

N.34, VOL.17



# Albuquerque

REVISTA DE  
ESTUDOS  
CULTURAIS

JUL-DEZ 2025

"O fim do humor? O riso  
sob ameaça ao longo da  
história"

DOSSIÊ





## Sumário

Albuquerque: revista de Estudos Culturais - v. 17, n. 34, jul.- dez. 2025

<b>EXPEDIENTE .....</b>	<b>4</b>
<b>Editorial: O riso sob cerco – humor, poder e barbárie no tempo presente .....</b>	<b>7</b>
Aguinaldo Rodrigues Gomes (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil), Miguel Rodrigues de Sousa Neto (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil)	
<b>DOSSIÊ</b>	
<b>Apresentação – Dossiê: O fim do humor? O riso sob ameaça ao longo da história .....</b>	<b>13</b>
Dorothee Chouïtem (Sorbonne Université, França), João Pedro Rosa Ferreira (Centro de Humanidades – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Portugal), Thaís Leão Vieira (Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil)	
<b>Entre a sátira e o conflito: análise das charges do Charlie Hebdo (2015-2025) e os limites da liberdade de expressão .....</b>	<b>20</b>
Deivid Mota Santana (Universidade Federal do Ceará (UFC), Brasil)	
<b>O comediante invisível: a tradução do riso na indústria audiovisual contemporânea .....</b>	<b>37</b>
Cristian Palacios (Conselho Nacional de Pesquisa Científica e Tecnológica, Argentina)	
<b>Desenhar o final do império colonial: o traço do cartoonista Augusto Cid (1966-1974) .....</b>	<b>58</b>
Sónia Pereira Henrique (Centro de Estudos Socioeconómicos e Territoriais, Portugal), Maria Cristina Neves (Universidade de Lisboa, Portugal)	
<b>O papel do Observador-Personagem no humor gráfico de Quino .....</b>	<b>84</b>
Francisco Ocampo (Universidade de Minnesota, Estados Unidos), Alicia Ocampo (Universidade de Minnesota, Estados Unidos)	
<b>O humor na guerra colonial: o jornal Os Progressistas, dirigido por Salgueiro Maia na Guiné .....</b>	<b>105</b>
João Pedro Rosa Ferreira (Universidade Nova de Lisboa, Portugal)	
<b>O paradoxo do humorista fora do lugar .....</b>	<b>120</b>
Mario Tommaso (Universidade de São Paulo, Brasil)	
<b>Do riso à argumentação: análise discursiva de pseudopregação da “igreja evangélica pica das galáxias” ..</b>	<b>138</b>
Saïd Slaïbi (Universidade Federal de Viçosa, Brasil), Rony Petterson Gomes do Vale (Universidade Federal de Viçosa, Brasil)	

**Humor satírico no cordel “O Testamento de Getúlio”, de Cuíca de Santo Amaro ..... 157**

Leandro Antonio de Almeida (Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Brasil)

**Poder, violência e humor ..... 185**

Ana Beatriz Flores (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)

**Comédias desastrosas: filmes cult ..... 197**

Ruben Olachea-Perez (Universidad Autonoma de Baja Califor Sur, México)

**Imagem, humor e poder racial na América Latina ..... 209**

Alexander Ortega Marín (Universidade Federal do Maranhão, Brasil)

### ARTIGOS

**Rojo Amanecer: linguagens, memórias e resistências do 2 de outubro de 1968 no México ..... 233**

Priscila Roberta Alves Lemos (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil), Fábio da Silva Sousa (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil)

**Plantas Alimentícias Não Convencionais no Recôncavo da Bahia: biodiversidade e percepções dos moradores ..... 253**

Lígia Santiago da Paz da Silva (Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Brasil), Renan Luiz Albuquerque Vieira (Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Brasil), Adriele Nonato Oliveira (Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Brasil), Rodrigo José Araújo de Jesus (Universidade Estadual de Feira de Santana, Brasil), Weliton Antônio Bastos de Almeida (Centro Universitário Maria Milza, Brasil), Ana Karina da Silva Cavalcante (Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Brasil)

### RESENHAS

**A dívida impagável: uma crítica feminista, racial e anticolonial do capitalismo ..... 271**

Allicka Cardoso (Universidade Federal de São Carlos, Brasil), Luís Brinatti (Universidade Federal de São Carlos, Brasil)

**Fascismo e imaginário literário: resenha de “O fascismo infinito, no real e na ficção”, de Sergio Schargel ... 281**

Melanie Steigleder (Universidade Federal Fluminense, Brasil)

**Jornal Sem Terra: um militante na redemocratização do Brasil ..... 286**

Jefferson Ribeiro da Silva (Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil)

**PARECERISTAS DESTA EDIÇÃO ..... 292**

# EXPEDIENTE

v. 17, n. 34, jul.- dez. 2025



b <https://doi.org/10.46401/arec.2025.v17.25483>

## Editores-chefes

Aguinaldo Rodrigues Gomes (Doutor em Educação), Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Brasil

Miguel Rodrigues de Sousa Neto (Doutor em História), Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Brasil

## Editores de seção

Róbson Pereira da Silva (Doutor em História), Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), Brasil

Antonio Ricardo Calori de Lion (Doutor em História), Universidade Estadual de Goiás (UEG), Brasil

## Diagramação

Roger Luiz Pereira da Silva (Mestre em Tecnologia e Sociedade), Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), Brasil

## Coordenador do Programa de Pós-graduação em Estudos Culturais (PPGCult)

Miguel Rodrigues de Sousa Netto, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Brasil

## Membros pesquisadores/as do Laboratório de Estudos em Diferenças & Linguagens - LE-DLin - UFMS

Aguinaldo Rodrigues Gomes, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Brasil

Ana Letícia Bonfanti, Delegacia Especializada de Defesa da Mulher, Criança, Adolescente e Idoso (DEDDICA/MT), Brasil

Antonio Ricardo Calori de Lion, Universidade Estadual de Goiás (UEG), Brasil

Edvaldo Correa Sotana, Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), Brasil

Helen Paola Vieira Bueno, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Brasil

Isabel Camilo de Camargo, Fundação de Apoio e Desenvolvimento do Ensino, Ciência

e Tecnologia de Mato Grosso do Sul, (FUNDECT/MS), Brasil

Marcos Antonio de Menezes, Universidade Federal de Jataí (UFJ), Brasil

Miguel Rodrigues de Sousa Neto, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Brasil

Róbson Pereira da Silva, Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), Brasil

Thaís Leão Vieira, Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), Brasil

### **Conselho Consultivo (biênio 2025 - 2026)**

Alexandre Busko Valim - Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Brasil

Alexandre de Sá Avelar - Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Brasil

Ana Paula Squinelo - Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Brasil

Camila Soares López - Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Brasil

Durval Muniz de Albuquerque Junior - Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Brasil

Eduardo José Reinato - Pontifícia Universidade de Goiás (PUC Goiás), Brasil

Edvaldo Correa Sotana - Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), Brasil

Fábio Henrique Lopes - Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ), Brasil

Flávio Vilas Boas Trovão - Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), Brasil

Helen Paola Vieira Bueno - Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Brasil

Iara Quelho de Castro - Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Brasil

Jiani Fernando Langaro - Universidade Federal de Goiás (UFG), Brasil

João José Caluzi - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP), Brasil

João Pedro Rosa Ferreira - Universidade Nova de Lisboa (NOVA), Portugal

José Marin - Université de Genève, Suíça

Leonardo Lemos de Souza - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP), Brasil

Lúcia Helena Oliveira Silva - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP), Brasil

Lúcia Regina Vieira Romano - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP), Brasil

Luisa Consuelo Soler Lizarazo - Universidad Autónoma de Chile (UA), Chile

Márcio Pizarro Noronha - Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Brasil

Maria Betanha Cardoso Barbosa - Universidade Federal do Oeste do Pará (UFOPA), Brasil

Marcos Antonio de Menezes – Universidade Federal de Jataí (UFJ), Brasil  
Murilo Borges Silva - Universidade Federal de Jataí (UFJ), Brasil  
Nadia Molek - Universidad de Buenos Aires (UBA), Argentina  
Patrícia Zaczuk Bassinello - Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Brasil  
Raquel Gonçalves Salgado - Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), Brasil  
Regiane Corrêa de Oliveira Ramos – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS), Brasil  
Renan Honório Quinalha - Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), Brasil  
Robson Corrêa de Camargo - Universidade Federal de Goiás (UFG), Brasil  
Rosângela Patriota Ramos - Universidade Presbiteriana Mackenzie, Brasil  
Sebastián Valverde – Universidad de Buenos Aires (UBA), Argentina  
Tadeu Pereira dos Santos - Universidade Federal de Rondônia (UNIR), Brasil  
Tanya Saunders - University of Florida (UF), Estados Unidos da América  
Thaís Leão Vieira – Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), Brasil  
Tiago Duque - Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Brasil  
Zélia Lopes da Silva - Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), Brasil

## Capa

**Capa:** Róbson Pereira da Silva. **Imagem:** Miguel REP.

Projeto Gráfico e Diagramação

Roger Luiz Pereira da Silva

## Contato

Albuquerque: revista de Estudos Culturais

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS) – Câmpus de Aquidauana, Unidade I.

Praça Nossa Senhora Imaculada Conceição, 163 - Centro, Aquidauana/Mato Grosso do Sul, Brasil.

CEP: 79200-000


Telefone +55 67 3241-0309

E-mail: [revista.albuquerque@ufms.br](mailto:revista.albuquerque@ufms.br)

# EDITORIAL: O RISO SOB CERCO – HUMOR, PODER E BARBÁRIE NO TEMPO PRESENTE


## EDITORIAL: LAUGHTER UNDER SIEGE – HUMOR, POWER, AND BARBARISM IN THE PRESENT AGE

Aguinaldo Rodrigues Gomes<sup>1</sup>

 <https://orcid.org/0000-0002-2398-8088>

 <http://lattes.cnpq.br/3408519048864585>

Miguel Rodrigues de Sousa Neto<sup>2</sup>

 <https://orcid.org/0000-0001-9672-3315>

 <http://lattes.cnpq.br/1581653418017053>

 <https://doi.org/10.46401/arec.2025.v17.25455>

Há algo de profundamente inquietante – e ao mesmo tempo revelador – no título que orienta este dossiê: **“O fim do humor? O riso sob ameaça ao longo da história”**. A interrogação não é retórica. Ela se impõe como sintoma de uma época em que o riso parece tensionado até o limite, comprimido entre a violência extrema e a urgência ética de não silenciar diante dela.

Esta edição da **Albuquerque: revista de Estudos Culturais** nos convida a habitar esse espaço incômodo. Ao reunir textos como “O humor na guerra colonial”, “Poder, violência e humor”, “Humor satírico no cordel ‘O Testamento de Getúlio’”, “Do riso à argumentação”, “O paradoxo do humorista fora do lugar”, “Desenhar o final do império colonial”, “O papel do narrador-observador no humor gráfico de Quino”, “O comediante invisível”, “Entre a sátira e o conflito”, “Imagem, humor e poder racial na América Latina” e “Comédias desastrosas”, o dossiê não apenas mapeia formas de humor – ele interroga seus limites, suas ambivalências e, sobretudo, sua potência política.

Vivemos um tempo em que imagens de guerra, destruição e morte circulam com intensidade brutal. O genocídio em Gaza, os conflitos geopolíticos atravessados pelo petróleo no Oriente Médio, as disputas por hegemonia global – tudo isso compõe um cenário em que a experiência do absurdo não é mais exceção, mas regra. Diante disso, o riso não desaparece. Ele se transforma.

A tradição filosófica já nos alertava: o humor nasce da incongruência. Quando o mundo

---

1 Docente do Curso de Graduação em História e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). E-mail: [aguinaldorod@gmail.com](mailto:aguinaldorod@gmail.com)

2 Docente do Curso de Graduação em História e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais, ambos do Campus de Aquidauana da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). E-mail: [miguelrodrigues.snetto@gmail.com](mailto:miguelrodrigues.snetto@gmail.com)

deixa de fazer sentido, o riso emerge como resposta à fratura entre expectativa e realidade. Immanuel Kant afirmou: “Em tudo que é para provocar uma vívida e convulsiva risada tem de haver alguma coisa absurda [...]. O riso é uma afeição decorrente da transformação repentina de uma expectativa tensionada em nada” (como citado em Morreall, 2009 *apud* Tabacaru, 2015). Mas o que acontece quando a própria realidade se torna grotesca? Quando o absurdo não é mais ruptura, mas condição permanente?

Nesse ponto, o humor deixa de ser apenas alívio e passa a operar como diagnóstico. Ele revela o colapso da racionalidade, expõe a violência naturalizada e desarma — ainda que momentaneamente — o peso do horror. Como sugeria Henri Bergson (1983), o riso pode funcionar como mecanismo de correção social; aqui, ele atua também como forma de resistência simbólica.

O cinema oferece exemplos paradigmáticos dessa potência. **O Grande Ditador**, de Charles Chaplin (1940), permanece como um dos gestos mais radicais de enfrentamento ao totalitarismo. Ao ridicularizar Adolf Hitler no auge de sua força, Chaplin rompeu com o silêncio reverente que sustenta regimes autoritários. O riso, nesse caso, não foi fuga, fez-se ataque.

Décadas depois, **A Vida é Bela**, de Roberto Benigni (1997), radicaliza essa tensão ao situar o humor no interior do horror absoluto do Holocausto. A estratégia de Guido, ao transformar o campo de concentração em um “jogo” para proteger o filho, não nega a violência, mas a reinscreve em outro registro, preservando a possibilidade de humanidade. Trata-se de uma recusa: não do fato histórico, mas da vitória simbólica da barbárie. Essa recusa é central para compreender o papel do humor em tempos de crise. O riso pode funcionar como escudo, como linguagem de sobrevivência, como gesto ético. Ele não elimina a dor, mas impede que ela se converta em totalidade.

O humor também é campo de disputa. Ele pode reforçar hierarquias, naturalizar violências, operar como instrumento de dominação. É por isso que este dossiê insiste em sua ambivalência: o humor não é, por si só, emancipador. Ele depende de sua direção, de seu alvo, de seu contexto.

Nesse sentido, as análises contemporâneas do humor político são particularmente reveladoras. Em charges que circulam globalmente, figuras de poder são submetidas ao ridículo — um gesto aparentemente simples, mas profundamente subversivo. O riso desmonumentaliza. Ele retira das lideranças autoritárias a aura de invencibilidade que sustenta seu poder simbólico.

Um exemplo dessa função do riso é a charge publicada no X por Ali Khamenei, em janeiro de 2026, que representa Donald Trump como um sarcófago egípcio em ruínas, e insere-se em um contexto de intensa tensão geopolítica entre Irã e Estados Unidos/Israel. Ao associar Trump à figura de tiranos históricos, como o Faraó, a imagem mobiliza o humor político como estratégia de rebaixamento simbólico, sugerindo a inevitabilidade da queda de lideranças marcadas pela arrogância e pelo autoritarismo. A estética da ruína — com o sarcófago rachando e se desfazendo — reforça a ideia de decadência do poder, enquanto a circulação da charge em redes como o próprio X e Instagram amplia seu impacto global, transformando o riso em instrumento de disputa narrativa e crítica política em escala internacional. Quando

uma figura como Donald Trump é representada como um “grande ditador” encerrado em um sarcófago em ruínas, o que está em jogo não é apenas a crítica individual, mas a desmontagem de uma narrativa de poder. A imagem sugere que aquilo que se apresenta como eterno já está em decomposição. O humor, aqui, opera como arqueologia do presente: revela o futuro como ruína.

**Figura 1** – charge publicada no X por Ali Khamenei



Essa dimensão é particularmente relevante em um contexto em que acusações de crimes de guerra, agressões internacionais e ataques ao Estado de direito atravessam o debate público. O humor não substitui a justiça, mas participa da disputa simbólica que a antecede. Ele cria fissuras na narrativa dominante, abre espaço para o dissenso, mobiliza afetos.

Outro exemplo dessa questão é a charge publicada pelo perfil jc\_pe (@jc\_pe), no Instagram, e assinada pelo chargista Thiago Lucas, insere-se no contexto das tensões geopolíticas contemporâneas ao representar Donald Trump como uma versão caricata do Superman, sentado e aparentemente entretido em um cenário de destruição que remete a um “brincar de guerra”.

**Figura 2** – Charge de Thiago Lucas, publicada na página Instagram do perfil jc\_pe (@jc\_pe), há 39 semanas



A imagem mobiliza o contraste entre o imaginário heroico – associado à figura do super-herói – e a leveza infantil de quem trata conflitos globais como jogo, sugerindo uma crítica à condução política baseada no espetáculo, no personalismo e na banalização da violência. Ao transformar a guerra em brinquedo, a charge denuncia, por meio do humor, a irresponsabilidade e o distanciamento das consequências reais das decisões políticas, reforçando o papel da sátira como ferramenta de questionamento e deslegitimação simbólica do poder.

Assim a charge utiliza o humor como estratégia de desestabilização simbólica da figura de Donald Trump ao representá-lo como uma espécie de “super-herói decadente”. Vestido como o Superman, ele aparece sentado de forma abatida, curvado, segurando um globo terrestre como se fosse um objeto frágil – ou até um brinquedo – enquanto o cenário ao seu redor sugere caos, destruição e negligência. Essa inversão é central para o efeito humorístico: o herói tradicionalmente associado à força, à salvação e ao controle absoluto surge impotente, cansado e incapaz de impedir o colapso que acontece literalmente aos seus pés.

Oriso, aqui, opera como crítica política. Ao invés de confrontar diretamente o poder com argumentos formais, a charge o esvazia por meio do ridículo. Trump não é retratado como uma ameaça grandiosa, mas como uma figura quase patética, deslocada de sua própria encenação de poder. O contraste entre o símbolo (Superman) e a atitude (passividade, descuido) produz um efeito de ironia que expõe a distância entre a imagem construída – de líder forte, decisivo

— e a percepção crítica do artista — de um governante incapaz de lidar com crises globais.

Além disso, o humor visual reforça a crítica ao personalismo político. Ao colocar o mundo nas mãos de Trump, mas mostrar essas mãos inertes, a charge sugere que o destino global não pode ser reduzido à figura de um “salvador”. O riso, portanto, não é apenas zombaria: ele funciona como ferramenta de deslegitimação, desmontando o imaginário heroico e revelando suas contradições. Nesse sentido, a charge exemplifica como o humor político pode transformar figuras de autoridade em objetos de escárnio, enfraquecendo simbolicamente seu poder.

Não por acaso, regimes autoritários frequentemente temem o riso. O medo não está no conteúdo explícito, mas na sua capacidade de circular, de contaminar, de produzir identificação. O humor é, nesse sentido, uma linguagem viral — e, como tal, difícil de controlar.

Ao mesmo tempo, o dossiê nos lembra que o humor não se limita ao campo político institucional. Ele atravessa práticas culturais diversas: o cordel, o cinema, a arte gráfica, a literatura, a cultura popular. No cordel de Cuíca de Santo Amaro, por exemplo, a sátira opera como forma de comentário histórico; em Quino, o humor gráfico se torna espaço de observação crítica do cotidiano; nas análises sobre poder racial na América Latina, o riso revela e tensiona estruturas de dominação.

Essas múltiplas formas apontam para uma questão central: o humor é uma prática cultural situada. Ele emerge de contextos específicos, dialoga com repertórios locais, mobiliza memórias coletivas. Pensá-lo exige, portanto, uma abordagem que articule estética, política e história.

É nesse mesmo horizonte que os demais textos desta edição se inscrevem. O artigo “Rojo Amanecer” reabre o debate sobre memória e violência na América Latina; o estudo sobre “Plantas Alimentícias Não Convencionais no Recôncavo da Bahia” desloca o olhar para práticas de resistência no campo da alimentação e da cultura; as resenhas de “A dívida impagável”, “Fascismo e imaginário literário” e “Jornal Sem Terra” ampliam o campo de reflexão, conectando humor, economia, política e produção cultural.

O conjunto evidencia que, longe de desaparecer, o humor se reconfigura. Ele se desloca, se reinventa, se intensifica. Em tempos de guerra — literal ou simbólica —, o riso não é um luxo: é uma necessidade. Mas uma necessidade que exige responsabilidade crítica.

Talvez a pergunta que deva orientar nossa leitura não seja se estamos diante do fim do humor, mas que tipo de humor está em jogo. Quem ri? De quê? Contra quem? Em que condições?

Responder a essas perguntas é fundamental para compreender o papel do riso no mundo contemporâneo. Porque, no limite, o humor é também uma forma de imaginar o possível. E, em tempos sombrios, imaginar já é um gesto de resistência.

Se o riso pode ser macabro — como a hiena que ri quando ronda sua presa —, ele também pode ser insubmisso. Pode recusar o silêncio, desafiar o medo, expor o absurdo. Pode, enfim, lembrar-nos de que, mesmo diante da barbárie, a humanidade ainda insiste em não desaparecer.

É essa insistência que este dossiê celebra – e problematiza.

Boa leitura.

## Referências

BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação do cômico. Rio de Janeiro: Zahar Ed, 1983.  
Morreall, John. **Comic relief**: a comprehensive philosophy of humor. Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2009.

TABACARU, Sabina. Uma visão geral das Teorias do Humor: aplicação da Incongruência e da Superioridade ao sarcasmo. Trad. Douglas Rabelo de Sousa, Maria Gabriela Rodrigues de Castro, Winola Weiss Pires Cunha, Filipe Mantovani Ferreira. **EID&A - Revista Eletrônica de Estudos Integrados em Discurso e Argumentação**, Ilhéus, n. 9, p. 115-136, dez. 2015.

# APRESENTAÇÃO - O FIM DO HUMOR? O RISO SOB AMEAÇA AO LONGO DA HISTÓRIA

---

## INTRODUCTION - THE END OF HUMOR? LAUGHTER UNDER THREAT THROUGHOUT HISTORY

Dorothee Chouitem<sup>1</sup>

 <https://orcid.org/0000-0003-1415-8514>

João Pedro Rosa Ferreira<sup>2</sup>

 <https://orcid.org/0000-0003-0860-2471>

 <http://lattes.cnpq.br/7968461820931754>

Thaís Leão Vieira<sup>3</sup>

 <https://orcid.org/0000-0001-8439-266X>

 <http://lattes.cnpq.br/4604071943987756>

 <https://doi.org/10.46401/arec.2025.v17.25578>

---

1 Docente na Sorbonne Université, França. E-mail: [dorothee.chouitem@sorbonne-universite.fr](mailto:dorothee.chouitem@sorbonne-universite.fr)

2 Bacharel em História pela Universidade de Lisboa. Mestre em História Política e Cultural pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (FCSH) e doutor em História e Teoria das Ideias pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (FCSH). E-mail: [jprosaferreira@gmail.com](mailto:jprosaferreira@gmail.com)

3 Doutora em História pela Universidade Federal de Uberlândia (2011). Professora Associada da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). E-mail: [thaisleaovieira@gmail.com](mailto:thaisleaovieira@gmail.com)

*No sorriso há consentimento, enquanto o riso é muitas vezes uma recusa.*

Victor Hugo, *O homem que ri*

Longe de constituir um tema periférico ou menor, o humor ocupa lugar central na história das ideias e na experiência humana, justamente porque mobiliza dimensões decisivas da vida social e simbólica: cognição, emoção, sociabilidade, racionalidade, linguagem e cultura. Rir nunca foi apenas um gesto espontâneo ou um efeito passageiro do entretenimento. Ao longo da história, o riso foi objeto de suspeita, condenação, controle, exaltação e reflexão, revelando-se um fenômeno complexo, ambivalente e profundamente implicado nas formas pelas quais os seres humanos percebem o mundo, convivem entre si e produzem sentido.

É nesse horizonte que se inscreve o presente dossiê, **“O fim do humor? O riso sob ameaça ao longo da história”**, cujo objetivo é reunir reflexões sobre as múltiplas formas de aparecimento, regulação, crise e transformação do humor em diferentes tempos, contextos e tradições. A pergunta que dá título ao conjunto não deve ser entendida apenas em chave apocalíptica ou nostálgica. Interrogar o “fim do humor” significa, antes, investigar historicamente as condições em que o riso se torna problemático, vigiado, interdito ou reconfigurado; significa também perguntar de que maneira o humor sobrevive, resiste, muda de forma e se reinscreve nas disputas morais, políticas, estéticas e epistemológicas de cada época.

Como mostra Adrian Bardon, a filosofia do humor evidencia que não é possível explicá-lo por uma única fórmula simplificadora. Nem a tese de que rimos por superioridade, nem a de que o humor se reduz a alívio emocional dão conta, por si sós, da complexidade do fenômeno. Embora essas interpretações revelem dimensões reais da experiência cômica, Bardon, na esteira de Kant e Schopenhauer, sustenta que uma das formulações filosoficamente mais robustas do humor está na percepção de incongruências, isto é, em mudanças cognitivas súbitas, reorientações interpretativas ou contrastes inesperados entre expectativa e realidade. Nessa perspectiva, o humor emerge como uma espécie de ruptura não ameaçadora de sentido, frequentemente acompanhada de prazer, relaxamento ou reforço social, mas não redutível a esses efeitos. Tal formulação é particularmente fecunda para pensar historicamente o riso, pois permite compreendê-lo não apenas como reação afetiva, mas como operação intelectual, prática cultural e forma social de percepção.

Ao mesmo tempo, o campo contemporâneo dos *humours studies*, tal como apresentado por Jessica Milner Davis, mostra que o estudo do humor exige abordagem necessariamente multidisciplinar. Filosofia, sociologia, história, literatura, linguística, psicologia, neurociência, estudos da performance, religião, medicina e teoria das emoções têm contribuído para

demonstrar que o humor não admite definição simples nem função única. Se, por um lado, o riso pode favorecer coesão social, aliviar tensões e consolidar pertencimentos, por outro, pode também excluir, humilhar, marcar diferenças e intensificar violências simbólicas. Permanece em aberto, portanto, a questão de saber se o humor une ou divide os seres humanos, ou melhor, em que circunstâncias ele realiza uma ou outra dessas funções.

Esse caráter ambivalente do humor torna ainda mais pertinente a questão central deste dossiê. Falar em “riso sob ameaça” implica reconhecer que o humor nunca existiu em estado puro ou inocente: ele sempre esteve atravessado por regimes de poder, normas de sensibilidade, hierarquias sociais, convenções de linguagem e disputas de legitimidade. Em diferentes momentos históricos, o riso foi considerado sinal de desordem moral, perda de autocontrole, profanação do sagrado, vulgaridade estética ou perigo político. Em outros contextos, foi celebrado como instrumento crítico, forma de inteligência, mecanismo de sobrevivência coletiva ou linguagem privilegiada da liberdade. Entre repressão e emancipação, entre disciplina e subversão, o humor aparece como índice privilegiado das tensões de uma sociedade consigo mesma. Porém, é também o humor que consegue reunir à mesma mesa representantes de diferentes religiões, que concordam, saudavelmente, que “Deus ri”, como sucedeu em Lisboa, em 2017, em um debate entre o católico (hoje cardeal) José Tolentino de Mendonça, o muçulmano xeque Munir e a judia Esther Mucznik, moderado por Ricardo Araújo Pereira e Bruno Nogueira.

O dossiê propõe, nesse sentido, examinar o humor em sua historicidade, recusando tanto sua banalização quanto sua idealização. Interessa-nos compreender como o riso foi moldado por instituições, censuras, moralidades e sensibilidades; como determinados gêneros cômicos foram valorizados ou estigmatizados; como o humor atuou na crítica de costumes, no enfrentamento do poder, na produção de identidades coletivas e na administração de medos, traumas e conflitos. Interessa-nos, igualmente, investigar os momentos em que o humor parece entrar em crise: quando se fala em sua impossibilidade, esgotamento, interdição ou captura por lógicas de mercado, polarização e vigilância social.

Nessa direção, os artigos aqui reunidos revelam a extraordinária variedade de formas pelas quais o humor se articula com conflito, poder e representação. Em **“Entre a sátira e o conflito: análise das charges do Charlie Hebdo (2015-2025) e os limites da liberdade de expressão”**, **Deivid Mota Santana** examina um dos casos mais emblemáticos da contemporaneidade, no qual sátira, violência e debate público se entrelaçam de maneira aguda. O estudo parte do atentado de 7 de janeiro de 2015, quando integrantes da redação foram assassinados em resposta a caricaturas publicadas pelo jornal, marco que intensificou as discussões internacionais sobre os limites do humor gráfico. A partir desse contexto, o artigo analisa como o *Charlie Hebdo* manteve sua linha editorial provocadora, fundada na sátira política, no anticlericalismo e na defesa radical da liberdade de expressão. O estudo sustenta que o *Charlie Hebdo* ocupa uma posição ambígua no espaço público, sendo ao mesmo tempo símbolo de resistência à censura e foco de controvérsia ética, contribuindo assim para o debate sobre os limites da liberdade de expressão e os efeitos sociais e culturais da sátira.

Já em **“O comediante invisível: a tradução do riso na indústria audiovisual contemporânea”**, Cristian Palacios desloca a discussão para os circuitos de mediação e adaptação do humor, interrogando os desafios de traduzir o cômico entre línguas, mercados e regimes culturais. Em contraposição ao lugar-comum da intraduzibilidade do humor, o autor demonstra que muitos mecanismos do riso sobrevivem à passagem entre línguas e culturas, pois não dependem exclusivamente do verbal, mas também de elementos como entonação, performance, ritmo, gestualidade, montagem, imagem e convenções compartilhadas da cultura humorística. Ao discutir questões como o castelhano neutro, a fidelidade às vozes da dublagem, o *timing* humorístico e as condições materiais da indústria, o texto mostra que a tradução humorística envolve invenção, negociação cultural e escolhas ideológicas.

A centralidade histórica do humor gráfico e da caricatura aparece em diferentes contribuições. Em **“Desenhar o final do império colonial: o traço do cartoonista Augusto Cid (1966-1974)”**, Sónia Pereira Henrique e Maria Cristina Neves analisam o desenho satírico como forma de leitura crítica da crise do colonialismo português. O artigo examina a produção de Augusto Cid entre 1966 e 1974, destacando o papel do humor gráfico na representação da guerra colonial portuguesa e do fim do império. A partir dos cartoons publicados no *Jornal da Região Militar de Angola* e posteriormente reunidos no livro *Que se passa na frente?!!*, as autoras mostram como o desenho funcionou como forma de crítica social, política e moral, expondo o cotidiano da guerra, as contradições do colonialismo e os limites impostos pela censura. O estudo evidencia que, mais do que provocar riso, o cartoon de Cid atuou como instrumento de reflexão sobre a experiência colonial, a opinião pública e a construção de imaginários sobre Angola e sobre o conflito.

Essa mesma centralidade do humor gráfico se desdobra em **“O papel do observador-personagem no humor gráfico de Quino”**, de Francisco Ocampo e Alicia Ocampo. No artigo, os autores investigam os mecanismos de construção do humor na obra de Quino a partir da figura do observador-personagem. O estudo parte da hipótese de que o artista argentino, de maneira intuitiva, mobiliza princípios próximos aos da abordagem biocognitiva da linguagem, especialmente a noção de observador como sujeito que interpreta o mundo em interação com seu entorno. Ao mostrar como Quino insere personagens que reagem sem humor a situações incongruentes, intensificando, para o leitor externo, o efeito cômico, o artigo ilumina a complexidade do dispositivo humorístico gráfico e o papel da recepção no processo de significação.

Em chave histórica, João Pedro Rosa Ferreira, em **“O humor na guerra colonial: o jornal *Os Progressistas*, dirigido por Salgueiro Maia na Guiné”**, mostra como o humor pode operar em meio à guerra, articulando resistência, sociabilidade e observação política em contexto de violência e disciplina militar. O artigo examina o jornal militar *Os Progressistas* como mais do que um espaço de recreio: trata-se de um laboratório de formação ética, cívica e política, no qual o humor assume função crítica. O estudo mostra ainda como a ironia e a sátira deixam de funcionar apenas como passatempo para se tornarem formas de comentário sobre a guerra, a disciplina, a hierarquia e o regime político. Nesse sentido, o humor aparece como

elo entre experiência militar, amadurecimento crítico e recusa da opressão. Não por acaso, o fundador e diretor de *Os Progressistas* foi Salgueiro Maia, figura icônica da “Revolução do Cravos”, o capitão que impôs a rendição ao chefe do governo do regime ditatorial português derrubado em 25 de Abril de 1974.

Os vínculos entre humor, nacionalidade e autoimagem cultural também ganham relevo. Em **“O paradoxo do humorista fora do lugar”**, **Mario Tommaso** investiga formulações de humoristas e intelectuais brasileiros que associam o humor a uma reflexão sobre o chamado “caráter nacional”, identificando uma persistente hierarquização entre formas culturais vistas como “brasileiras” ou “estrangeiras”. O texto revela como, sob a aparência autodepreciativa, certas formulações sobre o humor nacional também podem conter gestos de distinção, exclusão e julgamento histórico.

Outra frente importante do dossiê reúne trabalhos que exploram o humor como forma discursiva e literária. Em **“Do riso à argumentação: análise discursiva de pseudopregação da ‘igreja evangélica pica das galáxias’”**, **Said Slaibi** e **Rony Petterson Gomes do Vale** examinam os mecanismos argumentativos de uma performance humorística que se apropria da linguagem religiosa para produzir riso e comentário social. A partir da Teoria Semiolinguística do Discurso de Patrick Charaudeau, os autores mostram que o humor, nesse caso, não funciona apenas como entretenimento, mas como recurso argumentativo de crítica a práticas e formas de poder associadas ao neopentecostalismo contemporâneo. A pseudo pregação do personagem Bispo Arnaldo opera por paródia, imitando traços reconhecíveis do discurso evangélico para produzir uma tensão entre o dito e o visado. É dessa tensão que nasce, ao mesmo tempo, o efeito humorístico e a força crítica do texto.

Em **“Humor satírico no cordel ‘O Testamento de Getúlio’, de Cuíca de Santo Amaro”**, **Leandro Antonio de Almeida** recupera a potência crítica do humor popular em diálogo com a tradição do cordel e com a história política brasileira. O artigo analisa o folheto no contexto da crise de 1954, após o suicídio de Getúlio Vargas, sustentando que ele converte a comoção popular em sátira agressiva por meio da tradição dos testamentos jocosos. Ao inserir o texto numa genealogia que remonta à Antiguidade e à Idade Média, o autor mostra que Cuíca mobiliza uma forma tradicional de humor baseada em distribuição paródica de heranças, rebaixamento simbólico e agressão moral. O riso que emerge daí não é leve nem conciliador, mas amargo, punitivo e politicamente orientado.

A relação entre humor, violência e dominação constitui outro eixo forte do dossiê. Em **“Poder, violência e humor”**, **Ana Beatriz Flores** propõe uma inversão importante no debate sobre humor político: em vez de estudar o riso como crítica ao poder, analisa como o próprio poder mobiliza o humor como instrumento de dominação. Sua tese central é que o humor da extrema direita, especialmente no contexto argentino recente, transforma a comicidade em tecnologia de violência simbólica. Ao mesmo tempo, o texto mostra que, quando se torna alvo da sátira, o poder tende a responder com repressão, o que não elimina, contudo, a persistência de formas de resistência humorística.

A articulação entre humor, fracasso e temporalidade é explorada por **Rubén Olachea-**

**Perez** em **“Comédias desastrosas: filmes cult”**. O autor investiga comédias que fracassaram em termos de recepção imediata, mas que, com o tempo, adquiriram estatuto cult e passaram a ser vistas como obras valiosas. Tomando como foco principal *El asado de Satán* (*Satansbraten*, 1976), de Rainer Werner Fassbinder, o artigo argumenta que certas comédias fracassam justamente por sua complexidade, pelo desconforto que produzem ou pela distância que instauram entre obra e espectador. E é precisamente essa distância que, retrospectivamente, pode convertê-las em objetos de interesse duradouro. A análise mostra como, em Fassbinder, a comicidade emerge do excesso, do constrangimento, da caricatura e do entrelaçamento entre grotesco, autorreflexão e comentário político-cultural. Nesse caso, a comédia não se opõe à dor, mas a incorpora como forma crítica, distorcida e consciente.

O dossiê dedica atenção especial, ainda, às articulações entre humor, raça e colonialidade. Em **“Imagem, humor e poder racial na América Latina”**, **Alexander Ortega Marín** oferece uma contribuição particularmente importante ao investigar como o humor gráfico, da caricatura do século XIX aos memes digitais, constrói e reproduz estereótipos raciais. Ao relacionar memes contemporâneos a arquivos coloniais de representação, o artigo demonstra que o humor pode funcionar como dispositivo de banalização do racismo, reativando, sob novas formas, velhas hierarquias visuais e simbólicas. O riso, nesse caso, aparece menos como liberação do que como mecanismo de reprodução da violência.

Tomadas em conjunto, essas contribuições confirmam a fecundidade heurística do humor para a pesquisa histórica, filosófica, estética e cultural. Elas mostram que o riso nunca é mero ornamento da vida social. Ao contrário, ele participa da produção de consensos e dissensos, da manutenção e da corrosão de hierarquias, da gestão dos afetos coletivos, da crítica ideológica, da circulação de estereótipos, da reinvenção de identidades e da disputa pelos limites do dizível.

Cabe, por fim, registrar nosso sincero agradecimento a todas as autoras e todos os autores que colaboraram com este dossiê. A diversidade de perspectivas, objetos, abordagens e contextos nacionais aqui reunidos constitui uma de suas maiores riquezas e atesta a vitalidade de um campo de estudos em contínua renovação. Ao contribuírem a partir de instituições sediadas no Brasil, na Argentina, em Portugal, no México e nos Estados Unidos, as pesquisadoras e os pesquisadores que integram este volume ampliam significativamente o alcance do debate e reforçam o caráter plural e internacional desta reflexão. A todas e todos, agradecemos pela generosidade, pelo rigor analítico e pela qualidade dos trabalhos que tornaram este dossiê possível. Estendemos também nosso agradecimento à International Society for Luso-Hispanic Humor Studies/Sociedad Internacional de Estudios del Humor Luso-Hispánico/Sociedade Internacional para o Estudo do Humor Luso-Hispânico (ISLHHS), da qual os organizadores deste dossiê são membros, por sua importância na consolidação e no estímulo das pesquisas dedicadas ao humor no âmbito luso-hispânico.

**“O fim do humor?”**, assim, talvez designe menos um desaparecimento do riso do que a intensificação dos debates em torno de suas condições de legitimidade. Quando o humor ameaça ou é ameaçado, tornam-se visíveis os contornos de uma sociedade: aquilo que ela

tolera, o que ela protege, o que ela ridiculariza, o que ela recalca e o que ela teme. Ao historicizar essas tensões, este dossiê convida o leitor a levar o humor a sério, não para esvaziar sua força, mas para reconhecer nele uma das formas mais agudas, ambíguas e reveladoras de nossa vida comum.

### Referências

BARDON, Adrian. The Philosophy of Humor. In: CHARNEY, Maurice (ed.). **Comedy: a geographic and historical guide**. Connecticut: Greenwood Press, 2005.



MILNER DAVIS, Jessica. Taking humour and laughter seriously: the multi-disciplinary field of humour studies. **Journal & Proceedings of the Royal Society of New South Wales**, [s. l.], v. 154, pt. 2, p. 182-200, 2021.

# ENTRE A SÁTIRA E O CONFLITO: ANÁLISE DAS CHARGES DO CHARLIE HEBDO (2015-2025) E OS LIMITES DA LIBERDADE DE EXPRESSÃO

---

## BETWEEN SATIRE AND CONFLICT: ANALYSIS OF CHARLIE HEBDO CARTOONS (2015-2025) AND THE LIMITS OF FREEDOM OF EXPRESSION

Deivid Mota Santana<sup>1</sup>

 <https://orcid.org/0000-0003-2267-7146>  
 <http://lattes.cnpq.br/5579714779436105>

Recebido em: 12 de junho de 2025.  
Revisão final: 21 de março de 2026.  
Aprovado em: 21 de março de 2026.

 <https://doi.org/10.46401/arec.2025.v17.23529>

---

<sup>1</sup> Mestre em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Universidade Federal do Ceará (PPGCOM-UFC), especialista em Liderança para Transformação Digital 4.0 pela Faculdade da Indústria e bacharel em Comunicação Social - Jornalismo, pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Atua na coordenação de processos administrativos, planejamento estratégico e gestão de equipes, com foco em inovação e transformação digital. E-mail: [deividmota@hotmail.com](mailto:deividmota@hotmail.com)

**Resumo:** Este artigo analisa charges publicadas pelo jornal satírico francês *Charlie Hebdo* no período de 2015 a 2025. A pesquisa, de natureza qualitativa, adota análise documental e revisão bibliográfica, focalizando representações sociopolíticas, controvérsias públicas e os limites éticos do humor. São discutidas as tensões entre liberdade de expressão e diversidade cultural a partir da repercussão de charges polêmicas, especialmente após o atentado de 2015. Os resultados evidenciam como o conteúdo gráfico do periódico provoca reflexão crítica, mas também levanta debates sobre os impactos sociais da sátira.

**Palavras-chave:** Charlie Hebdo, charges, humor, liberdade de expressão, discurso.

**Abstract:** This article analyzes cartoons published by the French satirical newspaper *Charlie Hebdo* between 2015 and 2025. The qualitative research employs documentary analysis and literature review, focusing on sociopolitical representations, public controversies, and the ethical boundaries of humor. It discusses the tensions between freedom of expression and cultural diversity, especially after the 2015 terrorist attack. The findings show how the newspaper's graphic content prompts critical reflection while also raising concerns about the sociocultural impact of satire.

**Keywords:** Charlie Hebdo, cartoons, humor, freedom of expression, discourse.

## INTRODUÇÃO

O *Charlie Hebdo* é um semanário satírico francês conhecido por utilizar charges como instrumento de crítica política, social e religiosa. Fundado em 1970, o periódico construiu sua identidade editorial com base na irreverência, no humor ácido e na defesa intransigente da liberdade de expressão, tornando-se símbolo de resistência à censura. Suas publicações frequentemente abordam temas sensíveis, como religião, imigração, terrorismo, entre outros, despertando reações diversas que variam entre o apoio enfático e a indignação (Correio, 2016).

O atentado de 7 de janeiro de 2015, no qual 12 (doze) pessoas foram assassinadas por extremistas em resposta a caricaturas publicadas pelo jornal, intensificou o debate sobre os limites do humor e os riscos enfrentados por veículos de imprensa crítica. A tragédia consolidou o *Charlie Hebdo* como ícone global da liberdade de imprensa, mas também evidenciou tensões entre sátira, discurso de ódio e diversidade cultural (De Fru, 2018).

Assim, este artigo investiga a atuação do *Charlie Hebdo* por meio de charges publicadas entre 2015 e 2025, analisando como essas imagens comunicam posicionamentos políticos e produzem efeitos socioculturais. Questiona-se: até que ponto a liberdade de expressão justifica o uso da sátira quando esta pode ferir sensibilidades culturais e sociais?

O objetivo é discutir os impactos da liberdade de expressão na imprensa satírica, a partir de uma análise qualitativa baseada em revisão bibliográfica e análise documental de charges. A proposta insere-se no debate sobre o papel do humor gráfico nas sociedades democráticas contemporâneas, suas potencialidades críticas e seus limites éticos (Díaz Hernández, 2016).

## O JORNAL FRANCÊS CHARLIE HEBDO

O *Charlie Hebdo* tem origem no contexto da imprensa alternativa francesa dos anos 1960. Surge como herdeiro do espírito provocador do *Hara-Kiri*, publicação fundada por François Cavanna e Georges Bernier (conhecido como Professor Choron), popular por desafiar convenções sociais e políticas por meio da sátira gráfica.

O *Hara-Kiri Hebdo* foi interdito em 1970, após publicar uma manchete irreverente sobre a morte do general Charles de Gaulle. Para driblar a censura, a equipe relançou o jornal com o nome *Charlie Hebdo*, em referência ao personagem Charlie Brown, das tiras *Peanuts*, e ao ex-presidente Charles de Gaulle. Desde então, o periódico se consolidou como uma das principais expressões da imprensa satírica europeia.

Publicando semanalmente, o *Charlie Hebdo* utiliza a charge como forma de denúncia, desconstrução de discursos e crítica mordaz a instituições políticas, religiosas e sociais. Sua linha editorial se ancora no princípio da laicidade e na tradição iluminista francesa de liberdade de crítica (Milton, 1999). Ao mesmo tempo, é alvo recorrente de processos judiciais, boicotes e manifestações, especialmente por parte de grupos religiosos e movimentos sociais que se sentem ofendidos com suas representações gráficas.

O jornal não se limita às charges: editoriais, colunas e reportagens também compõem sua estrutura, muitas vezes com linguagem provocadora e politicamente “incorreta”. Essa característica coloca o *Charlie Hebdo* em uma posição controversa; ora exaltado como bastião da liberdade de imprensa, ora criticado por promover discursos ofensivos sob o pretexto da sátira (Mill, 2011).

A análise das publicações do *Charlie Hebdo* entre 2015 e 2025 permite observar como o jornal manteve sua postura crítica mesmo após o atentado que abalou sua redação. A edição especial de 2025, intitulada “*INCREDIBLE!*” (“*Indestrutível!*”), reafirma a continuidade da linha editorial combativa, marcada pela resistência e pelo humor confrontativo. Diante disso, é necessário refletir sobre os usos da sátira em contextos democráticos e os efeitos produzidos por esse tipo de comunicação (Charaudeau, 2006).

O *Charlie Hebdo*, um hebdomadário, circula tradicionalmente às quartas-feiras, com tiragem variável, geralmente entre 30 mil e 50 mil exemplares, embora edições extraordinárias tenham ultrapassado 3 milhões, como ocorreu após o atentado de 2015.

Cada edição conta com cerca de 16 a 32 páginas, organizadas em seções relativamente fixas que incluem charges, editoriais, colunas de opinião, reportagens breves e notas satíricas. A estrutura interna é deliberadamente informal e visualmente carregada, marcada por tipografia intensa, uso abundante de cores fortes, ilustrações de página inteira e ausência de publicidade comercial tradicional.

O conteúdo costuma abrir com uma charge de capa, quase sempre ligada a eventos da semana, seguida por um editorial ou texto de abertura assinado por membros da redação, como Riss (editor-chefe), Luz ou Charb (nos anos anteriores ao atentado). A partir daí, desenvolvem-se colunas como “*Journal Bête et Méchant*” (subtítulo herdado do *Hara-Kiri*), relatos de bastidores políticos, sátiras sobre a imprensa tradicional, religiões e cultura popular.

As reportagens são curtas e opinativas, quase sempre escritas em tom pessoal e irônico. Em muitas edições, há também dossiês temáticos que combinam texto e imagem para abordar assuntos como política externa, racismo, imigração ou feminismo, sob uma ótica antiautoritária e anticlerical.

O núcleo de produção do jornal é formado por um coletivo editorial fixo, com forte presença de cartunistas e jornalistas de formação humanística. Diferente da lógica de grandes redações, o *Charlie Hebdo* opera de modo colaborativo e artesanal.

O *layout* é concebido de maneira integrada com o conteúdo visual, charges e textos são pensados como formas equivalentes de discurso. A linguagem é coloquial, cáustica e propositalmente desrespeitosa com convenções formais. Essa estrutura orgânica reforça a identidade editorial do periódico: um espaço de liberdade discursiva extrema, que aposta no escândalo e no absurdo como dispositivos políticos e estéticos.

## FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

O humor gráfico, em especial a charge, desempenha papel importante na crítica social e política. De caráter opinativo, a charge mescla imagem e texto para provocar reflexão por meio da sátira. Parnaíba e Gobbi (2014) destacam que esse gênero é marcado pela atualidade, pelo posicionamento ideológico e pela linguagem metafórica, muitas vezes irônica ou sarcástica.

Henri Bergson (1993), em *O Riso*, considera o cômico como um mecanismo de correção social: rimos quando observamos algo mecânico no comportamento humano, isto é, quando o sujeito age de forma automática, fora das normas da espontaneidade. Esse descompasso provoca riso, que é, por sua vez, social, exige um público e pressupõe uma certa distância emocional. Isso explica por

que determinadas charges causam indignação em públicos mais envolvidos afetivamente com o tema abordado.

Vladimir Propp (1992), em *Comicidade e Riso*, destaca o riso sarcástico como um dos mais recorrentes no humor gráfico. Esse tipo de riso se baseia na crítica e na exposição de contradições morais, sociais ou políticas. Segundo o autor, o sarcasmo é uma ferramenta para revelar desigualdades e questionar estruturas de poder.

Além das contribuições clássicas de Bergson e Propp, é relevante considerar abordagens contemporâneas que exploram a dimensão política e histórica do riso. Pierre Serna (2015), em *“La politique du rire. Satires, caricatures et blasphèmes XVIe-XXIe siècles”*, analisa como a sátira e a caricatura funcionaram, ao longo de séculos, como instrumentos de contestação do poder, mas também como armas de dominação e controle social. Sua perspectiva histórica ajuda a situar publicações como o *Charlie Hebdo* dentro de uma longa tradição francesa de imprensa satírica anticlerical e antiabsolutista, ao mesmo tempo que problematiza os usos do humor em contextos de tensão cultural.

Terry Eagleton (2019), no capítulo *“The politics of humour”* de sua obra *Humour*, argumenta que o riso nunca é politicamente neutro. Para Eagleton, o humor pode servir tanto para reforçar hierarquias e excluir grupos marginalizados quanto para subverter autoridades e questionar normas estabelecidas.

Essa dualidade é central para entender as reações polarizadas às charges do *Charlie Hebdo*: se, por um lado, elas se inserem em uma narrativa de resistência laica e crítica ao poder, por outro, podem ser percebidas como expressões de um etnocentrismo que desconsidera a assimetria de poder entre majorias e minorias religiosas em contextos pós-coloniais.

As charges do *Charlie Hebdo* utilizam esses recursos para construir uma crítica contundente, frequentemente provocando desconforto. Ao utilizar exageros visuais, referências implícitas e ironia, os cartunistas expõem hipocrisias e violências estruturais. Contudo, a eficácia do humor depende do conhecimento prévio do público sobre o contexto retratado, o que reforça a importância da análise documental considerando o tempo e o espaço de produção da imagem.

No caso do *Charlie Hebdo*, o uso da sátira visual em temas como religião, terrorismo, imigração e política internacional insere suas charges no centro de debates sobre ética e liberdade de expressão (Melo, 2016). Para compreender sua atuação e os impactos dessas representações, é necessário tratar o jornal como

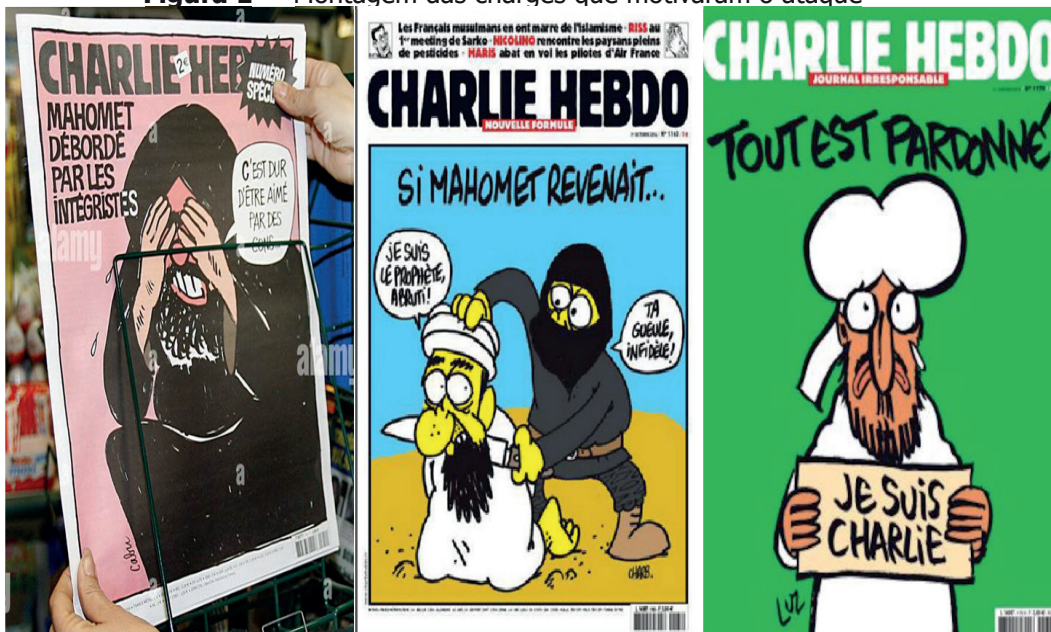
fonte periódica e situá-lo historicamente.

Conforme discutido, a linha editorial do *Charlie Hebdo*, marcada por irreverência e confrontação de dogmas, culminou na publicação de diversas caricaturas de Maomé. Essas imagens estiveram no centro das críticas religiosas e foram utilizadas como justificativa para o atentado terrorista de 7 de janeiro de 2015, evento que será abordado na próxima seção.

## AS CHARGES QUE MOTIVARAM O ATENTADO DE 2015

Entre as publicações mais controversas do *Charlie Hebdo* estão as caricaturas de Maomé. Em 2006, o jornal republicou, com capa própria, imagens originalmente veiculadas pelo periódico dinamarquês *Jyllands-Posten*. Uma das mais conhecidas mostra o profeta com uma bomba no turbante, provocando forte reação em diversos países de maioria muçulmana.

**Figura 1** — Montagem das charges que motivaram o ataque



Fonte: Reprodução *Charlie Hebdo*

Em 2011, ao anunciar a edição especial "*Charia Hebdo*", o jornal estampou Maomé como editor-chefe, gerando novos protestos e o incêndio da redação. No ano seguinte, em 2012, o periódico publicou uma série de caricaturas do profeta sem vestimentas, intensificando ainda mais a controvérsia.

Essas imagens foram consideradas ofensivas por grupos islâmicos radicais, que passaram a ver o *Charlie Hebdo* como inimigo do Islamismo. O atentado

de janeiro de 2015 é interpretado como resposta direta a essa linha editorial. Paradoxalmente, a capa da edição posterior ao ataque mostrou novamente Maomé, desta vez segurando um cartaz "*Je suis Charlie*", com a legenda "*Tout est pardonné*" ("*Está tudo perdoado*"), reafirmando o espírito provocador e resistente do jornal.

Tais charges estão no centro do debate sobre os limites da liberdade de expressão. Para os cartunistas do *Charlie Hebdo*, nenhuma crença deve estar isenta de crítica. Para muitos pesquisadores, porém, a reiterada publicação de imagens sabidamente ofensivas revela insensibilidade cultural e irresponsabilidade ética. Esse impasse evidencia a complexidade do humor gráfico em contextos multiculturais e a tensão entre crítica laica e respeito religioso.

## O ATAQUE AO CHARLIE HEBDO E A RESPOSTA EDITORIAL

Na primeira edição publicada após o atentado (nº 1178, de 14 de janeiro de 2015), o *Charlie Hebdo* reafirmou sua linha editorial em um texto comovente. Escrito por Laurent Léger, o editorial deixou claro que o ataque não os calaria: "*O que nos atingiu não foi o Islã, mas os extremistas.*" O texto reforça que o jornal não renunciaria à liberdade de criticar ideologias, dogmas ou religiões, defendendo que o humor é uma forma de resistência democrática.

A edição circulou com três milhões de cópias e foi traduzida para diversos idiomas. A capa trazia Maomé segurando o cartaz "*Je suis Charlie*", símbolo da solidariedade mundial, sob a legenda "*Tout est pardonné*", em uma tentativa ambígua de conciliação e continuidade provocadora. O editorial posiciona a charge não como insulto gratuito, mas como parte de um combate simbólico pelo direito à crítica e à irreverência.

O conteúdo editorial do *Charlie Hebdo* não se limita às charges provocativas que tornaram o jornal internacionalmente conhecido. Embora o humor gráfico seja sua marca registrada, a publicação também abriga colunas de opinião, reportagens, editoriais e artigos que refletem uma postura política clara: a defesa do laicismo, da crítica irrestrita a todas as religiões e ideologias, e a recusa em submeter o discurso jornalístico à lógica do "politicamente correto".

Essa linha editorial é frequentemente conduzida por um grupo fixo de jornalistas e cartunistas que compartilham um *ethos* comum: o de uma esquerda

libertária, anticlerical, antimilitarista e profundamente irônica.

Os editoriais da publicação costumam assumir uma voz combativa, assumidamente parcial e provocadora. O *Charlie Hebdo* rejeita o modelo de “objetividade jornalística” tradicional, preferindo a subjetividade como estratégia discursiva para provocar o debate público.

Em suas edições semanais, é comum encontrar textos que criticam não apenas religiões e partidos políticos, mas também setores da imprensa, ONGs e movimentos sociais, denunciando o que consideram formas veladas de autoritarismo, oportunismo ou censura ideológica. O estilo dos textos editoriais é direto, mordaz e repleto de referências culturais francesas, o que reforça sua identidade como um produto profundamente enraizado no contexto político e social da França.

Essa abordagem editorial faz do *Charlie Hebdo* um espaço de disputa simbólica. Ao adotar uma retórica deliberadamente polêmica, o jornal se posiciona como defensor da liberdade de expressão em sua forma mais radical. No entanto, isso o coloca frequentemente no centro de controvérsias, acusado de ultrapassar os limites do respeito às minorias ou de alimentar discursos intolerantes sob a justificativa da crítica.

Essa ambivalência é assumida pelos próprios editores, que consideram a função do periódico não apenas informar, mas perturbar e interpelar. Portanto, compreender o *Charlie Hebdo* requer ir além das imagens que circulam nas redes sociais digitais e mergulhar em sua lógica editorial, que articula humor, confronto e engajamento político como formas de intervenção pública.

## METODOLOGIA

Este artigo adota abordagem qualitativa, com base em análise documental e revisão bibliográfica. A análise documental, conforme Gil (2010) e Cellard (2008), consiste no exame sistemático de documentos com o objetivo de extrair informações relevantes ao objeto de estudo. No campo da Comunicação, isso inclui jornais, revistas e mídias digitais, considerando-os não apenas como suporte, mas como construtores de discurso.

Os documentos selecionados são exemplares do semanário *Charlie Hebdo*, publicados entre 2015 e 2025, com especial atenção às edições que contêm

charges de forte repercussão pública. A seleção incluiu charges sobre política interna francesa, imigração, conflitos internacionais e edições especiais, como a que marca os 10 anos do atentado de 2015.

Além disso, a revisão bibliográfica fundamenta-se em autores que discutem o papel da sátira e do humor na Comunicação Social, os limites éticos da liberdade de expressão e a relação entre mídia, cultura e poder. Referências específicas sobre o uso da mídia periódica como fonte de pesquisa jornalística e histórica também foram incorporadas, conforme orientações metodológicas de Cellard (2008).

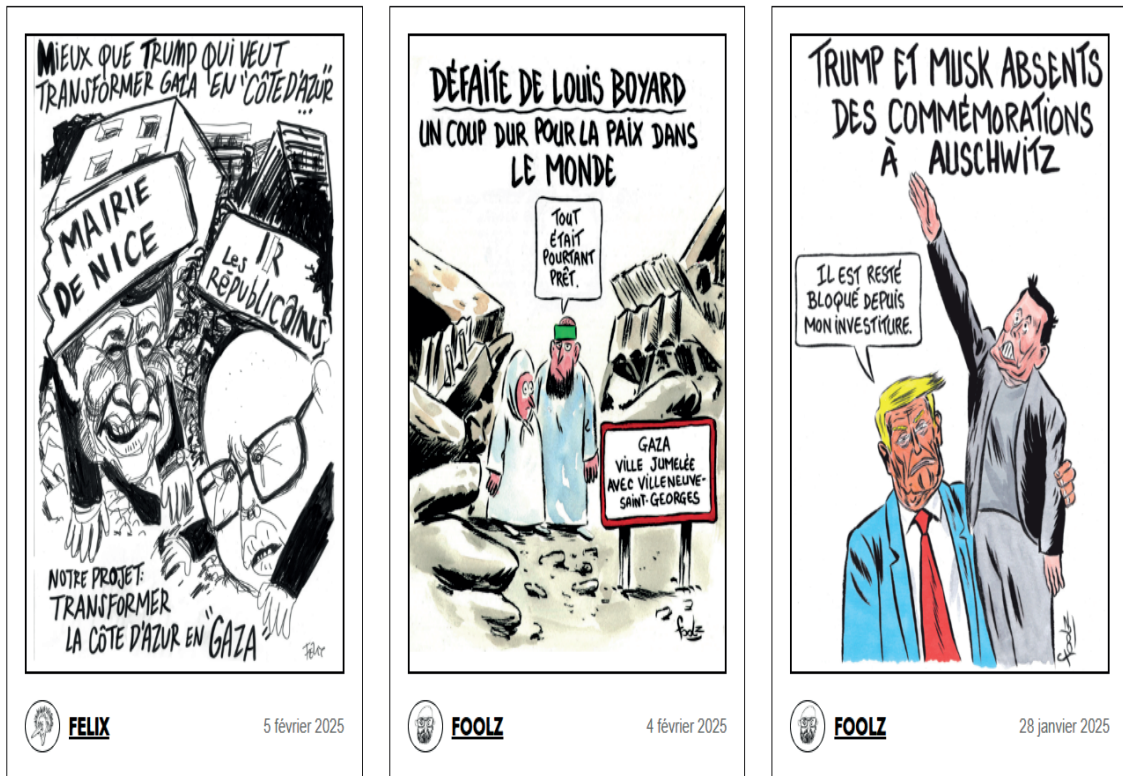
A análise das charges leva em conta seu conteúdo visual e verbal, o contexto de publicação, os personagens representados e os sentidos sugeridos. Para isso, foram utilizadas categorias analíticas relacionadas ao discurso, à ironia, à crítica social e ao enquadramento simbólico da imagem (Silva, 2016).

### ANÁLISE DAS CHARGES DO *CHARLIE HEBDO* (2015-2025)

A análise a seguir examina um conjunto de charges publicadas pelo *Charlie Hebdo* entre 2015 e 2025, com foco em três eixos temáticos recorrentes: a crítica à política interna francesa, a resposta editorial ao atentado de 2015 e a sátira de questões internacionais.

Por meio da ironia, do exagero gráfico e da apropriação de contextos geopolíticos, o jornal constrói narrativas visuais que tensionam os limites entre a crítica legítima e a provocação deliberada. A primeira montagem analisada (Figura 2) ilustra como a publicação utiliza o conflito israelo-palestino como espelho para refletir e denunciar problemas sociais e políticos na França.

Figura 2 — Montagem de charges sobre Gaza e política francesa



Fonte: Reprodução *Charlie Hebdo*. Disponível em: <https://charliehebdo.fr/themes/politique/>. Acesso em: 20 fev. 2025

As charges selecionadas para esta análise foram publicadas pelo *Charlie Hebdo* em meio à intensificação do conflito Israel-Palestina. Ambas utilizam a devastação de Gaza como metáfora crítica ao contexto político francês.

A primeira charge (à esquerda) retrata a *Côte d'Azur* em ruínas, com prédios destruídos e cartazes da prefeitura de Nice e do partido *Les Républicains*. A ironia reside na inversão de uma proposta real do presidente americano Donald Trump, que sugeriu transformar Gaza em uma nova "*Côte d'Azur*". Aqui, os políticos franceses parecem desejar o oposto: transformar a Riviera Francesa em uma zona de guerra. Entre os caricaturados, nota-se figuras como Éric Ciotti, enfatizando a crítica à guinada securitária e xenófoba das políticas locais.

A segunda charge (à direita) também utiliza o cenário da destruição, com uma placa informando que "*Gaza é cidade-irmã de Villeneuve-Saint-Georges*", um subúrbio parisiense conhecido por sua precarização urbana. O título refere-se à derrota de Louis Boyard, jovem deputado do *La France Insoumise*, que simboliza uma esquerda antissistema. A fala irônica sugere que sua derrota inviabilizou qualquer perspectiva de paz, escancarando o ceticismo diante do discurso

político convencional.

Ambas as imagens usam a guerra como alegoria para criticar o abandono das periferias francesas, a hipocrisia política e o oportunismo eleitoral. A analogia com Gaza opera como choque visual e discursivo: uma denúncia do empobrecimento urbano e da violência simbólica nos centros metropolitanos europeus.

**Figura 3** — Capa comemorativa de 10 anos do atentado



Fonte: Reprodução *Charlie Hebdo*

A capa da edição especial de 7 de janeiro de 2025 estampa a palavra “*INCREVABLE!*” (“*Inquebrável!*”) e mostra uma figura caricatural sentada sobre um fuzil AK-47, sorrindo enquanto segura a própria revista. A referência direta ao atentado de 2015 é reforçada pelas datas “2015-2025” ao pé da imagem.

O fuzil, símbolo do terrorismo jihadista, é ressignificado como base literal da resistência editorial. A figura sorridente representa o próprio espírito do *Charlie Hebdo*, zombeteiro, provocador e resistente. O uso de amarelo vivo e traços simples remete ao estilo tradicional do jornal.

À direita, uma caixa de texto informa que 76% dos franceses apoiam a liberdade dos cartunistas (Sondage IFOP). A metalinguagem da imagem dentro

da imagem, com o personagem segurando a própria edição, reforça a ideia de autorreferência e continuidade; mesmo sob ameaça, o jornal sobrevive e reafirma seu papel provocador.

Essa imagem articula ironia e desafio, condensando a postura editorial do periódico após uma década de polarização em torno da liberdade de expressão e seus limites.

**Figura 4** — Charges internacionais (março de 2025)



Fonte: Reprodução *Charlie Hebdo*. Disponível em: <https://charliehebdo.fr/themes/international/>. Acesso em: 11 mar. 2025

A montagem acima reúne três charges publicadas em março de 2025 na seção internacional do periódico.

Na Charge 1: “Groenlandeses que querem ser americanos”: um homem ártico constrói um iglu com a frase “*não há nada melhor que um obeso para construir um iglu*”. Trata-se de uma crítica ao imperialismo cultural dos EUA, lembrando a proposta de Trump de comprar a Groenlândia. A figura do obeso remete ao estereótipo americano e à crítica ao consumismo e à colonização simbólica.

Na Charge 2: “Trump agradece à Kremlin Production”: Donald Trump aparece recebendo um prêmio César pelo “*pior roteiro da Terceira Guerra Mundial*”, ironizando sua proximidade com a Rússia e sua retórica belicista. A imagem subverte a celebração artística e denuncia a espetacularização da política externa e das alianças obscuras.

Na Charge 3: “Abandono de cães em progressão”: a imagem mostra um veículo abandonando dois indivíduos amarrados no acostamento de uma estrada.

Um deles é claramente um homem barbudo. O título, que sugere um aumento no abandono de cães, é contrastado visualmente pela presença de humanos tratados como animais descartáveis. A analogia propõe uma crítica social à desumanização de populações vulneráveis, possivelmente imigrantes ou sem-teto, retratadas como descartáveis por políticas públicas ou pela sociedade. A charge provoca desconforto ao equiparar a negligência com animais à negligência institucional com seres humanos.

A charge que equipara o abandono de seres humanos ao de animais (Figura 4) pode ser lida à luz da perspectiva de Eagleton (2019) sobre a política do humor. Ao provocar desconforto através da comparação chocante, o cartunista não apenas denuncia uma mazela social, mas também escolhe quem será o alvo da ironia e qual dor será tornada espetáculo. Essa escolha, como lembra Serna (2015), nunca é ingênua: ela reflete e reforça posições no campo de batalha simbólico que é a esfera pública.

Esse tipo de leitura exige cuidado com o contexto sociopolítico francês recente, que envolve: crises migratórias (2023-2024), políticas de remoção de acampamentos de imigrantes em Paris e crescente discurso público de desumanização de grupos marginalizados. Essas charges usam ironia, exagero e violência gráfica para denunciar a banalização da barbárie, a hipocrisia dos discursos humanitários e o cinismo das lideranças políticas globais (Morales, 2017).

Bergson, em sua obra *O Riso: Ensaio sobre a Significação do Cômico* (1993), argumenta que o riso surge quando há uma mecanicidade no humano, ou seja, quando uma ação se torna repetitiva ou automática e perde a espontaneidade da vida. Além disso, ele destaca que o riso é social. O humor ocorre em um contexto coletivo e funciona como uma forma de correção social, expondo comportamentos que fogem da norma ou são considerados ridículos.

As charges analisadas no artigo, muitas vezes, ridicularizam figuras políticas e situações sociais para expor hipocrisias ou incoerências. Por exemplo, a charge sobre Donald Trump recebendo um "*César do pior roteiro para a Terceira Guerra Mundial*" (Figura 4) utiliza a sátira para ironizar sua relação com conflitos internacionais. Isso se alinha à ideia bergsoniana de que o riso é um mecanismo de crítica social.

Além disso, a comicidade exige distância emocional. Para o riso ocorrer, o público precisa estar emocionalmente distanciado do objeto da piada. O jornal

frequentemente explora temas sensíveis, como guerras e crises sociais, mas trata essas situações com humor ácido. Isso pode causar indignação entre aqueles que sentem proximidade emocional com os temas abordados. A rejeição de algumas comunidades às charges pode ser explicada pela ausência dessa “distância emocional” necessária para que o riso ocorra.

Propp, em *Comicidade e Riso* (1992), categoriza diferentes tipos de humor e destaca o riso sarcástico como um dos mais recorrentes na sociedade. Esse tipo de riso é baseado na ridicularização e na crítica social. Propp explica que a sátira, principalmente a política, recorre ao sarcasmo para enfatizar falhas e contradições no poder.

As charges analisadas no artigo fazem uso do sarcasmo para criticar líderes políticos e situações sociais. A charge que faz uma analogia entre Gaza e a cidade francesa de Villeneuve-Saint-Georges (Figura 1), por exemplo, usa o exagero para enfatizar a ideia de que certas políticas locais estão transformando cidades francesas em zonas de conflito.

Segundo Propp (1992), o riso pode ser uma forma de expor desigualdades e revelar verdades ocultas. Muitas charges não apenas fazem rir, mas provocam desconforto ao revelar aspectos controversos da sociedade. A charge sobre o abandono de crianças, comparando-o ao abandono de cães, exemplifica essa abordagem ao usar uma metáfora provocativa para denunciar descasos sociais.

Isso dito, os conceitos de Bergson (1993) e Propp (1992) ajudam a compreender a força crítica do *Charlie Hebdo*. Enquanto Bergson explica por que o riso pode ser uma ferramenta de correção social e por que certas piadas são mais polêmicas dependendo da proximidade emocional do público, Propp mostra como o sarcasmo e a ironia são utilizados para questionar estruturas de poder. Assim, as charges do jornal não são apenas cômicas, mas também ferramentas de reflexão política e social.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Face ao exposto, a análise realizada, enriquecida por perspectivas históricas como a de Serna (2015) e teórico-políticas como a de Eagleton (2019), confirma que o humor do *Charlie Hebdo* é intrinsecamente político. Mais do que um simples exercício de crítica, suas charges atuam como gestos de demarcação de

fronteiras simbólicas em uma sociedade francesa profundamente marcada por debates sobre laicidade, identidade nacional e integração. O riso que provocam, seja emancipatório, seja excludente, é, portanto, um sintoma das feridas abertas no tecido social contemporâneo.

A análise das charges do *Charlie Hebdo*, publicadas entre 2015 e 2025, revela a persistência de uma linguagem satírica que provoca, desafia e, por vezes, fere. Através do uso da ironia, do sarcasmo e da transgressão simbólica, o jornal francês tensiona os limites da liberdade de expressão em contextos democráticos e pluriculturais (Udupa, 2023). A recorrência de temas como religião, imigração, conflitos geopolíticos e política interna francesa mostra que o *Charlie Hebdo* atua como um espelho distorcido da sociedade: devolve à esfera pública as suas contradições e hipocrisias, amplificadas pelo traço gráfico.

A pesquisa demonstrou que, embora o humor gráfico seja um recurso legítimo de crítica, ele também carrega responsabilidades. O atentado de 2015 não apenas marcou tragicamente a história do jornal, mas também acentuou os dilemas éticos da comunicação satírica. As charges analisadas mostram que o riso nem sempre é libertador; muitas vezes, ele é incômodo, divisivo ou até mesmo excludente (Oliveira; Almeida, 2006).

Dessa forma, compreender o *Charlie Hebdo* requer um olhar crítico, atento às condições históricas de produção de suas charges, à intencionalidade do humor e às reações que ele provoca. O estudo reforça a importância de se refletir sobre o papel da mídia na construção de discursos sociais e sobre os limites do humor como forma de intervenção pública.

Em síntese, o artigo contribui para o debate sobre liberdade de expressão e diversidade cultural, propondo uma leitura contextualizada das charges como dispositivos discursivos. Ao mesmo tempo em que defende a importância do riso como ferramenta de crítica, reconhece os riscos de sua instrumentalização em contextos de tensão política e desigualdade simbólica.

## REFERÊNCIAS

- BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre o significado do cômico. 2. ed. Lisboa: Guimarães, 1993.
- CELLARD, A. **A análise documental**. In: POUPART, J. et al. (org.). A pesquisa qualitativa: enfoques epistemológicos e metodológicos. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008. p. 295-316.

- CHARAUDEAU, Patrick. **Discurso das mídias**. São Paulo: Contexto, 2006.
- CORREIO, Fabio Mourilhe. **Charlie Hebdo, secularização e escatologia**. *História, Histórias*, v. 4, n. 7, p. 87, 2016.
- DE FRU, Christophe. **Uma leitura de Charlie Hebdo (edição 1178)**: a charge como resposta ao atentado. 2018. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Língua Francesa) – UFPB.
- DÍAZ HERNÁNDEZ, Marianne. **Telecommunications and Internet Access Sector**: Latin America. *Direitos Digitais*, 2016.
- EAGLETON, Terry. **Humour**. New Haven and London: Yale University Press, 2019.
- GIL, Antonio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. São Paulo: Atlas, 2010.
- LORDES, Antonio Wallace. **Pathos, ethos e logos em charges de Charlie Hebdo**. 2019. Tese (Doutorado) – UFMG.
- MELO, Thiago Ramos. **Enfrentamentos e tensões**: uma análise de discursos de charges sobre o atentado ao Charlie Hebdo. 2016. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – UFPI.
- MILL, John Stuart. **Sobre a liberdade**. Trad. Pedro Madeira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- MILTON, John. **Areopagítica**: discurso pela liberdade de imprensa ao Parlamento da Inglaterra. Org. Felipe Fortuna. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.
- MORALES, Pierre. **Charlie Hebdo**: polémica, religião e o interesse dos usuários de Internet franceses. *Communication & Publics*, 2017. Disponível em: <https://journals.openedition.org/cp/1193>. Acesso em: 6 mar. 2025.
- OLIVEIRA, Neide A. A. de; ALMEIDA, Lara M. **Gêneros jornalísticos opinativos de humor**: caricaturas e charges. *Janus*, v. 3, 2006.
- PARNAIBA, Cristiane S.; GOBBI, Maria C. **Charge jornalística**: definição, histórico e funções. XII Congresso de Historia de la Comunicación, 2014.
- PROPP, Vladimir. **Comicidade e riso**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini; Homero F. Andrade. São Paulo: Ática, 1992.
- SERNA, Pierre (dir.). **La politique du rire**. Satires, caricatures et blasphèmes XVIe-XXIe siècles. Ceyzérieu: Champ Vallon, 2015.
- SILVA, Camille Lenz da. **Charlie Hebdo**: análise da cobertura do atentado em 2015 pelos jornais Folha de São Paulo, BBC e Deutsche Welle. 2016. Monografia (Graduação em Jornalismo) – Univates.
- UDUPA, Sahana; DATTATREYAN, E. G. (org.). **Digital Unsettling**: Decoloniality and Dispossession in the Age of Social Media. New York: NYU Press, 2023.

EL COMEDIANTE INVISIBLE. LA TRADUCCIÓN DE LA  
RISA EN  
LA INDUSTRIA AUDIOVISUAL CONTEMPORÁNEA

---

O COMEDIANTE INVISÍVEL. A TRADUÇÃO DO RISO NA  
INDÚSTRIA AUDIOVISUAL CONTEMPORÂNEA

---

THE INVISIBLE COMEDIAN. THE TRANSLATION OF  
LAUGHTER  
IN THE CONTEMPORARY AUDIOVISUAL INDUSTRY

Cristian Palacios<sup>1</sup>

 <https://orcid.org/0000-0001-6002-3288>

Recebido em: 09 de junho de 2025.

1ª revisão: 15 de janeiro de 2026.

Revisão final: 21 de março de 2026.

Aprovado em: 21 de março de 2026.

 <https://doi.org/10.46401/arec.2025.v17.23506>

---

<sup>1</sup> Doutor em Linguística, licenciado e professor no curso de Letras na Universidade de Buenos Aires (UBA), pesquisador do Instituto de Linguística da UBA e do CONICET. E-mail: [atenalplaneta@gmail.com](mailto:atenalplaneta@gmail.com)

**Resumen:** A través del análisis de un corpus de películas y series de comedia, buscaremos analizar el trabajo de traductores y subtituladores en la reproducción de chistes, referencias humorísticas y juegos de palabras, buscando comprender las ideologías lingüísticas que sustentan sus esfuerzos, buscando así poner en juego una hipótesis contraintuitiva: que la traducción de lo ridículo no sólo es posible sino necesaria, y que su funcionamiento depende menos del contexto sociocultural de lo que se cree.

**Palabras Clave:** humor audiovisual, tradução audiovisual, ridículo, tradução de humor.

**Resumo:** Por meio da análise de um corpus de filmes e séries de comédia, buscaremos analisar o trabalho de tradutores e legendadores na reprodução de piadas, referências humorísticas e jogos de palavras, buscando compreender as ideologias linguísticas que fundamentam seus esforços, buscando, assim, colocar em jogo uma hipótese contraintuitiva: a de que a tradução do ridículo não só é possível como necessária, e que seu funcionamento depende menos do contexto sociocultural do que se acredita.

**Palavras-chave:** humor audiovisual, tradução audiovisual, ridículo, tradução de humor.

**Abstract:** Through the analysis of a corpus of comedy films and TV shows, we aim to examine the work of translators and subtitlers in reproducing jokes, humorous references, and word-play, with the goal of understanding the linguistic ideologies underlying their decisions. In this way, we propose a counterintuitive hypothesis: that the translation of the ridiculous is not only possible but necessary, and that its effectiveness depends less on the socio-cultural context than commonly believed.

**Keywords:** audiovisual humor, audiovisual translation, ridiculous, translation of humor.

## Introducción

En un mundo que se piensa a si mismo con la impronta de lo pos-apocalíptico y lo pospandémico, resulta relativamente frecuente reconocer que, dentro del conjunto de discursos atribuibles a una comunidad discursiva específica en un momento histórico determinado, existen una serie de textos ligados al ejercicio profesional de la risa, a partir de los cuales se vuelve posible concebir la producción de lo cómico y lo humorístico como un campo social con todas las letras (Possenti, 2010, p. 171). Los humoristas y comediantes que producen en su interior toman decisiones y llevan adelante operaciones, a menudo de forma inconsciente, en permanente tensión dialéctica con las reglas que este les impone. Llamaremos Discursos Irrisórios, apelando a las mayúsculas que describen una tipología, a todos los textos y contenidos producidos en su interior.

Este campo posee una historia rica y compleja, que abarca tanto a los comediantes y caricaturistas de la modernidad como a los parásitos retratados por la comedia ática; tanto a los guionistas de las sitcoms contemporáneas como a los bufones y goliardos de las cortes medievales. Esa historia ha sido contada muchas veces, por ejemplo, en los trabajos de Otto (2007), Outram (2019) o Brown (2015), aunque rara vez desde una perspectiva que considere de manera integral la producción de la risa como fenómeno. Hay investigaciones dedicadas a los locos y bufones de la época isabelina, a los mimos de la antigua Roma o a los payasos del circo moderno. Pero son escasos los trabajos que intentan abarcar, en un mismo gesto interpretativo, el humor teatral, literario, pictórico y cinematográfico; la ópera bufa y la *commedia dell'arte*; las viñetas de Saul Steinberg y los cuentos de Henri-Pierre Cami.

Dicho campo excluye aquellas operaciones que Ana Flores denomina "humor no-estético" (Flores 2014, p. 143), esto es, las manifestaciones irrisórias que se dan en la vida cotidiana o en otros ámbitos de configuración seria: tanto los chistes que se cuentan en el ámbito laboral como aquellas bromas que se gastan entre colegas o compañeros de estudios, niños, jóvenes o adolescentes, incluyendo la habitual humorada del político o el chiste de un profesor universitario deseoso de ganarse el favor de sus alumnos. Ninguno de estos casos, con la excepción, tal vez, del chiste social, tiene como propósito principal tan solo el hacer reír. Lo

cómico está aquí al servicio de un discurso de otro calibre: político, científico, académico, etc.

A diferencia del primero, aquí no encontramos una formación en el marco de una profesión en la que el comediante busque ser reconocido, ni una práctica consolidada, ni un corpus estable de saberes performativos o intelectuales requerido. O, al menos, estas condiciones no se presentan de manera simultánea. Es fundamental comprender que, aunque existe un intercambio dialéctico entre ambos ámbitos, el uso profesional de la risa obedece a reglas propias. Algunos mecanismos cómicos habituales en el campo profesional no se utilizan en absoluto en el humor cotidiano: voces graciosas, tipografías exageradas, disfraces, gestos o expresiones deliberadas, entre otros recursos. Esto tiene un impacto notable en el trabajo de traductores, subtituladores y guionistas. Todos ellos deben conocer la diferencia entre ambos registros, y en ambas lenguas. Una pregunta habitual que se hacen, por ejemplo, es si deben priorizar el chiste por sobre el sentido literal cuando no es posible conservar ambos al mismo tiempo. A veces, incluso, se vuelve necesario inventar un nuevo juego de palabras o una ocurrencia equivalente en la lengua de destino que reemplace al original. Comprender lo ridículo como un campo social implica, ante todo, entender que las decisiones que toma un determinado dibujante en la soledad de su estudio están también determinadas por aquello que se espera socialmente de él.

Mucho más problemático es el hecho de que socialmente hablando, tanto en los círculos de aficionados como en el de los especialistas, no se dé lugar en este campo a las obras de claro contenido irrisorio que se producen en el terreno del Gran Arte: las comedias de Shakespeare o más bien Shakespeare, cuando escribe comedias; las pinturas del Bosco o del viejo Bruegel, las novelas de Cervantes, las aguafuertes de Goya o las películas de Chaplin y Buster Keaton. Lo que se juega, en este sentido, es una dinámica muy particular por la cual el ingreso en un circuito de prestigio obtura el reconocimiento del carácter predominantemente gracioso de ciertas obras y autores. Lo paradójico, acaso, es que sea la crítica especializada mucho más que el gran público, la más renuente a admitir que poco se podría comprender a Molière o a Rabelais si no se los coloca bajo el signo de lo irrisorio. Se trata, por lo tanto, de productores profesionales de la risa que han sido reclamados para sí por otras instituciones cuya legitimidad social es mucho mayor y más amplia que la de este último.

El campo social de la risa excluye también y finalmente, un tipo de producción

humorística que pasa prácticamente desapercibida frente a nuestros ojos, pese a que es posible encontrarla por todos lados, cuando leemos una novela de Irving en castellano o representamos en las tablas a Ionesco o a Pirandello, o de manera todavía más frecuente, cada vez que miramos una película, una sitcom, una serie cómica, un show de stand-up, en el cine, en la televisión abierta, por youtube o en una plataforma de streaming. Se trata del trabajo de los traductores, subtituladores y actores de doblaje que hacen inteligible para el gran público todas estas manifestaciones irrisorias sin que lleguemos a percatarnos de su presencia, aún en el caso del subtitulado que circula en letras amarillas por nuestras pantallas.

Y aunque resulta innegable que el tipo de tarea que deben acometer participa de idénticos mecanismos a los que los comediantes acuden a la hora de plantar un chiste desde cero (si es que algo así sucede alguna vez), rara vez son reconocidos como parte del mismo grupo social ni se les da a sus producciones la importancia que les cabe en el complejo entramado de los discursos irrisorios. Ciñéndonos solo al terreno audiovisual, que es, por otra parte, el campo predilecto para el consumo de narrativas en la actualidad el trabajo de los traductores en todas sus variantes explica un poco más del 70% de los discursos cómicos o humorísticos audiovisuales que consumimos. Esta afirmación que puede aplicarse con rigor al mundo luso-hispano, podría extenderse a la gran mayoría de los territorios lingüísticos con excepción acaso de aquellos países donde el inglés opera como *lingua franca*.

En las páginas que siguen intentaremos echar luz sobre el trabajo de estos verdaderos humoristas invisibles a la hora de reproducir chistes, referencias jocosas y juegos de palabras intentado comprender cuáles son las ideologías lingüísticas y discursivas que subyacen a sus esfuerzos, de qué clase de teoría de lo irrisorio se valen para llevarlo a cabo, por qué toman las decisiones que toman y en qué medida estas influyen y son influenciadas por el campo general del humorismo de la lengua de llegada. Nuestra hipótesis de base es que más allá del lugar común que atribuye al humor un carácter social e inherentemente situado, de lo cual daría cuenta su aparente intraductibilidad, la risa, en sus diversas manifestaciones, no solo es pasible de ser traducida, sino que dicha traducción forma parte de algunos de sus rasgos más característicos.

## La risa de nunca acabar

Acaso uno de los textos menos leídos y más incomprendidos entre aquellos esfuerzos por abordar el humor desde un punto de vista lingüístico y discursivo sea *La lengua de nunca acabar*, traducción castellana de *La langue introuvable*, de Françoise Gadet y Michel Pêcheux (1984), este último fundador de la Escuela Francesa de Análisis del Discurso, de notable influencia en los Estudios del Discurso en sus diversas variantes actuales. En él, los autores, comienzan por afirmar que el objeto, olvidado y a menudo forcluido de la lingüística y por extensión del análisis del discurso y de toda ciencia que pretenda decir algo sensato sobre el sentido es el hecho de que existe la lengua y hay lenguas (Pêcheux y Gadet, 1984, p. 11), esto es, la irreductibilidad fundante y radical de todo enunciado individual respecto de otro enunciado individual, sobre todo cuando este se encuentra construido hacia el interior de un sistema distinto de referencias. En otras palabras, que toda atribución de sentido o significación no puede ser comprendida sino en el aquí y ahora del espacio y el tiempo en el que está sucediendo.

Dicha afirmación, que se encuentra en los fundamentos mismos de la perspectiva discursiva, parece darse de bruces con la voluntad última de la mayor parte de las teorías que a lo largo de todo el siglo XX intentaron dar cuenta del lenguaje, esto es, la voluntad política de acabar con la división entre las lenguas que se traduciría en lo que con acierto llaman *la ilusión pentecostal*, la postulación de una lengua única, babélica, que daría cuenta de todas las otras. Según ellos, los lingüistas, del esperanto a los lenguajes lógicos, de Ramon Llull a Noam Chomsky, nunca dejaron de buscar “esa nueva lengua universal que [fuera] capaz de reproducir el milagro de un Pentecostés científico: otra vez Babel” (Pêcheux y Gadet, 1984, p. 15).

A partir de esta observación, los autores se dedican a realizar el análisis crítico y pormenorizado de toda la historia lingüística sobre la base de este olvido, incluyendo en esta trayectoria no solo a las diferentes filosofías del lenguaje de comienzos de la centuria sino a la relativamente novedosa, para la época, gramática generativo-transformacional en cuyos intentos de reducir el equívoco y la ambigüedad del lenguaje a una estructura profunda creen encontrar, otra vez, el mismo gesto reconciliador. Lo interesante, sin embargo, es la asociación

que ellos hacen entre dicha voluntad y aquello que denominan el *orden de la seriedad* por el cual, lo que todas estas teorías excluyen, con la salvedad, quizás, de la lingüística saussureana y su teoría del valor, es justamente la capacidad irrisoria del lenguaje. La posibilidad inherente no solo a toda lengua sino a todo modo semiótico de significación, de hacerles decir a los signos, a las palabras, a las acciones, a los gestos, mucho más de lo que dicen.

La ambigüedad, el equívoco, la falta, la irreductibilidad de unos lenguajes respecto de otros, (dado que las lenguas naturales no constituyen nomenclaturas, ni códigos, ni sistemas de etiquetado); pero también, podemos agregar nosotros, de unos modos semióticos respecto de otros (no puede decirse lo mismo con palabras que con imágenes ni mucho menos con acciones, olores, sabores) e incluso de ciertas teorías lingüísticas respecto de otras (esto es, de la semiología de tradición saussureana con la ciencia casi homónima que encuentra sus fundamentos en la semiótica de Peirce, para todo esto ver AUTOR, 2018), se encuentran asociadas, en términos de Pêcheux y Gadet, justamente a la posibilidad de todo texto o discurso de no ser tomado en serio. Una y otra vez los autores citan a Antoine Culioli, cuya teoría de las operaciones enunciativas se asienta sobre la base de que, en efecto, la comprensión sería solo un caso muy particular del malentendido, dado que la axiomático no-euclídeana, los chistes, los sinsentidos, las ecolalias infantiles, la poética, el lenguaje técnico de los manuales, también forman parte del funcionamiento "normal" del lenguaje y no pueden, por lo tanto ser excluidos de una teoría que busque dar cuenta del mismo.

Lo que los autores llaman el orden de la seriedad es justamente la negación de todos estos desvíos en aras de la normalización de una lengua que no existe, que nunca ha existido, más que en los laboratorios mentales de los lingüistas. Un bello ejemplo de este punto son los manuales de aprendizaje de lenguas, tanto los de lenguas extranjeras como los manuales escolares de los primeros años del primario con el que los niños aprenden o aprendían a leer y escribir. Copiando el estilo de un manual de conversación franco-inglesa, según sus propias palabras, es que Eugène Ionesco llegó a concebir *La cantante Calva*, traducción castellana de *La cantatrice chauve*, obra inaugural del movimiento conocido como Teatro del Absurdo y por consecuencia, del humor que lleva ese nombre. La lengua más aparentemente normal, es también, sin ningún lugar a dudas, la más radicalmente neurótica.

## Traductibilidad e intraductibilidad del humor

Resulta un lugar común afirmar que el humor, lo cómico y en general la risa se encuentran social y culturalmente situados, tan entrelazados con la cultura y el lenguaje en el que se manifiestan que difícilmente pueden ser trasladados sin un esfuerzo considerable. Que lo que hace reír a determinadas comunidades en ciertas épocas no hace reír a otras tantas<sup>2</sup>. Y en efecto, una de las precondiciones de lo irrisorio es la cantidad de presupuestos que se dejan en entredicho, todo lo que el receptor debe reponer de manera inmediata para comprender y disfrutar de la humorada. De modo que la traducción del humor, como la de la poesía, deviene una tarea ciclópea. Y sin embargo, pese a la aparente evidencia de tales afirmaciones, es posible constatar cómo ciertas operaciones irrisorias, ciertos mecanismos utilizados para procurar la carcajada del auditorio, ciertos ritmos, personajes, modismos, estilos, temas y, más aún, incluso ciertos chistes, parecen sobrevivir por el espacio de décadas, siglos y aún más, de milenios, pasando de lengua en lengua y de contexto en contexto.

En trabajos anteriores he procurado demostrar la desconcertante supervivencia de algunos chistes que circulaban de forma oral o textual, pero siempre anónima, en diferentes tiempos y geografías a lo largo de los siglos XIX y XX, documentados tanto en antologías, como en estudios sobre la materia (entre otros *El chiste y su relación con lo inconsciente* de Freud, 1990 o los *Complementos a El Mundo como Voluntad y Representación* de Schopenhauer, 2005) y que siguen haciéndolo aún hoy a través de las redes sociales (ver, por ejemplo, AUTOR, 2023).

Más allá de este punto, el hecho es que la traducción del humor, como la de aquellas obras literarias consideradas “intraducibles”, el *Finnegans Wake* de James Joyce o *La Disparition* de Georges Perec, a otras lenguas, contextos y

---

2 En *Crocodilos, Satíricos e Humorista Involuntários* (2018) Elias Thomé Saliba acuña el concepto de Pacto Humorístico como un modo de dar cuenta del momento histórico en el que lo irrisorio adquiere una vida institucional y por lo tanto comienza a ser producido profesionalmente. Ciertos discursos en ciertos determinados contextos, podrán ser entonces leídos como irrisorios, más allá de los procedimientos que pongan en juego para lograr ese efecto. Dicho momento coincide un ciento por ciento con la constitución de una esfera pública y activa al mismo tiempo, de un modo quizás un poco paradójico, la implícita posibilidad de un humor íntimo.

culturas, lejos de ser un fenómeno aislado o extraordinario es, por el contrario, uno sumamente frecuente. Es necesario explicar, entonces, por qué, pese a la creencia generalizada en la relativa intraductibilidad de lo irrisorio, se da el hecho de que una gran parte del humor literario o teatral que consumimos y una enorme porción, mayoritaria, del humor audiovisual contemporáneo, series como *Friends*, *Seinfeld*, *How I meet your mother*, *The Big Bang Theory*, *Two and a Half Men*, *The Office*, películas como *Airplane*, *The Naked Gun*, *Zoolander*, *The Hangover* o *The incredible Burt Wonderstone*, rara vez llegan hasta nosotros sin ser mediadas por alguna clase de traducción.

No solo eso, sino que además dichas producciones se han constituido como referentes ineludibles de la cultura humorística, incluso hacia el interior del propio contexto cultural latino o sudamericano. Aunque muchas de las series producidas en Argentina, México o Brasil por plataformas como Netflix, Amazon Prime, HBO Max o Disney +, con actores y guionistas locales tienen en promedio, hacia el interior de esos países y culturas, un rating más alto que aquellas que fueron producidas en otras latitudes, el ratio de visualización de comedias, series cómicas y especiales de *Stand Up* traducidas del inglés al castellano o portugués, sigue siendo de siete a uno en detrimento de las primeras<sup>3</sup>. Los cómicos locales generan un gran nivel de aceptación en aquellas comunidades para las cuales funcionan como interpretantes, pero no es menos cierto, sin embargo, que series como *Friends*, *The Office* y *Los Simpsons* logran una empatía equivalente en países tan distantes como Argentina, Lituania, Irlanda o la República Checa. Ello puede corroborarse en el uso de memes que las usan como escenografía.

La internacionalización de la industria cinematográfica y televisiva forma parte de una larga tradición. En las últimas décadas, sin embargo hemos asistido a una profunda transformación del tipo de trabajo lingüístico asociado a esta. Cada film o serie, por pequeño que sea y sin importar su país de origen, es traducido, doblado, subtulado y rotulado a distintos idiomas una vez que se sube a una

---

<sup>3</sup> Según la consultora Business Bureau (2021), a fines de 2020 había en Argentina 11,52 millones de hogares con acceso a televisión paga, lo que representaba una penetración del 77% de los hogares. Netflix lidera ampliamente la oferta de servicios SVOD tanto en América Latina como en Argentina. Este liderazgo se explica por su temprana llegada al continente en comparación con otras plataformas (Mastrini y Krakowiak 2021, p. 5). En cuanto al contenido, a comienzos de 2019 Netflix solo contaba con un 2,3% de producciones argentinas en su catálogo, con un claro predominio de producciones de Estados Unidos (46%), seguidas muy de lejos por Inglaterra (10%), Corea (8%) y Japón (7,3%) (Rivero, 2019).

plataforma de streaming, con el objetivo de ingresar al mercado global. “Aunque sabemos mucho sobre la producción, especialización e internacionalización — es decir, la creciente exportación de películas más allá de su país de origen— de la industria cinematográfica, los procesos complejos de la globalización siguen estando poco investigados” (Lorenzen, 2008). La globalización no se limita solo a la expansión de series y películas desde uno o unos pocos países: “también implica la interconexión entre una multitud de países, lo que conduce a su integración en uno (o varios) sistemas o redes globales económicos, culturales y, hasta cierto punto, también políticos” (Lorenzen, 2008; ver también Stiglitz, 2002; Amin; Cohendet, 2004).

Esto también tiene un impacto considerable en el consumo contemporáneo del humor. La globalización de la industria cinematográfica significa también que, día tras día, nuestras pantallas se llenan de juegos de palabras, referencias graciosas y chistes traducidos y subtitulados desde otros idiomas (Chiaro, 2012). Cada vez nos reímos más con juegos lingüísticos, bromas y chistes que han sido producidos en contextos culturales muy distintos. La contraparte de este fenómeno, dada la capacidad inherente de lo irrisorio para constituir colectivos identitarios (véase AUTOR, 2025), es la creciente consolidación de aquello que podríamos llamar una auténtica cultura global, un sistema de referencias que va más allá de un territorio, una región o una nación determinadas. Gente que ríe de lo mismo a uno y otro extremo de los continentes. Es en este sentido que Joanna Wilk-Racięska habla explícitamente de una comunidad de la risa cuyas fronteras no siempre coinciden con la de las naciones, lenguajes o territorios (Wilk-Racięska, 2017). Dada la creciente segregación impulsada desde las redes sociales por las nuevas ultraderechas, este suceso, sin duda, también merece ser atendido y estudiado.

Dime cómo doblas y te diré quién eres.

La aceptación de una serie, película o cómico extranjero como parte de la cultura propia resulta incluso mucho más profunda en series de televisión y películas de los años sesenta, setenta, ochenta y comienzos de los noventa, cuya circulación se daba predominantemente por la televisión abierta y en las, que por lo tanto, el gran público no tenía acceso a sus versiones originales. En ellas

se verificaba el fenómeno de la fidelidad al doblaje por el cual los espectadores manifestaban una notable intolerancia hacia las voces de aquellos actores y actrices que no fueran los que originalmente asociaron a sus personajes cómicos más queridos: Maxwell Smart, Bugs Bunny, El Zorro, Alf, el robot Bender, resultaban mayormente indigeribles cuando eran escuchados en doblajes alternativos o con sus voces originales, incluso en países como la Argentina o México, tan adeptos al subtítulo<sup>4</sup>. Para los espectadores latinoamericanos, la voz de Homero Simpson será mucho más la de Humberto Vélez que la de Dan Castellaneta, su actor original. Dichos actores y actrices forman parte también de esa comunidad de comediantes invisibles a los que aquí aludimos, pues eran ciertamente las inflexiones de sus voces y su manera cómica de decir textos que salían de una boca ajena las que provocaban la risa de los espectadores.

Así, por ejemplo, en una encuesta entre traductores y subtituladores, respecto de las comedias televisivas preferidas de su infancia, en los años 70, 80 y 90 surgen algunas pocas referencias locales: *El capitán Piluso*, *La noticia rebelde*, *Peor es Nada*, *No toca botón*, *Tato Bores* y una sola latinoamericana: *El Chavo del 8* frente a montones de ejemplos norteamericanos *Los Simpsons* (*The Simpson's*), *Alf*, *Los tres chiflados* (*The Three Stooges*); *Hechizada* (*Bewitched*), *El Superagente 86* (*Get Smart*), *La niñera* (*The Nanny*), *Blanco y negro* (*Diff'rent Strokes*), *El zorro* (*Zorro*), *Futurama*, *Seinfeld*, *Friends*; y uno inglés: *El show de Benny Hill* (*Benny Hill*). Con la excepción de *Friends*, todos ellos consumidos de manera doblada. El dato es tanto más significativo cuanto que la gran mayoría de estas series fueron dobladas en castellano neutro, una variedad dialectal artificial de la lengua que tiene su base en el castellano de México y sus áreas circundantes, aunque suavizando los acentos y eliminando modismos específicos, en detrimento de otras variedades del castellano, como el peninsular o rioplatense.

---

4 En 1948, una ley pareja, prohibió el doblaje para cine en películas para adultos en México y Argentina, por considerar que se trataba de competencia desleal para con las producciones originales de cada uno de esos países. La restricción excluía al cine familiar, los dibujos animados, y las películas y series para televisión. Al contrario que en España, donde, al revés, se exigía que todas las películas fueran transmitidas en castellano, incluso los títulos, hecho que el franquismo aprovechó para ejercer esa forma particular de censura que consiste en no traducir las partes que no podían ser oídas. La ley de prohibición se extendió hasta fines de los años setenta. Ello explica, en parte, la gran tradición del subtítulo que existe en estos países, y su casi nula práctica en la península.

Aunque absolutamente aceptado hoy en día, hasta el extremo de que cualquier otra variante del castellano es percibida como extraña, dicha variedad se consolidó con el auge de la industria del doblaje en México, cuyos famosos estudios Churubusco fueron responsables de darle voz para toda Hispanoamérica a algunas de las películas más emblemáticas de la Disney. Eso pese a que filmes como *Dumbo* o *Pinocho* habían sido previamente doblados en Argentina para ser lanzados incluso en el mercado español del momento. Lo que no se puede desconocer es que más allá de la mayor o menor fidelidad de la traducción en sí misma, existe un punto de extrañamiento irreductible en el hecho de que el acento que los espectadores escuchan no sea el que corresponde a los contextos donde se escuchan. Punto que impacta en mayor o menor medida en las películas serias, pero que no deja de aportar un plus de sentido al desvío propio de lo humorístico.

A menudo se llegan a asociar ideológicamente ciertas variedades lingüísticas con ciertas conductas y estereotipos: se atribuye, por ejemplo, al argentino, el ser arrogante, ventajoso y descarado y ello se hace evidente en las voces de algunos personajes doblados con ese acento. Lo mismo sucede con el cubano, el castellano ibérico o algunas variedades del castellano de México. Cucho (Choo-Choo en el original) de la serie animada *Top Cat*, traducida como *Don Gato*, de Hanna Barbera, habla con acento Yucateco. En el caso de esta serie, en particular, el personaje de Benito Bodoque (Benny the Ball) cuya voz, interpretada en el inglés original por Maurice Gosfield, era ronca y profunda, casi como la de un gánster, adopta en castellano una voz extremadamente aguda e infantil, que refuerza, en lugar de contrastarla, la ternura del personaje. Ambos fueron interpretados por el actor mexicano Jorge Arvizu a cuyo olfato actoral se atribuye la decisión de hacerlo de esta manera. Lejos de reforzar la literalidad de la traducción, la interpretación del doblaje la invierte. Aunque la operación parece completamente contraria, en términos del desvío humorístico llega a resultar equivalente.

## Ascenso y caída del subtítulo<sup>5</sup>.

El auge de la televisión por cable, desde mediados de los años ochenta en Argentina, México o Brasil, y su consecuente evolución en sistemas de programación, *on demand*, plataformas, sitios ilegales de reproducción de contenido o redes sociales, así como la tecnología DVD, que incluía la posibilidad de optar entre voces, subtítulos y doblajes en varios idiomas, pusieron a nuestro alcance las versiones vernáculas de algunos de estos productos, alertando a las masas de espectadores respecto del origen trans-lingüístico de aquello que se les ofrecía en las pantallas. *The Office*, *Friends*, *Two and a Half Men*, *Curb your Enthusiasm*, *How I meet your mother*, fueron dobladas y subtituladas en la misma medida. No conocen el fenómeno de la fidelidad al doblaje.

Esto forma parte de un nuevo paradigma en la industria, en el cual incluso se conservan los títulos originales de las series. *Lost* en Argentina se conoce como *Lost* (aunque en España sigue siendo *Perdidos*), *Friends* no es *Amigos*, sino *Friends* (incluso en España). Lo mismo ocurre con *Arrested Development*, *Curb Your Enthusiasm*, *Modern Family*, *South Park*, *Family Guy* y el resto de las series mencionadas previamente. Un fenómeno similar se observa con los nombres de los personajes: *Wonder Woman*, *Spiderman*, *The Joker* o *Peppa Pig* son reconocidos tanto como *la Mujer Maravilla*, *el Hombre Araña*, *el Guasón* o *Peppa la cerdita* en Argentina. No se trata de una mera anécdota, sino de una de las múltiples manifestaciones de una nueva conciencia lingüística de los espectadores, que modifica las decisiones que toman los traductores y las compañías. Y, por supuesto, también a la inversa.

Los niños y niñas de hoy son conscientes de que las películas, los programas de televisión, los videojuegos y los personajes que consumen han sido previamente traducidos desde un idioma que no es el suyo. Kermit the Frog, la entrañable rana verde de los Muppets, habitualmente reconocida como La Rana René, en

---

5 “El subtítulo es la presentación de un texto escrito en la pantalla en sincronía con el mensaje verbal o escrito original que se muestra” (Ávila-Cabrera 2023: 6). Implica un tipo de transferencia del texto fuente al texto meta que requiere reducción del texto, sincronización y uso de reglas sintácticas y estilísticas. Díaz Cintas y Remael (2021) definen el subtítulo interlingüístico como la práctica traductora que consiste en presentar un texto escrito, en la parte inferior de la pantalla, que tiene como objetivo reproducir el diálogo original intercambiado entre los distintos hablantes, así como la otra información verbal que se transmite de forma auditiva y visual (Ávila-Cabrera, 2023; Díaz Cintas & Remael 2021, p. 9).

Latinoamérica, o Gustavo en España, es distinguida en cualquiera de sus tres variantes. Eso no significa que las personas, en su vida cotidiana, realmente “vean” y sean plenamente conscientes del trabajo de los traductores y subtituladores. Como muchos otros trabajadores del lenguaje, su éxito depende de que sus acciones pasen desapercibidas, en otras palabras, de “ser escuchados pero no vistos [...] La naturaleza muchas veces tras bambalinas de su trabajo también implica que su influencia esté parcialmente oscurecida y su rol a menudo mal reconocido por el público en general” (Thurlow, 2020, p. 3).

El trabajo de los traductores y subtituladores, por su propia naturaleza, sigue siendo invisible o cuando menos, profundamente invisibilizado. Acaso es la condición misma de la actividad: un proceso que ocurre frente a nuestros ojos, de manera literal, en el caso del subtitulado, pero que sin embargo no somos capaces de ver ni oír del todo. Este último es el que, de entre estas formas de la traducción, encarna de manera más paradigmática el boom de la traducción audiovisual contemporánea, especialmente desde que las plataformas transformaron nuestras formas de ver y consumir películas y series. Una de las consecuencias más evidentes de la globalización de la industria audiovisual. Estas pequeñas letras amarillas que se interponen entre la imagen dinámica y nuestros ojos, haciéndonos leer en una lengua aquello que escuchamos en otra, que entrelaza dos modos semióticos completamente diversos, en cierta forma antitéticos, el acto de leer y el de observar; resultan a todas luces un ejemplo de hasta qué extremo el acto de mirar un filme o una serie comporta un complejo proceso multimodal por el cual adosamos automáticamente la entonación y la performance de un actor determinado al significado de aquello que leemos en forma silenciosa<sup>6</sup>.

Este fenómeno es sin duda el que permite a muchos subtituladores transferir el peso de las bromas a aquello que se ve y se escucha mucho más que a lo que se dice. El tono del actor o de la actriz, su forma de actuar, sus gestos, sus miradas, es lo que realmente hace al efecto cómico. A veces la decisión a todas luces antipática de no traducir un chiste o de traducirlo solo a medias, dada la dificultad que este entraña, sobre todo cuando contiene referencias culturales

---

<sup>6</sup> La demanda de traducción audiovisual ha inspirado en los últimos años numerosas investigaciones sobre el tema. El subtitulado es hoy “un campo muy bien posicionado gracias a una gran actividad, como múltiples publicaciones de investigación, congresos a nivel internacional, el desarrollo de cursos universitarios y profesionales, y la redacción de tesis académicas” (Ávila-Cabrera, 2023, p. 6).

muy específicas, es realmente la correcta. Cualquier opción que torne el texto oscuro, complejo, difícil de leer, o demasiado alejado del contexto de referencia podría hacer naufragar el efecto. Lo mejor que el traductor puede hacer, en estos casos, es quitarse de en medio.

El *timing* resulta crucial en el subtulado: anticipar el remate en un gag resultaría destructivo para la risa que se busca desatar. El subtitulador debe entonces cuidar que el tiempo de la lectura coincida con el tiempo del comediante. Algo muy de mucha dificultad en las sitcoms, donde parte de la dimensión cómica del discurso reside en la velocidad con la que hablan los intérpretes. Otro error, muy común es tornar claro lo que es intencionalmente ambiguo. A menudo, la dimensión jocosa de un chiste se entiende antes de haber comprendido que se trataba en verdad de un chiste. Esto es mucho más usual de lo que parece: los niños y niñas cuentan chistes sin sentido. Entienden la forma, pero no el contenido. Ello se traslada luego a las audiencias que reaccionan ante una humorada sin saber muy bien de qué o por qué se están riendo.

### Traducciones por todas partes

El punto a destacar es que, lejos de ser intraducibles, las diferentes manifestaciones de la risa parecen estar siendo traducidas en todos lados y en todo momento. Las dificultades que este ejercicio entraña son evidentes, sobre todo cuando se tienen en cuenta los bajos salarios, cada vez más bajos según los especialistas, que la industria destina a la tarea. Esta se mueve, además, de forma cada vez más vertiginosa. Procesos que habitualmente ocupaban varias semanas y hasta algunos meses requieren ahora ser resueltos en poco más de 72 horas. A esto se le suma la censura, absolutamente habitual en el medio, por la cual los insultos, las palabras groseras, las imprecaciones, son omitidas o vertidas en formas léxicas suavizadas, con escasas excepciones. Por ejemplo, la expresión "¡Cielos!" en lugar de "¡Mierda!" para el equivalente inglés "Shit!" o "Fuck!" utilizada incluso, o sobre todo, en series reconocidas por el uso irrestricto de injurias semejantes, como *South Park*.

En otros casos, la censura busca atenuar el choque cultural o ideológico que tal o cual expresión pudiera entrañar para los mercados de la lengua de llegada. Así, por ejemplo, el séptimo episodio de la tercera temporada de *Los Simpsons*,

segundo especial de Halloween de la serie, *Treehouse of Horror II*, llamado *La casa-árbol del horror II* en España y *La casita del horror II* en Hispanoamérica contiene una escena en la que se abrazan los representantes de Inglaterra y Argentina en la ONU. El primero dice entonces:

BRITISH AMBASSADOR: Eh, sorry about the Falklands, old boy.  
 ARGENTINE AMBASSADOR: Oh, forget it. We kind of knew they were yours.

Sin embargo, en la versión que se transmitió para América Latina, el diálogo omite cualquier referencia a las islas:

EMBAJADOR BRITANICO: Perdón por lo del tratado amigo.  
 EMBAJADOR ARGENTINO: Oh, olvídate che. Habrá tiempo de recuperarnos.

Lo cual no tiene mucho sentido. La decisión se basa sin duda en la sensibilidad que pudiera tener para el público latino y sobre todo de Argentina, tal alusión descarada al reclamo de soberanía, incluyendo la circunstancia del nombre: Malvinas en lugar de Falklands. Acaso una mejor decisión hubiera sido invertir los comentarios. Escuchar al Embajador Británico decir "siempre supimos que eran tuyas".

Todo ello atenta, sin duda, contra el complejo acto de reponer una humorada en un contexto cultural diferente. Y si a menudo los puristas manifiestan su descontento por aquellos chistes que frecuentemente se pierden o incluso se omiten cuando no se encuentran equivalentes en la lengua de llegada, por aquellos giros dialectales que no se reponen, por aquellos dobles sentidos que no se aprovechan, no es menos cierto que la popularidad de los ejemplos citados más arriba nos obliga a pensar que el éxito es más frecuente que el fracaso.

En el caso del subtítulo, este podría explicarse, también, por el hecho de que lo irrisorio comprende a todos y cada uno de los estratos y niveles de la vida colectiva y, por lo tanto, de los procesos que atañen a la producción social del sentido. Se trata de un fenómeno enormemente complejo en el marco del cual las operaciones exclusivamente lingüísticas cumplen un rol entre tantos otros, y ni siquiera uno preponderante, junto con aquellas que incluyen la imagen, el movimiento, la voz o en general cualquier modo semiótico o sistema sígnico. La mayor parte de los chistes (si no todos) dependen de la performance del emisor:

gestos, tonos, ritmos, silencios, hacen a la comprensión de una broma mucho más que su dimensión propiamente verbal.

Esto nos obliga a reconocer, entonces, la existencia de un fundamento no lingüístico y transcultural de lo irrisorio, que ya no depende exclusivamente de los contextos sociales específicos o, para ser más exactos, cuyos contextos sociales de referencia sobrepasan las fronteras geográficas y temporales, y que comúnmente se vinculan con lo que previamente hemos denominado el campo social de la risa. Es patente la presencia de ciertos estilos de interpretación, como por ejemplo, ritmos, velocidades, tipos de voz, tipografías, y naturalmente, ciertas operaciones retóricas concretas, tales como la ruptura de la isotopía estilística, anacronismos, o el empleo calculado de la obscenidad y el lenguaje escatológico, entre otros.

La mera existencia de dicho campo y la necesidad del humorista de recurrir a él constituye un fenómeno transcultural, cuyas implicancias pueden observarse en la traducción de la película *Airplane* (1980), que fue lanzada en Hispanoamérica bajo el título *¿Y dónde está el piloto?* y en España como *Aterrizo como puedas*. En ambos casos, el título adquiere un matiz humorístico ausente en el texto original. El éxito de esta primera fórmula generó que, con el tiempo, numerosas películas adoptaran el mismo método, señalando a la audiencia no solo que se trataba de comedias, sino también el tipo específico de humor que presentaban. Así, *The Naked Gun* (1988) se estrenó como *¿Y dónde está el policía?* (1988), *Repossessed* (1990) como *¿Y dónde está el exorcista?* (1990), y *A Haunted House* (2013) como *¿Y dónde está el fantasma?*

Vemos aquí como un chiste que a primera vista puede parecer intraducible puede ser trasladado a otra lengua mediante procedimientos muy similares a los del texto original. En una de las escenas más icónicas del filme, el doctor Rumack pregunta al traumatizado piloto Ted Striker si es capaz de aterrizar el avión:

RUMACK: Can you fly this plane and land it?  
 TED: Surely you can't be serious.  
 RUMACK: I am serious, and don't call me Shirley.

Aquí, la homofonía entre "surely" y "Shirley" genera la confusión que provoca el efecto humorístico. La versión subtitulada para España omite por completo el juego de palabras:

RUMACK: ¿Puede pilotarlo y aterrizar?  
 TED: No puede estar hablando en serio.  
 RUMACK: Le estoy hablando en serio.

En cambio, la versión doblada para Latinoamérica introduce una leve modificación para conservar la comicidad a través de un mecanismo irrisorio análogo al original, aprovechando no la homofonía sino la ambigüedad del vocativo divino:

RUMACK: ¿Podrá volar el avión y aterrizarlo?  
 TED: ¡Dios! No hablará en serio.  
 RUMACK: Hablo en serio, y yo no soy Dios.

Si bien es cierto que el nombre Shirley desaparece de la escena, la confusión permanece y el chiste, por lo tanto, funciona. No solo eso: funciona bastante bien.

En sus ensayos “La tarea del traductor” (1971) y “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres” (1986), Walter Benjamin aborda la problemática de la traducción literaria, preguntándose qué distingue realmente al escritor del traductor. Benjamin concluye que la labor del traductor consiste en encontrar, en la lengua de llegada, una actitud que despierte un eco del original. Una traducción que solo pretendiera ser un intermediario no lograría más que transmitir un mensaje, lo cual en el caso de la lengua poética carece de verdadera relevancia. “¿Qué ‘dice’ una obra literaria? ¿Qué comunica? Muy poco a quien la entiende. Su razón de ser fundamental no es la comunicación ni la afirmación” (Benjamin, 1971). Esto es así porque la lengua no es únicamente un medio para comunicar lo comunicable, sino, más aún, un símbolo de aquello que no puede ser comunicado en absoluto (Benjamin, 1986).

Walter Benjamin identifica en el nombre propio —la respuesta a la pregunta “¿quién eres?”— una de las singularidades más intraducibles del lenguaje, aunque simultáneamente reconoce que dicho nombre debe necesariamente traducirse, pues está inextricablemente vinculado a un rostro y a un cuerpo particulares. De esta manera, la posibilidad misma de la traducción se sostiene en la medida en que la lengua existe, dado que toda lengua puede concebirse como una traducción de otras lenguas anteriores. Tanto la práctica poética como la humorística, al tensionar la identidad misma del lenguaje, parecen regirse por las mismas leyes que gobiernan la traducción. Desde una perspectiva semiótica,

esto resulta incuestionable, pues un signo funciona siempre como sustituto de otra cosa, pero únicamente bajo un determinado aspecto o cualidad. En otras palabras, todo es traducible en cierto sentido, pero nada puede ser trasladado íntegramente en todos sus aspectos<sup>7</sup>. Ello coincide con la propia experiencia de los traductores quienes, ante la pregunta por la dificultad de traducir lo irrisorio han respondido, contra la creencia común y generalizada, que es una tarea difícil, pero no particularmente difícil. No más difícil que la traducción de ciertos modismos, expresiones dialectales, juegos de palabras no-humorísticos e incluso ciertos textos científicos.

La propia existencia de lo irrisorio depende de esta diferencia fundamental entre lo que expresamos y lo que creemos entender. Nuestro sentido del humor forma parte de una tradición cultural que no es ni exclusivamente verbal ni mayoritariamente lingüística. Han sido siglos de aprendizaje para comprender que pensamos a través del lenguaje, lo cual a su vez nos permite entender que no es únicamente por medio de la lengua que pensamos. Me atrevo incluso a sugerir que, aunque de forma mínima y ocasional, lo irrisorio logra eludir tangencialmente la mercantilización del lenguaje característica del neoliberalismo que atravesamos actualmente.

Lejos de ser intraducibles, los mecanismos que producen lo irrisorio recurren a operaciones semióticas que constituyen la base misma de la generación de sentido, así como las formas en que este circula y organiza el lenguaje, el pensamiento y la realidad. La traducción del humor no solo es posible, sino también, en cierto sentido, indispensable. Representa una de las múltiples expresiones de esa cultura popular subterránea de la risa que Bajtin quiso poner en evidencia, y que se expande más allá de las barreras idiomáticas y geográficas. Los traductores audiovisuales actúan como mediadores culturales de esta herencia milenaria cuando buscan el equivalente en la lengua receptora de una broma, un chiste o un juego de palabras.

Contrario a lo que suele pensarse, estos profesionales generalmente logran su cometido. Esto sucede, desde nuestra perspectiva, porque esos chistes y

---

<sup>7</sup> En *Dire Quasi la Stessa Cosa. Esperienze di traduzione* (2003) Umberto Eco aboga por una mirada práctica del asunto, según la cual la traducción es posible porque efectivamente se realizan traducciones todo el tiempo, sea por la circunstancia que sea. Y a menudo son los mismos traductores los que juzgan buenas o malas determinadas operaciones de traducción basados pura y exclusivamente en las reglas internas del campo.

juegos lingüísticos son apenas la manifestación visible de una cultura popular compartida por toda la cultura occidental, una cultura capaz de generar una comunidad humana que trasciende las fronteras sociales.

## Bibliografía

ÁVILA-CABRERA, José Javier. **The Challenge of Subtitling Offensive and Taboo Language into Spanish**. Bristol: Multilingual Matters, 2023.

AMIN, Ash; COHENDET, Patrick. **Architectures of Knowledge: Firms, Capabilities, and Communities**. Oxford: Oxford University Press, 2004.

BENJAMIN, Walter. La tarea del traductor. En: **Angelus Novus**. Barcelona: Edhasa, 1971.

BENJAMIN, Walter. Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres. En: **Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos**. Buenos Aires: Planeta-DeAgostini, 1986.

BROWN, Peter A. The mirror and the cage. Queens and dwarfs at the early modern court. In: ARAB, D.; DOWD, M.; ZUCKER, A. (eds.). **Historical Affects and the Early Modern Stage**. London: Routledge, 2015. p. 137-151.

CHIARO, Delia. **Translation, Humour and Literature**. London: Continuum International Publishing Group, 2012.

DÍAZ CINTAS, Jorge (org.). **New Trends in Audiovisual Translation**. Bristol: Multilingual Matters, 2001.

DÍAZ CINTAS, Jorge; REMAEL, Aline. **Subtitling: Concepts and Practices**. London: Routledge, 2021.

ECO, Umberto. **Dire Quasi la Stessa Cosa. Esperienze di traduzione**. Milão: Bompiani, 2003.

FLORES, Ana. **Diccionario crítico de términos del humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina**. Córdoba: Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Córdoba, 2014.

FREUD, Sigmund. **El chiste y su relación con lo inconsciente**. Buenos Aires: Amorrortu, 1990.

LORENZEN, Mark. On the Globalization of the Film Industry. **En Industry and Innovation**, v. 15, n. 1, feb. 2008. Disponible em: <https://research.cbs.dk/en/publications/on-the-globalization-of-the-film-industry>.

MASTRINI, Guillermo; KRAKOWIAK, Florencia. Netflix en Argentina: expansión acelerada y producción local escasa. En **Comunicación y Sociedad**, jun. 2021.

OTTO, Beatrice. **Fools Are Everywhere: The Court Jester around the World**. Chicago: University of Chicago Press, 2007.

OUTRAM, Dorinda. **Four Fools in the Age of Reason: Laughter, Cruelty, and Power in Early Modern Germany**. Charlottesville: University of Virginia Press, 2019.

AUTOR 2023

AUTOR 2018

PÊCHEUX, Michel; GADET, Françoise. **La lengua de nunca acabar**. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.

POSSENTI, Sílvio. **Humor, língua e discurso**. São Paulo: Contexto, 2010.

RIVERO, Ezequiel Alexander. Viaje al fondo de Netflix: la falacia de que “vemos lo que queremos”. **Fibra. Tecnologías de la comunicación**, v. 24, maio 2019, p. 1-6.

SALIBA, Elías Thomé. **Crocodilos, Satíricos e Humoristas Involuntários – Ensaio de História Cultural do Humor**. São Paulo: Intermeios, 2018.

SCHOPENHAUER, Arthur. **El mundo como voluntad y representación II**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005.

STIGLITZ, Joseph. **Globalization and Its Discontents**. New York: W. W. Norton & Company, 2002.

THURLOW, Crispin. **The Business of Words: Wordsmiths, Linguists, and Other Language Workers**. London: Routledge, 2020.

WILK-RACIĘSKA, Joanna. La definición de comunidad de risa reformulada. En J. P. R. Ferreira & T. L. Vieira (Eds.), **Humor, língua e linguagem: Representações culturais**. São Paulo: Verona, 2017. pp. 109-24.

# DESENHAR O FINAL DO IMPÉRIO COLONIAL: O TRAÇO DO CARTOONISTA AUGUSTO CID (1966-1974)

## DRAWING THE END OF THE COLONIAL EMPIRE: THE WORK OF CARTOONIST AUGUSTO CID (1966-1974)



Sónia Pereira Henrique<sup>1</sup>

<https://orcid.org/0000-0001-8374-8919>



Maria Cristina Neves<sup>2</sup>

<https://orcid.org/0009-0003-8217-0475>

Recebido em: 27 de maio de 2025.

Revisão final: 20 de agosto de 2025.

Aprovado em: 16 de janeiro 2026.



<https://doi.org/10.46401/arec.2025.v17.23456>

---

1 Doutora em História, com especialidade em Arquivos Históricos (23/01/2020) e Mestre em Ciências da Informação e Documentação, na variante de Arquivística desde 30/11/2010. Ambos os graus académicos foram certificados pela Universidade Nova de Lisboa - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, em Lisboa, Portugal. Investigadora Integrada do DINÂMIA<sup>3</sup>CET-Iscte - Centro de Estudos Socioeconómicos e Territoriais (ECSH) grupo Cidades e Territórios, Lisboa, Portugal. E-mail: [sonia.pereira.henrique@gmail.com](mailto:sonia.pereira.henrique@gmail.com)

2 Mestranda em Ciências da Documentação e Informação na Universidade de Lisboa e o Mestrado em Museologia e Museografia na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. É pós-graduada em Património, Gestão e Participação, pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa (2023-2024) e a Especializada em Ciências Documentais, variante de Bibliotecas e Centros de Documentação e variante Arquivo pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias (2007-2010). E-mail: [cristinasoaresneves@gmail.com](mailto:cristinasoaresneves@gmail.com)

**Resumo:** O desenho da espacialidade colonial através do *cartoon* e a sua leitura em contexto, conforme outras tipologias documentais nos arquivos, permitem equacionar um espaço público, um território hermenêutico no qual crítica social, função moral, expressão artística e impacto cultural operam enquanto fronteiras, possibilitando reavaliar valores, mesmo em momentos-chave, conforme a guerra colonial, em África. Assim, a representou Cid, participante ativo durante a guerra, com o seu desenho e depois desta, enfrentando a censura ao seu trabalho.

**Palavras-chave:** guerra, humor, opinião pública, imprensa.

**Abstract:** The utilisation of cartoons as a medium to depict colonial spatiality and its contextual reading alongside other documentary typologies in the archives enables us to equate public space, a hermeneutic territory in which social criticism, moral function, artistic expression and cultural impact act as frontiers. This enables a re-evaluation of social values, even during pivotal moments such as the colonial war in Africa. Cid's approach conveys his artistic representation of the conflict, both as an active part of it and as a result of censorship.

**Keywords:** humour, press, public opinion, war.

## Introdução

O presente artigo ao revisitar a expressão artística de Augusto Cid (1966-1974), na sua qualidade de cartoonista, intersecta o impacto do seu processo humorístico ao nível da opinião pública na formação do Portugal contemporâneo<sup>3</sup>. A cronologia definida compreende a montante o ano de 1966, o qual marca o início da publicação deste seu trabalho, em Angola – aquando da sua participação na guerra colonial – e a jusante o ano de 1974, considerando que a publicação da obra “*Que se passa na frente?!!*”, na qual foi republicado algum deste trabalho, foi editada em dezembro de 1973 tendo sido efetivamente distribuída em fevereiro de 1974.

As questões de governação e administração – aludindo aos planos de fomento e aos avanços e recuos de um território que se distanciava da metrópole – foram mapeados através deste compromisso entre a Arte e a informação, que o trabalho de Augusto Cid representou, sem perder de vista a inscrição nos arquivos. O acesso ao seu arquivo pessoal, atualmente em depósito no Arquivo Histórico de Cascais<sup>4</sup>, e o cruzamento com documentos localizados em outras unidades culturais, permitiram estudar a leitura que o olhar acutilante do autor trouxe de tópicos políticos complexos como o foram a guerra colonial. Um exercício que se pode empreender, conforme pretende o texto explorar, a dois níveis – observando a qualidade de participante externo, e ou observando a qualidade de participante ativo, na última fase do colonialismo português tardio.

De um ponto de vista metodológico o texto explora o estudo do humor, bem como a sua intersecção com a imprensa e os estudos históricos de política colonial, recorrendo ao *cartoon* enquanto fonte primária. Esta opção metodológica, na qual se optou por analisar a produção do autor, outrora miliciano nas fileiras em Angola – papel que lhe permitiu protagonizar o episódio “*Linha da Frente*” – é justificada considerando o facto de que estes ensaios visuais constituem

3 Neste artigo as autoras seguem a norma do português europeu. Adicionalmente, optaram pela utilização dos termos *cartoonista* e *cartoon*, consagrados pelo uso em Portugal, em detrimento dos termos *cartunista*, *cartum* ou *charge*.

4 Os documentos de arquivo podem ser consultados no Arquivo Histórico Municipal de Cascais. Código de referência: PT/CMCSC-AHMCSC/APSS/AJMSC. A história administrativa e custodial do fundo encontra-se acessível em: Cid, Augusto José de Matos Sobral. Arquivo Digital Cascais. Disponível em: <https://arquivodigital.cascais.pt/xarqweb/Result.aspx?id=400773&type=PCD>. Acesso em: 15 ago. 2025.

um campo de investigação determinante para a análise do tempo histórico conjugando mensagens, horizonte de expectativa e conotação de imagem. A boa receção deste trabalho gráfico em Angola, aquando da sua produção, contrasta com a censura recebida, mais tarde em Portugal, quando regressado o autor procura republicar aquele trabalho. Nesse sentido e enquanto argumento, a escolha dos desenhos não poderia recair sobre outra amostra documental.

No que respeitou a guerra colonial, na qual Portugal e Angola foram parte ativa, e da qual se considera, neste estudo, como seus atores principais os homens que estiveram no teatro de operações – a chamada linha da frente – justifica-se a escolha do tema não porque não tenha sido alvo de diversos estudos ao longo do tempo, mas porque no que se refere à retórica da imagem, este ainda configura um tópico científico com diversas facetas por explorar. Não obstante, o trabalho que agora se apresenta visa contribuir para o aprofundamento da compreensão sobre o *cartoon* produzido em contexto de guerra. Ter recorrido ao trabalho, em nosso ver, singular, de um autor e artista gráfico português como o foi Augusto Cid, deve-se à sua qualidade e ao facto de este ter sido participante na linha da frente – o que para estudiosos de temas pretéritos possibilita problematizar a temática complexa dos conflitos de libertação, homenageando, em simultâneo, o fenómeno comunicacional gráfico.

## O humor na imprensa impressa portuguesa - origens e desenvolvimento

A história da imprensa portuguesa desde a sua origem até 1865 abordou a importância do humor na comunicação impressa em momentos de particular dificuldade, como foram a transição do Antigo Regime para o Estado Liberal (TENGARRINHA, 2013). Este fenómeno, de conseguir abordar temas de extrema conflitualidade e fragilidade, inevitavelmente, impactou a formação de opinião pública (ALVES, 2015). Este hiato, considerado desde a Antiguidade um espaço intermédio entre a ignorância e a ciência (PLATÃO, 2001, p. 263-264). Em Portugal, e ao nível de política editorial, o *Almocreve de Petas* (1797-1800) considera-se o primeiro periódico a recorrer ao humor (FERREIRA, 2018). Apesar da publicação não conter imagética, conforme se pode verificar na compilação publicada por J.F.M. de Campos em 1819, a qual se encontra disponível na biblioteca digital *Internet Archive* (2009), os seus conteúdos trouxeram apontamentos que

marcaram a transição da nação ao nível, sobretudo, da sua opinião pública para um Estado liberal (FERREIRA, 2020). Ainda demorou até que se assistisse no país, à introdução de imagem na imprensa, a qual acontece com o suplemento ao jornal diário *O Patriota* (1843-1853), *O Burlesco* em 1847.

**Figura 1-** Imagem gráfica do suplemento ao jornal *O Patriota* *O Burlesco* até 1847-08-26.



Fonte: Hemeroteca Municipal de Lisboa (HML).

**Figura 2 -** Imagem gráfica adotada suplemento ao jornal *O Patriota* *O Burlesco*.



Fonte: Série II, nº 1079 (1848-01-10). Hemeroteca Municipal de Lisboa (HML).

Este suplemento compreendia uma folha político-satírica ilustrada, propriedade de Manuel de Jesus Coelho, que apresentava inicialmente uma imagem austera vindo a modificar o seu *branding* ainda durante a sua 1ª série. Este refrescamento ao nível da imagem aconteceu após a publicação do seu nº 5 a 26 de agosto de 1847, e foi assim que o periódico testemunhou o processo que conduziu ao golpe regenerador de 1851 – viabilizado por cartistas e setembristas moderados, e à primeira reforma da Carta Constitucional, através do Acto Adicional de 1852 (HEMEROTECA, 2016).

Figura 3 - Ilustração alusiva às Obras Públicas do Reino



Fonte: O Burlesco, I, nº 5 (1847-08-26). Suplemento ao nº966 do jornal O Patriota, p.19. Hemeroteca Municipal de Lisboa (HML).

A sátira, enquanto forma de crítica social, tanto pode ser divertida quanto incisiva, utilizando elementos humorísticos para provocar reflexão, o que inclui o recurso a dialética de subalternos (DETERALA, 2020). Aguiar e Silva (2002) explorou a sátira em diferentes contextos históricos e culturais, destacando a sua importância na literatura e na comunicação social ao expor as falhas verificadas na sociedade, em particular na crítica das figuras e instituições políticas, visando temas como a corrupção política, a inoperabilidade e a incompetência. O que nos leva a questionar o funcionamento do discurso icónico, em contexto de conflito, em particular nos tópicos associados à política colonial. E no qual parece haver razoabilidade no facto de que o colonialismo não civilizou, desumanizando tanto o colonizado quanto o colonizador (CÉSAIRE, 2024)<sup>5</sup>.

Historicamente, e do que se encontra publicado, o discurso icónico tem desempenhado um papel significativo na formação da opinião pública e das narrativas políticas durante os conflitos coloniais. Na segunda metade de XIX, os lançamentos de periódicos de humor de Raphael Augusto Prostes Bordallo Pinheiro (1846-1905) trouxeram outro fôlego à imprensa de humor portuguesa. Começando por lançar *o Binóculo* (1870), jornal de crítica teatral, lançando pouco depois *A Berlinda* (1871), de que saíram sete números Bordalo teve uma passagem

<sup>5</sup> A 1ª edição deste manifesto contra o colonialismo e o racismo institucionalizado surge em 1950 com o título *Discours sur le colonialisme*. Trata-se de uma referência central para os estudos pós-coloniais, influenciando a título de exemplo Frantz Fanon, Edward Said e Ngũgĩ wa Thiong'o.

entre 1873 e 1874 pelo *Illustrated London News*, como correspondente em Madrid, na qual impôs o seu nome artístico, Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905) fundando, em 1875, *A Lanterna Mágica* (MATOS, 2013). Sendo neste último, um mês após o seu lançamento, que Bordalo publicou o seu *cartoon* mais icónico o “Zé Povinho”, conforme se pode verificar na figura 4.

**Figura 4** - A “S. Pedro ... Paio” Litografia de R. Bordallo Pinheiro



Fonte: *A Lanterna Mágica*, 26-06-1875, p. 52-53. Hemeroteca Municipal de Lisboa (HML).

Este arquétipo desenhado por Bordalo, compreendia uma figura grotesca a qual representava um camponês analfabeto, que apesar de soberano do tudo e do nada (OLÍMPIO, 2013, p. 16), foi adotada como personificação nacional portuguesa (FRANÇA, 2004), ainda hoje se mantendo como um ícone.

**Figura 5** - Capa do 1º número do periódico *A Paródia* (1900).



Fonte: Hemeroteca Municipal de Lisboa (HML).

Mais tarde, *A Paródia* (1900-1907) – o terceiro projeto editorial de Bordalo – procurou colocar a ilustração ao serviço de uma crítica dirigida à coisa pública, a qual o próprio nomeia por “a anedota pública”. Ainda assim, não se pense que Bordalo apenas criticava a política nacional. Aquando deste último projeto podemos compreender que e, no âmbito da sua atividade profissional, o artista operou, inclusive, ao nível diplomático (DIOGO, URZE, SIMÕES, 2023). Não se tratava de criticar para ridicularizar ou para suscitar riso, mas de criticar para infundir algum tipo de melhoria, e isso foi evidente com a sua participação pública no âmbito das pressões a que Portugal esteve sujeito, no seguimento do ultimato inglês.

### Uma cultura visual colonial ou um arquivo visual colonial?

Compreende-se que o humor encontrado na imprensa, conforme explorado e conforme se verifica no trabalho de Augusto Cid, não tem o objetivo primordial de levar o público a rir, mas a pensar nos acontecimentos (FERNANDES, 2016, p. 216). No caso, não se trata diretamente do humor ou do riso como categoria filosófica ou psicológica, mas de oferecer uma crítica que pode estar e ser relacionada ao tema da identidade, representação e alienação (FANON, 2008), e mesmo de como o *outro* fora forçado a viver sob uma identidade imposta, construída por olhares externos (SAID, 2004). A denúncia desta violência simbólica associada ao colonialismo decorreu em várias frentes, sendo encontrada em diversos teóricos. Fanon, a título de exemplo, fê-lo através da psicologia e da linguagem; Said através da crítica literária e cultural. Pese embora, Said não analise diretamente o humor, a sua crítica ao discurso orientalista permite pensar o humor *nonsense* como forma de resistência.

As imagens políticas criadas em tempo de conflito ou disputa são disso bons exemplos, nos quais percebemos no desenho a estigmatização do adversário (RAVI, BENHAÏM, 2022). E se durante o período monárquico o protagonismo desta representação era parcelado entre o inimigo, Napoleão, e os seus opositores, encarnados através de perfis: o patriota (Espanha), o camponês (Rússia), o simples soldado (Alemanha) ou o homem comum (Inglaterra, França, Holanda, Alemanha)

(RÉGNIER, 1996, p. 83) e Portugal. Durante a Primeira República (1910-1926), a cultura visual que incidia no colonialismo português mediava uma dialética na qual a infantilização e a feminização das colónias, embora empregues, não eram exclusivos do caso português, verificando-se contexto idêntico nas imprensas francesa e britânica (SCHIBELINSKI, 2016, p. 79).

O desenrolar da guerra colonial no ultramar português (1961-1974) possibilitou que se assistisse a um momento estruturante para a imprensa, principalmente para o serviço de noticiários. Mantendo lógicas propagandistas, como foi o caso da revista *Antena* (01-03-1965 a 15-10-1968), ao serviço da estação de rádio sua proprietária, a qual foi utilizada como montra promocional da primeira, ao invés de um canal para debate alargado (HENRIQUES, 2016). Este exemplo, ilustra o facto de que não são apenas os padrões, conforme o veículo através do qual era transmitida a mensagem, que têm a sua importância no processo comunicacional. E neste âmbito, a imprensa ilustrada desempenhara um importante papel tanto na divulgação quanto na “criação” do império colonial português (MARTINS, 2012).

Por outro lado, a caricatura, conforme revisitado nas publicações de XIX, tende a aumentar e a destacar um aspeto narrativo na imprensa ilustrada, permitindo ao artista gráfico colocar em agenda determinado tópico, não raro implicando um ataque (OLIMPÍO, 2013, p. 125), através de uma imagem estereotipada (ROCHA, 2022, p. 31). Por sua vez, o *cartoon* representa uma proposta de eliminação dos sinais de identificação do referente, mantendo-o, todavia, dentro do contexto cultural conhecido acompanhada de uma declaração crítica (FERNANDES, 2016, p. 217) e de um manifesto de intervenção (OLIMPÍO, 2013, p. 125). Contudo, e concordando com Ana Rocha (2022) não parece ser possível tecer considerações sobre o humor, na qualidade de discurso social, sem entender a relação entre criador-imagem-recetor, bem como a sua dimensão social e política.

Adicionalmente, sabendo que todo o discurso social é proliferante, já que se expande de um modo contínuo, sobretudo quando se menciona a união entre discurso social e imprensa periódica, ao abordar o contexto da guerra colonial importa ter presente que não é tão importante quem pode falar como quem vai ouvir (SPIVAK, 2012). A questão da compreensão do signo, conforme a explorou Peirce (1978), o que é a imagem, o que diz, e como o diz necessita de protocolos para a leitura. A teoria semiótica de Peirce auxilia na medida que a iconografia de um tema ou de assunto deve ser acompanhada de um estudo de significado da obra. E neste ponto a obra de Cid, aqui abordada, parece-nos paradigmática. Porque

este trabalho hermenêutico, inevitavelmente, implica compreender significados primários, significados secundários e significados intrínsecos (JOLY, 2008).

Em 2020, Jair Rattner<sup>6</sup> publicou um artigo no qual estudou os jornais publicados por soldados portugueses da guerra colonial, que, como refere, é um tema pouco explorado nos estudos da história do jornalismo em Portugal. Nesse estudo há uma proposta de classificação do uso do satírico na imprensa mediante categorias: o dia-a-dia; os militares e os civis; a situação militar ineficiências; o inimigo e as hierarquias militares. Para a proposta, o autor utilizou como objetos de estudo e fontes cerca de 240 jornais de unidades existentes na Biblioteca do Exército, que foram escritos e publicados em Angola, Moçambique, Cabo Verde, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe (RATTNER, 2020). Inevitavelmente, todas as classificações propostas foram encontradas no trabalho de Augusto Cid.

Rosseau, conforme os clássicos, preferia uma sociedade na qual a moral fosse cultivada pela educação e pela razão, não considerando o riso um regulador social legítimo, mas um reflexo de insensibilidade e mesmo de desigualdade (ROSSEAU, 2015). Ao reler a teoria de Hobbes (2020), o qual considera o riso perigoso por alimentar o orgulho e a desigualdade, é reconhecido que o riso pode funcionar como um instrumento de regulação social, corrigindo comportamentos desviantes ou ridículos. Ainda que tal pareça uma forma negativa de correção, baseada na humilhação pública, e não na educação ou na empatia.

## O trabalho de Cid e a sua expressão no colonialismo tardio português

Augusto José Matos de Sobral Cid (1941-2019), natural da cidade da Horta, na ilha do Faial, Açores exerceu durante grande parte da sua vida a atividade de desenhador de *cartoons* de cariz satírico e político, publicando ao longo de cerca de quatro décadas em revistas e jornais, alguns dos quais ideologicamente comprometidos, como o *Jornal Povo Livre* do Partido Social Democrata, o *Diabo* dirigido por Vera Lagoa, o *Independente* e nos últimos anos de atividade, o semanário *SOL*.

Em 1962, um ano após o início do conflito armado entre as forças militares portuguesas e os movimentos nacionalistas emergentes nas colónias africanas

---

<sup>6</sup> Doutor em Ciências da Comunicação, mestre em Língua e Cultura Portuguesas e graduado em Jornalismo. É jornalista desde 1983, sendo atualmente investigador do ICNova (PT).

administradas e governadas por Portugal, o então jovem de 21 anos Augusto Cid inscrevia-se nas provas de aptidão na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa (ESBAL)<sup>7</sup>, tendo sido admitido. Vencidas duas matrículas, uma em 1962 e outra em 1964, mas insatisfeito com o sistema de ensino, desistiu do curso de Escultura<sup>8</sup>. Esta sequência de eventos, determinou o ingresso no serviço militar e a mobilização na qualidade de furriel miliciano atirador, integrado na Companhia de Cavalaria do Batalhão de Cavalaria (CCav/BCav), com destino a Angola<sup>9</sup>. Havendo sido destacado para Caripande, Cid descreverá mais tarde o local como um...

minúsculo posto de fronteira com a Zâmbia no leste de Angola onde o Governo Português persistia em manter meia dúzia de funcionários da Guarda Fiscal e um pelotão de cavalaria com a missão de zelar por esse posto de fronteira se bem que a escassa população da zona tivesse há muito desaparecido e com ela o comércio com o outro lado da fronteira (CID, 1997, p.[1]).

Cerca de um ano depois da sua chegada, a qual aconteceu no final do ano de 1965, Cid começa a colaborar, no *Jornal da R.M.A. (Região Militar de Angola)*<sup>10</sup>. O jornal tinha redação e administração no Quartel-General da Região Militar Angola (QG, R.M.A.) e era composto e impresso na NEOGRÁFICA, em Luanda. Tratava-se de um periódico mensal, saindo para as bancas a cada dia 15, tendo sido impresso pela primeira vez em agosto de 1966. Em dezembro, quando se encontrava a compilar o seu 5.º número, Cid iniciou a sua colaboração, que foi continua até outubro de 1967.

Apesar do estudo que agora se apresenta, incidir nesta produção do artista, Cid não foi o único a retratar a guerra colonial. E, em todas as ex-províncias do império português, foram verificados contributos semelhantes em outros jornais (TORRES, 2012). Em Angola, e antes de Cid, a título de exemplo, a revista *Notícia*

7 Atual Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

8 Conforme livro de registos da Universidade de Lisboa, estava inscrito nas seguintes Cadeiras do 1.º ano: Desenho de estátua, Iniciação de pintura, Iniciação de escultura, Geometria aplicada, 1.ª parte; História Geral da Arte, 1ª parte; Tecnologia da Pintura (noções gerais); Tecnologia da Escultura (noções gerais).

9 Vigorava então a Lei do Recrutamento e Serviço Militar de 1 de setembro de 1937 (Lei n.º. 1:961) que determinava que todos os indivíduos do sexo masculino que completassem vinte anos entre janeiro e dezembro fossem recenseados no mês de janeiro. Em 1968, a Lei do Serviço Militar, n.º. 2135, de 11 de julho, vem alterar a idade de recenseamento para os 18 anos de idade.

10 A coleção de jornais da *R.M.A.* foi consultada na Biblioteca do Exército, em Lisboa. Cota: 1.845/A.

publicava *cartoons* criados por Fernando Gonçalves, sendo o mais destacado o arquétipo “Zé da Fisga”, na qual era apresentado o soldado português destacado para Angola, durante a Guerra Colonial. Este *cartoon* que ocupava uma das páginas centrais do semanário – impressa a cores – manifestava um traço no qual não se evidencia maior observação crítica retratando-se um soldado português infantilizado – um bom rapaz, quase ingênuo, no contexto de guerra.

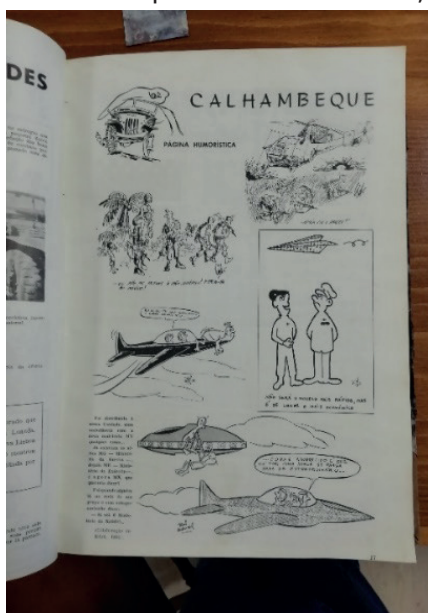
**Figura 6** – “Zé da Fisga” na revista ilustrada A Notícia.



Fonte: TORRES, 2012: anexos xvi.

O trabalho gráfico apresentado pelo Jornal onde publicava Cid, tinha outra complexidade comparativamente ao da revista *Notícia*, podendo ler-se nos trabalhos várias camadas compositivas. No *Jornal da R.M.A.*, os *cartoons* eram publicados na secção humorística denominada “Calhambeque”, normalmente na página 17, na qual, a par de Augusto Cid, publicavam autores como Tony Bastos, Fernando Higinio Abreu, Rui Manuel, entre outros.

**Figura 7** - Página humorística Calhambeque do Jornal da R.M.A, n.º 10, (15-05-1967).



Fonte: Fotografia de Neves, C. (2023).

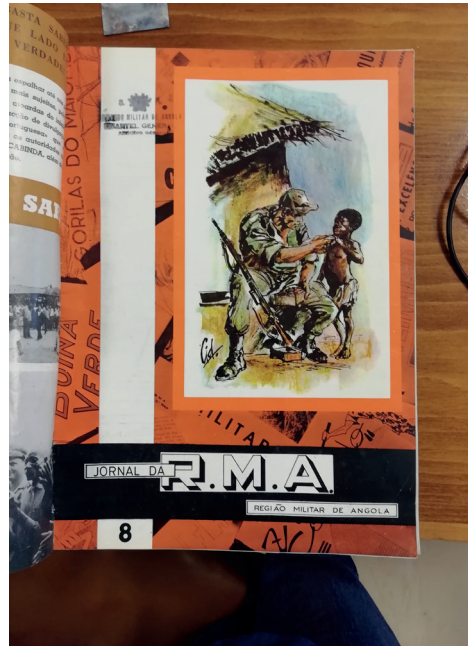
Na edição de março de 1967, do *Jornal da R.M.A.*, é impressa na ficha técnica uma miniatura do desenho da capa com a seguinte legenda «É tempo de Páscoa, Glória a Deus nas alturas, e paz na terra aos homens de boa vontade. (Desenho do furriel miliciano, José Augusto Cid [sic], SPM<sup>11</sup> 9816)». Nesse mesmo número, na página 6, Cid é anunciado como vencedor do primeiro prémio para a rubrica de “Desenho de capa”, o qual lhe valeu 250 escudos<sup>12</sup>, e da rubrica de “Anedota ilustrada” – este um pouco mais expressivo no valor de 300 escudos<sup>13</sup> – e ainda da categoria “Correspondência” granjeando as seguintes palavras da redação: «Não há dúvida que continuou e bem. Todas as anedotas que enviou foram apreciadas, algumas das quais vão já publicadas. As outras poderão vir a ser publicadas nos próximos números. Os meus parabéns!.

11 Serviço Postal Militar.

12 Moeda em vigor em Portugal, e nas ex-colónias administradas e governadas por Portugal, à época. Esta quantia, atualmente, corresponde a cerca de 103€ considerando a inflação. O acesso a estes cálculos pode ser realizado através do simulador de inflação da Pordata, o portal estatístico da Fundação Francisco Manuel dos Santos lançado em 2010. Referenciado na bibliografia.

13 Cerca de 124€, conforme indicado no simulador de inflação da Pordata.

**Figura 8** - Desenho da autoria de Cid para a capa do Jornal da R.M.A, n.º 8, de 15 de março de 1967



Fonte: Fotografia de Neves, C. (2023).

O facto de as ilustrações de Cid terem sido objeto de capa apontam o modo como eram recebidos os seus trabalhos. A este respeito, ficamos a saber através do próprio, que os *cartoons* eram bem aceites, como comentou, anos mais tarde numa entrevista<sup>14</sup>: «Esses pequenos *cartoons* eram depois enviados a uma revista militar em Luanda, que começou a habituar-se a esses meus desenhos e que reclamava sempre que não recebia pontualmente essa minha colaboração» (UM DIA COM..., 1973).

No entanto, o motivo que levou Cid a Angola foi o mesmo que anunciou o final da sua colaboração com o *Jornal da R.M.A.*. Assim, ao terminar a 12 de dezembro de 1967 a sua comissão, Cid regressava a Portugal continental. Teria ainda uma participação no *Jornal da R.M.A.*, a 15 de junho de 1968, com a publicação de uma ilustração para o texto intitulado “O garoto de Massangano” de autoria de João Silva Maia. Um texto de pendor humanista que narrava a deslocação do militar

<sup>14</sup> Para o programa da RTP, “Um dia com...”, realizado em 1973.

à povoação histórica<sup>15</sup>. Na publicação, a determinado ponto pode ler-se «Hoje, que conheço Massangano, sinto que o passado tem muito pouca importância se não formos dignos dele». Valorizando a educação, concretiza “precisamos de todos, urgentemente de todos [...] de «todos os garotos de Massangano», que existem por esta Angola fora”, nos bancos das escolas. Porque receava o militar no porvir «e algum dia eu souber que ninguém agarrou naquele garoto e o trouxe para a cidade». Um emblemático desenho de Augusto Cid, utilizado para criticar o poder e os costumes portugueses.

**Figura 9** - Desenho da autoria de Cid para o Jornal da R.M.A, n.º 23, (15-06-1968)



Fonte: Fotografia de Neves, C. (2023).

Ao longo de um ano e meio, Cid contribuiu com cerca de 33 desenhos, alguns dos quais redesenhados e posteriormente publicados no livro “*Que se passa na frente?!!*”. Como elucida na segunda capa o coeditor Carlos Jorge Peres: «Augusto Cid começara a reunir material para um futuro livro, ao qual juntou outros desenhos». O resultado da coleta foi publicado num álbum de 126 páginas,

15 Sobre esta povoação histórica destacam-se as obras do Arquitecto Fernando Batalha, “*Em Defesa da Vila do Dondo*” (1963) e “*Em Defesa do Património Histórico e Tradicional de Angola* (1963). Batalha dedicou mais de 50 anos à preservação, defesa e inventário do património de Angola (1935-1991), colaborando com o Instituto de Investigação Científica do Ultramar, o Gabinete de Urbanização do Ultramar e a Comissão Provincial dos Monumentos Nacionais de Angola. A defesa do património de Massangano torna a merecer destaque na obra *Povoações Históricas de Angola* (BATALHA, 2008, p.49-65). O seu espólio encontra-se à guarda da Academia Nacional de Belas Artes, em Lisboa desde 2012.

não numeradas, impresso em dezembro de 1973, na Litografia de Portugal, na Rua da Rosa, Lisboa, num total de 5.000 exemplares. O álbum teria um custo de 100 escudos para Portugal Continental e Ilhas, e 125 escudos para as Províncias Ultramarinas.

**Tabela 1** - N.º de ilustrações publicadas

<i>Jornal da R.M.A.</i>			
Ano	n.º	Data	N.º de ilustrações
1	5	15/dez/66	3
1	6	15/jan/67	3
1	7	15/fev/67	2
1	8	15/mar/67	8
1	9	15/abr/67	1
1	10	15/mai/67	2
1	11	15/jun/67	2
1	12	15/jul/67	3
2	13	15/ago/67	1
2	14	15/set/67	4
2	15	15/out/67	3
2	23	15/jun/68	1

Fonte: Neves, C. (2023).

Mais de duas décadas depois, em 1997, entrevistado pela jornalista Clara Ferreira Alves para o programa *Falatório* da RTP2, com o tema “O Cartoon Político”, Cid descrevia os acontecimentos que envolveram a publicação desse álbum. Durante vários anos, o autor se deparou com a dificuldade de encontrar um editor, tendo sido por diversas vezes recusado na sua intenção de republicar aquele trabalho. O que levava os editores a recusar o trabalho de Cid, parece ter sido, por um lado, a polémica do tema, uma vez que o artista representava graficamente os militares e alguns dos seus comportamentos no palco de guerra, recorrendo a caricaturas. Por outro lado, a conotação associada às suas mensagens era bastante crítica. E isso fez com que o modo como o trabalho foi recebido em Angola, durante a sua produção e publicação inicial, fosse contrastante com a receção do trabalho em Portugal. Sujeito à censura militar em Portugal, o seu trabalho foi reduzido para metade.

Na altura, e apesar da rejeição, mantendo a intenção de publicar os desenhos, apesar dos constrangimentos a que foi sujeito, Cid contra-argumentou a censura que o seu trabalho sofreu alegando a prévia publicação no *Jornal da R.M.A.*,

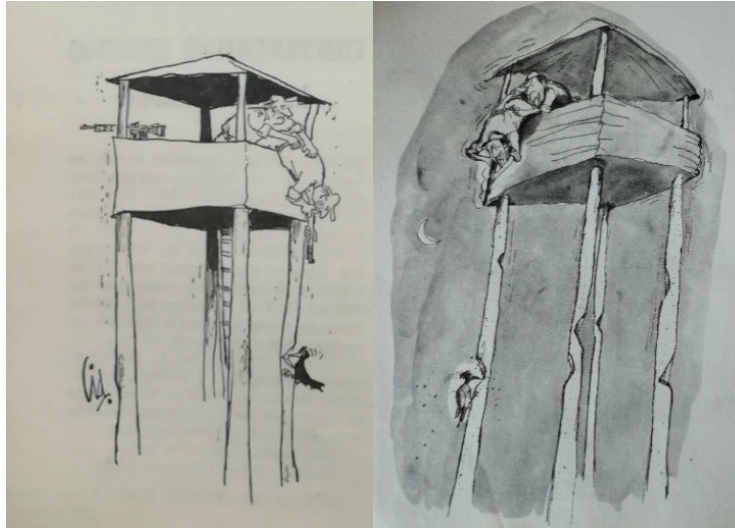
ao que obteve como resposta: «uma coisa é a frente do ataque, outra coisa é a retaguarda, na retaguarda não se pode brincar com a guerra» (O CARTOON político, 1997). Perante esses fatos, o autor resolveu produzir uma edição própria, correndo o risco consciente e enfrentando a possibilidade de ser preso. O que na sua opinião sequer faria sentido, considerando que este trabalho compreendia a republicação de *cartoons* previamente publicados em Angola. Adicionalmente, ao publicar o álbum, Cid partilhava, sobretudo, a sua experiência na guerra colonial através dos *cartoons*, desde o momento de embarque até ao regresso a Portugal continental. Um depoimento no qual se percebe o seu olhar observador, crítico e irónico, mas também humorístico.

A viagem, ali, inicia-se em um cais de embarque de um porto, com um ato de despedida do soldado que abraça uma jovem desconhecida que enverga uma minissaia. Em seguida, as más condições do alojamento no paquete e a lotação das cabines foram alvo de registo, desenhando beliches sobrepostos até ao limite da página. Caricaturou a inexperiência dos jovens recrutas atirados para o cenário de guerra, as emboscadas no mato, as dificuldades encontradas no ambiente natural e os encontros indesejados com animais selvagens, e as conversas sem sentido atrás das barricadas: a preocupação inusitada sobre o ingrediente principal da próxima refeição, as trocas de mantimentos, ou o resultado de um jogo de futebol relatado no rádio. Retrata as dificuldades e morosidade das comunicações, contornadas com subtileza por um soldado que pretendia enviar notícias para a sua família de forma mais célere, e onde se lê na legenda: «Descobri que quando escrevo “A bem da Nação” no aerograma ele chega lá mais depressa»<sup>16</sup>. Relata ainda a precariedade das instalações no terreno por analogia à fragilidade da situação política, representadas por uma torre de vigia que um pica-pau ameaça derrubar, ou mesmo por uma ponte que se desmorona, no momento da inauguração.

---

16 Saudação comumente utilizada para terminar um texto oficial, durante o *Estado Novo*.

**Figura 10** - Desenho Publicado no Jornal R.M.A. a 15-12-1966 (esquerda), e redesenho publicado na 1.<sup>a</sup> e 2.<sup>a</sup> edições do livro "Que se passa na frente?!".



Fonte: Fotografias de Neves, C. (2023 e 2025).

A proposta de classificação de Rattner (2020) relativa ao uso do satírico na imprensa por categorias além do quotidiano dos militares referia, de igual modo, as ineficiências associadas à situação militar, o que inevitavelmente incluía a menção ao inimigo, mas também as hierarquias militares. E neste ponto, é interessante ler como o traço de Cid inverte o sentido da guerra, colocando o soldado português à frente da arma da criança angolana, denunciando a aparente falta de critério na seleção de soldados – recrutados, independentemente, de especialidade – ou mesmo do despreparo dos recrutas, demonstrado pelo soldado que em lugar da arma carrega uma tuba pelo mato.

**Figura 11** - Desenho publicado no Jornal R.M.A. a 15-06-1967 (esquerda), e redesenho publicado na 1.<sup>a</sup> e 2.<sup>a</sup> edições do livro "Que se passa na frente?!".



Fonte: Fotografias de Neves, C. (2023 e 2025).

Ironiza o gozo da licença, com o mergulho de um soldado nas águas de um rio que delimita a guerrilha. Mas, também observa as relações dos soldados com a comunidade nativa, sobretudo com as mulheres, que representa com contornos curvilíneos. O livro termina com a viagem de retorno, aludindo ao cais de desembarque, explorando o choque entre um Portugal fechado – representado pelas mães e esposas que aguardam os soldados num momento muito desejado – mas, ainda assim, bastante diferente do esperado.

**Figura 12** - Imagem das capas dos álbuns "Que se passa na frente?!!" da autoria de Cid. Da esquerda para a direita, 1.<sup>a</sup> e 2.<sup>a</sup> edição



Fonte: Fotografia de Neves, C. (2025).

O álbum foi distribuído em fevereiro de 1974, nas vésperas do golpe militar em 25 de abril, que terminaria com 41 anos de um regime político ditatorial, o Estado Novo – fundado por Oliveira Salazar e continuado por Marcelo Caetano entre 1968 e 1974. O fim de um regime desgastado também pelas consequências dos conflitos com Angola, Guiné e Moçambique, e a pressão da comunidade internacional contra o colonialismo.

Mais tarde, no mesmo ano em que foi entrevistado por Clara Ferreira Alves, em 1997, deu-se a publicação da 2.<sup>a</sup> edição do livro *“Que se passa na frente?!!”*, dado que 1.<sup>a</sup> edição se encontra esgotada desde 1986<sup>17</sup>. Com o editor no Porto, Contemporânea Editora, Lda., a nova edição é revista e aumentada, contando com 132 páginas não numeradas. Acresce uma introdução a esta edição onde o autor descreve textualmente o aquartelamento onde estava instalada a Companhia

dois tristes torrões, uma velha casa de chefe de posto que servia de abrigo aos graduados, uma caserna e duas outras casas onde viviam os guardas fiscais, ...contava ainda com um novo edifício da P.I.D.E.<sup>18</sup> por estrear e uma velha loja que a ausência de comércio havia transformado numa ruína. (CID, 1997, p. [1])

E acrescenta que nesse local inacessível, desolador e de abandono, onde o reabastecimento era realizado via aérea ou fluvial, estavam 40 homens, entre a guerrilha do M.P.L.A.<sup>19</sup> e uma força destacada para a fronteira pela Zâmbia, entregues à “patriótica missão de soberania”.

Em 2016, entrevistado por José Cabrita Saraiva para o semanário *SOL*, Cid, então com 75 anos, partilha a memória do embarque no Vera Cruz, o paquete que levava cerca de 3.000 homens, o equivalente a 3 batalhões. Recorda a saída do barco do cais, em cenas difíceis de imaginar, «porque as pessoas despediam-se como se os filhos não voltassem», menciona as más condições no porão, onde iam os soldados, acondicionados em seis beliches uns em cima dos outros e relata vários episódios de guerra em circunstâncias difíceis. Nesse contexto, continuou a desenhar, fazia a “sua guerra”, e quando chegava ao destacamento, utilizava os lápis de cores e as aguarelas criando um *cartoon* sobre o que estava a vivenciar.

17 Informação retirada do verso da folha de rosto do (CID, 1987).

18 P.I.D.E. - Polícia Internacional e de Defesa do Estado.

19 M.P.L.A. - Movimento Popular de Libertação de Angola.

Nos bolsos laterais da farda levava sempre um *pocket book*, «coisas inglesas ou americanas», referindo-os como as suas munições literárias. Quando se apercebeu que existiam páginas para publicar *cartoons* em uma revista militar, decidiu colaborar. Embora, fosse pago por cada *cartoon* no valor de 150 escudos, afirmava que auferia maior valor pecuniário com os desenhos do que no exercício do posto de furriel.

Anos mais tarde, o mesmo semanário, *SOL*, publicava a 14 de março de 2019 a notícia do falecimento de Cid. Num apontamento biográfico referia o seu trabalho em vários jornais, *O Diabo*, *Vida Mundial* e o semanário *SOL*, e a publicação de vários livros ao longo da sua carreira, a título de exemplo “*Que se passa na frente?!!*”, “*Porreiro, pá!*” e “*Soares é fish*”. (*SOL*, 2019). No entanto, note-se a relevância deste seu primeiro álbum “*Que se passa na frente?!!*” na sua carreira, o qual mesmo depois de mais de 30 títulos publicados, continua a ser mencionado.

## Considerações finais

Em Angola, enquanto furriel miliciano atirador, para enfrentar a “difícil e inexplicável lógica da guerra” e a sua expressão *nonsense*, Cid utilizou o *cartoon* como um refúgio e fonte de força interior, como terá referido no prefácio à edição de 1997. Ao publicar a primeira edição do álbum “*Que se passa na frente?!!*”, em Portugal continental no ano de 1974, num ato de coragem e inconformismo, manifestou liberdade de expressão e vontade de mudança, num momento em que ainda vigorava um regime autoritário, embora caduco e desgastado.

Crítico, irreverente, mas – e – assertivo, Cid retratou com humor o ambiente que viveu em Angola, denunciando as condições em que os militares operavam, num registo antagónico ao que a propaganda do Governo na metrópole tentava veicular. Cid manteve essa atitude ao longo da sua carreira enquanto cartoonista. Repetindo-a em outras publicações, em jornais e álbuns, sobretudo, entre 1974 e 1976, no período apelidado de Processo Revolucionário em Curso (PREC), o que levou à apreensão de exemplares com direito a julgamento na barra do tribunal durante os primeiros anos de Democracia. Mas também pela qual foi reconhecido e homenageado, ao se ter destacado e prestado serviços na expansão da cultura portuguesa, da sua história e valores, tendo recebido pela mão do então Presidente da República Portuguesa, Mário Soares, o grau da ordem honorífica

portuguesa de Comendador da Ordem do Infante D. Henrique, em 1994. Dez anos depois, em 2004, granjeou o epíteto de “Cavaleiro do *Cartoon*”, justificado por ter utilizado o lápis ao serviço das suas ideias, e por exercer o jornalismo em defesa da liberdade, numa exposição antológica da responsabilidade do Museu Nacional da Imprensa, que reuniu trabalhos realizados para a imprensa nacional, ao longo de 30 anos.

Embora a totalidade da obra do cartoonista Augusto Cid esteja por estudar, os desenhos para o Jornal da R.M.A. e o livro “*Que se passa na frente?!?*” foram alvo de textos académicos produzidos na última década. Paolo La Valle analisou os desenhos incidindo sobre os estereótipos racistas e sexistas, procurando mudanças na representação das mulheres negras em Portugal durante os anos da guerra colonial (LA VALLE, 2017).

Atualmente, esse conjunto de *cartoons*, contribui para um maior entendimento da questão colonial, sobretudo o papel da imprensa produtora e difusora de imagens sobre a África portuguesa, neste caso Angola, e a opinião militar e mesmo pública que se pretendia mobilizada na defesa dos interesses coloniais portugueses. Constituem igualmente, fonte para o entendimento da produção de elementos/construção de um imaginário acerca regiões africanas sobre a influência ou soberania nacional e para o estudo das relações coloniais construídas naquele período entre Portugal e Angola como território.

As influências históricas relativas à representação do colonialismo no *cartoon* modelaram a utilização de estereótipos e desafiaram narrativas. A utilização do humor nas imagens visuais do *cartoon* de guerra permite criticar os estereótipos coloniais, enquanto reflete as complexidades da resistência colonial e pós-colonial, bem como os desafios éticos associados à produção cultural e mesmo à receção pelo público. Assim, e conforme se verifica, o tópico não se esgota neste estudo, e a disponibilização do arquivo pessoal de Augusto Cid, permitirá que em breve novas abordagens e resultados de investigação surjam.

## Referências

ALVES, José Augusto dos Santos. **A opinião pública em Portugal**: da Praça Pública à Revolução (1780-1820). Porto: Media XXI, 2015.

BATALHA, Fernando. **Povoações históricas de Angola**. Lisboa: Livros Horizonte, 2008.

CÂMARA Municipal de Cascais, Arquivo Histórico Municipal de Cascais. **Plano de classificação: Augusto José Matos de Sobral Cid**. Arquivo Digital de Cascais. Disponível em: <https://arquivodigital.cascais.pt/xarqweb/Result.aspx?id=400773&type=PCD>. Acesso em: 15 ago. 2025.

O CARTOON político. Produção Radio Televisão Portuguesa, 10 abr. 1997. Son., color., 4:3 PAL Publicado por RTP Arquivos. Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/o-cartoon-politico-parte-ii/> Acesso em: 20 ago. 2025.

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. Feira de Santana, Bahia: Editorial Adandé - Casa da Resistência, 2024.

CID, Augusto. **Agarra mas não abuses!**. Lisboa: Pensamento, D. L. 1987.

CID, Augusto. **Que se passa na frente?!!**. 1. ed. Lisboa: Litografia de Portugal, 1973.

CID, Augusto. **Que se passa na frente?!!**. 2. ed., rev. aument. Porto: Contemporânea, D.L. 1997.

COELHO, Manuel de Jesus (ed.). Suplemento Burlesco ao Patriota. In: Câmara Municipal de Lisboa. **Website da Hemeroteca Municipal de Lisboa**, 2016. Disponível em: <https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/SuplementoBurlescoaoPatriota/Suplementoburlescoapatriotall.htm> Acesso em: 20 ago. 2025.

COSTA, José Daniel Rodrigues da. Almocreve de petas, ou, moral disfarçada, para correcção das miudezas da vida. In: **Internet Archive**. Website. Disponível em: <https://archive.org/details/almocrevedepetas01costuoft/page/n5/mode/2up>. Acesso em: 19 ago. 2025.

DETERALA, Sophia. Trespassing dreams: rethinking inequality through the concept of subalternity. **Qualitative Inquiry**, v. 27, n. 3-4, p. 412-420, 2021. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1077800420920668>. Acesso em: 19 ago. 2025.

DIOGO, Maria Paula; URZE, Paula; SIMÕES, Ana. Cartoon diplomacy: visual strategies, imperial rivalries and the 1890 British Ultimatum to Portugal. **The British Journal for the History of Science**, v. 56, n. 2, p 147-166, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.1017/S0007087423000067>. Acesso em: 19 ago. 2025.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERNANDES, Paulo Jorge. Caricatura e *cartoon* em Portugal: humor sem contenção no Portugal contemporâneo. In: LOPES, Edgar Taborda (org.). **Humor, Direito e Liberdade de Expressão**. Lisboa: Centro de Estudos Judiciários, 2016. p. 215-235.

FERREIRA, João Pedro Rosa. **Castigar a rir**: o humor na imprensa periódica em Portugal (1797-1835). 2018. Tese (Doutorado em História e Teoria das Ideias) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa. Disponível em: <https://run.unl.pt/handle/10362/43440>. Acesso em: 19 ago. 2025.

FERREIRA, João Pedro Rosa. O humor na imprensa periódica portuguesa (1797-1835). **Revista Territórios & Fronteiras**, Cuiabá, v.13, n.1, p. 176-191, 2020. Disponível em: <https://periodicos-cientificos.ufmt.br/territoriosefronteiras/index.php/v03n02/article/view/1055/pdf>. Acesso em: 19 ago 2025.

FRANÇA, José-Augusto. O Zé Povinho, sempre o mesmo. In: Câmara Municipal de Lisboa. **Website do Museu Bordalo Pinheiro**, 2004. Disponível em: <https://museubordalopinheiro.pt/o-ze-povinho-sempre-o-mesmo/> Acesso em: 20 ago. 2025.

FUNDAÇÃO Francisco Manuel dos Santos. **Simulador de Inflação**. Lisboa, 2024, Website. Disponível em: <https://www.pordata.pt/pt/simuladores/simulador-de-inflacao>. Acesso em: 16 ago. 2025.

GOUVEIA, Cristina (Coord.). **007 ordem para humorar**: catálogo da exposição de 07 de julho de 2007 a 27 de julho de 2008. Amadora: Estrelas de papel, 2007.

HENRIQUE, Sónia Pereira. Portuguese public opinion at the time of the Boletim e Annaes do Conselho Ultramarino. In: **Creating and Opposing Empire**. MACHADO, A. V. (ed.). New York: Routledge, 2022. p. 121-138. Disponível em: <https://doi.org/10.4324/9780429282270-9>. Acesso em: 19 ago. 2025.

HENRIQUES, Cláudia. O imaginário colonial português na revista Antena (1965-1968) do Rádio Clube Português. **Media & Jornalismo**, n. 29, v. 16, p.139-158, 2016. Disponível em: [https://impactum-journals.uc.pt/mj/article/view/2183-5462\\_29\\_9](https://impactum-journals.uc.pt/mj/article/view/2183-5462_29_9). Acesso em: 19 ago. 2025.

HOBBS, Thomas. **Leviatã, ou, Matéria, palavra e poder de uma República eclesiástica e civil**. Petrópolis: Vozes, 2020. E-book. Disponível em: <https://www.osaberdigital.com.br/wp-content/uploads/2024/11/Leviata-Thomas-Hobbes-1.pdf>. Acesso em: 19 ago. 2025.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Lisboa: Edições 70, 2008.

MATOS, Álvaro Costa de. Ficha histórica: A Lanterna Mágica (1875). In: Câmara Municipal de Lisboa. **Website da Hemeroteca Municipal de Lisboa**, 2016. Disponível em: <https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/FichasHistoricas/ALanternaMagica.pdf>. Acesso em: 19 ago. 2025.

MATOS, Patrícia Ferraz de. Imagens de África? Filmes e documentários portugueses relativos às antigas colónias africanas: primeira metade do século XX. **Comunicação e Sociedade**, v. 29, p. 153-174, 2016. Disponível em: [http://dx.doi.org/10.17231/comsoc.29\(2016\).2414](http://dx.doi.org/10.17231/comsoc.29(2016).2414). Acesso em: 19 ago. 2025.

MARTINS, Leonor Pires. **O império de papel**: imagens do colonialismo português na imprensa periódica ilustrada (1875-1940). Lisboa: Edições 70, 2012.

MILHEIRO, Ana Vaz. Wartime residential rural landscapes the Guinea-Bissau case during the colonial/liberation war with the Portuguese (1963-1974). **Cogent Arts & Humanities**, v. 11, 2024.

Disponível em: <https://doi.org/10.1080/23311983.2024.2303184>. Acesso em: 19 ago. 2025.

MORREU Augusto Cid aos 77 anos. In: **SOL**, Lisboa, 14 mar. 2019. Disponível em: <https://sol.sapo.pt/2019/03/14/morreu-augusto-cid-aos-77-anos/>. Acesso em: 20 ago. 2025.

O NOSSO Cid em livro. **O Diabo**, Lisboa, nº 49, 6 de dez. 1977.

OLÍMPIO, Ana Filipa. **Uma caricatura de país**. Dissertação (Mestrado em Desenho) - Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ulisboa.pt/handle/10451/8499>. Acesso em: 19 ago. 2025.

PEIRCE, Charles Sanders. **Écrits sur le signe**. Paris: Seuil, 1978.

PLATÃO. **A República**. Introdução, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. 9. ed. Lisboa: FCG, 2001.

QUARTEL General da Região Militar de Angola. **Jornal da R.M.A.**. Luanda, R.M.A. 1966-1968.

RATTNER, Jair Norberto. O satírico na imprensa das unidades durante a guerra colonial. In: CONFERÊNCIA INTERNACIONAL HISTÓRIA DO JORNALISMO EM PORTUGAL, 2020. **Atas da [...]**. Lisboa, Portugal: ICNOVA, 2020. p. 205-224. Disponível em: [https://research.unl.pt/ws/portalfiles/portal/18323381/Para\\_uma\\_hist\\_ria\\_do\\_jornalismo\\_em\\_Portugal\\_2020\\_dragged\\_6.pdf](https://research.unl.pt/ws/portalfiles/portal/18323381/Para_uma_hist_ria_do_jornalismo_em_Portugal_2020_dragged_6.pdf). Acesso em: 20 ago. 2025.

RAVI, Sonali; BENHAÏM, André. Humor in French Postcolonial Literature and Culture: A Paradox? **Contemporary French and Francophone Studies**, v. 26, p. 49-56, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/17409292.2022.2026083>. Acesso em: 19 ago. 2025.

RÉGNIER, Philippe (dir.). **La Caricature entre République et censure: L'imagerie satirique en France de 1830 à 1880: un discours de résistance?**. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1996. Disponível em: [10.4000/books.pul.7799](https://doi.org/10.4000/books.pul.7799). Acesso em: 19 ago. 2025.

ROCHA, Ana Raquel Amaral. **Cultura visual, nacionalismo e imprensa satírica: o humor gráfico antibritânico em Portugal (1878-1899)**. 2024. Dissertação (Mestrado em História Contemporânea) - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa. Disponível em: [https://run.unl.pt/bitstream/10362/135937/2/TEXTOCulturaVisualNacionalismoImprensa\\_ARR.pdf](https://run.unl.pt/bitstream/10362/135937/2/TEXTOCulturaVisualNacionalismoImprensa_ARR.pdf). Acesso em: 19 ago. 2025.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Carta a D'Alembert**. 2. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2015.

SAID, Edward W. **Orientalismo: representações ocidentais do oriente**. Trad. Pedro Serra. Lisboa: Livros Cotovia, 2004.

SARAIVA, José Cabrita. Evitei muitas mortes na guerra e por isso voltei sem problemas na cabeça. **SOL**, Lisboa, 18 dez. 2016. Disponível em: <https://sol.sapo.pt/2016/12/18/augusto-cid-evitei-muitas-mortes-na-guerra-e-por-isso-voltei-sem-problemas-na-cabeca/>. Acesso em: 20 ago. 2025.

SCHIBELINSKI, Diego. **História e humor, arte e política: a questão colonial na imprensa satírica**

ilustrada da primeira república portuguesa. Monografia (Bacharelado em História) - Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina, 2016. Disponível em: [https://www.academia.edu/82292821/Hist%C3%B3ria\\_e\\_humor\\_arte\\_e\\_pol%C3%ADtica\\_a\\_quest%C3%A3o\\_colonial\\_na\\_imprensa\\_sat%C3%ADrica\\_ilustrada\\_da\\_Primeira\\_Rep%C3%ABlica\\_Portuguesa](https://www.academia.edu/82292821/Hist%C3%B3ria_e_humor_arte_e_pol%C3%ADtica_a_quest%C3%A3o_colonial_na_imprensa_sat%C3%ADrica_ilustrada_da_Primeira_Rep%C3%ABlica_Portuguesa). Acesso em: 19 ago 2025.

SILVA, Vítor Manuel Aguiar e. **Teoria da literatura**. 8. ed. Coimbra: Almedina, 2002.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. The new subaltern: a silent interview. In: Chaturvedi V. (ed.). **Mapping subaltern studies and the postcolonial**. London: Verso Books, 2012. p. 324-325.

TENGARRINHA, José. **Nova história da imprensa portuguesa**: das origens a 1865. Lisboa: Temas e Debates: Círculo de Leitores, 2013.

THIONG'O, Ngũgĩ wa. Decolonising the Mind: the Politics of Language in African Literature. Harare: Zimbabwe Publishing House, 1994. E-book. Disponível em: [https://marxistnkrumaistforum.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/12/wa-thiong\\_o-decolonising-the-mind-the-politics-of-language-in-african-literature.pdf](https://marxistnkrumaistforum.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/12/wa-thiong_o-decolonising-the-mind-the-politics-of-language-in-african-literature.pdf). Acesso em: 19 ago. 2025.

TORRES, Sílvia Manuela. **Guerra Colonial na revista Notícia**: a cobertura jornalística do conflito ultramarino português em Angola. Dissertação (Mestrado em Jornalismo) - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2012. Disponível em: <https://run.unl.pt/handle/10362/7280>. Acesso em: 19 ago 2025.

UM DIA COM... Augusto Cid. Produção Radio Televisão Portuguesa 12 jul. 1973. Son., p&b, 4:3 PAL. Publicado por RTP Arquivos. Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/um-dia-com-augusto-cid/>. Acesso em: 20 ago. 2025.

UNIVERSIDADE de Lisboa. Arquivo Histórico da Escola Superior de Belas Artes. **Livro de matrículas, inscrições e exames: pintura e escultura**. Lv. 4, 1961-1973.

LA VALLE, Paolo. Corpo-colônia: um estudo preliminar sobre a representação das mulheres negras africanas durante a guerra colonial a partir da "Que se passa na frente" de Augusto Cid. **Revista Desassossego**, São Paulo, Brasil, v. 9, n. 17, p. 05-24, 2017. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/desassossego/article/view/131616>. Acesso em: 20 ago. 2025.

# EL ROL DEL *OBSERVADOR-PERSONAJE* EN EL HUMOR GRÁFICO DE QUINO<sup>1</sup>

## O PAPEL DO *OBSERVADOR-PERSONAGEM* NO HUMOR GRÁFICO DE QUINO

### THE ROLE OF THE *CHARACTER-OBSERVER* IN QUINO'S GRAPHIC HUMOR

Francisco Ocampo<sup>2</sup>

 <https://orcid.org/0000-0002-3349-8533>

Alicia Ocampo<sup>3</sup>

 <https://orcid.org/0000-0001-8295-8842>

Recebido em: 04 de junho de 2025.

Revisão final: 21 de março de 2026.

Aprovado em: 21 de março de 2026

 <https://doi.org/10.46401/arec.2025.v17.23494>

---

1 “La autorización para el uso de la tira cómica de humor de Quino en la presente publicación no implica, por parte del autor o los autorizantes, conformidad o adhesión al contenido de la misma.” – Sucesores de J. S. Lavado C.B.

2 Professor associado no Departamento de Estudos de Português e Espanhol, Universidade de Minnesota (UMN), Estados Unidos. E-mail: [focampo@umn.edu](mailto:focampo@umn.edu)

3 Professora permanente na Universidade de Minnesota (UMN), Estados Unidos, com atuação nas áreas de linguística hispânica, epistemologia, filosofia da linguagem e filosofia. E-mail: [ocamp001@alumni.umn.edu](mailto:ocamp001@alumni.umn.edu)

**RESUMEN:** A través del análisis de una selección de sus dibujos, mostramos aquí que Quino aplica intuitivamente el modelo biocognitivo de aproximación al estudio de la lengua con centro en el observador (Maturana 1970, Kravchenko 2006). Quino crea situaciones incongruentes que presentan generalmente una violación a las normas sociales (Veatch 1998). En este tipo de escenario inserta un *observador-personaje* que reacciona en forma no humorística. Por su parte, el lector de la historieta – el *observador externo* – sí experimenta humor ante la incongruencia, a lo que se suma el humor que le provoca la percepción de la reacción emotiva del observador-personaje (Howe 2002). De este modo, este personaje tiene la función de *lente de aumento* del efecto humorístico para el lector.

Palabras clave: Quino, humor gráfico, biolingüística, observador, incongruencia.

**RESUMO:** Através da análise de uma seleção de seus desenhos, mostramos aqui que Quino aplica intuitivamente o modelo biocognitivo de estudo da linguagem centrado no observador (Maturana 1970, Kravchenko 2006). Quino cria situações incongruentes que apresentam, geralmente, uma violação das normas sociais (Veatch 1998). Nesse tipo de cenário, ele insere um *observador -personagem* que reage de forma não humorística. Em contraste, o leitor da história em quadrinhos – o *observador externo*– de fato experiencia o humor diante da incongruência, ao qual se soma o humor provocado pela percepção da reação emotiva do observador-personagem (Howe 2002). Dessa forma, o observador-personagem tem a função de *lente de aumento* do efeito humorístico para o leitor.

**PALABRAS-CHAVE:** Quino, humor gráfico, biolinguística, observador, incongruência.

**ABSTRACT:** Through the analysis of a selection of his drawings, we aim to show that Quino intuitively applies the biocognitive model of language study centered on the observer (Maturana 1970, Kravchenko 2006). Quino creates incongruous situations that frequently present a violation of social norms (Veatch 1998). In this scenario, he inserts a *character-observer* who reacts in a non-humorous manner. In contrast, the cartoon reader – the *external observer* – experiences humor when facing incongruity. This effect is further heightened by the perception of the character-observer's emotional reaction (Howe 2002). In this way, the character-observer functions as a *magnifying glass*, intensifying the humorous impact for the reader.

**KEYWORDS:** Quino, graphic humor, biolinguistics, observer, incongruity.

## Introducción

Joaquín Salvador Lavado Tejón, *Quino*, (1932-2020), artista gráfico nacido en Mendoza, Argentina, fue convirtiéndose en una notable figura cultural en las Américas y Europa. Además de la historieta *Mafalda*, su obra más difundida –y más celebrada– publicó numerosos libros de humor gráfico. En el presente trabajo, a través del análisis de una selección de sus dibujos, mostraremos que Quino, como artista dotado de una gran intuición, incorpora entre sus personajes la noción de *observador*, incrementando la complejidad en la interpretación de sus creaciones y, por ende, el humor. De esta manera, el arte de Quino valida una de las nociones centrales de la aproximación biocognitiva a la lingüística, mostrando que los seres humanos se vuelven observadores en sus interacciones en forma no consciente. Esto refuerza la idea de que la función de observador no constituye un producto elaborado por el investigador dentro de un modelo lingüístico explicativo, sino que es inherente al rol de todo participante en un intercambio comunicativo.

## Marco teórico

En la actualidad, en oposición al paradigma formalista saussureano/chomskiano del Siglo XX (Kuhn 1970) –cuyo poder explicativo es muy restringido– se está desarrollando una aproximación a la lingüística con fundamentos tanto interactivos (Bajtín 1981, Linell 2009) como biológicos (Maturana 1970, Kravchenko 2006). Una de las nociones centrales del nuevo paradigma es la capacidad fundamental de los sistemas vivos denominada *autopoiesis*<sup>4</sup> (Maturana y Varela 1975): todo sistema vivo (en oposición a un sistema sin vida) está organizado de manera que todos sus elementos y procesos puedan llegar a producir sus propios componentes y funciones, tomando solamente alimento del entorno. De este modo, se establece una entidad autónoma autoprodutora (Mingers 1989). En consecuencia, la organización autopoietica de los sistemas vivos garantiza la regeneración –y continuidad– de su propia existencia.

Los seres humanos ya no habitan primariamente en un medio ambiente natural, cuyo conocimiento se hacía por medio de la percepción sensorial: un

---

4 del griego *αυτός* + *ποίησις* ‘autofabricante’, ‘autocreador’.

ser humano viviendo solitario en una cueva llegaría a conocer los límites de su hábitat por medio de sus sentidos. Como resultado de su evolución biológica, el Homo Sapiens llegó a crear su propio entorno, denominado *civilización y cultura* (Betalanffy 1967, citado por Kravchenko 2022). Este nuevo hábitat sería muy diferente y complejo para poder sobrevivir aislado. Era necesario el apoyo de otros seres humanos –una sociedad– para ayudarse a convivir, coordinar comportamientos cooperativos y comprender el nuevo hábitat. Eso hubiera sido imposible sin la comunicación mutua lograda por la lengua: una combinación de fonemas(y sonidos)con significados que pudieran referirse a elementos concretos o abstractos teniendo en cuenta lo que no está perceptualmente presente. Por ello, el *lenguaje*<sup>5</sup> fue fundamental, ya que los cinco sentidos no alcanzaban para manejarse en un universo de abstracciones –como lo es la civilización humana. Debemos entender que no se habría podido asegurar la autopoiesis del Homo Sapiens sin la existencia de las lenguas. De esta manera, el lenguaje se convierte en una nueva necesidad para la preservación de la autopoiesis humana. Por ello, de acuerdo a la aproximación biocognitiva a la lingüística, la lengua hablada es el resultado de la evolución biológica del ser humano.

El lenguaje –la actividad de *lenguajear*– permite a la gente orientarse mutuamente dentro de este dominio consensual creado. La noción de *dominio consensual* designa un contexto compartido dentro del cual los seres humanos que interactúan producen acciones coordinadas que contribuyen al mantenimiento de la autopoiesis. Por esta razón, un cambio cualitativo ocurre en la evolución del mecanismo adaptativo de orientación mutua de los miembros de la sociedad: así es como el Homo Sapiens desarrolla el lenguaje como parte indispensable de la adaptación a su propia civilización y cultura y, por ende, para su supervivencia.

De este modo, esta evolución resulta en el establecimiento de la lengua como un dominio consensual, dentro del cual los seres humanos operan como observadores (Kravchenko 2022). Es de notar que el concepto de *observador* no conlleva aquí una idea de pasividad sino que supone una actividad del participante humano en la interacción. Alva Noë expresa que percibir es una forma de proceder, es algo que *hacemos*: el mundo se manifiesta al perceptor (observador) mediante

---

<sup>5</sup> Tomamos este término del inglés *language* (Linell 2009, Kravchenko 2022), para evitar la metáfora ‘uso del lenguaje’, que implica una concepción tradicional de la lengua como un objeto *externo*, creado por los humanos y no como parte de su biología. De acuerdo a Maturana y Verden Zöllner (2008 (citado por Kravchenko 2022)), los humanos *viven* en la lengua.

el movimiento y la interacción de éste con el entorno (Noë 2006).

El comportamiento de un organismo orienta a otro organismo, es decir que dirige su atención hacia una interacción que ambos tienen en común. En este entorno, el lenguajeo puede entenderse como una coordinación consensual de acciones, en la que los humanos que orientan a otros humanos son ambos observadores: “todo lo dicho está dicho por un observador a otro observador” (Maturana 1970, Kravchenko 2022).

De acuerdo a lo anterior, los sistemas vivientes –incluidos los humanos– son unidades de interacción que existen en un entorno; la parte del entorno con la cual interactúan se denomina *nicho*. Sin embargo, no debe entenderse el concepto de nicho solamente como el espacio físico, sino que también se debe incluir la gama de interacciones que un organismo puede tener con su medio ambiente y las acciones de los otros ocupantes del nicho (Kravchenko 2006). Los seres vivos son sistemas inferenciales porque reaccionan basados en la *interpretación* de cada estímulo del nicho. Es decir que no reaccionan mecánicamente al estímulo, sino que lo interpretan. El proceso de vivir, entonces, consiste en interpretar situaciones continuas en un nicho, ejerciendo así un constante poder de adaptación. En los seres humanos esto supone que, cuando la gente habla, el significado de los signos fónicos no se percibe pasivamente (como lo implica el esquema saussureano), sino que *se crea* durante la interacción con otros humanos (Linell 2009). Debemos entender entonces que el lenguajeo implica un proceso continuo de creación de significados, y que esta creación se produce en cada instancia interactiva.

De acuerdo a Kravchenko (2006), el observador (humano) percibe al mismo tiempo un organismo (que puede ser humano o no) y el entorno. Desde el punto de vista del observador, el nicho del organismo es la porción del entorno donde el organismo vive e interactúa. Pero el punto de vista del organismo no coincide con el del observador. En este sentido habrá diferencias en dos aspectos:

(a) El organismo percibe el nicho como la totalidad de su mundo interactivo, no como parte de una unidad mayor. Es decir que, para el organismo, el nicho es la realidad que percibe: es su dominio consensual (su hábitat). La interpretación de que el nicho es solamente un segmento del medio ambiente es una construcción de la mente del observador (externo al nicho).

(b) Otra diferencia entre la percepción del observador y la del organismo es que el observador interpreta el comportamiento del organismo como un modo de

*descripción* (Kravchenko 2006) del nicho. Pero el organismo no tiene esa intención de describir el nicho, sino que está reaccionando de forma inferencial a estímulos que recibe. En nuestra opinión, esto se explicaría mejor utilizando la noción de *índice* (Peirce 1958): para el observador externo, las reacciones del organismo a estímulos dentro de su nicho serían índices de lo que existe u ocurre en el nicho.

El establecimiento de la lengua como un dominio consensual de índole biológica y cognitiva posibilita la creación de un *universo del discurso* (Givón 1989) asignado por los participantes de una interacción. Givón (1989) expresa que los términos lingüísticos (sustantivos, sobre todo) no refieren a entidades existentes en el *mundo real*,<sup>6</sup> sino a entidades establecidas por la lengua en un universo del discurso. Estas entidades –referentes– son las realidades sociales compartidas temporalmente, creadas por los participantes de una comunicación (Rommetveit 1974, citado por Linell 2009).

Lo presentado hasta ahora se aplica al dominio lingüístico. Lo notable es que Quino, por medio de su humor gráfico, compone un universo del discurso comparable al existente en el lenguaje, que permite también hacer inferencias espaciales y temporales.

### El humor gráfico de Quino

Para explicar el rol del observador-personaje en los dibujos de Quino es necesario utilizar la noción de *incongruencia*. Es de notar que las teorías de la incongruencia constituyen la aproximación más difundida al estudio del humor. La hipótesis principal es que el humor nace de la percepción por parte del observador humano de una incongruencia entre: las expectativas que origina un entorno determinado y lo percibido realmente (Attardo 2003). El novelista Arthur Koestler explica este proceso como una *bisociación de planos* (Koestler 1964). Un acto humorístico comprende dos planos de contenido que son mutuamente incompatibles, pero que tienen una parte en común, la cual hace posible el paso de uno al otro. La audiencia comienza a interpretar un plano y procede hasta que la interpretación encuentra un obstáculo semántico y falla. Esta dificultad desencadena un proceso cognitivo para superar la contradicción, por medio del cual la audiencia descubre la existencia de otra inferencia que hasta ese momento

---

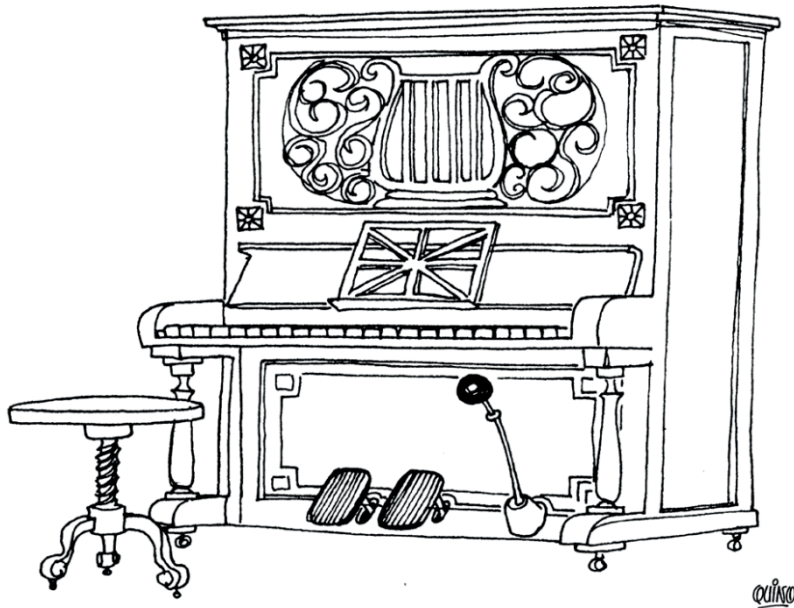
<sup>6</sup> *mundo real*: los humanos no lo conocemos directamente, sino indirectamente, por medio de los sentidos (Mingers 1990).

había estado oculta (Krikmann 2006). Este proceso de inferencia escalonada fue concebido teniendo en cuenta la lengua, sobre todo en la explicación del humor de los *chistes*: narrativas breves que pueden estudiarse teniendo en cuenta su contexto limitado. Por ejemplo:

Un individuo de aspecto tosco entra a un bar con un loro en el hombro. El barman le pregunta: “¿Habla el animal?” El loro responde: “¿Y yo qué sé?”.

En (1), la audiencia o el lector interpretan inicialmente la palabra *animal* con significado literal y asignan *el loro* como su referente. Al percibir que es el loro quien responde y no el individuo, experimentan una incongruencia y la resuelven: tomando en cuenta el aspecto tosco del individuo, reasignan a éste como referente del término mencionado y lo reinterpretan con sentido metafórico. La inferencia humorística solamente es posible si la audiencia presume que el universo del discurso creado es un *universo lúdico*. Llegan a esta conclusión teniendo en cuenta la forma de la narrativa que comienza con una expresión que suele enmarcar un chiste -(X entra a un bar...)- y posiblemente el contexto anterior, donde el hablante anuncia o sugiere que va a contar un chiste.

Es de notar que en los dibujos de Quino analizados, el humor es gráfico, no lingüístico. En estos casos, la explicación por medio de la teoría de la incongruencia no tendría en cuenta la progresión lingüística, sino solamente el proceso cognitivo de inferencia en la mente de la audiencia. El siguiente dibujo de Quino ejemplifica la incongruencia gráfica:



© Sucesores de Joaquín Salvador Lavado, QUINO  
(a) Mundo Quino

Aquí no aparece ningún personaje: hay solamente un observador externo (el lector), quien percibe en primera instancia la imagen de un piano. Esta percepción general, gestáltica, genera expectativas acerca de los componentes de este instrumento musical. Pero, en su mente se presenta una incongruencia al descubrir en el dibujo dos elementos pertenecientes a otro campo semántico: el automovilismo. La diferencia con el proceso mental que se da en el chiste (1) es que aquí la incongruencia no se resuelve; o sea, permanece como tal. El observador externo entonces interpreta que en ella reside el humor. Para esto toma en cuenta el universo del discurso lúdico en el que aparece el dibujo: el conocimiento sobre Quino y el contexto (libro de humor gráfico).

En el caso de las imágenes de Quino analizadas a continuación es posible añadir al proceso de inferencia del humor la *teoría de la violación* de Thomas Veatch. Según Veatch (1998), debe haber tres condiciones para que exista percepción del humor: *violación*, *normalidad* y *simultaneidad*. La violación implica que la situación se percibe como violación de un principio moral;<sup>7</sup> la normalidad significa que la situación es vista como normal; la simultaneidad indica que normalidad y violación son simultáneas en la mente de la audiencia. El equilibrio

<sup>7</sup> Un principio con el que la audiencia tiene un compromiso afectivo: la manera correcta de comportarse, la disposición apropiada del mundo social y natural, etc. Estas creencias pueden entenderse como ideologías.

entre ambas interpretaciones es esencial para que exista percepción del humor. Si hay solamente ofensa, no habrá humor; y si hay solo normalidad, ¿dónde estaría el humor? Por eso, la audiencia debe sentir que la situación es normal pese a la violación. Por otra parte, aquí hacemos notar que también es posible que un observador reconozca la intención humorística del autor, pero que asimismo la rechace debido a la inflexibilidad de sus principios.

Tanto la *teoría de la incongruencia* como la *teoría de la violación* tienen en común que toda incongruencia es, de alguna manera, una violación de las expectativas sociales sobre el entorno, como puede observarse en el dibujo del piano (a). El análisis de las imágenes siguientes, nos mostrará que cada teoría aporta elementos importantes.

## El observador

Al estudiar las imágenes de Quino diferenciamos entre *observador externo* y *observador-personaje*. El primero designa al lector de las imágenes; el segundo es un personaje que Quino inserta en sus dibujos para *aumentar* el humor.

Quino coloca al observador-personaje en un nicho marcado por algún tipo de incongruencia que viola normas o expectativas sociales. El observador-personaje es el organismo que percibe la incongruencia y reacciona negativamente ante este estímulo con gestos y posiciones corporales. Estos funcionan como índices de lo que ocurre en el nicho en ese momento. El observador externo percibe la reacción física del observador-personaje, lo que genera en él inferencias acerca de sus sentimientos. Esto es posible por la *orientación hacia los demás* que posee el Homo Sapiens (Linell 2009). Se trata de una habilidad que permite deducir los estados mentales de los humanos con quienes se interactúa. La percepción del observador externo en relación al estado mental del observador-personaje provoca humor en su mente.<sup>8</sup>

Como resultado, el observador externo percibe simultáneamente los dos puntos opuestos de la incongruencia/violación: el agente y el paciente. Mientras el agente *actúa* la incongruencia, el paciente la *experimenta* al recibir personalmente el impacto de tal 'desnaturalización', evidenciando esto con reacciones gestuales. Por otra parte, el observador externo, captando las

---

<sup>8</sup> Nuestra interpretación de Howe (2002).

infamias del ofensor junto con los sufrimientos del ofendido, logra componer un cuadro completo que refuerza el humorismo dentro del marco lúdico provisto. Este cuadro completo solo lo tiene el observador externo. En otras palabras, el cuadro del dibujo representa el nicho –el hábitat– de los ofensores y el ofendido. Allí dentro no existe el marco humorístico, que es el agregado con que cuenta el observador externo para su propia interpretación de lo que está ocurriendo. O sea, el nicho del observador-personaje es un compartimiento estanco dentro del cual el observador-personaje no tiene acceso al marco lúdico.<sup>9</sup> Desde su punto de vista, la situación es dramática o peligrosa; sus gestos *describen* la situación como negativa. En cambio, el punto de vista del observador externo contiene más información, más elementos de juicio: así entiende que todo es un juego para producir humor. La situación ya no resulta peligrosa, sino que se conceptualiza como humorística.<sup>10</sup>

Comprobamos entonces que las nociones de *observador* y *orientación hacia los demás* no son meras creaciones del analista, sino que Quino las valida al utilizarlas de forma intuitiva para aumentar el humor de su arte gráfico.

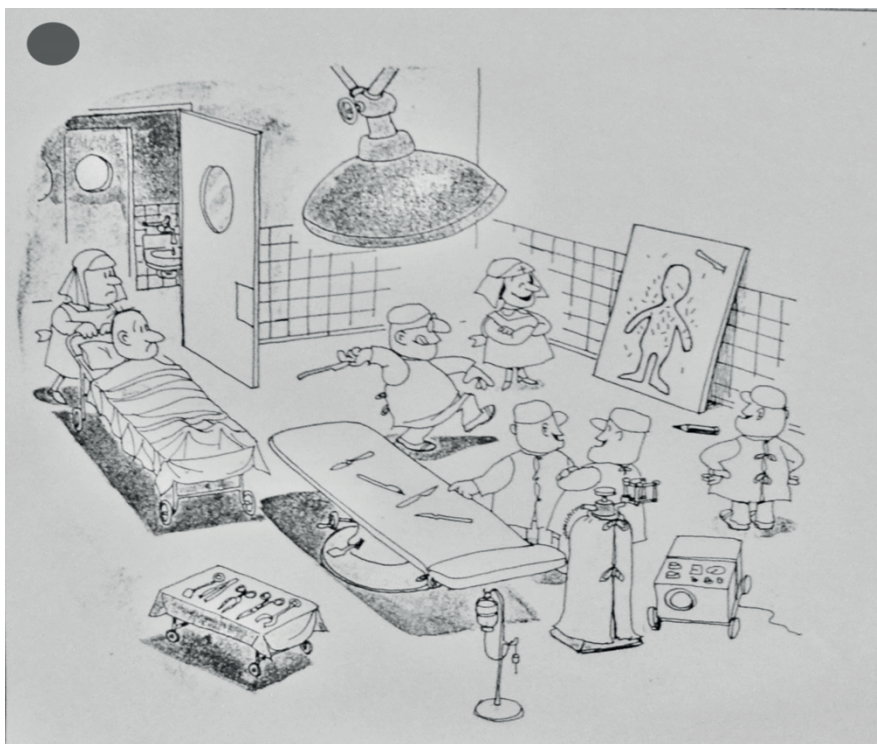
### El observador-personaje

A continuación, analizaremos cinco composiciones en las que Quino crea una situación incongruente, introduciendo al mismo tiempo un observador-personaje.

---

9 Esto se corresponde con la sección (a) de la explicación del concepto de *nicho* (Kravchenko 2006)

10 Cf. sección (b) del concepto de *nicho* (Kravchenko 2006).



© Sucesores de Joaquín Salvador Lavado, QUINO

(b) *Hombres de Bolsillo*

En esta imagen Quino crea un universo del discurso caracterizado por una incongruencia provocada por la violación a una expectativa social: no se espera que los cirujanos se diviertan arrojando bisturíes a una figura humana mientras aguardan la llegada del paciente. Dentro de esta situación impropia, Quino inserta dos observadores-personaje para duplicar el efecto: el paciente que llega en camilla y la enfermera que lo traslada. Al unísono, estos personajes muestran que la percepción de su contexto funciona de acuerdo al comportamiento del organismo que interpreta su nicho como la totalidad del dominio consensual. Para ellos, el nicho se limita a esta situación discordante y reaccionan de forma inferencial al estímulo, interpretándolo: describen el efecto que les causa el entorno por medio de un gesto facial y su posición corporal (movimiento de la cabeza hacia la actividad de los cirujanos). Puede decirse entonces que el paciente crea significado: el cuestionamiento de la capacidad profesional de los cirujanos que lo van a operar. Esto no contiene humor sino desasosiego y desconfianza, lo cual se ve aumentado por el hecho de que el paciente de alguna manera es un prisionero de la situación –o sea que es verdaderamente *paciente*, en el sentido de que carece de toda agentividad.

Para el observador externo, a la incongruencia de la situación que viola normas sociales se suma la percepción de la reacción mental de los observadores-

personaje. Así, en (b), Quino provoca humor y lo incrementa mediante la introducción de un dúo de observadores-personaje.

No obstante, Quino no se contenta con solo dos: también incluye múltiples observadores, prisioneros de una situación, como puede verse en la siguiente imagen (c).



© Sucesores de Joaquín Salvador Lavado, QUINO  
(c) Bien gracias. ¿Y usted?

Aquí, se presenta una incongruencia provocada por una fuerte violación a las costumbres sociales –y también a las leyes. Los pasajeros/observadores-personaje reaccionan físicamente ante la situación, deteniéndose en la escalera, girando la cabeza y orientando la mirada hacia los pilotos alcoholizados. Los observadores externos podemos captar las expresiones de sorpresa y desconfianza, e inferimos su cuestionamiento de la capacidad de los pilotos para controlar el avión en esos momentos. Sus rostros no expresan humor, sino terror: se sienten prisioneros de la situación, ya que todo el proceso encamina a los pasajeros a subir al avión.

Si comparamos (b) y (c), se podría decir que (c) es una versión aumentada de (b). En (c) las víctimas de la situación presentada se multiplican; todos son *pacientes* sin poder de control; la situación misma es mucho más peligrosa en el avión que en el quirófano; y además, las probabilidades de un desastre son mayores.

Para el observador externo, el humor provocado por la incongruencia se intensifica al inferir los sentimientos de los pasajeros. Es de notar que el humor es aceptado aquí porque la situación está insertada en un marco lúdico. Alguien que observara la fotografía de un escenario similar en la vida real no la consideraría humorística: la violación superaría a la normalidad dentro del esquema de Veatch (1998).

En las dos imágenes anteriores (b) y (c), el observador externo percibe la incongruencia inmediatamente, no es necesario inferir una acción anterior. En el caso siguiente (d), esta inferencia es necesaria.



© Sucesores de Joaquín Salvador Lavado, QUINO

(d) *Bien gracias. ¿Y usted?*

Para percatarse de la incongruencia, el observador externo debe inferir el proceso que la generó: antes de la salida a escena del pianista, dos espectadores suben al escenario y uno de ellos comienza a ejecutar una música popular, al compás de la cual la audiencia sale a bailar. Con esta imagen, Quino presenta un cuadro donde una ostensible violación a las expectativas sociales crea una situación incongruente. Dentro de ésta, Quino coloca un observador-personaje: el concertista. Sus gestos faciales y corporales (ojos muy abiertos; boca y brazos

hacia abajo) permiten al observador externo inferir en él un sentimiento de sorpresa y disgusto ante la invasión del espacio –su nicho–; la desacralización de la ceremonia del concierto con la ejecución de música popular, y la consiguiente pérdida de autoridad (Kojève 2006). La inferencia de la reacción emotiva del concertista aumenta en el observador externo el humor ya provocado por la violación, inserto todo esto dentro del marco lúdico del *universo Quino*.

Es de notar que la audiencia que está bailando también está compuesta de observadores-personaje que reaccionan con gestos de preocupación ante la llegada del concertista, volviendo apresuradamente a sus asientos como escolares sorprendidos en falta por la maestra. Esto evidencia que son conscientes de su violación a las expectativas sociales. Esta superposición entre la solemnidad esperada de un concierto y la travesura escolar ocurrida produce una transgresión enfáticamente humorística. En la escena, todos los participantes son observadores-personaje que tienen algún rol y contribuyen al humor.

Los dibujos anteriores construyen el universo del discurso por medio de una sola imagen. Los dos siguientes (e) y (f) presentan dinámicamente una breve narrativa utilizando una sucesión de imágenes.



© Sucesores de Joaquín Salvador Lavado, QUINO

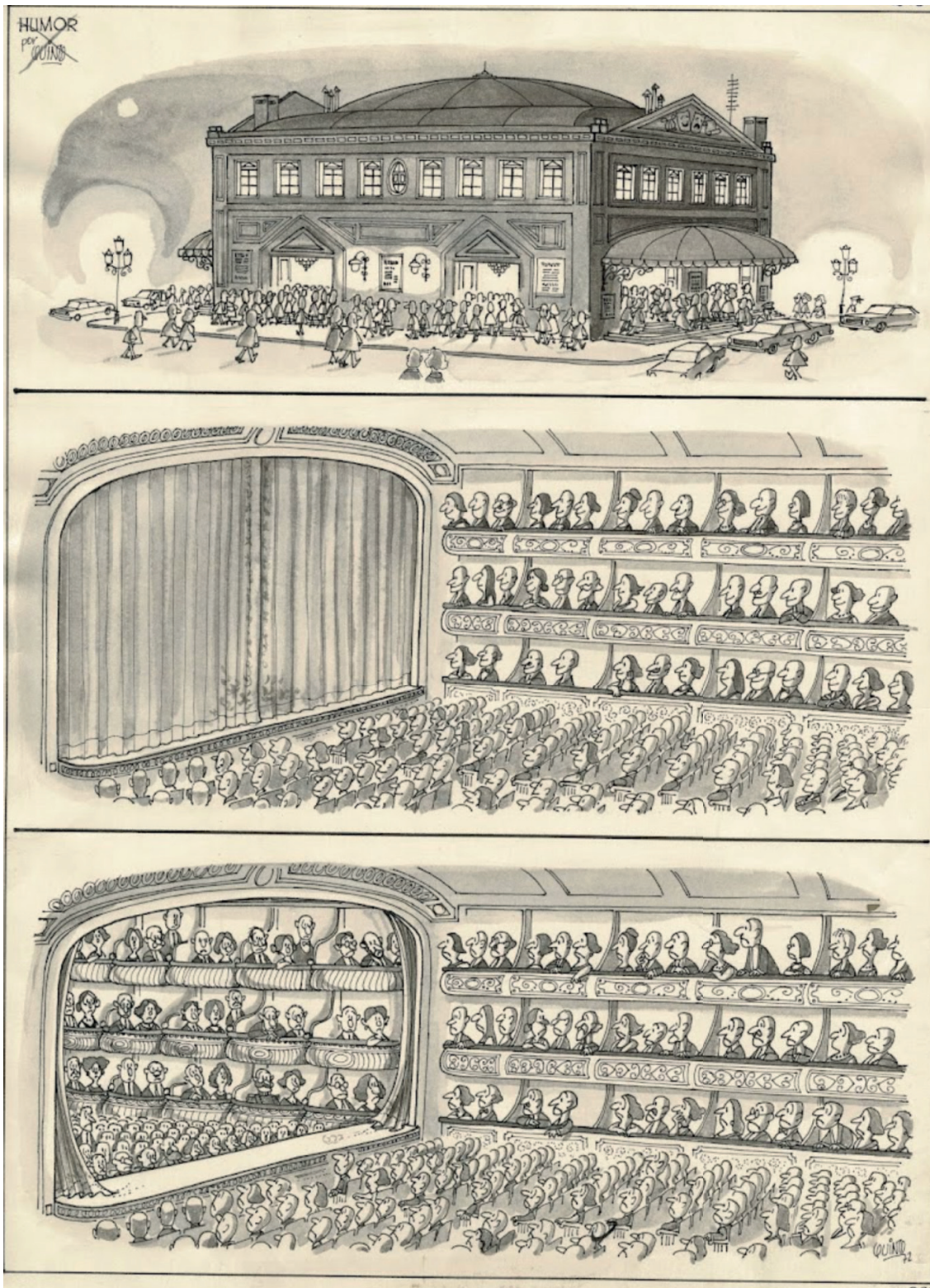
(e) ¡A mí no me grite!

En las imágenes anteriores (con excepción de (a)), Quino añade un observador-personaje a una situación incongruente ya creada. A causa de esto, es posible quitarlo sin afectar la incongruencia. Pero en €, el observador-personaje es el agente que, involuntariamente, origina la incongruencia y, por

lo tanto, su presencia es central. Aquí, la incongruencia reside en la relación desproporcionada causa-efecto entre la acción de arrojar una piedrita para ahuyentar al pájaro y la inesperada destrucción de la estatua, con el ave posada en la cabeza –que, irónicamente, es lo que el guardián quería evitar en primer lugar. Quino muestra su reacción física, que permite al observador externo inferir las emociones de sorpresa y culpa del observador-personaje ante el resultado de su acción protectora: cejas levantadas, ojos abiertos, mano sobre la boca curvada hacia abajo.

Como en las imágenes anteriores, el observador externo experimenta humor ante el efecto inesperado causado por la acción del guardián, quien, sin querer, destruye su propio nicho; el estado cognitivo de incredulidad y desasosiego del observador-personaje –que intuye el observador externo– intensifica el humor.

Veremos por último que la imagen (f) nos presenta la fusión del rol del observador-personaje con la incongruencia.



© Sucesores de Joaquín Salvador Lavado, QUINO

(f) *Bien gracias. ¿Y usted?*

Esta composición de Quino es quizás la más compleja e interesante en relación a su tratamiento del observador-personaje. En una secuencia de tres imágenes, el observador externo contempla un teatro lírico donde los espectadores – observadores por definición– se preparan en el auditorio para presenciar una

función. Tradicionalmente, la estructura de un teatro se compone principalmente del escenario (donde se presenta el espectáculo) y el auditorio (donde se sientan los espectadores). En (f), al correrse el telón, grande es la sorpresa cuando, en lugar de un ballet o una ópera, el *espectáculo* consiste en otro auditorio similar lleno de espectadores, también sorprendidos. Aquí, el espectáculo está compuesto de observadores-personaje a uno y otro lado del telón, enfrentados, cuya actividad consiste en observarse mutuamente, o sea, de forma recíproca. Esto produce una situación *surreal*, donde ambas partes enfrentadas resultan ser simultáneamente observadores y observados: agentes y pacientes. Al haber solamente observadores para observar, en vez del espectáculo esperado, la incongruencia alcanza lo *absurdo*, ya que esta situación desafía la realidad y la lógica.

Los observadores-personaje, insertos en su nicho de auditorios enfrentados, tratan de interpretar la situación sin llegar a entenderla. Sus procesos inferenciales, basados en lo culturalmente esperado, no logran resolver el absurdo. A ellos solo les queda la sorpresa, que manifiestan físicamente. Es que, para poder interpretar el porqué del absurdo, es necesario observar esta escena desde afuera del nicho. Así, el observador externo es el único que puede lograr comprenderlo, ya que, desde su perspectiva, puede integrar el contexto lúdico creado por Quino como dato indispensable para poder llegar a interpretar la situación y su entorno en totalidad. Así, el observador externo supera la sorpresa y llega a la captación del humor.

## Conclusiones

En las imágenes analizadas hemos visto distintas relaciones entre el observador-personaje y la incongruencia: un observador-personaje paciente que se siente víctima de la situación incongruente presenciada en un quirófano (b); la multiplicación de observadores-personaje pacientes que temen las consecuencias fatales de un vuelo descontrolado (c); los observadores-personaje que forman la audiencia de un concierto adquieren agentividad y producen incongruencia al convertir una sala de conciertos en un salón de baile popular (d); un observador-personaje agente que provoca la incongruencia en un parque (e); y finalmente, la presencia surreal de observadores-personaje (con rol de espectadores) a ambos lados del telón en un teatro lírico, que literalmente *actúan*

la incongruencia (f).

Limitado por su propio nicho, el observador-personaje se frustra ante la rotura de lo que considera 'normal' según sus expectativas y su conocimiento del mundo (ya sea en un plano físico o sociocultural). Siempre provee una reacción emotiva negativa ante lo incongruente: dada su falta de acceso al marco lúdico, no puede experimentar humor; solo sorpresa o disgusto.

Por otra parte, el lector tiene el rol de observador externo y es el destinatario del mensaje humorístico de Quino, que incluye tanto la escena incongruente como la reacción del observador-personaje. A diferencia de este último, el observador externo sí experimenta humor ante la incongruencia situacional porque tiene acceso al *universo Quino*: el marco lúdico. A esto se suma su percepción de la reacción emotiva del observador-personaje, que *intensifica* el efecto.

Así, concluimos que la función que Quino le asigna a este observador presencial, insertado en el contexto mismo de la situación, es la de *lente de aumento* del efecto humorístico.

## Referencias

ATTARDO, Salvatore. A primer for the linguistics of humor. En RASKIN, Victor. **The Primer of Humor Research**. Berlín/Nueva York: Mouton de Gruyter, 2008. 101-56.

BAJTÍN, Mijail. **The dialogic imagination: Four essays**. Austin: University of Texas Press, 1981.

BETALANFFY, Ludwig von. **Robots, men and minds: Psychology in the modern world**. New York: George Braziller, 1967.

GIVÓN, Talmy. **Mind, Code and Context. Essays in Pragmatics**. Hillsdale, NJ.: Lawrence Erlbaum Associates, Publishers, 1989.

HOWE, Norm. The origins of humor. **Medical Hypotheses**, 59(3), p. 252-254, 2002.

KUHN, Thomas. **The Structure of Scientific Revolutions**. 2. ed. Chicago: The University of Chicago Press, 1970.

KOESTLER, Arthur. **The Act of Creation**. Londres: Hutchinson, 1964.

KOJÉVE, Alexandre. **La noción de autoridad**. Editado y presentado por François Terré. Traducido por Heber Cardoso. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2006.

KRAVCHENKO, Alexander. Cognitive Linguistics, Biology of Cognition, and Biosemantics: Bridging the Gaps. **Language Sciences**, 28(1) 51-75, 2006.

KRAVCHENKO, Alexander. The maturanian turn: Good prospects for the language sciences. **Constructivist Foundations** 18(1), 2022.

KRIKMANN, Arvo. Contemporary Linguistic Theories of Humour. **Folklore - Electronic Journal of Folklore**, vol. 33, 2006.

LINELL, Per. **Rethinking language, mind and world dialogically. Interactional theories of human sense-making.** Charlotte, NC: Information Age Publishing, 2009.

MATURANA, Humberto. Biology of cognition. **Biological Computer Laboratory Research Report**, BCL 9.0. Urbana IL: University of Illinois, 1970.

MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco. Autopoietic Systems. **Biological Computer Laboratory Research Report**, BCL 9.4, Urbana: University of Illinois, 1975.

MATURANA, Humberto y VERDEN-ZÖLLER, Gerda. **The origin of humanness in the biology of love.** Edited by Pille Bunnell. Exeter: Imprint Academic, 2008.

MINGERS, John. An Introduction to Autopoiesis–Implications and Applications. **Systems Practice**, Vol. 2 No. 2, 1989.

MINGERS, John. The Philosophical Implications of Maturana's Cognitive Theories. **Systems Practice**, Vol. 3, No 6, 1990.

NOË, Alva. Précis of Action in Perception. **Psyche** 12 (1), 2006.

PEIRCE, Charles. 1958. **Logical Foundations of the Theory of Signs.** Cambridge, MA: Harvard University Press.

ROMMETVEIT, Ragnar. **On message structure.** London: Wiley, 1974.

VEATCH, Thomas. A Theory of Humor. **HUMOR - International Journal of Humor Research**, 11.2: 161–215, 1998.

# O HUMOR NA GUERRA COLONIAL: O JORNAL OS PROGRESSISTAS, DIRIGIDO POR SALGUEIRO MAIA NA GUINÉ

## THE HUMOR IN THE COLONIAL WAR: THE NEWSPAPER OS PROGRESSISTAS, DIRECTED BY SALGUEIRO MAIA IN GUINEA

João Pedro Rosa Ferreira<sup>1</sup>

 <https://orcid.org/0000-0003-0860-2471>

 <http://lattes.cnpq.br/7968461820931754>

Recebido em: 08 de maio de 2025.

Revisão final: 28 de junho de 2025.

Aprovado em: 16 de janeiro de 2026.

 <https://doi.org/10.46401/arec.2025.v17.23353>

---

<sup>1</sup> Bacharel em História pela Universidade de Lisboa. Mestre em História Política e Cultural pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (FCSH) e doutor em História e Teoria das Ideias pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (FCSH). E-mail: [jprosaferreira@gmail.com](mailto:jprosaferreira@gmail.com)

**RESUMO:** Este artigo tem por objeto o papel desempenhado por Fernando José Salgueiro Maia (1944-1992) enquanto diretor do periódico *Os Progressistas*, jornal da unidade militar que comandou na então Guiné Portuguesa (atual Guiné-Bissau) durante a guerra colonial. A fonte do artigo é o referido jornal, conservado na Biblioteca do Exército em Lisboa, e que até à data não fora objeto de pesquisa académica. O recorte temporal é o período da publicação do jornal, 1971-1973. O escopo da discussão é o lugar do humor em *Os Progressistas*, visando a hierarquia militar e o regime ditatorial em vigor em Portugal. A leitura desta publicação de uma unidade militar durante a guerra colonial permite acompanhar a evolução do pensamento do capitão Salgueiro Maia, ajudando a entender e contextualizar a ação que protagonizou a 25 de Abril de 1974, com o seu papel decisivo na Revolução dos Cravos.

**PALAVRAS-CHAVE:** guerra colonial, jornais militares, humor, *Os Progressistas*, Salgueiro Maia, Revolução dos Cravos em Portugal

**ABSTRACT:** This article focuses on the role played by Fernando José Salgueiro Maia (1944-1992) as editor of the newspaper *Os Progressistas*, a newspaper of the military unit he commanded in what was then Portuguese Guinea (now Guinea-Bissau) during the Portuguese colonial war in Africa. The source of the article is the aforementioned newspaper, kept in the Army Library in Lisbon, and which had not been the subject of academic research to date. The time frame is the period in which the newspaper was published, 1971-1973. The scope of the discussion is the place of humor in *Os Progressistas*, targeting the military hierarchy and the Portuguese dictatorship then in force. This newspaper published by a military unit during the colonial war gives testimony of the evolution of Captain Salgueiro Maia's thought, helping to understand and contextualize the action he led on April 25, 1974, with his decisive role in the Carnation Revolution.

**KEYWORDS:** Colonial war, military newspapers, humor, *Os Progressistas*, Salgueiro Maia, Carnation Revolution in Portugal

## Introdução

Para os que o viram em ação naquela quinta-feira de há 51 anos e para todos os outros que só o conhecem das fotos, dos documentários televisivos, dos filmes, das estátuas ou dos livros (banda desenhada incluída), Fernando José Salgueiro Maia (1944-1992) foi o primeiro rosto do 25 de Abril. Mais do que isso: Salgueiro Maia é o eterno rosto da pureza dos ideais de liberdade da Revolução dos Cravos. Mas frases épicas como “Às vezes é preciso desobedecer” ou “Vamos acabar com o estado a que isto chegou” não surgiram por geração espontânea. A origem do pensamento por detrás da acção que viu nascer o “dia inicial inteiro e limpo” (ANDRESEN, 2015) encontramos-na na sua experiência concreta da guerra colonial em Moçambique (1967-1969) e na Guiné (1971-1973), plasmada nos editoriais, artigos ou notas de reflexão para o jornal que fundou e dirigiu em Bula. Não foi por acaso que escolheu para o jornal da sua unidade (como escolhera antes para a sua Companhia de Cavalaria 3420) um nome diferente do de todos os congéneres. Os Progressistas é um cabeçalho que vale por uma declaração de princípios e por todo um programa de intervenção cívica.

### “Jornal do mato”

Os Progressistas, publicado num total de 41 números, entre 21 de Julho de 1972 e 24 de Março de 1973, teve como subtítulo desde o nº 1 até ao nº 13, de 24 de Janeiro de 1972, “Órgão de divulgação e cultura da Comp. Cav. 3420”. A partir do nº 14, de 9 de Fevereiro de 1972, até ao nº 41, mudou o subtítulo para “Quinzenário de divulgação, cultura e recreio”.

Como a generalidade dos jornais das unidades militares, também chamados “jornais de caserna” ou “jornais do mato”, era dactilografado em stencil e policopiado. Tinha o formato de uma folha A4 e cada edição era composta por 8 páginas, com excepção do nº 24, de 9 de Julho de 1972, número especial de aniversário, que teve 12 páginas. Até ao número 13 tinha apenas página de rosto. A partir do nº 14 passou a ter capa separada do miolo. Mais tarde passou a ter também contracapa ilustrada.

Os jornais das unidades, dirigidos pelos comandantes, produzidos pelos militares e circulando entre militares, tinham a particularidade de – ao contrário de toda a imprensa periódica legal da época – não estarem submetidos à censura. Isso criou, além do espírito de corpo, um espaço público com um nível de liberdade que é fundamental assinalar. José Manuel Tengarrinha sublinhou as suas características inovadoras e considerou-os “fontes de muito valor para o estudo da guerra colonial na perspectiva inabitual dos múltiplos aspectos da comunicação escrita periódica a partir das forças armadas portuguesas” (TENGARRINHA 2003, p. 17).

## O director e a sua equipa

Além de director, Salgueiro Maia participou como colaborador em muitos números do jornal, assinados com o próprio nome, “Salgueiro Maia, Capitão de Cavalaria” (no primeiro número assinou “Cap. J. Maia” – J. de José, o seu segundo nome próprio), mas também com o pseudónimo “O Progressista-mor”. Foi também autor de peças não assinadas ou assinadas “Um progressista”. A atribuição de autoria justifica-se pelo tema e estilo do artigo e também pelo facto de o seu nome aparecer duas vezes, como director e como colaborador, na ficha técnica dos números em que isso aconteceu.

A equipa redactorial e de colaboradores de Os Progressistas incluiu 41 membros da companhia, ou seja, cerca de 27% dos efectivos. Destacaram-se, como editores, o alferes miliciano José Luís Mendonça, o 1º cabo Francisco Pouseiro, o furriel miliciano Eduardo Silva ou o soldado António Alvarenga. Entre os colaboradores, o mais assíduo foi, de longe, o soldado António J. Fernandes “Bigodes”, que após as primeiras colaborações passou a assinar apenas com a alcunha. Realce também para as colaborações do alferes capelão Antero Ferreira, do alferes Carlos Alberto Queiroz, dos sargentos António Beliz e Isidoro Carreteiro ou do soldado condutor Ilídio Nunes.

## Os Progressistas para quê?

O editorial do nº 1 do jornal é o cartão de apresentação de Os Progressistas. Diz ao que vai, enunciando os seus objectivos, desde logo um muito prático: “Considerando que nem só de pão vive o homem, mas também do que a sua inteligência apreende através da leitura e dos conhecimentos adquiridos pela experiência... Considerando que nada há de mais prejudicial do que a tendência para a estagnação ou a perda do hábito de leitura...” Reafirma a qualidade comum de progressistas e diz o que pretende com o jornal: “... expressar as nossas alegrias, os nossos sentimentos, as nossas ideias... será a nossa fonte de inspiração” (Progressistas, 1, p. 1).

Daí a importância concedida à empatia, patente na publicação de textos significativos para os soldados, assinalando na secção “Efemérides” as datas dos aniversários de todos os militares da companhia, abrindo as páginas a poemas e prosas da autoria dos membros da mesma, sem olhar a postos – oficiais, sargentos e praças –, bem como a textos que de algum modo celebravam datas com significado: o Natal, o Ano Novo, o aniversário da chegada à Guiné.

## Reflexões ético-filosóficas

### Egoístas versus idealistas

Os editoriais e artigos de Salgueiro Maia permitem acompanhar a evolução de um pensamento humanista, idealista, porventura próximo da corrente filosófica do personalismo cristão. Nessas reflexões ético-filosóficas nota-se um crescendo de crítica social que progressivamente vai tomando contornos políticos, embora não evidenciem a adopção de uma linha ideológica clara.

Para este posicionamento crítico em relação à organização e funcionamento da sociedade, à hierarquia militar, à guerra e ao regime político vigente não foi certamente estranha a experiência acumulada na primeira comissão militar em Moçambique, em 1967-68, enquanto alferes integrado numa companhia de comandos que chegou a comandar (depois de tanto o comandante como o segundo comandante terem sido feridos em combate), nem o contacto directo com um meio universitário em efervescência, em plena crise académica de 1969, precisamente o ano em que começou a frequentar o curso de Antropologia no então ISCSPU (viria a licenciar-se em 1978).

Um exemplo é o artigo “Divagando”, assinado Salgueiro Maia, Cap. Cav., publicado a 24 de Agosto de 1971, onde pode ler-se: “É uma constante da sociedade actual, a falta de idealismo. Presentemente, tem-se como incentivo viver o mais comodamente possível, arriscando o menos possível. Deste modo, tudo o que envolve um sacrifício que não seja bem pago a curto prazo não tem adeptos, assim se justifica a actual falta de médicos, padres e Oficiais do Exército. Em resumo, cada vez há mais egoístas, cada vez há menos idealistas...” (Progressistas, 3, p. 6).

### “O Cidadão”

Publicado um ano depois, no nº 26, de 9 de Agosto de 1972, o editorial “O Cidadão” é um dos textos mais representativos do pensamento de Salgueiro Maia.

Palavra bonita, que poucos interpretam no seu pleno significado...  
 O cidadão é o indivíduo no gozo dos seus direitos cívicos e políticos.  
 O cidadão, para além dos seus direitos, garantidos pela sociedade, tem também obrigações, que poucos exigem sejam cumpridas.  
 O cidadão deve zelar pelos interesses da sociedade.  
 Que cada um de nós seja um verdadeiro cidadão no cumprimento dos deveres e na vivência dos direitos (Progressistas, 26, p. 1).

## As Forças Armadas

Um artigo cuja segunda parte foi publicada poucos dias depois de Salgueiro Maia ter sido ferido em combate, a 19 de Outubro de 1971, no decurso da Operação Rumo Direito I, é revelador da forma como concebe o papel das Forças Armadas:

“A horda nasce de um impulso biológico de afirmação ou de defesa e constitui-se ao sabor de sentimentos primários. As Forças armadas nascem da ideia de um serviço... Por isso as Forças Armadas entraram na guerra e logo a livram de ser o puro caos, a pura destruição sem lei. Levam para ela tudo quanto elas próprias são, ou seja, uma poderosa disciplina. Dão-lhe regras. Em resumo: Humanizam-na. ... não podendo acabar com elas [as guerras], foram a pouco e pouco limitando a sua fúria destruidora, humanizando os seus processos” (Progressistas, 6, p. 7).

“O soldado é um homem que aprende a fazer a guerra, que não tem medo de a travar, que, para o efeito, mobiliza todas as energias da sua inteligência e do seu físico: mas que, subjacente a tudo isso, tem o culto da paz, como, de resto, qualquer cidadão” (Progressistas, 7, p. 5)

## “O Povo” segundo Eça

“O Povo” é um panfleto que testemunha o empenhamento cívico de Eça de Queirós do período da sua aproximação ao socialismo. Salgueiro Maia publicou-o no nº 36 de Os Progressistas, a 9 de Janeiro de 1973. O capitão apreciava este texto e tinha-o como referência a ponto de o ter emoldurado, tal como se encontra actualmente em exposição no museu que lhe foi dedicado na sua terra natal, Castelo de Vide, a Casa da Cidadania:

“... estes homens são o povo. Estes homens estão sob o peso do calor e do sol, transidos pelas chuvas, roídos de frio, descalços, mal nutridos; lavram a terra, revolvem-na, gastam a sua vida a sua força, para criar pão, o alimento de todos. Estes são o povo, e são os que nos alimentam... que nos vestem... que nos enriquecem... que nos defendem... É por isso que os que têm coração e alma, e amam a justiça, devem lutar e combater pelo Povo. E ainda que não sejam escutados têm na amizade dele uma consolação suprema” (Progressistas, 36, p. 2).

## Cultura: da história e geografia à questão ambiental e às mudanças climáticas

A leitura de Os Progressistas permite acompanhar a evolução do pensamento de Salgueiro Maia, o amadurecimento da sua consciência cívica e política. É disso exemplo a publicação no jornal de artigos de filósofos e escritores famosos. O mais citado é, de longe, Sun Tzu, cuja Arte da Guerra é fonte abundante da secção “Pensamentos” ao longo de toda

a publicação. É também o caso de Ortega y Gasset, na edição de 9 de outubro de 1971: “De há um século a esta parte, padece a Europa de uma pernicioso propaganda de desprestígio da força (...) segundo a qual se tem conseguido impor à opinião pública europeia uma noção errada sobre o que é a força das armas. Apresentaram-na como coisa infra-humana, torpe resíduo da animalidade persistente no homem. Fez-se da força o contraposto [contraponto] do espírito ou, quando muito, uma manifestação espiritual de carácter inferior. [...] Medite-se um pouco na quantidade de sentimentos, de virtudes elevadíssimas, de golpes de génio, de energia vital que é preciso acumular para pôr em pé um bom Exército. Como nos negaremos a ver nele uma das mais maravilhosas criações da espiritualidade humana? A força das armas não é força bruta, mas força espiritual” (Progressistas, 6, pp. 2-3, excerto traduzido da primeira parte de *España Invertebrada*, de Ortega y Gasset). É também o caso do brigadeiro capelão-mor das Forças Armadas, bispo de Madarsuma, António (significativamente sem “Dom”) dos Reis Rodrigues, autor do editorial transcrito no nº 7, de 24 de Outubro de 1971, p.1. Ou ainda Elbert Hubbard, de quem, após a explicação do sentido da expressão “levar a carta a Garcia”, é citado um extenso trecho de *Uma Carta para Garcia* no nº 4, de 8 de Setembro de 1971, pp. 1-3.

Menos conhecidos é um autor como o pastor metodista e capelão do exército dos EUA Earl F. Stover<sup>2</sup>, de quem é transcrito, a 24 de Janeiro de 1972, um texto revelador do sentir das messes de oficiais provavelmente em exércitos de todo o mundo, publicado na revista norte-americana *Army*: “Se acaba de assumir o comando, é-lhe necessário algum tempo para conhecer a sua unidade. Se comanda a unidade já há algum tempo, é altura de se ir embora. [...] Se chegou rapidamente aos postos superiores, é muito novo para a sua patente. Se foi promovido na sua altura normal, não é um génio. Se resolve pessoalmente todos os assuntos, devia delegar mais autoridade. Se delega a sua autoridade, não está para se ralar. [...] Se ouve a opinião dos seus oficiais e sargentos, deixa-se dominar pelos seus subordinados. Se discute as suas ideias, desencoraja-os dando-lhes um complexo de inferioridade. [...] Se poupa os homens, acostuma-os mal... Se é duro com eles, é um sádico. [...] Mas faço o que fizer nunca terá razão. É um milagre ainda estar na tropa. Devia ir-se embora enquanto ainda é tempo...” (Os Progressistas, 13, pp. 1-2).

A realidade da guerra, os seus paradoxos e o modo como influencia a sociedade e os comportamentos individuais ajuda a explicar a opção editorial de Salgueiro Maia ao incluir, a 9 de Janeiro de 1972, no primeiro número publicado após o seu regresso de licença, um texto da Antiguidade Clássica, “Proclamação de Lucius Emilius Paulus, cônsul romano, nomeado para conduzir a guerra contra os macedónios no ano 180 a. C.”, onde se afirma: “Eu não sou daqueles que os Chefes nunca devem ouvir conselhos [...]. Por conseguinte, se algum de vós se julga qualificado para dar conselhos respeitantes à guerra que vou conduzir e que pode ter

---

<sup>2</sup> Além de pastor e capelão, Stover foi historiador da assistência religiosa no exército dos EUA, autor de *From its European antecedents to 1791: the United States Army Chaplaincy* e *Up from Handymen: The United States Army Chaplaincy 1865-1920*. vol. 3. Published by Office of the Chief of Chaplains, Department of the Army, Washington DC, 1977.

vantagem pública, não deve negar o seu tributo à Nação, mas sim vir comigo para a Macedónia [...]” (Os Progressistas, 12, p. 1).

Abundam os “resumos históricos” e apontamentos geográficos e económicos sobre a Guiné (nº 6, 9 de Outubro de 1971, p. 6; nº 7, 24 de Outubro de 1971, pp. 3-4; nº 8, 9 de Novembro de 1971, pp. 2-3; nº 9, 24 de Novembro de 1971, pp. 4-5; nº 18, 9 de Abril de 1972, p. 1, adoptando a partir desta edição o título “A nossa Guiné” que retomará nos números seguintes); Angola (nº 27, 24 de Agosto de 1972, p. 1); S. Tomé e Príncipe (nº 28, 9 de Setembro de 1972, pp. 1-2); mas também de um país vizinho apoiante da guerrilha independentista, caso do Senegal (nº 12, 9 de Janeiro de 1972, pp. 3-4).

A história está também presente nos artigos dedicados a figuras como Camões - “IV Centenário da publicação de Os Lusíadas”, nº 24, 9 de Julho de 1972, pp. 2- 4, adaptação do soldado C.A.R. Nunes) ou Vasco da Gama e em apontamentos dispersos na secção “Efemérides”.

Merecem particular destaque dois artigos que evidenciam um grau de consciência cívica e sensibilidade a temas e problemas sociais pouco frequentes, para não dizer raros, na época. Um é o texto da autoria de uma pioneira do feminismo em Portugal, a advogada Elina Guimarães (1904-1991), mulher de Adelino da Palma Carlos, que seria o primeiro-ministro do 1º Governo provisório do regime democrático que Salgueiro Maia ajudou a instaurar: “A Arte de ser infeliz” (Nº 11, 24/12/1971, p. 3). O outro, publicado no último número de Os Progressistas, é um assinalável alerta para a questão ambiental e as mudanças climáticas, com o título: “A poluição da atmosfera e o aumento de dióxido de carbono poderão comprometer seriamente o equilíbrio climático da Terra” (nº 41, 24 de Março de 1973, p. 5), assinado pelo soldado “Bigodes” (António J. Fernandes).

## Poesia

Da sensibilidade humanista e da aproximação ao ideário da liberdade é também testemunha a publicação do poema “Sacrifício”, do poeta e cantor brasileiro Vinicius de Moraes (Nº 12, 9/1/1972, p. 5). Entre os poetas consagrados presentes nas páginas de Os Progressistas destacam-se igualmente Rudyard Kipling (“Se”, nº 6, 9 de Outubro de 1971, p. 1. “If”, na versão original, Kipling 1910); José Régio (“O Caminho”, nº 4, 8 de Setembro de 1971, p. 6; António Aleixo (vários poemas, a começar por “Há luta por mil doutrinas...”, nº 4, 8 de Setembro de 1971, p. 6). Já dar à estampa o “Fado de Bula” (Nº 18, 9 de Abril de 1972, p. 6), atribuído nas páginas do jornal a “autor desconhecido”, equivale a um salto qualitativo no processo de afastamento do regime e de adesão gradual à contestação aos governantes e a um sistema político em que perdera a confiança.

## O lugar do humor

O humor marca presença nas páginas de Os Progressistas desde o primeiro número, em que encontramos uma secção de “Anedotas”, sem ilustrações. No nº 3 aparecem os primeiros desenhos humorísticos, a seguir às palavras cruzadas. No nº 14, de 9 de fevereiro de 1972, aparece a secção “Ria conosco” e no nº 15, de 24/2/72, sob o título “Vamos Rir”, a pág.3 é toda ela consagrada ao humor – que vai ganhando progressivamente mais destaque até que na edição especial de aniversário, o nº 24, de 9 de Julho de 1972, ocupa várias páginas, sendo uma delas totalmente ilustrada: “3420 em festa”.

### Das piadas de caserna à ironia

O conteúdo das “piadas de caserna” – por vezes apresentadas precisamente com esse título, tirado das populares Selecções do Reader’s Digest, cuja edição em português chegou a ser coordenada, a partir de Nova Iorque, pelo escritor José Rodrigues Miguéis – remete para um entretenimento típico do universo masculino da época, por vezes apimentado por anedotas machistas, com insinuações brejeiras e ilustrações de um erotismo ‘soft-core’, ao estilo do humorista José Vilhena. Que foi, como se sabe, o autor com mais obras proibidas pela censura do Estado Novo.

Mas o que faz a diferença no humor de Os Progressistas – e constitui uma espécie de assinatura de Salgueiro Maia – é o lugar ocupado pela ironia nas páginas do jornal. A começar pela curta publicada logo a 24 de Agosto de 1971, intitulada “Simples diferença”, a partir de uma conhecida boutade anticomunista: “Os comunistas comem o pequeno-almoço das crianças. Os fascistas comem as crianças ao pequeno-almoço” (Progressistas, 3, p. 7).

Exemplo de ironia é a desassombrada autocrítica no primeiro nº de Natal, a 24 de Dezembro de 1971, quando, ao fazer o balanço dos primeiros seis meses na Guiné, faz um retrato da evolução companhia e dos seus membros, sublinhando, num editorial assinado O Progressista-mor: “perdemos as penas de periquitos e alguns arranjam penugens de pavão e com o correr dos tempos mais aves raras teremos”.

Outro exemplo dessa ironia é o texto “Consequências do crescimento capilar não compensado pelo devido corte”, no nº 12, 9 de Janeiro de 1972. Entre essas consequências realça o

mau aspecto geral sob o ponto de vista estético-militar;... aumento de detritos e outras substâncias que, entrando em putrefacção, podem originar a formação de forças inimigas que, acoitadas na densa vegetação e com o apoio local, podem constituir grave perigo para a colectividade... aumento do déficit orçamental devido a maior despesa com shampoo ou sabão... formação de um excesso de volume de caixa bestuntal não permitindo a colocação do protector de cabeça da ordem... aumento da temperatura crítica craniana durante a elaboração do raciocínio (Progressistas, 12, p. 2).

## Uma gralha “atrapalhadora”

Da ironia à sátira vai um passo que, pelo menos numa ocasião foi dado com recurso a uma oportuna e cirúrgica gralha ou erro dactilográfico. No nº 13, de 24 de Janeiro de 1972, um texto aparentemente anódino sobre uma peça de armamento transforma-se numa crítica contundente, ao transformar a Metralhadora Ligeira M/70 em Atrapalhadora...

Curiosamente, a crítica de Maia à condução da guerra em África passa também pela consciência, conforme explica nas suas memórias, da progressiva inferioridade do nosso equipamento face à maior qualidade e eficácia do armamento do inimigo, exemplificando com os lança-granadas RPG 2 e 7 e com a superioridade da espingarda automática Kalashnikov sobre a G3.

Ironia, sátira, sarcasmo, marcas de um humor que torna mais leve e, portanto, menos insuportável – “Em resumo, que a comissão não nos pese” (Um Progressista, Progressistas, Nº 35, 24 de Dezembro de 1972, p. 5) – o ambiente da vida no mato, mas que também leva os leitores, neste caso, os soldados, a pensar nas causas das coisas que acontecem.

## Textos satíricos e subversivos

Ironia e sátira bem doseadas é o que voltamos a encontrar num texto aparentemente insólito, publicado no nº especial de aniversário, 9 de Julho de 1972 – certamente não por mera coincidência, escasso par de semanas antes da data marcada para a reeleição, por colégio eleitoral, do almirante Américo Tomás para um terceiro mandato como Presidente da República, ou, como costumavam dizer os jornais e a televisão, a “veneranda figura do chefe do Estado”. O texto tem um título que soa a apelo patriótico: “Às Urnas”, seguido de “Cumpra o seu dever de cidadão, vote no melhor”, para rematar com um iconoclástico “Vote no sr. Peter Pan”:

Fortaleça o patriotismo amolecido.

Tanto protege os da esquerda como os da direita [...]

Se Franco mandou erguer um monumento aos caídos, Peter Pan fez dos caídos um monumento.

Peter Pan está em verdadeira concorrência com a Margarina Vaqueiro, porque torna tudo mais apetitoso [era o jingle de um anúncio então muito em voga à Margarina Vaqueiro](Progressistas, 24, p. 5).

Se o apelo ao voto em Peter Pan era uma metáfora com alguma dose de provocação sobre a situação política portuguesa, que dizer da carga subversiva do texto bombástico publicado no nº 41, o último, a 24 de Março de 1973, com o título “Utilidades diferentes do material de campanha”:

Começando pela arma, a G-3, faz parte integrante do militar (por mim dispensava-a bem), é um elemento transportador de poeiras, não radioactivas mas minúsculas, terrosas, oriundas da picada.

Oxida com grande facilidade e por esse motivo é limpa com frequência (é o eras!). [...]

Quanto a granadas de morteiro, os meninos (Pop) poderiam usá-las presas com um cordãozinho muito pop, penduradas ao pescoço e num baile yé yé. (era aquele estrondo). [...]

Naquelas peças de teatro chatas, principalmente nas touradas (à portuguesa), o público para manifestar o seu agrado, em vez de mandar sapatos, almofadas, flores, chapéus, etc., mandava antes granadas de mão. Poderia não agradar muito, mas pelo menos manifestava-se mais ruidosamente.

Quando aquela pessoa que nos pede lume várias vezes, se torna chata, chata, chata, a gente dá-lhe então uma granada incendiária. Vocês querem apostar que ela nunca mais nos chateia? [...]

Vocês gostariam de provocar um desastre de automóvel espectacular?

Então coloquem um óbus (com uma granada de 45 kg), num cruzamento da baixa de Lisboa e depois digam o resultado. [...]

Você tem algum pomar? Cultiva melões e costuma ser assaltado de noite? Então coloque umas minas anti-pessoal, lá e vai ver como tudo isso acaba.

Quando você está atrasado para o trabalho, e desconfia que o seu autocarro virá cheio, coloque uma minas..... zinhas anti-carro no local onde ele passa, e vá de táxi, a pé, de metro, a cavalo, de eléctrico, de bicicleta, enfim, desenrasque-se (não fique é para ver o espectáculo). [...]

O seu vizinho costuma pisar o seu jardim?

Então meta-se dentro de um tanque M-47, ponha-o em andamento e, (vá lá, seja educado), pergunte ao seu vizinho, se pode passar por cima do jardim dele.

O AMIGO BIGODES SEMPRE AO DISPOR (Progressistas, 41, p. 1-2)

Não foi ainda possível apurar se este artigo assinado pelo soldado António J. Fernandes com o pseudónimo “O Bigodes” teve alguma relação, directa ou indirecta, com a interrupção da publicação do jornal cerca de dois meses antes da data marcada para o fim da comissão. É, contudo, impossível, lê-lo sem lembrar o capítulo “Crónica dos Cacimbados” dedicado por Salgueiro Maia, no seu livro de memórias póstumo – Capitão de Abril. Histórias da guerra do Ultramar e do 25 de abril. Depoimentos –, aos “cacimbados” ou “apanhados pelo clima”, um deles com o sugestivo subtítulo “O cacimbo não escolhia postos”. Nesses textos, Maia refere-se ao que testemunhou com respeito às alterações provocadas pelo stress de guerra na psicologia

e comportamento de vários camaradas de armas, tanto subordinados como superiores (MAIA, 1994, p. 13-29).

## O momento de dizer não

O “Fado de Bula”, de autor desconhecido, publicado no nº 18, de 9 de abril de 1972, é uma versão soft de poemas como os do Cancioneiro do Niassa, que Salgueiro Maia trouxe de Moçambique. Aí figuram letras de canções como o “Fado de Mueda”. Já na Guiné, os militares acrescentaram “J. Cristo estou tão farto disto”, paródia da canção de Roberto Carlos Jesus Cristo, eu estou aqui, um êxito lançado em Dezembro de 1970. Ou ainda “Eu fui à Spínolândia”, versão do tema de José Afonso Os Bravos, adaptado da canção tradicional dos Açores Eu fui à terra do bravo.

O mais célebre tema do Cancioneiro do Niassa foi o “Hino do Lunho”, com música de Os Vampiros, de José Afonso. Tinha como refrão “Estou farto deles/ Estou farto deles/ Só mandam vir / E não fazem nada”. Conta Salgueiro Maia:

Por cantar esta canção num convívio com oficiais e sargentos, no ano de 1972, em Bula, foi-me levantado um auto de averiguações e conseqüente processo disciplinar por, no dizer dos participantes, “nunca terem visto tão injuriada a instituição militar”. Moral da história: era complicado dizer as verdades! (MAIA, 1994, p. 60)

## Mordacidade contra a hierarquia

Em diferentes momentos, Salgueiro Maia recordou um incidente ocorrido no Dia da Cavalaria, comemorado em Bula a 21 de Julho de 1972, presidido pelo governador e comandante-chefe, general Spínola, acompanhado pelos oficiais do seu Estado-Maior. Quando, já depois da cerimónia, decorria o convívio a que se referiu, Maia fez questão de dirigir o coro que entoou o “Hino do Lunho”. Alguns oficiais – Spínola já não estava presente – saíram e manifestaram a sua indignação pelo atrevimento. O caso só não ganhou maior gravidade porque o oficial mais indignado era de patente igual, mas com menor antiguidade, a outro, que não se sentiu incomodado. Acabou tudo com uma chamada à presença do comandante em que, segundo a biografia de António Sousa Duarte, “Maia não se acanha e defende o espírito da iniciativa, que não pretendia ser ofensivo mas apenas mordaz” (DUARTE, 2022, p. 72. Ver também ROSADO, 2022, p. 55-56)

Epílogo: O “implicado”, de Guidage ao Largo do Carmo

Dois meses depois da publicação do último número de *Os Progressistas*, a comissão de serviço de Salgueiro Maia e da Companhia de Cavalaria 3420 na Guiné terminou. O relato está na primeira pessoa no capítulo “Crónica dos feitos por Guidage” de Capitão de Abril:

No dia 22 de Maio de 1973, a minha companhia tem tudo pronto para seguir o Cumoré com vista a regressar a Portugal. [...] Pelas 19 horas recebo uma chamada de Bissau que me informa ir receber uma mensagem ordenando que a nossa companhia não seguisse para o Cumoré, mas para outro lado, com vista a fazer uma operação de seis dias antes de embarcar. [...] Como eu previra, íamos seguir para Binta-Farim com vista a, com mais uma companhia de comandos, uma companhia de indígenas e outra companhia de atiradores de Farim, abrir o cerco a Guidage, ao mesmo tempo que os sitiados tentavam também abrir caminho. Pergunto: porquê a minha companhia, quando já tinha cumprido a comissão? A resposta deixa-me elucidado. Íamos nós por não haver mais ninguém, isto é, tudo o que estava disponível era o pessoal que ia regressar à metrópole e, de entre este, a nossa companhia, porque tinha tido bom comportamento em combate, “foi escolhida”. Isto é, se tivesse tido mau comportamento, vinha para o continente; como tinha tido bom comportamento, continuava na «guerra». Que melhor incentivo para a “vitória militar”?! (MAIA, 1994, p. 63-66).

A operação “de seis dias” prolongou a comissão por mais de quatro meses. Depois de cumprida a missão em Guidage, a coluna regressou a Bissau a 30 de Junho (CTIG 1973; Estado Maior do Exército 2015). A Companhia de Cavalaria 3420 só regressou da Guiné a 3 de Outubro de 1973. Não sem antes de, a 28 de Agosto, Salgueiro Maia ter assinado, em Bissau, a carta aprovada numa reunião de oficiais do quadro em protesto contra o decreto nº 353/73, sobre as carreiras dos oficiais do Exército. Essa carta é considerada o momento fundador do Movimento dos Capitães (GOIÁS, 2017, p. 100), futuro Movimento das Forças Armadas, autor colectivo do golpe militar que derrubou a ditadura.

Em conclusão, o estudo da ainda pouco conhecida faceta de Salgueiro Maia “jornalista” ajuda a conhecer as referências históricas e culturais – incluindo humorísticas – que permitem compreender e explicar a génese e evolução de um pensamento e de uma prática cívica e política que culminou naquilo que, com a reflexão proporcionada pelo recuo temporal, Maia viria a expor na “Crónica dos Feitos por Abril”, mais concretamente na descrição de “Como surgiram os ‘implicados’ no 25 de Abril”, no seu relato autobiográfico Capitão de Abril, publicado postumamente.

Depois de elencar exaustivamente as razões que o levaram a reconhecer que

Tendo consciência que a guerra era injusta e sem solução, que o regime era opressivo e sem capacidade de reconversão, que as Forças Armadas tinham conseguido o impossível para garantir ao Poder a capacidade de diálogo que ele recusava, só restava a sublevação (MAIA, 1994, p. 85),

conclui:

Farto de quase 50 anos de opressão  
 – farto da incompetência,  
 – farto de fabricar carne para canhão,  
 – farto de ajudar meia dúzia de glutões a comer à conta do orçamento,  
 – farto de “lutar” por causas perdidas,  
 decidi dizer “Basta!” (MAIA, 1994, p. 86)

Salgueiro Maia estava, assim, “implicado” – termo que usa com indiferente carga irónica e humor autodepreciativo para se designar a si próprio e aos seus camaradas de armas<sup>3</sup> – na conspiração que culminou no golpe que o levou na madrugada daquela quinta-feira, 25 de Abril de 1974, ao Terreiro do Paço e, horas depois, ao Largo do Carmo, para impor a rendição do chefe do Governo, Marcello Caetano, e a queda do regime.

## Referências

MAIA, Fernando José Salgueiro (dir.). **Os Progressistas: Quinzenário de cultura e recreio da Companhia de Cavalaria 3420**. Bula, Guiné, 1971-1973. Disponível na Biblioteca do Exército, Lisboa. Coleção Periódicos BIBEX, Cota 35.418/BEH.

## Bibliografia

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **25 de Abril**. In O Nome das Coisas. Lisboa: Assírio e Alvim, 2015.

CTIG. C CAV 3420 **História da Unidade**. Bissau: Comando Territorial Independente da Guiné. 1971-1973.

DUARTE, António de Sousa. **Salgueiro Maia: Um Homem da Liberdade**. Lisboa: Âncora, 2022.

---

<sup>3</sup> E que viria a dar o título do filme biográfico ‘Salgueiro Maia – O Implicado’, realizado por Sérgio Graciano em 2022,

Estado Maior do Exército. **Comissão para o Estudo das Campanhas de África (1961-1974)**. Resenha Histórico-Militar das Campanhas de África 1961-1974. 6º Volume. Aspectos da Actividade Operacional. Tomo II Guiné. Livro III, Lisboa: CECA, 2015.

GOIÁS, Jorge Sales. **A Descolonização da Guiné-Bissau e o Movimento dos Capitães**. Lisboa: Colibri, 2017.

HUBBARD, Elbert. **Uma Carta para Garcia**. Famalicão: Editora Centro Atlântico, 2011.

KIPLING, Rudyard. **Rewards and Fairies**. New York: Doubleday, Page & Company, 1910.

MAIA, Salgueiro. Capitão de Abril. **Histórias da Guerra do Ultramar e do 25 de Abril**. Depoimentos. Lisboa: Editorial Notícias, 1994.

ORTEGA Y GASSET, José. **España Invertebrada**. Madrid: Alianza Editorial, 2006.

ROSADO, Moisés Cayetano. Salgueiro Maia. **Das Guerras em África à Revolução dos Cravos**. Lisboa: Colibri, 2022.


TENGARRINHA, José Manuel. Prefácio. In SOARES, Alberto Ribeiro (dir.). **Catálogo da Biblioteca do Exército**. Lisboa: Biblioteca do Exército, 2003.

# O PARADOXO DO HUMORISTA FORA DO LUGAR<sup>1</sup>

---

## THE MISPLACED HUMORIST PARADOX

Mario Tommaso<sup>2</sup>

 <https://orcid.org/0000-0002-2512-016X>

 <http://lattes.cnpq.br/0803450399647185>

Recebido em: 26 de maio de 2025.  
Revisão final: 09 de dezembro de 2025.  
Aprovado em: 16 de dezembro de 2025.

 <https://doi.org/10.46401/arec.2025.v17.23453>

---

1 Este ensaio é um desenvolvimento de uma seção de minha tese de doutorado intitulada “O nonsense na literatura brasileira: três estudos de caso, defendida na área de Literatura Brasileira” do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, em janeiro de 2024, com acréscimos feitos a partir de uma comunicação no XXI Congresso da Sociedade Internacional para o Estudo do Humor Luso-Hispânico (Lille, 2024).

2 Professor de Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo (USP). E-mail: [mariotommaso@usp.br](mailto:mariotommaso@usp.br)

**RESUMO:** Este ensaio pretende discutir o modo como a relação entre humor e o assim chamado “caráter nacional brasileiro” é proposta em algumas formulações de humoristas e intelectuais, em que categorias artísticas e literárias são empregadas na autorrepresentação da sociedade brasileira como “disfuncional”. A partir desses padrões, é possível identificar uma mesma predisposição na hierarquização de formas culturais classificadas como “brasileiras” ou “estrangeiras” em outras formações discursivas, como a crítica literária.

**PALAVRAS-CHAVE:** Humor, nacionalidade, modernismo brasileiro, história das mentalidades.

**ABSTRACT :** This essay aims to examine how the relationship between humor and the so-called Brazilian national character is articulated in certain formulations by humorists and intellectuals, in which artistic and literary categories are employed in the self-representation of Brazilian society as dysfunctional. Based on these patterns, it is possible to identify a similar tendency in the hierarchical classification of cultural forms labeled as «Brazilian» or «foreign» within other discursive formations, such as literary critics.

**KEYWORDS:** Humor, nationality, brazilian modernism, history of mentalities.

Em 1935, o médico capixaba radicado no Rio de Janeiro Dr. José Madeira de Freitas, especialista em diabetes e puericultura, mas também caricaturista e cronista de humor, que respondia pelo pseudônimo Mendes Fradique<sup>3</sup>, autor da *História do Brasil pelo método confuso*, prefacia uma obra de seu conterrâneo e também médico, não humorista, mas político, Dr. Graciano Neves, *A doutrina do engrossamento*<sup>4</sup>. O livro do amigo versava sobre aspectos do “caráter nacional brasileiro” como o favor, o compadrio, o arrivismo (“cavação”), a celebração corporativista de personalidades medíocres (“engrossamento”), a promiscuidade entre público e privado ou a irrelevância da demanda antecipatória da pós-graduação no Brasil na política educacional sob o recente regime republicano. A um ponto, Mendes Fradique observa:

O humorismo tem objeto no contraste direto entre o que é e o que deverá ser. Ora, no Brasil, como em todas as nações de sua idade mental, tudo é precisamente como não deverá ser, de modo que se torna impossível esse contraste e, portanto, igualmente impossível o humorismo. (FRADIQUE, 2005 [1935], s.p.)

Excluída a possibilidade do chiste, pois se trata de um prefácio sério e ocupado do elogio do amigo e do endosso às reflexões morais de cariz conservador sobre a vida pública nacional, o excerto é particularmente espantoso, pois saído das considerações de um humorista – que assim realiza, evidenciando aquilo que acusa, o “contraste direto entre o que é e o que deverá ser”, ao reduzir toda a sua atividade intelectual e artística, de modo algum diletante e bissexta, mas profissional, profusa e de muita notoriedade à época na imprensa carioca, a um paradoxo antropológico e à impossibilidade da própria existência.

A frase-choque é típica do enfrentamento polêmico (talvez o hábito do sátiro conserve a tinta moralista enquanto dissimula a tendência hiperbólica e demolidora da caricatura sob o prefácio filosofante). De todo modo, o enunciado é lapidar e emblemático de certa posição crítica, e ainda bastante vulgarizada, que produz a ideia de uma impossibilidade, no caso a do humorismo, no Brasil: separa artefato literário, plástico ou performático (sátira, *vaudeville*, caricatura, grotesco, burlesco, chiste, piada, novela picaresca, sátira menipeia, farsa, *sketch*, opereta, ópera bufa, besteirol, *nonsense*, fábula, entrada clownesca, *commedia dell'arte*, poema-piada etc.) e representação da experiência concreta do social para, exigindo a equivalência, elogiar afinal o peso insubstituível da realidade ou, no caso em que o termo de comparação é a comédia, um gênero baixo, celebrar a mesquinhez, a miséria, a deformidade, a irracionalidade e o azar que representam o sentimento daquilo que uma sociedade *já é*, e, o que é importante, sua distância com relação a ela.

3 O pseudônimo é a inversão do nome da personagem Fradique Mendes, poeta fictício, cosmopolita e excêntrico, altamente irônico e provocador, inventado coletivamente pelo grupo de Eça de Queirós, Antero de Quental e Jaime Batalha Reis desde a década de 1870.

4 O prefácio foi recolhido por Elias Thomé Saliba e recebeu comentários do historiador em estudos como *Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio* e “Brasil: uma país de humoristas involuntários?” (SALIBA, 2002; 2018). A obra de Madeira de Freitas foi largamente estudada por Isabel Lustosa em *Brasil pelo método confuso: humor e boemia em Mendes Fradique* (1993).

Para Madeira de Freitas, o humorismo deve funcionar com um corretivo que venha *punir* os casos desviantes (“o que é”) segundo um quadro instituído (“o que deverá ser”). O choque entre o desvio e a norma faria estalar o riso. Ocorre que a norma, para sua brevíssima teoria, ou talvez simples “intuição”, não é mera formulação de um ideal platônico, um arquétipo bom, uma figura mental que os processos cômicos fazem deteriorar em grotesco, mas aquilo que ocorre de fato verificável em nações de “idade mental”, como diz ele, em chave positivista, “madura”. O Brasil seria uma nação retardatária e retardada e não efetuaria em lugar nenhum de sua realidade a desejada norma, portanto não haveria parâmetro para o contraste entre a figura que se quereria atacar por sua forma ou ato desviante. Onde “tudo é precisamente como não deverá ser”, ou seja, tudo é desviante, não há desvio e, portanto, não haveria humor possível.

Qual, porém, é o parâmetro oculto de onde se extrai que tudo é desviante, qual a fonte do desejo da norma? Trata-se da realidade das nações de mais avançada “idade mental” (posição que legitimaria o humor autodepreciativo da cultura brasileira, sendo preciso observar que esta não é a única cultura em que se produz esse tipo de humor). A Mendes Fradique não interessa, no entanto, a ironia, e sim o aspecto imediatamente corretivo da sátira (*ridendo mores castigat*). O satirista faz que se ria do desviante como modo de castigá-lo pelo desvio e manter o risonho alegremente preso à norma. Há, portanto, um sujeito oculto na argumentação do médico-humorista: o leitor. Para que o satírico possa castigar o comportamento desviante segundo a norma, é preciso que o seu leitor compartilhe, entre outros elementos, da mesma ideia de norma, e só assim rirá, castigando também o desviante. Onde não há norma, não há sátira. Na queixa de Mendes Fradique, pressupõe-se que seu leitor devesse compartilhar com ele de uma suposta norma europeia. É justamente a tipos europeus que sua argumentação apela para buscar fundamentos:

Se nós segredarmos ao ouvido alemão de Von Papen que na América do Sul há um país em que se construiu uma grande avenida e que, durante essa construção, o único prédio que ruiu por erro de técnica foi o do Clube de Engenharia, é claro que o fidalgo do Sarre sorrirá à ficção da anedota; mas aqui o caso não é para rir, nem é ficção, mas é verdade, foi o que de fato aconteceu, e contra o que a anedota não pode dar contraste e, portanto, não engendra o sorriso do *sense of humour*. (FRADIQUE, 2005 [1935], s.p.)

Aqui, para além do já mencionado bovarismo do humorista, aparece uma segunda noção: descrever ou relatar acontecimentos não ficcionais (históricos, biográficos, documentais, de crônica política, social ou cultural), procurando e enfatizando neles o caráter ridículo, constitui um trabalho humorístico cujo resultado é *melhor* ou mais eficaz do que podem alcançar os gêneros, estilos e procedimentos ficcionalmente cômicos. Formulada em diversas situações e diferentes modos, ela não é estranha a um número disperso de escritores, artistas e críticos brasileiros, e não apenas referindo-se aos gêneros cômicos.

Por outro lado, é possível abordar o paradoxo do “humorista fora do lugar” propondo uma ponderação, a partir de reflexões como a de Luigi Pirandello, aliás, contemporâneo de Fradique, de que há uma diferença entre o *cômico* e o *humorístico*. Para Pirandello, o cômico

seria a *demonstração* do contrário, e o humor, o *sentimento* do contrário (1992 [1908], *passim.*), sua incorporação subjetiva, algo que também podemos entender como a *ironia romântica*, desde Jean-Paul ou Schlegel. Essa diferença permanece como ambiguidade em vários estudos sobre o riso, como por exemplo, o de Bergson, também mais ou menos contemporâneo. Em sua obra, o riso é visto como a “irrupção do vivo sobre o mecânico” (2000 [1900], *passim.*). Mas isso apresenta um problema ao crítico, pois a argumentação oscila entre duas possibilidades: ou nós rimos do vivo que interrompe, ou do mecânico que é interrompido. Se rimos do mecânico, ou seja, consideramos o rígido e o mecânico ridículos e, portanto, inferior, é porque as instituições (ou a linguagem, os hábitos) nos reprimem demais com seu automatismo, e a visão do vivo que está escondido abaixo dele e se revela nos relaxa. Mas há outra possibilidade, que é rirmos do vivo: se consideramos a irrupção de vida algo engraçado e digno de zombaria, é porque concordamos que o mecânico é superior, queremos eliminar a distração que nos impede de mantê-lo. Essa ambiguidade ocorre em Bergson justamente porque o elemento da *irrupção* não é exclusivo do cômico. Ele está presente, por exemplo, na tragédia ou no terror. O que é exclusivo do cômico, possivelmente, é a combinação de dois fatores na irrupção: a *velocidade* e o *rebaixamento* por consequência – a transformação em nada, como propõe Kant em sua teoria do cômico, como “afecção proveniente da transformação súbita de uma expectativa tensionada em nada” (2016 [1790], §54). No caso do humor ou da ironia romântica, o rebaixamento generalizado é transportado para o próprio sujeito da enunciação e, por conseguinte, para o próprio espectador que nele se projeta, e ambos riem compreensivamente de tudo, pois riem de si mesmos. De algum modo, fazer humor já pressupõe sentir-se fora de lugar, assim como fazer comédia pressupõe acusar o outro de estar deslocado.

Quando Mendes Fradique diz que o humorismo seria impossível no Brasil, é preciso compreendermos que ele talvez estivesse falando da *comicidade* – ou seja, do uso do riso para rebaixar e reprovar um comportamento socialmente indesejado, como por exemplo na sátira, que castiga os maus hábitos. Fradique propõe que a comicidade deve funcionar apenas em sociedades ideais em que as regras são rigidamente seguidas. Nelas, a obra cômica representaria as exceções às normas, que são alvo de ridicularização. Segundo o raciocínio de Fradique, como uma das características típicas do Brasil é um afrouxamento ou relativização das regras, não pode existir comédia. Como tudo é desviante, não há desvio e, portanto, não há *comicidade* possível. Logicamente, continua não fazendo sentido levar sua proposição a sério. Ela se torna um paradoxo antropológico, pois temos aqui vários exemplos de obras cômicas – desde poemas herói-cômicos e satíricos do período colonial, até a obra do próprio fundador do teatro nacional, Martins Pena, totalmente dedicado à comédia musicada – além da própria experiência cotidiana.

Em um sentido próximo, outros autores disseram coisas parecidas em referência a outros gêneros ou estilos artísticos. Por exemplo, o poeta concretista Décio Pignatari dizia que era impossível haver surrealismo no Brasil, pois o Brasil já é surrealista em si mesmo: “O surrealismo não ‘pegou’ por aqui porque o país é surrealista” (1997, p. 99). Recupera, assim, a proposição de Oswald de Andrade no “Manifesto Antropófago”: “Já tínhamos o comunismo.

Já tínhamos a língua surrealista. A idade do ouro” (p. 356) – mas em chave menos otimista e revolucionária, na qual o surrealismo *avant la lettre* como linguagem de vanguarda se transforma em atributo de uma realidade percebida segundo parâmetros que datam do século XVII: o Brasil seria “surrealista” não no sentido de uma sociedade em que o inesperado ocorre com frequência, mas no de que a cultura do Barroco, “o sinal nascimental de toda a cultura colonial espanhola e portuguesa” (p. 97), assim como o Surrealismo, com o qual guarda “notáveis conjunções” (p. 97), é a “supergramática” determinada pela “Igreja, a Contra-Reforma, a Igreja, a Inquisição, o Partido Comunista e todos os sistemas iníquos de poder” (p. 99).

Há uma espécie de lugar-comum em se rebaixar ou elevar a experiência brasileira utilizando-se de algum gênero literário ou artístico que, aplicado à realidade concreta, explicita seu caráter diferencial, exclusivo, com uma espécie de falso distanciamento, que adere ao conceito. A alternância de valor positivo ou negativo não se libera de uma mesma dicotomia, instala-se num mesmo dilema, para que o “complexo de vira-latas” se converta em “superioridade” ou precedência. Esse hábito intelectual, que por vezes aparece como autodepreciativo, também tem um componente por assim dizer presunçoso, pois reivindica, pela inferiorização ou deslocamento, um *status* especial, único, que nenhum outro ponto de vista pode compreender, como uma espécie de constituição da identidade nacional pela autodepreciação narcísica.

Outros humoristas, que não Freitas, fizeram a hipótese de que situações incongruentes e corriqueiras são justamente a fonte de ricas possibilidades de humor. José Simão, que ainda hoje atua como humorista na imprensa, cunhou a expressão “o país da piada pronta” para significar que, no Brasil, o noticiário cotidiano já é pródigo em elementos ridículos, do cacófato à ironia. Aqui falamos propriamente de humorismo, pois o sujeito inclui a si mesmo no “sentimento do contrário” pirandelliano. Por exemplo, um dos *slogans* do governo Michel Temer (2016-2018): “O Brasil voltou: 20 anos em 2”, em que o que se pretendia tacitamente “progresso” acelerado, retomando o slogan de Kubitschek, torna-se objeto direto do verbo “voltar”. Ou ainda: “Alckmin atribui números da violência ao tamanho da população’. Então na China seria um genocídio por dia! É isso?” (SIMÃO, 2012, s.p.), em que o humorista flagra o mau uso político da estatística. Ou então: “Piada pronta direto de Jequié, Bahia: ‘Cafetina se converte e transforma prostíbulo em igreja evangélica’. Dá mais dinheiro! E vão gritar muito mais! Rarará!” (SIMÃO, 2014, s.p.), em que a motivação para a saída da prostituição é desmascarada como pecuniária e a religião reconfigurada como outra forma de prostituição. Além disso, a ideia e o procedimento da “piada pronta” em Zé Simão não pressupõem que seja o território brasileiro a única fonte de relatos a prestar serviço à arte da zombaria, como em: “Príncipe Charles pede divórcio por traição de Camila Parker Bowles, Duquesa da CORNUALHA!” (SIMÃO, 2015, s.p.), tirando partido, evidentemente, de um trocadilho em português para referir a vida íntima desidealizada dos monarcas ingleses. Ou: “Após milhares de testes, laboratório suíço conclui que bola da Copa é redonda’. UFA! A bola da Copa é redonda. Mas a Terra é plana! Rarará!” (SIMÃO, 2018, s.p.), em que as minúcias da pesquisa científica são confrontadas ao senso comum; mas a autoridade da ciência logo retorna, como comentário adicional, em tempos de negacionismo. Nesses casos,

à diferença da reflexão de Mendes Fradique, o trabalho do humorista é positivo, e não interdito: ler as notícias para atacar o desvio (formal, situacional, moral) ali já contido, evidenciando um humor “espontâneo” das coisas e pessoas públicas por meio do riso direto, mais ou menos ingênuo ou ferino, do qual o humorista é “veículo”. Aqui, não importa a autoria da piada, mas é essencial a construção da figura do *bufão*, que seleciona e conduz o olhar do espectador ao acontecimento merecedor de zombaria. A carnavalização ocorre no seu pleno sentido, em que o cômico se dá de baixo para cima, como desrecalque e não punição.

Na equação de Fradique, a sociedade é lida como piada e, portanto, objeto estético, reificada, e o humorista, como um indivíduo que não se mistura com a cena, não se vê atuante, é um espectador que crê não compor uma plateia, para rir em coro, mas que pensa rir isolado, por si mesmo, guardando para si o segredo de um humor que ninguém no entorno poderia compreender, pois o objeto da mofa coincide com o espírito do leitor empírico, e ambos são tidos por ridículos. Sua solidão de sátiro poderia servir de mote a um melodrama intelectual. Como, de fato, Madeira de Freitas pode aparecer como uma personagem secundária daquele grupo de intelectuais desencantados com as crises da república, como analisado por Nicolau Sevcenko em *Literatura como missão* (1995 [1983]). O narrador-protagonista de tal melodrama cômico seria o médico humorista positivista spencerista, que publicava contendas contra os modernistas e já estava prestes a aderir ao Integralismo:

Humorismo é flor delicada da estufa das supercivilizações, flor de penumbra, que não pode vicejar no húmus quente e selvagem do trópico, de cuja exuberância se ergue, numa erupção ciclópica de instintos vegetais, toda a pré-antrópica e pujante brenha da Amazônia.

O que por aí há com o rótulo de humorismo é o espoucar subalterno de veia cômica, escancarando essa coisa ao mesmo tempo hedionda, inefável e trágica que é a gargalhada de um burguês em convulsões da mais viçosa e fecunda boçalidade. (FRADIQUE, 2005 [1935], s.p.)

Um panorama assim não prevê algumas outras possíveis e mais ativas operações de um texto de humor com relação ao mundo social: a função moralista e, em um sentido mais moderno, de crítica social da obra de cunho satírico; o modo atenuador com que o humor permite tratar de temas graves e introduzi-los em debates públicos; a produção de um repertório de símbolos em torno dos quais se identificam e diferenciam grupos, referindo-se a eles para valorar – em geral negativamente, no caso do cômico – certas atitudes políticas; a polêmica, mas possível, função sublimatória da agressão ou do ressentimento entre grupos sociais, cordializando sua sociabilidade<sup>5</sup> etc. Além disso, diga-se que o diagnóstico manifesta ignorar processos sociais das culturas de *comunidades imaginadas* (por si mesmas e por outras) às quais o médico atribui o mérito de serem “supercivilizações”.

Embora colhida no prefácio de um comediante atualmente ignorado pelo cânone, a questão remete e pode ser contrastada com outras visões sobre a produção literária e artística brasileira, apreendida em conjunto e similarmente concebida como o espelho insuficiente

5 Posição, por exemplo, de Žižek (2017).

de uma realidade problemática. Prolongar, além disso, a autoironia de fundo romântico à identidade de um povo não seria menos problemático, dado o abismo entre intelectual e a noção abstrata de povo, não apenas, mas flagrante e indisfarçavelmente no Brasil.

O problema do “bovarismo” crítico e da procura dos modelos estrangeiros ganhou análise na crítica literária brasileira, por Roberto Schwarz, no já clássico ensaio “Nacional por subtração”, de 1986, fruto de um seminário organizado por Adauto Novais para a Fundação Nacional das Artes (Funarte) e em seguida publicado no jornal *Folha de S. Paulo*, em que busca reinterpretar esse mal-estar na cultura da periferia subdesenvolvida do capitalismo: “brasileiros e latino-americanos fazemos constantemente a experiência do caráter postiço, inautêntico, imitado da *vida que levamos*” (SCHWARZ, 1987, p. 29, grifo nosso), cujos exemplos podem ser extraídos de variados e mesmo incompatíveis setores intelectuais, artísticos, de classe e de espectro político – da marcha contra a guitarra elétrica na MPB em 1967 aos protestos de classe média contra os direitos humanos nas prisões no governo de Franco Montoro, do projeto nacional de Mário de Andrade ao ufanismo do regime militar. Familiarizados à situação descrita, podemos nos perguntar: *todos* os grupos concordariam, apesar das divergências políticas, que a experiência de ser brasileiro é a da mimese cultural? Todas as manifestações culturais da dependência econômica seriam equivalentes e codependentes? Quando um Drummond escreve que “nenhum Brasil existe”, dissolvendo os hábitos culturais na transitoriedade, ou Tom Jobim declara que “o Brasil não é para amadores”, em uma inversão da relação de primazia intelectual que inclui tanto a desordem política quanto a complexidade cultural como produtos da colonização, situam a divergência *política* no seio de uma reivindicação de um projeto de Brasil, em que o plano cultural tem vantagem sobre o político pois pode, com sua ironia, declarar estrategicamente o “vazio” do nacional como invenção.

A inautenticidade local manifesta, para Schwarz, o seguinte sintoma, no qual muitos de nós, praticantes da crítica, podemos nos reconhecer:

Nos vinte anos em que tenho dado aula assisti ao trânsito da crítica por impressionismo, historiografia positivista, *new criticism* americano, estilística, marxismo, fenomenologia, estruturalismo, pós-estruturalismo e agora teorias da recepção. A lista é impressionante e atesta o esforço de desprovincianização em nossa universidade. Mas é fácil observar que só raramente a passagem de uma escola a outra corresponde, como seria de se esperar, ao esgotamento de um projeto; no geral ela se deve ao prestígio americano ou europeu da doutrina seguinte. Resulta a impressão – decepcionante – da mudança sem necessidade interna, e por isso mesmo sem proveito. O gosto pela novidade terminológica e doutrinária prevalece sobre o trabalho de conhecimento [...](SCHWARZ, 1987, p. 30)

Adiante, a dependência da crítica literária brasileira irá se revelar necessária e dialeticamente relativa, não porque a “impressão decepcionante” de mudança fortuita seja inválida; é esta impressão que motiva a crítica ao texto de Sílvio Romero a seguir, com o qual partilha um diagnóstico similar, mas com diferentes consequências:

Macaqueamos a carta de 1814, transplantamos para cá as fantasias de Benjamin Constant, arremedamos o parlamentarismo e a política constitucional do autor de *Adolphe*, de mistura com a poesia e os sonhos do autor de *René* e *Atala*.

O povo, este continua a ser analfabeto.

O segundo reinado, com sua política vacilante, incerta, incapaz, durante cinquenta anos, escancarou todas as portas, e fê-lo tumultuariamente, sem discrimen, sem critério. A imitação, a macaqueação de tudo, modas, costumes, leis, códigos, versos, dramas, romances, foi a regra geral. (Apud SCHWARZ, 1987, p. 40)

Schwarz argumenta que é preciso melhor interpretar a crítica de Romero. Essa profusão de imitações resulta, em si mesma em um modo de operação que pede o seu próprio modelo analítico:

A discrepância entre os “dois Brasis” não é produzida pela veia imitativa [...] Ela foi o resultado duradouro da criação do Estado nacional sobre base de trabalho escravo [...] Assim, a má-formação brasileira, dita atrasada, manifesta a ordem da atualidade a mesmo título que o progresso dos países adiantados. [...]

O sentimento aflitivo da civilização imitada não é produzido pela imitação, presente em qualquer caso, mas pela estrutura social do país, que confere à cultura uma posição insustentável, contraditória com o seu autoconceito [...]

A historiografia da cultura ficou devendo o passo globalizante dado pela economia e sociologia de esquerda, que estudam o nosso “atraso” como parte da história social contemporânea e de seus avanços. Visto do ângulo da cópia, o anacronismo formado pela justaposição de formas da civilização moderna e realidades originadas na Colônia é um modo de não-ser, ou ainda, a realização vexatoriamente imperfeita de um modelo que está alhures. Já o crítico dialético busca no mesmo anacronismo uma figura da atualidade e de seu andamento promissor, grotesco ou catastrófico. (SCHWARZ, 1987, p. 46-8)

Assim, é preciso reconsiderar a tese de uma primeira e forte impressão *etapista* no campo da crítica cultural e estabelecer um método como que “em negativo” para a abordagem dos problemas críticos, que se delineava desde o título “Nacional por *subtração*”: a imitação não é evitável; o mal-estar de classe dominante não é feição nacional; as elites não se poderiam conduzir de outro modo; a solução não é a autorreforma da classe dominante; não faz sentido desconhecer o problema da originalidade, que, no entanto, não está para a imitação como os países adiantados para o atrasados; a historiografia da cultura não se globalizou como a sociologia de esquerda; a oposição entre original e imitado não é real; o esquema que pressupõe um sujeito brasileiro, a realidade do país e a civilização das nações adiantadas não é real; “sem prejuízo de seus aspectos inaceitáveis – para quem? – a vida cultural tem dinanismos próprios, de que a eventual originalidade, bem como a falta dela, são elementos entre outros” (SCHWARZ, 1987, p. 48); novamente a questão da cópia não é falsa, desde que liberta da mitológica exigência da criação a partir do nada, argumento com que conclui as teses finais.

A contradição se estabelece quando notamos que Sílvio Romero, mesmo adepto do naturalismo, em seu libelo contra Machado de Assis teve por antítese o curioso mérito de acusar toda a elite branca de *macaquear* os europeus, no auge do spencerismo, e a Primeira República de manter a maioria analfabeta. Schwarz, por outro lado, positiva Mario de Andrade de *Macunaíma* e o Candido do “sentimento da dialética” (na expressão de Paulo Arantes),

enquanto recusa como politicamente inconvenientes o “grotesco” e o “catastrófico”, ora ideados positivamente como sintomas do anacronismo dependente, em Kafka. A mobilização dos juízos nos convida a procurar a *que se deve conferir relevo na operação dialética de valorizar “o que importa, a saber, a dimensão organizada e cumulativa do processo, a força potenciadora da tradição, mesmo ruim, as relações de poder em jogo, internacionais inclusive”* (SCHWARZ, 1987, p. 48).

Em conferência no I Congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada (Abralic), em 1988, Antonio Candido saúda a organização por ela significar uma “certidão de maioridade da disciplina no Brasil” ao atribuir aos seus membros uma “consciência profissional específica, que se fortalece pelos intercâmbios, os periódicos especializados e a vida associativa”, como conclusão de seu mapeamento de exemplos pelos quais, há mais de quarenta anos antes daquela fala, ele mesmo nota já haver dito que “estudar literatura brasileira é estudar literatura comparada”:

O primeiro sinal disso se encontra na mania de referência por parte dos críticos. Eles pareciam sentir melhor a natureza e a qualidade dos textos locais quando podiam referi-los a textos estrangeiros, como se a capacidade do brasileiro ficasse justificada pela afinidade tranquilizadora com os autores europeus participantes de literaturas antigas e ilustres, que, além de influírem na nossa, vinham deste modo dar-lhe um sentimento confortante de parentesco. (CANDIDO, 1996, p. 211-5)

Trata-se de uma sutil e histórico-criticamente fundamentada advertência à recém-fundada associação, cujo comparatismo não poderia a partir dali provir de uma “mania de referências”, ou pressupor que a afinidade, se houver, é geradora de “tranquilidade”; tampouco o sentimento de parentesco deveria ser “confortante”. No esquema desta, por assim dizer, psicologia social observada por Candido, o crítico nacionalista, cômico de sua subalternidade, eleva, porém, a dignidade da literatura nacional para defendê-la (justificativa, participação no modelo ilustre, sentimento confortante etc.). Entretanto, ao contrário dos esquemas de Romero, o conjunto ao qual o indivíduo (crítico proto-comparatista nacionalista, que Candido aí descreve negativamente) se referia para absorver como espelho não é problemático, mas entra em harmonia interna (o poeta imitador dos bons, o escritor que cita os bons etc.) e externa (na acomodação à posição subalterna na hierarquia do mundo literário). Analítica e crítica, justificando as asserções de “há quarenta anos”, a compreensão converge com a conhecida passagem da do “Prefácio” da 1ª edição da *Formação da literatura brasileira*:

Comparada às grandes, a nossa literatura é pobre e fraca. Mas é ela, e não outra, que nos exprime. Se não for amada, não revelará a sua mensagem; e se não a amarmos, ninguém o fará por nós. Se não lermos as obras que a compõem, ninguém as tomará do esquecimento, descaso ou incompreensão. Ninguém além de nós poderá dar vida a essas tentativas muitas vezes débeis, outras vezes fortes, sempre tocantes, em que os

homens do passado, no fundo de uma terra inculta, em meio a uma aclimação penosa da cultura europeia, procuravam estilizar para nós, seus descendentes, os sentimentos que experimentavam, as observações que faziam – *dos quais se formaram os nossos*. (CANDIDO, 2000a [1957], p. 10, grifo nosso)

Seu olhar profundamente dialético encontra-se no impasse de, demonstrando o provincianismo fundador do “desejo dos brasileiros de terem uma literatura”, reconhecer os seus “equivocos” e não incorrer no outro provincianismo, o servil e, por assim dizer, deslumbrado com as referências estrangeiras, como advertiria, décadas depois, na Abralic.

É, talvez, a *desleitura* da literatura, da história e da filosofia das metrópoles em suas entrelinhas, ou a não leitura dos autores mestres em ler entrelinhas (os irônicos, os cômicos, os absurdos, como nossa própria literatura sedia um Machado ou um Oswald, parentes de Sterne ou de Nietzsche) que nos cega para os dualismos do lá e do cá, em visões restritas do específico nacional cujos termos de comparação são geralmente os espectros que a posição subalterna do texto projeta, deslizando em falso no trilho de dicotomias: alto/ baixo, puro/ impuro, branco/ nativo/ negro/ mestiço, sério/ jocoso, original/ imitado, autêntico/ impostor, natural/ inventado etc. Se lermos o que já escrevera Nietzsche em 1886, podemos refletir a respeito da mimese e do humor em um contexto mais abrangente e histórico das relações entre etnias e classes, em um processo que a todo momento faz paródia do provincianismo que orienta as impossibilidades ditadas pela crítica:

O mestiço europeu – um plebeu razoavelmente feio, afinal de contas – precisa absolutamente de um traje de fantasia: ele tem necessidade da história como um depósito de fantasias. Sem dúvida percebe que nenhuma delas lhe cai muito bem – está sempre mudando-as. Considere-se, no século XIX, as súbitas predileções e mudanças das mascaradas de estilo; e também os momentos de desespero porque “nada assenta”. – Inútil apresentar-se como romântico, ou clássico, cristão, florentino, barroco ou “nacional”, *in moribus et artibus* [nos costumes e nas artes]: “não cai!” Mas o “espírito”, em especial o “espírito histórico”, divisa também uma vantagem nesse desespero: repetidamente, um novo pedaço do passado e do exterior é experimentado, vestido, retirado, guardado, sobretudo *estudado* – somos a primeira época estudiosa *in puncto* [em matéria de] “fantasias”, quero dizer morais, artigos de fé, gostos artísticos e religiões, preparada, como nenhuma época anterior, para o Carnaval de grande estilo, para a mais espiritual gargalhada e exuberância momesca, para a altura transcendental da suprema folia e derrisão aristofânica do mundo. (NIETZSCHE, 1996 [1886], p. 128)

Com Nietzsche podemos, portanto, desfazer a impressão de que a impostura, o caráter postiço, inautêntico, imitado, os efeitos culturais da mestiçagem e do hibridismo, a sucessão de máscaras das identidades coletivas e, em última análise, as reapropriações das ruínas após a ruptura com a tradição sejam a propriedade e a negatividade exclusiva dos países periféricos. Eis uma plataforma dialética compreensiva de uma república mundial do Carnaval nas Letras, que recoloca a periferia no atraso do centro, pois em todo o mundo dito ou ideado moderno – e que jamais o foi plenamente, na conhecida formulação do antropólogo Bruno Latour (2004) –, conflituoso e contraditório, que não é o melhor dos possíveis, muita coisa é “precisamente como não deverá ser” e – também por isso – o humor tem seu lugar, ao contrário do que predicara Mendes Fradique.

A modernidade, aquela a que o Brasil estaria “condenado”, na conhecida expressão de Mário Pedrosa, seria um tempo histórico caracterizado, segundo Reinhart Koseleck, como aquele em que começa a haver um distanciamento cada vez maior entre a *experiência*, como cabedal de conhecimento sobre o mundo, e a *expectativa*, que não pode mais ser norteadada pelo passado e se joga no desconhecido, pois desenraizado e destradicionalizado. A novidade vem afetar a ideia que seja válida formular acerca do próprio tempo, com o conceito de *progresso*, derivado da vivência do desenvolvimento das técnicas em ritmos desiguais sobre um globo visto em uma totalidade em perspectiva: “um grupo, um país, uma classe social tinham consciência de estar à frente dos outros, ou então procuravam alcançar outros ou ultrapassá-los” (KOSELECK, 2006, p. 317). O tempo histórico, assim, passa a ser visto como uma sucessão de etapas, e cada etapa temporal é o nome recebido por uma forma de domínio da técnica, considerada isoladamente, um hábito produtivo acompanhado de um estilo de experienciá-lo. A ênfase no progresso, ideia kantiana, faz de cada momento histórico uma experiência irrepetível que tende a um futuro obscurecido, mas necessariamente melhor, e a “história” é escrita como a narrativa desse progresso a partir de sua vanguarda. A copresença de hábitos descontínuos é linearizada retrospectivamente, e o olho que constrói o ponto de fuga é dado pelo hábito que reivindica a posição de “último” na categorização temporal dos territórios e técnicas. Aqui, porém, seria preciso acrescentar a participação discursiva dos que também passam por isso a se autodenominar atrasados, segundo o calendário da técnica, ignorando as ambivalências produzidas pela positividade do discurso do progresso no contraste com a própria experiência plural, impura de origem que ele interrompe em seus centros e periferias (problemas constitutivos de que o humor, a ironia e procedimentos de distanciamento, em suas configurações modernas, desde os românticos, foram capazes de fornecer pistas).

Para voltar ao paradoxo de Mendes Fradique, podemos fazer um experimento e substituir a ideia de comicidade por outras formas e técnicas da cultura ou das artes, mantendo o procedimento de aplicá-las à vivência concreta. Diríamos: “No Brasil não pode haver tragédia, pois nossa vida cotidiana já é trágica”, e não soaria falso. “No Brasil não pode haver melodrama, pois o povo já é muito melodramático”. “No Brasil não pode haver ópera, pois nossa vida já é uma ópera”. “No Brasil não pode haver patafísica, pois essa já é a terra de todas as exceções” etc. Todas resultam em frases de efeito interessantes pelo seu humor e bastante “autênticas”. Ocorre que, para além da mera autodepreciação, o que produz esse efeito humorístico não é apenas a inferiorização do país, mas o uso de gêneros, estilos e escolas literárias e artísticas como *frames* para descrever aspectos da vida social brasileira. Nesse caso, tais gêneros não são impossibilidades, mas códigos plenamente reconhecidos e funcionais, chaves interpretativas que ajudam a fazer a leitura mediada da experiência comum cotidiana, em uma *teatralização permanente da identidade popular*.

É preciso analisar, então, por que a fórmula humorística segundo a qual “no Brasil não pode haver humor” pode ser levada a sério. O que está por trás desse paradoxo, que parece um raciocínio correto, mas não corresponde à experiência prática?

Em primeiro lugar, há uma leitura equivocada da própria fórmula da comicidade satírica,

*o ridendo castigat mores*. Ela não significa que a plateia que ri de uma cena cômica pelo seu caráter excepcional ou desviante mantenha, em sua vida cotidiana, um comportamento maquinal de estrita observância a regras. Não rimos do palhaço porque jamais escorregamos em cascas de banana, mas justamente porque essa possibilidade nos acompanha e eventualmente ocorre, mesmo que sem a lente de aumento do picadeiro, da indumentária e da coreografia clownesca. Em segundo lugar, há uma leitura equivocada da própria chamada “experiência de ser brasileiro” e de sua representação na literatura e nas artes. O paradoxo que analisamos corresponde certa posição crítica corrente em ambientes mais “sérios”, e bastante vulgarizada no senso comum, que busca sempre constituir intelectualmente a ideia de uma impossibilidade no Brasil. Separa artefato literário e representação da experiência concreta do social para, exigindo a equivalência, elogiar afinal o peso insubstituível da realidade ou, no caso em que o termo de comparação é a comédia, um gênero baixo, celebrar a deformidade, a irracionalidade e o azar de pertencer a uma sociedade que se detesta e da qual certo indivíduo se sente intelectualmente apartado. O comediógrafo que acusa sua sociedade como um todo de ser incapaz de compreendê-lo se sente fora do lugar, pertencente a um outro mundo, superior, a partir do qual ataca as figuras que põe em cena. A impostura do objeto se transfere a uma impostura da vida. Nelson Rodrigues (1993) consagrou a expressão “complexo de vira-latas” para descrever o hábito mental brasileiro da autodepreciação constante. Muitos intelectuais brasileiros teriam algo do mal que acomete Mme. Bovary: sentem que há um lugar distante, um além, melhor do que o lugar onde se sentem deslocados e em permanente mal-estar e desejo irrealizável. Não é o caso, porém, de negar os problemas sociais e políticos que acometem o país, mas de não transformá-los em pretexto para a defesa elitista de uma indignidade cultural que deriva para a existencial.

Alguns críticos leram as obras de Mendes Fradique também em chave paradoxal: ele teria sido revolucionário (até “modernista”) na forma cômica, mas conservador em suas ideias pessoais. Como analisou Isabel Lustosa, Fradique seria “algo assim como Dr. Jekyll e Mr. Hyde”: “pensava reacionário” e “sentia modernista” (1993, p. 15). Para Tarcísio Gurgel, “o humor de Mendes Fradique produz um rompimento muito mais radical que o de Oswald ou o de Murilo Mendes” (*apud* FRADIQUE, 2004 [1922], p. 11). Essa abordagem também pode ser revista: não é por fazer comédia que um autor é mais moderno ou progressista, pois há exemplos de comicidade em todas as épocas literárias e posições ideológicas. Também é preciso verificar a diferença entre o tipo de rebaixamento da ideia de nacionalidade proposto nas piadas de Fradique e nas obras de autores modernistas, os que Fradique odiava. No primeiro, há uma espécie de rebaixamento total, absoluto, que se volta à própria existência de um país – há uma fustigação, pelo cômico, da ideia do país, como se ele fizesse uma simples inversão dos sinais positivos do ufanismo. Nos modernistas, há uma espécie de tentativa de compreensão da ambivalência da experiência da colonização e seus efeitos, numa relativização dos discursos da autoridade, para fazer emergir aquilo que ficou reprimido, que seria espontâneo, popular e gracioso. Trata-se de, como diz o ditado, não “jogar fora o bebê junto com a água do banho”. Para o humorismo modernista, o bebê deve sair do banho rindo e pronto para brincar, como

na lapidar expressão de Antonio Candido, segundo a qual uma das chaves de interpretação do modernismo brasileiro é a promoção do “desrecalque localista” (CANDIDO, 2000b [1965], p. 111). Para as invectivas de Fradique, o pediatra humorista, o próprio bebê é abominável e não deve ter lugar.

Hayden White (2014 [1978]) analisou a correspondência entre modos literários, estilos argumentativos, implicações ideológicas e figuras de linguagem para propor uma tipologia textual dos textos historiográficos exemplares do século XIX, pressupondo que os historiadores, embora lidando com materiais factuais e documentos, organizam seus relatos segundo modelos anteriores inscritos na linguagem: “[e]ste ato prefigurativo é poético, visto que é pré-cognitivo e pré-crítico na economia da própria consciência do historiador” (p. 45). Fazer o caminho inverso de White nos permite compreender certa visão da história contida em certos modos de narrar e suas implicações ideológicas.

Seria preciso, portanto, investigar melhor o suposto “sentir modernista” de Fradique, que apareceria em oposição, por exemplo, a sua posterior adesão ao integralismo, modalidade brasileira do fascismo. Em obras suas como a *História do Brasil pelo método confuso*, publicada no centenário da Independência (mesmo ano da Semana de Arte Moderna), ele propõe uma espécie de desfile de figuras do Rio de Janeiro das primeiras décadas do século XX que aparecem, sob uma pena demolidora, em texto e caricaturas, em eventos históricos da história desde o chamado “Descobrimento”, e vice-versa, personagens antigos desfilando no Rio moderno, em uma espécie de colagem de anacronismos duplamente ridicularizados, compondo uma espécie de pesadelo histórico. Como um dos muitos exemplos, temos:

O desembarque de Pedr’Álvares e sua comitiva foi banal como o de qualquer embaixador latino. A galinha-d’angola foi recebida em separado por uma comissão composta dos srs. Pinto da Rocha, Pinto Lima, Rocha Pombo, Bulhão Pato e *sportman* Gallo. (p. 67)

Ou, quando do pedido de Dom João VI para que Pedro I, ainda príncipe (mas aqui casado com Inês de Castro, em uma comutação de Pedros), regressasse a Portugal:

A contrariedade foi geral.

Os humoristas anteviam a falência de sua indústria por falta de assunto; as rãs choravam de antemão a ausência do rei; Inês de Castro munia-se prudentemente de um vidro de Lysol, e o sr. Xico Sales chouriçava a supressão dos almoços governamentais com o delfim.

[...]

Uma comissão composta de Epiácio Pessoa, Calógeras e Inês de Castro foi ao Catete implorar de Sua Alteza o sacrifício de continuar a esbanjar os cobres nacionais. (p. 129)

O caráter “modernista” poderia ser localizado na caricatura dos heróis da pátria e figuras oficiais, algo que teve (e ainda tem) função de crítica do processo colonizador e seus efeitos continuados. Entretanto, a comicização dessas figuras não começa no século XX, já aparecendo em chave de sátira conservadora num Gregório de Matos (em seu mote antifrástico: “milagres do Brasil são”, ou seja, absurdos típicos do local, amplificável a todo o conjunto satírico da obra) ou, entre os românticos, como Manuel Antonio de Almeida ou Bernardo Guimarães, liberal. Entre os modernistas, Mario de Andrade, por exemplo, também utilizará o expediente

do anacronismo – por exemplo, em *Macunaíma*, em que do pleno universo mítico e selvagem saltam figuras contemporâneas, integrando-se à festiva, ainda que violenta, liberação de elementos da cultura popular. Ou, ainda, no selvagem tecnizado de Keyserling reinterpretado em chave assimiladora no “Manifesto Pau-Brasil” de Oswald. A sátira de Fradique, entretanto, não faz oposição às teorias etnocêntricas e conservadoras que os principais modernistas, aqueles de fundo e forma, atacavam. Quando escreve que a Guerra de Palmares, “sem tréguas, entre os pretos e os portugueses, durou longos anos, terminando com o aparecimento da mulata” (FRADIQUE, 2004 [1922], p. 116), não está, obviamente, comemorando a miscigenação, nem sugerindo violência sexual do colonizador, antes propondo o caráter duvidoso do próprio enfrentamento, de onde extrai o efeito cômico, em que a figura da mestiça aparece como *punch* cômico. Se modernista fosse, Fradique o seria apenas na forma, pois há ao menos duas diferenças entre o procedimento da “colagem anacrônica” das figuras históricas entre o método histórico confuso e a rapsódia modernista.

Em primeiro lugar, Fradique se distancia afetivamente da matéria e não se inclui como objeto da derrisão (mesmo que nos prefácios se represente como autor-personagem, elogiado, por exemplo, num texto ficcional atribuído a Rui Barbosa, ele não se inclui como parte do *problema* satirizado). Por outro lado, na obra de Mario de Andrade temos, como bem analisou Alfredo Bosi em “Situação de *Macunaíma*” (1988), certo “otimismo”, ligado ao projeto construtivo do autor e expresso no tom afetivo sobre uma matéria problemática, cujos impasses inspiram um paralelo “pessimismo”: “nem a cidade representa uma saída para a selva, nem a selva para a cidade. *O sentido é de impasse; e dor pelo impasse*” (p. 139, grifo no original). O afeto, portanto, é o que propõe o laço de identidade entre narrador e figuras, e permite a comiseração do autor, o que absolutamente não ocorre em Fradique.

Em segundo lugar, o plano avaliativo da enunciação, que é negativo *a priori* com relação a toda matéria caracterizada como “brasileira”, numa espécie de inversão do nativismo romântico e da teoria da “obnubilação dos trópicos”, em chave juvenalesca e demolidora. Em Madeira de Freitas, a história é ruína – mas não ruína de um projeto ou experiência de civilização, no modo trágico e crítico: sua visão da história é uma *alegoria do desprezo* pela sociedade brasileira. Já em *Macunaíma*, o tempo mítico transforma o tempo histórico do presente em potência: sexo e violência, já inscritos em mitos, lendas, causos, contos, piadas e ditos populares compilados, estão na origem de um fundamento do nacional que choca, mas são trazidos à literatura como atos de negação da violência do nacional falsificado pela república “embonecada”<sup>6</sup>, constituem o projeto de uma identidade que fosse mais espontânea, genuína e inaugural, inclusive porque sua ambivalência, típica do humor, é um antídoto antiufanista.

Assim, não podemos considerar (como tanto já se fez com relação a obras do século XIX na literatura brasileira) o riso como índice de necessária modernização de ideias. Madeira de Freitas “pensava” e “sentia” precisamente aquilo que redundaria em seu papel de membro do Centro Dom Vital e líder na Ação Integralista Brasileira. Rumar para a direita nada tem a ver

---

6 Cito a expressão do conhecido poema “O poeta come amendoim” (1924), de Mario de Andrade em *Clã do jabuti* (in 1987, p. 161-2).

com um processo pessoal de insatisfação e frustração pelo pouco reconhecimento no meio literário, se a mentalidade básica da opção já se colocava na matéria, na armação e no sentido das piadas. Sua sátira tem algo do “drama de disjunção”, que White situa, com o apoio de Frye, Mannheim e Pepper, na historiografia ao modo satírico conservador, mas com uma perspectiva anterior à própria elaboração intelectual da esfera política. Não porque se tratasse de um comediante, mas porque tivesse por base pré-racional e autoritária “a negação de qualquer valor ao presente ou ao futuro” (WHITE, 2014 [1978], p. 38).

Ainda que sua leitura hoje seja obstaculizada por uma enxurrada de personagens e instituições que o tempo e a memória pública apagaram (tornando-a “humor para historiadores”, como brinca Lustosa), a familiaridade ideológica que Madeira de Freitas ainda desperta faz pensar no modo como a imagem de um Brasil satirizado como impossibilidade em si mesmo permanece como prefiguração na montagem de textos críticos e de interpretação da cultura brasileira e produz, ela mesma, seus próprios impasses. Faz pensar também na febre de “histórias politicamente incorretas” – do Brasil, da música, da literatura – que na década de 2010 vinham assombrando o mercado editorial brasileiro, repletas de informações falsas, em que a incapacidade de disputar a interpretação dos documentos históricos leva à denegação deles. Ou, ainda, na moda de um tipo de comédia baseada em ódio a minorias, veiculada na TV e na *internet*, que ajudou a pavimentar, no Brasil, o que há pouco tempo seria considerado ficcional e ridículo, como figuras negacionistas, anti-intelectualistas, anti-institucionais e retrógradas, em sua recente ascensão ao poder.

## Referências

ANDRADE, Mario de. **Poesias completas**. Ed. Crítica de Diléa Z. Manfio. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

ANDRADE, Oswald de. “Manifesto Antropófago”. In: TELLES, Gilberto M. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. Rio de Janeiro: Vozes, 1976, p. 353-60.

BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação da comicidade. Trad.: Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martina Fontes, 2001 [1900].

BOSI, Alfredo. “Situação de Macunaíma”. In: **Céu, inferno**: ensaios de crítica literária e ideológica. São Paulo: Ática, 1988.

CANDIDO, A. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000a [1957].

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: T. A. Queiroz; Publifolha, 2000b [1965].

CANDIDO, Antonio. **Recortes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

FRADIQUE, Mendes. “A doutrina do engrossamento, de Graciano Neves”. Prefácio. **Tertúlia**:

livros e autores do Espírito Santo, Vitória, s/n., s/p. 2005 [1935].

FRADIQUE, Mendes. **História do Brasil pelo método confuso**. Org. e intr.: Isabel Lustosa. São Paulo: Companhia das Letras, 2004 [1922].

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade de julgar**. Trad. Fernando Costa Matos. Petrópolis: Vozes, 2016 [1790].

KOSELECK, Reinhart. **Futuro Passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Trad.: W. P. Maas, C.A. Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto; PUC-Rio, 2006.

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos**: ensaio de antropologia simétrica. Trad.: Carlos Irineu da Costa; Rev. técnica: Stelio Marras. São Paulo: 34, 2009.

LUSTOSA, Isabel. **Brasil pelo método confuso**: humor e boemia em Mendes Fradique. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

NIETZSCHE, Friederich. **Além do bem e do mal**: prelúdio a uma filosofia do futuro. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996 [1886].

PIGNATARI, Décio. Metáfora: barroco, surrealismo, Rosa. **Revista USP**, n. 36, p. 96-99, 1997.

PIRANDELLO, Luigi. **L'umorismo**. Milano: Mondadori, 1992 [1908].

RODRIGUES, Nelson. Complexo de vira-latas. In: **À sombra das chuteiras imortais**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 51-2.

SALIBA, Elias Thomé. **Crocodilos, satíricos e humoristas involuntários**: ensaios de história cultural do humor. São Paulo: Intermeios, 2018.

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

SCHWARZ, Roberto. **Que horas são?**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SIMÃO, José. Eleição! A turma da tarja preta! **Folha de São Paulo**. São Paulo, 18 jul. 2014. Ilustrada, s.p.. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/josesimao/2014/07/1487353-eleicao-a-turma-da-tarja-preta.shtml>. Acesso em: 05 abr. 2020.

SIMÃO, José. Palmeiras! 50 tons de bacon! **Folha de São Paulo**. São Paulo, 20 nov. 2012. Ilustrada, s.p.. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/josesimao/1187816-palmeiras-50-tons-de-bacon.shtml>. Acesso em: 05 abr. 2020.

SIMÃO, José. Temer! Satanás em Greve! **Folha de São Paulo**. São Paulo, 05 jun. 2018. Ilustrada, s. p.. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/josesimao/2018/06/temer-satanas-em-greve.shtml>. Acesso em: 05 abr. 2020.

SIMÃO, José. Ueba! Agora é Ladrão Fifa! **Folha de São Paulo**. São Paulo, 07 jun. 2015. Ilustrada, p. 0-0. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/josesimao/2015/06/1638524-ueba-agora-e-ladrao-fifa.shtml>. Acesso em: 05 abr. 2020.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão**: tensões sociais e criação cultural na Primeira República. 4 ed. São Paulo: Brasiliense, 1995 [1983].

VENTURA, Roberto. **Estilo tropical**: história cultural e polêmicas literárias no Brasil 1870-1914. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

WHITE, Hayden. **Meta-história**: a imaginação histórica do século XIX. Trad.: José Laurênio de Melo. 2 ed. São Paulo: Edusp, 2014 [1978].


ŽIŽEK, Slavoj. On political correctness: why “tolerance” is patronizing. Interview. S. L.: Big Think, 2017. (9,5 min.), Video, son., color. Legendado. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IISMr50Mceg&list=PLn4R6gvaXzNew6GbtJHpvXyD5EtZrC6NG&index=11>. Acesso em: 25 maio 2024.

# DO RISO À ARGUMENTAÇÃO: ANÁLISE DISCURSIVA DE PSEUDOPREGAÇÃO DA “IGREJA EVANGÉLICA PICA DAS GALÁXIAS”

## FROM LAUGHTER TO ARGUMENTATION: DISCURSIVE ANALYSIS OF PSEUDO-PREACHING OF THE “IGREJA EVANGÉLICA PICA DAS GALÁXIAS”

Said Slaibi<sup>1</sup>

 <https://orcid.org/0000-0002-9587-2519>

 <https://lattes.cnpq.br/0380952729985362>

Rony Petterson Gomes do Vale<sup>2</sup>

 <https://orcid.org/0000-0002-0123-9828>

 <https://lattes.cnpq.br/5226735709539513>

Recebido em: 21 de maio de 2025.

Revisão final: 11 de janeiro de 2026.

Aprovado em: 16 de janeiro de 2026.

 <https://doi.org/10.46401/arec.2025.v17.23433>

---

1 Graduado no curso de Letras - Português/Francês pela Universidade Federal de Viçosa (UFV). Mestrando em Estudos Linguísticos pela UFV. Membro do Núcleo de Estudos Discursivos (NED) do Departamento de Letras da UFV. Bolsista CAPES de Mestrado. E-mail: [saidslaibi@gmail.com](mailto:saidslaibi@gmail.com)

2 Doutor em Linguística pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e pós-doutorado pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professor da Universidade Federal de Viçosa (UFV). Líder do Núcleo de Estudos Discursivos (NED) do Departamento de Letras da UFV. E-mail: [rony-vale@ufv.br](mailto:rony-vale@ufv.br)

**RESUMO:** O presente artigo é fruto de reflexões decorrentes de uma pesquisa de mestrado ainda em desenvolvimento sobre os imbricamentos entre a religião e o humor no que diz respeito à área da Análise do Discurso. Analisamos uma pseudopregação do Bispo Arnaldo, falso líder religioso à frente do quadro humorístico “Igreja Evangélica Pica das Galáxias”. Utilizamos majoritariamente a Teoria Semiollingüística como referencial teórico e metodológico. Nossa análise apontou para o uso do humor como parte de um projeto argumentativo mais amplo.

**PALAVRAS-CHAVE:** religião, humor, semiollingüística, discurso.

**ABSTRACT:** This article is the result of reflections arising from a research master’s degree still in development on the imbrications between religion and humor in what concerns the area of discourse analysis. We analyse a pseudo-preaching of Bishop Arnaldo, false religious leader responsible for the humor sketch “Igreja Evangélica Pica das Galáxias”. We mainly use the Semiollingüistic Theory as a theoretical and methodological reference. Our analysis pointed to the use of humor as part of a wider argumentative project.

**KEYWORDS:** religion, humor, semiollingüistic, discourse.

## Introdução

A relação entre a religião e a política é frequentemente estudada. No que circunscreve a área dos estudos discursivos, que é o que nos interessa, não são poucos os trabalhos dedicados a estudar, por exemplo, a produção discursiva de políticos pertencentes à bancada evangélica ou de figuras de reconhecimento nacional que transitam entre os domínios da religião e da política<sup>3</sup>. Esses trabalhos demonstram a relevância do papel da religião na sociedade, tendo em vista que “a adesão a uma crença religiosa influencia naturalmente o comportamento dos indivíduos em sociedade: ela é de natureza a modificar-lhes a atitude, a inflectir-lhes o voto, a pesar sobre suas opiniões políticas ou sociais” (Rémond, 1976, p. 164). Logo, pode-se sublinhar as relações “entre as religiões organizadas e os poderes públicos” (Rémond, 1976, p. 165).

Apesar da relevância desses estudos, observa-se, no entanto, em especial nas últimas décadas, a interface da religião com outro fenômeno: o humor. Esse estreitamento de laços entre duas zonas que, inicialmente, não têm uma clara aproximação pode gerar, a princípio, estranhamento. Isso porque: “Fazer ‘graça’ não caracteriza o espaço religioso. Tradicionalmente espera-se rir no circo, na feira livre, nas festas. Ninguém vai à igreja com a expectativa de dar risadas” (Souza, 2012, p. 1).

O espaço religioso, entretanto, passou por modificações, como consequência da adesão à virtualidade inerente à modernidade. Com a expansão do digital, as instituições religiosas e as figuras a elas ligadas migraram para o ambiente virtual, em uma nova forma de interlocução com a sociedade (Melo, 2017). Como consequência, o discurso religioso passou por um processo de adaptação, “apropriando-se de características do discurso midiático e desenvolvendo uma nova forma de linguagem apropriada a esse campo” (Melo, 2017, p. 140). Ainda sobre a relação entre as mídias e o discurso religioso, Melo (2017) diz que:

A fim de manter seu poder de influência nos vários setores da vida social, as igrejas têm investido no uso da mídia, através de programas de rádio, TV e das mídias digitais, o que vem permitindo que os indivíduos continuem recorrendo a ela para compreender seu lugar no mundo, para compreender a si mesmo e para balizar valores e comportamentos. Há, na atualidade, uma conjuntura complexa que favorece o uso das novas tecnologias pelas religiões. Trata-se do processo de midiatização do discurso religioso. (Melo, 2017, p. 139)

Não é incomum que essa produção de conteúdo midiático de atores ligados ao religioso conte com recursos humorísticos no intuito de fazer com que os fiéis e demais internautas, que podem crer naquela vertente religiosa ou não, se engajem nas publicações. Neste sentido Algranti (2023), sobre a produção sistemática de conteúdos de humor na cena evangélica-pentecostal, comenta que há formatos/suportes diferentes a partir dos quais é possível organizar essa produção. Além do uso de uma fala dita humorística em situações religiosas,

<sup>3</sup> Ver Melo (2021); Melo e Rivelli (2022); Melo e Araujo (2024).

como as pregações, essa produção ocorre por meio dos chamados “memes cristãos” e, também, pelos conteúdos feitos para sites e redes sociais (Algranti, 2023). Para o autor, a produção de conteúdos humorísticos associados ao evangelismo pentecostal está igualmente associada ao papel de “influenciadores cristãos”. Esse humor usualmente tem um caráter mais reflexivo no qual se coloca em questão, por meio de paródias, o posicionamento de líderes religiosos, como pastores, sobre a vida cristã.

Por outro lado, é preciso considerar que do mesmo modo que sujeitos ligados à religião se apropriam do ambiente digital para produzir conteúdos religiosos, humoristas, ligados ou não a uma determinada religião, utilizam as mídias digitais como plataforma para divulgação de seus trabalhos. Esses trabalhos, por sua vez, podem ter como base a subversão de elementos do campo religioso para gerar humor. No caso do pentecostalismo, por exemplo, acredita-se que uma das explicações para o surgimento de conteúdos humorísticos sobre essa vertente religiosa seja, justamente, o crescimento do setor e o aumento da circulação de discursos sobre a cena evangélica pentecostal, já que “a humanidade só faz piadas (chistes, anedotas, caricaturas, humor em geral) sobre temas controversos, ou seja, temas sobre os quais há uma razoável pletora de discursos” (Possenti, 2010, p. 12). Possenti (2010) adiciona:

não há piadas sobre temas que não interessem a ninguém, ou que só interessem a poucos, e sobre temas sobre os quais há um único discurso, um único ponto de vista corrente. Sirvam como exemplos óbvios as piadas sobre sexo, poder, raças ou etnias, instituições etc., que sempre põem em circulação e em oposição pelo menos dois discursos: um “correto” e um outro que é de alguma forma reprimido ou proibido, “incorreto.” (Possenti, 2010, p. 12)

As ponderações realizadas até aqui nos levaram a eleger, para nortear nossas discussões, a pseudopregação “O Plano de Poder da igreja evangélica - Bispo Arnaldo”<sup>4</sup>, do personagem Bispo Arnaldo, associado ao quadro humorístico “Igreja Evangélica Pica das Galáxias”, de autoria do humorista Arnaldo Taveira. Neste *corpus* o humor, como veremos em nossa análise, é o fio condutor utilizado para conduzir um projeto argumentativo mais amplo. Como o pseudolíder Bispo Arnaldo assume o púlpito de uma igreja (ainda que fictícia) que se denomina “evangélica” vemos a necessidade de tecermos comentários sobre os evangélicos no Brasil, mais especificamente, sobre os pentecostais, visto que o pseudolíder se considera como pentecostal e características desse setor religioso se mostram implicadas em seu discurso.

Desse modo, este trabalho seguirá da seguinte maneira: num primeiro momento, apresentamos um panorama breve dos evangélicos e dos pentecostais no Brasil; em seguida, levantamos alguns pontos de discussão sobre o humor no que diz respeito aos estudos discursivos; após isso, analisamos o quadro humorístico da Igreja Evangélica Pica das Galáxias; por fim, tecemos considerações sobre os efeitos de sentido oriundos dessa produção discursiva, evidenciando a interdiscursividade nela presente.

---

4 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zdwIFLc7DMI>. Acesso em: 14 abr. 2025.

## Os evangélicos no Brasil: breve panorama

De acordo com Lima (2019, p. 226), “o brasileiro é de fato religioso e isso reflete em sua vida cotidiana”. Segundo os dados censitários do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (Censo IBGE) do ano de 2010<sup>5</sup>, os evangélicos<sup>6</sup> são o segundo segmento religioso em termos numéricos no país, atrás apenas dos católicos. Isso representa uma porcentagem de 22,2% da população brasileira ou, em números de indivíduos, cerca de 42,3 milhões. Conforme o Censo IBGE de 2000, a porcentagem evangélica era de aproximadamente 15,4% (ou cerca de 26,2 milhões de cidadãos), o que, comparativamente, representa um aumento significativo neste espaço de tempo.

Há previsões indicando que essa tendência continuará nos anos seguintes, o que quer dizer que a parcela dos brasileiros que se entendem como evangélicos deve continuar a crescer. Conforme apresentado por Spyer (2020), na década de 2030 o número de evangélicos poderá superar o de católicos no Brasil, o que simboliza uma transformação considerável do cenário nacional. Para Spyer (2020):

O cristianismo evangélico está deixando de ser apenas uma categoria religiosa. Ele se tornou um meio para constituir uma nova classe média brasileira - no sentido sociológico do termo, que resulta de investimentos na educação, e não apenas em termos de aumento de renda. Por esses motivos, 2020 será a década dos evangélicos, e quem não entender o cristianismo evangélico não terá condições de pensar o Brasil atual. (Spyer, 2020, p. 22)

O crescimento do cristianismo evangélico ocorre conjuntamente à redução do número de brasileiros que se filiam ao catolicismo. Conforme o Censo IBGE 2010, a porcentagem de adeptos ao catolicismo marcou 64,6%, quando, no Censo IBGE 2000, essa porcentagem chegava a 73,6%. Uma das justificativas frequentemente apontadas para essa mudança de cenário é o crescimento de um grupo específico pertencente ao movimento evangélico: os pentecostais, de modo que “hoje, e em grande medida devido ao pentecostalismo, larga parcela da sociedade se diz cristã sem ser católica” (Oro, 2011, p. 386). Essa transição de pertença religiosa é, como indica Mafra (2014), uma tendência em curso no país desde o final do século XX.

## O Pentecostalismo no Brasil: passado, presente e futuro

O pentecostalismo é, hoje, uma das vertentes religiosas de maior expressividade no cenário nacional, levando em consideração a adesão populacional ao movimento e às suas manifestações nos âmbitos midiático, político, cultural, para citar apenas alguns. O pentecostalismo “é uma crença na ação da terceira pessoa da Trindade por meio de visões,

<sup>5</sup> Os dados do Censo IBGE 2022 ainda não estão disponíveis.

<sup>6</sup> Neste trabalho, vamos utilizar sem distinção o termo “evangélico” já que, no Brasil, “protestante” e “evangélico” se tornaram sinônimos (Pierucci, 2000).

revelações, curas e glossolalia (manifestação de línguas estranhas)” (Alencar, 2023, p. 131). Seu nome remonta a passagem bíblica de Pentecostes (Freston, 1993) e sua origem histórica tem ligação com o “reavivamento dentro das igrejas metodistas e batistas” (Gaarder; Hellern; Notaker, 2000, p. 203) nos Estados Unidos do século XIX. O movimento se consolidou nos EUA no início do século XX, chegando ao Brasil pouco depois e conquistando rapidamente fiéis.

Para Oro (2011, p. 385), o pentecostalismo tem a “capacidade de se adaptar às realidades religiosas, sociais e culturais brasileiras e latino-americanas”, de modo que “o pentecostalismo constitui hoje um ator social que não dá mais para não ser levado em conta no cotidiano da sociedade brasileira” (Oro, 2011, p. 385). Além disso, o pentecostalismo é marcado pela pluralidade de denominações religiosas conectadas a ele. Segundo Mariano (2008):

Dada a diversidade institucional e a pluralidade interna desse movimento religioso, não é despropositado falar em pentecostalismos, no plural. Pois, além da presença de elevado número de igrejas existentes e concorrentes, há grande variação doutrinária, ritual, litúrgica, organizacional (governo eclesiástico), comportamental e estética [...] Variam igualmente suas estratégias proselitistas, seus públicos-alvo, sua relação com os poderes públicos, com a política partidária e com os meios de comunicação de massa (Mariano, 2008, p. 69-70)

No Brasil, há tentativas de explicar o pentecostalismo a partir de fases cujas características podem ser agrupadas em torno de certos períodos. Uma das divisões é a de Freston (1993), que propôs o entendimento do pentecostalismo no Brasil em três ondas. A *primeira onda*, também chamada de pentecostalismo clássico, se inicia na década de 1910, com a chegada da Congregação Cristã do Brasil, em 1910, e com a Assembleia de Deus, em 1911. Esse primeiro momento se estende até meados de 1950. A *segunda onda* tem sua duração estimada entre meados de 1950 a meados de 1960. Essa fase teve como expoente as igrejas: *i*) Igreja do Evangelho Quadrangular, no ano de 1951, *ii*) a Brasil para Cristo, em 1955; *iii*) a igreja Deus é Amor, em 1962. A *terceira onda*, por fim, tem seu início na década de 1970 e se impulsiona no cenário nacional durante a década de 1980. Uma das representantes dessa onda é a Igreja Universal do Reino de Deus (IURD), fundada em 1977 pelos líderes religiosos Edir Macedo e Romildo Ribeiro Soares, este que seria responsável por fundar, mais tarde, a Igreja Internacional da Graça de Deus.

A *terceira onda* é usualmente nomeada como a fase neopentecostal. Esse momento é marcado por um culto com características que o aproxima de um “espetáculo religioso” (Campos, 1997, p. 66). As igrejas neopentecostais:

oferecem uma forma de religiosidade muito eficiente em termos práticos, pouco exigente em termos éticos e doutrinariamente descomplicada. Os neopentecostais conservam do pentecostalismo clássico o estilo de culto fortemente emocional, voltado para o êxtase, com papel de destaque para a glossolalia, o exorcismo e o milagre, visados sempre como resultados palpáveis a ser experimentados de imediato (Pierucci, 2000, p. 288)

Sobre o elo entre a religião e a cultura contemporânea, Cardozo (2010) diz que “a cultura contemporânea mundializada impõe sua lógica sobre as religiões ao tornar disponível, no mercado simbólico, enorme variedade de ideologias e crenças e, assim, abrir caminho para a sua relativização” (Cardozo, 2010, p. 83). Para o autor, essa visão sobre a religiosidade no contemporâneo acarreta em “bricolagens, reinvenções” e em uma “neorreligião marcada pelo estilo emocional e espetacular” (Cardozo, 2010, p. 83) da qual o neopentecostalismo é um exemplo.

Como visto, os evangélicos representam, hoje, uma grande fração da religiosidade em território nacional. Como religião e sociedade estão intimamente conectadas, torna-se impossível ignorar o papel dos evangélicos no contemporâneo, sobretudo pela tendência de crescimento que se aponta para os próximos anos. Se, antes, “os fiéis do passado queriam distância do que viam como vicissitudes de um entorno impuro” e “evitavam interações mais diretas com a sociedade secular, para não se deixarem contaminar por ela” (Balloussier, 2024, p. 173), hoje os evangélicos estão na política, na mídia, na cultura, na indústria da música e do cinema e, também, na produção humorística.

## Considerações sobre o humor

Devemos considerar que humoristas podem se aproveitar dessa massificação do perfil evangélico para produzirem piadas já que “as piadas (mas também outros tipos de textos humorísticos) constroem-se sobre lugares comuns e estereótipos. Ou seja, não são piadas (ou o discurso humorístico) que os constroem. Elas só os exploram de novo e a seu modo” (Possenti, 2010, p. 81).

O humor é definido e estudado a partir de diferentes olhares. Aqui, vamos nos limitar a discutir o humor no âmbito dos estudos discursivos, sobretudo como o humor é entendido pela Teoria Semiolinguística do Discurso, vertente ligada à Análise do Discurso. Charaudeau (2006) defende que o humor é uma estratégia de discurso que pode aparecer, por isso, em diversas situações comunicativas. Ainda assim, sob certas circunstâncias, Charaudeau (2006) diz que existe a possibilidade de considerar o humor como um gênero, como no caso das esquetes humorísticas.

Para Charaudeau (2011), o dispositivo comunicacional e enunciativo do ato humorístico é entendido da seguinte forma: na instância de produção há um locutor, com atributos psicológicos e sociais, responsável pela produção do ato humorístico e o enunciador, que está submetido ao mundo de palavra, existindo no discurso. Na instância de recepção, por outro lado, temos o receptor, ou seja, o ser também dotado de atributos psicológicos e sociais, que receberá o ato humorístico e o interpretará, e o destinatário, imagem de um ser idealizado pelo locutor do ato humorístico para ser o receptor (Charaudeau, 2011). Portanto, é possível que o receptor e o destinatário não correspondam à mesma imagem, já que um efetivamente existe no mundo e o outro é apenas um potencial almejado. Sendo assim, o locutor pode imaginar um destinatário ideal para o seu ato humorístico mas, na realidade, o receptor, ser de carne e osso,

pode ser diferente dessa previsão inicial (Charaudeau, 2011).

Além disso, ao destinatário é atribuída a possibilidade de preencher diferentes papéis: ele pode ser um cúmplice do ato humorístico proposto pelo locutor, ou pode ser uma vítima (Charaudeau, 2011). Caso seja cúmplice, o seu papel previsto é o de compartilhar a visão de mundo proposta pelo locutor. Agora, caso seja a vítima, o destinatário cumpre o papel de alvo de um julgamento negativo (Charaudeau, 2011).

Vimos, até agora, dois elementos, dos três, que compõem o dispositivo comunicacional e enunciativo do ato humorístico para Charaudeau (2011): o locutor/enunciador e o receptor/destinatário. O terceiro elemento é o alvo, ou seja, sobre quem ou o quê recai o ato humorístico. Conforme Charaudeau (2011), esse alvo pode ser formado por somente um indivíduo ou por um grupo social, bem como pode ser formado por uma abstração, como as ideias, crenças e opiniões. De toda forma, há sempre um direcionamento para o ato humorístico: há uma crítica, um julgamento, uma piada sobre alguém ou alguma coisa.

De toda forma, o ato humorístico é uma aposta lançada pelo humorista, o qual faz uma certa proposição ao destinatário com relação à visão criada pelo ato humorístico (Charaudeau, 2006). Isto é, o humorista deseja que o seu destinatário “compre” o seu ato humorístico e tenha aderência à proposta, ação responsável por gerar os efeitos possíveis do ato humorístico (Charaudeau, 2006).

Charaudeau (2006) nos aponta quatro possíveis efeitos, sendo eles: *i) a convivência lúdica*, na qual o efeito do ato humorístico é mais livre de espírito crítico e ocorre simplesmente pelo prazer de ser; *ii) a convivência crítica*, na qual acontece a crítica a uma ordem do mundo estabelecida, como uma denúncia de falsos valores escondidos sob um manto de falsa virtude; *iii) a convivência cínica*, detentora de um efeito de destruição e desvalorização de valores da vida social, como a vida e a morte, por exemplo; *iv) a convivência de derrisão*, relativa a “desqualificação do alvo ao rebaixá-lo, isto é, ao fazer descê-lo do pedestal no qual ele estava” (Charaudeau, 2006, p. 37 - tradução nossa).<sup>7</sup> Para Charaudeau (2015):

o humor é transgressivo. É a sua razão de ser. O ato humorístico quebra o espelho das convenções sociais, quebra os julgamentos de bom senso, estilhaça os estereótipos identitários, derruba visões de mundo, fazendo descobrir o inverso daquilo que se dava como evidência incontestável (Charaudeau, 2015, p. 137 - tradução nossa)<sup>8</sup>

Segundo Charaudeau (2015), o ato humorístico teria a capacidade de se suplantar a uma aparente ordem do mundo, ao colocar em evidência a desordem. Além disso, Charaudeau (2015) adiciona outra capacidade para o ato humorístico: a de triunfar sobre as convenções estabelecidas e a moral social. Disso decorre que “Toda fala humorística é dotada de um

7 Do original: “La dérision vise à disqualifier la cible en la rabaissant, c’est-à-dire en la faisant descendre du piédestal sur lequel elle était” (Charaudeau, 2006, p. 37).

8 Do original: “L’humour est transgressif. C’est sa raison d’être. L’acte humoristique brise le miroir des conventions sociales, casse les jugements bien-pensants, fait voler en éclats les stéréotypes identitaires, renverse les visions du monde faisant découvrir l’envers de ce qui se donnait comme évidence inattaquable” (Charaudeau, 2015, p. 137).

juízo mais ou menos iconoclasta sobre o mundo, mas de um juízo que só vale no momento de sua enunciação” (Charaudeau, 2015, p. 138 – tradução nossa).<sup>9</sup>

Vale (2013) aponta que o discurso humorístico pode suscitar alguns problemas, em especial no que diz respeito ao vínculo que o discurso humorístico tem com outros tipos de discurso. Para o autor, o discurso humorístico:

mantém com outros discursos certas relações interdiscursivas que também podem ser caracterizadas por metáforas de cunho biológico: a primeira ligada à necessidade do DH de “conviver” e de se “alimentar” de outros discursos numa espécie de *mutualismo*; a segunda, consequência da primeira, referente não só a capacidade do DH para *imitar* gêneros e textos, mas, também à sua capacidade em *replicar* cenas enunciativas dos outros tipos de discurso (Vale, 2013, p. 135 – grifos do autor)

Em outras palavras, o discurso humorístico pode se apoiar no formato de outros discursos e colher para si elementos de outros discursos, tornando possível o surgimento de estruturas de outros tipos de discurso no discurso humorístico, já que este, supostamente, seria ausente de estrutura prototípica (Vale, 2013). Isso, por sua vez, faz com que “o leitor/ouvinte acione, para uma maior compreensão dos efeitos de sentido, não somente planos isotópicos diferentes, mas também cenas englobantes diferentes” (Vale, 2013, p. 143). No caso aqui estudado, isso ocorre entre o discurso humorístico e o discurso religioso, especificamente dizendo, da pregação evangélica pentecostal sendo necessário, dessa forma, acionar conhecimentos sobre o plano isotópico da religião evangélica, ou melhor dizendo, da pregação evangélica, para compreender o jogo contratual humorístico firmado.

## O pseudópito da Igreja Evangélica Pica das Galáxias

A “Igreja Evangélica Pica das Galáxias” é um quadro humorístico cujo responsável por sua produção é o humorista e narrador Arnaldo Taveira. Arnaldo, humorista, criou uma igreja evangélica fictícia, bem como um líder fictício, este que divulga por meio das mídias digitais uma série de “pregações” para os seus seguidores e demais internautas. Os conteúdos temáticos dos vídeos variam e abrangem desde comentários acerca da própria religião evangélica e das maneiras de viver essa religiosidade como assuntos cotidianos, políticos, sociais, de celebridades etc. Além dos conteúdos voltados para o meio digital, o humorista também se apresenta em teatros e casas de show com o seu personagem. Em 2025, o humorista roda o Brasil com a turnê intitulada “Na Minha Época”<sup>10</sup>.

Embora o humorista utilize sites e outras redes sociais para divulgação de seu

9 Do original: “Toute parole humoristique est porteuse d’un jugement plus ou moins iconoclaste sur le monde, mais d’un jugement qui ne vaut qu’à l’instant de son énonciation” (Charaudeau, 2015, p. 138).

10 Disponível em: <https://www.apostoloarnaldo.com.br/>. Acesso em: 15 abr. 2025.

personagem, nosso enfoque, aqui, será o personagem e a constituição do quadro humorístico a partir das publicações feitas na plataforma de vídeos *Youtube*<sup>11</sup>. Os vídeos são publicados no canal que leva o nome do humorista, “Arnaldo Taveira”, em conjunto com vídeos que carregam outros conteúdos, como entrevistas, narrações, entre outros.

A publicação de vídeos da “Igreja Evangélica Pica das Galáxias” se dá no *Youtube* desde meados de 2012 até hoje. O personagem, aliás, não foi sempre conhecido sobre a nomeação “Bispo Arnaldo”. Na verdade, o canal se estrutura em três fases distintas e significativas<sup>12</sup>: i) Pastor Arnaldo, primeira fase, com duração até começo de 2015; ii) Bispo Arnaldo, do começo de 2015 até meados de 2018; iii) Apóstolo Arnaldo, de meados de 2018 até o período atual.

O personagem “sobe de nível” nessa hierarquia eclesiástica fictícia com base no número de inscritos no seu canal do *Youtube*. A indicação dessas fases, bem como as transmutações entre uma fase para outra, se dão usualmente por meio dos títulos dos vídeos que levam, no começo, a temática geral e, ao final, um traço seguido da indicação do personagem como, por exemplo, do vídeo que escolhemos para a análise: “*O Plano de Poder da igreja evangélica - Bispo Arnaldo*”.

Em todo o tempo do canal, no que tange ao quadro humorístico da Igreja Evangélica Pica das Galáxias, o humorista produziu sistematicamente vídeos ligados ao seu personagem. Até a data de 13 de março de 2025 haviam sido publicados mais de 770 vídeos, e os vídeos acumulavam cerca de 128 milhões de visualizações<sup>13</sup>. Com relação à fase do Bispo Arnaldo, já que é deste momento o vídeo por nós selecionado, ela é constituída de quase 200 vídeos que, em conjunto, arrematam aproximadamente 40 milhões de visualizações.

Esse levantamento foi realizado considerando o uso dos sintagmas nominais “Pastor Arnaldo”, “Bispo Arnaldo” ou “Apóstolo Arnaldo” ao final dos vídeos, e desconsideramos aqueles vídeos que estavam com seu alcance público limitado pela ferramenta “*Só para membros*” do *Youtube*, uma vez que essa ferramenta limita a visualização dos vídeos aos membros do canal do humorista.

O que nos chama atenção nos discursos do pseudolíder é a linha tênue entre o discurso religioso e o humorístico. Isso pode levar, cremos, a dificuldades de compreensão do personagem, já que o contrato pressupõe entender que há a sobreposição de dois planos: o plano real, em que o humorista é o ser pensante por trás do quadro humorístico, e o plano ficcional, em que há o personagem e os seus seguidores, membros da Igreja Evangélica Pica das Galáxias.

11 Disponível em: <https://www.youtube.com/user/karnaldo/videos>. Acesso em: 15 abr. 2025.

12 Poderíamos dizer que o personagem se estrutura em quatro fases, sendo a mais recente a de “Vice-Deus Arnaldo”. Todavia, apesar de ter obtido o número de inscritos necessários para chegar a esse “cargo” na “hierarquia eclesiástica”, no final de 2021, não foram produzidos vídeos de forma sistemática que tenham levado essa nomenclatura, o que justifica a não-inclusão dessa nomeação nas fases do personagem, já que a produção de conteúdo não foi significativa.

13 Dados relativos somente aos vídeos da IEPG, pois no canal do *Youtube* o humorista também publica vídeos com outros conteúdos.

O próprio humorista chegou a gravar vídeos no intuito de explicar o seu personagem<sup>14</sup>, confessando que há quem não tenha entendido se tratar de ficção e que chegou a sofrer ameaças de morte em razão do personagem. Isso também nos coloca uma interrogação: afinal, seria o quadro humorístico e seu líder uma transposição dos limites do humor, se é que esses limites existem e são bem reconhecidos? Essa é uma questão extensa, que demanda fortemente uma reflexão mais ampla, o que não é o objetivo aqui, embora acreditemos que essa pergunta forneceria uma força motriz para uma série de pesquisas, sobretudo na área dos estudos discursivos.

De toda forma, essa linha tênue observada é o que nos leva a tratar o discurso analisado como pseudopregação: apesar de haver elementos associados ao discurso religioso, do gênero pregação, se trata de uma ficção, logo, uma falsa pregação. Isso é possível devido ao caráter mimotópico do discurso humorístico (Vale, 2013) que absorve elementos de outros tipos de discursos. A consideração de que o discurso humorístico pode trazer para si traços de outros discursos é o que nos leva a falar no mecanismo da paródia.

Conforme Charaudeau (2006), a paródia se baseia na produção de um texto com base em um texto já existente. No novo texto mobilizam-se características de um texto mais antigo, sem reproduzi-las integralmente: a mobilização existe, mas com um certo deslocamento, deixando-se perceber que não se trata de mera repetição e tentativa de se passar pelo original. No caso do Bispo Arnaldo, sua pseudopregação revela marcas do campo religioso pentecostal passíveis de serem reconhecidas como, por exemplo, uma suposta glossolalia, ou “falar em línguas”, quando o Bispo cria palavras como “xerebecanto”; o uso de “irmãos” para se referir aos seus fiéis; o uso de “amém” após uma declaração forte, além dos elementos plásticos e estéticos do vídeo. Mas não há intenção, por parte do Bispo Arnaldo, de fazer com que sua produção se passe verdadeiramente por uma pregação, deixando-se entrever caminhos possíveis para a interpretação de que se trata de conteúdo humorístico. Portanto, o mecanismo da paródia é um dos pilares responsáveis pela sustentação do projeto argumentativo.

### Análise discursiva da pseudopregação “O Plano de Poder da igreja evangélica - Bispo Arnaldo”

O vídeo “O Plano de Poder da igreja evangélica - Bispo Arnaldo”<sup>15</sup> foi publicado em 23 de agosto de 2016 no canal Arnaldo Taveira, no *Youtube*. Ele acumula atualmente 114.918 visualizações e conta com 453 comentários e cerca de 10 mil *likes* dos internautas. Com relação à troca comunicativa, do lado do eu-humorista, produtor do ato humorístico, temos o verdadeiro humorista Arnaldo Taveira, que acumula seus traços psicossociais e faz parte de uma dada sociedade no mundo real. Na identidade discursiva, como protagonista do ato humorístico, encontramos o Bispo Arnaldo, líder da Igreja Evangélica Pica das Galáxias.

Esse líder inicia o seu ato comunicativo dirigindo a sua fala aos ouvintes, os seus

14 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=v9W33xB5YFg>. Acesso em: 16 abr. 2025.

15 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zdwIFLc7DMI>. Acesso em: 16 de abr. 2025.

*“irmãos”, termo comumente utilizado nos meios evangélicos para se referir a outros fiéis. Inicialmente, ao contar para os seus “irmãos” que falará “do plano de poder dos evangélicos” poderia se pensar que o Bispo não coaduna com a inserção de si nesse meio religioso, como se ele fosse um terceiro que passará para frente uma notícia, um rumor, uma fofoca que ouviu sobre esse plano de poder.*

Essa expectativa, todavia, é quebrada no momento em que ele diz *“vocês tão achando que nós tamo de bobeira, hein?”* visto que, assim, ele se insere na coletividade evangélica por meio do uso do pronome de primeira pessoa do plural *“nós”,* deixando claro para quem o ouve que ele se compreende enquanto parte integrante deste grupo (ainda que, reforçamos, se trate de um plano ficcional):

**i. Bispo Arnaldo:** Irmãos, hoje eu vou falar pra vocês do plano de poder dos evangélicos. É, irmão, vocês tão achando que nós tamo de bobeira, hein? Xerebecanto!

Em seguida, o Bispo diz que nenhum evangélico vai preso e questiona aos seus ouvintes, ou seja, aos seus *“irmãos”,* se eles sabem o porquê de isso ocorrer: *“Por que que nenhum evangélico vai preso, irmãos? Vou falar pra vocês sobre três segredos que explicam isso daí”.* Se acatamos o plano ficcional e nos incluímos no jogo estabelecido como um dos *“irmãos”,* aceitamos, assim, se tratar de um Bispo, o qual teria, por isso, a credibilidade e a fiabilidade necessárias para nos contar *“sobre três segredos que explicam”* a situação, já que ele seria detentor dos conhecimentos primordiais para isso:

**ii. Bispo Arnaldo:** O primeiro deles: nos envolvemos com política, amém? Xerebecanto! Elegemos um monte de deputados evangélicos, fizemos uma bancada evangélica, e vocês não elegeram ninguém que tenha cu pra combater a gente, amém? Dacantaralabassúbia! [...] Até na inauguração daquele Templo de Salomão os políticos tavam tudo lá, inclusive a presidente Dilma Rousseff [...] é muito poder político que nós temos, irmãos. Mas não vamos parar por aí não. Quando cês menos perceberem nós teremos tomado conta de 100% da política nacional, e aí vocês vão ter que viver de acordo com as nossas regras, seus otários!

No trecho acima, o Bispo faz menção à existência da bancada evangélica, cujo nome oficial é Frente Parlamentar Evangélica. Essa bancada é entendida como *“um grupo suprapartidário, composto por congressistas ligados a diferentes igrejas evangélicas, tanto do ramo histórico ou de missão como do pentecostal e neopentecostal, que atuariam em conjunto para aprovar ou rejeitar a legislação de interesse religioso”* (Prandi; Santos, 2017, p. 187). Sua origem está ligada à eleição de protagonistas políticos para atuar na Assembleia Constituinte, de 1986, (Prandi; Santos, 2017) e atualmente essa bancada demonstra uma grande força, com 217 deputados signatários associados a ela no Congresso Nacional<sup>16</sup>.

16 Disponível em: <https://www.camara.leg.br/internet/deputado/frenteDetalhe.asp?id=54477>. Acesso em: 16 abr. 2025.

O Bispo, então, demonstra ter ciência da expressividade da bancada evangélica na cena política atual e se insere nessa coletividade novamente por meio de pronomes e verbos em primeira pessoa. Ao dizer *“nos envolvemos com política”* e *“elegemos um monte de deputados evangélicos, fizemos uma bancada evangélica”* ele demonstra concordar com a articulação religião-política em curso no país e demonstra fazer parte desse movimento e apoiá-lo.

O Bispo Arnaldo não só reconhece o tamanho do poder que o segmento evangélico tem ao se enquadrar como uma das figuras que compartilham desse poder (*“é muito poder político que nós temos, irmãos”*), como também menciona um fato histórico ocorrido no Brasil dois anos antes da data de publicação do vídeo: a inauguração do Templo de Salomão<sup>17</sup>, prédio ligado à Igreja Universal do Reino de Deus, de Edir Macedo. Durante a inauguração, realizada no dia 31 de julho de 2014, a presidente Dilma Rousseff esteve presente ao lado de outras figuras conhecidas da política nacional.

Além de aparentemente apoiar esse movimento, o personagem também alfineta os que seriam contrários à união entre a política e a religião, reforçando, mais uma vez, o lado (hipoteticamente) em que está: *“vocês não elegeram ninguém [...] pra combater a gente”*. Essa fala estabelece uma dicotomia entre o “nós”, a partir da forma linguística “a gente”, e o “eles”, a partir da forma linguística “vocês”. Essa dicotomia é vista em trecho posterior, quando o Bispo Arnaldo revela aos ouvintes o que o futuro reservaria para os brasileiros: o crescimento dos evangélicos na política nacional, dessa vez, chamando o grupo compreendido por “vocês” de *“seus otários”*.

O Bispo Arnaldo declara como será o modo de vida desse grupo, teoricamente composto pelos não-evangélicos, sob o poderio evangélico, quando a dominação no âmbito político ocorrer: *“Mas não vamos parar por aí não. Quando cês menos perceberem nós teremos tomado conta de 100% da política nacional, e aí vocês vão ter que viver de acordo com as nossas regras, seus otários!”*. Essa dicotomia, da qual decorre bons ânimos para os iguais e maus ânimos para os diferentes, é um traço característico do discurso intolerante (Bueno, 2020). Por se tratar de humor, no entanto, devemos pressupor a não-seriedade (Possenti, 2010).

Assim, essa passagem, de certa maneira, poderia ser um indício de intolerâncias que se passam no plano real e, se tomamos isso como verdade, então observamos aqui o uso da ironia como estratégia para gerar o humor. Isso já que o dito é positivo, mas, ao entrarmos no jogo humorístico, somos convidados a compreender que há um julgamento negativo por trás do que é dito (Charaudeau, 2006). Como resultado, um efeito de sentido passível de apreendemos é o de que, apesar de o personagem estar nos apresentando esse “plano de dominação” como algo positivo, na verdade, se trata de uma crítica ao crescente entrelaçamento da política com a religião que acontece no Brasil nos dias de hoje.

Depois, o Bispo Arnaldo passa a desenvolver o segundo ponto de sua argumentação. Dessa vez, ele tece comentários acerca do vínculo entre os evangélicos e a mídia. Ele fala sobre a televisão, mencionando de forma genérica e, depois, citando a TV Record como um exemplo

---

17 Disponível em: <https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2014/07/templo-de-salomao-e-inaugurado-em-sao-paulo.html>. Acesso em: 16 abr. 2025.

mais específico e fala também sobre o uso da rádio por esse grupo religioso. Novamente, o Bispo se insere no grupo religioso dos evangélicos ao dizer “*nós estamos dominando a grande mídia [...] nós fazemos pressão, nós ditamos as regras*”. Em conjunto a isso, o personagem acrescenta um comentário aparentemente incoerente, ao dizer que “*aqui tem rádio evangélica que pega até sem rádio, irmão, é incrível!*”. Essas duas passagens podem ser interpretadas a partir do conceito de ironia já apresentado acima. Ao fazer um comentário supostamente positivo referente à pressão e às regras, ao “*rádio que pega até sem rádio*”, esconde-se um efeito de sentido negativo: uma crítica à expansão deste segmento religioso nos instrumentos midiáticos brasileiros:

**iii. Bispo Arnaldo:** O segundo ponto é que nós estamos dominando a grande mídia. Todas as televisões estão ao nosso dispor, amém? Inclusive, de madrugada, se você ligar a sua televisão, só vai ter pregação de evangélico, amém? Não tô falando só da TV Record, não, irmãos, nós fazemos pressão, nós ditamos as regras em todas as TV's nacionais, inclusive as rádios [...] aqui tem rádio evangélica que pega até sem rádio, irmão, é incrível!

Por fim, o dito “terceiro segredo” pelo Bispo Arnaldo é relativo ao crescimento das igrejas ditas pentecostais. Aqui, o comentário assume um tom consciente sobre o panorama religioso do Brasil, que reflete o trânsito religioso entre diferentes denominações e formas de viver a religiosidade.

O Bispo Arnaldo se entende como um líder neopentecostal, ou pentecostal de terceira onda: “*evangélicos somos nós, os neopentecostais, irmãos*”. Poderíamos entender que com essa construção ele atribui a si e aos outros indivíduos que se entendem como “*neopentecostais*” as características de genuinidade e legitimidade referente à expressão de fé (“*evangélicos somos nós, os neopentecostais*”), em oposição aos demais evangélicos, não-neopentecostais, considerados como intrusos nesse organismo. Contudo, essa lógica não é exatamente defendida pelo personagem, já que este raciocínio de oposição é endereçado ao destinatário: “*Passamos a frente das igrejas evangélicas tradicionais a ponto de você achar que evangélicos somos nós, os neopentecostais, irmãos*”.

Ao dizer “*a ponto de você achar*”, direcionando-se ao destinatário, implicando-o diretamente na troca comunicativa, no que Charaudeau (2016) chama de modo alocutivo, o personagem coloca, nas costas de seu interlocutor, a responsabilidade por esse julgamento. Essa interpretação é apoiada pela passagem seguinte, na qual o Bispo Arnaldo questiona o seu destinatário se este tem conhecimento das igrejas frutos do protestantismo histórico: “*Aonde é que tá a Batista? Aonde é que tá a Presbiteriana? Onde é que tá a Luterana? Você não sabe nem o que que é isso, irmão*”.

Hoje, as igrejas pentecostais e neopentecostais abocanham a maior parte do público considerado evangélico, despontando como importantes centros religiosos no contemporâneo no que tange à expressão de adesão de fiéis, e o personagem parece ser detentor dessa informação. Ao supor que o seu destinatário possa compartilhar a visão dicotômica sobre as “*igrejas evangélicas tradicionais*” e neopentecostais, o próprio personagem percorre o caminho

necessário para desconstruir esse raciocínio. Ou seja, o dito do Bispo Arnaldo tem o potencial para fazer o seu destinatário colocar em xeque esse modo de observar as teias relacionais do meio evangélico, no caso de o seu destinatário ter essa visão dicotômica:

**iv. Bispo Arnaldo:** O terceiro segredo é que nós engolimos a concorrência. Passamos a frente das igrejas evangélicas tradicionais a ponto de você achar que evangélicos somos nós, os neopentecostais, irmãos. Aonde (sic) é que tá a Batista? Aonde (sic) é que tá a Presbiteriana? Onde é que tá a Luterana? Você não sabe nem o que que é isso, irmão. Aquele evangélico tradicional, aquele evangélico raiz, quase não existe mais, irmãos. Só nossas igrejas tomaram conta.

Na continuidade, o Bispo Arnaldo cita uma série de atributos usualmente associados às formas de expressão do viver religioso das igrejas neopentecostais, como, por exemplo, seu caráter mais despojado e dinâmico, frente a outros tipos de igrejas, que aproxima o culto de um espetáculo, como mencionado anteriormente por Campos (1997) e Cardozo (2010). Ao final, a passagem *“aonde (sic) puder meter uma igreja nós tamo (sic) metendo, irmão”* é relacionada, justamente, com o crescimento das igrejas desta terceira onda religiosa:

**v. Bispo Arnaldo:** O público quer ver o que? É espetáculo! O público quer som e luz. O público quer fumaça. O público quer falar de dinheiro! [...] e nós damo (sic) tudo isso pra eles! Tamo (sic) comprando boate, tamo comprando cinema, tamo comprando teatro, ginásio, aonde (sic) puder meter uma igreja evangélica nós tamo (sic) metendo, irmão.

No final do vídeo, há um maior tremor entre os planos ficcional e real. O Bispo Arnaldo, ainda no personagem, solicita aos ouvintes, os *“irmãos”*, que estes engajem não somente o vídeo, mas o canal como um todo. O personagem pede para que os ouvintes divulguem o canal, se inscrevam, peçam para que outros se inscrevam, e autorizem notificações para receberem os vídeos.

Ainda no personagem, é dada uma justificativa para que o canal receba esse engajamento: a suposta relevância da denúncia feita no vídeo acerca do comportamento de uma parcela dos evangélicos, grupo sintetizado pela forma linguística *“eles”*: *“Se ninguém combater, irmão, daqui a pouco eles tão dominando o mundo [...] não vai ter carnaval, não vai ter baile, não vai ter piranhada, não vai ter nada”*. Realiza-se uma crítica a um certo modo pudico de agir do grupo que, acabasse *“dominando o mundo”*, supostamente instauraria uma orientação de conduta pública mais alinhada aos ideais e às práticas da religiosidade que professam.

Esse término é, inclusive, um grande indício do tom geral do discurso do Bispo Arnaldo, pautado pelo uso das ironias para se sustentar: apesar de constantemente se inserir no seio evangélico atribuindo a si mesmo a nomenclatura de líder pentecostal/neopentecostal e de acenar positivamente para as relações desenvoltas entre este grupo e a política, a mídia e a própria religião, o final do vídeo revela para o ouvinte o sentido verdadeiro por detrás das afirmações positivas: o julgamento negativo referente a determinadas tomadas de ação por uma fatia do segmento evangélico, sendo essa fatia, portanto, o alvo do ato humorístico.

## Considerações finais

A partir da descrição do *corpus* e dos dados obtidos com a nossa análise, consideramos que o Bispo Arnaldo é a identidade discursiva, e o ato humorístico é dirigido para uma coletividade denominada “irmãos”, possivelmente compreendida pelos seguidores ou pessoas que acompanham o quadro humorístico da Igreja Evangélica Pica das Galáxias. Neste caso, no plano ficcional, o Bispo seria o líder e os “irmãos” os fiéis que, ficcionalmente, veem o pseudolíder como guia religioso a ser seguido.

O discurso é marcado pela recorrência, no jogo enunciativo, do procedimento da ironia, por meio do qual o enunciador diz algo positivo, ao se inserir ficcionalmente na coletividade evangélica neopentecostal, mas esse comportamento enunciativo esconde um julgamento negativo (Charaudeau, 2006). São deixadas, entretanto, pistas que indicam este sentido outro por trás do dito, sendo papel do receptor conectar os pontos para chegar a essa compreensão.

O humorista, com seu ato humorístico, busca, no destinatário, uma conivência crítica, já que é feita “uma denúncia do falso semblante de virtude que esconde valores negativos. Essa conivência é, então, polêmica [...] como se houvesse uma contra-argumentação implícita, porque ela busca compartilhar o ataque a uma ordem estabelecida” (Charaudeau, 2006, p. 36 - tradução nossa)<sup>18</sup>. Contudo, o verdadeiro receptor, aquele que interpretará o discurso, pode coincidir com o destinatário idealizado ou não. Sendo assim, existe a possibilidade de que uma parcela dos internautas que verdadeiramente entrarão em contato com o discurso por meio do ambiente virtual não compartilhem dessa conivência, sobretudo porque “a crítica tem um alcance particularizante, podendo se tornar agressiva para o alvo” (Charaudeau, 2006, p. 36 - tradução nossa)<sup>19</sup>.

Por fim, o humor aparece como um modo de construir discursivamente a argumentação do pseudolíder. A partir dos comportamentos enunciativos por meio dos quais o locutor se insere e insere o outro no discurso, observamos que o que está por trás da aparente anuência a algumas tomadas de ação por parte de uma parcela religiosa é a crítica a essas mesmas tomadas de ação.

## Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

18 Do original: “La connivence critique propose au destinataire une dénonciation du faux-semblant de vertu qui cache des valeurs négatives. Elle est donc polémique (ce que n’est pas la connivence ludique), comme s’il y avait une contre-argumentation implicite, car elle cherche à faire partager l’attaque d’un ordre établi en dénonçant des fausses valeurs” (Charaudeau, 2006, p. 36).

19 Do original: “Contrairement à la connivence ludique, la critique a une portée particularisante pouvant devenir agressive à l’endroit de la cible” (Charaudeau, 2006, p. 36).

## Referências

ALGRANTI, Joaquín. Parodias evangélicas: sobre las reclasificaciones morales del humor en el pentecostalismo. **Religião e Sociedade**, v. 43, n.2, p. 87-111, 2023. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rs/a/PvTpRp8FrP9xjztpFTJQVrJ/?lang=es>. Acesso em: 13 abr. 2025.

BALLOUSSIER, Anna Virgínia. **O púlpito: fé, poder e o Brasil dos evangélicos**. São Paulo: Todavia, 2024.

BRASIL. Agência IBGE Notícias. **Censo 2010: número de católicos cai e aumenta o de evangélicos, espíritas e sem religião**. [Brasília]: IBGE. 29 jun. 2012. Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-sala-de-imprensa/2013-agencia-de-noticias/releases/14244-asi-censo-2010-numero-de-catolicos-cai-e-aumenta-o-de-evangelicos-espíritas-e-sem-religiao>. Acesso em: 15 abr. 2025.

BUENO, Alexandre Marcelo. Sobre a intolerância: percursos semióticos. **Entrepalavras**, Fortaleza, v. 10, n. esp., fev., 2020. Disponível em: <http://www.entrepalavras.ufc.br/revista/index.php/Revista/article/view/1796/679>. Acesso em: 16 abr. 2025.

CAMPOS, Leonildo Silveira. **Teatro, templo e mercado: organização e marketing de um empreendimento neopentecostal**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes. São Paulo: Simpósio Editora e Universidade Metodista de São Paulo. 1997.

CARDOZO, Carlos Eduardo. Fé em Deus, pé na tábua – pertença religiosa e participação social das juventudes contemporâneas. In: OLIVEIRA, Teresinha Rodrigues de; GONTIJO, Cynthia Rúbia Braga; CASTRO, Carmem Lúcia Freitas de. (org.) **Políticas Públicas de Juventudes: Contextos, percepções e desafios da prática**. Barbacena: EdUEMG; Belo Horizonte: Universidade do Estado de Minas Gerais/Faculdade de Políticas Públicas “Tancredo Neves”. 2010. cap. 3, p. 75-96.

CHARAUDEAU, Patrick. Des catégories pour l’humour? **Revue questions de communication**, nº 10. Presses Universitaires de Nancy. Nancy, p. 19-41, 2006. Disponível em: <https://www.patrick-charaudeau.com/Des-categorie-pour-l-humour>. Acesso em: 16 abr. 2025.

CHARAUDEAU, Patrick. Des catégories pour l’humour. Précisions, rectifications, compléments. In: VIVERO-GARCÍA, Maria Dolores. (org.) **Humour et Crises Sociales: regards croisés France-Espagne**. L’Harmattan: Paris, 2011. p.10-43.

CHARAUDEAU, Patrick. L’humour de Dieudonné: le trouble d’un engagement. In: CHARAUDEAU, Patrick. **Humour et engagement**. Limoges LambertLucas, 2015, p. 135-182. Disponível em: <https://www.patrick-charaudeau.com/L-humour-de-Dieudonne-le-trouble-d-un-engagement.html>. Acesso em: 16 abr. 2025.

CHARAUDEAU, Patrick. **Linguagem e discurso: modos de organização**. São Paulo: Contexto, 2016.

FRESTON, Paul. **Protestantismo e política no Brasil: da constituinte ao impeachment**. 1993. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de

Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 1993. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/Acervo/Detalle/69813>. Acesso em: 15 fev. 2025.

GAARDER, Jostein; HELLERN, Victor; NOTAKER, Henry. **O livro das religiões**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

LIMA, Adriano Sousa. Pluralidade cultural e religiosa no Brasil: um olhar pentecostal. **Reflexus**, Vitória, v.13, n. 21, p. 221-254, 2019. Disponível em: <https://revista.fuv.edu.br/index.php/reflexus/article/view/749>. Acesso em: 08 jan. 2025.

MAFRA, Clara. Números e narrativas. In: BINGEMER, Maria Clara Lucchetti; ANDRADE, Paulo Fernando Carneiro de. (org.) **O censo e as religiões no Brasil**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio e Reflexão, 2014.

MARIANO, Ricardo. Crescimento Pentecostal no Brasil: fatores internos. **REVER, Revista de Estudos da Religião**, p. 68-95, dez. 2008, Disponível em: [https://www.pucsp.br/rever/rv4\\_2008/t\\_mariano.pdf](https://www.pucsp.br/rever/rv4_2008/t_mariano.pdf). Acesso em: 20 fev. 2025.

MELO, Mônica Santos de Souza. Considerações sobre o domínio de prática discursiva religioso. In: MELO, Mônica Santos de Souza. (org.) **Reflexões sobre o discurso religioso**. Belo Horizonte: Núcleo de Análise do Discurso, Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Faculdade de Letras da UFMG, 2017. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/nucleos/nad/>. Acesso em: 04 mar. 2025.

MELO, Mônica Santos de Souza. A organização argumentativa no aconselhamento do pastor Silas Malafaia sobre o candidato à presidência Fernando Haddad. **Matraga - Revista do Programa de Pós Graduação em Letras da UERJ**, v. 28, n. 52, p. 66-81, 2021. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/matraga/article/view/53236>. Acesso em: 06 mai. 2025.

MELO, Mônica Santos de Souza; RIVELLI, João Vitor Ferreira. A polêmica sobre o fechamento de estabelecimentos comerciais e de templos na pandemia de Covid-19: estratégias argumentativas em tweets de um pastor evangélico. **Primeira Escrita**, v. 9, n. 1, p. 69-83, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufms.br/index.php/revpres/article/view/15442>. Acesso em: 06 mai. 2025.

MELO, Mônica Santos de Souza; ARAUJO, Said Slaibi. Político pastor ou pastor político? Estratégias discursivas a favor do populismo nas redes sociais. **Interletras: Revista Transdisciplinar de Letras, Educação e Cultura da UNIGRAN**, v. 11, n. 38, p. 1-19, fev.-ago 2024. Disponível em: <https://www.unigran.br/revistas/interletras/trabalho/84>. Acesso em: 05 jan. 2026.

ORO, Ari Pedro. Algumas interpelações do Pentecostalismo no Brasil. **HORIZONTE - Revista de Estudos de Teologia e Ciências da Religião**, v. 9, n. 22, p. 383-395, 2011. Disponível em: <https://periodicos.pucminas.br/horizonte/article/view/P.2175-5841.2011v9n22p383>. Acesso em: 31 mar. 2025.

PIERUCCI, Antônio Flávio. Apêndice: as religiões no Brasil. In: GAARDER, Jostein; HELLERN, Victor; NOTAKER, Henry. **O livro das religiões**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

POSSENTI, Sírio. **Humor, língua e discurso**. São Paulo: Contexto. 2010.

PRANDI, Reginaldo; SANTOS, Renan William dos. Quem tem medo da bancada evangélica? Posições sobre moralidade e política no eleitorado brasileiro, no Congresso Nacional e na Frente Parlamentar Evangélica. **Tempo Social**, v. 29, n. 2, p. 187-214, ago. 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ts/a/GGc54bzbNRHfcQGMnnQmfmx/?lang=pt>. Acesso em: 27 fev. 2025.

RÉMOND, René. **Introdução à história de nosso tempo**. São Paulo: Cultrix, 1976.

SOUZA, Catiane Rocha Passos de. O funcionamento do humor no discurso religioso midiático. In: Jornada Nacional do Grupo de Estudos Linguísticos do Nordeste, 24, 2012. **Anais eletrônicos do GELNE**. Natal: EDUFRN, 2012. Disponível em: <https://gelne.com.br/arquivos/anais/gelne-2012/Arquivos/An%C3%A1lise%20do%20discurso.html>. Acesso em: 13 abr. 2025.

SPYER, Juliano. **Povo de Deus**: Quem são os evangélicos e por que eles importam. São Paulo: Geração Editorial, 2020.

VALE, Rony Petterson Gomes do. **O discurso humorístico**: um percurso de análise pela linguagem do riso. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG, Belo Horizonte. 2013. 279f. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/LETR-9ARN7W/1/1373d.pdf>. Acesso em: 05. jan. 2025.

# HUMOR SATÍRICO NO CORDEL "O TESTAMENTO DE GETÚLIO", DE CUÍCA DE SANTO AMARO<sup>1</sup>

## SATIRICAL HUMOR IN THE CHAPBOOK "GETÚLIO'S TESTAMENT," BY CUÍCA DE SANTO AMARO

LEANDRO ANTONIO DE ALMEIDA<sup>2</sup>

 [HTTPS://ORCID.ORG/0000-0001-8354-9514](https://orcid.org/0000-0001-8354-9514)

 [HTTPS://LATTES.CNPQ.BR/1558018587145464](https://lattes.cnpq.br/1558018587145464)

Recebido em: 18 de maio de 2025.

Revisão final: 23 de dezembro de 2025.

Aprovado em: 16 de janeiro 2026.

 [HTTPS://DOI.ORG/10.46401/AREC.2025.V17.23422](https://doi.org/10.46401/AREC.2025.V17.23422)

---

<sup>1</sup> Versões preliminares deste trabalho foram apresentadas no Seminário de Humor e História da USP, coordenado por Elias Thomé Saliba, e no I Congresso Nacional de História Cultural e Humor: Entre o Cultural e o Político: o Humor no Espaço Público, que ocorreu em Cuiabá em novembro de 2025. Agradeço aos comentários realizados nesses espaços, e aos pareceristas da Revista Albuquerque, pela contribuição à versão final do texto.

<sup>2</sup> Historiador, mestre e doutor em História Social pela Universidade de São Paulo (USP). É docente do curso de Licenciatura em História e do Programa de Mestrado Profissional em História da África, da Diáspora e dos Povos Indígenas na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Realiza estágio de pós-doutorado no Departamento de História da FFLCH/USP desde agosto de 2025, sob supervisão do Prof. Dr. Elias Thomé Saliba. E-mail: leandroalmeida@hotmail.com

**RESUMO:** O objetivo deste artigo é refletir e compreender as camadas mobilizadas para construção de representações políticas através do humor satírico nos cordéis, uma mídia impressa com importante referencial na oralidade, voltada aos pobres, parte dos quais se comoveu com o suicídio do presidente Getúlio Vargas em 1954. Analisaremos as representações satíricas no cordel publicado por Cuíca de Santo Amaro intitulado “O testamento de Getúlio” (1954), lançado poucos meses após a morte de Vargas. Com referência à famosa “Carta-Testamento”, se vale de um milenar gênero jocoso para alvejar os desafetos, mobilizando referências políticas imediatas e outras culturais mais duradouras, ligadas ao catolicismo e ao macabro, que circulam no nordeste brasileiro. Para isso, contextualizaremos a situação política gerada com o suicídio de Getúlio e a subsequente comoção popular, o papel dos cordelistas nesse momento, inclusive de Cuíca de Santo Amaro, bem como traremos referências ao gênero que utilizou, os testamentos jocosos, cuja estrutura formata o cordel “O Testamento de Getúlio”. Por fim, analisaremos a construção do humor nesse cordel através dos seus legados jocosos.

**PALAVRAS-CHAVE:** cordel, sátira, Salvador-BA, testamentos jocosos, Getúlio Vargas.

**ABSTRACT:** The main goal of this paper is to reflect on and understand the layers mobilized to construct political representations through satirical humor in the chapbooks, a printed media with an important reference in orality, intended for the poor groups in Brazilian society, some of those commoved by the suicide of president Getúlio Vargas in 1954. We analyse satirical representations in the cordel (chapbook) published by Cuíca de Santo Amaro entitled “O testamento de Getúlio” (Getúlio’s Testament) (1954), released a few months after the death of Getúlio Vargas. Referring to the famous “Carta-Testamento” (testament letter), he uses an ancient humorous genre to target enemies, mobilizing immediate political and other more lasting cultural references, linked to Catholicism and macabre of the Brazilian Northeast. To this aim, we will contextualize the political situation generated by Getúlio’s suicide and the subsequent popular commotion, the role of the popular poets at that time, including Cuíca de Santo Amaro, as well as bring references to the genre he used, the jocular testaments, whose structure formats the chapbook “O Testamento de Getúlio”. Finally, we will analyze the construction of humor in this chapbook through its jocular legacies.

**KEYWORDS:** chapbooks, satire, Salvador-BA, jocular testaments, Getúlio Vargas.

## Epígrafe

A nova ordem política teria que ser criada com base em partidos de massa, novos papéis do Estado e a articulação de outros arranjos de alianças regionais. Os meios de comunicação de massa se tornam decisivos na recomposição do regime. O poeta nordestino recicla o cartaz e atualiza o mito populista na literatura de cordel.

(SEVCENKO, Nicolau. Introdução: O prelúdio republicano. In: História da Vida Privada no Brasil, v. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 40)

O cartaz a que se refere a citação é a capa do cordel de Cuíca de Santo Amaro, O testamento de Getúlio, abaixo reproduzida.

**Figura 1 – capa do cordel “O testamento de Getúlio”**



Fonte: AMARO, Cuíca de. (pseud. de José Gomes). O testamento de Getúlio. s/l:s/d, 8p. [Salvador: 1954] In: BATISTA, Sebastião Nunes. Antologia da Literatura de Cordel. Natal: Fund. José Augusto, 1977, p. 226.

## Introdução

O objetivo deste trabalho é refletir e compreender as camadas mobilizadas para construção de representações políticas através do humor satírico nos cordéis, uma mídia impressa com importante referencial na oralidade, voltada aos pobres, visando aqueles que se comoveram com o suicídio do ex-presidente Getúlio Vargas em 1954. Trataremos de um singular

caso de manifestação de humor político por um cordelista soteropolitano, em um momento de fragilidade democrática, marcado pela expectativa de deposição de um presidente e até golpe de Estado. O golpe foi adiado pelo suicídio de Getúlio e pela grande, tensa e contundente comoção popular que se seguiu ao episódio. Abordaremos especificamente as representações satíricas no folheto<sup>3</sup> de Cuíca de Santo Amaro intitulado “O testamento de Getúlio” (1954), lançado poucos meses após a morte de Vargas. Mesmo fazendo referência, no título, à famosa “Carta-Testamento”, se vale de um milenar gênero humorístico – os testamentos jocosos – para alvejar os desafetos, seus e do ex-presidente, mobilizando referências políticas imediatas e outras, culturais, mais duradouras, ligadas ao catolicismo e ao macabro, que circulam no nordeste brasileiro.

Por ser uma publicação barata, no período anterior à difusão do rádio à pilha e, mais tarde, da televisão nos anos 1960, o cordel era uma importante e prestigiada mídia para as camadas pobres do Nordeste, do Norte e da Bahia. Constitui sistemas de produção e difusão cultural que engloba autores, textos, mecanismos de distribuição, público e intérpretes. Tem em comum com o jornalismo e com as literaturas canônicas ou massivas “o fato de agir sobre nosso mundo pela palavra, com a qual também criam novos mundos” (MENEZES, 2019, p. 228). Tinha funções de entretenimento, formação cultural e também noticiosa, notícias essas veiculadas de maneira sóbria, com dramaticidade sensacionalista, ou ainda a partir de modos humorísticos. Nesse aspecto, os folhetos eram concorrentes do rádio e da imprensa. Eram vendidos em locais de grande movimento nas cidades ou por pessoas, os próprios cordelistas ou revendedores, que perambulavam pelas cidades menores e fazendas. Era comum inúmeras pessoas se deleitarem com suas histórias e se informarem sobre eventos do dia-a-dia local, regional, nacional e internacional. Referia-se a esse prestígio o poeta alagoano Rodolfo Coelho de Cavalcante, ao comentar que “o sertanejo sabe pelo rádio ou por ouvir dizer os acontecimentos importantes. Mas só acredita quando sai no folheto... Se o folheto confirma, aconteceu...” (LESSA, 1973, p. 59). Nesse sentido preciso, ao lado da produção cultural através da elaboração de histórias, Rodolfo, Cuíca e outros os cordelistas tinham plena consciência da sua atuação como intelectuais mediadores (GOMES, 2016) entre códigos culturais distintos e concorrentes, mediação marcada não apenas pela transposição de informações como pela elaboração narrativa e verbal especializada, em versos.

O humor esteve presente, de variadas formas, na produção de folhetos e romances dos inúmeros poetas de cordel brasileiros, especialmente nordestinos, famosos ou não, desde que o formato foi consolidado e popularizado no início do século XX em Pernambuco por Leandro Gomes de Barros. Aliás, dentre a vasta produção de Leandro Gomes de Barros, há também uma

---

3 Neste trabalho usaremos as palavras “folheto” e “cordel” como sinônimos referentes aos impressos em versos compostos pelos cordelistas, aqui também denominados poetas e poetas de cordel. Em Salvador, os impressos também receberam denominações ABC, como o denomina Jorge Amado em Jubiabá (1935), em referência a um de seus gêneros, ou arrecifes, pelos quais eram conhecidos quando Rodolfo Cavalcante chegou em Salvador em 1945, referindo-se à origem dos folhetos de João Martins de Athayde. O depoimento de Rodolfo acerca das denominações “cordel”, “folheto” e “arrecifes” consta em WANKE, 1983, p. 114.

verve crítica e satírica, já abordada historiograficamente, com notícias de acontecimentos e enxovalhando costumes e pessoas (jogo, cachaça, sogra, religião, estrangeiros), bem como a República, com a temática do “mundo às avessas” (CURRAN, 1986; MARQUES, 2014). Mais tarde, o editor e também cordelista João Martins de Athayde percebeu que, nas feiras, oitenta por cento dos cordéis vendidos nas feiras eram de humor ou pelejas. Embora tenha se especializado neste tipo, publicava folhetos da outra vertente. Mesmo em Salvador, desde os anos 1930, cordelistas publicavam folhetos humorísticos, como Permínio Valter Lírio, Heráclito Amorim e Aristeu Guerra Moreira (WANKE, 1983, p. 118-121). Mas nenhum deles teve sua atuação pública tão identificada ao humor por toda a sociedade, a ponto de ser considerado um humorista, como Cuíca de Santo Amaro.

Talvez por conta dessa identificação e atuação profissionalizada, reconhecida local, regional e nacionalmente, ele tenha sido um dos poucos a mobilizar o humor satírico em um momento pouco propício, quando uma tragédia política provocou tristeza, desamparo e raiva em grande parte da população, sentimentos esses grandemente explorados por ele e pelos seus colegas cordelistas. O folheto “O testamento de Getúlio” incorporou sentimentos ligados a esse clima, principalmente a raiva, ao fantasiar, pela intenção de produzir riso, um testamento que também veiculava vingança e desforra. Essa é uma das razões pela qual escolhemos analisá-lo, pois a interface com ambiente político de nervos à flor da pele permitirá abordar a mobilização de sentimentos agressivos no humor, especial mas não exclusivamente político, sentimentos que, atualmente, marcam grande parte da produção que circula na internet e redes sociais. Outra razão é que esse folheto é mencionado por parte da bibliografia sobre cordel político do período e sobre Cuíca. Além de citado no livro “Antologia baiana da literatura de cordel” como um dos folhetos que se destacam entre suas obras, é considerado a obra culminante de Cuíca sobre Getúlio (CURRAN, 1990, p. 170-172), e um folheto diferenciado em relação aos que retratam a carta-testamento de Getúlio, por sua criatividade e resolução dos fatos (CABRAL, 2008, p. 149-151). Porém, tais trabalhos apenas mencionam sem aprofundar sua construção satírica, desconsiderando também a relação com os testamentos jocosos.

Abordar cordéis satíricos na pesquisa pressupõe considerar o papel do humor que opera por meio dessas representações, voltadas à denúncia de poderes estabelecidos ou se voltar contra grupos já oprimidos, além de, na modalidade do ridículo, funcionar como um mecanismo regulador social. O que distingue a sátira de outras formas cômicas e de outras formas de agressão simbólica é a presença de algum grau de fantasia (ou jogo) na representação, através de imagens direcionadas contra alvos a partir de um padrão moral, imagem essa que busca mobilizar conceitos e os afetos socialmente internalizados pelo destinatário, operando sobre elas técnicas que levam à rotação de perspectivas ou mudanças bruscas de planos discursivos, características do humor. Logo, é um humor agressivo, concebido como mecanismo de ataque simbólico, destinado a construir e desconstruir imagens cristalizadas acerca de pessoas, grupos, sociedades, instituições, ideias, filosofias etc. e, por consequência, criar disposições em relação a tais elementos da realidade, em geral disposições negativas (BERGER, 1998; CONDREN, 2012 e 2016; FRYE, 1973; SALIBA, 2018).

É nessa perspectiva sobre a sátira que abordaremos o cordel “O Testamento de Getúlio” de Cuíca de Santo Amaro, buscando perceber o jogo entre as fantasias pressupostas no gênero, articuladas nas imagens, e os ataques a personalidades de meados dos anos 1950 segundo o padrão moral do trabalhismo getulista. A relevância da empreitada está na importância de analisar as representações humorísticas, veiculadas em mídias como o cordel, que não seguem os padrões narrativos e ficcionais da literatura divulgada em livros, jornais ou fascículos das grandes editoras, nem das notícias veiculadas pelo jornalismo empresarial, impresso ou audiovisual. Para isso, contextualizaremos a situação política gerada com o suicídio de Getúlio e a subsequente comoção popular, o papel dos cordelistas nesse momento, inclusive de Cuíca de Santo Amaro, bem como traremos referências ao gênero que utilizou, os testamentos jocosos, cuja estrutura formata o cordel “O Testamento de Getúlio”. Por fim, analisaremos a construção do humor nesse folheto através dos seus legados jocosos.

## MORTE DE GETÚLIO, COMOÇÃO POPULAR E OS CORDELISTAS

O suicídio de Getúlio Vargas, na manhã de 24 de agosto de 1954, reverteu o sentido uma crise política, aberta com a tentativa de assassinato do seu maior opositor, Carlos Lacerda, na noite de 5 de agosto, por pistoleiros contratados por membros da guarda pessoal do presidente, incidente que vitimou o major da aeronáutica Rubem Vaz. O atentado reforçou, nas semanas seguintes, uma campanha da maior parte da imprensa contra Getúlio, um inquérito policial militar com poderes excepcionais que procurou implicar pessoas próximas a ele, e ensejou um movimento cada vez mais abertamente golpista por parte das forças armadas e civis da oposição udenista. A pressão pela sua renúncia, enquanto se tramava a alternativa de um golpe, chegou a um fim inesperado com a divulgação do suicídio de Vargas e de sua carta-testamento.

Ao receber a notícia, pelas rádios, alto-falantes, pela imprensa, pelos cordéis ou no boca-a-boca, a população pobre de várias grandes cidades brasileiras, inclusive capitais, manifestou tristeza e revolta pela morte do presidente, pela forma como ocorreu e por suas causas. Serviços públicos, empresas, escolas suspenderam suas atividades, e nas ruas se realizaram comícios e passeatas em prol do presidente falecido. Grandes manifestações do pesar ocorreram, por exemplo, na exibição do esquife no Palácio do Catete e no imenso cortejo que o conduziu ao aeroporto, locais onde a multidão se aglomerou, empunhou o retrato do presidente, chorou, e pessoas até passaram mal. Outro exemplo, evocando elementos da cultura católica, ocorreu em Salvador, onde se organizou, em 25 de agosto, uma caminhada noturna pelas principais ruas da cidade, com os caminhantes silenciosos empunhavam velas, que saiu da praça da Sé até a sede do PTB. Por outro lado, a fúria pelo desenlace político levou pessoas a atacarem símbolos nacionais ou estrangeiros das forças políticas opositoras a Vargas e, de alguma forma, consideradas responsáveis pelo suicídio. Ainda em 24, em ruas do centro do Rio e em Porto Alegre, prédios dos partidos udenistas, jornais de oposição, empresas e embaixada norte-americanas foram atacados, além de ocorrerem confrontos com a polícia

e forças armadas e de segurança na Capital Federal (FERREIRA, 2005; BAUM, 2004; FAUSTO, 2006).

Como bem apontou Jorge Ferreira em sua análise acerca dessas manifestações, elas “revelam ao historiador muitas das ideias, crenças, tradições, expectativas e a maneira como os homens comuns, em meados da década de 1950, organizavam a realidade social e política em suas mentes”, permitindo-lhe resgatar tanto “aspectos da cultura política da época, a importância de Getúlio Vargas na constituição de uma identidade coletiva da classe trabalhadora fundada no trabalhismo e a recusa ao projeto de modernização conservadora liderado pela UDN” como também os imaginários sociais conflituosos gerados pelas imagens e representações no contexto da crise de agosto de 1954. Para Ferreira, essas dimensões culturais da população comum tiveram uma importância social e política. Refutando as teses que colocam o protagonismo político apenas aos grandes atores do período e esvaziam a capacidade de intervenção da população, concebendo suas ações apenas como atitudes desesperadas e sem objetivos definidos, o autor defende que:

o elemento que reforçou de maneira determinante o recuo dos golpistas foi a entrada no cenário político de uma multidão amargurada, revoltada e enfurecida que questionou, assustou e mesmo ameaçou o grupo oposicionista que se preparava para tomar o poder. A atitude inesperada de Vargas e as insurreições populares não encontraram respostas imediatas na oposição e nos círculos antitrabalhistas (FERREIRA, 2005, p. 167-168)

Ao atuar através de folhetos noticiosos, os cordelistas se nutriram desse ambiente e contribuíram para propagá-lo no tempo e no espaço, realizando uma mediação cultural politicamente marcada: não apenas divulgaram informações como alimentaram a grande corrente de comoção e raiva contra a oposição, imediatamente após o suicídio. Sendo Getúlio o político mais representado pelos cordelistas, no período de apogeu da produção cordeliana como crônica dos eventos no século XX, não por acaso “a morte de Getúlio Vargas foi, se não o maior, certamente um dos mais grandiosos eventos políticos de toda a literatura de Cordel” (CURRAN, 2003, p. 133). Quase todos os principais cordelistas do período, em todo o país, escreveram sobre a morte de Getúlio. Entre outros, publicaram folhetos Delarme Monteiro da Silva (em Recife), José Estácio Monteiro (em Alagoas), Antonio Eugênio da Silva (Sulânia-PB), Manuel D’Almeida Filho, Antonio Fernandes da Nóbrega (em Natal), Joaquim Batista de Sena (em Fortaleza), Amador Santelmo e Azulão (no Rio), Antonio Teodoro dos Santos (em São Paulo), Minelvino Francisco Silva (em Itabuna-BA), e, em Salvador da Bahia, Rodolfo Coelho Cavalcante e Cuíca de Santo Amaro. Por essa atuação intensa, os escritos sobre a morte tiveram destaque dentre os “folhetos sobre Getúlio”, gênero de uma classificação popular, feita pelos próprios agentes, folheteiros e poetas de cordel, que Liedo Souza encontrou ao andar pelas feiras e mercados da Bahia ao Maranhão nos anos 1970:

Folhetos de Getúlio. Alguns falam dos seus tempos de candidato, e a ele se referem como ‘defensor dos marmiteiros. Outros, do dia de sua morte, ‘data triste e pavorosa para todo brasileiro bom’. Alguns nos dão em versos a célebre carta-testamento e falam de sua chegada ao céu. Só sobre Vargas coletamos vinte e sete folhetos (SOUZA, 1976, p. 81).

Vivendo de folhetos destinados aos pobres, vários poetas escreveram mais de um cordel noticioso ou fantasioso sobre a morte do presidente, e a comoção gerada elevou as tiragens. A tiragem inicial média foi 10.000 exemplares, sendo que Delarme Monteiro da Silva vendeu 40.000 ou, segundo outras versões, 70.000 em três dias. As maiores vendagens registradas foram de Azulão (200.000 exemplares) e Antonio Teodoro dos Santos (280.000), e o total de exemplares vendido no período por todos os cordelistas deve ter sido de um milhão de exemplares, segundo estimativas de Raymond Cantel (LESSA, 1973, p. 120-121; CANTEL, 1972, p. 5; ZUMTHOR, 1980). Mas a questão não foi apenas comercial, pois envolveu também as emoções dos cordelistas e do público. Rodolfo Cavalcante, em Salvador, comenta que “A morte de Getúlio foi no dia 24 de agosto de 1954, comecei a vender o folheto no dia 27... tinha filas na frente de casa, filas de revendedores, vendi 64 milheiros em duas semanas, foi o momento em que tive mais emoção como trovador.” (KUNZ, 1980, p. 224). O próprio Antonio Teodoro, em outro cordel escrito décadas depois (em 1987), representa o ambiente de divulgação dos folhetos e seu efeito sobre o público, nas praças, mobilizando e reforçando a comoção popular (Cf. CABRAL, 2008, p. 129-130):

Mais de trezentos poetas  
 Pelo país escreveram  
 Folhetos sobre a tragédia  
 Que os brasileiros sofreram  
 Esses livros aos milhares  
 Muitos milhões de exemplares  
 Milhões de pessoas leram  
 Nas feiras e praças públicas  
 Lugares que houvesse gente  
 Os livros eram vendidos  
 E lidos rapidamente  
 Contando num só sentido  
 Como havia acontecido  
 A morte do presidente

Após aquela leitura  
 Muitas pessoas choravam  
 Sofrendo desenganadas  
 Enquanto outras desmaiavam  
 No meio das emoções  
 Num mar de desilusões  
 Sem esperança acordavam

Após o suicídio, três ondas de produção de cordel sobre o presidente se sucederam no país. Logo no dia 24 de agosto surgiram aqueles que buscaram sair na frente da notícia e comoção e, por isso mesmo, com informações um tanto incompletas, que ouviam pelo rádio ou liam nos jornais. Delarme Monteiro da Silva, por exemplo, “ouviu a notícia pelo rádio, sentou-se na sua banca, redigiu seu primeiro folheto, que à tardinha estava na rua”, enquanto outros como Joaquim Batista de Sena e Antonio Fernandes de Nóbrega se lamentaram por não poderem aproveitar a onda de comoção imediata (LESSA, 1973, p. 120). Depois, aqueles cordéis que saíram nos dias seguintes, mais ricos em detalhes e fatos novos, que buscavam manter a persistência da emoção, voltando à carga após o primeiro folheto que vendeu bem,

inclusive com o expediente de colocar a data de publicação anterior à que efetivamente ocorreu. Por fim, com a persistência da comoção e da tensão política nos meses seguintes, que levou à procura sobre o tema se manter em alta, a produção dos cordelistas se voltou à diversificação, escrevendo sobre a vida e os feitos de Getúlio Vargas. Ou seja, “é nesse estágio que se desenvolve realmente a exploração consciente de um tema que deve toda sua força de sugestão à qualidade excepcional da emoção engendrada pela morte do herói” (CANTEL, 1972, p. 13; LESSA, 1973, p. 120-121).

Até o momento não temos notícia de que algum cordelista se colocou contra ou criticou Getúlio Vargas. A esmagadora maioria, se não a totalidade, se posicionou a favor do presidente que se suicidou, revelando uma predileção política da categoria em prol do trabalhismo varguista, seja por convicção ou conveniência. Qualquer que seja a motivação, a atuação dos cordelistas ocorreu no sentido de aguçar tendências de representar Vargas no cordel que se avolumaram após o fim do Estado Novo e tiveram o ápice no episódio do suicídio. Primeiramente, os cordelistas evocaram o imaginário difundido quando ele estava vivo, “Pai dos Pobres”, defensor dos trabalhadores e do povo brasileiro contra os “tubarões” gananciosos, frequentemente citando suas realizações e legados positivos. Um exemplo aparece nos versos de Antonio Teodoro dos Santos, no folheto “Vida, tragédia e morte do presidente Getúlio Vargas”: “Assim lamentavam todos / que se lembravam de Vargas / Com suas leis trabalhistas / Tirando as pesadas cargas / dos ombros dos operários / Adoçando com salários / As suas dores amargas.” (Cf. CABRAL, 2008, p. 29)

Sobrepondo-se a essa representação, a morte levou Vargas a ser comparado com Jesus Cristo, quem foi traído, perseguido e humilhado injustamente, e ofereceu a própria vida em sacrifício para salvar o país. Tal relação era uma forma de atenuar o pecado do suicídio, dando-lhe um sentido sacrificial coletivo. Rodolfo Coelho de Cavalcante, em “A morte do grande presidente Getúlio Vargas”, é um dos mais explícitos: “Como o Cristo ofereceu / O seu corpo à Nação / Derramou seu próprio sangue / Ferindo seu coração / Todo povo brasileiro / Tem-lhe toda gratidão” (CAVALCANTE, 1954, p. 2). Completam essas referências míticas a representação que vários cordelistas fizeram da repercussão cósmica da morte de Getúlio, afetando a própria natureza ou o sobrenatural. Exemplos do primeiro aparecem no poeta Minelvino, de Itabuna, que escreve: “No dia que Getúlio Vargas / no Rio se suicidou / Houve um silêncio na terra / o mundo todo mudou / o vento ficou parado / o firmamento nublado / até a chuva estiou” (LESSA, 1973, p. 116). Os impactos sobrenaturais aparecem nos folhetos sobre a chegada de Getúlio no céu, como um prêmio para sua atuação terrena em prol dos trabalhadores e, no seu julgamento, o suicídio sendo justificado pelas perseguições que enfrentou<sup>4</sup>.

---

4 Pelo menos cinco cordelistas se dedicaram ao tema: “Permínio Valter Lório (‘A chegada Festiva de Getúlio no Céu’), Cuíca de Santo Amaro (‘A chegada de Getúlio no Céu’), Minelvino Francisco da Silva (‘A chegada de Getúlio Vargas no céu’), Pedro Alves da Silva (‘A despedida de Getúlio Vargas depois da carta com a chegada no céu e as passagens do fim do mundo’) e Rodolfo Coelho de Cavalcante (‘A chegada de Getúlio Vargas no céu e seu julgamento’).” Ver LESSA, 1973, p. 132.

## CUÍCA E GETÚLIO

Fez parte do coro o cordelista de nome José Gomes (1907-1964) que, desde fins da década de 1930, utilizava o pseudônimo Cuíca de Santo Amaro. Era conhecido por vender cordéis noticiosos marcados, por um lado, pela denúncia aos problemas sociais e ataques ou elogios a políticos e, por outro, pela sátira de costumes com forte viés moralista, explorando com picardia o ridículo de fatos que lhe chegavam, aos ouvidos pelo rádio ou em conversas com informantes, ou aos olhos por jornais ou cartas, independente do estrato social. A depender do tema e dos alvos, Cuíca tinha problemas com a polícia, que apreendia os cordéis contrários à moral e aos bons costumes, ou apanhava das pessoas cujos feitos ou malfeitos eram divulgados pelo cordelista, por vezes após a negativa de chantagens dos alvos. Além do conteúdo dos cordéis, sua atuação em espaços públicos era espetacular, vestindo terno, chapéu e óculos escuros, portando cartazes com caricaturas das histórias, desenhados por Sinésio Alves. Atuava em locais de trânsito bastante movimentados da capital – praças, terminais de bonde, ônibus, trem e navio, ruas comerciais, feiras e mercados, elevadores – e do Recôncavo da Bahia, onde reunia grande número de espectadores, a maioria pobres e negros, que ouviam os anúncios das denúncias e dos recentes casos, escabrosos, extraordinários, picantes ou ridículos, que frequentemente os levavam às gargalhadas e a comprar os cordéis do poeta (CURRAN, 1990; MATOS, 2004).

No período entre fins dos anos 1930 e fins dos anos 1970, Salvador se tornou o destino importante de um fluxo migratório, constituído por pessoas de baixa renda. No período, a cidade teve um crescimento demográfico inédito e vertiginoso, o maior de sua história: cerca de 290 mil pessoas em 1940 para 417 mil em 1950, 649 mil em 1960, 1 milhão em 1970 e 1,5 milhões em 1980. Sua população mais que quintuplicou em 40 anos, com taxas de crescimento em torno de 50% a cada dez anos (IBGE, s/d). Migrando sobretudo do Recôncavo, devido ao declínio do setor canavieiro e fumageiro, além do interior, por conta das secas, o principal afluxo foi de pessoas pobres baianas de origem rural, majoritariamente negras, com primário incompleto ou completo, e também analfabetos (SANTOS, 2008, p. 51-53; SOUZA, 1980, p. 103-123). Esse fluxo precedeu mas foi acirrado por conta da descoberta do Petróleo no Recôncavo e instalação de equipamentos da Petrobrás nessa região nos anos 1950, processo de modernização aprofundado nos anos 1960 e 1970 com a instalação do Complexo Industrial de Aratu e do Pólo Petroquímico de Camaçari. Assim, em um primeiro momento, o aumento populacional ocorreu em uma cidade que demorou mais de uma década para criar oportunidades de trabalho direto e indireto em diversos setores, inclusive operários e pequenos vendedores. Os efeitos desse processo no trabalho e na malha urbana foi comentado por Guaraci Souza:

É altamente provável, portanto, que no período de 40/60 tenha-se verificado um aumento do contingente de “excedentes de mão-de-obra” urbana, reproduzindo atividades organizadas em moldes não-capitalistas e acentuando o fenômeno alternativamente caracterizado como subemprego urbano, marginalidade social ou setor informal urbano. Uma boa indicação disto foi o surgimento e rápido crescimento, no período, de bairros de grupos sociais de baixa renda,

do tipo “favela” ou “invasão” (SOUZA, 1980, p. 107).

Essa população pobre com algum grau de alfabetização foi o público visado pelos compositores e vendedores de cordel em Salvador, embora várias pessoas das camadas médias e altas também os consumissem. Não foi casual, portanto, que Cuíca tenha mobilizado a denúncia social em seus cordéis, sobre questões que afligiam essa população pobre, e também repercutido os mitos em torno da figura de Getúlio Vargas. Um importante indicativo é dado pelo principal editor de cordéis do período, João Martins de Athayde, em uma entrevista de 1944. Com base em suas informações, o jornalista comentou que, na Bahia, terceiro maior mercado consumidor (atrás de Pernambuco e Rio Grande do Norte), “os folhetos de Ataíde podem ser encontrados no Mercado Modelo, donde se espalham para todo o Estado, principalmente para o recôncavo, que é a zona mais interessada na literatura de cordel” (ATHAYDE, 1944, p. 3).

Antes de compor seus próprios folhetos, Cuíca trabalhou como revendedor ambulante de cordéis editados por Athaíde e distribuídos pela banca “A Pernambucana”, de Nigro do Amaral Silva, que funcionou no Mercado Modelo de 1925 até os anos 1970. No início de sua carreira como profissional (MATOS, 2004, p. 23 e p. 70-72), Cuíca aproveitava o vapor e os trens para vendê-los também nas cidades do Recôncavo, embora os habitantes da região pudessem adquiri-los quando estivessem em trânsito por Salvador. Além disso, os cordelistas e vendedores ambulantes de cordel também compunham a referida camada trabalhadora atuando no setor informal urbano. Foi nessa época (1945) que o cordelista alagoano Rodolfo Coelho Cavalcante se estabeleceu na capital baiana, para onde ocasionalmente também vinham, de Sergipe, os cordelistas João Baraúna e Manoel d’Almeida Filho, dividindo os espaços públicos, como a Praça Cairu, com cordelistas baianos, sendo Cuíca de Santo Amaro o mais conhecido (WANKE, 1983, p. 118 e ss.).

Dentre os cordéis políticos de Cuíca de Santo Amaro, Getúlio Vargas foi uma das personalidades mais exaltadas, um verdadeiro ídolo, que escreveu folhetos tematizando e normalmente defendendo o político gaúcho (MATOS, 2004, p. 90-92). Vários dos títulos publicados sobre ele ou sobre sua atuação, entre a saída da presidência em 1945 e seu suicídio, indicam o teor elogioso: “O regresso de Getúlio”, “A chegada de Getúlio à Bahia”, “A volta de Getúlio à sua Terra Natal”, “Getúlio volta ao Gramado”, “Deus no céu e Getúlio na Terra”, “O que dizem de Getúlio”, “Salve Getúlio Vargas!”, “A volta de Getúlio ou a marcha triunfal”<sup>5</sup>. Na contracapa de alguns folhetos, Cuíca chegou a conferir tintas explicitamente religiosas ao tom de louvação, visando a mobilizar as crenças dos leitores, como na “Oração do Getulista”, uma paródia do credo católico em que Getúlio figura como Deus e Jesus Cristo, que começava assim: “Creio em Getúlio Vargas, todo poderoso, criador das leis trabalhistas, creio no Rio Grande do Sul e no seu filho, nosso patrono o qual foi concebido pela Revolução de 30 (...)” (Cf. CURRAN, 2003, p. 128).

Edilene Matos aponta como a relação de Cuíca transcendia a escrita dos cordéis, com elementos de admiração, projeção, mobilização da fama do presidente no espaço público,

---

5 Destes só temos acesso aos dois primeiros. Os outros constam nas listas elaboradas por MATOS, 2007; CURRAN, 1990.

como propaganda e autopromoção:

É bom que se esclareça a grande ligação de Cuíca com Getúlio Vargas, com quem se identificava na condição de líder do povo que também era. A admiração de Cuíca extrapolou a pura louvação do folheto e enraizou-se na sua própria conduta. Quando o presidente Getúlio – de quem o poeta afirmava ser compadre e receber correspondência – esteve na Bahia, ganhou de Cuíca uma estatueta em gesso moldada com sua figura, cuidadosamente encomendada. Para conseguir chegar junto ao presidente e presentear-lo, o poeta malandro e astucioso furou o cerco de segurança e conta que abraçou demoradamente seu ídolo, de quem recebeu elogios e agradecimentos pelo apoio constante e fiel, e a quem prometeu plena divulgação da proposta de governo (MATOS, 2004, p. 92).

E comenta a reação de Cuíca após o suicídio do presidente:

O suicídio de Getúlio abalou muito o poeta que, mal acordava, se punha a ouvir os noticiários nas várias emissoras de rádio, antes de sair à rua e difundir seus inflamados comentários. No dia 30 de agosto de 1954, foi assistir à missa de sétimo dia pela morte de Getúlio, que ele próprio tinha encomendado, na Igreja de Santa Luzia, na parte baixa da cidade, tendo então distribuído santinhos com o retrato do presidente e uma pequena oração (MATOS, 2004, p. 92-93).

Nos meses após a morte de Getúlio, Cuíca lançou pelo menos três folhetos relacionados ao tema: “O testamento de Getúlio”, que analisaremos a seguir, “O Suicídio do Maior Brasileiro”<sup>6</sup> e “A chegada de Getúlio no Céu”. O segundo provavelmente foi um dos primeiros a ser escrito, no calor das primeiras ondas e dos acontecimentos após o suicídio do presidente, e o último seguiu um velho macete dos trovadores, o de “conduzir seus personagens, as grandes figuras de atração popular, aos castigos do inferno ou às delícias do céu”, descritos em termos de sertão e Nordeste (LESSA, 1973, p. 131). Cuíca narra a chegada de Getúlio ao céu, onde vê amigos à espera como Francisco Alves, Roosevelt e Noel Rosa, conta a Jesus sua história, suas atribulações, explicando as razões de sua extremada atitude e acusa várias pessoas, parentes inclusive, recebendo do Cristo uma promessa de vingança. Segue, portanto, as tendências mais amplas acerca da representação de políticos estimados que são características dos cordelistas, na qual “o céu subjacente das narrativas sobre a morte ou do pós-morte dos homens públicos, de maior destaque na cena política nacional, é apresentado como um ambiente tranquilo em que as articulações e acordos se mantêm” (LIMA, 2020, p. 195).

Outros cordéis políticos do poeta, lançados nos anos seguintes, continuaram a fazer referência a Getúlio e seus feitos, tomando-o como parâmetro máximo de moralidade política e dirigente preocupado com o povo. Em “Quem será o presidente?”, escrito no contexto das eleições de 1955, contrasta o legado do ex-presidente para o povo aos candidatos do pleito. Cuíca voltou a mobilizar o tema da morte em “O Espírito de Getúlio baixou na sessão”, no qual o autor recorre aos preceitos religiosos espíritas ao ficcionalizar como teria testemunhado uma

---

<sup>6</sup> Este título consta na listagem de cordéis de Cuíca elaborada por Edilene Matos, provavelmente também sobre a morte de Getúlio. Mas não temos maiores informações sobre esse cordel. MATOS, Edilene. *Ele, o tal: Cuíca de Santo Amaro*. Salvador: Fundação Pedro Calmon, 2007, p. 74.

médium receber um texto psicografado vindo de Getúlio, cujo texto contrasta as ações do seu governo a fim de criticar os feitos do presidente Juscelino Kubitschek. Em todos esses folhetos citados, e nos paratextos como a “Oração do Getulista”, Getúlio é tomado como um duradouro mito político, um “modelo exemplar do que deve ser e fazer a autoridade presidencial, isto é, a autoridade política máxima do país” (GOMES, 1998, p. 532).

O que torna marcante o folheto “O testamento de Getúlio” de Cuíca é o fato de expressar melhor o “lado vingativo nas respostas dos poetas à morte [de Getúlio]” (CURRAN, 2003, p. 137), levando adiante certa tendência de desforra já presente em “A Chegada de Getúlio no Céu”. Fazendo coro com outros cordelistas que publicaram após o suicídio, Cuíca também representa Getúlio como um herói do povo brasileiro que fora traído pelos seus inimigos. Porém, diferentemente deles, o tom não foi de lamento ou puro ataque, com associações diretas de Getúlio a Jesus Cristo, pois sua raiva foi expressa através da sátira humorística. Até onde temos notícia, Cuíca provavelmente foi o único cordelista a mobilizar o humor nesse contexto, e o fez de uma maneira bastante peculiar. Embora o título “O testamento de Getúlio” faça referência direta à famosa Carta-Testamento de Getúlio Vargas, sua forma e estrutura não ecoam ou parafraseiam o conteúdo da carta, como fizeram outros cordelistas do período, a exemplo de Francisco Sales, João Ferreira de Lima, Expedito Sebastião da Silva, José de Santa Rita Pinheiro Nogueira (LESSA, 1973, p. 122-124; CABRAL, 2008, item 3.4). A matriz do folheto de Cuíca são os testamentos jocosos.

## CUÍCA E A HERANÇA DOS TESTAMENTOS JOCOSOS

Os testamentos jocosos parodiam um traço importante e até solene do direito desde os romanos, o triângulo testamento-morte-herança (atribuída a alguma pessoa ou grupo por determinado motivo), como ocasião para o riso, frequentemente com funções satíricas. Remontam aos testamentos de animais como o porco, cantado aos risos pelos estudantes romanos no século IV d.C., mencionados por S. Gerônimo. O do asno, que utiliza o anterior como fonte, existe pelo menos desde o século VII ou VIII, se difundiu no século XIII, integrando o vasto repertório humorístico dos monges jocosos, que parodiavam risonhamente aspectos da religião (BAKHTIN, 1987, p. 74; TEIXEIRA, 2017). Em Portugal e no Brasil, do século XVI ao XX, o gênero oral se prestou a sátiras religiosas e de costumes, inicialmente em festejos ligados à Quaresma, incluindo os testamentos de Judas, além de testamentos de animais e personagens malandras (CASCUDO, 1939, p. 53-58; MARQUES, 2014, p. 95-100; TEIXEIRA, 2017).

O gênero dos testamentos jocosos passa a integrar a literatura de folhetos brasileira na segunda metade do século XIX, inspirada na enxurrada de testamentos portugueses sobre animais. Luna e Silva analisa um folheto, que provavelmente está entre as primeiras publicações no gênero no país, o “Testamento que faz um macaco especificando suas gentilezas, gaiatices, sagacidade, etc.” (Recife, 1865), cotejando-o com o “Testamento do gallo augmentado com o Testamento da gallinha” (Lisboa, 1861), em que características animais são usadas para abordar comportamentos humanos, respectivamente em tom irreverente ou moralista (LUNA E SILVA,

2010, p. 74-80). Os testamentos dos bichos estavam entre as maiores predileções populares da capital federal no início do século XX, como aponta João do Rio, de maneira nada simpática, ao investigar as publicações mais vendidas entre os livreiros das ruas cariocas. Indigna-se contra a persistência deste gênero cômico e de outros mais heroicos, de crimes ou sensacionalistas, segundo ele importados de Portugal e que circulavam no Rio pelo menos desde 1840 (RIO, 1995, p. 48-49). Os livreiros informam a João do Rio que os testamentos ainda eram bastante procurados, com tiragens muito superiores às obras dos renomados literatos nacionais (RIO, 1995, p. 50). Foi essa persistência de gosto e predileções dos leitores das camadas populares brasileiras pelos testamentos que, na mesma época, levou Leandro Gomes de Barros a atuar no gênero, já como autor de folhetos profissional em Pernambuco. Publicou “A Vida de Cancão de Fogo e o seu testamento”, contando as peripécias de um finório ladrão que engana um juiz e um escrvão no leito de morte; e, na linha dos testamentos dos bichos, lançou “O Dinheiro, ou o testamento do Cachorro”, que conta como um cachorro de um inglês foi enterrado na igreja após deixar em testamento vultosa soma ao bispo e ao vigário, satirizando a venalidade do clero (MARQUES, 2014, p. 95-100).

Também é possível rastrear testamentos políticos no século XIX. Em Portugal, um dos vários exemplos satíricos é o “Testamento que fez o D. Quixote da França”, datado de 1813, com referência direta às invasões de Napoleão Bonaparte, ou, após a revolta Liberal do Porto, em prosa, o crítico “Testamento que fez à hora da Morte a Ilustríssima e Excelentíssima Senhora D. Constituição”, de 1823 (TEIXEIRA, 2017, p. 190-197). No Brasil, Câmara Cascudo menciona o testamento de figuras políticas em fins do XIX, como o testamento do político Joaquim Apolinário de Medeiros, de 1886, transmitido pela mãe do autor e ainda lembrado por ele em 1939 (CASCUDO, 1939, p. 53-58). Até sobre a história de Vargas há precedentes nos folhetos do Rio, com o “Testamento d’Ele” ou “Testamento de Gegê”, publicado por Camaleão em 1945, e composto em quadras, distanciando-se da tradição nordestina (DIEGUES JÚNIOR, 1973, p. 14).

Cuíca se apropria das antigas formas orais e das transposições escritas desse gênero jocoso, especialmente os testamentos de Judas, ainda persistentes em Salvador do período. O memorialista soteropolitano Geraldo Leal, referindo-se aos anos 1930, informa que os testamentos de Judas impressos e vendidos por gráficas eram aguardados pelos que festejavam o Sábado de Aleluia. Folhas com o texto eram colocadas no bolso da calça do boneco representando Judas, e sua leitura pública era feita à noite, em uma das ruas dos bairros, antes da malhação do boneco. Entre as características do testamento, eram anônimos, “quase sempre grotesco, sem métrica e, às vezes, terminava em pancadaria”, além de “sempre atacavam políticos, negociantes desonestos e outras motivações” (LEAL, 2000, p. 163). O mesmo memorialista registra que, nessa década, antes de compor cordéis, José Gomes, condutor de bondes e tintureiro no Largo de Santo Antonio, também era conhecido nas redondezas por compor testamentos de Judas (LEAL, 2000, p. 70).

Duas décadas mais tarde, Carlos Ott registrou dois jocosos testamentos de Judas, compostos em quadras, que circulavam em Salvador durante a Quaresma, um deles adaptado aos bairros da cidade. Comenta Ott que este último “é um desses testamentos de Judas,

impressos numa folha verde, com a figura de Judas enforcado numa árvore no meio que no sábado de aleluia se distribuem nas ruas e nos bondes”. Tinha tanto legados positivos, como “Em primeiro lugar / À miss do Ferreira Santos / Deixo um apertado abraço / E o meu livro de cantos”, e outros negativos, com tiradas satíricas voltadas a pessoas conhecidas de bairros da cidade, como “Às mateiras da Liberdade / Que são muito arruaceiras / Por tanta Barbaridade / Deixo minhas velhas esteiras”, ou satirizando profissões: “Motorneiros, condutores / Inspetores e fiscais, / Metidos a grans senhores / [deixo] Os meus sujos enxovais”, ou então “Enfim para os taverneiros / Que ao povo vive explorar / Deixo um xadrez no inferno / Para os seus crimes pagar” (OTT, 1957). Ao relacionar pessoas ou grupos ao legado devido, as alusões a pessoas e referências ou estereótipos sobre os bairros e profissões oscilam entre deboches brincalhões e irrupções de ressentimentos sociais arraigados, em um tom próximo ao que Cuíca mobilizou em seu folheto.

Cuíca constrói seu texto com essa referência formal, fazendo uma paródia política dos testamentos de Judas, pressupondo o contexto festivo satírico que era familiar à população soteropolitana. Ao invés de composto em quadras, o “Testamento de Getúlio”, de Cuíca de Santo Amaro (em anexo), segue o formato nordestino. É um folheto de 8 páginas, capa ilustrada com rosto de Getúlio, e 8 páginas com 32 estrofes de seis versos, sextilhas que rimam o 2º com o 4º e 6º verso. Ao contrário de grande parte dos folhetos políticos de Cuíca, que geralmente trazem uma narrativa, “O testamento de Getúlio” segue a forma dos testamentos jocosos. A maior parte das estrofes apresenta a herança ou heranças do morto a uma pessoa, junto com os motivos do legado e às vezes características do herdeiro. Embora não haja continuidade de uma estrofe a outra, tornando cada estrofe semelhante a uma piada, é possível perceber um andamento.

Se a referência e o chamariz maior do título é a morte de Getúlio Vargas em 24 de agosto de 1954, o conteúdo do testamento faz referência direta a outros eventos políticos próximos, separados por poucos meses: o atentado da Rua Tonelero (em 5 de agosto), a pressão e campanha dos opositores pela renúncia de Vargas (que durou até o suicídio), e as eleições de 3 de outubro, as quais, na Bahia, elegeram senadores, deputados federais e estaduais, governadores, prefeito e vereadores. A eles mais ou menos correspondem as partes do folheto: uma introdução de praxe, com 3 estrofes, que trata como “o grande Getúlio Vargas” deixou um testamento; 7 estrofes contra personagens do atentado da rua Toneleiro; 10 estrofes com personagens da política nacional (3 familiares, 4 opositores e 3 aliados); 8 estrofes seguintes sobre políticos baianos, atuantes no Rio e na Bahia; e, mais ao fim, 4 estrofes com legados para sete grupos sociais (aqui, em algumas estrofes, Cuíca se refere a mais de um grupo).

Este andamento, com partes bem marcadas do folheto orientadas a eventos distintos, parece indicar que elas foram escritas em momentos diferentes. Outro detalhe, que pode evidenciar uma escrita fragmentada, é a mudança da voz a partir da 12ª estrofe: da 3ª pessoa ([Getúlio] deixou para...) para a 1ª do singular (deixo para...), quando encerra as estrofes referentes às personagens envolvidas no atentado a Lacerda. Outro indício de uma escrita rápida para divulgação, com reaproveitamento de versos, é a repetição da expressão “se não

estou enganado” em dois versos de estrofes iniciais (5ª e 6ª), referentes a Climério e Alcino, executores do atentado da rua Toneleiro, uma hesitação que pode indicar que Cuíca ainda não estivesse plenamente informado sobre o caso quando os redigiu. Reforça essa impressão a própria capa do folheto, elaborada para pedir votos na campanha do PTB às eleições de 1950, aqui foi reaproveitada para noticiar a morte de Getúlio. O reaproveitamento de imagens de capas para cordéis de assuntos diferentes era uma prática comum de Cuíca e também de Rodolfo Coelho Cavacanti.

De qualquer forma, esse testamento sintetiza as posturas políticas presentes nos folhetos políticos de Cuíca: elogia políticos e personalidades, ataca satiricamente seus adversários e adversários de quem ele simpatiza, vocifera contra as agruras causadas pela elite política e econômica ao povo e aos trabalhadores, ao lado dos quais o poeta se alinha. Podemos perceber essa síntese através da análise da distribuição da herança, em uma escala de sete categorias, que vai da extrema punição até os prêmios duradouros, com quatro legados negativos e três positivos (ver a esquematização no apêndice).

Neste cordel, os mais duradouros ganhos vão para o “povo brasileiro”, que recebe as Leis Trabalhistas”, e para “todo trabalhador”, que recebe direitos e um Ministério do Trabalho para fazer valê-los. Esse legado se nutre e reforça a imagem de Getúlio como comprometido com o povo e a classe trabalhadora, afirmada nas primeiras estrofes, e, por extensão, a de Cuíca como sua voz. Abaixo dela estão os prêmios decorrentes da eleição de outubro de 1954, mais passageiros, para figuras da grande política baiana às quais Cuíca se mostra simpático: o governador Antônio Balbino, os senadores Juracy Magalhães e Lima Teixeira, o prefeito de Salvador Hélio Machado. Acaba sendo uma forma de Cuíca noticiar pelo cordel o resultado das eleições, de maneira comentada e se posicionando. Nessa categoria se enquadram também outros prêmios, como o prestígio político do governador que deixa o cargo, pois o legado para Régis Pacheco faz referência a uma marcante realização de seu mandato, o início da construção da hidrelétrica de Funil, no interior baiano. O prêmio econômico, como o cofre da nação, é dado a duas classes conectadas, aos candidatos e marreteiros, para pagar dívidas de campanha. A inclusão dos marreteiros, aqui no sentido de trapaceiro, dota esse legado de ironia a respeito das práticas eleitorais. As ironias abundam no item a seguir, que contém prêmios irrisórios ou jocosos, legados a aliados e opositores: João Goulart recebe uma nota escrita incitando-o a deixar a política, Caiado de Castro um alazão “para cair fora”, Benjamin Vargas os selos da nação “para as horas amargas”, Simões Filho uma barba postiça e um bode (para aumentar a mamata), Juarez Távora a Casa da Moeda para que a defenda, e Góes Monteiro a adega de Getúlio.

Os legados negativos também podem ser dispostos em uma escala. No primeiro grupo estão aqueles legados que atingem o psicológico dos herdeiros. À mulher de Vargas, Darcy, embora elogiada, Cuíca deixa “as minhas tristezas”, o que leva a construção da imagem neutra apesar do prêmio negativo. Já em relação às duas outras personalidades a ambiguidade desaparece, pois ambos se ligam indiretamente ao crime da rua Toneleiro: a Lutero Vargas, filho do presidente, é legado o fantasma desse evento, pois à época ele chegou a ser apontado

como mandante do crime; e Eduardo Gomes, candidato contra Vargas duas vezes derrotado, também envolvido nas investigações da Aeronáutica, legou a imagem da sua caveira. Em outro grupo de herança, esse aspecto macabro é levado às vias de fato, com legados sugerindo uma pena radical, a morte dos herdeiros: a Climério é deixada “a porta do cemitério aberta”, a Manhães “aquele velho revolver”, ao Euvaldo Lodi “uma garrafa de veneno”, ao Valente “um bom osso / e a minha velha espada / para cortar-lhe o pescoço”, ao Mangabeira “um frasco de formicida / para ele se matar / e a minha velha cova, para ele se enterrar”, e ao Joel Presídio “um atestado de óbito e uma velha sepultura”. Os três primeiros foram indiciados por no Inquérito Militar Policial referente ao atentado da rua Toneleiro, um deles com participação direta. Os outros participavam da política baiana: Joel Presídio era deputado estadual pelo PTB, enquanto Octávio Mangabeira, ex-governador, era um histórico adversário de Getúlio Vargas que também protagonizou a campanha pela sua renúncia ou para sua deposição. Em outro grupo, mais diverso, a pena é menos radical, traz algum prejuízo social mais amplo. Aos envolvidos no atentado, por causa da traição, ficam a prisão e julgamento, como a Gregório (“grades do Galeão”) e Mendes de Moraes (“ficará o tribunal”). Ao vice-presidente udenista Café-Filho, pela conspiração e sucessão, ficam “as dívidas da Nação”, um grande problema. Os dois últimos prejuízos sociais se destinam a classes, os derrotados na eleição, que legam o “exílio no estrangeiro”, e os Tubarões, aos quais restam os castigos do Ministério do Trabalho. Por fim, o último grupo de heranças é integrado por quem provocou as maiores desgraças a Getúlio Vargas, que recebem punições sobrenaturais, em proporções diferentes: ao pistoleiro Alcino, quem matou Eduardo Vaz, fica “a maldição”, e ao jornalista Carlos Lacerda, feroz opositor de Vargas, “por ordem do Pai Eterno” ficaram “as caldeiras do inferno”.

## O HUMOR NO FOLHETO “O TESTAMENTO DE GETÚLIO”

A fantasia da distribuição da herança de Getúlio permite a Cuíca fazer algumas coisas. Primeiro, reafirmar o mito de Getúlio Vargas como “Pai dos Pobres”, “Amigo do Povo”, expresso pelos seus legados e também pela caracterização do ex-presidente como “grande”, “brasileiro cem por cento”, “espírito muito forte”. Essa imagem que o próprio Cuíca se arroga ao se tornar, pelo texto, a voz das aspirações do presidente suicidado, fazendo com que o movimento de legitimação entre o mito e o cordelista seja de mão dupla. Segundo, elogiar os vencedores da eleição de outubro de 1954 por quem nutre alguma simpatia ou talvez almeje favores, promovendo-os junto ao público local. Terceiro, atacar aqueles que prejudicaram Vargas, seus adversários políticos e a quem o próprio Cuíca nutre antipatias, integrando, aproveitando e mobilizando o sentimento geral de indignação pela morte do ex-presidente. Para funcionar junto ao público, cada aspecto acima elencado necessita de exigência crescente de familiarização com o contexto da época: a imagem de Getúlio e sua ligação ao trabalhismo era conhecida há duas décadas, fazendo com que a referência seja compreendida quase imediatamente. Os resultados das eleições e suas repercussões deveriam estar na ordem do dia e faziam parte do noticiário e da vida política soteropolitana de fins de 1954. Já o rol dos nomes envolvidos nos

escândalos, das inimizades e antipatias de Vargas e Cuíca exigia familiaridade do ouvinte ou leitor com a dinâmica política do noticiário nos meses precedentes para serem compreendidos, sendo que, em alguns dos legados relatados no folheto, tal familiaridade devia ser estendida à cultura política do período.

Uma parte do humor no folheto requeria essa familiaridade. Primeiramente, aquele marcado pelas ironias, melhor exemplificado no legado a Góes Monteiro: “Ao amigo Góis [sic] Monteiro / Eu sei que ele não nega / Como já está usado / Não pode fazer mais piega / Deixo pro seu governo / A chave da Minha adega”. Aqui há referências à atuação de Góes junto a Getúlio em fins dos anos 1930, a reconciliação nos anos 1950, a idade e problemas de saúde e, principalmente, sua relação com a bebida, motivo de zombarias e piadas, que Cuíca mobiliza para compor o gancho final do verso. Alguma familiaridade seria também requerida para entender os legados negativos, relacionados à oposição de figuras políticas a Getúlio, como Eduardo Gomes “Por querer minha cadeira”, referência às suas duas derrotas nas eleições de 1946 e 1950; a todas aquelas pessoas envolvidas no episódio do atentado, ou Café Filho, que herdou “as dívidas da Nação”, em referência aos problemas econômicos do governo Vargas. Mesmo as pessoas que não são abertamente alvejadas, ou próximas ao ex-presidente, podem ensejar humor pela situação, como é o caso de João Goulart, que recebe uma recomendação para sair da vida política, ou Caiado de Castro, que recebe um alazão para fugir. Nesse caso, a referência é feita à crise política e institucional, com uma situação futura negativamente percebida e projetada por Cuíca, se tornando engraçada por ser o contrário das atitudes esperadas de líderes políticos ou militares.

Porém, mesmo a quem escapasse esses subentendidos poderia desfrutar do humor do cordel, que se manifestava nas palavras usadas no texto. É nesse nível que funciona o direcionamento de Cuíca contra as pessoas e constrói imagens acerca delas, fossem elas conhecidas publicamente ou não. Primeiramente, Cuíca relaciona nomes dos herdeiros a atributos, disposições e ações que caracterizam, para o ouvinte, de maneira jocosa, sua pessoa, abertamente ofendendo-as. Como exemplo de características, algumas forçadas para caber na rima, o deputado Euvaldo Lodi é apresentado como “ganancioso” ao achar que “seu lucro era pequeno”, Alcino como “sujeito cretino”, Clímério “jamais teve critério” e Góes Monteiro “já está usado” (velho). Com disposições emotivas exageradas aparecem Mangabeira “só por ele me odiar”, e Joel Presídio “pela sua bravura / e viver ofendendo / toda e qualquer criatura”. Dentre as ações mais citadas, que depõem contra o caráter de quem as executa, está a traição, referenciada contra Gregório “para o mesmo pagar o preço da sua traição”, Mendes de Moraes “o qual eu fiz general / e depois me traiu”, e o próprio filho Lutero Vargas. Para aqueles familiarizados com a tradição católica e/ou dos testamentos jocosos, poderiam associar essas personagens à figura bíblica de Judas Iscariotes, cuja traição levou os inimigos fariseus a crucificarem Jesus, aqui associado a Getúlio. Essa era um dos talentos de Cuíca, pelo qual ficou notabilizado, o de utilizar as palavras com sentido ofensivo porém engraçado, para criar uma disposição social acerca de uma determinada pessoa.

Outra fonte da sátira do texto está no teor exagerado de algumas heranças. A morte

aparece abundantemente, através de metonímias que se referem a objetos usados para matar (revolver, espada, veneno, formicida), substantivos que evocam imagens associada à morte (caveira, ossos, cemitério, fantasma, cova, sepultura, atestado de óbito) e verbos ligados ao morrer (se matar, se enterrar, cortar o pescoço). A Otávio Mangabeira é legado “um frasco de formicida / para ele se matar / e a minha velha cova / para ele se enterrar”, a Joel Presídio “um atestado de óbito / e uma velha sepultura”, a Euvaldo Lodi “deixou como lembrança / uma garrafa de veneno”, a Valente “(...) um bom osso / e a minha velha espada / para cortar-lhe o pescoço”, e a Climério “deixou também aberta / a porta do cemitério”. O efeito satírico, humorístico, advém do contraste entre os versos nos quais nomeia e caracteriza o herdeiro e esse legado macabro. Tais legados negativos funcionam como forma de desforra, compensando simbolicamente a injustiça do suicídio de Vargas, direcionando aos alvos a raiva pela perda do líder querido, fazendo alguns adversários pagarem na mesma moeda. À semelhança dos outros cordelistas nordestinos, Cuíca mobiliza para seu riso símbolos macabros, expressos em imagens concretas, alguns longamente presentes na cultura das camadas pobres da população. Ria ao pé da cova, empurrando os adversários e desafetos para dentro dela, em gesto de vingança.

Ao maior opositor político de Vargas no período é reservada a punição mais extremada possível: “Para o Carlos Lacerda / Incluir no seu caderno / Deixou-lhe Getúlio Vargas / Por ordem do Pai Eterno / Para este jornalista / As caldeiras do inferno”. É a única estrofe onde intervém poderes sobrenaturais de maneira explícita e concreta, ecoando os dois mais importantes espaços e personagens do além-vida na concepção do catolicismo, especialmente o popular, à qual a maior parte da população brasileira era devota no período. Aqui a luta entre forças políticas ganha revestimento mítico, estendendo-se além da vida terrena, com Getúlio no Céu junto com Pai Eterno, (um eco do folheto A Chegada de Getúlio no Céu) e Carlos Lacerda com uma punição exemplar que perdura após a morte, uma dor pela eternidade sofrida de modo concreto, pelo fogo que queima a pele, no espaço dominado pelo Diabo. Mesmo quem não conhece Lacerda, tem a impressão que “esse jornalista” é a pior pessoa possível, execrável, impressão que aumenta quando se conhece sua atuação contra Vargas. Cuíca busca colar essa imagem nele a partir de significados religiosos cristalizados, conscientes ou inconscientes, que contrasta com a esfera política moderna. Tanto essa mudança brusca do plano discursivo quanto o flagrante exagero da imagem são fontes de humor.

Assim, em partes do cordel “O testamento de Getúlio”, o humor é construído pela mobilização e cruzamento de três dimensões: (1) a referência às circunstâncias políticas, colada aos personagens e eventos do momento, de historicidade rápida; (2) a mobilização de técnicas humorísticas mais universais, ambiguidade, gancho verbal, ironias, sobreposição de scripts, exageros etc.; (3) elementos culturais de longa duração, como as imagens e significados calcados no catolicismo popular brasileiro, suas referências macabras e religiosas. Se as circunstâncias e personagens oferecem a matéria-prima da ordem do dia para o cordel, serão o gênero do testamento jocoso e as imagens macabras e religiosas importantes recursos que transmutam o mero ataque em sátira. O gênero e as imagens introduzem o elemento de fantasia e o enquadramento a partir do qual as técnicas humorísticas serão empregadas, para lhes dar

o caráter de jogo, e também carregam significados socialmente valorados, que permitem ao leitor captar o padrão moral explícito e/ou subjacente (no caso, o trabalhismo) e a distância do assunto (legado) em relação a ele, positivo ou negativo. Tais referências culturais também permitem inferir o público-alvo de Cuíca, especialmente as camadas pobres de Salvador dos anos 1950, familiarizadas com o suporte, formato e gênero – o testamento jocoso publicado em um folheto nordestino com versos em sextilhas.

Se a própria estruturação do folheto como testamento já introduz um elemento de jogo e fantasia na relação de Getúlio com seus herdeiros fictícios, é na estrofe contra Carlos Lacerda que Cuíca dá um maior acabamento a essa construção. Aqui, o liberalismo de Lacerda e o trabalhismo de Vargas são transformados em polos políticos extremados (ignora-se o comunismo); em seguida a figura mitificada de Vargas e suas benesses aos trabalhadores transformam o trabalhismo na régua moral fonte de todo o bem do país; e, então, esse esquematismo político polarizado é traduzido em termos religiosos. O efeito da operação é triplo: a polarização política é dotada de um caráter cósmico, é revestida de imagens culturalmente arraigadas, e o campo semântico orienta a valoração – Getúlio é associado ao Céu e Lacerda ao Inferno. Vale para essa caricatura verbal de Cuíca aquilo que Gombrich comentou acerca da sátira pictórica: acredite o público literalmente no inferno ou o tomem metaforicamente como significando o mal ou culpa extrema, a imagem mobilizada tem eficácia por sua atuação semiconsciente ou inconsciente a partir de sua presença na linguagem e, por isso, se tornam manancial de motivos e estereótipos para os artistas, especialmente aqueles que desejam atacar a persona social de algum alvo (GOMBRICH, 2003). Desse modo, Cuíca associa a pessoas do cenário político local e nacional imagens cristalizadas que orientam e formatam conceitos e emoções de seus ouvintes e leitores. O poeta busca criar ou modificar as disposições de seu público através da fixação de representações aos nomes que menciona.

É importante lembrar que o uso do grotesco e do macabro, de referências religiosas e sobrenaturais, da ironia e elementos das circunstâncias estão presentes em outros poemas satíricos, de outros períodos, no qual Cuíca atacava políticos e outras categorias sociais. Porém, este cordel específico, que parece ter sido escrito em momentos diferentes de 1954 com uma distância de meses, foi publicado quando a produção cordelística nordestina já saíra do tom noticioso acerca do suicídio e explorava melhor os feitos e a vida do presidente, mesmo fazendo referência à sua morte. Então, com relativo atraso, voluntário ou não, em relação ao dinâmico circuito do cordel noticioso nordestino, a primeira e a segunda parte do testamento elaborado por Cuíca contribuem para a perpetuação satírica do sentimento de raiva e desforra. Um sentimento destilado pela população pobre logo após suicídio de Getúlio, a qual chegou a realizar ataques a pessoas e símbolos da oposição e as pessoas que prejudicaram o presidente, e alimentada pelos cordelistas profissionais ou amadores. Simbólica e satiricamente, Cuíca manteve a mesma postura em seu folheto, reavivando no público a memória dolorida das injúrias e das traições, com nome e sobrenome, contra um Getúlio já mais mitificado. Lembremos também que a referência aos testamentos de Judas evocava a familiaridade do público com um tipo de sátira comunitária cujo sentimento de raiva estava presente na malhação do boneco,

com sentido de expiação dos males pela morte de Cristo. Ao mesmo tempo, alguns legados irônicos parecem expressar a descrença do autor na política nacional, seu potencial como instância de mediação para conduzir os assuntos estatais e sociais, especialmente favorecer a população mais desamparada.

Na última parte do folheto as coisas aparecem de maneira diferente: a felicitação aos eleitos no pleito baiano e reafirmação da perenidade dos legados ex-presidente para proteger e beneficiar o povo e o trabalhador parecem expressar confiança no mito Getúlio Vargas (já feita inclusive por outros cordelistas) e na política regional, no testamento simbolicamente legitimada pelos elogios do presidente morto aos eleitos. Não por acaso nesta parte o humor reflui, sendo a sátira pessoal aplicada pontualmente a um desafeto regional (Joel Presídio) e dirigindo-se levemente a dois grupos, aos derrotados na eleição, por sua má fortuna, e aos tubarões, alvo da ação de Getúlio, o que reafirma a imagem de Pai dos Pobres. Apenas em uma única estrofe dessa parte Cuíca se vale da ironia, quando deixa o cofre da nação aos candidatos e aos marreteiros, ironia que parece uma piscadela no meio dos elogios, ao apontar e descortinar o funcionamento patrimonialista do sistema político.

## CONCLUSÃO

À luz do que analisamos até aqui, talvez valha então a constatação de Mark Curran, segundo o qual “o testamento tal como descrito por Cuíca é cínico e amargo, e, deixa pouca esperança para o futuro” (CURRAN, 1990, p. 172). Ou, precisamente, um momento amargo, colado ao clima gerado pelo suicídio de Getúlio e ecoando suas dores e raivas, por meio sátiras pessoais que não visam corrigir mas sim destruir aqueles que prejudicaram o presidente, e de ironias que expressam descrença no sistema político e econômico. É seguido por um momento cínico, no qual se afirmam o mito Getúlio Vargas e as utopias trabalhistas, cujas sombras se projetam em um importante instante da democracia brasileira como as eleições, sem deixar de enxergar suas brechas nos objetivos subterrâneos daqueles que sempre lucram. De qualquer forma, é notável como o folheto “O Testamento de Getúlio” apresenta uma pluralidade de percepções e sentimentos, por vezes contraditórios, expressos por meio de recursos humorísticos, e sob diversas formas e artefatos culturais familiares a seu público, em diálogo com os processos históricos de meados dos anos 1950.

Acreditamos que analisar e contextualizar o cordel seja uma primeira contribuição de nosso texto, já que apresenta uma peculiar intervenção humorística acerca de uma crise política nacional, sua repercussão regional na Bahia, a partir de suportes e gêneros nordestinos, cujo conteúdo mobiliza formas culturais familiares e de grande repercussão entre as camadas pobres, ao lado do mito em torno de Getúlio Vargas. Essa análise também nos previne de desconsiderar a complexidade que pode estar presente em artefatos considerados “populares”, como o cordel, especialmente o cordel humorístico. Ao mesmo tempo, considerando o projeto mais amplo de uma história cultural do humor brasileiro e sua relação com o espaço público, permite mapear formas e matrizes humorísticas cuja trajetória se distingue embora

dialogue com circuitos hegemônicos de produção e circulação cultural, especialmente os grandes meios de comunicação de massa como a imprensa, cinema, o rádio e a televisão. E a perceber como a sátira áspera, amarga, permeada pelo macabro, grotesco, com referências e tendências mítico e religiosas, antecede as formas que emergiram com a internet. Ajuda a entender, portanto, caminhos, processos históricos, das representações, circuitos e usos do humor por mediadores culturais, inclusive em momentos de grande crise e comoção, onde menos esperamos que elas ocorram.

## REFERÊNCIAS

AMARO, Cuíca de Santo. (pseud. de José Gomes). **O testamento de Getúlio**. s/l:s/d, 8p. [provavelmente Salvador: 1954] IN: BATISTA, Sebastião Nunes. Antologia da Literatura de Cordel. Natal: Fundação José Augusto, 1977, p. 226 (capa), 229-231 (texto).

ATHAYDE, João Martins. **“Cangaceiros e Valentões” (Entrevista a Paulo Pedroza)**. Diário de Pernambuco, Recife, 13 de janeiro de 1944, p. 3.

BAHIA, Secretaria de Cultura e Turismo. **Coordenação de Cultura. Antologia baiana da literatura de cordel**. Salvador: A Secretaria, 1997, p. 278.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec; Brasília: UnB, 1987

BAUM, Ana. (org.) **Vargas, agosto de 54: a história contada pelas ondas do rádio**. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

BERGER, Peter. **Cômico como arma – La sátira**. In: BERGER, Peter. Risa Redentora: La dimension cômica de la experiência humana. Barcelona: Kairos, 1998 (1997), p. 255-281.

CABRAL, Geovanni. **Representações do Poder no corpus de folhetos de 1945 a 1954: leituras da “Era Vargas”**. Dissertação (Mestrado em História), Recife, UFPE, 2008

CANTEL, Raymond. **O uso de temas da atualidade na literatura do Nordeste: a morte de Getúlio Vargas**. In: Temas da atualidade na literatura de cordel. São Paulo: USP, 1972 (1967), pp. 4-31

CASCUDO, Luís da Câmara. **Vaqueiros e Cantadores**. S/l: Ediouro, s/d (1939)

CAVANCANTE, Rodolfo Coelho. **A Morte do Grande Presidente Getúlio Vargas**. Salvador, s.n., 1954, p. 2. Disponível em: <http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/DocReader.aspx?bib=Literatura%20>

de%20Cordel%20-%20C0001%20a%20C7176&PagFis=15343

CONDREN, Conal. **Satire and definition.** Humor, De Gruyter, 2012, v. 25, n. 4, 375-400.

CONDREN, Conal. **Satire.** In: ATTARDO, Salvatore (ed.) Enciclopedia of Humor Studies, v. 2, Los Angeles: Sage, 2016, p. 661-664.

CURRAN, Mark J. **A sátira e a crítica social na literatura de cordel.** IN: PROENÇA, Manoel C. Literatura Popular em Verso: Estudos. Tomo I. Belo Horizonte: Editora da Universidade de São Paulo Fundação casa Rui Barbosa. 1986; pp. 271-310

CURRAN, Mark. **Cuíca de Santo Amaro: poeta-repórter da Bahia.** Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1990

CURRAN, Mark. **História do Brasil em Cordel.** 2ª ed. São Paulo: Edusp, 2003

DIÉGUES JÚNIOR, Manuel. Ciclos temáticos na literatura de cordel. PROENÇA, Manoel C. **Literatura Popular em Verso: Estudos.** Tomo I. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura / Fundação Casa de Rui Barbosa, 1973, pp. 1-152

FAUSTO, Boris. **Getúlio: o poder e o sorriso.** São Paulo: Companhia das Letras, 2006

FERREIRA, Jorge. **O carnaval da tristeza: os motins urbanos de 24 de agosto.** IN: O imaginário trabalhista: getulismo, PTB e a cultura política popular 1945-1964. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005, pp. 163-210.

FRYE, Northrop. **Anatomia da Crítica.** São Paulo: Cultrix, 1973.

GOMBRICH, Ernst. **Magia, mito y metáfora; reflexiones sobre la sátira pictórica.** In: Los Usos de las imágenes. Porto Alegre, Bookman, 2003, pp. 184-211

GOMES, Ângela de Castro. **A política brasileira em busca pela modernidade: na fronteira entre o público e o privado.** In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (org). História da Vida Privada no Brasil, v. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, pp. 489-558.

GOMES, Ângela de Castro. Introdução. In: GOMES, Ângela de Castro e HANSEN, Patrícia Santos (Org). **Intelectuais mediadores: práticas culturais e ação política.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016, pp. 7-37

IBGE. **População nos Censos Demográficos, segundo os municípios das capitais - 1872/2010.** Disponível em: <https://censo2010.ibge.gov.br/sinopse/index.php?dados=6>

KUNZ, Martine. **Rodolfo Coelho Cavalcante: Poete populaire du nord-est bresilien.** These.

Univ. de la Sorbonne Nouvelle (Paris III), U.E.R D'études iberique, 1982. Acervo Casa Rui Barbosa.

LEAL, Geraldo da Costa. **Salvador dos contos, cantos e encantos**. Salvador: Santa Helena, 2000

LESSA, Origenes. **Getúlio Vargas na Literatura de Cordel**. Rio de Janeiro: Documentário, 1973

LIMA, Marinalva. **Loas que carpem: a morte na literatura de cordel**. João Pessoa-PB: CCTA, 2020

LUNA E SILVA, Vera Lúcia. **Primórdios da literatura de cordel no Brasil – um folheto de 1865**. Grafos, João Pessoa, v. 12, n. 12, dez/2010

MARQUES, Francisco Claudio Alves. **Um pau com formigas ou o mundo às avessas: a sátira na poesia popular de Leandro Gomes de Barros**. São Paulo: Edusp, 2014.

MATOS, Edilene. **Cuíca de Santo Amaro: o boquirroto de megafone e cartola**. Rio de Janeiro: Manati, 2004

MATOS, Edilene. **Ele, o tal: Cuíca de Santo Amaro**. Salvador: Fundação Pedro Calmon, 2007

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. **A literatura de cordel como patrimônio cultural**. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, São Paulo, Brasil, n. 72, p. 225-244, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/157058>. Acesso em: 16 fev. 2025..

OTT, Carlos. **Formação e Evolução Étnica da Cidade de Salvador (O Folclore Bahiano)**. Salvador: Tipografia Manu Editora, 1957, v. 2

RIO, João. **Os mercadores de livros e a leitura das ruas**. In: A alma encantadora das ruas. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995 [1908], pp. 47-50. Disponível em: [https://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/4204210/4101365/alma\\_encant\\_ruas.pdf](https://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/4204210/4101365/alma_encant_ruas.pdf).

SALIBA, Elías Thomé. **Envolvidos na vida, nós a vemos mal? A sátira humorística nas crônicas de Lima Barreto (1907-1922)**. In: Crocodilos, satíricos e humoristas involuntários: Ensaio de História Cultural do Humor. São Paulo: Intermeios, 2018, p. 67-80.

SANTOS, Milton. **O centro da cidade de Salvador**. 2ª ed. São Paulo: Edusp; Salvador: Edufba, 2008 [1959]

SEVCENKO, Nicolau. **Introdução: O prelúdio republicano**. In: História da Vida Privada no Brasil, v. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 7-48.

SOUZA, Guaraci. **Urbanização e fluxos migratórios para Salvador.** In: SOUZA, Guaraci. (org). Salvador de todos os pobres. Petropolis: Vozes / Cebrap, 1980, pp. 103-123

SOUZA, Liedo Maranhão de. **Classificação popular da literatura de Cordel.** Petrópolis, RJ: Vozes, 1976

TEIXEIRA, Almerinda. **Testamentos Carnavalescos: tradição discursiva satírica.** Tese (doutorado em Literatura), Universidade de Évora, Évora, 2017

WANKE, Eno Teodoro. **Vida e luta do trovador Rodolfo Coelho Cavalcante.** Rio de Janeiro, Folha Carioca Editora, 1983

ZUMTHOR, Paul. **A Escrita e a Voz (de uma literatura popular brasileira).** 1980. Tradução de Idelette Muzart Plural. Pluriel n. 12. Textes et Documents. 2015. Disponível em: [https://www.plural.digitalia.com.br/index70fd.html?option=com\\_content&view=article&id=478:numero-12-textes-et-documents&catid=36:contes-croniques-poesie&Itemid=57](https://www.plural.digitalia.com.br/index70fd.html?option=com_content&view=article&id=478:numero-12-textes-et-documents&catid=36:contes-croniques-poesie&Itemid=57)







# PODER, VIOLENCIA Y HUMOR


---

# PODER, VIOLÊNCIA E HUMOR

---

# POWER, VIOLENCE AND HUMOR

ANA BEATRIZ FLORES<sup>1</sup>

 <https://orcid.org/0000-0002-7881-2856>

**Recebido em: 09 de maio de 2025.**

**Revisão final: 07 de dezembro de 2025.**

**Aprovado em: 16 de janeiro 2026.**

 <https://doi.org/10.46401/arec.2025.v17.23367>

---

<sup>1</sup> Licenciada em Letras, Mestre em Sociosemiótica e Doutora em Letras. Atuou como professora de Teoria e Metodologia Literária I e Teoria dos Discursos Sociais I na Faculdade de Letras, Universidad Nacional de Córdoba (UNC) até a sua aposentadoria, em 2016. E-mail: [anabflor@gmail.com](mailto:anabflor@gmail.com)

**RESUMEN:** El objetivo de este artículo es presentar algunas características del humor político de extrema derecha actual ejercido por actores sociales desde una posición de poder. También se discutirá cómo el humor paródico de un programa de televisión, Peter Capusotto y sus videos, expuso esa construcción sociopolítica con el personaje Micky Vanilla muchos años antes, como un síntoma inadvertido. Y, de manera resumida, presentaremos un poco de la resistencia callejera bien humorada que se está generando contra el fascismo.

**PALABRAS CLAVE:** humor político, violencia, parodia, resistencia.

**RESUMO:** O objetivo deste artigo é apresentar algumas características do humor político de extrema direita atual exercido por atores sociais a partir de uma posição de poder. Também será discutido como o humor paródico de um programa de televisão, “Peter Capusotto e seus vídeos”, expôs essa construção sociopolítica com o personagem “Micky Vanilla”, muitos anos antes, como um sintoma despercebido. E, resumidamente, apresentaremos um pouco da resistência de rua bem-humorada que está sendo gerada contra o fascismo.

**PALAVRAS-CHAVE:** humor político, violência, parodia, resistência.

**ABSTRACT:** The objective of this article is to present some characteristics of current far-right political humor exercised by social actors from a position of power. It will also discuss how the parody humor of a television program, “Peter Capusotto y sus videos,” exposed this sociopolitical construction with the character “Micky Vainilla” many years earlier as an unnoticed symptom. And briefly, we will present some of the humorous street resistance generated against fascism.

**KEYWORDS:** political humor, violence, parody, resistance.

La expectativa habitual que se genera con el título “humor y poder” es que se va a desarrollar cómo el humor trata al poder (ridiculizándolo, caricaturizándolo, etc.) pero en esta ocasión, y siguiendo una tendencia de época, nos vamos a centrar a la inversa: cuál es la relación de los poderosos con el humor, cómo intentan, actores de extrema derecha, construir la complicidad de la audiencia. Haremos referencia también a cómo el humor paródico de un programa televisivo, “Peter Capusotto y sus videos”, acusó esta construcción socio política de la extrema derecha con el personaje “Micky Vainilla”, muchos años antes que se manifestara en las esferas dominantes y en buena parte de la sociedad como un síntoma que estaba pasando inadvertido para amplios sectores. Y brevemente, trataremos también la resistencia que se genera contra el fascismo en diversas manifestaciones humorísticas, fundamentalmente callejeras.

En este artículo indago entonces sobre las particulares relaciones entre poder, violencia y humor en la política argentina de los últimos meses desde inicios del 2024, manifiestas en actuaciones públicas y en redes, ejercidas por actores políticos que se pueden ubicar en las políticas de derecha y que detentan el poder. En Argentina a fines del 2023 un gobierno con un régimen autodenominado “anarco capitalismo” fue elegido en ballottage por el 56% del electorado. Lo ubicamos en dicho arco ideológico en tanto se opone a la justicia social, al estado de bienestar, a la independencia de poderes, a lo comunitario, a los derechos humanos, a las políticas sociales y de género, al cuidado del medio ambiente, entre otros valores de lo que la derecha llama cultura “woke”. Se trata de un neoliberalismo, reaccionario, cuyo valor supremo es la economía de mercado. Y desde la política partidaria, construye al kirchnerismo como enemigo acérrimo a destruir. La derecha en general ejerce sus evaluaciones sin matices: lo bueno (lo propio) vs lo malo, que es lo que no es de derecha y lo que hay eliminar. Sus performances políticas se caracterizan por acompañar sus discursos y manifestaciones de elementos agresivos, como una motosierra, guillotinas, etc. Y por la violencia verbal.

El interés en estos ejercicios de poder y su relación con el humor surge porque es un fenómeno relativamente nuevo, disruptor en la política argentina, en la que en líneas generales, en mayor o menor grado, las conquistas de la democracia después de la dictadura militar se han considerado valores respetables por lo menos desde lo discursivo por parte de los actores políticos en sus diversas performances.

La inquietud que generó dicho triunfo electoral en sectores que podríamos denominar “progresistas” se manifiesta en la pregunta sobre si en el país hay una cultura de derecha ya instalada que no se supo ver en su magnitud.

Algunos de los ideologemas que cimentarían dicha cultura pueden ser, en una enumeración hartamente precaria, los siguientes:

- El que es pobre es porque no trabaja, adhesión a la idea de meritocracia, del individualismo y del economicismo.
- Oposición a los planes sociales, a la ayuda social a los sectores más vulnerables
- Los bolivianos, peruanos, paraguayos y demás latinoamericanos (llamados “bolitas”, “perucas” y “paraguas”) vienen a aprovecharse de nuestras universidades, escuelas

y centros de salud que pagamos entre todos. Esto paradójicamente en un país que está compuesto, prioritariamente por descendientes de inmigrantes pobres, europeos, que obtuvieron el ascenso social gracias a políticas de promoción.

- Los políticos son todos corruptos y vagos (los que serán llamados “la casta” por el presidente Milei).

Desde la perspectiva de los estudios sobre el humor, resulta relevante que en el año 2008, o sea 15 años antes del ascenso al poder de la extrema derecha en Argentina, un programa televisivo humorístico, “Peter Capusotto y sus videos” presentara la caricatura paródica del fascista en el personaje llamado “Micky Vainilla”. El programa es producto de la coautoría de Diego Capusotto y Pedro Saborido, alterna videos de rock con la representación de personajes en escenas a cargo de Capusotto, y la voz en off con la que dialogan, a cargo de Saborido.

Fue un programa multipremiado, muchos de sus personajes, de sus frases, han quedado en el acervo cultural argentino. Se sigue reproduciendo en YouTube y es visitado con mucha frecuencia.

Este programa se reconoce como parte de una saga en comenzó en la década del 90 en la cual circulan propuestas con mucho en común y con los mismos actores (y a veces los mismos guionistas) que van rotando. Diego Capusotto la atraviesa en su totalidad. El primer programa de dicha saga fue *De la cabeza*, en 1992; le sigue *Cha cha cha*, de 1993 a 1997; *Delikatessen*, en 1998; *Magazine For Fai* en 1999; *Todo por dos pesos*, de 1999 a 2002 y por último, *Peter Capusotto y sus videos*, desde el 2006. Se caracterizan porque la falta de terminación y la desprolijidad forman parte de su estética, todo parece improvisado y casual. La distancia crítica, la disidencia, en este caso con el mismo medio, con la misma televisión, se hace como efectuación, desde la realización, es una disidencia performativa. Al poco tiempo de aparecer van conformando su público y se convierten en programas de culto. Es decir, un programa para un público pequeño y sectorizado que sólo muy gradualmente se va ampliando y dentro de ciertos límites, con la competencia necesaria para disfrutar de este humor metadiscursivo, que tiene como disparador el procedimiento de la libre asociación, relatos inesperados que narran historias incoherentes o narrativas históricas que parodian los estereotipos. Por el exceso, por la “huída hacia adelante” se escapa de la banalización, de la insignificancia, se señala, se indica (como índice, como secundidad) el núcleo de lo real socio-cultural, en una semiosis en proceso, no estabilizada, a menudo compuesta de términos antinómicos. La relación conflictiva con el mercado, lleva a sus realizadores a preferir al canal 7 estatal por sobre las ofertas privadas, debido a la ausencia de limitaciones que este ofrece.

El aspecto físico de Micky se caracteriza por una vestimenta propia de clase media alta, polera y saco, modales amanerados; se autoproclama cantante pop, con lo que intenta banalizar e inoventar las acusaciones de la voz en off bien pensante (con la que dialoga, que es la actuación de Pedro Saborido). El nombre de Micky Vainilla está inspirado en el controvertido dúo alemán “Milli Vanilli” (Polimeni: 2020) a quien le retiraron el premio Grammy cuando se descubrió que eran un fraude y hacían “play back”. Deniega siempre la acusación de nazi, pero tiene un bigotito angosto como el de Hitler y en su gestualidad se le escapa a menudo el saludo nazi,

anticipándose a lo que pasó con Elon Musk en la asunción de Trump.

Frente a la voz en off bien pensante, progresista, que lo interpela, Micky Vainilla se defiende y siempre se justifica no ya desde el nazismo sino desde la ideología neoliberal reaccionaria, ante lo cual consigue una dosis de aceptación de sus argumentaciones expresadas en estilo grandilocuente, hiperbólico, con una exasperación in crescendo (rasgo retórico que comparte el presidente Milei). Llegado a este clímax, como si fuera que los demás lo hacen enojar, una especie de “santa ira”, el interlocutor responde “Ah, no, no sabía”... con lo cual se anticipa la pobreza de acción y reacción de la voz progresista, lo que puede ser interpretado como rémora de los 90, la década menemista neoliberal.

Otra anticipación a importantes figuras de la derecha, como si hubiera captado los clisés de clase con que se intentan justificar las ausencias de políticas sociales, es cuando refiriéndose al problema de la pobreza dice a menudo: “no le des pescado, enseñales a pescar”. El presidente Milei en el debate presidencial (19-11-2023) con el otro candidato, Sergio Massa dijo: “Se acabó esto de la asistencia esclavizante de darles el pescado, le vamos a enseñar a pescar, una caña, y si es posible que aprendan a tener una empresa de pesca”.

Pero sin duda el aspecto más sutil de este diagnóstico anticipado del estado potencial de lo que serían las políticas extremistas lo encuentro en un sketch. Lo reproduce la revista digital *Sudestada*, bajo el subtitulado “Repetir para repetir”. En él, el mismo Micky dirigiéndose al espectador mirando a cámara, introduce su performance:

“Para mí, la mejor manera de disimular una ideología es disfrazarla de sentido común y esto, claro, se logra repitiendo un concepto. Por ejemplo, acá como técnica uso pegar un cartel de un perrito que se me perdió. El perrito se llama “Basta de mantener pobres con mis impuestos”. Ahora pido ayuda””. (Reproducción de revista *Sudestada*, 2023)

A continuación viene la performance que una voz en off va comentando. Ante el espectáculo de Micky consternado por la pérdida del perrito, junto al cartel con su foto y el nombre del animal, varios transeúntes bien intencionados preguntan qué le pasa y le ofrecen ayuda, por lo que se diseminan por la ciudad llamando al perrito “Basta de mantener pobres con mis impuestos” a viva voz. Así se crea sentido común, los agentes van repitiendo la consigna involuntariamente y de a poco la esparcen por la ciudad, por la población. La situación absurda que genera risa impregna de falta de sustento racional al clisé y transparenta la maniobra política que queda así ridiculizada para el espectador extradiegético que es el que ríe, más no para los incautos actores de la diégesis usados para la propaganda ideológica. Esta estrategia, como veremos más adelante al presentar la performance presidencial, se ejerce más disimulada con cierta apariencia de racionalidad en el accionar de dirigentes políticos en “la vida real” en 2024.

Vemos así que mediante el humor no sólo se caricaturiza un tipo de actor social que se venía gestando y se manifiesta en todo su poder en las elecciones del 2023, sino también las estrategias de la llamada “batalla cultural”: imponer una consigna simplista sin fundamentos en la complejidad de la teoría socio económica con la repetición de un clisé. Así el humor, por la operación de deconstrucción de las regularidades como su procedimiento constitutivo, pone de manifiesto, al descubierto, las políticas discursivas de una ideología.

Una vez más el humor se adelanta con su experimentalismo a su época:

Por eso nos interesa hablar de innovación y tradición: cómo el humor con su libertad para los experimentalismos en muchas ocasiones va señalando lo nuevo, las transformaciones, los síntomas de una cultura, y al mismo tiempo, cómo recupera los sustratos culturales de una tradición que es lo que permite reconocer un discurso como humorístico. Estas operaciones culturales son nuestro objeto: las acciones que en una topografía (público/privado) determinan un campo de posibilidades estratégicas y de implicaciones políticas. (Flores 2017: 124))

En otro lugar especificamos esta contribución del humor a la cultura estética y social:

Si rastreamos en las producciones culturales de diversos momentos de la historia, veremos las huellas de la función libertaria de la risa, de su productividad generadora de nuevas conciencias, a pesar de su carácter breve, parentético. En el ámbito de la estética, el surgimiento de nuevos lenguajes, géneros y especies está ligado a la producción de discursividades humorísticas: las primeras producciones del lenguaje fílmico son las de "El regador regado", "El viaje a la luna", de un humor absurdo y desopilante; el origen de la historieta también es cómico—de allí toma el nombre de "comics"—en la construcción de mundos oníricos, en el disparate, el misterio, las fantasías absurdas, de las que luego se alejó; si nos retrotraemos al origen de la novela, bien podemos anclar en *Satiricón* de Petronio; las huellas en la producción rabelaisiana del carnaval que en el medioevo se producía en las fechas que el calendario de la cultura oficial y seria permitía, revelan su anticipación para el ingreso de la cultura y la subjetividad propias de la modernidad, según los estudios de Bajtín (1987); el experimentalismo en las caricaturas, sobre todo las de Töpffer en la mitad del siglo XIX, anticipa el de las vanguardias históricas de principios del XX, según Gombrich (1979); en la literatura argentina, cierto humor surrealista como el de Arturo Cancela en "Tres relatos porteños" (1923) anticipa la narrativa de vanguardia que culmina con los relatos de Marechal y Cortázar y que permite situarlo como precursor del humor que produce incomodidad, el humor no costumbrista. El humor desopilante, la exploración al máximo que tensa y rompe los moldes de los diversos "realismos", mapea la innovación estética. (Flores 2014:100)

Este humor que caricaturiza al fascista clase media alta, sigue los parámetros tradicionales del humor político que está orientado a reírse, burlarse, tomar como objeto de degradación al poderoso. Con una característica muy especial de este personaje: él no es un político y aunque pertenezca a la clase dominante, no deja de ser un ciudadano el victimario, con lo que profundiza y complejiza aún con mayor riqueza el diagnóstico de una sociedad que se ha ido rechazando al punto de elegir un presidente de extrema derecha, algo que para el progresismo pasó casi inadvertido. Además, como dijimos, mostró ya la debilidad argumentativa del progresismo que se contenta con que si alguien hace algo disfrazado de caridad, ya es buena persona, se le acepta todo, como hace cuando Micky relata, por ejemplo, que va a hacer un muro que contenga las viviendas precarias de los pobres para protegerlos cuando en realidad es para segregarlos o que van a clasificar la basura para cuando los pobres busquen alimento en los residuos. En cambio, el humor de la derecha extrema, el del auto llamado anarco-capitalismo, actúa en sentido contrario y degrada al vulnerable, al que tiene menos poder, al débil. Esta es la hipótesis central de este artículo: el humor como el de Micky Vainilla señaló el síntoma del desarrollo de la derecha extrema y sus estrategias; en cambio, el humor desplegado por la misma derecha anunciada invierte radicalmente esta dirección, y

también la dirección que desde hace siglos sostiene el humor político que generalmente apuntó al poderoso, a las clases poderosas como un desafío. Esto es lo que pasamos a presentar brevemente.

Para el tipo de humor que vamos a indagar, parece importante acercarse a las subjetividades de un estado dado de sociedad, considerando que para que se genere la risa en necesaria la complicidad del tercero con quien se ríe. Y este es un humor político, público, de amplio espectro comunicacional. Es a partir de este sustrato y diversas circunstancias socio políticas, anteriores gobiernos, que la derecha elabora y ejerce una sostenida batalla cultural, de la cual forma parte el humor como estrategia.

Tomaremos dos casos: uno es la práctica del *bulling* del presidente Milei (muy frecuente en sus apariciones públicas) en la visita para inaugurar el ciclo lectivo al que fue su colegio, el Cardenal Copello, después de ejercer diversas formas de humor como estrategia de "*captatio benevolentiae*"; el otro es el de la prisión por 53 días que sufrieron dos ciudadano jujeños, uno profesor en la universidad, por escribir en X (ex twitter) una broma satírica, recuperando la tradición de los libelos decimonónicos, sobre la supuesta infidelidad de la esposa del exgobernador Morales, figura de concentración de poder en esa provincia. Le daremos más desarrollo al primero porque suponemos que ilustra lo nuevo, en tanto también experimentación radical quizás de alcance global. Como vemos, en ambos casos se trata de ejercicios desde el poder, relativos al humor: ya sea como estrategia productora de sentidos en la batalla cultural o como oposición y la represión que provoca.

Finalmente haremos un breve paneo por el humor crítico, satírico, caricaturesco y paródico, de resistencia, cuantioso, cotidiano y de calidad, fundamentalmente en las redes como fenómeno de época, pero también en las manifestaciones masivas callejeras a favor de la Universidad frente al desfinanciamiento impuesto desde el gobierno. Se evaluará su potencialidad informacional de politización, recordando y activando la máxima foucaultiana: donde hay poder, hay resistencia. La perspectiva teórica metodológica de abordaje es la sociosemiótica.

Vamos a los acontecimientos que constituyen el corpus central:

El primer caso, del bulling presidencial, nos pone en la duda teórica de larga data acerca de si el bulling, en tanto genera risa, puede ser considerado humor, ¿puede la risa seguir siendo la marca, la señal de que allí donde se produce hay humor? Provisoriamente, y en base a que es parte de un proceso donde alterna con otro tipo de manifestaciones humorísticas, lo consideramos humor violento. O violencia mediante el humor. Se inscribe en una estrategia frecuente en la derecha global, usada con otras manifestaciones bizarras y grotescas como a) distracción frente a las medidas que benefician a las corporaciones financieras, según Natascha Strobl en *La nueva derecha* y b) como productora de inestabilidad semiótica por la que nos preguntamos si es en serio la brutalidad cruel de sus afirmaciones y comentarios o es una broma.

Vamos al primer caso: describiremos la visita del presidente Milei al colegio Cardenal Copello donde cursó sus estudios. El auditorio está conformado, como en todo acto escolar, por los estudiantes y las autoridades. En el escenario, el presidente en primer plano y atrás de él su hermana (secretaria general de la presidencia) y la autoridad del colegio, junto a la abanderada y sus escoltas. En los primeros minutos de su alocución el presidente hace el primero de sus chistes humorísticos, es decir en los que se toma a sí mismo objeto de risa y relata que cuando lo visitó al Papa Francisco, argentino, acompañado de un rabino que es su consultor de confianza, este le dice al Papa “te lo traje de vuelta” y el Papa responde “quédatelo”. El segundo chiste humorístico es cuando, a propósito de su letra, Milei les dice a los estudiantes “mi letra tiene función social: hace ver linda la de los médicos”. Estos chistes humorísticos generan empatía en el auditorio, risas, instalan una atmósfera de stand up, sería una estrategia de “captatio benevolentia”. Entre uno y otro, mientras Milei desarrolla su propuesta económica social de anarco capitalismo, en el momento en que rememora a un profesor de economía que por hablar de desarrollo y no de crecimiento él considera comunista, se desmaya uno de los estudiantes escoltas de la bandera, a su lado. Se detiene un momento para que lo atiendan, pero en la pausa apunta que “como ven, mencionar a los comunistas es tan peligroso que genera problemas siempre”. Es decir, no hace un bullying personalizado hacia el joven desmayado, un “bullying” clásico, sino que aprovecha la situación para adoctrinar con un chiste, con lo que de alguna manera su humor reemplaza al gesto humanitario de preocupación por el otro, aprovecha la vulnerabilidad de otro para con un chiste remarcar su evaluación ideológica. Nos preguntamos si con esta actitud bordea la crueldad (el humor malvado o cínico, del que habla Propp en su célebre clasificación) o es un sarcasmo para distender. En ese sentido, hacer reír a costa de la vulnerabilidad de otro en presencia, y para afianzar la propia posición, reviste los componentes del bullying. Sigue con su alocución, de los contenidos de la educación argentina opina que son “recontra rojos”. Hasta el segmento interactivo en que los estudiantes le hacen preguntas, expone su éxito electoral con el apoyo de “las fuerzas del cielo” y su posición anticorrupción, antifeminista, anti status quo, anti lo políticamente correcto a lo que sindicaba de socialista, para explicar su vertiginoso ascenso. Explica que “en los últimos 100 años todo lo que es políticamente correcto es socialista...De ahí que me paré en Davos y les dije: ustedes son todos unos zurditos”; en ese momento se produce el segundo desmayo de otro escolta de la bandera y Milei hace su segundo chiste con bullying: “Uy, ¿otro más? Y sí, los nombro y son infalibles. Juro que no los nombro más”. En el auditorio, la reacción es mixta, algunos estudiantes sonríen (¿el chiste en boca de la máxima autoridad del país habilitó la crueldad? ¿la percepción de la comicidad por el absurdo supera la sensibilidad?) y otros lo miran con seriedad. O sea que en algunos funcionó esta interpelación de identificarse en el desprecio al sufrimiento del otro, en este caso, del compañero de colegio. En otro momento, para ilustrar la acción de los jóvenes sobre los adultos promoviendo su candidatura, recurre a un proverbio grosero que generó posteriores repudios: “el burro gana por insistidor, más que por lo otro, ¿se entiende?”.

El acto completo se puede ver en YouTube-Oficina del presidente-6 de marzo de 2024.

Las reacciones sobre la actuación presidencial en el colegio generaron valoraciones diversas y opuestas tal como lo expone la nota de Página 12: "El Cardenal Copello, un colegio dividido por Milei", del 10 de marzo del 2024.

El presidente destina mucho tiempo a tuitear o retuitear. Hace pocos días retuiteó con "like" una escena de bullying y según el sitio "Haceinstantes.com", Javier Milei repostó en su cuenta oficial de X un posteo irónico sobre "el bullying en 30 años". Sin embargo, los expertos en la temática no se lo tomaron con humor, y la ONG Alianza Anti Bullying Argentina decidió responderle para concientizar.

"El bullying en 30 años: sus abuelos eran zurdos que tomaban universidades", decía el posteo del usuario Mati Smith. Además, iba acompañado de una imagen en la que se ve a un niño llorar ante la burla de quienes parecen ser compañeros de escuela.

Ante esto, el fundador, Pablo Mainer, se refirió al respecto: "Nos preocupa que el presidente banalice el uso de la palabra bullying. Para nosotros, es muy importante el rol de los adultos y el ejemplo que dan", expresó en un video. De esta manera, lanzó: "Es importante que no usemos esta palabra para fines políticos" (Meiner, 2024).

La otredad debe desaparecer, sobre todo si se trata de figuras populares que sean críticas y conciten simpatía de multitudes. En entrevistas que circularon por las redes y reproducidas en tuiteos y retuiteos, el presidente recurrió como burla a la paronomasia para desacreditar a las cantantes populares Lali Espósito a quien llamó "Lali Depósito" y a María Becerra, "María BCRA", por el nombre del banco, porque dice Milei que ambas son pagadas para ser opositoras.

En la misma dirección de denigración del adversario por la burla, durante su viaje a Estados Unidos en febrero de 2025, a pocos días del escándalo por la estafa de la criptomoneda #Libra que lo salpica a él y a su equipo, mientras habla en el BID recibe una llamada telefónica que molesta a su discurso, en relación con la cual comenta que se trata de argentinos "cabeza de pulpo". Inmediatamente aclara que los llama así porque tienen la cabeza donde está el aparato digestivo, es decir, llena de excremento; el emisor lo enuncia con sonrisa sarcástica, el público ríe y aplaude. (YouTube, Clarín. 21 feb 2025). Esta violencia verbal está acompañada por elementos que la materializan y simbolizan su línea política, como la motosierra que acompaña muchos de sus discursos, sobre todo los de campaña, o la horca esgrimida por sus seguidores y orientada a sus adversarios políticos.

Pasemos brevemente al otro caso que en relación inversa, se trata de un abuso de poder no con humor sino como reacción hacia una burla satírica contra el representante del poder político en la provincia de Jujuy. El titular de la nota del 27 de enero del 2024 de Irina Hauser en Pág.12 dice: "En el reino de Morales la cárcel no se le niega a nadie. Liberaron a los presos por tuitear pero ordenan la captura de una mujer por WhatsApp"

El hecho es el siguiente: En Jujuy dos hombre pasaron 53 días detenidos por tuitear una broma sobre una supuesta infidelidad de la esposa del exgobernador. Los excarcelaron pero después hubo un pedido de detención para una mujer que esparció el rumor en una

conversación privada.

El tuit decía así: “Hace ya varios años que en Jujuy se hace el carnaval de los Tekis (una estafa en la que caen los turistas). Pero este año no se hace. Y todo parece que es porque uno de los Tekis le enseña a tocar la quena a la mujer del exgobernador. Imposible aburrirse en *kukuy*”.

En la defensa por la libertad de expresión de los acusados señalaron que el tono “satírico y jocoso” está protegido de la acusación de “real malicia”. Este juicio remite sin duda a fines del siglo XIX y las acusaciones por los libelos o las sátiras caricaturescas del humor político en los medios gráficos, escenario de disputas políticas. Es un rasgo de la derecha argentina, recuperar los argumentos y discursos de fines del siglo 19, como el de Sarmiento, con los que construyen el neoliberalismo más conservador y clasista, por oposición al progresismo.

Se puede decir que el gobierno anarco capitalista es una experimentación tanto en lo económico y social como en lo cultural, explícitamente sus actores hablan de batalla cultural. En dicho experimento de radicalización la figura de Ubú rey ya no es un hecho estético como en la obra de Jarry, una crítica a ese poder despótico y cruel desde la sátira grotesca hiperbólica, en la línea de Satiricón, Gargantúa, algunas novelas de Laiseca, el film el Joker de Todd Phillips, el Guasón, sino una realización del poder fáctico, gubernamental, encarnada en una especie de rockstar afecto a las humoradas violentas. Una velocísima desregulación no sólo estatal sino psíquica y social. Y abarcadora: el stand up presidencial incluye imitaciones y burlas sarcásticas a ocasionales adversarios, como hizo en la cena de la Fundación Libertad (24 de abril de 2024) con adversarios políticos o económicos. La construcción de esta imagen de rockstar hace que la crueldad juegue en el límite de la broma. Las medidas económicas efectivamente crueles marcan el camino a lo siniestro. En lo siniestro, la broma, el humor, es una estrategia de distracción, de dilución: es y no es al mismo tiempo. Es un juego, te pone en lugar de lo peor pero lo peor no ocurre, hay alivio de la expectativa de que acontezca lo temido, pero por suerte era una broma: estrategia de distracción de las defensas, oculta y muestra, arma letal para la resistencia.

Tanto la broma como el bullying tienen como efecto la humillación, en diversos grados. La broma intenta ser pasajera y que se restablezca el equilibrio relacional previo a la misma para lo que a veces debe recompensar por el mal momento ficticio (como sucedía con las bromas de “Video Match”, programa televisivo conducido por Marcelo Tinelli en la década d 1990). El bullying persigue la aniquilación de la víctima, no hay resarcimiento de la humillación inferida. En el caso particular que describimos más arriba, la aniquilación opera sobre el elemento productor, la izquierda, los zurdos, el comunismo. Pero es broma, lo cual no quiere decir que sea pasajera, ya que deja alguna huella en la subjetividad y en la forma de interacción de los actores. “El goce de la crueldad se recompone como humorada”, dice Gabriel Giorgi. Con lo que constituye un nuevo pliegue en las inflexiones de la violencia.

Estamos viendo entonces la relevancia epocal de un humor sádico, violento, que impregna un liderazgo no sólo en presencia sino fundamentalmente en las redes, lo cual amerita otro estudio que no vamos a presentar aquí y que tiene un desarrollo impecable en *El humor hipermediático. Una nueva era de la mediatización reidera*, de Damián Fraticelli (Fraticelli,

2023). Hablamos de políticas discursivas que generan resistencia, también en las redes pero de una manera muy potente, como humor colectivo, en las manifestaciones callejeras. En Argentina hubo dos marchas masivas nacionales (se estima con una participación de cerca de dos millones de personas) en abril y en octubre de 2024. Sólo de pasada, leo algunos carteles que se portaban en las dos marchas federales en defensa de la financiación de la Universidad Pública y gratuita realizadas, anotadas in situ o transmitidas en grupos de whatsapp:

“Sin ciencia no hay Conan” (el perro clonado de Milei, que le indica cómo gobernar)

“Conan ha muerto, firmado Nietzsche”

“Hay que proteger las universidades de uno que perdió las facultades.” (“Facultades” designan tanto a las divisiones disciplinares de la universidad, como a la competencia propia de la salud mental)

En la luneta de un auto: “No te pueden decir cuantos perros tiene el presidente pero quieren auditar la Universidad Pública”.

“Estudiá, no seas Adorni.” (Adorni es el vocero presidencial)

## Consideraciones finales

Para finalizar, retomamos entonces las líneas presentadas en este artículo enfocado en la relación entre políticas de la llamada “nueva derecha” y el discurso del humor.

Comenzamos presentando la parodia satírica del argentino prototipo de la derecha neoliberal en el programa televisivo de inicios de siglo “Peter Capusotto y sus videos” a través de los sketches del personaje “Micky Vainilla”. Intentamos mostrar los rasgos de este estereotipo como un síntoma anticipatorio de una subjetividad que años más tarde se manifestaría con el apoyo masivo a un candidato de extrema derecha para la presidencia de la nación y en las políticas de la batalla cultural de dicha ideología.

A continuación, invirtiendo la mirada y enfocando en las políticas de las derechas en relación con el humor, presentamos muy brevemente una reacción tradicional propia de la derecha conservadora: reprimir la sátira con prisión reconociendo su efecto corrosivo.

Pero hay otro uso nuevo y probablemente global por el cual se utiliza el humor como estrategia para: captar benevolencia, generar adeptos, para luego construir otro objeto de odio sobre el cual descargar la crueldad con lo que se logra un doble efecto: con el odio genera indignación en la construcción del otro a destruir (fascismo) que es más tradicional como parte del discurso político, pero sobre todo ejercer la crueldad en la sintonía de la broma, de la ironía, por lo que se desestabiliza el sentido, lo que permite su ejercicio más allá de los límites tolerables. Lo mismo que sucede con la sucesión de medidas socioeconómicas devastadoras, seguir corriendo los límites del pacto social, de lo tolerable: la línea roja es móvil.

Siguiendo con los discursos performáticos, en contrapartida y para finalizar presentando lo que será nuestra próxima indagación, hicimos un esbozo brevísimo de ejemplos de la resistencia desde los discursos que en manifestaciones callejeras deconstruyen y combaten las políticas de derecha con ironías y sinécdoques humorísticas. Un final que no pretende

concluir sino por el contrario abrir a las infinitas posibilidades de la historia en proceso desde la 'prolífica óptica del humor político.

## Citas bibliográficas

BAJTÍN, Mijail. **La cultura popular en la Edad media y en el Renacimiento**, Madrid, ed. Alianza, 1987.

CANCELA, Arturo.: **Tres relatos porteños de Arturo Cencela: El cocobacilo de Herrlin, Una semana de holgorio, El culto de los héroes**, Bs.As. Ed. Gleizer, 1923.

FLORES, Ana.: **El rumor del humor**, Córdoba, editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC, 2017.

FLORES, Ana: "El hombre, animal que ríe. Políticas libertarias y humor argentino actual", Capítulo del libro **Seminario de Verano II. Proyecto Prometeo: violencia, desorden y rebeldía**, Córdoba, ed. de la Facultad de Lenguas, col. "Curarse en Lenguas", UNC. 2014. Pág. 89-114.

FRATICELLI, Damian: **El humor hipermediático. Una nueva era de la mediatización reidera**, Buenos Aires, ed. Teseo, 2023.

GIORGI, Gabriel.: "El sacrificio y el chiste. Mutaciones del discurso de odio" en **Otros diálogos de el colegio de México**, N° 29, 1 de octubre de 2024. <https://otrosdialogos.colmex.mx/el-sacrificio-y-el-chiste-mutaciones-del-discurso-de-odio>. Acceso 04 de abril de 2025.

GOMBRICH, Ernest. **El experimento de la caricatura in Arte e ilusión**. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica, Barcelona, G. Gili 1979.

HAUSER, Irina. En el reino de Morales la cárcel no se le niega a nadie, en **Página 12**, 27 de enero de 2024.

MEINER, M. "Se banaliza la palabra bulling", en **LV12**, 22 de octubre 2024. Acceso 04.04.2025.

MICHELETTO, Karina. El cardenal Copello, un colegio dividido por Milei. **Página 12**, 10 de marzo de 2024.

POLIMENI, Carlos. La clave de Peter Capusotto. **Revista La Arena.**, 29,09,2020. <https://www.laarena.com.ar>. Acceso 04-03-2025.

REVISTA SUDESTADA. Repetir por repetir. [linktr.ee.sudestadarevista](http://linktr.ee/sudestadarevista). Acceso: 5-03-2025.

STROBL, N: **La nueva derecha. Un análisis del conservadurismo radicalizado** Buenos Aires. Ed. Katz, 2022.

# COMEDIAS DESASTROSAS: PELÍCULAS DE CULTO


---

## COMÉDIAS DESASTROSAS: FILMES CULT

---

### DISASTROUS COMEDIES: CULT FILMS

Ruben Olachea-Perez<sup>1</sup>

 <https://orcid.org/0000-0003-3725-2909>

Recebido em: 11 de julho de 2025.

1ª revisão: 20 de janeiro de 2026.

Revisão final: 21 de março de 2026.

Aprovado em: 21 de março de 2026.

---

<sup>1</sup> Doutorado em Estudos de Cinema e Televisão, Universidade de Warwick, Reino Unido. Professor Pesquisador (Ciências Sociais e Humanidades) na Universidad Autonoma de Baja Califor Sur (UABCS), México. E-mail: [rolachea@uabcs.mx](mailto:rolachea@uabcs.mx)

**RESUMEN:** A partir de comedias que no tuvieron éxito, se analiza una comedia de culto del director alemán Rainer Werner Fassbinder: *El asado de Satán* (1976), película que no obtuvo los resultados deseados pero que hoy se mantiene como un hallazgo dentro de la filmografía del director. A Fassbinder se le considera un cineasta de culto más orientado al drama. Esta colaboración intenta demostrar cómo el humor está presente en buena parte de la distancia entre obra y espectador, que es una marca estilística del director alemán. Sin embargo, al analizar la obra, el espectador atento descubrirá detalles que permiten más de una lectura. Se verá que permite múltiples interpretaciones.

**PALABRAS CLAVE:** comedia, éxito, crítica.

**RESUMO:** Baseado em comédias malsucedidas, este artigo analisa uma comédia cult do diretor alemão Rainer Werner Fassbinder: *Roast Satan* (1976). Este filme não alcançou os resultados desejados, mas permanece um tesouro na filmografia do diretor até hoje. Fassbinder é considerado um cineasta cult com foco mais dramático. Esta colaboração busca demonstrar como o humor está presente em grande parte da distância entre a obra e o espectador, uma marca estilística do diretor alemão. No entanto, ao analisar a obra, o espectador atento descobrirá detalhes que permitem mais de uma leitura. Perceberá que ela permite múltiplas interpretações.

**PALAVRAS-CHAVE:** comédia, sucesso, crítica.

**ABSTRACT:** Based on unsuccessful comedies, this article analyzes a cult comedy by German director Rainer Werner Fassbinder: *Satan's Brew* (1976). This film failed to achieve the desired results but remains a treasure trove in the director's filmography today. Fassbinder is considered a cult filmmaker more oriented toward drama. This collaboration attempts to demonstrate how humor is present in much of the distance between the work and the viewer, a stylistic hallmark of the German director. However, upon analyzing the work, the attentive viewer will discover details that allow for more than one reading. It will be seen that it allows for multiple interpretations.

**KEYWORDS:** comedy, success, criticism.

## ¿Qué es el éxito?

Un éxito cinematográfico sería la feliz combinación de un éxito de crítica y de taquilla. Esto es, la conjunción de opiniones de expertos que recomiendan una película por sus virtudes técnicas y méritos artísticos, por su temática, por sus innovaciones o apego a un texto literario y otros aspectos cualitativos. Eso aunado a un éxito de taquilla, cuantitativo. Está también la posibilidad del prestigio de uno o varios premios.

“De culto” se ha vuelto una etiqueta aplicable a cineastas o películas que sorprenden por alguna característica y las audiencias responden apoyando y siguiendo con atención la filmografía de alguien en especial. Teoría y metodología permiten al espectador especializado conceptualizar todas las ideas y acciones en torno al cine como arte, a través de varios procedimientos que conllevan una sistematización con fines claros, específicos. Esto es, una persona ve cine y lo estudia, analizando sus elementos. Al efectuar ese ejercicio, se aplican técnicas que permiten, con flexibilidad, aplicar a su vez a otras películas, observaciones y análisis similares. Lo que a menudo inicia como práctica gozosa de placer visual y de contar historias que se vuelven a contar y fomentan imaginación, se reproduce en otras imágenes, tomas, escenas, secuencias, obras y filmografías.

En el caso de comedias que no obtuvieron el éxito deseado, mencionaré cinco ejemplos: *El asado de Satán* (Rainer Werner Fassbinder, Alemania, 1976); *Rubin and Ed* (Trent Harris, Estados Unidos, 1991); *It's Pat* (Adan Bernstein, Estados Unidos, 1994); *Los 120 días de Bottrop* (Christoph Schlingensiefel, Alemania, 1997) y *Una noche en el Roxbury* (John Fortenberry, Estados Unidos, 1998). La película que encabeza esta lista es la que nos ocupa principalmente y en síntesis, trata sobre el cambio ideológico de un poeta anarquista sadomasoquista (Walter Kranz) que migra al fascismo. Sin embargo, llegué a ella luego de conocer muchas otras películas que se pudieran considerar fracasos de taquilla y de crítica. De alguna manera, cada ejemplo mencionado dejó una marca y a menudo son mencionadas como películas valiosas que han soportado el paso del tiempo y aún resisten análisis, generando espectadores que las disfrutan y comentan algunas de sus muchas virtudes.

*Rubin and Ed* cuenta la insólita amistad entre un joven excéntrico y psicodélico, inadaptado socialmente y un hombre mayor que lo ve como cliente potencial para un curso motivacional y promocional de bienes raíces. Ello da pie a escenas surrealistas de humor absurdo, con diálogos que generan humor en el espectador. Gradualmente, se va gestando la sensación de estar frente a una comedia americana inusual y adelantada a su tiempo. Hay un subtexto político e ideológico que se evidencia gradualmente al final cuando la amistad entre los dos personajes masculinos pasa por una crisis y una serie de múltiples ofensas. El final incluye la ratificación de que ambos son dos modelos distintos de fracaso social en la implacable cultura neoliberal norteamericana, que guarda asombrosos detalles respecto al estado actual que guarda la cultura política en el poderoso país, pese a décadas de distancia con el filme.

De manera similar, *It's Pat* es una comedia norteamericana cuyo tema principal es la ambigüedad sexogenérica de la o el joven protagonista. Ello genera múltiples situaciones de confusión y humor incómodo de acuerdo a la fecha en que el filme fue realizado, y que posteriormente se volvería absolutamente de incorrección política negativa. En vez de verse como un ejercicio antropológico necesario sobre cómo se debe o no tratar asuntos como la intersexualidad, bisexualidad, homosexualidad o asexualidad, a menudo la visión de *It's Pat* simplemente genera comentarios de espectadores profundamente escandalizados e indignados. Sin embargo, es visible que el humor en *It's Pat* celebra la ambigüedad y que ello incomoda a muchas personas.

En cambio, *Los 120 días de Bottrop* es intencionalmente burla y homenaje a dos cineastas europeos de culto: Pier Paolo Pasolini y Rainer Werner Fassbinder, infantes terribles del cine italiano y alemán, respectivamente. El título de *Schlingensief* evoca a *Saló o Los 120 días de Sodoma* (1975), cinta que generó escándalo por sus escenas de sadismo fascista y que coincidió además, desafortunadamente, con el homicidio a Pasolini en noviembre de ese mismo año. La comedia de *Schlingensief* se centra más en el nihilismo y concentra en su reparto a buena parte del grupo de actores que trabajaron originalmente con Fassbinder. Es parodia y homenaje al mismo tiempo, mezclando excentricidades para ilustrar los límites entre el arte y la cultura moderna alemana. Sin embargo, las visiones que el cine de Pasolini y Fassbinder reflejan sobre arte, cultura, política e ideología difícilmente encuentra parangón. Es comprensible, por tanto, que el estilo de *Schlingensief* se refugie en un humor absurdo y nihilista que es más homenaje que provocación. O bien, que es homenaje desde la provocación.

Finalmente, *Una noche en el Roxbury* es una comedia de música electrónica y coreografías de humor bobo o tonto pero muy efectivo, con un final feliz cuyo tema en realidad es tabú: la crisis emocional entre dos jóvenes hermanos vírgenes y de clase media en la California finisecular, generada por la boda del primogénito arreglada por el padre, un empresario obsesionado con el éxito social. Al final ambos jóvenes tienen éxito con su idea original de un club nocturno cuya decoración en el área de espera es glamurosa y su pista de baile imita el paisaje urbano como contrapuntos estéticos de un mundo al revés, típico de la comedia. Un empresario solidario los apoya y es ahí mismo en su negocio que sus relaciones sentimentales se consolidan, sin la presión paterna.

Estas cinco comedias filmicas están disponibles en más de una plataforma. Distan de ser cine inconseguible. Si *El asado de Satán* versa sobre el cambio de ideología en los artistas, *Rubin and Ed* presagia decadencia ideológica en el país líder del desarrollismo; *It's Pat* refleja la creciente neurosis colectiva que pueden generar las cuestiones de género; *Los 120 días de Bottrop* demostraría, en teoría, el triunfo de políticas fascistas en Alemania, Europa y Occidente, por extensión; y *Una noche en el Roxbury* representa el retorno del formato de comedia convencional con final feliz, optimista y hasta un tanto ingenuo, pero con tema de avanzada hacia una sociedad menos patriarcal, más inclusiva y tolerante.

## Una comedia de principio a fin

*El asado de Satán* inicia con un epígrafe de Antonin Artaud (1896-1948) el artista surrealista cuya obra fue la búsqueda constante del arte absoluto. La cita reza así: “Lo que nos diferencia de los paganos es el esfuerzo que ponen ellos, en el origen de todas sus formas de creencia, en no pensar a partir de los hombres con el fin de obtener la unión con toda la creación, es decir con la divinidad” (Fassbinder 2018, p. 509). Esa cita culta es una de las pocas alusiones, más o menos directas, para justificar el título. El asado de Satán es un problema y la comedia, la carcajada, un remedio para el pueblo oprimido que enfrenta al poder abusivo y autoritario con lo más poderoso culturalmente que tiene: la risotada vulgar colectiva. La cristiandad ríe poco, acaso sonríe ocasionalmente. En contraste, Occidente sabe reír a carcajadas. Ya luego, un escritor intelectual como Umberto Eco explotará ese asunto en la novela *El nombre de la rosa*. El epígrafe con el que Fassbinder inicia su relato aparece traducido al alemán y cierra el filme con la versión original en francés. La misma cita, trazando un círculo de principio a fin e iniciando otro. Es la primera vez que veo un filme que arranca con un epígrafe y concluye con la misma frase, aunque ya siendo otra porque es una traducción. Una traición a la tradición. Una solución elegante al tema de la apropiación cultural por intercambio. Préstamos que son deudas y viceversa.

Pero, siendo Fassbinder un experto en dramas, ¿se trata verdaderamente de una comedia? Él mismo lo explica: “Con *El asado de Satán*, intenté hacer una comedia sobre eso que siempre digo con mucha seriedad y también con una cierta tristeza que es una lástima que no funcione: me refiero al grupo” (Fassbinder, 2018, p. 430). El grupo de teatro, la compañía cuyo líder fue Fassbinder y que estaba naturalmente condenada a fracasar. Si muchos admitirían que el proyecto social de la familia es disfuncional, los grupos artísticos con mayor razón. Son una utopía. Sin embargo, familias y grupos existen, batallan y bregan en pos de sus ideales.

De manera inteligente, Fassbinder intelectualiza su desdoblamiento autobiográfico en el protagonista Walter Franz quien resuelve su estancamiento creativo con un cambio ideológico radical: “Así que lo que intenté fue hacer una comedia sobre mí desde afuera, desde la postura negativa, una comedia sobre cómo sería yo si fuera como tal vez soy pero no creo ser”. (Fassbinder, 2018, p. 430)

Fassbinder habló de *El asado de Satán* cuando aún era un proyecto sujeto a modificaciones:

Es la historia de un poeta de izquierda que no ha escrito nada durante un año porque tiene problemas de consciencia. Un día logra escribir de nuevo un poema, se lo lee a sus amigos y ellos le dicen que ese es el poema de un poeta alemán que lleva muerto cincuenta años. El poeta es Stefan George. Empieza a estudiar la vida de George, y cada vez se va identificando más y más con George. Luego atraviesa un periodo en el que trata de vivir el fascismo de Stefan George, el fascismo especial de Stefan George, hasta el final, cuando su esposa muere y él está tan centrado en sí mismo y tan preocupado que durante un tiempo no se enteró de que ella estaba enferma. Pero luego encuentra el camino de vuelta hacia su humanismo. Descubre su propio humanismo y ya no puede seguir ideas foráneas. Tiene que encontrar las propias. (Fassbinder, 2018, p. 280)

Posteriormente, Fassbinder modificaría el periodo de crisis de inspiración poética y literaria al doble: Walter Kranz lleva dos años sin producir una sola línea que haga resurgir al “poeta de la revolución”. Las posteriores escenas de restaurante, banco y hospital, entre otras, en las que el poeta ocasionalmente es reconocido por la gente con cierto entusiasmo frente al fenómeno de ser popular y socialmente reconocido por el uso que él hace del lenguaje, son un acierto técnico ilustrativo. Walter Kranz es consciente de su fama y siente una especie de placer y deber, rara mezcla, al emular a Stefan George (1868-1933). Mas Fassbinder sabía algo más, el poema del albatros tampoco era original de Stefan George, sino que era una reapropiación de un poema en francés: “El poema es en realidad de Baudelaire. George lo que hizo fue una versión y creyó que era suyo. Todo artista tiene en algún momento la sensación de que todo lo que hace ya ha sido hecho por otro.” (Fassbinder, 2018, p. 429). La figura del director Fassbinder aquí crece. No sólo sabe e indaga sobre el pasado literario germano sino que también se entera de los préstamos culturales intercambiados entre Alemania y otras naciones.

### Una sinopsis ampliada, con detalles

Walter Franz recibió 32,500 marcos alemanes como adelanto de la editorial con la que ha firmado contrato pero no ha escrito una línea nueva en dos años. Le niegan otro adelanto y estalla en ira, insultando a sus editores. Queda implícito que ellos son judíos (o el escritor los insulta con semejante acusación) y que él no es judío. Es Múnich en 1976. La masacre del grupo terrorista palestino “Septiembre Negro” en los Juegos Olímpicos de 1972 aún flota en el ambiente de manera inefable. Toda Alemania es consciente de la situación de posguerra, vencida en la Segunda Guerra Mundial. Al respecto, Fassbinder reflexiona sobre las grandes aportaciones de judíos como Karl Marx y Sigmund Freud: “Los judíos como pueblo atravesaron una situación muy masoquista y [aún] así produjeron una cantidad de gente que empujó hacia delante la consciencia del mundo entero. Esto que digo aquí seguro que será interpretado como antisemita...” (Fassbinder, 2018, p. 309). Era 1977 y Fassbinder fue miembro del jurado internacional de la Berlinale, el festival de cine de Berlín. La comunidad judía protestó contra su incorporación como jurado pues consideró que su obra *La basura, la ciudad y la muerte* manejaba contenido antisemita.

Fassbinder es un excelente comunicador. A sabiendas de que está elogiando intelectuales de origen judío, maneja la ironía y asume el riesgo de ser malinterpretado y acusado de ser antisemita sin serlo. Sabe que a ese nivel de distorsión de la comunicación hemos llegado como sociedad. Por eso muchos perciben en los filmes del autor una aguda consciencia política y artística, ética y estética, adelantada, presagiando situaciones que hoy persisten o han empeorado. La complejidad del sadomasoquismo la entiende así: “No hay masoquismo sin sadismo, y las relaciones que se basan en el sadomasoquismo provienen siempre de educaciones muy estropeadas. El individuo no es solo masoquista o sádico, la cosa no es tan simple” (Fassbinder, 2018, p. 307).

En su camino de vuelta a casa, el escritor Walter Franz visita a una amante, Lily, cuyo marido Rolf es buen amigo y no se ofende ante las solicitudes eróticas de Franz. Lo que sí lo ofende es que deba dinero tanto a Lily como a él. Lo echan. También visita a Irm, quien es masoquista. Walter la insulta, escupe y ella lo disfruta. Él conoce el cajón donde ella guarda un revólver, dildos y consoladores. Ella porta botas altas y lencería erótica: de color morado, transparente, bragas con apertura posterior e igualmente sostén que deja los pezones al aire cuando se desviste de su abrigo de gabardina, única prenda exterior. La película, como se puede ver, maneja una supuesta sexualidad abierta en sus personajes, con un amplio despliegue de conocimiento sobre fetiches. Él sitúa la pistola en su boca como si practicara sexo oral y ella se excita, pidiendo que le dispare cuando está en el suelo firmando un cheque por una alta cantidad. Los disparos suenan pero no hay rastro evidente de sangre. Muy pronto Walter recibe la visita de Lauf, un detective persiguiendo el caso.

Estilísticamente, al interior del edificio de *El asado de Satán* hay muchas puertas blancas que se abren y se cierran, como en las comedias de Ernst Lubitsch (1892-1947), exitoso y versátil cineasta judío-alemán que fue naturalizado estadounidense en 1933. En el hogar de Walter Franz, su esposa Luise grazna y gruñe cómicamente para el espectador, quejándose continuamente del poco dinero, que tiene que hacer la compra y que su marido lleva diecisiete días sin tocarla, pero con conocimiento de sus infidelidades. Franz tiene la nueva y "genial idea" de entrevistar prostitutas como fuente de inspiración. Luise se burla de su "originalidad". Ello de inmediato sienta la bases del tono satírico en la trama.

Las tomas son ágiles e incluyen un amplio repertorio de efectos cómicos y humor físico: caídas, bofetadas, pisotones, canciones en coro. El personaje Ernst es el hermano menor del escritor y padece retraso mental, aunque es joven, alto, fuerte, incluso bien parecido y de buena figura. Él se la pasa cazando, matando moscas. Las colecciona en una caja especial de madera que atesora. Pese a la rudeza del trato en la pareja, la relación con Ernst no es mala, en apariencia. Ambos le ponen atención, aunque ella menciona que no se ha lavado las manos en dos años y Walter eventualmente descubre que lo imita en sus correrías con la joven prostituta Lana von Meyerbeer. Al castigarlo, azota sus nalgas y nota que disfruta el castigo.

Respecto a las quejas constantes de Luise, también incluye lamentos físicos, de que le duelen los intestinos. Por su parte, la prostituta da detalles de que suele tener diez clientes al día y que cobra 150 marcos por un no referido pero dado por hecho "servicio completo". Cuando reciben la visita del detective, lo tratan con gran cordialidad. Walter y él comparten el masaje matutino de pies en una sola tinita de peltre con agua caliente, con gran camaradería, tomándose de las manos y sonriendo como se supone sólo lo harían amigos cercanos. Como si de una comedia de los Hermanos Marx se tratara, llegan a embargar muebles del piso. Los obreros cargadores se llevan un armario y adentro va escondido Ernst, sorprendido por Luise. Ello es improbable en términos reales por su peso pero completamente posible en los códigos y convenciones de la comedia cinematográfica.

En cuanto a la frustración sexual de Luise, los comentarios de Walter son cómicos. Cuando ella dice que llevan ya dieciocho días sin relaciones íntimas, él cambia las cifras a

dieciocho meses o a catorce años. Mientras tanto, la investigación sobre el pasado sexual de la prostituta Lana, refiere haber sido violada por un tío, con fingida inocencia. Pero igualmente el espectador puede empezar a imaginar que es una confesión en regresión, como si estuviera hipnotizada, y en ese trance de hipnosis hablara con un tono de voz correspondiente a esa pequeña niña que fue abusada. Posteriormente, insiste en sus honorarios y un pago extra para transporte en taxi. Luise se encarga y corrige: sólo le dará 2.50 marcos más a su pago de 150 marcos pues se irá en metro con ellos. Esos detalles tan realistas agregan verosimilitud al relato.

En su búsqueda desesperada por alternativas de financiamiento por descabelladas que éstas puedan ser, Walter contacta a una seguidora de locura evidente. Alta, desgarrada y sumamente delgada, Andrée es interpretada por Margit Carstensen, familiar en el grupo de actores de Fassbinder. Para Walter, es obvio que ella es virgen y que está desquiciada, que es una lunática. La contacta desde una cabina telefónica y le pide que le conteste vía telegrama. Dicho telegrama llega de inmediato, dando a conocer lo dispuesta que está a vivir con él en una especie de devoción ciega, como si estuviera ella casada con él desde hace mucho tiempo, en una relación de dependencia enfermiza. Por cierto, usa unas gafas demenciales que hacen ver sus ojos extraordinariamente grandes. En los breves intercambios de diálogos en exteriores, en un parque, Andrée informa a Walter que no tiene fortuna excepto dos mil marcos que le cederá con gusto, y que tiene una hermana lisiada.

Llegada a casa, Andrée es tratada por todos con bastante familiaridad. Ella le informa a Luise que es ella (Andrée) la verdadera esposa del gran escritor Walter Franz. Luise lo toma con humor, como quien descubre que los locos atraen a otros locos. Walter, en su objetivo de parecerse al poeta Stefan George, empieza a maquillarse y Luise se carcajea, burlándose ante semejante ocurrencia. Ernst ha recibido, por parte de su hermano mayor, permiso para abusar de Andrée, que incluye humillaciones tales como que aquél le escupa huevo del desayuno en la cara. Le da tos y cuando Ernst le da un fuerte golpe en la espalda para parar su tos, ella se lo agradece conmovida. Posteriormente, Walter instruye a Ernst para que la viole en el sótano. Andrée es una víctima dispuesta y se prepara para ello rezando un Padre Nuestro.

A propósito, Fassbinder fue señalado por cultos interlocutores de que el personaje de Andrée estaba inspirado en el personaje homónimo, de apellido Hacquebaut, proveniente del escritor francés Henry de Montherlant (1895-1972), cuyo libro *Pitié pour les femmes* (*Piedad con las mujeres*) fue publicado en 1936. Andrée es una feúcha provinciana que persigue constantemente a Pierre Costals. Fassbinder contestó: "Así es, ella es la pobre persona oprimida. Lindo libro de Montherlant, por supuesto muy fascistoide, pero muy bonito" (Fassbinder, 2018, p. 359).

Llegados a este punto, los dolores de vientre en Luise se vuelven más preocupantes y su rostro acusa severo deterioro físico, que Walter no nota por estar concentrado en sus andanzas literarias, organizando tertulias con jóvenes contactados por agencia, con apariencia de efebos latinos y germanos. Su maquillaje y traje con capa a la "belle époque" hacen lucir amanerado a Walter, él que era un mujeriego empedernido. Su esposa le informa que Stefan George fue un homosexual. Por lo tanto, en su lógica interna y un tanto absurda, tendrá que

experimentar o intentar al menos contacto con homosexuales. En los baños de la estación, entabla conversación con un prostituto de look *leather*: botas de cuero altas por encima de los pantalones y erección evidente fuera de la bragueta. Van a un hotel y el intento de sexo oral no prospera, pero Walter no se lo toma a mal. En realidad, ve mejor uso del pago al prostituto haciéndolo participar en sus tertulias literarias. Los efebos reconocen al prostituto de los baños. Se ríen y burlan ante la falsedad del supuesto sublime estilo poético de George. Finalmente, sólo uno de los seguidores es genuinamente leal a Franz. Ese seguidor promete llevar a su hermano a las tertulias, seguro de que también se integrará con admiración incondicional. Walter Franz, al emular a Stefan George, ha transitado de la anarquía sadomasoquista al sadomasoquismo fascista.

Aunque por un lado se ha confirmado, sin ser visto, que Ernst viola y maltrata a Andrée, quien parece resignada a ello, por otro lado muestra su lado más tierno al encariñarse con Luise, quien empeora en su estado de salud. Walter acude en visita sorpresa con sus ancianos padres, quienes viven en un modesto piso. Asustados por la visita, los padres de Walter le dan todos sus ahorros que eran para su propio funeral. Ni siquiera lo agradece ni muestra emoción alguna, sólo les informa que su chofer necesita cambio. Sus padres afirman haberlo visto en televisión hablando de temas incomprensibles para ellos. Andrée, desde el taxi, reacciona violentamente insultado a los padres de Walter, sacando asimismo su lado más fascista: los llama ácaros. Andrée descubre entonces que Walter ha mentido siempre respecto a unos padres ricos y refinados. Peor aún: descubre que también es capaz de disfrutar humillaciones. Ella lo escupe, él sonríe afirmando disfrutar incluso que ella, ser inferior, lo humille. La inspiración ha vuelto y escribe con frenesí. El título de su nueva obra es *No hay celebración para el perro muerto de Führer*. Recibe un buen adelanto por parte de la editorial, pero todo se va en pagos de alquiler, teléfono, luz, gas, deudas y gastos médicos. Podemos ver que en ese título se entrecruzan el humor, la historia reciente de Alemania y del mundo, más un evidente síntoma de estilo posmoderno tragicómico y autorreferencial, en el sentido literario.

En su búsqueda por más dinero, Walter cree estafar a Lana la prostituta, pero ella ordena y presencia una golpiza dada por unos matones tanto a Walter como a Andrée, en donde se ratifica el típico vínculo entre prostitución y crimen organizado. De vuelta en casa, su hermano Ernst le informa que Luise está en el hospital y el doctor le anuncia la muerte de su esposa. Walter tiene una crisis entre gritos y llantos desesperados, y dos enfermeros fuertes y morenos lo inmovilizan. Sus dos leales fans se avergüenzan de él por esa demostración emocional y le escupen. En cambio, el doctor y sus enfermeros lo felicitan por su nueva obra, mientras Walter reza brevemente hincado frente a una virgen y un niño Dios algo deforme de tan rollizo. Es un pequeño altar dentro del propio hospital.

En la escena cuando el médico le pregunta por su nueva obra, tiene ocasión un momento espectacular de la película: Walter se lleva la mano al rostro y con sus dedos pulgar e índice abiertos sobre la frente recorre su propio rostro de arriba a abajo: como un actor impostando su personaje. Simulando asimismo, una transformación física y anímica hasta cierto grado "satánica", aludiendo sin duda al título original, cuya "S" inicial es una letra en estilo nazi (no

suástica, sino como un rayo). Llegado a casa, también se unen Irm y el detective. Hallan a Walter herido de balas de salva por su hermano Ernst. Irm le echa agua y él reacciona preguntando: “¿Es esto el paraíso?”. Explotan en carcajadas, bailan y juegan rudo con el pobre Ernst, quien por su discapacidad no alcanza a entender lo que pasa.

Todo ha sido un montaje, una especie de obra teatral. Ni Irm había muerto por las balas de salva y la pistola la guardaban en la caja donde Ernst coleccionaba moscas muertas, ya no en el cajón de dildos de Irm. Por lo tanto, también el detective era un falso policía, todos, aparentemente, lo sabían. Sin embargo, en esta ocasión, las balas de salva sí habían dejado huella en la espalda: en la camisa de manga larga de Walter hay pequeñas marcas de sangre, mínima, nada grave. Irm baila alegremente con Walter música tradicional y no trae ropa interior pero sí botas a la rodilla. Lauf, el detective, intercambia a manera de broma un movimiento obsceno con Walter, como tocando sus genitales el uno contra el otro, como cuando a veces los futbolistas celebran un gol. Y ya, no pasa a mayores, todo es broma. Carcajadas. Reaparece el epígrafe de Artaud.

## Interpretaciones

Cuestionado, Fassbinder abunda un poco sobre la situación del personaje Walter Kranz, alter ego del director, al migrar de una ideología anarquista sadomasoquista a un sadomasoquismo fascista: “Él es genial para sí mismo, sin importar una mierda lo que haga. Estiliza lo que hace como una poesía de la ruina. Es algo que los artistas siempre saben hacer: emplear de manera positiva todos los errores y defectos que tienen”. (Fassbinder, 2018, p. 431). También, al cuestionarle su comprensión del porqué del no éxito de esta producción y su posible arrepentimiento por quizá atreverse demasiado en sus búsquedas estilísticas, al grado de vincular los desastres de su vida personal (el supuesto suicidio de su pareja) con los acontecimientos de su desempeño profesional, Fassbinder permaneció imperturbable, coherente: “Me divertí muchísimo haciendo esas películas” (Fassbinder, 2018, p. 343), al referirse específicamente al año 1975 y 1976 en los que se realizó *El asado de Satán*.

Fassbinder agregó: “*El asado de Satán* fue un punto en el que volví a decirme: ahora tienes que formularte determinadas cosas a ti mismo. No puedes seguir viviendo así, sin haberlas formulado, para decirlo de manera bien simple”. (Fassbinder, 2018, p. 344). Sin embargo, también se le cuestionaba por la dificultad de comprender las complejas tramas de sus historias: “Sabía que no eran películas narrativas sino películas donde muchas cosas pasan por asociaciones, para las cuales hace falta un público más cultivado” (Fassbinder, 2018, p. 453). ¿Era un provocador intelectual y elitista sólo para iniciados y espíritus elevados? “En *El asado de Satán* quería claramente que a través de la agresión contra el producto la gente reflexionara sobre los artistas en la sociedad” (Fassbinder, 2018, p. 401). Porque, a pesar el formato comedia, el argumento poético de Fassbinder fue demoledor en una entrevista. Sobre *El asado de Satán*, le preguntaron qué tipo de película sería. Contestó: “Un viaje hacia el interior del dolor” (Fassbinder, 2018, p. 280). ¿Qué comediógrafo daría esa respuesta? Realmente,

Fassbinder era un comunicador completo. Escribir una comedia desde el dolor puede sonar a cliché melodramático. Pero ya con el mero atrevimiento de decirlo, por lo menos a mí, me inmoviliza con mi intento de análisis y con mi intento de descriptor al aspirar, con declarada ingenuidad, captar lo que en pantalla quedó registrado para la posterioridad.

¿Renovó el género cinematográfico de la comedia? Totalmente. ¿Se vuelve un autor inclasificable? En lo absoluto, todo lo contrario. Simplemente, se vuelve más versátil aún. Por eso su admiración incondicional a Douglas Sirk. Por eso la admiración incondicional de directores como Pedro Almodóvar hacia Rainer Werner Fassbinder. Al elevar la ambición cultural del formato comedia, Fassbinder innovó en el arte cinematográfico, pues hallar una comedia que comente así el estado actual que guarda la industria editorial, el periodismo cultural, la política internacional, la salud mental de artistas y seguidores, el mundo intelectual y sus consecuencias históricas, cuestiones como la judía y el antisemitismo, más las evidentemente falsas acusaciones de ser antisemita, además de ser honestamente creativo y provocador con temas de educación familiar y erotismo, espiritualidad y arte, no son tan frecuentes ni tan fáciles de hallar como desearíamos.

## Consideraciones finales

Si ves *El asado de Satán*, vela con atención pero déjate llevar por la intención de reír. Es un entramado que insiste en mostrarnos lo ridículo que podemos llegar a ser los seres humanos con nuestras tribulaciones y egoísmos. Aún en su mal humor, el personaje de Luise no dejó de mostrar su lado emotivo y emocional, su dolor físico, su dolor ante la carencia de afecto, su consciencia de que el fin físico, la muerte, se aproxima y nos acecha.

Plena de emociones, la reseña del Frankfurter Rundschau fue contundente: “*El asado de Satán* de Fassbinder tiene poder y una locura cautivadora”. Esta frase no tiene fecha pero aparece al final del *trailer* o avance de su más reciente versión restaurada, para disfrute de las nuevas generaciones de leales seguidores. Y una placa en su memoria reza su dicho: “Hacer muchas películas para que mi vida se convierta en una película”. Eso es amor al cine.

Respecto a nuestro temor de que el humor llegue a su fin y se pierda esa poderosa arma política cotidiana para defensa de la libertad, del pensamiento, de la vida, películas como *El asado de Satán* y filmografías como la de Fassbinder es necesario rescatarlas de ese estereotipo de que pertenecen a otra época. Los grandes cineastas no hacen concesiones estrechas. Sus obras son generosas, espléndidas, abiertas al debate. Comunican apasionadamente amor por la humanidad y por la inteligencia.

## Referencias

### Filmográficas

**El asado de Satán** (*Satansbraten*, Rainer Werner Fassbinder, Alemania, 1976).

**Rubin and Ed** (Trent Harris, Estados Unidos, 1991).

**It's Pat** (Adan Bernstein, Estados Unidos, 1994).

**Los 120 días de Bottrop** (Christoph Schlingensief, Alemania, 1997).

**Una noche en el Roxbury** (John Fortenberry, Estados Unidos, 1998).

### Literarias

ECO, Umberto. **El nombre de la rosa**. Barcelona: Lumen, 1980.

### Bibliográficas

FASSBINDER, Rainer Werner. **Fassbinder por Fassbinder**. Las entrevistas completas. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2018.

IMAGEN, HUMOR Y PODER RACIAL EN AMÉRICA LATINA


---

IMAGEM, HUMOR E PODER RACIAL NA AMÉRICA LATINA

---

IMAGE, HUMOR, AND RACIAL POWER IN LATIN AMERICA

Alexander Ortega Marín<sup>1</sup>

 <https://orcid.org/0009-0000-7626-1387>

 <http://lattes.cnpq.br/9087032502468981>

Recebido em: 3 de julho de 2025.  
Revisão final: 18 de janeiro de 2026.  
Aprovado em: 19 de janeiro de 2026.

 <https://doi.org/10.46401/arec.2025.v17.23652>

---

<sup>1</sup> Professor visitante do Departamento de Letras e do Programa de Pós-graduação em Letras de Bacabal (PPGLB/UFMA). E-mail: alexander.ortega.marin@gmail.com

**RESUMEN:** Este artículo estudia cómo el humor gráfico, desde la caricatura decimonónica hasta los memes digitales, construye y reproduce estereotipos raciales en América Latina. Analiza la representación del sujeto negro y mestizo como objeto de burla. Examina casos en Brasil, Cuba y México, mostrando la continuidad histórica de la racialización visual. Se articulan teorías sobre estereotipo y archivo colonial. Se argumenta que los memes actualizan gestos gráficos coloniales. El humor funciona como mecanismo de banalización del racismo.

**PALABRAS CLAVE:** memes, humor gráfico, archivo colonial, América Latina.

**RESUMO:** Este artigo estuda como o humor gráfico, da caricatura do século XIX aos memes digitais, constrói e reproduz estereótipos raciais na América Latina. Analisa a representação do sujeito negro e mestiço como objeto de zombaria. Examina casos no Brasil, em Cuba e no México, mostrando a continuidade histórica da racialização visual. Articulam-se teorias sobre estereótipo e arquivo colonial. Argumenta-se que os memes atualizam gestos gráficos coloniais. O humor funciona como mecanismo de banalização do racismo.

**PALAVRAS-CHAVE:** memes, humor gráfico, arquivo colonial, América Latina.

**ABSTRACT:** This article examines how graphic humor, from nineteenth-century caricature to digital memes, constructs and reproduces racial stereotypes in Latin America. It analyzes the representation of Black and mestizo subjects as objects of mockery, exploring cases in Brazil, Cuba, and Mexico to demonstrate the historical continuity of visual racialization. The study brings together theories of stereotype and the colonial archive, arguing that memes update colonial graphic gestures. Humor operates as a mechanism for trivializing racism.

**KEYWORDS:** memes, graphic humor, colonial archive, Latin America.

## INTRODUCCION

En América Latina, algunas veces, la frontera entre el humor y la discriminación suele diluirse en el lenguaje cotidiano. Esta ambigüedad se refuerza en los intercambios rápidos de las aplicaciones digitales, en donde el meme ha ocupado un espacio importante. Siguiendo Araújo, quien parte del concepto original de meme propuesto por Richard Dawkins en *O gene egoísta* (ARAÚJO, 2019), podemos entenderlos como unidades culturales que se replican por imitación. En el entorno digital, los memes adquieren una dinámica propia: estética *trash*, velocidad de circulación, carga paródica y potencial viral.

Entre 2010 y 2013, Facebook vivió una ola de memes provenientes de páginas de “humor negro” o grupos cerrados, con escaso control o sin regulación. Instagram y Twitter apenas comenzaban a posicionarse. Casos emblemáticos como la comparación entre Christiane Taubira y un simio en Francia<sup>2</sup>, o los comentarios de la cantante Marbelle en Colombia sobre la vicepresidenta Francia Márquez también comparándola con un simio, demostraron que la intencionalidad del meme racial, al banalizar estereotipos, se camuflaba en formas de comunicación instantánea.

Sin embargo, tras el auge de movimientos como Black Lives Matter<sup>3</sup> y las discusiones posteriores sobre racismo digital, el humor racializado en memes perdió algo de presencia pública, pero no desapareció. Sigue circulando en WhatsApp o transformándose en stickers o emoticones: pequeños recortes fotográficos con movimientos, en los que el fenotipo de personas con fenotipo de algunas regiones de África aparece como objeto de burla. Así, el humor producido por los memes consiste precisamente en la activación de estereotipos cuyo valor simbólico está encriptado en viejas herencias coloniales sobre la representación de sujetos históricamente marginalizados como personas de origen africano, indígenas o mestizas, cargadas de sentidos estereotipados.

Los estereotipos para provocar risa, tales como la creencia en habilidades sexuales, su

---

2 En octubre de 2013, Anne-Sophie Leclère, candidata del partido francés de extrema derecha Front National, publicó en su perfil de Facebook un fotomontaje en el que comparaba a la ministra de Justicia Christiane Taubira, de origen guayanés, con un mono. La imagen presentaba dos fotografías: a la izquierda, un simio; a la derecha, el rostro de Taubira, con el texto: “Antes era un mono, ahora es ministra”. Aunque no se trataba de un meme en sentido estricto, pues no circuló como plantilla replicable ni con estética participativa típica del humor digital, la composición visual + texto, su tono de burla y su rápida difusión mediática lo vinculan a los mecanismos simbólicos de los memes racializados. La imagen fue ampliamente difundida, condenada y utilizada como ejemplo de racismo institucional en Francia. (EL PAÍS, 2014).

3 El movimiento Black Lives Matter, surgido en 2013 en Estados Unidos tras el asesinato de Trayvon Martin, marcó un giro global en la forma de denunciar el racismo. Su impacto en el ámbito digital visibilizó prácticas discriminatorias naturalizadas, como los memes racializados, y forzó una revisión crítica de los discursos humorísticos que perpetúan estereotipos. Desde entonces, muchas expresiones antes toleradas han sido confrontadas públicamente, generando nuevos marcos de sensibilidad racial en redes sociales y medios.

asociación con la fealdad, la suciedad o la predisposición al crimen, juegan un papel importante dentro del sentido de los memes. Según el psicólogo Allport (1958), son “una creencia exagerada asociada con una categoría” que sirve para “justificar (racionalizar) nuestra conducta en relación a esa categoría” (ALLPORT, 1958, p.187). En esta línea, Allport sostiene que los estereotipos operan como estructuras mentales cuya función es regular nuestro comportamiento hacia otros grupos sociales, actuando como mecanismos de exclusión, simplificación perceptiva y justificación del rechazo (ALLPORT, 1958, p. 188).

Dicho de otro modo, cada estereotipo arrastra tras de sí una historia, mecanismos de poder y configuraciones simbólicas que direccionan el imaginario colectivo. Así, los memes racializados no solo hacen reír: también activan comparaciones que naturalizan jerarquías sociales heredadas desde la colonia a través de canales de representación como la pintura, la prensa, el cine y la televisión.

De esta noción de “simplicidad de percepción” del concepto de estereotipo proviene uno de los mecanismos que sostienen la configuración humorística del meme racial: reír de lo comúnmente aceptado sobre el fenotipo africano e indígenas, precisamente porque aparecen como formulaciones simples y reducidas de la realidad. Para el sociólogo portugués Jerónimo (2015), el humor puede definirse como “cualquier evento o formulación discursiva, intencionada o no, que provoque experiencias cognitivas culturalmente compartidas capaces de suscitar la risa y proporcionar entretenimiento” (JERÓNIMO, 2015, p. 67). Continúa el autor: los grupos con mayor poder tienden a convertir en anécdota, es decir, en chiste, tanto las características físicas como psicológicas de grupos marginados o percibidos como inferiores. En este marco, la risa no es neutral: reafirma la posición dominante de quien ríe y refuerza la desventaja de quien es objeto de burla (JERÓNIMO, 2015, p. 55).

En este sentido, es clave comprender que el acto de reír por las exageraciones que suscita el físico o la personalidad del otro, como sujeto de la diferencia, se ha entendido desde la antigüedad como un gesto con profundas implicaciones sociales. Si miramos las teorías clásicas sobre el humor, como las propuestas por Aristóteles, Platón y Thomas Hobbes, la risa dirigida al otro podía también entenderse como una manifestación de superioridad de un grupo frente a otro. Desde esta perspectiva, una de las formas de hacer humor se activa a través de la comparación para la ridiculización de las diferencias y las inadaptaciones, reforzando así una lógica jerárquica.

Platón, citado por Jerónimo (2015, p. 56), ya advertía que la risa puede ser maliciosa, dirigida hacia aquellos que ocupan posiciones subalternas. Hobbes, por su parte, sostenía que las personas ríen desde la conciencia de haber superado aquello que en el otro aparece como desventaja (JERÓNIMO, 2015, p. 56). Así, el humor frente al “otro” puede entenderse como la puesta en escena de representaciones simbólicas donde quien ríe se considera, tácitamente, superior o exento de aquello sobre lo que se ríe. Como apunta Jerónimo (2015, p.54), muchas bromas funcionan dentro de un código compartido por quienes pertenecen al mismo grupo social, y su efecto humorístico depende precisamente de esa complicidad y clandestinidad que se ha reforzado en la era digital.

En este tipo de producciones visuales, la eficacia del humor no reside en la acción ni en la situación representada, sino en la comparación implícita entre cuerpos, activada por un conjunto de estereotipos racialmente codificados. El contraste fenotípico funciona como eje del chiste y se apoya en una jerarquía visual ampliamente compartida, en la que la blancura se asocia a la norma, la belleza y la deseabilidad, mientras que los rasgos indígenas o afrodescendientes se convierten en marca de desviación o fealdad. El meme, al reducir esta operación a una imagen mínima acompañada de un texto irónico, naturaliza la burla racial bajo la apariencia de espontaneidad, reforzando una pedagogía visual que legitima la risa como forma de clasificación social. Como advierte Billig (2001, p.275), la apelación al humor como “solo una broma” cumple precisamente la función de negar la responsabilidad del prejuicio que el chiste expresa, al tiempo que transforma la risa en una práctica social compartida que refuerza la cohesión del grupo que la reproduce.

En este contexto, la caricatura o la representación visual del meme se convierte en una herramienta eficaz de ridiculización ya que exagera diferencias y señala inadaptaciones. La eficacia se sostiene en subrayar la diferencia racial o étnica como anomalía o exceso. En los memes racializados, esta anomalía casi siempre se construye a través de contrastes en torno a jerarquías fenotípicas, piel blanca versus piel negra, europeo versus indígena, y frecuentemente asigna al sujeto negro o de rasgos indígenas atributos degradantes, entre ellos, el arquetipo de la fealdad o la animalidad. El carácter paródico del meme rompe momentáneamente la “realidad seria” y legitima, a través del humor, la burla mediante comparaciones implícitas que en otros contextos resultarían inaceptables.

El análisis del meme permite, así, identificar unas referencias visuales que remiten a formas históricas de clasificación racial. Desde esta perspectiva, el meme opera como un punto de partida analítico que habilita una pregunta más amplia sobre la persistencia de estas lógicas en el tiempo. ¿En qué medida los contenidos que hoy circulan en los memes racializados remiten a herencias coloniales y a procesos de clasificación social consolidados durante la formación de los Estados nación? Esta pregunta desplaza el análisis del formato digital hacia la persistencia histórica de estructuras de representación jerárquica.

Según Walter Mignolo (2007), uno de los legados más persistentes de la colonia es la lógica de la diferencia, basada en el racismo y el patriarcado, principios que fueron utilizados para organizar jerárquicamente la población a partir de un único modelo dominante: “el hombre blanco y heterosexual” (MIGNOLO, 2007, p.205). Esta estructura, afirma el autor, produce una percepción de inferioridad en relación con ese patrón hegemónico: “Estas personas devaluadas son heridas en su dignidad, y la herida colonial es difícil de curar” (MIGNOLO, 2007, p. 205).

Nuestra hipótesis, creemos, corresponde a una herencia cultural de siglos en la que los grupos marginalizados se ubican en narrativas de comparación que destacan atributos de desventaja. Metodológicamente, se realizó una lectura crítica de fuentes visuales, pinturas de castas y caricaturas a partir de teorías provenientes de la historia del arte. A partir de la comparación entre archivos visuales de distintas épocas y contextos (siglo XVIII, XIX y XXI),

se realizaron análisis intertextuales para intentar rastrear estereotipos raciales y la posible relación con el humor gráfico latinoamericano.

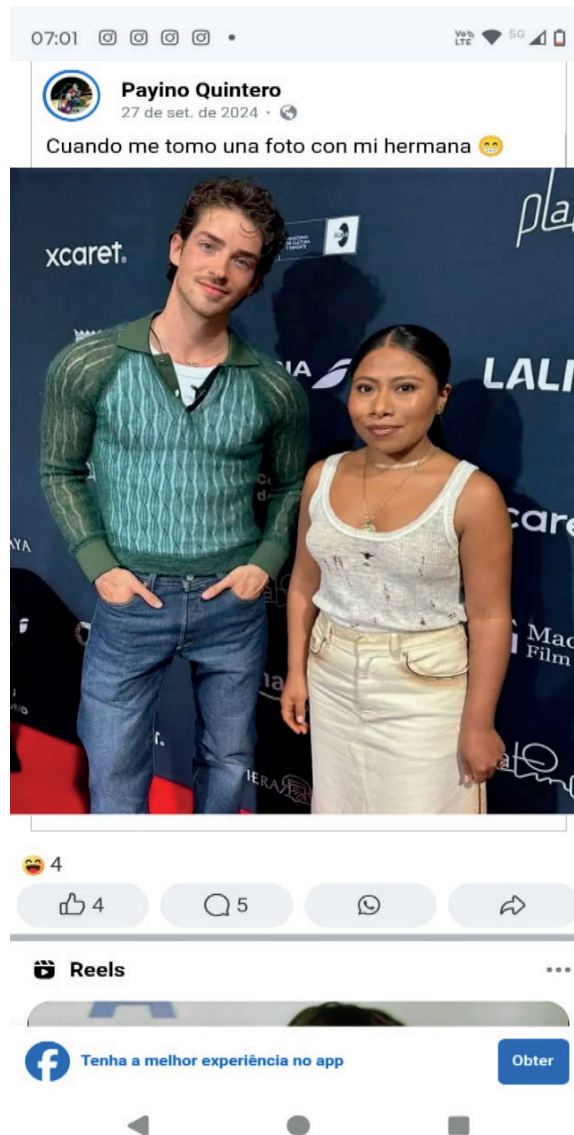
Este artículo no propone un análisis exhaustivo ni representativo de la totalidad del humor visual latinoamericano, sino una lectura comparativa y genealógica de un conjunto deliberadamente acotado de imágenes producidas en distintos momentos históricos. El objetivo no es establecer una tipología cerrada del humor gráfico, sino identificar recurrencias gráficas, retóricas y simbólicas que atraviesan distintos soportes y períodos históricos en América Latina. Cada corpus visual fue seleccionado según su relevancia en la configuración del imaginario racial

Para profundizar esta hipótesis, este artículo se organiza en cinco secciones que articulan la continuidad histórica del humor racializado. En primer lugar, se examina un meme ampliamente difundido en redes, cuya apariencia humorística revela la valoración del fenotipo blanco en Europa; en este mismo apartado, se propone un desplazamiento hacia el humor teatral colonial, donde el indígena y el negro eran construidos como sujetos cómicos y subordinados. En segundo lugar, se aborda la pintura de castas como archivo visual clave en la consolidación de estereotipos fenotípicos en el siglo XVIII. En tercer lugar, se analiza la prensa ilustrada y la caricatura política en Brasil del siglo XIX, mostrando cómo el humor gráfico racializó el cuerpo de las personas de origen africano como grotesco o desviado del ideal nacional. En cuarto lugar, se dedica una sección al archivo visual cubano del siglo XIX, centrado en la representación hipersexualizada de la mujer negra y mulata y su reactivación en memes actuales. Por último, en quinto lugar, se estudia el caso de México a inicios del siglo XX, donde la caricatura étnica reforzó imaginarios raciales heredados del colonialismo bajo un nuevo nacionalismo posrevolucionario.

Metodológicamente, el análisis articula tres niveles complementarios. En primer lugar, se realiza una lectura iconográfica, atenta a la composición visual, la exageración fisonómica y la relación entre imagen y texto. En segundo lugar, se desarrolla una interpretación sociohistórica, que sitúa las imágenes en sus contextos de producción, circulación y recepción. Finalmente, se adopta una perspectiva crítica desde los estudios poscoloniales, que permite rastrear la persistencia de matrices coloniales de representación racial en el archivo visual latinoamericano. Esta articulación metodológica no busca homogeneizar materiales heterogéneos, sino ponerlos en diálogo para evidenciar continuidades simbólicas.

## CUANDO ME TOMO UNA FOTO CON MI HERMANA”

Figura 1 – Yalitza Aparicio y Manu Ríos en alfombra roja (2024).



FUENTE: Captura de pantalla de la publicación de Payino Quintero, Facebook, 27 sep. 2024.

El meme digital analizado a continuación no se presenta como un caso aislado ni como una muestra representativa del conjunto del humor racializado contemporáneo, sino como un dispositivo de condensación. Su relevancia analítica radica en que activa, en un formato mínimo y de alta circulación, gestos gráficos y jerarquías visuales heredadas de tradiciones más largas del humor racial. En este sentido, el meme funciona como un punto de entrada que permite interrogar la persistencia histórica de determinados estereotipos, más que como un objeto autónomo desligado de un archivo visual previo.

La imagen compartida muestra a la actriz mexicana Yalitza Aparicio, reconocida internacionalmente por su papel protagónico en la película *Roma* (2018) <sup>4</sup> y convertida en símbolo de la representación indígena en el cine. A su lado aparece Manu Ríos, actor, cantante e influencer español nacido en 1998. Alcanzó fama internacional por su papel como Patrick Blanco en la serie *Élite*, donde interpretó a un personaje abiertamente gay. Conocido también por su presencia en redes sociales y eventos de moda, Ríos representa una figura joven del espectáculo europeo contemporáneo.

En la publicación, el contraste físico y fenotípico entre ambos cuerpos, uno blanco, alto, asociado a la moda europea; otro moreno, de rasgos indígenas, se convierte en el eje del chiste. La comicidad del mensaje no se basa en una acción absurda, sino en la comparación visual, sustentada en estereotipos raciales y de clase compartidos tanto por quien construyó el meme como por quienes lo replican. Este tipo de humor se apoya en una expectativa no verbalizada del arte visual, una serie de implícitos culturales que solo son entendidos desde el contexto de su publicación: que dos personas con características físicas tan distintas no podrían ser hermanos y que, si lo son, esas diferencias reproducen una jerarquía implícita: el personaje racializado es el feo. Lo que subyace, entonces, es la idea de que la presencia de una persona de rasgos indígenas puede ser utilizada como símbolo de fealdad.

Desde el punto de vista de la representación, la figura de Yalitza Aparicio ha sido significativa por su irrupción en una industria cinematográfica históricamente racista y clasista. Su sola presencia en espacios como galas internacionales o premiaciones cinematográficas ha generado incomodidad y, al mismo tiempo, ha sido objeto de exotización. El post, al colocarla en contraste con un actor blanco y popular, reactiva ese mecanismo de visibilización atravesado por la diferencia racial como espectáculo.

Desde esta perspectiva, el meme <sup>5</sup>, como pretendemos demostrarlo, reactualiza un archivo visual anterior, en el que la diferencia racial ha sido históricamente utilizada como recurso de comparación, burla y jerarquización. Estas cargas simbólicas, activadas a través de la imagen y su composición comparativa, encuentran antecedentes históricos en el uso del humor como forma de jerarquización. Una de las expresiones más representativas del humor en la época colonial fue el teatro, particularmente en sus formas populares como los entremeses, coloquios, comedias festivas y, sobre todo, las loas. Estas representaciones no

---

4 *Roma* (Alfonso Cuarón, 2018) es un drama semiautobiográfico ambientado en el México de los años 70, centrado en la vida de Cleo, una trabajadora doméstica indígena interpretada por Yalitza Aparicio. Su personaje encarna la invisibilización y la resistencia silenciosa de las mujeres racializadas en contextos urbanos de clase media. La trama sigue su cotidianidad, marcada por tensiones familiares, desigualdad social y maternidades rotas. La actuación de Aparicio fue aclamada internacionalmente, convirtiéndola en un ícono de representación indígena en el cine contemporáneo. La película obtuvo tres premios Óscar, incluyendo Mejor Dirección y Fotografía.

5 Queda fuera del alcance de este artículo un estudio cuantitativo sobre la circulación, mutación o recepción de memes digitales, lo cual requeriría herramientas propias de la etnografía digital y del análisis de plataformas. El presente trabajo se limita, de manera consciente, a una lectura cualitativa y comparativa, centrada en la persistencia de estereotipos raciales y jerarquías visuales a lo largo del tiempo.

solo tenían una función lúdica, sino que también operaban como instrumentos de instrucción religiosa y social. En el contexto americano, géneros como los autos sacramentales y las loas fueron adaptados estratégicamente para la evangelización y la organización simbólica del poder, reforzando el orden colonial mediante una risa permitida, siempre subordinada a una finalidad pedagógica (PEÑA, 2006, p. 5)

Una de las formas teatrales donde con mayor claridad se evidencia el uso cómico y jerárquico de personajes racializados fue la loa, género breve que precedía a la obra principal y servía como introducción doctrinal o alegórica. En el contexto novohispano, las loas frecuentemente incluían personajes indígenas o afrodescendientes que hablaban en castellano deformado, con construcciones gramaticales incorrectas o fonéticas exageradas. Esta deformación no era inocente: tenía una función pedagógica y jerárquica, pues el humor surgía de la torpeza lingüística y simbólica de los personajes subalternos. Como lo analiza Fernández (1999, p. 45) en su estudio sobre Fernán González de Eslava, dramaturgo del siglo XVI y una de las figuras más representativas del teatro novohispano, muchas de las representaciones teatrales del siglo XVI en la Nueva España incluían figuras caricaturizadas de indígenas en papeles menores o como parte de escenas cómicas.

En los Coloquios espirituales y sacramentales era común encontrar personajes que hablaban con deformaciones lingüísticas, usaban refranes torpes o actuaban con ingenuidad exagerada. Estas características se utilizaban para ridiculizar su supuesta inferioridad cultural, al tiempo que divertían al público criollo y mestizo urbano. Según Fernández, esta "comicidad local" cumplía una doble función: "aligerar la carga doctrinal y reforzar jerarquías simbólicas" (FERNÁNDEZ, 1999, p. 45).

Como señalan Carlos Jáuregui y Edward H. Friedman (2006), los personajes indígenas en el teatro colonial "no representaban una voz étnica subversiva", sino una "gesticulación cómica dentro del orden" (JÁUREGUI; FRIEDMAN, 2006, p. 21). Es decir, eran permitidos en escena en tanto reprodujeran el estereotipo del "indio torpe" o "mestizo pícaro", pero no como sujetos críticos o complejos. El teatro, lejos de abrir un espacio a la pluralidad, reforzaba los límites raciales y culturales del poder colonial mediante el uso de la risa como forma de domesticación.

Como muestra Margarita Peña, en comedias como *Apostolado en las Indias* y *martirio de un cacique*, escrita por Eusebio Vela en el siglo XVIII, aparecen figuras como Axolote y Mendrugo, graciosos de corte indígena que "mantienen tipos de la comedia áurea [...] y el esquema maniqueo tradicional de lucha entre el bien, representado por los españoles y la religión cristiana, y el mal, simbolizado por Izcóhuatl y la idolatría" (PEÑA, 2006, p. 12). A través de estos personajes, el teatro convertía la risa en una herramienta de evangelización, reforzando la visión imperial del mundo al ridiculizar lo indígena desde el escenario.

Como también señalan Jáuregui y Friedman (2006), el teatro era un mecanismo de sincronización cultural y política entre la metrópoli y las colonias, una forma de "incorporar a los aborígenes a la fe católica y al imperio" (JÁUREGUI; FRIEDMAN, 2006, p. 11). El humor, por tanto, funcionaba dentro de un marco de control y domesticación simbólica. A pesar de que existían

personajes cómicos, como el gracioso, el indio torpe o el negro bufonesco, el teatro colonial evitaba tratar abiertamente los conflictos raciales o las contradicciones del poder imperial.

Lo que se puede resumir de esta parte es, entonces, que la figura del indígena era empleada como figura cómica para reafirmar la necesidad ideal de fe. Es decir, solo la redención cristiana podía corregir el “defecto” asociado a su condición indígena. Esta figura, asociada a la torpeza y a la falta de fe, no era utilizada con el fin explícito de provocar risa, pero su representación como personaje subalterno implicaba mostrarlo como una deformación de la norma: como salvaje y bárbaro. Lo anterior nos lleva, entonces, a preguntarnos cómo, además del teatro, se podían plasmar visualmente estas diferencias entre los grupos sociales de la época. En este sentido, la pintura de castas aparece como una de las primeras formas de configuración visual del estereotipo racial.

## LA PINTURA DE CASTAS: INDIAS COMERCIANTES, NEGRAS AGRESIVAS

En lo que concierne a la representación visual de los indígenas y esclavos en las colonias españolas en América durante el siglo XVIII, el humor no operaba mediante el formato moderno de las caricaturas racializadas, es decir, frente a la exposición exagerada e hiperbólica de rasgos físicos. El contexto de las reformas borbónicas<sup>6</sup> y la ansiedad de las élites por preservar la jerarquía de las castas permitió una exhaustiva representación gráfica de los fenotipos raciales. La autora Ana Julia Arroyo Urióstegui explica que las pinturas de castas eran series, comúnmente realizadas en grupos de 12 o 16 cuadros, siguiendo un patrón en el que se representaban un padre, una madre y uno o dos hijos (ARROYO URIÓSTEGUI, 2017, p. 17).

En ellas se incorporaban elementos adicionales como paisajes, iconografía cristiana, animales, frutas, verduras y productos del trabajo artesanal, como zapatos o cigarrillos, con el fin de evidenciar los oficios u ocupaciones de los personajes. Aunque estas imágenes no reflejaban fielmente la realidad social, Arroyo Urióstegui sostiene que sí contribuyeron a crear una imagen de estratificación, basada en paradigmas culturales e ideológicos impuestos por los grupos dominantes (ARROYO URIÓSTEGUI, 2017, p. 12).

Si hacemos dialogar las pinturas, con los imaginarios que se ponían a jugar en el teatro de la época explicado más arriba, podríamos inferir que estas pinturas solo confirmaban estereotipos de los grupos racializados. Si bien, la representación visual del fenotipo indígena

---

<sup>6</sup> Las Reformas Borbónicas no solo reorganizaron la administración y la economía del imperio español en el siglo XVIII, sino que también reforzaron jerarquías sociales basadas en criterios raciales, consolidando el poder de las élites blancas en América. Al centralizar la autoridad y profesionalizar la burocracia, se promovió una política de exclusión que marginaba a castas consideradas inferiores, impidiendo su ascenso dentro del aparato colonial. La limpieza de sangre, ya presente desde la época colonial temprana, fue reinterpretada por los funcionarios borbónicos como un criterio de mérito para acceder a cargos, honores y esferas de influencia. Según Silvio Zavala, las reformas no solo buscaron eficacia política, sino que “reforzaron un orden jerárquico en el que la ascendencia española se convirtió en requisito implícito de legitimidad social y política”. Así, las reformas administrativas también fueron reformas raciales.

y afro no tenía como objetivo provocar risa, según el historiador Taylor (2009), sí producía lo siguiente: “lejos de representar una celebración de la multiculturalidad... las pinturas de castas ‘colocaban a la gente en su espacio racial imponiendo un orden en una mezcla no sancionada’” (TAYLOR, 2009, p. 38). En otras palabras, la imagen colonial del indio o del negro servía para señalar su lugar subordinado en el orden social, no para la burla lúdica.

En cambio, para los negros, mulatos y afro mestizos, el sistema visual dejaba claro que no había redención simbólica: aun cuando su fenotipo se acercara al blanco, como en el caso del “albino”, la marca de lo negro reaparecía, encarnada en la figura del “tornatrás”, que señalaba el fracaso de cualquier intento de borrar la mezcla (CELLI, 2012, p. 119). En la figura 2, el español aparece vestido con atuendo europeo y gesticulando con autoridad, mientras que la mujer indígena es retratada como vendedora de textiles, en postura que sugiere dignidad pero también subordinación dentro del orden colonial.

**Figura 2-** De español y de india, mestiza (Miguel Cabrera, 1763).



FUENTE: Colección Museo Nacional del Virreinato. (Consultada a través de CATELLI, 2012).

En este contexto, el humor gráfico, entendido como una comparación paródica, era considerado una forma vulgar y subversiva, incompatible con la racionalidad católica y el discurso del orden imperial. La Iglesia, en particular, ejercía un control minucioso sobre la producción visual, extendiendo su censura incluso al terreno estético. Enrique Gacto (2000) en su estudio sobre la censura estética inquisitorial, afirma que incluso las representaciones destinadas a provocar risa o entretenimiento estaban sujetas a un férreo control moral. La Inquisición no solo censuraba libros, sino también imágenes que pudieran subvertir el orden

simbólico mediante el humor o el deseo, (GACTO, 2000, p. 8)

En los decretos inquisitoriales del siglo XVII, por ejemplo, se prohibía expresamente “meter en estos Reynos imágenes de pintura, láminas, estatuas o esculturas lascivas... y asimismo se prohíbe a los pintores que no las pinten”. (GACTO, 2000, p. 8) Esta advertencia revela hasta qué punto el poder eclesiástico temía que ciertas formas de comicidad visual, especialmente aquellas que erotizaban cuerpos o ridiculizaban figuras de autoridad, pudieran desafiar la jerarquía colonial. Así, incluso la risa era regulada: permitida solo cuando reforzaba el orden, y sancionada cuando lo cuestionaba.

Por su parte, Laura Catelli (2012) interpreta la pintura de castas también como archivos simbólicos de los imaginarios de estratificación cultural de la época. En ellos, la autora encuentra la preocupación de las élites criollas por dejar un referente visual sobre un tema crucial: la limpieza de sangre, situando en el centro del relato visual la construcción de una identidad criolla. Estas pinturas, encargadas por virreyes y autoridades españolas, se inscriben dentro de un marco de tensiones entre los criollos, hijos de españoles nacidos en el Nuevo Reino, y las autoridades peninsulares, en donde las castas adquirirían un fuerte poder simbólico de jerarquización (CELLI, 2012, p. 144).

Como bien explica Celli (2012), la pintura de castas funcionaba como un soporte visual en el que se cristalizaba el discurso jerárquico reproducido por las élites criollas. En la cúspide del orden figuraban los españoles y sus descendientes directos; en un segundo nivel, los mestizos, resultado de la unión entre españoles e indígenas, cuya “mejoría” era concebida como posible mediante el blanqueamiento progresivo. En cambio, para los negros, mulatos y afro-mestizos, el sistema visual dejaba claro que no había *redención* simbólica: aun cuando su fenotipo se acercara al blanco, como en el caso del “albino”, la marca de lo negro reaparecía, encarnada en la figura del “tornatrás”, que señalaba el fracaso de cualquier intento de borrar la mezcla (CELLI, 2012, p. 149).

En relación con estos estereotipos, Catelli (2012) indica que estos cuadros reflejaban tanto los imaginarios de los ibéricos como los de las élites criollas, y que muchas veces los mensajes no eran explícitos, sino que se codificaban visualmente a través de composiciones internas. El lenguaje pictórico, la disposición de los elementos y los objetos acompañantes, como herramientas, frutas, mobiliario, sugerían valores morales, capacidades intelectuales e incluso intenciones. Algunas escenas muestran disputas domésticas o niños llorando, con un propósito claramente moralizante, pero no humorístico (CELLI, 2012, p. 152).

Como lo señala Arroyo Urióstegui (2017), la pintura de castas impone un discurso visual que enseña a mirar al otro desde una representación idealizada del español: con autoridad moral, buena presencia, limpieza, afecto y linaje (ARROYO URIÓSTEGUI, 2017, p. 15). Esta figura se contrapone, como apunta la autora, a la imagen asignada a personajes de origen negro, a quienes se atribuían valores negativos como la suciedad, el alcoholismo o la violencia. Particularmente, las mujeres negras eran retratadas como temperamentales o descontroladas. En la figura 3, se muestra la violencia simbólica y física en la representación colonial, donde el español aparece siendo agredido por la mujer negra mientras un niño observa la escena.

Aunque estas imágenes carecían de rigor científico y no pueden ser tomadas como registros fieles del siglo XVIII, sí jugaron un papel decisivo en la disseminación de una ideología discriminatoria contra ciertos sectores de la población (ARROYO URIÓSTEGUI, 2017, p. 15).

**Figura 3-** De español y negra, nace mulata (Andrés de Islas, 1774).



FUENTE: Colección Museo Nacional del Virreinato. (Consultada a través de CATELLI, 2012).

Lo que se puede resaltar, entonces, es que las imágenes representadas en las pinturas funcionaban como un discurso tanto visual como verbal, en el que se plasmaban los fenotipos asociados a distintos grupos dentro del entramado social. De este modo, la representación visual del imaginario colectivo operaba también como un mecanismo de reproducción de estereotipos negativos. La risa, en este contexto, no tenía lugar: lo que predominaba era cierta solemnidad, lo ritual, una representación jerárquica puesta al servicio del poder. Surge entonces la pregunta: ¿en qué momento aparece la risa explícita o la hiperbolizarían de los rasgos físicos o psicológicos de las minorías en la representación gráfica?

## LA INDEPENDENCIA: EL SALTO AL HUMOR SATÍRICO

Con el siglo XIX y la aparición de la prensa ilustrada, la risa se vuelve más visual, satírica y política, y, sobre todo, más accesible. Se caricaturiza a grupos populares, afrodescendientes o indígenas, ya no solo para clasificarlos, sino para proponer nuevas narrativas de acuerdo a los ambientes políticos nacionalistas del momento. A pesar de que el ambiente político era distinto, sobre todo en relación sobre supuestos principios de igual y libertad, el siglo XIX coincide con las épocas pasadas, en continuar ubicando a los sujetos negros como el “error”, la amenaza o la desviación dentro del proyecto de nación.

Como quisimos subrayarlo más arriba, en el teatro colonial, el humor tenía una estrategia moralizante y una búsqueda de homogeneización ética. Tras la abolición de la esclavitud y en el marco de la consolidación de los Estados nación, el humor gráfico, particularmente el humor satírico, adquirió un nuevo papel en la esfera pública. Como señala Ayala Blanco (2010), en aquel contexto, “los diarios de mayor circulación y los semanarios sicalípticos y humorísticos abandonan su frivolidad y se politizan”, y “la gráfica periodística, que se había orientado al humorismo intrascendente, recupera rápidamente su tradición satírico-política” (AYALA BLANCO, 2010, p. 80). Así, el humor se convirtió en una fórmula eficaz para mediar debates políticos y sociales emergentes.

La aparición de la caricatura política durante los periodos independentistas y abolicionistas en América Latina comienza a ubicar a los sujetos racializados en arquetipos no solo referenciales, como en las pinturas de castas, para ilustrar y tener marcos de segregación sobre la diversidad poblacional, sino que se les ubica como supuestos sujetos en acción por sus derechos o cuerpos de denuncia por las elites abolicionistas.

Si analizamos el caso de Brasil durante el periodo abolicionista, aparece el uso de la caricatura sensacionalista y naturalista, que representa a los esclavos y a los sujetos negros ya sea como víctimas de un sistema esclavista exhausto o como militantes de los nuevos ideales nacionales. La disputa entre élites a favor y en contra de la esclavitud, tanto en las grandes ciudades de Brasil como en las provincias, se traducían en la prensa escrita mediante una propaganda política variada, acompañada de caricaturas que buscaban construir una narrativa trágico-política sobre lo que estaba sucediendo en relación con los esclavos.

En este contexto destaca la obra del artista Angelo Agostini (1843–1910), quien obtuvo reconocimiento escribiendo en *A Vida Fluminense*. Su estilo, estudiado por Gilberto Maringoni (2024), se enfoca en el trasfondo del diseño de sus caricaturas y en los curiosos giros que fue tomando su arte. Al mismo tiempo, su obra ha servido para que los historiadores gráficos subrayen contradicciones sociales y, en nuestro caso, ofrezcan una pista más para comprender los circuitos internos de la representación del fenotipo negro dentro del meme contemporáneo.

Como explica Maringoni (2024), Agostini pasó de elaborar caricaturas profundamente realistas, una narrativa visual que colocaba a los sujetos negros en el centro de escenas de violencia y escarnio, a representarlos de forma grotesca y burlesca. El autor evoca, por ejemplo, la edición número 11 de junio de 1870 de *A Vida Fluminense*, en la que Angelo Agostini representa a un soldado afrodescendiente llegando a una hacienda, y descubriendo que, a pesar de participar en la milicia abolicionista, su madre aún está siendo azotada. En la leyenda, el caricaturista explica lo que ve y lo califica como una “horrible realidad” (MARINGONI, 2024, p. 11).

**Figura 4** - De volta do Paraguai – Cheio de glória... (Angelo Agostini, 1870).



FUENTE: VIDA FLUMINENSE., 1870, p.1(Consultada a través de MARINGONI, G. 2024).

Como podemos ver en la figura 4, el autor se detiene a explicar detalles que pueden pasar desapercibidos para el espectador actual. En primer lugar, señala la falacia detrás del sustantivo “voluntario” utilizado en la leyenda, recordando que la mayoría de los esclavizados que participaron en los sucesivos enfrentamientos fueron llevados a la fuerza o seducidos por la promesa de libertad. En segundo lugar, destaca que, para la época y para la pequeña élite intelectual urbana, ver a un hombre negro con zapatos y uniformado como es el caso del soldado, representaba un ascenso social inesperado, aunque mínimo, pero profundamente desestabilizador. Esto resultaba especialmente perturbador en una sociedad que había animalizado a las personas de piel oscura durante casi tres siglos (MARINGONI, 2024, p. 12).

Agostini, nos explica Maringoni (2024), intenta en esa caricatura hacer propaganda del sentimiento de una deseada unidad nacional, donde el sujeto negro, en lugar de manifestar resentimiento u odio, como cabría esperar desde una lógica de revancha, se somete a los ideales de la construcción de la nación. El estilo del caricaturista adquiere, continúa la autora, un sentido técnico y dramático, con el fin de incomodar al lector. La caricatura, aunque cuestiona las contradicciones de una sociedad en transición del régimen esclavista hacia una república, visibiliza al negro como agente pasivo de la revolución: como víctima, como objeto de compasión o escarnio, y como portador de estereotipos (MARINGONI, 2024, p. 11).

Además de dejar los trazos ideológicos y políticos libertarios del reportero, también dejaron plasmados las representaciones estereotipadas y prejuiciosas de las elites sobre el fenotipo. Aunque menos evidente en este primer ejemplo traída por la autora, si se vuelve mucho más explícito en la figura 5. Una de las ilustraciones que mejor ejemplifica el imaginario del artista, aparece en el año de 1884, en las páginas centrales de la *Revista Ilustrada* durante plena campaña contra el cautiverio. Como se puede ver en la figura, se observa a la mascota, espantada con la expresión de los 13 personas africanas detrás de sí.

**Figura 5 -** Vê-se cada venta! (Revista Ilustrada, 1884).



FUENTE: VIDA FLUMINENSE., 1870, p.1(Consultada a través de MARINGONI, G. 2024).

La leyenda muestra explícitamente la relación entre dos ideas: por un lado, la defensa del abolicionismo; pero, al mismo tiempo, revela el asombro y la extraña admiración hacia lo que se consideraba la "belleza africana": seres de cabezas y facciones exageradas. El caricaturista señala en la leyenda que se ven unas narices tremendas. El uso del verbo extasiar se refiere a una sorpresa ambigua, a la contradicción de observar un físico grotesco bajo la etiqueta de "belleza africana".

Los trece personajes, hombres, mujeres y niños, son dibujados de manera casi desindividualizada, con facciones exageradas. La mascota del periódico, de piel blanca, que remite a la figura de un niño, se muestra asustada y sorprendida. Lo que el autor del texto señala, a partir del análisis de la época, es que el sujeto negro, a pesar del ambiente abolicionista, seguía encasillado en los mismos estándares rígidos: como alguien feo y de presencia intimidante (MARINGONI, 2024, p. 17).

Lo que queremos subrayar con este ejemplo es como la representación de las personas de ascendencia africana, siguen siendo una construcción subordinada a las elites, y que, a diferencia de la función de la pintura de casta como paradigmas de lo puro y no puro, en la

caricatura de las épocas abolicionistas se nota el énfasis de la exageración de rasgos físicos. Una lectura mucha más profunda, podría incluso a llevarnos a estudiar, que mecanismos ideológicos, como los brotes de la libertad de prensa, abrieron la puerta de nuevos canales para el tránsito de los mismos estigmas peyorativos frente a los cuerpos racializados.

Este ejemplo en Brasil, nos lleva a preguntarnos entonces en que momento, reír o la intención de reír por el rasgo físico se vuelve una dinámica popular y aparentemente desligada de rasgos políticos ligados a los ideales del Estado Nación. Si aún nos toca esperar algunos años con la masificación de la información con la llegada de las tecnologías, otro ejemplo puede seguir ilustrándonos la influencia de la propaganda americana racista, sobre todo en lo que refiere a los imaginarios de la mujer mulata.

Antes de adentrarnos en el contexto cubano, es importante subrayar que el ejemplo brasileño nos permite observar cómo, incluso en un ambiente marcado por ideales abolicionistas, la representación gráfica de los sujetos negros continuaba aferrada a estereotipos que los colocaban como víctimas pasivas o figuras caricaturescas. Este patrón de ambivalencia, donde el cuerpo racializado se convierte en objeto de compasión y burla al mismo tiempo, no es exclusivo de Brasil.

Al contrario, se expande por otras geografías latinoamericanas, adoptando matices propios según las tensiones locales. En Cuba, por ejemplo, la caricatura satírica no solo reforzó jerarquías raciales, sino que introdujo un componente de hipersexualización femenina, evidenciando cómo la alteridad fenotípica y la estructura de género se entrelazaron para producir nuevos dispositivos de control y escarnio.

## LA HIPERSEXUALIZACION COMO RECURSO HUMORISTICO: EL CASO CUBANO

En este sentido, resulta especialmente útil el análisis realizado por Salvador Méndez Gómez sobre el humor gráfico en Cuba durante el siglo XIX. En su artículo *Feminidades racializadas e imaginarios coloniales*, el autor indaga cómo el humor visual en la prensa cubana de la época inscribió a las mujeres negras y mulatas en una doble condición: como cuerpos degradados y, al mismo tiempo, como cuerpos deseables. Una mezcla que no es contradictoria, sino constitutiva de la mirada colonial (MÉNDEZ GÓMEZ, 2015, p. 79-80).

El trabajo de Méndez Gómez muestra que las caricaturas de mujeres negras en la prensa satírica del siglo XIX no estaban destinadas a provocar ternura o empatía. Por el contrario, eran representadas como figuras grotescas, vinculadas al deseo sexual desmedido, la ignorancia o la picardía. La mulata, en especial, aparece como objeto de deseo y burla a la vez. Su cuerpo es el cuerpo mestizo que se aleja de lo blanco, pero no completamente, lo que la vuelve "peligrosamente atractiva" (MÉNDEZ GÓMEZ, 2015, p. 80). Este tipo de representación, como advierte el autor, construye un régimen de visualidad en el que la mujer negra es permanentemente sexualizada, y su valor humorístico reside en el cruce entre erotismo y marginalidad (MÉNDEZ GÓMEZ, 2015, p. 80-81).

El humor gráfico cubano decimonónico, como señala Méndez Gómez, no actuaba desde el desprecio directo, sino desde la trivialización: la mujer negra o mulata era retratada como "pícaro", "sabrosa", "atrevida", casi siempre en situación de ambigüedad moral. Estos personajes no eran solo figuras decorativas; cumplían la función de reafirmar, con risa, la jerarquía sexual y racial del orden colonial (MÉNDEZ GÓMEZ, 2015, p. 82-83). Como en otras partes del continente, lo risible no era tanto la fealdad física, sino la desviación del ideal de feminidad blanca: las mujeres racializadas eran "demasiado" algo, demasiado exuberantes, demasiado atrevidas, demasiado ruidosas. El exceso se convertía en motivo de risa.

**Figura 6-** Ábrete, gato prieto... (Moré García y Cía San Nicolás, segunda mitad del siglo XIX)



FUENTE: Moré García y c<sup>a</sup> San Nicolás (2<sup>a</sup> mitad del s. XiX). Escena con la leyenda: "ábrete gato prieto, que toítica la calle es tuya", de la serie Tipos y costumbres de la isla de Cuba, impresa por la real fábrica La Legitimidad de Luis Susini e hijo, cromolitografía, Biblioteca nacional de cuba. (Consultada a través de MÉNDEZ GÓMEZ, S. 2015).

La caricatura de la figura 6, resume cómo el humor gráfico cubano proyectaba sobre las mujeres racializadas un imaginario de excesos. En la imagen, la mujer mulata aparece con los labios y la nariz desproporcionadamente exagerados, caminando con una actitud desafiante que se transforma en objeto de risa y deseo para el espectador. La leyenda, escrita en lenguaje popular, refuerza la idea de la mulata como figura hipersexualizada, atrevida y fuera de control, situándola como un cuerpo que desborda los márgenes de la feminidad blanca y respetable. Con su tono burlesco y la hipérbole de los rasgos, la caricatura construye un relato en el que la mujer negra se convierte en amenaza erótica y motivo de escarnio.

Lo que podemos observar, entonces, es que la propuesta de Méndez Gómez permite entender que el humor visual no es un recurso neutro ni espontáneo, sino una forma de reproducción

profundamente anclada en matrices coloniales de género y raza. Sus hallazgos invitan a reflexionar sobre cómo los memes sexualizados actuales forman parte de un archivo mayor, donde el humor no suaviza la violencia, sino que la legitima. Así, la “mulata sabrosa” del siglo XIX y el sticker de la “negra gritona” de hoy comparten una misma raíz: ser útiles para provocar risa desde el exceso, el desborde y la desautorización del otro (MÉNDEZ GÓMEZ, 2015, p. 84–85).

Este archivo visual no quedó circunscrito al Caribe: la lógica de la risa como mecanismo de control social migró y se reinventó en otros contextos latinoamericanos. Así, al cruzar hacia México en las primeras décadas del siglo XX, vemos cómo la caricatura étnica retoma y adapta estos imaginarios coloniales para apuntalar un nuevo nacionalismo. En este tránsito, la risa deja de ser solo un gesto individual para convertirse en una pedagogía colectiva que define quién pertenece a la nación y quién queda al margen.

## ¿QUIEN ES MEXICANO Y QUIEN NO ES?

Si estudiamos el caso de México, a comienzos del siglo XX, encontramos primero un contexto influenciado por las ideas de Gobineau<sup>7</sup> sobre la supremacía supuestamente biológica de los grupos blancos. En el artículo, se nos señala a través de su análisis, no un contexto de transformación económico y social, sino ya un ambiente de reafirmación nacionalista.

El humor étnico, según Navarro Granados, aparece en la interacción entre dos o más grupos sociales y, para el caso de México, promueve la banalización del racismo. La investigación de Navarro se centra en el período de 1924 a 1932, coincidente con el auge del nacionalismo mexicano, durante el cual se incrementó la producción de caricaturas e historietas en la prensa (NAVARRO GRANADOS, 2015, p. 25). Los blancos favoritos de estas representaciones eran los extranjeros: españoles, chinos, estadounidenses, inmigrantes del Medio Oriente y, especialmente, los negros.

El autor señala que las bromas en este tipo de caricaturas se estructuraban en torno a

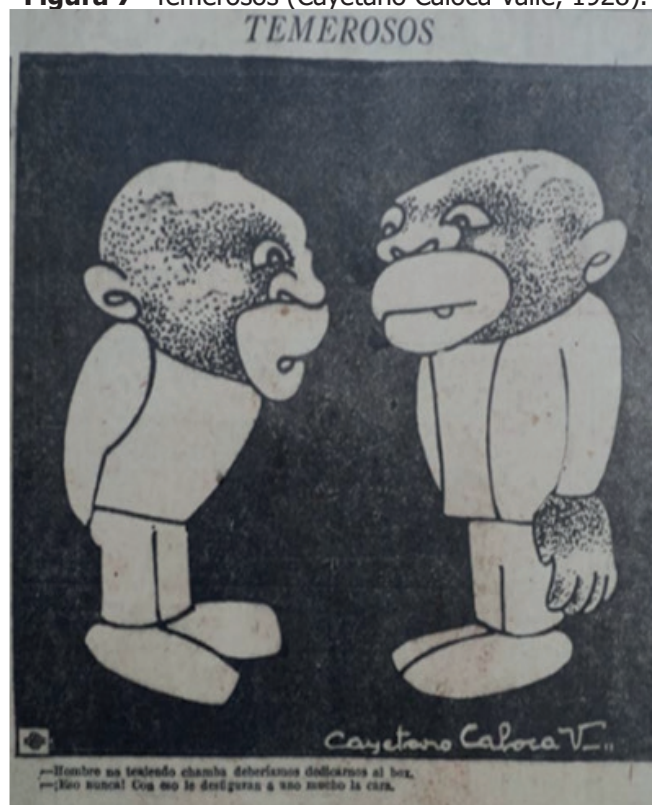
---

7 Según la autora Perla Patricia Valero Pacheco, el pensamiento de Joseph Arthur de Gobineau consolidó en el siglo XIX un modelo de racismo científico que transformó prejuicios coloniales en “certezas científicas” aparentemente incuestionables. En su Ensayo sobre la desigualdad de las razas humanas (1853), Gobineau no solo clasificó jerárquicamente a las razas —ubicando a la negra como la más inferior en términos intelectuales y morales—, sino que fundió esta jerarquía con el discurso de la civilización y del progreso. Como observa Valero, lo más peligroso de su teoría no fue su brutalidad discursiva, sino su capacidad de infiltrarse en el aparato ideológico moderno gracias al prestigio que comenzaban a adquirir las ciencias biológicas y antropológicas. Así, la pretendida inferioridad de las razas no blancas quedó naturalizada como un hecho objetivo, y la raza blanca se convirtió en medida de lo humano, lo civilizado y lo legítimo. Esta “ficción científica”, como la llama la autora, legitimó por décadas la exclusión, la esclavitud, el colonialismo y más tarde incluso la eugenesia, mostrando cómo los discursos de autoridad —en este caso, el científico— pueden funcionar como herramientas de dominación simbólica de largo alcance. Gobineau no fue un científico de formación, pero usó el lenguaje de la ciencia para dotar de coherencia a un pensamiento esencialista que marcaría el rumbo de las ideologías racistas en Europa, América y el Caribe hasta bien entrado el siglo XX (VALERO PACHECO, 2015, p. 37–41).

cuatro coordenadas: la indumentaria y rasgos físicos característicos, las formas particulares de hablar el español, su identificación con ciertos oficios y la encarnación de valores o actitudes morales (NAVARRO GRANADOS, 2015, p. 26). Si analizamos estas coordenadas, notamos que son las mismas que articulaban la pintura de castas durante el periodo colonial, en especial lo relacionado con los oficios, los gestos y las disposiciones “naturales” de carácter psicológico. La estética caricaturesca, en este sentido, funciona como un archivo visual que actualiza viejas representaciones coloniales bajo un formato de entretenimiento gráfico.

En el caso de las personas de piel oscura, sin embargo, Navarro identifica una excepción notable. Aunque a veces se las nombraba como cubanas o estadounidenses, lo racial se superponía a la nacionalidad, y la negritud funcionaba como una categoría por sí sola, suficiente para activar el mecanismo de la risa (NAVARRO GRANADOS, 2015, p. 27-28). El negro en la caricatura era el arquetipo que podía insertarse en cualquier situación cómica sin necesidad de contexto. El color de piel bastaba. Como explica el autor, “en ellos puede verse con claridad el mecanismo más básico de burla del otro” (NAVARRO GRANADOS, 2015, p. 31). Las bromas se apoyaban sobre todo en el cuerpo: labios prominentes, gestos simples, una fisicidad mostrada como monstruosa, con trazos exagerados que evocaban lo tribal o lo primitivo.

**Figura 7-** Temerosos (Cayetano Caloca Valle, 1928).



FUENTE: Caricatura sobre fealdad de los negros. Cayetano Caloca Valle, “Temerosos”, El Universal, 6 de mayo 1928, 4ª sección, p. 3 (Consultada a través de NAVARRO GRANADOS, 2015).

Si se les representaba en oficios, a los personajes negros se les mostraba como sirvientes, dependientes de tienda o boxeadores, debido a la fama que estos adquirieron en Estados Unidos durante la época. Sin embargo, el autor subraya que uno de los rasgos más insistentes en las caricaturas era el énfasis en la fealdad física como recurso de burla. En un ejemplo de 1928, como se observa en la figura 7, se representan dos personajes con rasgos monstruosos mirándose frente a frente. Uno de ellos sugiere que el otro debería incursionar en el boxeo, a lo que este responde que nunca lo haría porque podrían desfigurarle el rostro. La ironía que plantea el caricaturista es evidente: el rostro del personaje ya está “desfigurado” por el solo hecho de ser negro. Esta escena no se limita a lo visual: instala un código racial claro, en el que la negritud se asocia con lo grotesco, lo deforme y lo anómalo.

Estos nuevos formatos no son más que un reciclaje de las viejas imágenes. Lo que en 1928 se representaba mediante caricaturas impresas hoy se reproduce en formato viral. La gráfica humorística del nacionalismo mexicano, influida por el modelo estadounidense y cargada de representaciones visuales coloniales, no ha desaparecido, sino que se ha adaptado. El meme actual, en este sentido, no rompe con esa tradición, sino que la actualiza, convirtiéndose en un vector contemporáneo de ese mismo estigma racial.

## CONSIDERACIONES FINALES: RISA Y REPETICION COLONIAL

Durante la Colonia española en América, la burla gráfica del negro o del indígena prácticamente no existió como género autónomo. Aunque las artes visuales coloniales, como la pintura de castas, fijaron estereotipos raciales, su objetivo era reforzar el orden jerárquico más que provocar risa. Fue en el tránsito hacia la independencia, especialmente entre 1820 y 1826, con la libertad de imprenta, cuando nace la caricatura política latinoamericana, y con ella, el uso de la exageración fisonómica como herramienta crítica o burlesca. En ese periodo inicial, las imágenes ridiculizaban sobre todo a los actores del conflicto político, pero pronto comenzaron a circular representaciones étnicas deformadas, que naturalizaban diferencias fenotípicas como objeto de burla.

En la segunda mitad del siglo XIX, la sátira gráfica se consolidó en periódicos y revistas, particularmente en países como México, Cuba o Brasil. La representación humorística del indígena, del negro o del inmigrante se transformó en herencia de prejuicios del imagiario visual moderno. Rasgos como labios prominentes, narices anchas o peinados “exóticos” se volvieron códigos de identificación burlesca. En México, por ejemplo, entre 1924 y 1932, en plena etapa de nacionalismo posrevolucionario, el humor gráfico no solo se usó para definir al extranjero o al mestizo, sino también para reforzar imaginarios racistas heredados del colonialismo. En Cuba, las caricaturas decimonónicas atribuían a las mujeres negras o mulatas una carga hipersexualizada y grotesca, que mezclaba erotismo, marginalidad y risa. En Brasil, figuras como Ángel Agostini pasaron de apoyar el abolicionismo a reproducir en sus caricaturas representaciones despectivas de los cuerpos negros en el periodo pos esclavista.

Estos recursos no desaparecieron: mutaron. El meme digital actual, con sus formatos virales y estructuras paródicas, hereda esos estereotipos y lo reactualiza. Cambia el soporte, de la litografía al *sticker*, del grabado a la *story* de Instagram, pero no el gesto. Lo que ayer se imprimía para ridiculizar, hoy circula como entretenimiento instantáneo. En ambos casos, se trata de hacer del cuerpo racializado un objeto de risa.

Lo que hemos documentado a lo largo de este artículo es una genealogía del racismo visual humorístico en América Latina, desde sus primeras expresiones gráficas coloniales hasta los lenguajes contemporáneos de los memes. La continuidad histórica es clara: desde el siglo XIX, retratar al otro racializado de forma grotesca ha sido una técnica persistente para producir risas y reafirmar identidades dominantes. Frente a ello, urge una lectura crítica que desnaturalice esa risa. Porque en América Latina, el humor nunca ha sido solo humor: ha sido también pedagogía, archivo y repetición de la violencia.

## REFERENCIAS

AGOSTINI, Ângelo. De volta do Paraguai – Cheio de glória... **A Vida Fluminense**, n. 128, 11 jun. 1870. Fundação Biblioteca Nacional do Brasil. Disponible en: <http://objdigital.bn.br/>. Acceso: 27 jun. 2025.

ALLPORT, Gordon W. **The Nature of Prejudice**. Garden City: Doubleday Anchor Books, 1958.

ARAÚJO, Eliete. Representações racistas em memes de internet na sala de aula. In: **Anais do 30º Simpósio Nacional de História – ANPUH Brasil**, 2019. Disponible en: [https://www.snh2019.anpuh.org/resources/anais/8/1565303503\\_ARQUIVO\\_REPRESENTACOESRACISTASEMEMESDEINTERNETNASALADEAULA.pdf](https://www.snh2019.anpuh.org/resources/anais/8/1565303503_ARQUIVO_REPRESENTACOESRACISTASEMEMESDEINTERNETNASALADEAULA.pdf). Acceso: 7 jun. 2025.

ARROYO URIÓSTEGUI, Ana Julia. **Pintura de castas: una interpretación. Diseño y Sociedad**, n. 40, primavera 2016. Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco. Disponible en: <https://disenoysociadadojs.xoc.uam.mx/index.php/disenoysociad/article/view/416>. Acceso: 2 jun. 2025.

AYALABLANCO, Fernando. La caricatura política en el Porfiriato. **Estudios Políticos**, v. 9, n. 21, p. 63-82, sept.-dic. 2010. Disponible en: <https://doi.org/10.22201/fcpys.24484903e.2010.21.24147>. Acceso: 8 ago. 2025.

BILLIG, Michael. Humour and hatred: the racist jokes of the Ku Klux Klan. **Discourse & Society, Londres**, v. 12, n. 3, p. 267-289, 2001. Disponible en: <https://doi.org/10.1177/0957926501012003002>. Acceso en: 17 ene. 2026.

CATELLI, Laura. Pintores criollos, pintura de castas y colonialismo interno: los discursos raciales de las agencias criollas en la Nueva España del periodo virreinal tardío. **Cuadernos del CILHA**, Mendoza, v. 13, n. 2, p. 147-175, dic. 2012. Disponible en: [https://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1852-96152012000200009&script=sci\\_arttext](https://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1852-96152012000200009&script=sci_arttext). Acceso: 1 jun. 2025.

EL PAÍS. La justicia francesa condena por racismo a la candidata do Frente Nacional que comparó a Taubira com um mono. **El País**, 16 jul. 2014. Disponible en: [https://elpais.com/internacional/2014/07/16/actualidad/1405506015\\_648869.html](https://elpais.com/internacional/2014/07/16/actualidad/1405506015_648869.html). Acceso: 27 jun. 2025.

FERNÁNDEZ, Teodosio. Sobre el teatro de Fernán González de Eslava. **Anales de Literatura Española**, n. 13, p. 41-50, 1999. Disponible en: [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/anales-de-literatura-espanola--0/html/02725174-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_21.html](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/anales-de-literatura-espanola--0/html/02725174-82b2-11df-acc7-002185ce6064_21.html). Acceso: 27 jun. 2025.

GACTO FERNÁNDEZ, Enrique. El arte vigilado (sobre la censura estética de la Inquisición española en el siglo XVIII). **Revista de la Inquisición: Intolerancia y Derechos Humanos**, n. 9, p. 7-68, 2000. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/251607.pdf>. Acceso: 9 ago. 2025.

JÁUREGUI, Carlos; FRIEDMAN, Edward. Teatro colonial hispánico. **Bulletin of the Comediantes**, v. 58, n. 1, p. 9-30, 2006. Disponible en: <https://doi.org/10.1353/boc.2006.0031>. Acceso: 9 ago. 2025.

JEÓNIMO, Nuno André. **Humor na sociedade contemporânea**. 2015. Tese (Doutorado em Sociologia) - Universidade da Beira Interior, Covilhã. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10400.6/3974>. Acceso: 27 ago. 2025.

MARINGONI, Gilberto. Abolição e racismo nas imagens de Angelo Agostini: projetos de desenvolvimento e destino dos negros pós-abolição nas páginas da imprensa. **Aurora: Revista de Arte, Mídia e Política**, v. 17, n. 49, p. 6-28, 2024. Disponible en: <https://doi.org/10.23925/1982-6672.2024v17i49p6-28>. Acceso: 27 jun. 2025.

MÉNDEZGÓMEZ, Salvador. Feminidades racializadas e imaginarios coloniales en el humor gráfico de Cuba en el siglo XIX. IC - **Revista Científica de Información y Comunicación**, n. 12, p. 135-170, 2015. Disponible en: <https://icjournal-ojs.org/index.php/IC-Journal/article/view/321/302>. Acceso: 27 jun. 2025.

MIGNOLO, Walter. **La idea de América Latina: la herida colonial y la opción decolonial**.

Barcelona: Gedisa, 2007.

MUSEO NACIONAL DEL VIRREINATO. *Serie de castas de Miguel Cabrera*, 1763.

NAVARRO GRANADOS, Daniel E. Estereotipos, xenofobia y racismo en el humorismo gráfico de El Universal (México, 1924–1932). **Revista de la Red Intercatedras de Historia de América Latina Contemporánea**, Córdoba, ano 2, n. 3, p. 24–43, dez. 2015. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5769543.pdf>. Acceso: 27 ago. 2025.

PEÑA MUÑOZ, Margarita. **El teatro novohispano en el siglo XVIII**. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005. Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/descargaPdf/el-teatro-novohispano-en-el-siglo-xviii-0/>. Acceso: 27 ago. 2025.

REVISTA ILLUSTRADA. Vê-se cada venta!, n. 377, 19 abr. 1884. Fundação Biblioteca Nacional do Brasil. Disponible en: <http://objdigital.bn.br/>. Acceso: 27 jun. 2025.

TAYLOR, Willian. Prefácio. In: KATZEW, I.; DEANS-SMITH, S. (org.). **Raza y clasificación: el caso de la América mexicana**. Stanford: Stanford University Press, 2009. p. 37–46.

VALERO PACHECO, Perla P. Apuntes para la historia do racismo moderno en clave caribeña: el debate Gobineau–Firmin y la ciencia como arma. **Quirón: Revista de Estudios Culturales**, v. 1, n. 2, p. 29–53, 2015. Disponible en: <https://cienciashumanasyeconomicas.medellin.unal.edu.co/images/revista-quiron-pdf/edicion-2/3.ArtPerlaPatriciaValero.pdf>. Acceso: 27 jun. 2025.

VIDA FLUMINENSE. **A Vida Fluminense**, Rio de Janeiro, n.128, 11 jun. 1870.

# ROJO AMANECER: LINGUAGENS, MEMÓRIAS E RESISTÊNCIAS DO 2 DE OUTUBRO DE 1968 NO MÉXICO<sup>1</sup>

## ROJO AMANECER: LANGUAGES, MEMORIES AND RESISTANCE OF OCTOBER 2, 1968 IN MEXICO

Priscila Roberta Alves Lemos<sup>2</sup>

 <https://orcid.org/0000-0002-8983-5244>

 <https://lattes.cnpq.br/5444012363747466>

Fábio da Silva Sousa<sup>3</sup>

 <https://orcid.org/0000-0001-9767-9248>

 <https://lattes.cnpq.br/3680412551508798>

Recebido em: 27 de maio de 2025.

Revisão final: 02 de dezembro de 2025.

Aprovado em: 21 de março 2026.

 <https://doi.org/10.46401/arec.2025.v17.23459>

---

1 O presente artigo é uma parte da dissertação “O Eterno Amanhecer: interdisciplinaridade e Estudos Culturais nas disputas pelas linguagens, memória e resistência do filme *Rojo Amanecer* (México)”, defendida em setembro de 2025 no Programa de Estudos Culturais da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campus de Aquidauana, PPGCult. Agradecemos aos encontros e debates da/e/os integrantes do grupo de pesquisa do CNPQ “Laboratório Interdisciplinar de Estudos Culturais (LindeCult)” e dos projetos de pesquisas “Mídias, linguagens e interdisciplinaridade: mediações e Estudos Culturais” e “Estudos Culturais, linguagens plurais e relações de poder: investigações interdisciplinares sobre saberes descoloniais, interculturalidade e marcadores sociais das diferenças” que foram essenciais para o desenvolvimento da pesquisa e do presente artigo. O presente trabalho foi realizado com apoio da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS/MEC – Brasil.

2 Mestre em Estudos Culturais pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. PPGCult (2025). Graduada em História Licenciatura pela UFMS (2023). Especialista em Dança e Expressão Corporal pelas Faculdades Integradas de Cassilândia (2016). Graduada em Licenciatura Plena em Educação Física pela UFMS (2009). Participa dos grupos de pesquisa “Núcleo de Estudos em História da América Latina”, da Faculdade de Ciências e Letras, UNESP - Universidade Estadual Paulista, “Laboratório Interdisciplinar de Estudos Culturais (LindeCult)” UFMS e “Laboratório de Estudos e Pesquisa em História das Américas (LEPHA)” UFMS/FACH, dos projetos de extensão “Núcleo de Estudos em Dança e Movimento (NEDeM)” UFMS/PROECE e “Sinapse Companhia de Dança Contemporânea da UFMS” PROECE. E-mail: [priroberta-lemos@hotmail.com](mailto:priroberta-lemos@hotmail.com)

3 É docente do curso de História da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS) e docente permanente do Programa Interdisciplinar em Estudos Culturais da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Câmpus de Aquidauana (UFMS/PPGCult/CPAq). Coordenador do do grupo de pesquisa do CNPQ “Laboratório Interdisciplinar de Estudos Culturais (LindeCult)”. E-mail: [fabio.sousa@ufms.br](mailto:fabio.sousa@ufms.br)

**RESUMO:** Em 02 de outubro de 1968 a sociedade mexicana foi impactada pelo Massacre da Praça das Três Culturas de Tlatelolco. Esse evento traumático reverbera até os dias atuais no México e este artigo, tem como objetivo apresentar um ensaio sobre o filme *Rojo Amanecer* (1990), com destaque as relações de memória, trauma e resistência. Debateremos as proximidades entre Estudos Culturais e cinema, o contexto mexicano de 1968, a produção e impacto de *Rojo Amanecer* nas políticas de memória e resistência cultural que esse acontecimento, o 02 de outubro de 1968, mantém até os dias atuais na sociedade mexicana.

**PALAVRAS-CHAVES:** América Latina; cinema; memória; Movimento Estudantil.

**ABSTRACT:** On October 2, 1968, Mexican society was impacted by the Tlatelolco Massacre at the Plaza of the Three Cultures. This traumatic event continues to reverberate in Mexico to this day, and this article aims to present an essay on the film *Rojo Amanecer* (1990), highlighting themes of memory, trauma, and resistance. We will discuss the connections between Cultural Studies and cinema, the Mexican context of 1968, the production and impact of *Rojo Amanecer* on policies of memory and cultural resistance, and how this event, October 2, 1968, remains present in Mexican society today.

**KEYWORDS:** Latin America; cinema; memory; Student Movement.

## Introdução: cinema e Estudos Culturais

A imagem não é mais uma mera ilustração ou obra de arte, é um artefato cultural, com significações além das cinematográficas e a comunicação não é necessariamente direta. No caso das produções cinematográficas, mesmo na ficção, a imagem cria uma “realidade” de si, no qual a fidelidade das falas e caracterizações são menos importantes. Entender o porquê das adaptações, omissões e tudo que representa são mais importantes, como já apontou Marcos Napolitano (2011).

Por esse pressuposto, o presente artigo pretende abrir uma investigação da obra cinematográfica mexicana *Rojo Amanecer* (1990), com foco na análise de sua linguagem material e as relações com a memória e resistência. *Rojo Amanecer* se passa durante o evento do massacre da *Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco*, na Cidade do México, no dia 02 de outubro de 1968, cuja narrativa é centrada na rotina de uma família dentro do seu apartamento, localizado na frente da praça, e que presenciam esse acontecimento traumático. O filme tem duração de 99 minutos, direção de Jorge Fons, roteiro de Xavier Robles e Guadalupe Ortega e produção de Héctor Bonilla e Valentin Trujillo.

Com um olhar voltado para América Latina, Aguinaldo Rodrigues Gomes e Miguel Rodrigues de Sousa Neto (2022) debateram as problemáticas do continente nos processos da globalização, ao mesmo tempo em que surge questionamentos ao pensamento eurocêntrico. A opressão imperialista e das ditaduras militares se chocam com processos de resistência e transformações sociais, no qual o continente latino-americano desenvolve uma crítica política e cultural voltada à sua identidade e aos seus contextos históricos. Dessa forma, Sullivan Charles Barros (2017) discorreu que as manifestações artísticas e culturais da América Latina estão relacionadas as suas identidades (como já apresentado) e a seus problemas em comum como as desigualdades sociais, dominação estrangeira, subdesenvolvimento e as Colonialidades, o que torna o cinema latino-americano uma expressão de compreensão da fabricação, reforços, rupturas, criação e recriação dessas realidades.

A América Latina vai além do discurso dicotômico de colonizador versus subalterno e de suas culturas analisadas separadamente. Homi K. Bhabha (1998) defendeu necessidade de compreender profundamente como as identidades culturais são constituídas e como elas produzem significações fora de um conceito de cultura fixa, no qual a cultura tem de ser conceitualizada à partir dos processos nas fronteiras das diferenças culturais, dos entrelugares e de suas dinâmicas. Néstor García Canclini (1998) debateu a ideia de cultura híbrida, no qual é possível analisar miscigenações de culturas diferentes, que apresentam novas estruturas que refletem no desenvolvimento de uma nova sociedade que estão inseridas. Essa quebra de barreiras culturais não ocorreu uma única vez, está em constante mudança, principalmente no mundo globalizado e tecnológico contemporâneo. A interdisciplinaridade, que dialoga com várias áreas do conhecimento, somada à diversidade de olhares, possibilita a investigação de

diversas linguagens, como as audiovisuais, músicas, jornais, revistas e as novas tecnologias em geral, como os *games*, por exemplo, para refletir e debater sobre nossas estruturas sociais.

Já Douglas Kellner (2001) analisou a cultura da mídia, organizada com base no modelo de produção de massa, que se estrutura nas representações de identidade, dominação e resistência, e enfatizou que é uma manifestação política e ideológica que devemos aprender a ler. Desse modo, os produtos culturais não são “inocentes” pois estão em um campo de batalha de discursos, mesmo colocados como lazer e diversão devem ser analisados com criticidade para não perpetuar linguagens de opressões, derivados de um processo de industrialização, pois são transformados em mercadorias produzidas pelo sistema voltado para as massas (indústria cultural). Kellner defendeu uma pedagogia cultural para ensinar como se comportar diante dessas produções de entretenimento, colocando em debate o que devemos pensar e sentir, acreditar e temer, o que desejar e o que não desejar. Afinal, a cultura de mídia e a cultura de consumo andam de mãos dadas: “O entretenimento oferecido é agradável com instrumentos visuais e auditivos, que seduzem o público e o leva a identificar com opiniões, atitudes, sentimentos e disposições” (Kellner, 2001, p.11).

Kellner defendeu que a chave dos Estudos Culturais é a crítica contra a dominação e a subordinação, contra as estruturas de desigualdade e opressão, partindo de um contexto sócio-histórico. No que pese a complexidade e a variedade das mídias, para Kellner é possível criar resistências diante das linguagens de dominação ideológica desses artefatos culturais:

Portanto, ler politicamente a cultura da mídia significa situá-la em sua conjuntura histórica e analisar o modo como seus códigos genéricos, a posição dos observadores, suas imagens dominantes, seus discursos e seus elementos estéticos-formais incorporam certas posições políticas e ideológicas e produzem efeitos políticos (Kellner, 2001, p.76).

Jesús Martín-Barbero (1997) elencou a mediação como um processo que permeia as relações sociais ligadas à comunicação e à cultura, também com um olhar latino-americano no qual a Cultura, com “c” maiúscula, é densa, plural e dinâmica. O cinema aqui não é apenas um produto artístico industrial, ele se torna uma expressão cultural de reconhecimento, de representação de seus costumes e cotidiano, sem deixar de lado as suas identidades de resistências.

Observando esses autores, podemos relacionar essa “ponte” entre mídia e receptor/consumidor, que não possui um olhar único, e sim, muitas interpretações, significações e ressignificações. Essa “ponte” é de mão dupla, pois esse receptor/consumidor não é passivo e sim participante, são sujeitos que expressam a ação impacatada pela mídia. Em diálogo com a discussão apresentada linhas acima, entre estruturas e relações, arte e resistências são linguagens predominantes em obras latino-americanas.

Outrossim, será analisada a linguagem e as relações de memória, trauma e resistência do massacre de *Tlatelolco*, em 02 de outubro de 1968, na Cidade do México. Iremos dialogar com a cultura de mídia, de Douglas Kellner (2001), mediações culturais, de Jesús Martín-Barbero (1997), e linguagens, em sua pluralidade audiovisual, de Marcos Napolitano (2011). O artigo

está dividido em três partes: no primeiro, será apresentado o contexto do México de 1968; no segundo, apresentaremos e debateremos o filme *Rojo Amanecer*, com fatos dos bastidores e o contexto do México no final da década de 1980; no terceiro, discorreremos sobre as políticas de memória de Tlatelolco e a repercussão de *Rojo Amanecer*.

## O pesadelo mexicano de 1968

A década de 1960 no México foi iniciada com o fim do período conhecido como “milagre mexicano”, que teve o seu *boom* à partir de 1940, impulsionado pelos ideais da Revolução Mexicana de 1910. De acordo com Hector Aguilar Camín e Lorenzo Meyer (2000), o decênio de 1940 representou o fim de uma força “real” da Revolução, que manteve um prestígio histórico e tornou-se um legado ideológico, à partir do momento em que o estado mexicano assumiu uma posição de herdeiro e guardião da memória revolucionária de 1910.

Outro acontecimento relevante para este cenário foi a criação do “partido do governo”, o Partido Nacional Revolucionário (PNR) em 1929. Após a Revolução, uma pluralidade de partidos foram criados, o que representou uma articulação para que as demandas sociais girassem em torno de suas personalidades revolucionárias e dos seus interesses privados. O PNR, que em 1938 mudou de nome para Partido da Revolução Mexicana (PRM) e, depois, em 1946 para Partido Revolucionário Institucional (PRI), iniciou com um discurso de encerrar com esse poder personalista e iniciou uma era das instituições. O PRI tornou-se o grande partido oficial e uniu todos os grupos numa espécie de “família revolucionária” (Camín e Meyer, 2000). Apesar desse discurso de criação, o PRI manteve o poder centralizado em poucos e monopolizou-se no poder desde 1930 por 71 anos consecutivos.

O México do final da década de 1960 foi marcado por um governo autoritário, que impulsionou uma política de opressão a seus opositores, totalmente afastada dos princípios da Revolução Mexicana de 1910. Dependente de capital externo, o país mexicano estava voltado para a construção de uma imagem internacional, de uma nação em desenvolvimento, e utilizou como uma das estratégias midiáticas, os grandes eventos esportivos, como a primeira edição dos Jogos Olímpicos na América Latina (1968) e a Copa do Mundo (1970).

O crescimento econômico, somado com uma precária distribuição de renda, ocasionou uma grande desigualdade social e aumentou dívida externa, o que fez com que diversos setores protestassem por melhores condições de trabalho e salários desde a década de 1950. A mobilização mais emblemática desse período foi protagonizada pelos trabalhadores ferroviários em 1958 e terminou com uma violenta repressão do governo. Os estudantes, a partir deste período, apoiaram algumas manifestações de diversos setores, como dos médicos em 1965, e suas próprias demandas, como a greve nacional em apoio aos discentes da Escola Superior de Agricultura, localizada em cidade de Juarez. Essa manifestação foi impulsionada contra os abusos nas cobranças e, os mesmos, solicitaram a federalização da instituição. A voz de setenta mil estudantes conseguiu uma nova escola de agricultura, o que incentivou o movimento estudantil (Miskulin, 2008).

Assim sendo, a organização estudantil de 1968 surgiu para expor e colocar em xeque a política autoritária do governo mexicano. O primeiro conflito ocorreu devido a um incidente de rua com estudantes secundaristas em julho, no qual foi fortemente reprimido pelos *granadeiros* (grupo da polícia da capital reconhecida por ações de repressão). De acordo com Larissa Jacheta Riberti (2013), o movimento estudantil tornou-se uma ameaça ao *status quo* do governo mexicano e intensificou-se as manifestações de protesto contra a violência policial e as intervenções nas instituições de ensino. De acordo com Héctor Aguilar Camín e Lorenzo Meyer:

Os contestadores não provinham desta vez dos alicerces do sistema, os setores operário e camponês, e sim das camadas médias urbanas e seus estratos mais ilustres e menos controláveis, os estudantes e os professores universitários. O cenário não foi um Estado, como no caso de San Luis Potosí, nem as malhas de um sindicato, como no caso ferroviário, e sim as ruas e praças do centro nevrálgico do poder: a Cidade do México (Camín e Meyer, 2000, p. 249).

O reitor da *Universidad Autónoma de México* (UNAM), Javier Barros Sierra, convocou uma grande manifestação para 1º de agosto e ganhou apoio popular. Vários institutos, universidades e escolas, não só da capital, aderiram de acordo com o aumento e a visibilidade do movimento estudantil. As principais instituições desse movimento foram a UNAM e o *Instituto Politécnico Nacional* (IPN). As discussões das demandas do movimento foram apresentadas em um denominado *pliego petitorio* com reivindicações ao Governo, contendo seis pontos: liberdade aos presos políticos; extinção do corpo de *granaderos* e da polícia metropolitana; destituição dos chefes de polícia e militares responsáveis pelas repressões às manifestações; indenização às vítimas das repressões (mortos ou feridos); investigação e responsabilização por prisões e mortes; revogação de dois artigos do Código Penal (145 e 145 bis) que se referia ao delito de “dissolução social” (Riberti, 2013). O *Consejo Nacional de Huelga* (CNH) surgiu nesse contexto legitimando o movimento realizando assembleias para debater suas demandas.

É válido ressaltar que o Código Penal mexicano foi publicado em 1931, no qual o artigo 145 cobre os delitos e suas respectivas punições realizados por servidores públicos, entre eles, é citado o terrorismo. Em 1941, durante a Segunda Guerra Mundial, houve uma incorporação neste artigo sobre “dissolução social”. Inicialmente, com a intenção de evitar espionagem e a circulação de ideologias totalitárias que pudessem desestabilizar a ordem social e uma possível invasão no território nacional mexicano. Esse artigo possibilitou um aval jurídico para as ações de violência por parte do Estado diante dessas manifestações (Riberti, 2013).

Com todas essas tensões, o então presidente Gustavo Díaz Ordaz Bolaños (1964–1970), fechou as portas para o diálogo. Ao discursar em 1º de setembro de 1968, Ordaz Bolaños defendeu a necessidade de ordem nas ruas a qualquer custo, chamou de ilegítima as ações do movimento estudantil, relacionou a interesses externos, citou como fator o perigo do Comunismo, e que o objetivo do México era a realização dos Jogos Olímpicos. Essas olimpíadas foram a primeira da América Latina, e o México se apresentava como um país em desenvolvimento, defendeu que essas festividades esportivas eram organizadas pelo povo, saindo do eixo Europa-Estados

Unidos e dos contextos geopolíticos do período (Magalhães, 2018). Vale ressaltar que o discurso defendido pelo Estado sob a “ameaça comunista” estava de acordo com o contexto da Guerra Fria, no qual aparatos repressivos foram utilizados contra movimentos sociais, legitimando a violência e a perseguição aos “inimigos internos” (Riberti, 2017).

As manifestações foram realizadas de forma pacífica pelos estudantes. Nas Manifestação Silenciosa, de 13 de setembro de 1968, compareceram às ruas uma média 300 a 400 mil pessoas. A manifestação foi performatizada com a população marchando, de bocas fechadas com fitas e cartazes. No dia 18 de setembro, a UNAM foi invadida por 10 mil soldados do exército, o que violou a autonomia universitária. Foram presos estudantes, seus pais, professores e funcionários. Cerca de 700 pessoas foram presas e a UNAM ficou fechada até 30 de setembro. No dia 1º de outubro, os protestos continuaram, com o apoio da *Unión Nacional de Mujeres* além de outras organizações feministas na frente da Câmara dos Deputados (Troncoso, 2012).

Em 02 de outubro de 1968, ocorreu uma grande reunião de pessoas em *Tlatelolco*, na *Plaza de las Tres Culturas*. De acordo com Elena Poniatowska (1971), uma média de 10 mil pessoas compareceram nessa reunião. Conforme Riberti (2013) a manifestação seguiria rumo a região de Casco de Santo Tomás, porém foi cancelada devido a presença do exército. Na praça, além dos manifestantes, havia pessoas curiosas, trabalhadores que simplesmente atravessavam a praça, moradores da região e a imprensa internacional que iria cobrir as Olimpíadas.

Quando as pessoas começariam a se dispersar, helicópteros lançaram sinalizadores e indicaram ao exército, junto ao Batalhão Olímpia, grupo paramilitar que atuava sob ordem presidencial, para fechar a praça. Os militares e *snipers* atiraram em direção aos manifestantes. Esse evento ficou conhecido como o Massacre da Praça de Três Culturas de Tlatelolco:

Varios cadáveres en la Plaza de las Tres Culturas. Decenas de heridos. Mujeres históricas con sus niños en los brazos. Vidrio roto. Departamentos quemados. Las puertas de los edificios destruidas. Las cañerías de algunos, rotas. De varios edificios salía agua. Y las ráfagas aún continuaban (Poniatowska, 1971, p. 186).

Apesar das tensões que se seguiram até então, a violência da repressão de 02 de outubro foi imprevista. Na manhã deste fatídico dia, ocorreu uma reunião da CNH com representantes do governo na casa do reitor Sierra, o que foi interpretado como uma pausa, com a aproximação dos Jogos Olímpicos e a abertura de uma negociação com o governo mexicano (Troncoso, 2012).

Os testemunhos analisados por Elena Poniatowska (1971) coincidem sobre o momento do início dos disparos, de terem sido logo em seguida ao lançamento dos sinalizadores. Os sobreviventes relataram que não tinha como saber de onde vinham, pois eram de todos os lugares e direções. Alguns relataram que presenciaram disparos de metralhadoras dos helicópteros que se aproximavam do solo, outros de soldados atiravam em círculos. Algumas narrativas também afirmaram terem visto pessoas de luvas brancas em uma das mãos, somente depois reconheceriam que eram integrantes do Batalhão Olímpia, que já estavam dispersos pela praça e pelos edifícios. A luva era um sinal para se identificarem entre si.

Todos representantes do movimento, que discursaram no terceiro andar do Edifício *Chihuahua*, foram presos. Isso possibilitou posteriormente os relatos e a denúncia dos mesmos sobre o ocorrido em 02 de Outubro. Também houve relatos de que a praça ficou tomada de sapatos e bolsas espalhados, de corpos que foram recolhidos e empilhados em caminhões. Todavia, até hoje muitos continuam desaparecidos. Os agentes de repressão passaram a madrugada vasculhando os apartamentos do Edifício *Chihuahua*, um residencial com aproximadamente 80 mil pessoas, atrás dos estudantes, que bateram em muitas portas pedindo ajuda e que muitos não abriram por medo.

Aos que sempre se manifestaram pacificamente, diante do terror, tentaram de qualquer forma parar o massacre, pois o tiroteio inicial durou 40 minutos seguidos e volta e meia retornava. Gás lacrimogêneo foi lançado em esquinas próximas à praça, balas atingiram os apartamentos e ocorreu incêndio na parte superior de um dos edifícios. O cenário foi devastador (Miskulin, 2008).

Atualmente, por meio de pesquisas de documentos oficiais e, principalmente, pela criação da *Fiscalía Especial para Movimientos Sociales y Políticos del Pasado* (Femospp) em 2001, com objetivo de investigar violações de direitos humanos por agentes do Estado entre as décadas de 1960 e 1980, sabe-se que foi formada uma operação nomeada *Galeana* no qual foram posicionados franco atiradores do *Estado Mayor Presidencial* no topo dos edifícios, o Batalhão Olímpia ficou nos andares dos edifícios para prender os líderes do movimento e o exército cercou a praça: “Dessa forma, presidência, secretaria de governo, grupos especiais e o exército fizeram o cerco que resultou em dezenas de mortos e feridos” (Riberti, 2017, p. 65). O quantitativo de mortos, entre homens, mulheres e crianças, ainda segue sem esclarecimentos. Os diversos relatos e a historiografia varia de 250 a 350 mortos. O governo da época, de Gustavo Díaz Ordaz Bolaños, declarou que o número de mortos não passou de 40, o que demonstra à indiferença para vidas perdidas (Riberti, 2013).

Nos dias posteriores, o Estado e a imprensa, controlada pelo governo, minimizaram o massacre e se referiram aos estudantes como terroristas, os culpou pela eclosão do conflito e todos os presos daquela noite foram acusados de homicídio (Miskulin, 2008). Alberto del Castillo Troncoso (2012) estudou um breve perfil de alguns periódicos mexicanos e de como foi a cobertura do movimento estudantil de 1968. Alguns periódicos estavam alinhados com o discurso do governo, seja por estarem diretamente ligado ao partido priista ou por estarem submetidos ao controle governamental. Outros, mesmo com uma linha editorial divergente e de oposição ao governo, simpáticos ao movimento estudantil, minimizaram os discursos de oposição.

As imagens publicadas nesses periódicos, destacaram os feridos e presos, mas não destacaram a intencionalidade governamental no Massacre. Entretanto, as imagens captadas publicadas e, principalmente as que ficaram de fora dos periódicos, nos permitem analisar e discutir esses materiais. Muitas imagens se perderam ou foram confiscadas, porém, ao longo dos anos, foi possível recuperar parte desses arquivos, como acervos pessoais de fotógrafos, documentos dos jornais e até mesmo registros da inteligência do governo mexicano. Troncoso

relatou que somente 40 anos depois do massacre, conseguiu registrar entrevistas com alguns destes fotógrafos que indicaram que muitas imagens não foram usadas por determinação da edição do jornal. Muitos foram agredidos e tiveram seus equipamentos danificados durante o 02 de outubro.

Apesar do controle do governo mexicano sobre a imprensa local, a mídia internacional teve um papel independente e relataram a violência de 02 de outubro. Todavia, diversos jornalistas relataram que ficaram temporariamente encarcerados e que seus equipamentos de trabalho foram destruídos. Como exemplo, a jornalista italiana Oriana Fallaci relatou que ficou ferida por um disparo das forças repressoras, ao cobrir a reunião dos estudantes nestas data triste (Musotti e Rodriguez, 2019). O parlamento italiano solicitou explicações ao governo mexicano que, apesar do discurso protocolar em defesa da liberdade da imprensa, enfatizaram a responsabilidade da própria jornalista, Fallaci, de estar presente em Tlatelolco. Neste argumento, a jornalista foi irresponsável ao se colocar em perigo, visto que havia sido convidada para cobrir apenas os Jogos Olímpicos. Mesmo com a instabilidade social e um certo receio quanto a segurança, os Jogos Olímpicos do México manteve a sua programação, o que foi beneficiado pelo silêncio dos comitês olímpicos mexicano e internacionais (Magalhães, 2018).

## Rojo Amanecer: arte, memória e resistências

Vinte anos depois, no final da década de 1980, o México enfrentou uma crise econômica, impulsionada pelo alto preço do petróleo, uma grande dívida externa, a desvalorização da moeda nacional, diminuição da renda, aumento do desemprego e inflação, o que se convencionou a chamar esse período de a “década perdida” (Teixeira, 2014). Em 1988, Carlos Salinas de Gortari foi anunciado como vitorioso pelo PRI, que manteve sua hegemonia no poder, que já durava quase 60 anos. A eleição foi conturbada, no qual o sistema de contagem de votos caiu e, depois voltou com a vitória de Salinas de Gortari. O primeiro desafio do então presidente era reorganizar a economia do país, mas, o governo mexicano intensificou sua política neoliberal, reduziu o papel do Estado e o país colapsou.

Sobre a produção cultural mexicana, todos os governos pós-revolucionários desenvolveram ações artísticas, porém, de acordo as necessidades dos grupos que estavam no poder e do momento político e social que o país mexicano enfrentou (Mendoza, 2007). Um momento importante para essas ações foram as criações do *Consejo Nacional para la Cultura y las Artes* (CONACULTA) e do *Fondo Nacional para las Culturas y las Artes* (FONCA).

Foi nesse cenário do final da década de 1980 que surgiu *Rojo Amanecer*, com duração de 99 minutos, roteiro de Xavier Robles e Guadalupe Ortega, direção de Jorge Fons, produção de Hector Bonilha e Valentin Trujillo. O enredo se inicia na manhã de 02 de outubro de 1968, com a rotina de uma família ao acordar em seu apartamento no edifício *Chihuahua*, que se localiza em frente a *Plaza de las Tres Culturas*. Cada rotina das personagens seguem normalmente e, quem fica no apartamento é a mãe (Alicia) e o filho menor (Carlitos). O ambiente é restrito e

o que ocorre do lado de fora do apartamento é percebido pelos sons externos, pelos relatos das personagens que saíram às ruas e retornaram e pelas expressões dos mesmos que acompanhavam os acontecimentos pela janela do local.

A ambientação restrita de *Rojo Amanecer* foi proposital, pois o tema *Tlatelolco*, mesmo após 20 anos, ainda era proibido, como relatou Xavier Robles (Tv Azteca, 6 min. e 42 seg.). O roteiro foi premiado no festival de roteiristas mas, os responsáveis do filme foram orientados a boicotarem cerimônias organizadas pelos órgãos representantes cinematográficos regulamentados pelo governo, como era praxe. O receio era que o roteiro fosse confiscado pelo governo mexicano.

As filmagens foram iniciadas em maio de 1989 e duraram 3 semanas, com início às 7h da manhã e término por volta da meia-noite. Tudo foi filmado às pressas, devido ao medo de serem descobertos, presos e que todo o material fosse destruído. Mesmo com a obra pronta, o filme teve que ser submetido à aprovação do governo.

Além de “correr” contra o tempo, a falta de recursos sempre esteve presente nas fases de pré-produção, gravação e pós-produção. Foi realizada uma espécie de “vaquinha” com recursos próprios ou de amigos próximos. Assim, os integrantes do filme eram pessoas muito próximas, que se conheciam de trabalhos anteriores, familiares ou pessoas que trabalhavam por trás das câmeras, como os irmãos Bichir (Demian e Bruno) em que os pais também eram atores. Além de Paloma Robles filha dos roteiristas e Leonor Bonilla, filha do ator Hector Bonilla (Canal 22, 2015).

O roteiro se baseou nos relatos dos sobreviventes e na literatura da época, como a obra clássica de Elena Poniatowska (1971). É fundamental relatar que integrantes dessa produção (roteiristas, atores e equipe técnica) estavam envolvidos e participaram do movimento de 1968. Alguns, por acaso não estavam presentes em *Tlatelolco* no dia 02 de outubro, como relatado por Bruno Bichir (La Hora Elástica, 28 min. e 9 seg.). De acordo com Bichir, a família morava em *Tlatelolco*, os pais os levavam às manifestações mas, neste dia de 02 de outubro, a família estava no ensaio geral de uma peça ou com o diretor de fotografia José Alonso, que também estava na preparação da parte cultural dos Jogos Olímpicos. Alguns sobreviventes foram María Rojo e Roberto Sosa (Tv Azteca, 18 min. e 22 seg.) e, o roteirista Xavier Robles, participante de diversas manifestações sociais no país, ficou preso por cinco dias em Puebla (El Universal, 1 min. e 5 seg.). Dessa forma, podemos compreender o envolvimento da maior parte do elenco, visto que, como citado anteriormente, muitos eram integrantes do movimento estudantil de 1968.

Após um ano do fim das filmagens e da pós-produção, diante da pressão de intelectuais e da imprensa, o presidente Carlos Salinas de Gortari autorizou a exibição do filme, porém com a exclusão de algumas cenas, como da neta falando da senhora de 60 anos atingida pelas costas e outra, entre o neto e seu avô, no qual a criança pergunta por que os soldados mataram pessoas indefesas. Como resposta, o avô disse que eles apenas cumpriram ordens (*Rojo Amanecer*, 1h. 06min. e 56 seg.). Ao total foram 6 cenas cortadas que faziam alguma referência ao exército mexicano ou a brutalidade dos assassinatos. Ao realizar os cortes solicitados, o filme deveria

ser entregue ao governo com os cortes junto com o negativo original. Mas com receio de uma nova proibição e possível destruição da obra, a produção mandou duas cópias para o exterior, em Havana, Cuba e Los Angeles, Estados Unidos, como garantia. Adicionadas a esse cenário, ocorreram constantes ameaças de morte durante todo o processo de desenvolvimento da obra, muitas delas direcionadas em especial a Héctor Bonilla (Tv Azteca, 31 min. e 30 seg.) Em 18 de outubro de 1990, *Rojo Amanecer* estreou em quatro salas da *Cineteca* na Cidade do México que exibiu a versão censurada, mas na semana seguinte já havia cópias piratas da versão original por toda a capital (Tv Azteca, 31 min. e 10 seg.).

Podemos observar a necessidade de contar sobre algo que marcou uma geração e que naquele tempo pouco tinha sido exposto no audiovisual. Também podemos perceber a preocupação e o medo com a repressão, ao não apresentar o roteiro aos devidos órgãos como de costume, ao sigilo e rapidez nas gravações, que acabaram se comprovando pertinentes diante das ameaças e, posteriormente, à censura de determinadas cenas.

Além de expor o cenário político nacional e internacional do México no período de realização da obra, das reportagens e artigos sobre o México de 1968 e especialmente do dia 02 de outubro, uma contribuição muito relevante foram os vídeos observados de entrevistas, tanto do elenco quanto da produção, com relatos deste período. Tais vídeos são de entrevistas diversas nos quais os próprios envolvidos relatam detalhes de suas experiências.

Sobre uma análise fílmica propriamente dita, Marcos Napolitano (2011) acrescentou as especificidades de técnica de linguagem, os suportes tecnológicos e os gêneros narrativos. Assim, deve-se questionar e articular os mecanismos utilizados pela linguagem cinematográfica, as personagens e os processos históricos representados. Além da identificação dos elementos narrativos ou alegóricos como ângulo da câmera, trilha sonora, efeitos de montagem, figurinos e outros apresentados nos planos e sequências: "Assim, as fontes audiovisuais e musicais são, como qualquer outro tipo de documento histórico, portadores de uma tensão entre evidência e representação" (Napolitano, 2011, p.239). Diante do exposto, podemos analisar algumas cenas de *Rojo Amanecer*.

A primeira cena conta com toda a família reunida no café da manhã já mostra que os dois filhos mais velhos (Jorge e Sergio) estão participando das manifestações na "lutar por nossas demandas"<sup>4</sup> (*Rojo Amanecer*, 10 min. e 15 seg.). Há uma desaprovação tanto do avô (Don Roque) quanto do pai (Humberto). O avô, que lutou na Revolução Mexicana, fala em vários momentos no início do filme que "antes a juventude era diferente" (*Rojo Amanecer*, 3 min. e 19 seg.), vê seus netos como jovens inúteis que são mal-agraçados pela comida e pelos estudos que o pai proporciona, trabalhando em um órgão do governo. O patriarca, também contrariado com a ação dos filhos diz que eles não entendem nada de política, que tudo faz parte do movimento comunista internacional contra a realização dos Jogos Olímpicos e que há certos murmúrios no escritório completando, "com o Governo não se brinca" (*Rojo Amanecer*, 8 min. e 54 seg.).

Nessa cena também podemos observar questões de gênero. Primeiro relacionado ao

---

4 Para facilitar a recepção do artigo, decidimos traduzir para o português, os trechos de fala das personagens do filme.

que deveria ser o comportamento masculino, iniciado quando a filha (Graciela) liga o rádio e está tocando uma música dos *Beatles* (Rojo Amanecer, 7 min. e 37 seg.).

Nas cenas finais (Rojo Amanecer, 98 min.), jovens entram no apartamento e são perseguidos pelas forças repressoras do governo mexicano que executam todas as personagens do apartamento. A imagem mostra uma cama coberta de um ângulo baixo e se escuta o som de um tiro longe. Em seguida, saindo de debaixo da cama, aparece a cabeça de Carlitos que observa em silêncio. Enquanto está saindo por completo debaixo da cama se escuta mais um tiro longe e outra vez silêncio. Ao fundo, somente se escuta o tic tac do relógio e se vê um brinquedo no chão. Ele sai do quarto para o corredor e se depara com a cena dos corpos pelo corredor. Desvia do primeiro jovem para sair do quarto e já percebe o sangue. Se desvia de mais dois e olha para um canto da parede reconhecendo a mãe, morta. Antes, sua fisionomia estava neutra, talvez por não compreender ou ainda estar assimilando o ocorrido. Mas ao ver a mãe, ele se apoia na parede do lado oposto e desaba, fechando os olhos pronuncia "mamita!". Olhando para o corpo da mãe, ele vai ao chão e toca seu pé.

Sai engatinhando e logo depois vê o pai e toca seu queixo. Desde a saída do quarto até este momento, quebrando o silêncio, somente as expressões e choro de Carlitos. Em seguida, reconhece o avô. Ao fundo, começa uma música, baixinha que vai aumentando o som. O menino pega na mão do avô, deita em suas pernas e chora. Depois, se levanta e passa pelos corpos de mais dois jovens para sair do apartamento. Nesse momento, a música se intensifica e toma conta da cena. Carlitos está atônito, vestindo uma blusa de manga comprida azul, short branco, descalço e inicia a descida pelas escadas. Encosta na parede e dá uma última olhada para a porta do apartamento e continua a descer. No segundo lance de escadas encontra sua irmã Graciela morta no chão cheio de sangue, passa por ela, se vira para olhá-la e toca sua mão. O sangue continua pelas escadas por mais andares até encontrar morto seu irmão Sergio. Ele passa bem pelo canto da parede para não pisar no irmão. A cena do corpo de Sergio na escada corta para a visão do lado de fora do edifício, em que aparece um homem varrendo o térreo do prédio, o chão molhado, cheio de papéis e sapatos. Ao fundo aparece Carlitos e em primeiro plano um soldado armado passa pela calçada. O menino chega à calçada e atrás dele passa outro soldado armado, enquanto Carlitos segue andando sem rumo. Assim, termina a cena.

Toda essa cena de 4 minutos é tomada mais pela percepção visual dos elementos apresentados, quando mostra detalhes do sangue, identifica as pessoas e a expressão do menino. A percepção auditiva sobre a parte de dentro do apartamento é superficial ou silenciosa, somente tem presença forte e marcante na parte externa durante a saída do personagem sobrevivente. A parte interna do apartamento é o momento do impacto da cena dos corpos no chão. O massacre da família é a representação em pequena escala do massacre de *Tlatelolco*. Dessa forma, na parte interna o massacre mostra as diferentes pessoas vitimadas (idosos, jovens, homens, mulheres). A cena do térreo, apresenta, discretamente essa representação com os sapatos, como relatado que a praça havia ficado tomada de bolsas e calçados. Da mesma forma que a cena anterior descrita, essa nos apresenta as emoções de perplexidade, medo, dúvida, tristeza, terror. Uma mescla de sensações assim como a trilha que apresenta

uma mistura de marcha fúnebre com marcha de protesto, contendo elementos de uma batida como se fosse sino de igreja, e tambores comandados por uma guitarra elétrica.

Vale ressaltar que a cena final de Carlitos saindo do edifício e chegando na calçada foi uma das censuradas, por mostrar soldados armados na praça de *Tlatelolco*. Lembrando também que o exército e seus tanques permaneceram vários dias neste local depois do massacre de 02 de outubro de 1968. Dessa forma, a obra mostrou em raros momentos, a presença e a permanência do exército. Apesar de crianças estarem entre as vítimas de *Tlatelolco*, na película os autores quiseram transmitir, na personificação da criança sobrevivente, a inocência perdida e a esperança de seguir em frente.

Podemos ver a riqueza de detalhes que uma cena apresenta para que o espectador possa, além de compreender a narrativa da história que se conta, ter a experiência sensorial da cena (do que ela pretende) com diversos estímulos de percepção. Esses também foram construídos progressivamente pelo diretor do filme ao optar na realização da gravação das cenas de forma cronológica, que além de ajudar na continuidade e acelerar o processo que tinha urgência de ser rápido, auxiliou o elenco na construção de suas expressões para a narrativa. A sensibilização da obra carrega um significado, tanto dos discursos das testemunhas e da historiografia em geral quanto dos processos experienciados por todos os envolvidos nessa obra. É a experiência dos processos da produção em si e o testemunho de quem viveu o ano de 1968, que compartilha com os jovens atores para a compreensão da importância desse passado para a construção de seus personagens e como cidadãos.

Obras literárias, jornalísticas e documentários sobre o massacre já eram produzidos e publicados desde 1970, mas *Rojo Amanecer* é o primeiro filme de ficção sobre o tema e sua repercussão o torna ainda hoje, depois de mais de 20 anos de sua criação e de 50 anos do massacre, um marco e referência anualmente exposta e comentada no México como um elemento permanente na memória de *Tlatelolco*.

## Tlatelolco ontem e hoje: a luta pela memória

Para Eugenia Allier Montaño (2009), as políticas de memória sobre *Tlatelolco* são identificadas por cinco momentos: primeiro, de tímida denúncia com publicações de obras e conteúdo dos periódicos (1968-1977), segundo, de motores da memória (1978-1985) que seriam o momento em que atores diretamente ligados aos eventos de 1968 mudaram a perspectiva de denúncia do evento como um crime; terceiro, como luta pela democracia (1986-1992) uma construção da memória de elogio à luta de 1968; quarto, de justiça e castigo (1993-1999) no qual todos devem saber a verdade do passado e a busca pela responsabilização dos culpados do massacre e, por fim, o quinto com a oficialização das memórias públicas sobre 1968 (2000-2006), com a criação da FEMOSPP como mecanismo investigativo e jurídico sobre as repressões nas décadas anteriores pelo governo e reparação às vítimas.

Sobre as investigações de *Tlatelolco*, o único acusado foi, em 2006, o ex - presidente Luis Echeverría Álvarez, que na época do massacre era ministro do interior e esteve envolvido

diretamente nas decisões. Porém, foi absolvido no mesmo ano sob a alegação que seu crime já havia prescrito (Miskulin, 2008).

Dentre tais políticas de memória é relevante citar a criação do *Comité 68 Pro Libertades Democráticas*, dez anos após o massacre por ex-membros da CNH, na busca de responsabilizar os agentes do Estado por violação dos direitos humanos e ativo em várias atividades ao longo das décadas (Riberti, 2013). Entre elas, a *Estela de Tlatelolco*, um dos diversos monumentos e exposições ao longo dos anos, inaugurada em 1993, um *monolito* em frente à igreja de Santiago de Tlatelolco na *Plaza de las Tres Culturas*, que inicia com as palavras: *1968-1993... Adelante!! A los compañeros caídos el 2 de octubre de 1968 en esta plaza.*

Em 2007 foi inaugurado no Centro Cultural Universitário de Tlatelolco (CCUT) na UNAM, o *Memorial de 68*, uma instalação que dispõe de materiais de cinema, áudio, fotografias, objetos expostos e acervo disponível para o acesso de documentos. *Monumento a la ausencia*, foi inaugurada em 2018 no CCUT, obra da exposição permanente composta de uma placa de cimento ao solo com a impressão de 400 pegadas de sobreviventes. No mesmo evento foi lançada a plataforma *M68 Ciudadanías en Movimiento*,<sup>5</sup> onde estão disponíveis documentos digitais sobre os movimentos sociais mexicanos, além do movimento estudantil de 1968, como feministas, trabalhadores, indígenas, entre outros.

Em 2018, durante os eventos de memória dos 50 anos do 02 de outubro de 1968, uma das ações do governo foi a retirada das placas comemorativas da inauguração do sistema de metrô da Cidade do México que tinham o nome de Gustavo Díaz Ordaz Bolaños. No lugar, a proposta era colocar somente informações relacionadas ao sistema de transporte. Diversas intervenções culturais e artísticas acontecem na *Plaza* durante os eventos de recordação, além de palestras e debates por toda a cidade.

Os presos de Tlatelolco ganharam anistia em 1971, mesmo ano da publicação da obra de Elena Poniatowska, *La noche de Tlatelolco: testimonios de historia oral*, considerada a primeira grande obra sobre o massacre que juntou ao longo de três anos, além de poemas e notas dos periódicos, entrevistas de familiares (sobreviventes, mortos e desaparecidos) e de sobreviventes tanto encarcerados quanto os livres, inclusive que solicitaram a ocultação dos verdadeiros nomes para evitar a repressão do governo (Riberti, 2013).

Outras produções seguiram em diversas linguagens, iniciando assim a construção de um movimento de memória mexicano sobre o 02 de outubro, em busca de esclarecimentos e justiça. Na literatura podemos citar o diplomata e poeta mexicano Octavio Paz publicou diversos livros, poemas e ensaios, como *Posdata* (1969) no qual se refere aos eventos de 1968 na capital de seu país com críticas ao governo. Inclusive Octavio Paz era embaixador do México na Índia naquele período e assim que soube sobre Tlatelolco entregou o cargo, por não compactuar com as ações do governo, e recebeu apoio de diversos outros intelectuais mexicanos. Entretanto, o governo publicou um comunicado desmentindo Paz, ao afirmar que ele havia sido demitido. Diversas pesquisas se desenvolvem a partir das obras de Paz. Ival de Assis Crippa (2011) por exemplo, refletiu sobre temas como violência e autoritarismo

---

5 Disponível em: <https://tainacan.org/casos-de-uso/m68-ciudadanias-en-movimiento/>

em *Posdata*. Também temos obra do escritor chileno Roberto Bolaños, *Amuleto* (1999) no qual sua personagem expõe suas memórias (passadas e futuras) enquanto se esconde no banheiro durante a invasão do exército na UNAM, dialogando também ao momento da ditadura chilena que iniciou na década de 1970. Assim, como as obras de Octavio Paz, *Amuleto* é um exemplo da literatura no qual surgem diversas pesquisas como as memórias da violência (Menezes e Costa, 2020) e violência e colonialidade na América Latina (Sousa, 2020).

A respeito do audiovisual, *Rojo Amanecer* (1990) foi um marco sobre o tema, mas podemos citar outras obras relevantes e também obras mais recentes. Começamos com o documentário *El Grito* (1968) é um filme documentário mexicano de 1969, de 111 minutos, uma obra coletiva produzida pelos alunos do Centro Universitário de Estudos Cinematográficos (CUEC) da UNAM, com direção de Leobardo López Arretche, textos de depoimento da jornalista italiana Oriana Fallaci e das exigências do CNH, nas vozes de Magda Vizcaíno e Rolando de Castro, no qual relata o movimento estudantil mexicano de 1968. Está dividido em quatro partes, referentes aos meses do movimento, apresentado de forma cronológica iniciando o relato em julho e terminando em outubro. É possível visualizar imagens reais dos locais e pessoas, inclusive o discurso de Díaz Ordaz realizado em 01 de setembro. Depois de quatro anos de trabalho, em 2018, durante os eventos dos 50 anos do movimento estudantil de 68 e do massacre de *Tlatelolco*, é apresentada a obra restaurada (imagem e som) e disponibilizada na página do *Youtube* da Filмотeca da UNAM a partir de março de 2020, mantendo viva para as novas gerações o relato da experiência dos jovens de 1968. María del Carmen de Lara Rangel, diretora do CUEC em 2018, relatou que quando a universidade foi invadida pelo exército, vários professores guardaram os negativos do material até então produzido em suas casas. Os alunos também tiveram que esconder dentro de automóveis seus equipamentos quando ocorreu a invasão na universidade (TV UNAM, 2017), assim como realizaram filmagens em algumas situações em que aparecem dezenas de militares e tanques com os equipamentos também ocultados nos automóveis e de outras formas, além da retirada do que podiam dos materiais em carros para fora de *Tlatelolco* no dia do massacre.

*Tlatelolco, verano de 68* (2013) de Carlos Bolado, obra mexicana/argentina apresenta o romance de dois jovens de classes sociais diferentes durante os protestos estudantis e a repressão do governo, culminando a história com o dia 02 de outubro. *Los Parecidos* (2015), filme ficção científica/suspense, escrita e dirigida por Issac Ezban, conta a história de um grupo de pessoas presas em uma central de ônibus, que por diversos motivos estão a caminho da Cidade do México na madrugada de 02 de outubro de 1968, onde situações estranhas acontecem.

*Un extraño enemigo* (2018), uma das intensas produções para a memória dos 50 anos do massacre, série mexicana com 8 episódios em sua primeira temporada, com direção de Gabriel Ripstein, produção de Televisa e distribuição da Amazon Video Prime, acompanha o personagem Fernando Barrientos, da Diretoria da Segurança Nacional, em suas estratégias para alcançar o posto mais alto em seu país, durante as manifestações do movimento estudantil culminado com o 02 de outubro. A história mostra os bastidores políticos para a sucessão

presidencial em meio aos conflitos do governo com o movimento estudantil e equilibrando com a imagem vendida ao estrangeiro como sede das primeiras Olimpíadas da América Latina. É nesse cenário que o personagem principal aparece com as articulações tanto para alcançar um nível mais alto de poder quanto as repressões, torturas e assassinatos de opositores do governo. Apesar de a temática sobre o massacre de Tlatelolco hoje já ser mais mostrada e discutida, a perspectiva do opressor em primeiro plano é o diferencial dessa obra.

Estes são alguns exemplos, mas observamos que a produção audiovisual tem aumentado, apresentando a mesma história em diversas perspectivas e formatos.

A própria obra de *Rojo Amanecer* foi inspiração para outras linguagens. Grupos de teatro como o Umbrales do Centro Cultural José R. Mijares (Editorial Milenio, 2017) e o grupo estudantil Teatro Escena XXI (Teatro Escena XXI, 2020), ambas na cidade do México, recriaram respectivamente em 2017 e 2018, o ambiente do apartamento de *Rojo* e de seus personagens. Na dança, a companhia de dança contemporânea Lagú Danza, da coreógrafa Érika Méndez, criou e apresentou uma obra para os eventos dos 50 anos de Tlatelolco chamada de *Bengalas en el cielo*, retomando o nome original do roteiro de Xavier Robles e Guadalupe Ortega, que autorizaram a coreógrafa, em homenagem aos roteiristas, a todos os envolvidos na obra cinematográfica e ao movimento estudantil de 68. No palco, além dos bailarinos da companhia, estão presentes os atores da obra original Paloma Robles (Graciela), Ademar Arau (Carlitos) e Símon Guevara (Jaime).

A repercussão de *Rojo* (1990) nos dias atuais pode ser percebida por meio dos comentários publicados em uma das páginas do site Youtube (@*porsinolosabias*) no qual é possível assistir ao filme.

La estoy viendo en. Compañía de mis hijos y les platico de la primera vez que la vi y el impacto que me causo, era una niña (noviembre/2023)  
 Soy profesor de secundaria y como trabajo final dejo ver esta película a los adolescentes para que conozcan un poco de la cruda historia de México y que hagan un análisis personal del filme (noviembre/2023)  
 Tengo la desafortunada de decir que mis padres vivían en el edificio frente a la plaza de las 3 culturas...yo aún no nacía, pero me contaron historias de terror ese día. Mi padre vio como a sangre fría les disparaban por la espalda. Se metían a los departamentos como animales agresivos. Al día siguiente era un río de sangre en todos lados. El 2 de octubre no se olvida (julio/2023)

De acordo com Martín-Barbero (1997) e sua teoria das mediações culturais, essa ligação entre emissor e receptor não é dicotômica, ou seja, em que o primeiro transmite uma mensagem e o segundo somente recebe, pois ela envolve muitos processos complexos. Dessa forma, o processo de dominante e dominado não é fixo, ela muda constantemente, e o receptor se torna produtor de novos significados. A mensagem é vista como representativa e assim é necessário analisar o contexto social para ser possível interpretá-la.

No primeiro comentário temos uma mãe que vê o filme com seus filhos e diz que lembra quando viu o mesmo filme quando criança e o quanto ficou impactada. Não é revelado a idade dos filhos e não há mais informações, porém é interessante verificar que mesmo impactada

quando criança, a mãe assiste junto deles. O segundo comentário é de um professor que diz passar o filme como trabalho para seus alunos conhecerem a dura história do México e depois realizarem uma análise pessoal. O filme é usado para relatar uma parte da história local para esses jovens conhecerem e poderem expressar suas impressões. O terceiro relato é de um filho que conheceu a história do massacre por meio dos pais que viviam na época em frente à praça e presenciaram o terror daquela noite.

Essa é uma pequena amostra dos comentários que demonstram alguns elementos em comum. Muitos relatam que conhecem a história do massacre por meio de pais ou tios que viveram o 02 de outubro de 1968, que moram no local ou perto, ou ainda que são sobreviventes. Há relatos tanto de professores do fundamental ou universitário que apresenta o filme como de alunos que falam que o primeiro contato com o filme foi na escola, até mesmo do relato de professores que são sobreviventes. A idade é variada, porém mostra muitos jovens comentando sobre suas impressões por ver o filme pela primeira vez ou ao rever o filme relembra a primeira vez. Esses comentários relatam perplexidade, horror, pesar, alguns com revolta. Comum a todos os comentários é o impacto do filme nos espectadores, independente da idade ou das vezes que assistiu à obra. Isso é uma pequena amostra da força do filme até os dias de hoje.

Podemos verificar que por meio das diversas manifestações de memória ao longo dos anos, o evento em 02 de outubro de 1968 se mantém vivo e que a obra cinematográfica *Rojo Amanecer* tem um grande significado dentro dessas manifestações. Durante ou não das manifestações anuais de memória do massacre, a obra é citada, mostrada, comentada, além de entrevistas com produção e elenco, incentivando novas produções, debates e resistência às ações atuais de repressão e cerceamento de direitos.

## Referências

BARROS, Sullivan Charles. A América latina no Cinema: identidades em movimento. In: **RELACult - Revista Latino - Americana de Estudos em Cultura e Sociedade**. v.03, ed. especial, artigo nº 474, dez, 2017. Disponível em <https://periodicos.claec.org/index.php/relacult/article/view/474/284>. Acesso em 27 mai. 2025.

BHABHA, Homi. **O local da Cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BOLAÑO, Roberto. **Amuleto**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CAMÍN, Héctor Aguilar.; MEYER, Lorenzo. À sombra da Revolução Mexicana: **história mexicana contemporânea, 1910-1989**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

**CANAL 22**. Entrevista con Jorge Fons sobre su película "Rojo Amanecer". parte 1 e 2. abr 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=or1eSyPkyAQ>. Último acesso em: 15 nov 2022.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 1998.

CRIPA, Ival de Assis. O massacre dos estudantes na cidade do México em 1968: o poeta Octavio Paz e a história política. **Revista Eletrônica da ANPHLAC**, n.11, p. 40-58, jul./dez, 2011. Disponível em <https://revista.anphlac.org.br/anphlac/article/view/1280/1147>. Acesso em 27 mai. 2025.

**EDITORIAL MILENIO**. Se presenta "Rojo Amanecer" en el teatro Jorge Mendez. Revista online, Torreón, Coahuila / 29.09.2017. Disponível em: [Se presenta 'Rojo Amanecer' en el Teatro Jorge Méndez- Grupo Milenio](#). Acesso em 14 mar. 2025.

**EL GRITO**. Direção de Leobardo López Arretche. México: Centro Universitario de Cinematografía, 1968 - 2018 (200 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ukFhs746XZQ>. Acesso em 11 nov 2022.

**EL UNIVERSAL**. "No puedo callar ante crímenes como el 68": Xavier Robles. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=D5s33UuHuQs>. Acesso em 15 nov 2022.

GOMES, Aguinaldo Rodrigues; NETO, Miguel Rodrigues de Souza. Emergência dos estudos culturais e seus contornos na América Latina. In: SOUSA, F.S; HECKO, L. JUNQUEIRA, N.M. (org.). **História em combate : ciência e ensino, ética e engajamento**. 1. ed. São João de Meriti, RJ : Desalinho, 2022.

INBAL. **Bengalas en el cielo**: homenaje dancístico al movimiento estudiantil del 68 y al largometraje mexicano que retrató este hecho histórico. Boletim No. 1417 - 10 de octubre de 2018. Disponível em: [Bengalas en el cielo, homenaje dancístico al movimiento estudiantil del 68 y al largometraje mexicano que retrató este hecho histórico | Prensa INBA - Instituto Nacional de Bellas Artes | Danza](#). Acesso em 19 fev 2025.

KELLNER, Douglas. **A Cultura da mídia. Estudos Culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. Bauru: Edusc, 2001.

**LOS PARECIDOS**. Direção de Issac Ezban. México: Mórbido Films, 2015.

**M68 CIUDADANÍA EN MOVIMIENTO**. Plataforma digital: <https://www.m68.mx/> Acesso em: 11 nov 2022.

MAGALHÃES, Livia Gonçalves. México 68: memórias olímpicas. **Revista Eco Pós UFRJ - Dossiê 50 anos de 1968**. Rio de Janeiro, v.21, n.1, 2018. [https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco\\_pos/article/view/18482/10994](https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/18482/10994). Acesso em 27 mai. 2025.

MARTÍN-BARBERO. Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ. 1997.

MENDOZA, Tomás Ejea. La política cultural de México en los últimos años. **Revista Casa del Tiempo**, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2007. Disponível em: [https://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/05\\_iv\\_mar\\_2008/casa\\_del\\_tiempo\\_eIV\\_num05-06\\_02\\_07.pdf](https://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/05_iv_mar_2008/casa_del_tiempo_eIV_num05-06_02_07.pdf). Acesso em 18 jun. 2023.

MENEZES, Norma Sueli de Araujo; COSTA, Julia Morena da. Memórias da violência em “Amuleto” de Roberto Bolaño. **PragMATIZES - Revista latino Americana de Estudos em Cultura**, Niterói/RJ, Ano 10, n. 18, p. 278-295, out. 2019 a março 2020.

MONTAÑO, Eugenia Allier. Presentes-pasados del 68 mexicano. Una historización de las memorias públicas del movimiento estudiantil, 1968-2007. In: **Revista Mexicana de Sociología**. 71, núm. 2 (abril-junio, 2009): 287-317. Disponível em [https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0188-25032009000200003](https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-25032009000200003) Acesso em 27 mai. 2023.

MISKULIN, Silvia Cesar. As repercussões do movimento estudantil de 1968 no México. In: **Anais Eletrônicos do VIII Encontro Internacional da ANPHLAC** - Vitória, 2008.

MUSOTTI, Sara; RODRIGUEZ, Sergio Epifanio Braz. **México 68: las olimpiadas de la protesta y la violencia**. Cuadernos de Aletheia (3), 61-72. En Memoria Académica. Disponível em: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.9692/pr.9692.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.9692/pr.9692.pdf) Acesso em 27 mai. 2025.

NAPOLITANO, Marcos. A história depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org). **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2010, p. 235-290.

PAZ, Octavio. **Posdata**. México: Siglo XXI editores S.A., 1970.

PONIATOWSKA, Elena. **La noche de Tlatelolco: testimonios de historia oral**. México: Ed. Era, 1971.

RIBERTI, Larissa Jacheta. **Entre gritos e granadeiros: a memória do movimento estudantil e do massacre de 1968 no México**. Dissertação (Mestrado em História Social), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

RIBERTI, Larissa Jacheta. **Justiça de transição no México: as investigações jurídicas e o Informe Histórico da Fiscalía Especial para Movimientos Sociales y Políticos del Pasado (2001-2006)**. Tese (Doutorado em História Social), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

**ROJO AMANECER**. Direção de Jorge Fons. Cidade do México: Cinematográfica Sol, 1990. ( 99 min.)

SOUSA, Fábio da Silva. Colonialidade e violência na América Latina: uma leitura do romance

Amuleto, de Roberto Bolaño. **Cadernos de estudos culturais**, Campo Grande, MS, v. 2, p. 63-76, jul./dez. 2020. Disponível em <https://periodicos.ufms.br/index.php/cadec/article/view/11947>. Acesso em 27 mai. 2025.

**TEATRO ESCENA XXI**. Rojo Amanecer. 2020. Disponível em: [ROJO AMANECER \(Obra de teatro por Escena XXI\)](#). Acesso em 14 mar. 2025.

TRONCOSO, Alberto del Castillo. **Ensayo sobre el movimiento estudiantil de 1968**: la fotografía y la construcción de un imaginario. México: Instituto Mora, 2012.

**TV AZTECA**. La historia detrás del mito. Publicado pelo canal Ricardo Rico. 2020. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=9BR\\_WjbgGEg](https://www.youtube.com/watch?v=9BR_WjbgGEg). Acesso em 27 ago 2022.

TV UNAM. **Cinema 20.1**: con Roberto Fiesco. Rojo Amanecer de Jorge Fons. 2018.



TV UNAM. **El grito y otros materiales ocultos del 68**. Maravilhas y curiosidades de la filmoteca de la UNAM. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DCODfnOzitA> . Acesso em 21 dez 2024.

TV UNAM. **La hora elástica**. Jorge Fons, Bruno Bichir, Eduardo Limón y Rodrigo de la Cadena. Programa 3. 2018. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=pDHhExea8\\_g](https://www.youtube.com/watch?v=pDHhExea8_g). Acesso em 15 nov. 2022.



# PLANTAS ALIMENTÍCIAS NÃO CONVENCIONAIS NO RECÔNCAVO DA BAHIA: BIODIVERSIDADE E PERCEPÇÕES DOS MORADORES

## UNCONVENTIONAL FOOD PLANTS IN THE RECÔNCAVO OF BAHIA: BIODIVERSITY AND RESIDENTS PERCEPTIONS



Lígia Santiago da Paz da Silva<sup>1</sup>

 <https://orcid.org/0009-0001-8416-6053>  
 <http://lattes.cnpq.br/5134464138959394>



Renan Luiz Albuquerque Vieira<sup>2</sup>

 <https://orcid.org/0000-0001-8472-0432>  
 <http://lattes.cnpq.br/7704213119415988>



Adrielle Nonato Oliveira<sup>3</sup>

 <https://orcid.org/0000-0003-4164-9431>  
 <http://lattes.cnpq.br/4422324968016771>



Rodrigo José Araújo de Jesus<sup>4</sup>

 <https://orcid.org/0000-0001-9526-4989>  
 <http://lattes.cnpq.br/8820123454244799>

Weliton Antônio Bastos de Almeida<sup>5</sup>

 <https://orcid.org/0000-0002-8941-5936>  
 <http://lattes.cnpq.br/5997348120646367>

Ana Karina da Silva Cavalcante<sup>6</sup>

 <https://orcid.org/0000-0002-7166-6673>  
 <http://lattes.cnpq.br/7760291869946880>

1 Nutricionista pelo Centro Universitário Maria Milza (UNIMAM), pós-graduada em Nutrição Clínica e Esportiva pela Faculdade Venda Nova do Imigrante (FAVENI), mestranda em Recursos Genéticos Vegetais pela Universidade Federal do Recôncavo Baiano (UFRB). E-mail: [ligia-2106@hotmail.com](mailto:ligia-2106@hotmail.com)

2 Possui graduação em Bacharelado em Biologia pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB - 2015), graduação em Licenciatura Plena em Ciências Biológicas pelo Instituto Superior de Educação Elvira Dayrell (ISEED - 2019), especialização em Docência do Ensino Superior pela Faculdade Martins (FAMART - 2019), especialização em Análises Clínicas pelo Centro Universitário FAVENI (FAVENI - 2021), especialização em Saúde Pública e Meio Ambiente pelo Centro Universitário Maria Milza (UNIMAM - 2022), mestrado em Ciência Animal pela Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC - 2018), doutorado em Ciência Animal nos Trópicos pela Universidade Federal da Bahia (UFBA - 2021). Coordenador do Grupo de Estudos em Reprodução Assistida (GERA) na UFRB e UNIMAM. Atua como Coordenador do Programa de Iniciação Científica (PROINC/FAPESB) do UNIMAM. E-mail: [renan.albuquerque@hotmail.com](mailto:renan.albuquerque@hotmail.com)

3 Graduada em Biologia (Bacharelado) pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Possui Mestrado em Recursos Genéticos Vegetais pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Professora da rede privada de ensino. E-mail: [adrielenonato13@gmail.com](mailto:adrielenonato13@gmail.com)

4 Biólogo pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Mestre em Recursos Genéticos Vegetais - UFRB/EMBRAPA. Doutorando no Programa de Pós-graduação em Botânica da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS). E-mail: [rodrigoaraujo55@gmail.com](mailto:rodrigoaraujo55@gmail.com)

5 Possui graduação em Agronomia e mestrado em Ciências Agrárias pela Universidade Federal da Bahia, Doutor em Fiotecnologia pela Universidade de São Paulo. Atualmente é Reitor de Honra do Centro Universitário Maria Milza (UNIMAM) e Professor Adjunto Aposentado da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. E-mail: [weliton@unimam.com.br](mailto:weliton@unimam.com.br)

6 Possui graduação em Medicina Veterinária pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), especialização em Marketing e Agronegócio, mestrado e doutorado em Reprodução Animal pela Universidade de São Paulo (USP). Atua na Faculdade de Ciências Agrárias e da Saúde da UNIME, como professora e veterinária sênior do Hospital Veterinário. E-mail: [karina@ufrb.edu.br](mailto:karina@ufrb.edu.br)

Recebido em: 23 de março de 2025.  
Revisão final: 16 de janeiro de 2026.  
Aprovado em: 16 de janeiro de 2026.

 <https://doi.org/10.46401/arec.2025.v17.23042>

**RESUMO:** Apesar da megadiversidade, a maioria das espécies nativas brasileiras é pouco consumida, em detrimento da considerável homogeneização da alimentação. Neste estudo, buscou-se realizar o levantamento de Plantas Alimentícias Não Convencionais (PANCs) em uma comunidade do Recôncavo da Bahia e averiguar as percepções dos sobre as PANCs, observando fatores como formas de utilização, uso culinário, formas de obtenção e partes consumidas. Os dados foram coletados por meio de expedições de campo para levantar a biodiversidade das plantas e entrevistar os moradores da Comunidade de Gravatá, por meio de um formulário semiestruturado com questões objetivas e discursivas. Foram encontradas por 34 espécies, distribuídas em 27 gêneros e 19 famílias, sendo as famílias Lamiaceae (4 spp.), Anacardiaceae (4 spp.) e Cucurbitaceae (4 spp.) as mais representativas. Notou-se que, apenas 15% das pessoas entrevistadas conhecem do termo PANCs e as utilizam na culinária cotidiana. O que demonstra que ações de divulgação científica e Educação Ambiental são essenciais para expandir a compreensão sobre as PANCs e seus benefícios, bem como a necessidade do conhecimento da flora local, e assim, facilitar o acesso dessas informações para toda sociedade, sobretudo favorecendo a Agricultura Familiar na comunidade estudada.

**PALAVRAS-CHAVE:** agricultura familiar, biodiversidade, PANCs, segurança alimentar.

**ABSTRACT:** Despite Brazil's megadiversity, most native species are rarely consumed, reflecting a considerable homogenization of diets. This study aims to conduct a survey of Unconventional Food Plants (PANCs) in a community of the Recôncavo of Bahia and to investigate local perceptions regarding these plants, focusing on aspects such as modes of use, culinary applications, means of acquisition, and parts consumed. Data were collected through field expeditions to document plant biodiversity and through interviews with residents of the Gravatá Community, using a semi-structured questionnaire composed of both objective and open-ended questions. A total of 34 species were recorded, distributed across 27 genera and 19 families, with Lamiaceae (4 spp.), Anacardiaceae (4 spp.), and Cucurbitaceae (4 spp.) being the most representative families. It was noted that only 15% of the people interviewed are familiar with the term PANCs (Unconventional Food Plants) and use them in their daily cooking. This demonstrates that scientific dissemination and environmental education initiatives are essential to expand understanding of PANCs and their benefits, as well as the need for knowledge of the local flora, thus facilitating access to this information for the entire society, especially those involved in family farming within the community studied.

**KEYWORDS:** biodiversity, family farming, food security, PANCs.

## INTRODUÇÃO

As plantas fazem parte da história da humanidade, sobretudo na alimentação. As práticas e predileções culturais possibilitaram o conhecimento sobre as plantas. O conhecimento (LEAL; ALVES; HANAZAKI, 2018). Algumas espécies vegetais são mais comumente utilizadas e em uma escala regional mais abrangente, especialmente aquelas utilizadas na alimentação com variadas formas de aplicação (LEAL; ALVES; HANAZAKI, 2018).

A biodiversidade brasileira apresenta aproximadamente 50 mil espécies vegetais, sendo considerada uma das maiores do mundo (GIULIETTI, 2005; IBGE, 2021). Desse maciço vegetal, aproximadamente 10 mil espécies são consideradas Plantas Alimentícias não Convencionais (PANCs) (FILHO, 2016; REFLORA, 2020). A pouca valorização dessas espécies é percebida pelo seu consumo ocasional e em escala regional, influenciada pela cultura local (TULER et al., 2019).

Apesar da alta diversidade, a maioria das espécies nativas do Brasil é pouco consumida, em detrimento do alto consumo de outras culturas como café, arroz, feijão e outros poucos itens, o que demonstra a considerável homogeneização da alimentação, assunto que tem levantado recorrentes discussões em decorrência de processos que visam ao lucro como foco principal (SOUZA et al., 2013; RODRIGUES et al., 2021). É notável que existe urgência em relacionar o conhecimento científico e popular, em busca de maior assimilação entre economia e biodiversidade, considerando a conservação dos biomas brasileiros de forma sustentável, sobretudo na alimentação (BRACK, 2011).

Uma alimentação diversificada promove benefícios à saúde, sobretudo com alimentos nos quais se estuda a sua caracterização e forma de consumo mais adequadas (KINUPP & LORENZI, 2014; SOUZA et al., 2019). A valorização de fontes alimentares com variedade de vegetais contribui para a diversidade alimentar e nutricional (POLESI et al., 2017). Entretanto, observa-se que a alimentação humana tem seguido cada vez mais um padrão homogeneizado, baseado em poucos alimentos, em detrimento do processo de globalização, que visa o lucro como foco principal, resultando no desuso, bem como na falta de produção e de comércio das mesmas (ALMEIDA et al., 2012; SOUZA et al., 2013; KINUPP; LORENZI, 2014; POLESI et al., 2017).

No Nordeste do Brasil observa-se uma considerável biodiversidade de PANCs, que pode ser influenciada pela diversidade climática e pelos diferentes biomas (LINO et al. 2022; Aurino, 2023). No entanto, muitas espécies nativas, ainda que apresentem considerável potencial de aproveitamento, são subutilizadas e deixam de contribuir significativamente para a segurança alimentar, a saúde, geração de renda e os serviços ambientais (PASCHOAL et al, 2016; PADILHA et al., 2017).

Nos últimos anos tem aumentado o número de estudos sobre PANCs, devido ao seu potencial nutritivo, que pode diversificar a alimentação humana e, conseqüentemente, abranger o conhecimento a outras áreas como, a medicina, a economia, a sustentabilidade e o uso consciente dos recursos genéticos vegetais na biodiversidade (LIBERALESSO, 2019).

As Plantas Alimentícias Não Convencionais (PANCs) podem ser consideradas como

plantas utilizadas com baixa frequência na alimentação humana (KINUPP & LORENZI, 2014), algumas podem ser inteiramente consumidas, em outras são consumidas as partes como ramos, tubérculos, caules, folhas, frutos, botões florais, flores, sementes e pólen (FLECK et al., 2015). Apresentam rápido crescimento e não carecem de cuidados especiais, sendo considerada por muitos invasora, o que promove desvalorização cultural (KINUPP, et al., 2007). Entretanto, as PANCs são consideradas fontes alternativas de nutrientes, principalmente vitaminas e sais minerais (SILVA; ANDRADE, 2022).

O cultivo das PANCs no Brasil é realizado, predominantemente, por populações rurais, ligadas à agricultura familiar, contudo, a escassez de estudos mais detalhados sobre PANCS e a pouca disseminação de conhecimento científico sobre seu uso e manejo limita a exploração de seus benefícios e seu aproveitamento como boas fontes alimentares, além de ser uma alternativa para reduzir a insegurança alimentar e nutricional (BRASIL, 2010). Dessa forma, mesmo havendo disponibilidade dos alimentos, torna-se necessária a disseminação de informações importantes sobre seu consumo, propagação e manejo (ALIAGA et al., 2020).

O reconhecimento das PANCs na alimentação pode apresentar grande relevância econômica, pois estimula a economia local, com produção e o consumo, e valoriza os aspectos regionais, tanto em cultura, quanto em riqueza destes recursos genéticos vegetais (FILHO, 2015).

Souza et al. (2019) destacaram em seu estudo potencialidades para a agrobiodiversidade ao notar algumas OANCs utilizadas pelos moradores, tais como a hortelã-grossa (*Plectranthus amboinicus* (Lour.) Spreng.), a hortelã-miúda (*Mentha piperita* L.), o coentro-da-índia (*Eryngium foetidum* L.), a língua-de-vaca (*Talinum paniculatum* (Jacq.) Gaertn.), a alfavaca-fina (*Ocimum basilicum* L.), e outros vegetais na fabricação de temperos e molhos da culinária local.

Surge, então, a necessidade de catalogar as Plantas Alimentícias Não Convencionais ocorrentes em um povoado do Recôncavo da Bahia, no intuito de responder às seguintes perguntas: Quais PANCs podem ser encontradas e utilizadas no Recôncavo da Bahia? As PANCS podem contribuir para a Segurança Alimentar e Nutricional? De quais formas as PANCs são consumidas?

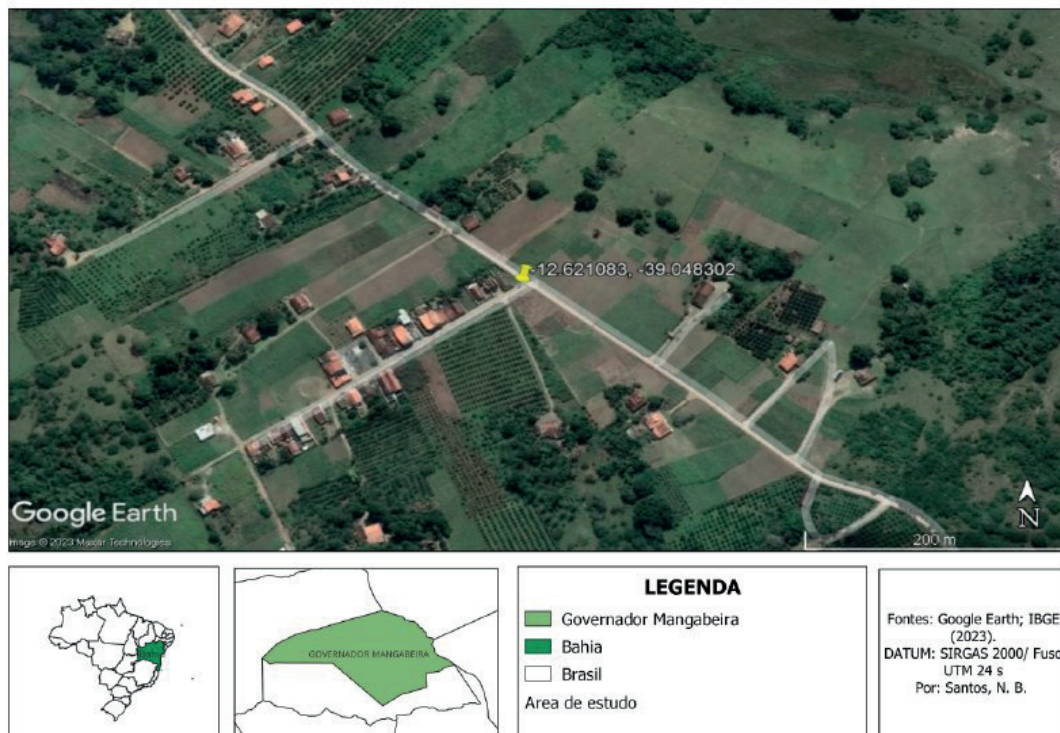
## METODOLOGIA

### ÁREA DE ESTUDO

O estudo foi realizado no povoado Gravatá de Cima (com latitude 12° 37'49.30"S e longitude 39°01'39.75"W), uma comunidade rural localizada na divisa entre os municípios de Muritiba e Governador Mangabeira, no Recôncavo da Bahia (Figura 1). A maioria dos moradores da comunidade vivem das atividades agrícolas, é possível observar com frequência a predominância de culturas como os citros, feijão, inhame, mandioca e aipim. Entre os meses de março a junho, período de ocorrência das festas juninas, uma forte tradição no Recôncavo da Bahia, é

possível observar a safra de culturas como o milho e o amendoim.

**Figura 1: Mapa de localização do povoado Gravatá de Cima, no Recôncavo da Bahia. O destaque em amarelo no mapa indica o centro da Comunidade.**



#### COLETA DE DADOS

Após aprovação pelo Comitê de Ética em Pesquisa (CAAE: 55522522.5.0000.5025), foi realizado levantamento das PANCs na área de estudo por meio de 3 expedições de campo, nos meses de fevereiro a maio de 2022. A coleta do material botânico ocorreu mediante autorização dos proprietários das áreas rurais, que contribuíram levando os pesquisadores até os locais com cultivo de PANCs. Todo o material coletado foi fotografado.

As espécies coletadas foram identificadas por meio de consultas à literatura especializada, a saber: Maldaner et al. (2021), Sartori et al. (2020), Ranieri et al. (2017) e Kinupp e Lorenzi (2014), além de consultas às plataformas virtuais Flora do Brasil (2020) (<https://floradobrasil.jbrj.gov.br>) e SpeciesLink (<https://specieslink.net/search/>).

Foram realizadas entrevistas aos moradores da Comunidade de Gravatá, por meio de um formulário semiestruturado composto por 10 questões objetivas e discursivas, um roteiro pré-estabelecido, com abordagem quali-quantitativa, para coletar as informações dos entrevistados de maneira dialógica, respeitosa e valorizando o seu modo de pensar e de agir (ALVES; SILVA, 1992).

Foram incluídas pessoas com faixa etária entre 18 e 80 anos, habitantes do povoado e que concordaram em assinar o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, de acordo com a Resolução 466/12 do Conselho Nacional de Saúde (BRASIL, 2011).

Foi utilizado o software Microsoft Excel 2016, para digitalização dos dados, tabulação dos dados quantitativos e elaboração dos gráficos. A análise se deu por procedimentos de

estatística descritiva. Para inferência dos dados qualitativos foi realizada a análise de Discurso do Sujeito Coletivo – DSC, conforme descrito por Lefèvre e Lefèvre (2000).

## RESULTADOS E DISCUSSÃO

As PANCs no povoado de Gravatá de Cima estão representadas por 34 espécies, distribuídas em 27 gêneros e 19 famílias (Tabela 1). Das espécies encontradas, algumas já eram consumidas pelos moradores, enquanto outras foram reconhecidas pelos pesquisadores, durante o levantamento, com potencial de consumo, podendo ser introduzida na alimentação.

Tabela 1 – Distribuição das espécies

Família	Gênero	Espécie	Nome popular
Amaranthaceae	<i>Celosia</i>	<i>argentea</i> L.	Celósia, espinafre-africano, amaranto
	<i>Dysphania</i>	<i>ambrosioides</i> (L.) Mosyakin & Clemants	Mastruz
Anacardiaceae	<i>Schinus</i>	<i>terebinthifolia</i> Raddi	Aroeira-vermelha
	<i>Spondias</i>	<i>dulcis</i> Parkinson	Cajarana, cajá-manga
		<i>purpurea</i> L.	Seriguela
		<i>tuberosa</i> Arruda	Umbu
Apiaceae	<i>Eryngium</i>	<i>foetidum</i> L.	Coentro do Mato, coentro da Índia, coentro do reino
Araceae	<i>Colocasia</i>	<i>esculenta</i> (L.) Schott	Inhame
Asteraceae	<i>Cosmos</i>	<i>sulphureus</i> Cav.	Cosmos amarelo
Cactaceae	<i>Nopalea</i>	<i>cochenillifera</i> (L.) Salm-Dyck	Palma
	<i>Pereskia</i>	<i>aculeata</i> Mill.	Ora-pró-nóbis
Convolvulaceae	<i>Ipomoea</i>	<i>batatas</i> (L.) Lam.	Batata doce
		<i>quamoclit</i> L.	Esqueletinho de Jardim, Espinha de peixe
Costaceae	<i>Costus</i>	<i>spicatus</i> (Jacq.) Sw.	Cana-de-macaco ou cana do brejo
Cucurbitaceae	<i>Cucurbita</i>	<i>pepo</i> L.	Flor da abóbora
	<i>Melothria</i>	<i>pendula</i> L.	Pepino do mato, pepino silvestre
	<i>Momordica</i>	<i>charantia</i> L.	Melão-de-são-caetano, Goya
Fabaceae	<i>Cajanus</i>	<i>cajan</i> (L.) Huth	Feijão Guandu
Lamiaceae	<i>Ocimum</i>	<i>basilicum</i> L.	Manjeriço
	<i>Ocimum</i>	<i>gratissimum</i> L.	Quioiô
	<i>Plectranthus</i>	<i>amboinicus</i> (Lour.) Spreng.	Hortelã grosso
	<i>Rosmarinus</i>	<i>officinalis</i> L.	Alecrim
Lauraceae	<i>Persea</i>	<i>americana</i> Mill.	Abacate
Malvaceae	<i>Hibiscus</i>	<i>rosa-sinensis</i> L.	Hibisco
	<i>Hibiscus</i>	<i>syriacus</i> L.	Hibisco
Myrtaceae	<i>Eugenia</i>	<i>uniflora</i> L.	Pitanga
	<i>Psidium</i>	<i>cattleyanum</i> Sabine	Araçá-amarelo, goiaba boi
Moraceae	<i>Artocarpus</i>	<i>altilis</i>	Fruta-pão, jaca de pobre
		<i>heterophyllus</i> Lam.	Jaca
Musaceae	<i>Musa</i>	<i>paradisiaca</i> L.	Coração da Bananeira, moringa
Portulacaceae	<i>Portulaca</i>	<i>oleracea</i> L.	Beldroega
Solanaceae	<i>Capsicum</i>	<i>baccatum</i> L.	Pimenta dedo de moça
		<i>chinense</i> Jacq.	Pimenta Saco de velho
Turneraceae	<i>Turnera</i>	<i>subulata</i> Sm.	Chanana

A maior parte das espécies levantadas neste estudo também foram citadas em outros trabalhos de caráter semelhante, a saber: Péla (2014), Brasil (2015), Kelen et al. (2015), Népa (2015), Castro et al. (2016), Maragon et al. (2016), Nepomoceno et al. (2018), entre outros autores.

Vale ressaltar que muitas das espécies ainda não possuem estudos mais aprofundados sobre suas propriedades, dificultando o conhecimento de seus nutrientes, suas propriedades antinutricionais, a forma de utilização, a identidade cultural do local, dos moradores e até mesmo de civilizações passadas, pois as PANCS contribuíram para a sobrevivência dos mesmos (ARENAS; SCARPA, 2007; GOTOR et al., 2013; RANFA et al., 2014).

Conhecer as plantas do bioma é fundamental para o uso consciente e a valorização dessa diversidade, uma vez que, sem o devido conhecimento, é impossível valorizar. Além disso, incentivar o cultivo de plantas já adaptadas ao bioma pode facilitar o manejo, aumentando a viabilidade das espécies sem a necessidade de compostos químicos, como pesticidas, e reduzindo o consumo de água, o que também beneficia a economia local.

É importante ressaltar que informações como períodos de safra, formas de cultivo, valor nutricional, quantidade recomendada para uso e outras informações inerentes ao cultivo e benefícios das PANCS são fundamentais para promover sua valoração. Ademais, o baixo impacto ambiental de seu cultivo, aliado ao alto valor no enriquecimento de uma dieta com esses produtos, podem promover simultaneamente à saúde humana e ambiental.

**É possível observar que a** considerável maioria das espécies de PANCS listadas são perenes e carecem de poucos cuidados para seu cultivo e manutenção. Todavia, a floração e frutificação de boa parte destas espécies ocorrem, o que configura o momento de safra destes vegetais, levando em consideração a parte da planta a ser (KINUPP et al., 2007; KELEN, 2015; VIEIRA et al., 2016).

Figura 3: Plantas Alimentícias Não Convencionais ocorrentes na Comunidade de Gravatá, no Recôncavo da Bahia.

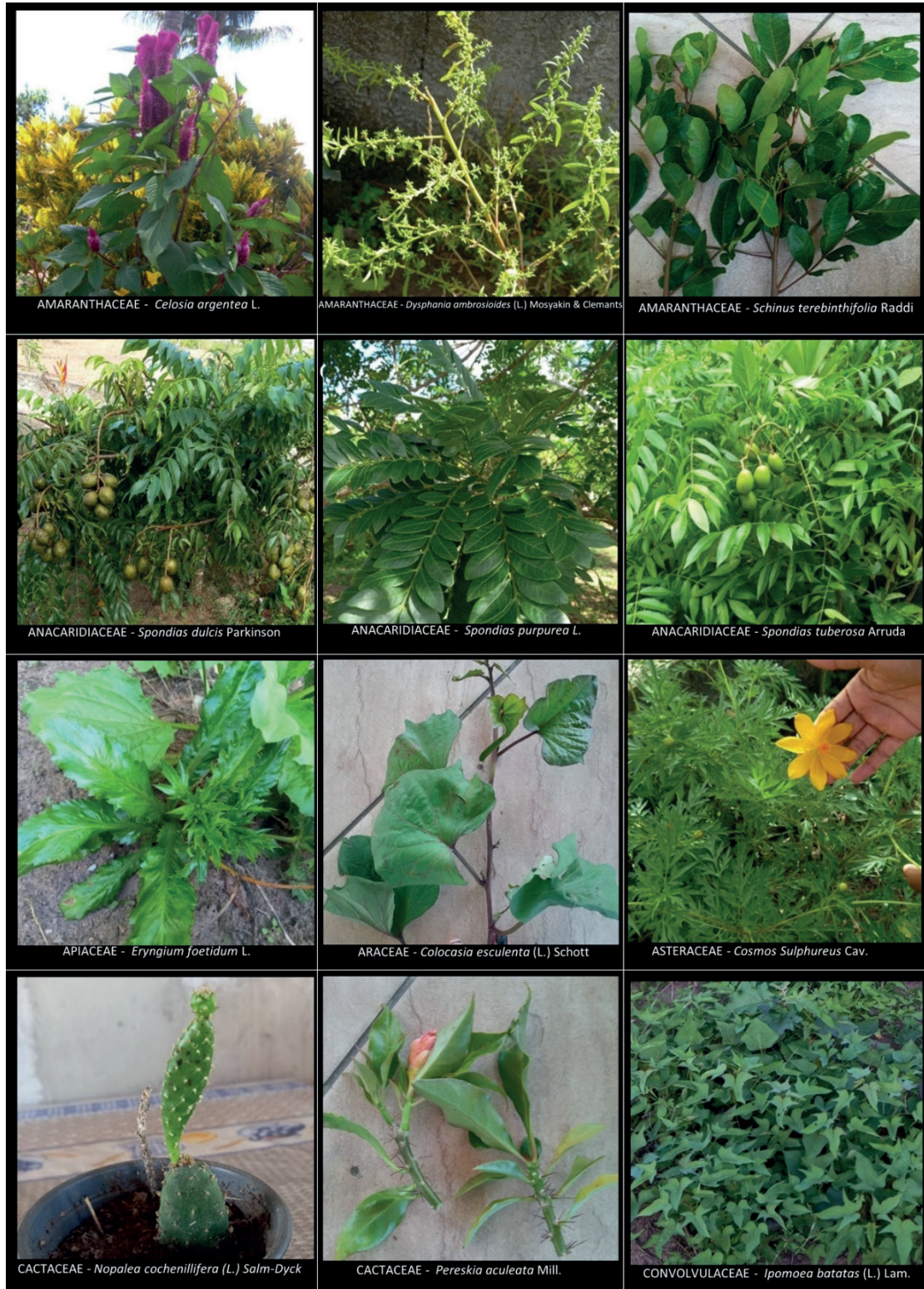
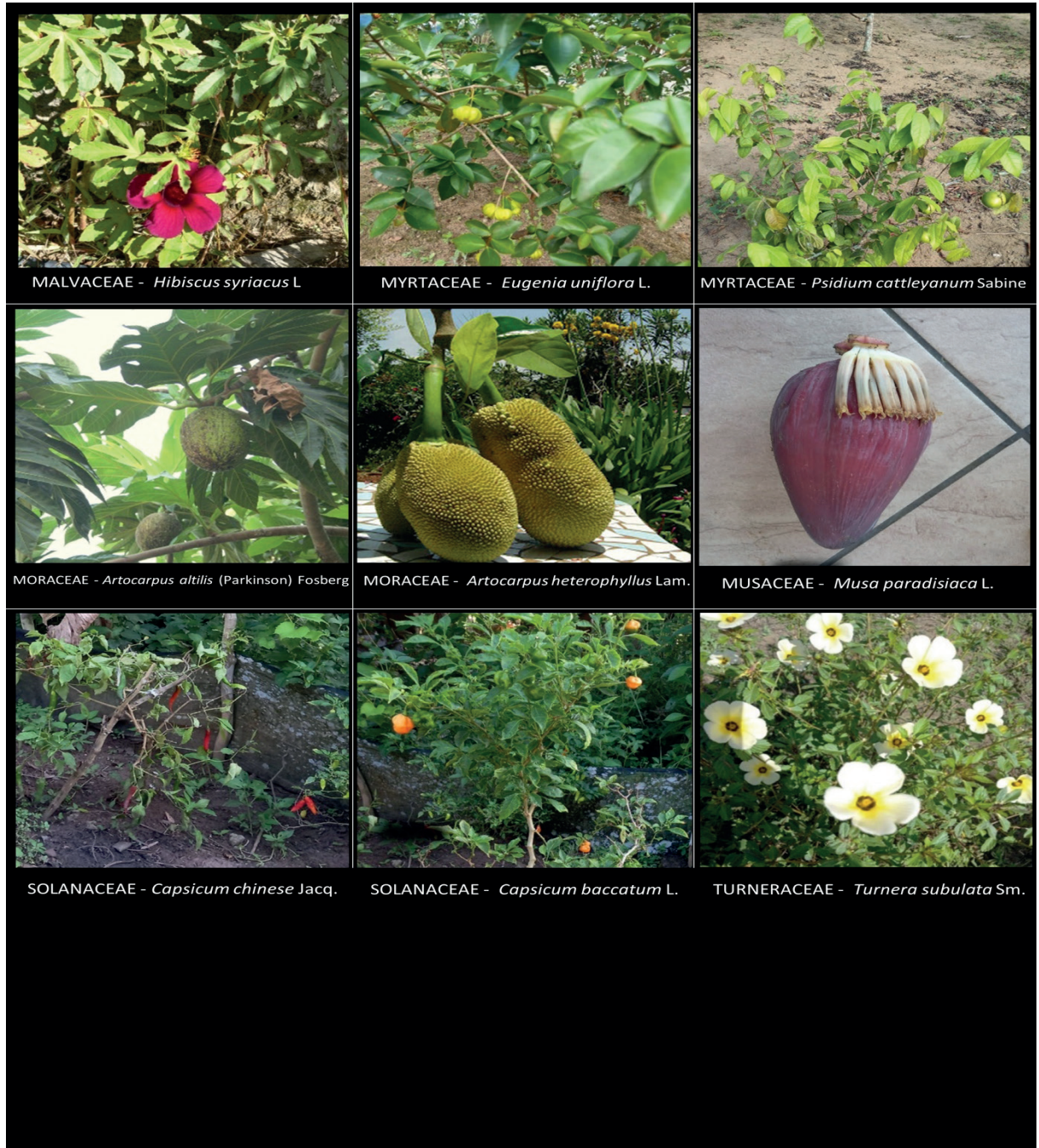


Figura 4: Plantas Alimentícias Não Convencionais ocorrentes na Comunidade de Gravatá, no Recôncavo da Bahia.

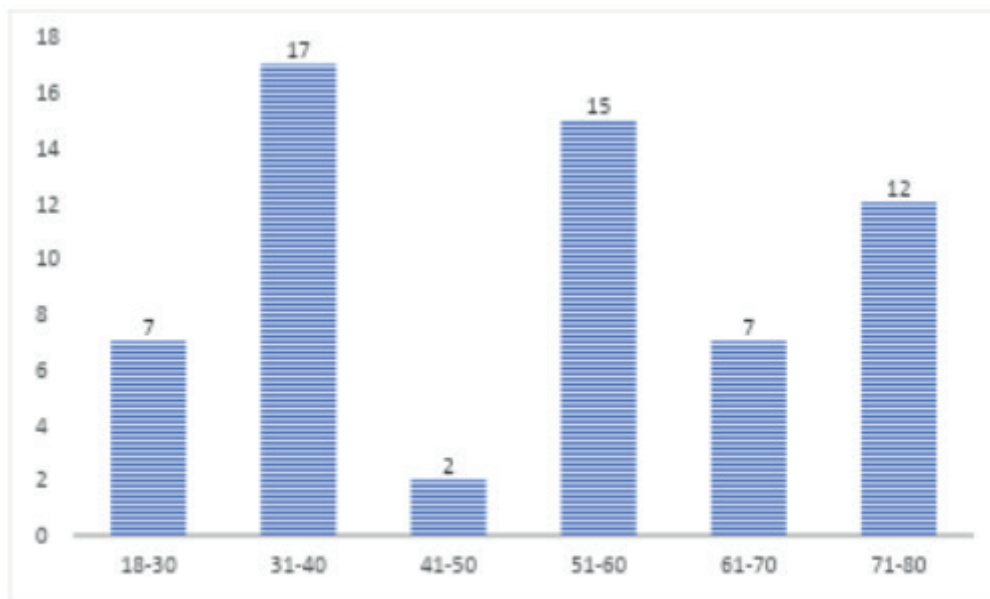


Figura 5: Plantas Alimentícias Não Convencionais ocorrentes na Comunidade de Gravatá, no Recôncavo da Bahia.



Foram entrevistados 60 moradores da comunidade em questão. 56% dos entrevistados encontram-se acima dos 51 anos. Já os 31,6% possuem idades entre 31 a 50 anos e os demais 11,6%, possuem idade entre 18 e 30 anos (Figura 2). Foi possível observar que entrevistados idades mais avançadas, em sua maioria, apresentaram maior conhecimento sobre as PANCs, quando comparados com os demais. Esse conhecimento é transmitido ao longo das gerações por meio da oralidade e do saber popular, bem como observaram Borges & Peixoto (2009) em seu trabalho com plantas em uma comunidade do Rio de Janeiro.

**Figura 2:** Distribuição de frequência por faixa etária dos participantes da pesquisa em comunidade do Recôncavo da Bahia



Dos 60 entrevistados, 43 (67%) foram do sexo feminino e 17 (33%) do sexo masculino. Proporções semelhantes são encontradas no trabalho de Majolo, Lima e Santos (2021). Tal fator pode estar relacionado ao protagonismo feminino no contexto familiar, uma vez que é recorrente observar mulheres chefiando as famílias nas comunidades. Estas mulheres não somente detêm o saber passado por gerações, mas são protagonistas na manutenção das tradições familiares ligadas à culinária e agricultura. Ademais, na sociedade, na sociedade atual, as mulheres ainda são as maiores responsáveis pelo preparo dos alimentos (SANTOS; ZANINI, 2008).

Sobre o conhecimento dos moradores sobre o termo PANCs observou-se que, aproximadamente, 15% dos entrevistados afirmaram conhecer as o termo. Outros 85% afirmaram não conhecer. É comum observar em estudos que o termo PANCs ainda não é amplamente difundido, e por vezes é desconhecido pela maioria das pessoas (NUNES et al. 2021). É necessário ponderar que, mesmo não conhecendo as PANCs por este termo, as pessoas podem, ainda assim, consumir vegetais que se enquadram nestes parâmetros de classificação.

É muito comum que algumas PANCs sejam consideradas ervas daninhas, outras, ainda, utilizadas para fins medicinais ou ornamentais (LIBERATO 2019). A carência de uma classificação robusta e disseminação do termo reforça a urgência de maiores ações de divulgação sobre o termo PANCs, bem como seu potencial uso, importância e propagação.

Os entrevistados foram questionados quanto à comercialização das PANCs, afirmando que não comercializam as PANCs. Segundo Casemiro et al. (2021), isso pode ser justificado

pelo fato das PANCs não fazerem parte da cadeia produtiva da região. Dessa forma, por não estarem entre os produtos mais procurados e consumidos, não despertam o interesse dos consumidores em larga escala. Ações de valorização das PANCs e sua inserção na economia local, além de contribuir no âmbito monetário, atuam para a garantia da segurança alimentar e para a manutenção da saúde, proporcionando mais opções e nutrientes (SUN et al., 2013; RUDEBJER et al., 2014; PASCHOAL et al., 2016; BENÍTEZ et al., 2017).

Os entrevistados foram convidados a dizer quais partes das PANCs são mais consumidas. Dentre as opções citadas, as partes mais consumidas foram folhas (28%), caule e flores (21%), seguido de frutos (21%) e sementes, (15%). Raízes não foram citadas.

Quanto à forma de consumo das PANCs, os entrevistados preferem consumi-las nas formas crua e cozida (25% cada); refogada (20%); seca (15%), e desidratada, frita e raramente em conserva (5% cada). Dados observados no estudo de Tuler et al. (2019) evidenciam as formas de consumo de refogadas e in natura (26,1% cada); saladas (23,3%); temperos (8,7%); sucos e torrada e moída (5,8% cada); empanadas (2,9%); e molhos, doces e conservas (1,4%). Nota-se similaridade nas respostas obtidas nos diferentes trabalhos.

Os entrevistados citaram algumas PANCs utilizadas enquanto medicinais também, o que é comum em alguns estudos (PEIXOTO et al., 2019). Algumas destas espécies quando consumida possuem ação fitoterápica, os entrevistados citaram PANCs como o capim santo (*Cymbopogon citratus* (DC.) Stapf), com princípios ativos como flavonoides, alcaloides, clorofila, terpenoides, carotenoides, taninos, pigmentos, óleos, esteróis e glicosinolatos, agindo como antioxidante, calmante e diurético (BRASIL, 2011; RAMOS et al., 2017; CAVALCANTI et al., 2020).

Outras PANCs com potencial medicinal citadas pelos entrevistados foram a carqueja (*Baccharis trimera* (Less.) DC), com presença de óleos essenciais, ação anti-inflamatória, antianêmica, vermífuga e diurética, e a hortelã-grossa (*Plectranthus amboinicus* (Lour.) Spreng.), que possui ação analgésica, anti-inflamatória, antisséptica, expectorante e anestésica, além de ser utilizada na culinária (CAVALCANTI et al., 2020).

Quando questionados quanto à forma de acesso às PANCS os moradores responderam que o cultivo (50%) principal forma, seguido de coleta (25%), ganho (17%) e compra (8%). Por serem vizinhos, é comum dividir as plantações cultivadas em sua propriedade. Em seu estudo, Tuler et al. (2019), observaram um percentual similar, no qual 50,8% acessadas por cultivo, enquanto 41,5% são espécies que ocorrem de forma espontânea. Outros 7,7% foram coletadas. Atividades como hortas comunitárias, quintais produtivos e cambio de plantações são potenciais ações que podem ser desenvolvidas de forma colaborativa entre a sociedade e o poder público, para promover a partilha de conhecimentos e técnicas e garantir alimentação segura para as gerações.

## CONCLUSÃO

As PANCs oferecem uma oportunidade valiosa para enfrentar diversos desafios dos sistemas alimentares sustentáveis. Contudo, é necessário que tal abordagem seja feita pautada nos parâmetros da nutrição, sobretudo, pois requer estudos da composição alimentar das plantas locais e a reorientação da formação profissional, visando integrar o conhecimento local e ambiental à formação da força de trabalho em nutrição.

Dentre as 19 famílias encontradas, Anacardiaceae, Lamiaceae e Curcubitaceae foram as mais representativas, com 11 espécies cada (31,35% das espécies em estudo). A maioria das espécies ocorrentes nascem de forma espontânea, sem muitos requisitos para o manejo e consumo, o que pode contribuir para a Segurança Alimentar e Nutricional dos moradores. As partes mais consumidas das PANCS pelos entrevistados são folhas, caule, flores e frutos. E a forma de consumo mais comum é crua, cozida, refogada e seca.

A interpretação errônea dos moradores, que gera desvalorização das PANCs por serem consideradas como ervas daninhas, pautadas pelo imperialismo ecológico, chama atenção para a necessidade de ações de divulgação científica das PANCs e seus benefícios. Oferecer essas informações de forma segura e correta pode contribuir significativamente para a alimentação e a agrobiodiversidade nesta localidade.

Notou-se que, apenas 15% das pessoas entrevistadas conhecem do termo PANCs e as utilizam na culinária cotidiana, em formas que podem variar desde *in natura*, cozida, frita, refogada ou desidratada. A maior parte dos entrevistados desconhece o termo PANCs, o que demonstra que ações de divulgação científica e Educação Ambiental são essenciais para facilitar o acesso dessas informações para toda a sociedade, sobretudo aos da Agricultura Familiar, junto à comunidade estudada. Outros estudos sobre as PANCs podem contribuir em variados aspectos, tanto estudos taxonômicos, que possibilitem conhecer a flora local, quanto estudos de cunho bromatológico, agrônômico, de compostos bioativos, para gerar informações mais contundentes para preencher lacunas ainda existentes quanto ao seu benefício, propagação, melhoramento e potenciais usos.

## REFERÊNCIAS

ABREU, N. C. O.; CASTANHEIRA, J. D. As vantagens da introdução das plantas alimentícias não convencionais na alimentação dos beneficiários do bolsa família da estratégia saúde da família Bernardo Valadares, em Sete Lagoas-MG. **Revista Brasileira de Ciências da Vida, Sete Lagoas**, v. 5, n. 4, 2017.

ALIAGA, M. A.; SANTOS, S. M. C.; TRAD, L. A. B. Segurança alimentar e nutricional: significados construídos por líderes comunitários e moradores de um bairro popular de Salvador, Bahia, Brasil. **Caderno de Saúde Pública**, Salvador, v. 36, n. 1, 2020.

ALMEIDA, M. E. F.; CORREA, A. D. Utilização de cactáceas do gênero *Pereskia* na alimentação humana em um município de Minas Gerais. **Ciência Rural**, Santa Maria, v. 42, n. 4, p. 751-756, 2012.

- ALVES, Z. M. M. B.; SILVA, M. G. F. Análise qualitativa de dados de entrevista: uma proposta. **Paidéia**, Ribeirão Preto, v. 2, p. 61-69, 1992.
- ANDRIOLI, A. I. Agricultura Familiar e Sustentabilidade Ambiental. **Revista Espaço Acadêmico**, [online]. 2019.
- ARENAS, P.; SCARPA, G. F. Edible wild plants of the Chorote Indians, Gran Chaco, Argentina. **Botanical Journal of the Linnean Society**, London, v. 153, p. 73-85, 2007.
- ASSIS, J. G. A.; GALVÃO, M. F. R.; CASTRO, R. I.; MELO, F. J. Plantas alimentícias não convencionais na Bahia: Uma rede em consolidação. **Agriculturas**, Botafogo, v. 13, n. 2, jun/2016.
- BENÍTEZ, G.; MOLERO-MESA, J.; GONZÁLEZ-TEJERO, M. R. Gathering an edible wild plant: Food or medicine? A case study on wild edibles and functional foods in Granada, Spain. **Acta Societatis Botanicorum Poloniae**, Warsaw, v. 86, n. 3, p. 1- 27, 2017.
- BIASOLI-ALVES, Z. M. M.; SILVA, M. H. G. F. D. Análise qualitativa de dados de entrevista: uma proposta. **Paidéia: Cadernos de Educação**, Ribeirão Preto, n. 2, p. 21-9, 1992.
- BORGES, C. K. G. D.; SILVA, C. C.; Plantas alimentícias não convencionais (PANC): a divulgação científica das espécies na cidade de Manaus, AM. **Revista Eletrônica Científica Ensino Interdisciplinar**. Mossoró, v. 4, n. 11, 2018.
- BORGES, R.; PEIXOTO, A. L. Conhecimento e uso de plantas em uma comunidade caiçara do litoral sul do Estado do Rio de Janeiro, Brasil. **Acta Botânica Brasileira**, Brasília, v. 23, n. 3, p.769-79, 2009.
- BRACK, P.; KINUPP, V. F.; SOBRAL, M. E. G. Levantamento preliminar de espécies frutíferas de árvores e arbustos nativos com uso atual ou potencial do Rio Grande do Sul. **Cadernos de Agroecologia**, Pelotas, v. 2, n. 1, 2007.
- BRASIL. **Manual de hortaliças não convencionais** / Ministério da Agricultura, Pecuária e Abastecimento. Brasília: MAPA, 2010.
- BRASIL. **Formulário de Fitoterápicos da Farmacopeia Brasileira** / Agência Nacional de Vigilância Sanitária. Brasília: ANVISA, 2011. Disponível em: <https://portalarquivos2.saude.gov.br/images/pdf/2014/julho/14/Formulario-de-Fitoterapicos-da-Farmacopeia-Brasileira-sem-marca.pdf>. Acesso em: 07 Jun. 2022.
- CAVALCANTI, I. M. F. (Coord.) **Plantas medicinais e seus possíveis benefícios no enfrentamento da Covid-19**. Belém: RFB, 1. ed., 2020.
- CASEMIRO, I. P.; VENDRAMINI, A. L. A. 10 anos de panc (plantas alimentícias não convencionais) – análise e tendências sobre o tema. **Alimentos: Ciência, Tecnologia e Meio Ambiente**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 2021.
- CASTRO, C. M; DEVIDE, A. C. P. **Cultivo e propriedades de plantas alimentícias não convencionais PANC**. Vale do Paraíba, Pindamonhangaba: APTA, 2016.
- FILHO, G. X. P. Agroecologia e recursos alimentares não convencionais: contribuições ao fortalecimento da soberania alimentar e nutricional. Campo-Território: **Revista de geografia agrária**, v. 10, n. 20 p. 227-245, jul., 2015.

FLECK, M.; SILVA, M. R. S.; BIONDO, E.; KOLCHINSKI, E. M.; SANT'ANNA, V. Plantas alimentícias não convencionais ocorrentes no Vale do Taquari e suas principais utilizações. 5º Simpósio de Segurança Alimentar e Nutricional: Alimentação e Saúde, Bento Gonçalves, 2015.

GOTOR, E.; CARACCILOLO, F.; CANTO, G. M. B.; AL NUSAIRI, M. Improving rural livelihoods through the conservation and use of underutilized species: evidence from a community research project in Yemen. **International Journal of Agricultural Sustainability**, Abingdon, v. 11, n. 4, p. 347- 362, 2013.

GIULIETTI, A. M., DE QUEIROZ, L. P., WANDERLEY, M. D. G. L., & VAN DEN BERG, C. Biodiversidade e conservação das plantas no Brasil. **Megabiodiversidade**, v. 1, n. 1, 2005.

IBGE, **Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística**. 2021. Disponível em: <https://educa.ibge.gov.br/jovens/conheca-o-brasil/territorio/18307-biomas-brasileiros.html>. Acesso em: 31Ago. 2021.

JACOB, M; CINTRA, N; ALMEIDA, A. (Org.). Culinária selvagem: saberes e receitas de plantas alimentícias não convencionais. Natal: EDUFRN, 2020.

JACOB, M. M. Biodiversidade de plantas alimentícias não convencionais em uma horta comunitária com fins educativos. **DEMETRA: Alimentação, Nutrição & Saúde**, Rio de Janeiro v. 15, p. 44037, 2020.

KELEN, M. E. B.; NOUHUYS, I. S. V.; KEHL, L. C. K.; BRACK, P.; SILVA, D. B. **Plantas alimentícias não convencionais (PANCs):** hortaliças espontâneas e nativas. 1. ed. Porto Alegre: UFRGS, 2015.

KINUPP, V. F.; LORENZI, H. **Plantas Alimentícias não convencionais (PANC) no Brasil:** guia de identificação, aspectos nutricionais e receitas ilustradas. São Paulo: Instituto Plantarum de Estudos da Flora. p.768, 2014.

KINUPP, V. F.; BARROS, I. B. I. D. Riqueza de plantas alimentícias não-convencionais na região metropolitana de Porto Alegre, Rio Grande do Sul. **Revista Brasileira de Biociências**, Porto Alegre, v. 5, p. 63-65, 2007.

LEFÈVRE, F.; LEFÈVRE, A. M. C.; TEIXEIRA, J. J. V. **O discurso do sujeito coletivo: uma nova abordagem metodológica em pesquisa qualitativa**. Caxias do Sul: EDUCS, 2000.

LIBERALESSO, A. M. O futuro da alimentação está nas plantas alimentícias convencionais (PANC'S). **Anais da Academia Pernambucana de Ciência Agrônoma**, Recife, vols. 13/14, p.266-278, 2016/2017.

LIBERATO, P. S.; LIMA, D. V. T.; SILVA, G. M. B. PANCs - plantas alimentícias não convencionais e seus benefícios nutricionais. **Environmental Smoke**, João Pessoa, v. 2, n. 2, 2019.

LUBIANA, E. B. **Aproveitamento da "casca" e do "coração da bananeira" na alimentação humana e na indústria Brasileira**. Vitória do Espírito Santo: EMATER-ES. 1991.

MACHADO, C. C.; KINUPP, V. F. Plantas alimentícias na reserva de desenvolvimento Sustentável Piagaçu-Purus, Amazônia Central. *Rodriguésia*. Rio de Janeiro. v. 71, 2020.

MALUF, R. S. Segurança Alimentar e Nutricional. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 2007. Disponível em:

<<https://docero.com.br/doc/8nxe8>> Acesso em: 03/10/2021.

MARAGON, C. et al **Perfil químico, análise físico-química antioxidante de *Capsicum chinense Jacq (Solanaceae)* cultivada em Boa Vista, Roraima.** (Mestrado em Química) – Universidade Federal de Roraima, Boa Vista, 2016.

MENDES, G. et al., **Composição em nutrientes das diferentes partes da bananeira.** EMBRAPA São Carlos. São Paulo, 2009. Disponível em: <<https://ainfo.cnptia.embrapa.br/digital/bitstream/PPPSE-2010/18815/1/PROCIGBS2009.00224.pdf>> Acesso em: 07/06/2022.

NEPOMOCENO, T. A. R.; PIETROBON, A. J. **Aspectos gerais do melão de são caetano (*Momordica charantia* L.).** In: SEMANA ACADÊMICA DE AGRONOMIA, 12., 2018. Cascavel. Anais [...] Cascavel: FAG, 2018.

NEPA. **Os milagres da hortelã.** UNICAMP, 2015. Disponível em: <<https://www.nepa.unicamp.br/noticias/1/os-milagres-do-hortela#:~:text=%C3%89%20rico%20em%20Vitamina%20C,auxilia%20em%20uma%20digest%C3%A3o%20eficiente.>> Acesso em: 26/05/2022.

PADILHA, M.R.F; SANTOS, M.C.G.; MATSUMOTO, M.; SHINOHARA, N.K.S.; MELO-FILHO, A.B. Palma Forrageira (*Opuntis cochenillifera*): Reinvenção Gastronômica. **Nutrição em pauta** (on line). v. 4, n. 23, 2014.

PADILHA, M. D. R. F., SHINOHARA, N. K. S., MACÊDO, I. M. E., BERNARDINO, A. V. S., ROCHA, N. S., & MACHADO, J. (2017). *Syagrus schizophylla*: Unconventional Food Plant of the Caatinga Biome with a high caloric value. **Revista Geama**, Recife, v. 3, n. 2, p. 53-57.

PASCHOAL, V.; GOUVEIA, I.; SOUZA, N. S. Plantas Alimentícias Não Convencionais (PANCs): O potencial da biodiversidade brasileira. **Revista Brasileira de Nutrição Funcional**, São Paulo, n. 68, 2016.

PASCHOAL, V. et al. Plantas Alimentícias Não Convencionais & Saúde. Valéria Paschoal Editora Ltda. São Paulo. V. 1, 2020.

PAUL, J. H. A; SEAFORTH, C. E.; TIKASINGH, T. *Eryngium foetidum* L.: A review. **Fitoterapia**, v. 82, n. 3, p. 302-308, 2011.

PÉLA, J. J. **Caracterização agrônômica da aroeira (*Schinus terebinthifolius Raddi*) no município de São Mateus, no Estado do Espírito Santo.** 62f. 2014. Tese (Doutorado em Produção Vegetal) – Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Centro de Ciências e Tecnologias Agropecuárias. Campos dos Goytacazes, 2014.

POLESI, R. G.; ROLIM, R.; ZANETTI, C.; ANNA, V. S.; BIONDO, E. Agrobiodiversidade e segurança alimentar no vale do taquari, RS: plantas alimentícias não convencionais e frutas nativas. **Revista Científica Rural**, Bagé, v. 19, n. 2, 2017.

RAMOS, L. R.; SANTOS, J. S.; DAGUER, H.; VALESE, A. C.; CRUZ, A. G.; GRANATO, D. Analytical optimization of a phenolic-rich herbal extract and supplementation in fermented milk containing sweet potato pulp. **Food Chemistry**, London, v. 221, p.950-958, 2017.

RANFA, A.; MAURIZI, A.; ROMANO, B.; BODESMO, M. The importance of traditional uses and nutraceutical aspects of some edible wild plants in human nutrition: the case of Umbria (central Italy). **Plant Biosystems**, Bologna, v. 148, n. 2, p. 297-306, 2014.

REFLORA. **Flora do Brasil 2020**: Jardim Botânico do Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://floradobrasil.jbrj.gov.br/>> Acesso em: 20 Dez. 2021.

RODRIGUES, R. M.; SOUZA, A. D. M.; BEZERRA, I. N.; PEREIRA, R. A.; YOKOO, E. M.; SICHIERI, R. Evolução dos alimentos mais consumidos no Brasil entre 2008-2009 e 2017-2018. **Revista de Saúde Pública**, São Paulo, v. 55, 2021.

RUDEBJER, P.; MELDRUM, G.; PADULOSI, S.; HALL, R.; HERMANOWICZ, E. **Explorar o potencial de espécies negligenciadas e subutilizadas**. Roma: Bioversity International, 2014.

SANTOS, A. C. A.; ROSÁRIO, K. D. S. DO; FONSECA, D. J. DOS S.; MENDES, J. C. R. Plantas alimentícias não convencionais (PANCs) utilizadas por população rural na Amazônia Oriental, Brasil. **Brazilian Journal of Development**, Curitiba, v. 6, n. 9, p. 69174-69191, set. 2020.

SANTOS, M. O.; ZANINI, M. C. C. Comida e Simbolismo entre imigrantes italianos no rio Grande do Sul (Brasil). **Caderno Espaço Feminino**, Uberlândia, v. 19, n. 1, 2008.

SARTORI, V. C. et al. Plantas alimentícias não convencionais – PANC: resgatando a soberania alimentar e nutricional. Caxias do Sul, RS. Educs, 2020.

SILVA, V. A. et al., Levantamento do cultivo do coentrão (*Eryngium foetidum* L.) nas áreas produtoras de Cáceres-MT. **Revista Cultivando o Saber**, Cascavel, v. 9, n.1, p. 70-83, 2016.

SILVA, B. T. O.; ANDRADES, L. P. Plantas indesejadas ou alimentos nutritivos? A aceitação e viabilidade de plantas alimentícias não convencionais (PANC's). **DIVERSITAS JOURNAL**. Santana do Ipanema/AL, vol.7 n. 1, p82-89, 2022.

SOUZA, A. M.; PEREIRA, R. A; YOKOO, E. M.; LEVY, R. B.; SICHIERI, R. Alimentos mais consumidos no Brasil; Inquérito Nacional de Alimentação 2008-2009. **Revista de Saúde Pública**, São Paulo, v. 47, 2013.

SUN, J.; GAO, G.; GAO, Y.; XIONG, L.; LI, X.; GUO, J.; ZHANG, Y. Experimental research on the *in vitro* antitumor effects of *crataegus sanguinea*. **Cell Biochemistry and Biophysics**, Totowa, v. 67, n. 1, p. 207-213, 2013.

TULER, A. C.; PEIXOTO, A. L; SILVA, N. C. B. Plantas alimentícias não convencionais (PANC) na comunidade rural de São José da Figueira. Minas Gerais, Brasil. **Rodriguésia**, Rio de Janeiro, v. 70, 2019.

# A DÍVIDA IMPAGÁVEL: UMA CRÍTICA FEMINISTA, RACIAL E ANTICOLONIAL DO CAPITALISMO

---

## UNPAYABLE DEBT

Allicka Cardoso Sabino Belisario<sup>1</sup>

 <https://orcid.org/0009-0003-4624-6372>

 <http://lattes.cnpq.br/0232905120030791>

Luís Fernando Brinatti<sup>2</sup>

 <https://orcid.org/0009-0009-9226-1374>

 <http://lattes.cnpq.br/7324723477324849>

Recebido em: 29 de setembro de 2025.

Revisão final: 25 de fevereiro de 2026.

Aprovado em: 25 de fevereiro de 2026.

 <https://doi.org/10.46401/arec.2025.v17.24266>

---

<sup>1</sup> Graduada em Ciências Sociais, com ênfase em Antropologia e Ciência Política, pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), onde atualmente é discente do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Membro do Laboratório de Estudos Culturais Interseccionais Históricos – Leci Brandão (LECIH). E-mail: [allickasabino@estudante.ufscar.br](mailto:allickasabino@estudante.ufscar.br)

<sup>2</sup> Graduado em Ciências Sociais, com ênfase em Antropologia e Sociologia, pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), onde atualmente é discente do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Membro do Laboratório de Experimentações Etnográficas (LE-E) e do Laboratório de Estudos Culturais, Interseccionais Históricos – Leci Brandão (LECIH). E-mail: [lfbrinatti@estudante.ufscar.br](mailto:lfbrinatti@estudante.ufscar.br)

SILVA, Denise Ferreira da. **A dívida impagável**: uma crítica feminista, racial e anticolonial do capitalismo. 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2024.



Publicado em português no ano de 2019 pela Editora Cobogó, **A dívida impagável** (2024 [2019]) reúne uma série de ensaios da filósofa e intelectual brasileira Denise Ferreira da Silva, escritos ao longo da primeira e da segunda década dos anos 2000. Esses textos refletem um momento de inflexão na teoria crítica contemporânea global, caracterizado pelo deslocamento do debate sobre raça e colonialismo das esferas sociais imediatas para um plano mais profundo, que envolve a crítica à própria estrutura epistêmica e ontológica da modernidade ocidental.

A argumentação da autora se estrutura em quatro ensaios que se encadeiam como movimentos de desmontagem da racionalidade moderna. Do diagnóstico epistemológico em “Nem mesmo pela lei daqui” à exploração do valor racializado em

“A mais perfeita alucinação”, passando pela proposição de uma outra linguagem conceitual e culminando na meditação narrativa sobre a impossibilidade de reparação em “Onde a carne se uniu ao gesso”, a autora mostra como a modernidade se ergue sobre três operações fundamentais (separabilidade, determinabilidade e sequencialidade) que servem de dispositivos de violência e expropriação. A estrutura da obra, portanto, não é meramente formal; ela integra a própria estratégia crítica de expor os limites da filosofia, da economia e do direito quando confrontados com a experiência negra.

Esse movimento, por sua vez, não se deu por acaso. No plano político, assistia-se à intensificação de debates em torno das reparações coloniais, às mobilizações negras transnacionais contra a violência policial e o encarceramento em massa, além das primeiras mani-

festações que dariam origem ao movimento Black Lives Matter<sup>3</sup>. Simultaneamente, no plano acadêmico, a pensadora jamaicana Sylvia Wynter (2003; 2015) e os (as) pensadores (as) estadunidenses como Hortense J. Spillers (2021 [1987]), Saidiya Hartman (1997) e Fred Moten (2003; 2013) já vinham elaborando críticas radicais ao humanismo ocidental e suas instituições.

É nesse contexto que a filósofa insere sua obra, articulando-a a uma crítica da arquitetura da política neoliberal moderna e do capital global, ao argumentar que a subjugação racial não constitui uma anomalia, mas, ao contrário, um componente essencial sustentado pelos princípios fundamentais do pensamento pós-iluminista. Assim, não se trata apenas de mais uma contribuição ao debate, antes, propõe-se uma verdadeira ruptura com as categorias fundamentais que sustentam a razão moderna, da economia capitalista e o direito liberal.

A autora brasileira, nascida no Rio de Janeiro, consolidou sua trajetória no cenário acadêmico internacional, destacando-se como uma figura singular no pensamento crítico contemporâneo. Formada em Ciências Sociais no Brasil, Denise Ferreira da Silva ampliou seus horizontes ao se deslocar para os Estados Unidos, onde teve contato com diversas tradições intelectuais, incluindo as teorias críticas da raça, os estudos culturais, a filosofia política e a estética experimental.

Sua obra **Toward a Global Idea of Race** (2007) já indicava o projeto de pensar a racialidade não como dado sociológico, mas como condição de possibilidade do mundo moderno. Em **A dívida impagável** (2024), essa intuição é levada às últimas consequências: a racialidade deixa de ser apenas um efeito histórico para se constituir como uma gramática epistêmica, inscrita nas categorias de sujeito, tempo, valor e propriedade. A filósofa tem como ferramenta analítica central *o corpo cativo ferido na cena da subjugação*, para dismantelar o que chama de dialética racial. Essa dialética opera como uma lógica reversa que torna a negritude tanto causa quanto consequência de sua própria subjugação, obscurecendo assim os mecanismos jurídicos e econômicos do estado liberal e do capital que produzem e lucram com ela. Nesse sentido, a análise desconstrói os pilares fundamentais do pensamento moderno argumentando que esses são sustentados por uma força de necessidade que opera sob um verniz de liberdade.

A ferramenta mencionada trata-se de um instrumento “re/de/compositivo” criado para expor e analisar o funcionamento da categoria sócio-científica da negritude, sendo inspirada profundamente na obra de Hortense J. Spillers (2021 [1987]). A origem de seu pensamento baseia-se nas distinções feitas por Spillers entre “corpo cativo” (jurídico e econômico), “carne (ético) e “cor de pele” (simbólico). Explicando de forma detalhada essas três distinções, o pri-

---

<sup>3</sup> Black Lives Matter é um movimento social criado em 2013, nos Estados Unidos, a partir da hashtag #BlackLivesMatter. Surgiu após a absolvição de George Zimmerman pela morte de Trayvon Martin, caso que gerou grande indignação pública. O movimento foi fundado por Alicia Garza, Patrisse Cullors e Opal Tometi, articulando a mobilização digital e protestos de rua. Seu objetivo central é denunciar a violência policial e o racismo estrutural que afetam a população negra. Ao longo dos anos, organizou manifestações contra casos recorrentes de mortes de pessoas negras por agentes do Estado. Em 2020, ganhou dimensão global após o assassinato de George Floyd por um policial em Minneapolis. Milhões de pessoas protestaram nos EUA e em diversos países, ampliando o debate sobre desigualdade racial. O BLM também questiona o encarceramento em massa e as disparidades no sistema de justiça criminal. Além das ruas, o movimento impactou debates acadêmicos, culturais e políticos sobre racismo e direitos civis. Hoje, tornou-se uma referência internacional na luta por justiça racial e transformação social.

meiro representa um status jurídico-econômico do escravizado, um ser definido como propriedade. Tal concepção interrompe explicações baseadas em diferença cultural ao destacar a história material de expropriação e violência total. A segunda dimensão, é a carne imaginada por meio da ferida (carne ferida), que expõe a realidade da violência total autorizada e a condição de desproteção jurídica. É o local primário da consideração ética – aquilo que pode ser violado versus o que deve ser protegido. Logo, a cor da pele, atua no nível simbólico, tornando-se índice de atributos morais, culturais e intelectuais; o exemplo do relatório Moynihan<sup>4</sup> mostra como a “etnicidade” utiliza a pele negra para significar uma estrutura familiar patológica.

Além da produção acadêmica, a autora atua intensamente no campo artístico, dirigindo filmes, produzindo instalações e colaborando com artistas contemporâneos. Essa interlocução interdisciplinar não é secundária: na poética negra feminista que ela propõe no livro, estética e epistemologia se confundem como formas de conhecer e de intervir no mundo. A exemplo disso, é quando a tese central da filósofa é articulada por meio da metáfora da *dívida impagável* (2024), inspirada no romance *Kindred* (1979), da estadunidense Octavia Butler, que descreve uma obrigação herdada que recai sobre aqueles que não a criaram e que não podem ser diretamente, responsabilizados por pagá-la.

Dana, uma mulher negra dos anos de 1970 em Los Angeles, é repetidamente transportada para o passado, à Maryland escravista, para salvar a vida de Rufus, seu ancestral branco e proprietário de escravizados. Essa obrigação forçada serve como ilustração da dívida impagável. Nesse sentido, a natureza da dívida, trata-se de uma obrigação imposta a alguém que não é responsável por sua criação. Sendo assim, o dever de Dana de salvar Rufus não resulta de suas próprias decisões, mas de uma imposição histórica que viola o tempo linear e a causalidade; seu retorno ao presente, onde seu braço é decepado e permanece embutido na parede de sua casa, serve como a “evidência incompreensível” desse emaranhamento trans-temporal e violento (SILVA, 2024).

Diante disso, o nexos ético-econômico diz que a dívida impagável é utilizada para analisar lógica que rege crises modernas. Nesse sentido, nos deparamos com acontecimentos específicos, tais como a crise financeira de 2008<sup>5</sup>, em que pessoas negras e latinas com empréstimos subprime eram inicialmente vistas como economicamente valiosas, justamente por

---

4 “O relatório de Moynihan de 1965 é uma articulação típica da dialética racial. Após recordar séculos de escravidão e décadas de segregação, e de registrar como a expropriação (renda, padrões de vida) caracteriza a situação econômica dos estadunidenses negros nos Estados Unidos,12 ele conclui que o “problema fundamental” é a “estrutura familiar”, o fato de ela estar “desmoronando”, e argumenta que, “enquanto essa situação persistir, o ciclo de pobreza e desvantagem continuará a se repetir” (SILVA, 2024, p. 24).

5 A crise financeira de 2008 foi uma das maiores crises econômicas globais desde a Grande Depressão de 1929. Teve origem nos Estados Unidos, a partir do colapso do mercado imobiliário e da concessão de empréstimos de alto risco, conhecidos como “subprime”. Bancos e instituições financeiras concederam crédito a pessoas sem condições de pagamento, estimulados por especulação e desregulamentação. Essas dívidas foram transformadas em produtos financeiros complexos e vendidos no mercado internacional. Quando muitos mutuários deixaram de pagar suas hipotecas, o sistema começou a entrar em colapso. Em setembro de 2008, o banco Lehman Brothers declarou falência, agravando o pânico global. Diversas instituições financeiras enfrentaram quebras ou precisaram de resgates bilionários do governo. A crise se espalhou para a Europa e outras regiões, provocando recessão mundial. Milhões de pessoas perderam empregos, casas e poupanças. O episódio revelou fragilidades do sistema financeiro internacional e gerou debates sobre regulação e responsabilidade econômica.

sua provável inadimplência e quando essa inadimplência se concretizou, foram responsabilizadas eticamente pelo colapso iminente da economia global e também a violência policial, em que a mesma lógica aparece nos assassinatos de pessoas negras desarmadas pela polícia e a morte é atribuída a uma suposta falha moral ou uma ameaça inerente da vítima, justificando a violência. Sendo assim, em ambos os casos, está em operação uma dialética racial, ou seja, um mecanismo que faz a subjugação racial parecer alheia às estruturas centrais do liberalismo político ao transformar crises econômicas e jurídicas em falhas éticas atribuídas à diferença racial.

No capítulo “Futuro Anterior”, nos deparamos logo de início com a seguinte advertência: “qualquer tentativa de resumir um capítulo – e, nesse sentido, todo o livro – será insatisfatória e muito provavelmente distorcerá, já que uma descrição do que é feito não pode repetir como é feito” (SILVA, 2024, p. 18). Cientes dessa limitação, mas também movidos pelo desejo de compartilhar a densidade das reflexões apresentadas, nos propomos aqui a caminhar com atenção e respeito pelos principais pontos desenvolvidos, buscando preservar, tanto quanto possível, a complexidade do texto original. Nesse sentido, como citado anteriormente, a obra está organizada em quatro ensaios, cada um dedicado a uma dimensão específica da crítica proposta pela filósofa.

No primeiro, intitulado “Nem mesmo pela lei daqui”, a autora expõe seu projeto metodológico, que consiste em desmontar as chamadas “leis do entendimento moderno”, sintetizadas em três princípios fundamentais antes mencionados. O que a filósofa analisa é que *o corpo cativa ferida* aqui desestabiliza a separação entre humano versus coisa, mostrando que a escrava é ao mesmo tempo mercadoria e algo que excede qualquer categorização natural ou artificial. Esses dispositivos, herdados da filosofia moderna, especialmente de pensadores europeus como René Descartes (1641), Immanuel Kant (1791), Georg F. Hegel (1807), fundamentam tanto a organização do conhecimento quanto às práticas jurídicas e econômicas.

A análise que a autora propõe fazer mostra os pilares centrais do pensamento pós-iluminista, afirmando que seus conceitos fundamentais não são neutros, mas sim construídos como forma a necessitar e perpetuar a violência. Diante disso, os princípios se encarregam de mostrar a ideia de que entidades são distintas e não podem ser conhecidas isoladamente; a análise propõe uma realidade de implicação profunda (separabilidade). Por outro lado, o determinismo se dá como princípio de que o conhecimento consiste em identificar causas e efeitos. A autora propõe a indeterminabilidade, reconhecendo a complexidade infinita de tudo que existe. Já a sequencialidade, por sua vez, expressa a fé em um tempo linear, progressivo, que estrutura tanto a narrativa histórica quanto a economia capitalista. Dessa forma, a autora demonstra como esses princípios não apenas organizaram o pensamento, mas possibilitaram práticas de dominação racial: a escravização e a colonização só puderam ser concebidas porque a racionalidade moderna produziu sujeitos universais e, ao mesmo tempo, relegou corpos racializados à condição de “coisas”, incapazes de agência ou de titularidade.

Em sequência, o segundo ensaio, intitulado “a mais perfeita alucinação” aprofunda esse diagnóstico, examinando a articulação entre racialidade e valor. Aqui a interlocução com Karl

Marx (1894) é explícita. Se para Marx a acumulação primitiva foi um momento inicial do capitalismo, marcado pela violência da expropriação, para Denise Ferreira a escravidão e a colonização não são episódios transitórios, mas constitutivos e permanentes da lógica do valor. Nesse sentido, vemos como a demonstração do valor criado pelo “trabalho escravizado” é sistematicamente apagado da equação de valor de Marx, sendo relegado a um estágio pré-capitalista de acumulação primitiva.

Esse apagamento, facilita um processo de acumulação negativa para os descendentes dos escravizados; um déficit econômico que a dialética racial transborda em uma falha moral ou biológica inerente. Diante disso, se propõe uma reimaginação radical da existência para além dos limites da epistemologia moderna, advogando por uma ontologia baseada na implicação profunda, na infinitude e na complexidade fractal; um arcabouço desenhado para dissolver o próprio conceito de valor e pôr fim ao mundo sustentado pela violência.

Portanto, o capital não existe sem racialidade. Mais do que isso: o próprio trabalho escravizado, em sua capacidade criativa, foi apropriado como capital, de tal modo que a “carne” negra não apenas produziu mercadorias, mas converteu-se, ela própria, em mercadoria. Esse processo de mercantilização da vida negra não se encerra no século XIX. Ao contrário, ressurgem nas formas contemporâneas de financeirização, como o crédito hipotecário e a securitização de dívidas. Tais dispositivos revelam a persistência de mecanismos de captura da vida, que reafirmam a lógica de exploração e objetificação racial (SILVA, 2024).

Ao enfatizar essa continuidade, Silva (2024) distancia-se de interpretações que tratam a escravidão como uma anomalia ou acidente histórico. Para a autora, o capitalismo é estruturalmente racializado, e toda crítica que não reconheça esse traço permanece incompleta e, portanto, insuficiente. A autora, nesse sentido, denuncia como o pensamento moderno substituiu o determinismo científico do século XIX por um regime interpretativo que, no entanto, não rompeu com as estruturas raciais anteriores. A corpo cativa, reintroduz o problema jurídico-econômico rompendo com a lógica hegeliana do reconhecimento e expondo a dominação como baseada na propriedade.

O terceiro ensaio da obra, intitulado “uma outra língua”, apresenta possivelmente o gesto teórico mais ousado da autora: uma formulação matemática que enuncia a impossibilidade de calcular a vida negra segundo os parâmetros do valor moderno. Nesse ponto, a fórmula apresentada pela autora:  $1(\text{Vida}) \div 0(\text{Negridade}) = \infty$  aparece como gesto conceitual e poético de grande força. Do ponto de vista matemático, dividir por zero é uma operação impossível, pois não há número real que satisfaça a equação. Entretanto, se observada como limite, a razão tende ao infinito.

Nesse sentido, a autora mobiliza essa ambivalência para expressar que, se a vida é colocada em relação com uma negridade reduzida à nulidade pelo regime moderno, o resultado é um excesso incalculável. Assim, a fórmula condensa de modo performativo a falência do cálculo capitalista diante da experiência negra: aquilo que é tomado como zero explode a lógica do valor, revelando um infinito que não pode ser reparado nem mensurado.

Essa formalização matemática, inserida no corpo do texto, cumpre papel duplo. De um

lado, é um recurso conceitual que radicaliza a crítica, ao traduzir em notação a impossibilidade de subsumir a vida negra às categorias modernas. De outro, é estratégia poética que se alinha à “poética negra feminista” que a autora reivindica como método, deslocando a expectativa do leitor entre filosofia e literatura, entre cálculo e ética. Lida nesse registro, a fórmula não é apenas metáfora, mas parte do próprio método: instaurar uma ética de leitura que reconheça o caráter impagável da dívida e a irreduzibilidade da vida negra.

Diante disso, nota-se a forma que a autora confronta a teoria de Marx (1859) ao mostrar como o Capital é construído mediante a exclusão do trabalho escravizado e das colônias. A abstração do trabalho como medida de valor depende de um princípio ético – a liberdade do trabalhador. Ao inserir a corpo cativa ferida (que aparece no algodão, matéria-prima marcada por trabalho escravo), a autora rompe com essa abstração; Mostra-se, então, que o valor total do Capital contém o excedente extraído do corpo escravizado, dissolvendo a fronteira entre trabalho livre e escravo.

Essa estratégia aproxima-se de autoras como Hortense Spillers (1987) e Saidiya Hartman (1997), que também ressaltam o caráter inassimilável da experiência negra. Contudo, a autora brasileira opera uma inflexão própria ao traduzir tal excesso em termos conceituais e formais, abrindo uma brecha na racionalidade matemática e econômica. O resultado é a constatação de que toda tentativa de reparar a escravidão e o colonialismo através de indenizações monetárias ou políticas de reconhecimento está fadada a fracassar, pois permanece prisioneira à lógica que produziu a própria expropriação.

Por fim, o último ensaio, “onde a carne se uniu ao gesso”, que dá título ao livro, condensa de forma precisa a tese central de Silva (2024): a dívida é impagável. Ao mobilizar a narrativa de *Kindred*, de Octavia Butler (1979), a autora demonstra como a temporalidade linear da modernidade, frequentemente representada como uma flecha do tempo, inviabiliza qualquer possibilidade de realização da justiça histórica. O passado não pode ser saldado por compensações no presente, porque o débito não é quantificável nem recuperável (SILVA, 2024).

A conclusão é uma especulação filosófica sobre o fim do mundo moderno tal como o conhecemos. A corpo cativa ferida se mostra irreduzível tanto ao sujeito moderno quanto ao conceito de trabalho. Em seu lugar, a autora propõe uma nova imagem da existência, baseada na implicação profunda (um emaranhamento de tudo com tudo) e no corpus infinitum (a recomposição perpétua de tudo que existe). Nesse horizonte, o fardo de Dana torna-se a dívida colonial de todos, que só pode ser paga com o fim das categorias que sustentam a opressão racial, jurídica e econômica.

A noção de dívida impagável, portanto, extrapola o diagnóstico crítico do presente; ela se constitui como um convite à formulação de outras possibilidades de justiça – uma justiça que não se fundamenta na propriedade nem no contrato, mas na criação de mundos implicados, plenos, nos quais as relações não sejam organizadas pela lógica da apropriação e do valor. É nesse contexto que a autora propõe a poética crítica negra feminista como método e como horizonte; tal poética, inspirada em pensadoras como Wynter (2003), Spillers (1987), Hartman (1997) e em artistas visuais como Kara Walker, configura-se como uma prática de lei-

tura e criação que busca imaginar outros regimes de sensibilidade. Regimes capazes de acolher o excesso da vida, sua irredutibilidade, sua singularidade, sem subsumi-las às estruturas de dominação do capital, do Estado ou da razão moderna.

Isto posto, um dos maiores méritos da obra **A Dívida Impagável** (2024), de Denise Ferreira, reside na sua capacidade de articular, de forma coerente, diversas tradições críticas. Ainda que compartilhe com Marx (1859) a crítica ao capital, a autora insiste na centralidade da racialidade como elemento estruturante do capitalismo. Acompanhando Sylvia Wynter (2003), adere à crítica ao universalismo do homem, mas enfatiza as determinações econômicas da exclusão. Dialogando com o filósofo e cientista político camaronês Achille Mbembe (2003), aproxima-se da noção de necropolítica, sem deixar de destacar que a administração da morte se ancora em categorias epistêmicas racializadas (SILVA, 2024).

Avançando um pouco mais, a interlocução teórica amplia-se com autoras como a americana Judith Butler (2004), cuja noção de despossessão é radicalizada por Silva (2024) na direção da negritude. Além disso, com Donna Haraway (1991;2016), partilha-se a recusa do humanismo tradicional, contudo, tal recusa é reconfigurada a partir da experiência negra. Assim, esses diálogos trata-se de uma apropriação que resulta em uma teoria com gramática própria, ainda que alimentada por múltiplas fontes.

Do ponto de vista metodológico, a obra propõe uma contribuição do pensamento filosófico e contemporâneo político: a poética negra feminista como método. Ao recusar a dicotomia entre razão e estética, a autora afirma que a arte não apenas ilustra, mas produz a teoria. Interpretar cenas de valor, analisar imagens e narrativas especulativas não é um desvio teórico, mas uma via legítima para acessar aquilo que a racionalidade moderna recusa como objeto de conhecimento. Essa perspectiva aproxima-se do que Hartman (2008) denominou *critical fabulation*, bem como de tradições afro-diaspóricas que reconhecem, há muito, a oralidade, o mito e a performance como formas legítimas de conhecimento. A diferença fundamental é que, ao formalizar tais práticas como método filosófico, Silva (2024) contribui para sua legitimação como epistemologia rigorosa, capaz de disputar, em seu próprio terreno, com os paradigmas da razão ocidental.

Contudo, a densidade do texto não pode ser ignorada. A linguagem experimental, a erudição filosófica e as formulações conceituais exigem do leitor uma disposição prolongada para o trabalho interpretativo. Essa exigência, no entanto, não deve ser vista como obstáculo, mas com parte da proposta teórica da autora. A complexidade do texto reflete a complexidade do lugar que a autora busca descrever. Nesse sentido, o livro ultrapassa o campo estrito da teoria acadêmica e se apresenta como instrumento político. A filósofa não está em busca de oferecer soluções imediatas, mas sim de propor, antes, um deslocamento radical do terreno do debate. Enquanto boa parte dos discursos sobre reparação se limitam à lógica do reconhecimento, a autora propõe uma restituição ontológica, que exige a desestabilização das categorias de valor, propriedade e tempo.

A crítica positiva que se impõe é a rara capacidade da autora de transitar entre campos diversos como a filosofia, economia, direito, literatura e arte sem sacrificar a consistência

teórica. A interdisciplinaridade aqui não é um gesto superficial, mas um projeto que possui tamanha rigorosidade diante das diferentes referências mobilizadas e integradas a um horizonte mais amplo, cuja ambição é nada menos que a reinvenção do mundo.

Se há limites, eles residem justamente na radicalidade. Ao declarar a dívida impagável, a autora abre um horizonte ético-político, mas não oferece soluções operacionais. Esse aspecto, antes de ser uma falha, pode ser compreendido como um convite, em que cabe às coletividades, aos movimentos, às práticas artísticas e jurídicas traduzir essa crítica em intervenções concretas. O livro não fecha um projeto; inaugura um campo.

Em conclusão, *A dívida impagável* (2024) é uma obra incontornável para qualquer reflexão séria sobre capitalismo, racismo e colonialidade. Sua relevância está não apenas na crítica profunda às categorias fundacionais da modernidade, mas na coragem de propor caminhos alternativos de pensamento e de ação. Ao insistir que a dívida é impagável, Denise Ferreira da Silva não convida ao desespero, mas à invenção. De outras formas de justiça, de outras formas de vida, de outros mundos. A dívida é impagável, mas o pensamento que ela mobiliza é incalculavelmente fecundo.

## Referências

BUTLER, Judith. **Desfazendo o gênero**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

BUTLER, Octavia. **Kindred**. Boston: Beacon Press, 1979.

DESCARTES, René. **Meditações metafísicas** (1641). Tradução de Homero Santiago. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

FERREIRA DA SILVA, Denise. **A dívida impagável**. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Oficina da Imagem; Instituto Tomie Ohtake, 2019.

SILVA, Denise Ferreira da. **A dívida impagável**: uma crítica feminista, racial e anticolonial do capitalismo. 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2024.

HARTMAN, Saidiya. **Scenes of subjection**: terror, slavery, and self-making in nineteenth-century America. New York: Oxford University Press, 1997.

HARTMAN, Saidiya. **Venus in two acts**. *Small Axe*, v. 12, n. 2, p. 1-14, 2008.

HARAWAY, Donna. **Simians, cyborgs, and women**: the reinvention of nature. New York: Routledge, 1991.

HARAWAY, Donna. **Staying with the trouble**: making kin in the Chthulucene. Durham: Duke University Press, 2016.

HEGEL, G. W. F. **Fenomenologia do espírito**. Tradução de Paulo Meneses. Petrópolis: Vozes, 1992 [1807].

KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura**. Tradução de Valerio Rohden e Udo Baldur Moosburger. São Paulo: Nova Cultural, 1999 [1781].

MARX, Karl. **Para a crítica da economia política**. Tradução de Edgard Malagodi. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

MARX, Karl. **O capital**: crítica da economia política. Livro I. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013.

MARX, Karl. **O capital**: crítica da economia política. Livro II. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2014.

MARX, Karl. **O capital**: crítica da economia política. Livro III. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2017.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. Revista Arte & Ensaios, n. 32, p. 123-151, 2016 [original em francês: Nécropolitique, 2003].

SPILLERS, Hortense J. **Mama's baby, papa's maybe**: an American grammar book. Diacritics, v. 17, n. 2, p. 64-81, 1987.

WYNTER, Sylvia. **Unsettling the coloniality of being/power/truth/freedom**: towards the human, after man, its overrepresentation – an argument. CR: The New Centennial Review, v. 3, n. 3, p. 257-337, 2003.

# FASCISMO E IMAGINÁRIO LITERÁRIO: RESENHA DE “O FASCISMO INFINITO, NO REAL E NA FICÇÃO”, DE SERGIO SCHARGEL

---

## FASCISM AND LITERARY IMAGINATION: REVIEW OF “O FASCISMO INFINITO, NO REAL E NA FICÇÃO” BY SERGIO SCHARGEL

Melanie Steigleder<sup>1</sup>

 <https://orcid.org/0009-0008-4413-6950>

 <http://lattes.cnpq.br/2782064114203383>

Recebido em: 08 de abril de 2025.  
Aprovado em: 16 de dezembro de 2026.

 <https://doi.org/10.46401/arec.2025.v17.23121>

---

<sup>1</sup> Mestranda em Comunicação pela UFF. Bolsista CAPES. Bacharel em Administração pela UFSJ, com experiência em gestão, marketing e comunicação. E-mail: [melaniecontato14@gmail.com](mailto:melaniecontato14@gmail.com)



O fascismo é um tema amplamente coberto em diversas áreas das Humanidades, como a História e as Ciências Sociais. Faltava, contudo, uma obra reflexiva sobre a relação entre fascismo e Literatura. Não falta mais. Em 2023, a Editora Bestiário lançou **O fascismo infinito, no real e na ficção: como a Literatura apresentou o fascismo nos últimos cem anos**, de Sergio Schargel.

Derivado de uma dissertação de mestrado premiada pela Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC), o livro se destaca por articular uma abordagem comparativa entre diferentes autores, períodos e contextos históricos, demonstrando como a ficção tem sido um espaço privilegiado para refletir sobre os mecanismos do fascismo. A pesquisa de Schargel perpassa desde as primeiras representações literárias do fenômeno na década de 1920 até suas manifestações contemporâneas,

examinando como a ficção literária capta e reelabora os discursos e práticas fascistas. Seu estudo destaca que, mais do que apenas registrar a ascensão e o declínio de regimes autoritários, a literatura frequentemente antecipa e reinterpreta esses processos, funcionando como um campo de experimentação estética e ideológica. A obra está estruturada em quatro capítulos, que abordam diferentes facetas do fascismo e sua relação com a literatura, desde sua definição conceitual até sua representação ficcional e metalinguística. Para isso, Schargel utiliza o conceito de Ur-Fascismo, cunhado por Umberto Eco.

Um dos principais méritos da obra de Schargel é a sua abordagem interdisciplinar, que combina teoria política, análise literária e história. O autor não se limita a uma análise superficial do fascismo como fenômeno histórico, mas explora suas nuances e ressonâncias na literatura, destacando como a ficção pode antecipar, refletir e até mesmo influenciar a realidade política. A escolha das obras de Lewis e Vermees é particularmente feliz, pois ambas oferecem visões distintas e complementares sobre o fascismo: enquanto **Não vai acontecer aqui** retrata a ascensão de um regime fascista nos Estados Unidos durante a década de 1930,

**Ele está de volta** imagina o retorno de Hitler na Alemanha contemporânea.

Um dos pontos mais fortes do livro reside na sua análise aprofundada do conceito de Ur-Fascismo, tal como desenvolvido por Umberto Eco, e sua relação com as estruturas políticas contemporâneas. Schargel argumenta que o fascismo não desapareceu em 1945, mas apenas se reconfigurou sob novas roupagens. Eco, em **O fascismo eterno**, identifica características atemporais do fascismo que transcendem contextos históricos específicos, como o culto à tradição, a rejeição ao pensamento crítico, o medo da diferença e a exaltação da violência. Schargel aplica esse conceito para explorar como essas características se manifestam não apenas na política e na cultura, mas também na Literatura, permitindo uma compreensão mais ampla e interdisciplinar do fenômeno fascista. Ao analisar obras literárias de diferentes períodos e contextos, o autor demonstra como o fascismo, mesmo após o fim dos regimes do século XX, continua a ser uma presença viva e perturbadora no imaginário literário e cultural. Para sustentar essa tese, o autor dialoga com teóricos como Robert Paxton (2007) e Jason Stanley (2018), demonstrando como movimentos autoritários da atualidade apresentam características que ecoam o fascismo histórico, ainda que sob disfarces democráticos.

Além de seu rigor teórico e analítico, **O fascismo infinito** contribui para o campo dos estudos literários ao evidenciar como a literatura opera como um dispositivo de memória cultural e resistência política. O livro demonstra que, ao recriar ficcionalmente episódios históricos ou projetar cenários distópicos baseados em padrões fascistas, a literatura cumpre um papel duplo: por um lado, permite uma compreensão mais aprofundada dos processos históricos e, por outro, ajuda a alertar para os perigos sempre presentes do autoritarismo. Schargel enfatiza que a permanência de elementos fascistas na literatura não significa apenas um interesse estético pelo tema, mas revela uma preocupação contínua dos escritores em compreender as engrenagens ideológicas e emocionais que sustentam regimes e movimentos autoritários.

Outro ponto forte do livro é a sua relevância contemporânea. O autor não se limita a uma análise histórica do fascismo, mas conecta suas reflexões ao contexto político atual, marcado pela ascensão de movimentos autoritários e populistas em diversas partes do mundo. A discussão sobre a “recessão democrática global” e o ressurgimento de discursos fascistas em governos como os de Donald Trump e Jair Bolsonaro é particularmente pertinente, destacando a importância de se compreender o fascismo como uma ameaça sempre presente. Para isso, Schargel emprega a literatura para ilustrar e reforçar suas argumentações e demonstrar como a ficção especulativa pode servir tanto como ferramenta de alerta quanto como manual de compreensão da ascensão fascista.

Apesar dos méritos, a obra não está isenta de críticas. Um dos pontos fracos é a sua dependência excessiva do conceito de Ur-Fascismo de Eco. Embora o conceito seja útil para discutir as características atemporais do fascismo, ele corre o risco de se tornar uma categoria excessivamente ampla, aplicável a qualquer movimento autoritário ou populista. É compreensível que um livro tenha espaço limitado para incluir todas as análises necessárias, mas o autor poderia ter explorado outras teorias sobre o fascismo, como as de Robert Paxton

(2007) ou Renzo de Felice (1976), para enriquecer sua análise e evitar uma visão excessivamente homogênea do fenômeno.

Outra crítica possível é a falta de uma discussão mais aprofundada sobre as diferenças entre o fascismo histórico e suas manifestações contemporâneas. Embora Schargel afirme que o fascismo se reinventa continuamente, ele não explora suficientemente como as condições sociais, econômicas e tecnológicas do século XXI influenciam a forma como o fascismo se manifesta hoje. Por exemplo, o papel das redes sociais e da desinformação na disseminação de discursos fascistas mereceria uma análise mais detalhada. Segundo o autor, o fascismo não é um fenômeno histórico limitado à Itália dos anos 1920 e 1930, mas uma metodologia de poder que se adapta a diferentes contextos e épocas. Essa abordagem permite a Schargel discutir o fascismo como uma ameaça sempre presente, que pode ressurgir em qualquer sociedade, especialmente em momentos de crise.

A conclusão do livro é especialmente instigante, pois sugere que a resistência ao fascismo é um processo interminável, assim como o próprio fenômeno fascista. O autor recorre à metáfora dos vaga-lumes de Pasolini e Didi-Huberman para enfatizar a importância da arte e da literatura na manutenção da consciência crítica e na resistência ao autoritarismo. Essa abordagem confere à obra uma dimensão quase militante, ressaltando o papel do intelectual na luta contra regimes opressores. Por outro lado, esse pode ser também tomado como o principal defeito da obra. Por mais que seja inevitável alguma paixão quando se fala de fascismo, há, principalmente neste capítulo, certo caráter idílico que fragiliza um pouco a análise.

Em síntese, **O fascismo infinito, no real e na ficção** é uma contribuição essencial para os estudos literários e para a compreensão do fascismo como fenômeno histórico e cultural, bem como sobre a sua permanência na contemporaneidade. Com uma abordagem interdisciplinar, Schargel consegue articular conceitos políticos e literários de maneira fluida e acessível, tornando sua obra relevante tanto para pesquisadores da área quanto para o público interessado na interseção entre política e cultura. Ao utilizar o conceito de Ur-Fascismo de Umberto Eco como eixo central de sua análise, o autor oferece uma reflexão profunda e atualizada sobre as representações literárias do fascismo, destacando sua presença contínua e suas transformações ao longo do último século. A obra não apenas preenche uma lacuna importante na produção acadêmica, mas também demonstra como a literatura pode servir como um espaço privilegiado para a crítica e a resistência, desvelando as complexidades e os perigos do fascismo de maneira única e poderosa. Em um momento em que o mundo enfrenta o ressurgimento de movimentos autoritários e nacionalistas, **O fascismo infinito** se torna uma leitura indispensável para todos aqueles que buscam compreender e combater as ameaças à democracia e à liberdade.

Dessa forma, a obra não apenas preenche uma lacuna nos estudos sobre fascismo e literatura, mas também propõe um novo olhar sobre a relação entre a ficção e os processos políticos. Ao articular teoria literária, história e política, **O fascismo infinito** se estabelece como uma leitura essencial para estudiosos da literatura comparada, das ciências humanas e para qualquer leitor interessado em entender como o fascismo se manifesta e se perpetua,

tanto na realidade quanto na ficção. Com isso, Sergio Schargel não somente resgata e analisa as narrativas do passado, mas também nos convida a refletir sobre o presente e o futuro, demonstrando que o fascismo, longe de ser um fenômeno encerrado na história, continua a se reinventar sob novas formas e discursos.

## Referências

ECO, U. **O fascismo eterno**. Rio de Janeiro: Record, 2018.

FELICE, R. de. **Explicar o fascismo**. Edições 70: Lisboa, 1976.

LEWIS, S. **Não vai acontecer aqui**. Rio de Janeiro: Alfabeta, 2017.

PAXTON, R. **A anatomia do fascismo**. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

SCHARGEL, Sergio. **O fascismo infinito, no real e na ficção: como a ficção apresentou o fascismo nos últimos cem anos**. Porto Alegre: Bestiário, 2023.

STANLEY, J. **Como funciona o fascismo: a política do "nós" e "eles"**. Porto Alegre: L&PM, 2018.


VERMES, T. **Ele está de volta**. Rio de Janeiro: Editora Intrínseca, 2014.

# Jornal Sem Terra: um militante na redemocratização do Brasil

---

## Jornal Sem Terra: a militant in the redemocratization of Brazil

Jefferson Ribeiro da Silva<sup>1</sup>

 <https://orcid.org/0009-0006-8480-4162>

 <https://lattes.cnpq.br/8441869788904752>

**Recebido em: 22 de outubro de 2025.**

**Revisão final: 12 de fevereiro de 2026.**

**Aprovado em: 22 de março de 2026.**

 <https://doi.org/10.46401/arec.2025.v17.24341>

---

<sup>1</sup> Mestrando em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Mato Grosso (PPGHIS/UFMT), graduou-se em História pela mesma instituição. Atualmente integrante do Grupo de Pesquisa “História, Política e Contemporaneidade”, vinculado à UFMT. E-mail: [jeffersonrs2706@gmail.com](mailto:jeffersonrs2706@gmail.com)



PERLI, Fernando. **Jornal Sem Terra: um projeto de comunicação popular na redemocratização do Brasil.** São Paulo: Intermeios, 2023.

De modo geral, os historiadores que se debruçam sobre a imprensa escrita e sua história tendem a selecionar impressos de grande tiragem, longevidade e identificados no espectro da chamada grande imprensa<sup>2</sup>. Entretanto, impressos de menor tiragem e circulação, por vezes efêmeros ou oriundos da imprensa alternativa<sup>3</sup>, também têm se consolidado como objeto e fonte de significativas pesquisas no campo da História.

Lançada em 2023 pela editora Intermeios, a obra **Jornal Sem Terra: um**

**projeto de comunicação popular na redemocratização do Brasil**, integra o conjunto de estudos que investigam a imprensa que se desenvolve em contraposição social, política e financeira à grande imprensa. O autor, Fernando Perli, analisa o jornal como uma ferramenta de resistência ao autoritarismo na década de 1980, fruto da parceria entre movimentos sociais e entidades civis e religiosas. Nesse sentido, ao conectar o periódico à luta histórica pela reforma agrária, o livro reconstrói o percurso que consolidou a publicação como a principal voz impressa do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra (MST).

Esta obra é fruto de uma pesquisa que amplia as reflexões da dissertação de mestrado de Perli, buscando considerar o que o autor define como as “contingências do tempo presente” (p. 16). Doutor em História pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP/ Assis) e pós-doutorado pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), o pesquisador atua desde 2012 na Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD). Na instituição, consolidou

<sup>2</sup> São exemplos de pesquisas voltadas para a análise da grande imprensa a obra clássica de Capelato e Prado (1980), a dissertação de Aquino (1990), os estudos de Barbosa (2007), a tese de Sotana (2010), entre outros trabalhos.

<sup>3</sup> Para um panorama sobre a chamada imprensa alternativa, consultar: KUCINSKI, Bernardo. **Jornalistas e Revolucionários: nos tempos da Imprensa alternativa.** 3. ed. São Paulo: EDUSP, 2018.

sua experiência ao coordenar projetos como o Laboratório de Ensino de História (LABhis), o Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência (PIBID) do Departamento de História e o Programa de Pós-Graduação em História (PPGH), além de ter editado a **Fronteiras: Revista de História** entre 2021 e 2023. Suas pesquisas articulam ensino de história, representações sociais e políticas, meios de comunicação, movimentos sociais, usos do passado e cultura histórica.

Quanto à estrutura do volume, organizado em três capítulos, a obra percorre o caminho de organização e consolidação do **Jornal Sem Terra**. O livro conta com prefácio assinado por José Luis Beired, além de orelha e texto de contracapa assinados por Tania Regina de Luca, compondo uma abertura que reforça a relevância do estudo e prepara o terreno para o desenvolvimento analítico apresentado ao longo dos capítulos e nas considerações finais.

Na introdução, Perli nos apresenta sua aproximação ao **Jornal Sem Terra** e às discussões envolvendo a formação comunicacional do MST, a partir do impresso embrionário intitulado **Boletim Sem Terra**. O autor também utiliza esse espaço para explicitar as principais influências teóricas e metodológicas mobilizadas na obra, mencionando contribuições de autores como Pierre Nora, Jean Lacouture, Robert Darnton, Daniel Roche, Nelson Werneck Sodré, Maria Helena Capelato, Maria Lígia Prado, Isabel Lustosa, Maria Aparecida de Aquino, Bernardo Kucinski, Maria Nazareth Ferreira, Leonilde Servolo de Medeiros, Regina Festa, Carlos Eduardo Lins da Silva, José de Souza Martins, Zilda Márcia Gricoli Iokoi, Bernardo Mançano Fernandes, Roger Chartier, Pierre Bourdieu e Michel de Certeau.

Esses referenciais sustentam debates que orientam a análise proposta, como a relação entre história e comunicação, a imprensa enquanto objeto e fonte histórica, as conceituações sobre imprensa alternativa e as investigações acerca de experiências impressas produzidas por e para trabalhadores rurais no Brasil.

Às reflexões sobre os movimentos sociais rurais e sobre a organização do MST somam-se estudos sobre práticas de leitura e acerca do conceito de representações, que fornecem instrumentos conceituais para compreender como sentidos e identidades se formam em torno do **Jornal Sem Terra**. A partir desse leque teórico-metodológico, o autor propõe articular a gênese do periódico, sua estratégia comunicacional e seu lugar nas disputas políticas e simbólicas na redemocratização do Brasil. Perli delinea, portanto, um quadro inicial em que a história do **Jornal Sem Terra** se entrelaça a debates acadêmicos que oferecem suporte conceitual para a análise de sua trajetória e de seu papel na comunicação popular.

É a partir desse enquadramento que se desenvolve o capítulo 1, no qual o autor explora a relação entre trabalhadores rurais e o jornalismo de engajamento político. Fernando Perli analisa como os trabalhadores rurais, tradicionalmente marginalizados pelas grandes mídias, encontraram em um projeto de comunicação popular uma forma de organizar sua luta, comunicar suas demandas e ampliar a visibilidade de suas reivindicações. O capítulo mostra que, ao contrário dos meios de comunicação tradicionais, que frequentemente silenciavam as vozes populares, os jornais de engajamento político serviam como plataformas para a construção de uma consciência política entre as camadas mais oprimidas da sociedade.

Perli recupera experiências impressas que antecederam as origens do **Jornal Sem Terra**, e tiveram como característica o engajamento e a inserção no debate político de trabalhadores rurais no Brasil desde os anos 1940, como os jornais **O Guatambú** (1946), **Nossa Terra** (1949), **Terra Livre** (1954) e **Liga** (1962), até impressos surgidos no período da ditadura militar, como **Lamparina** (1979), **Terragente** (1979), **A Foice** (1980), **A Enxada** (1981), o **Enxadão** (1982), **A Enchente do Uruguai** (1981) e o **Boletim Sem Terra** (1981), demonstrando que os movimentos sociais dos trabalhadores rurais teve constante preocupação em desenvolver canais próprios de comunicação diante da exclusão da grande imprensa.

Ao seguir da leitura, percebe-se que a comunicação passou a ser vista como uma forma de mobilização coletiva, de conscientização política e de fortalecimento da luta pela reforma agrária. O autor ainda explora o papel essencial desses projetos de comunicação popular para dar visibilidade a causas como a luta contra a grilagem de terras, o trabalho escravo e a violência no campo, temas frequentemente ignorados pela mídia tradicional. O esforço de Perli evidencia que esses periódicos, ainda que majoritariamente efêmeros, criaram espaços de denúncia e articulação, tornando visível a identidade comum das mobilizações rurais em diferentes regiões do país. Assim, o capítulo evidencia que a trajetória do **Jornal Sem Terra** se insere em uma tradição mais longa de comunicação popular voltada à organização dos trabalhadores rurais e ao fortalecimento das lutas pela reforma agrária.

Em seu segundo capítulo, a obra destaca a atuação, a conjuntura, a organização e o contexto que deram origem, no Acampamento Encruzilhada Natalino, na cidade de Ronda Alta, no Rio Grande do Sul, em 1981 ao **Boletim Sem Terra**. Perli traça um panorama da organização em torno do Acampamento Encruzilhada Natalino e da formação e necessidade do grupo em estabelecer um meio de socialização e divulgação da luta dos acampados que resultou na elaboração e distribuição do referido boletim. Em um contexto marcado pela repressão ditatorial que, inclusive, promoveu intervenção física e direta no acampamento, o boletim se tornou ainda meio de denúncia e defesa dos acampados, formando em torno de si uma rede de solidariedade de entidades civis, religiosas e políticas, como as dioceses e os sindicatos.

Essa rede se tornou um ponto de resistência à repressão do regime militar e ao sistema de poder que excluía as demandas dos trabalhadores rurais. Perli destaca, ainda, a rede comunicacional formada por outros impressos na região centro-sul do país que engendraram as discussões em torno da reforma agrária a partir dos trabalhadores rurais sem-terra e contribuíram na formação de um movimento nacional.

No capítulo seguinte, o autor debruça-se sobre o processo de mudanças que resultaram na transformação do **Boletim Sem Terra** em **Jornal Sem Terra**, detalhando como o movimento, ao ganhar força e visibilidade, passou a profissionalizar sua comunicação. A mudança, entretanto, não se limitou ao formato e à designação do impresso. A partir das reformulações implementadas em 1984, o novo projeto editorial buscou alçar o boletim a um contexto nacional e inseri-lo como correspondente comunicacional do MST, capaz de alcançar mais leitores e consolidar o movimento como uma força de transformação social. As mudanças editoriais foram acompanhadas, além de tudo, por mudanças concretas na redação que transferiu-se

do Rio Grande do Sul para São Paulo; e também na ampliação da equipe de colaboradores do jornal.

Perli mostra que as modificações no projeto editorial abriram tanto possibilidades quanto tensões no cotidiano da redação com preocupações que já tangiam o boletim e foram aprofundadas conforme o movimento sem-terra ganhava novas dimensões. Entre os desafios destacados estão a adaptação do jornal ao papel de correspondente do movimento, a logística de distribuição e usufruto pelos trabalhadores sem-terra, a definição de uma pauta capaz de articular demandas locais e um horizonte nacional, a necessidade de produzir conteúdos que dialogassem efetivamente com a militância e com as comunidades agrárias, e a preocupação em atender de forma efetiva aos trabalhadores rurais sem-terra transformando o jornal em um militante ativo na causa da reforma agrária.

Ainda no terceiro capítulo, o autor reserva espaço para discutir o momento de tensão no cenário da redemocratização no Brasil e o papel do **Jornal Sem Terra** na consolidação do sujeito político sem-terra e suas causas em um porvir em que democracia se mesclava à luta pela reforma agrária, demarcando a atuação e defesa do MST no período pós-ditadura.

Em suas considerações finais, Perli pondera que foi no contexto da redemocratização que movimentos sociais rurais e urbanos intensificaram a necessidade de meios comunicacionais capazes de superar a grande imprensa, tradicionalmente vinculada aos interesses das elites e, notadamente durante o regime militar (1964-1985), aos interesses governistas. O autor destaca, ainda, a presença constante de um discurso em defesa dos direitos humanos nas publicações do boletim e, posteriormente, do jornal, evidenciando denúncias de violências sofridas por trabalhadores rurais sem-terra e por outros sujeitos e populações perseguidos, torturados e mortos durante a ditadura.

Perli demonstra como a experiência iniciada com o **Boletim Sem Terra** serviu de apoio e divulgação a uma rede de jornalistas, instituições civis, religiosas, políticas, intelectuais, militantes e aos próprios trabalhadores rurais sem-terra, contribuindo para a constituição de um espaço democrático em torno da reforma agrária, mas não somente, mesmo sob o ambiente repressivo imposto pelo regime. O autor também discute o legado do jornal, indicando como ele contribuiu para a construção de uma identidade política dos trabalhadores rurais e como, por meio da comunicação, o MST conseguiu levar suas demandas à esfera pública. Ao final, Perli observa que o **Jornal Sem Terra** permanece como exemplo de como a comunicação popular pode operar como ferramenta decisiva na luta por justiça social.

Encerrado o percurso analítico, a obra permite considerações amplas sobre seu alcance e sua contribuição historiográfica. Em sua totalidade, o livro demonstra como a comunicação popular, no interior dos movimentos sociais, é capaz de contestar narrativas dominantes e dar visibilidade a questões que, de outra forma, seriam ignoradas ou distorcidas pela mídia hegemônica. Mais do que analisar um impresso, Perli apresenta ao leitor um projeto comunicacional que carrega, em seu cerne, um projeto político.

Como destaca o autor, o jornal assume um papel de "militante": um projeto que supera o ato de informar e se fortalece a partir de um acampamento no Rio Grande do Sul

até representar um movimento de escala nacional como o MST. A obra detalha como essa trajetória se consolidou mesmo sob as adversidades impostas à sua produção e distribuição, sobrevivendo inclusive à ilegalidade por representar uma dissonância ao discurso ditatorial. Ao narrar essa trajetória, o livro revela como a comunicação popular é capaz de transformar a luta de um movimento em uma causa organizada e visível, sensibilizando a sociedade para suas demandas. Ao estudar o **Jornal Sem Terra**, Perli amplia o debate sobre o papel da mídia contra-hegemônica, apontando a urgência de alternativas comunicacionais que combatam a marginalização das vozes populares. A obra ressalta, assim, a existência de uma mídia que, além de informar, educa, mobiliza e engaja o público na conquista de direitos.

Considerando o aporte teórico, o percurso metodológico, a pesquisa documental realizada e a mobilização de ampla bibliografia, Perli investiga não só a história do e pelo **Jornal Sem Terra**, pois também dedica-se aos seus colaboradores, as redes que desenvolveu, a conjuntura de suas representações e sua atuação política. Desse modo, a obra representa uma contribuição incontornável para aqueles que se debruçam sobre a história da imprensa escrita, sobretudo sobre acerca da importância de impressos, por vezes, marginalizados pela historiografia. Além de sua relevante contribuição para estudiosos interessados na história de movimentos sociais rurais. Trata-se, em última análise, de leitura imprescindível para compreendermos o processo de redemocratização do Brasil. Portanto, constitui leitura fundamental na conjuntura em que parecemos esquecer da necessidade de defesa da nossa frágil democracia.

## Referências

AQUINO, Maria Aparecida. **Censura, imprensa, Estado autoritário (1968-78):** o exercício cotidiano da dominação e da resistência: *O Estado de S. Paulo e Movimento*. (Mestrado em História) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990.

BARBOSA, Marialva Carlos. **História Cultural da Imprensa:** Brasil, 1900-2000. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

CAPELATO, Maria Helena Rolim; PRADO, Maria Lígia. **O Bravo matutino:** imprensa e ideologia: o jornal *O Estado de São Paulo*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1980.

KUCINSKI, Bernardo. **Jornalistas e Revolucionários:** nos tempos da Imprensa alternativa. 3. ed. São Paulo: EDUSP, 2018.

SOTANA, Edvaldo Correa. **A paz sob suspeita:** representações jornalísticas sobre a manutenção da paz mundial, 1945-1953. (Doutorado em História) – Universidade Estadual Paulista, Assis, 2010.

# PARECERISTAS DESTA EDIÇÃO

---

## REVIEWERS OF THIS ISSUE

Albuquerque: revista de Estudos Culturais. Aquidauana, v. 17, n. 34, jul.- dez. 2025.

 <https://doi.org/10.46401/arec.2025.v17.25494>

Colaboraram com este periódico nos pareceres dos manuscritos submetidos pelo sistema de avaliação dupla às cegas por pares (Double-Blind Peer Review):

List of reviewers for this issue who provided evaluations for manuscripts submitted through the Double-Blind Peer Review system:

Antonio Ricardo Calori de Lion - Universidade Estadual de Goiás (UEG), Brasil

Daniel Precioso (*ad hoc*) - Universidade Estadual de Goiás (UEG), Brasil

Danilo Wenseslau Ferrari Wenseslau Ferrari (*ad hoc*) - Secretaria Municipal de Educação de São José do Rio Preto (SME), Brasil

Dorothee Chouitem (*ad hoc*) - Universidade Sorbonne, França

Isa Lucia de Moraes (*ad hoc*) - Universidade Estadual de Goiás (UEG), Brasil

Joanna Wilk (*ad hoc*) - Universidade de Silesia, Polônia

João Paulo Rodrigues (*ad hoc*) - Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), Brasil

João Pedro Rosa Ferreira (*ad hoc*) - Universidade Nova de Lisboa (NOVA), Portugal

Lucas Matheus Araujo Bicalho (*ad hoc*) - Universidade Estadual de Montes Claros (UNIMONTES), Brasil

Marcos Vinicius Ribeiro (*ad hoc*) - Universidade Estadual de Goiás (UEG), Brasil

Miguel Rodrigues de Sousa Neto (*ad hoc*) - Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Brasil

Miriam Silvestre Silvestre (*ad hoc*) - Secretaria de Educação do Distrito Federal (SEEDF), Brasil

Nuno Rodrigo Madeira (*ad hoc*) - Empresa Brasileira de Pesquisa Agropecuária, Centro Nacional de Pesquisa de Hortaliças (Embrapa), Brasil

Rafael Zanatto (*ad hoc*) - Universidade Federal da Paraíba (UFPB), Brasil

Raimundo César Vaz Neto (*ad hoc*) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), Brasil

Robson Pereira da Silva - Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), Brasil

Roger Luiz Pereira da Silva - Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), Brasil

Thais Leão Vieira - Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), Brasil

Thomas Faye (*ad hoc*) - Universidade Sorbonne, França

Walter Lippold (*ad hoc*) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Brasil

Zélia Lopes da Silva - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP), Brasil