

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
UNIRIO  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS – CCH  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA SOCIAL**

**História da Caricatura no Brasil:**  
um *fardo nobre*, cheio de memória e pertencimento



A Charge Literária.

A Freguesa: - Não importa quem escreveu. Quero meio metro de livros de lombada bem bonita.

Renata Sousa Queiroz  
Linha de pesquisa Memória e Patrimônio  
Orientador: Mário de Souza Chagas

**Rio de Janeiro  
2010**

**História da Caricatura no Brasil:**  
um *fardo nobre*, cheio de memória e pertencimento

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre em Memória Social.

Renata Sousa Queiroz  
Linha de pesquisa Memória e Patrimônio  
Orientador: Mário de Souza Chagas

**Rio de Janeiro**  
**20 de dezembro de 2010**

Q3 Queiroz, Renata Sousa.  
História da caricatura no Brasil : um fardo nobre, cheio de memória e pertencimento / Renata Sousa Queiroz, 2010.  
75f.  
Orientador: Mário de Souza Chagas.  
Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

1. Caricaturas e desenhos humorísticos – Brasil – História. 2. Museu imaginário (Aspecto filosófico). 3. Caricaturas e desenhos humorísticos – Coletânea. 4. Memória – Aspectos sociais. I. Chagas, Mário de Souza. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2003-).  
Centro de Ciências Humanas e Sociais. Programa de Pós-Graduação em Memória Social. III. Título.

CDD 741.5

**História da Caricatura no Brasil:**  
um *fardo nobre*, cheio de memória e pertencimento

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre em Memória Social.

Aprovada em 20 de dezembro de 2010

**BANCA EXAMINADORA**

Mário de Souza Chagas – orientador / UNIRIO

Prof.<sup>a</sup> Vera Dodebei – UNIRIO

Prof. Amir Geiger – UNIRIO

Lucio Picanço Muruci – pesquisador  
Doutor pelo Departamento de História da PUC-RJ

## RESUMO

O projeto analisa *História da Caricatura no Brasil*, uma obra de pesquisa realizada pelo escritor cearense Herman Lima, entendida aqui como um museu imaginário que guarda a coleção de referências que representam sua visão particular de mundo e seu modo de ser um artista e um intelectual do século XX. A pesquisa oferece a oportunidade de revisitar a obra do escritor e de pensar o tema através de uma discussão dos conceitos de vontade humana, *museu imaginário* e difusão de arte e cultura, de André Malraux; das ideias de colecionador e narrador de Walter Benjamin; e de sistema de arte e cultura e colecionamento, de James Clifford; e por fim, de biografia e trajetória de Pierre Bourdieu e Gilberto Velho, respectivamente.

**PALAVRAS-CHAVE:** memória social, narrativas e coleção, museu imaginário.

## ABSTRACT

The project analyses the book *História da Caricatura no Brasil*, a research work written by Herman Lima, which is considered here as an imaginary museum that holds the collected references that represent the artist's particular view of the world and his way of being an artist and an intellectual in the 20th Century. The project is an opportunity to revisit the work of an artist and to discuss the subject, considering André Malraux's concepts of human will, imaginary museum and the diffusion of art and culture; Walter Benjamin's collector and storyteller ideas; James Clifford's system of Arts and Culture; and the notions of biography and trajectory by Pierre Bourdieu and Gilberto Velho, respectively.

**KEY-WORDS:** social memory, narratives and collections, imaginary museum.

## AGRADECIMENTOS

À UNIRIO e ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social;  
ao Prof. Dr. **Mário de Souza Chagas** IBRAM/UNIRIO-PPGMS, guia na descoberta de caminhos, como creio dever ser a orientação;  
a **Amir Geiger, Lucio Muruci e Vera Dodebei**, pelas valiosas contribuições;  
à Prof.<sup>a</sup> **Diana Pinto**, pelo “resgate” e incentivo;  
aos Profs. **Leila Ribeiro, Regina Abreu, Evelyn Orrico, José Bessa, Miguel de Barrenechea, Wolfgang Fritz Bock e Jô Gondar**, pelos textos e disciplinas ministradas, que também abriram trilhas e iniciaram jornadas;  
à **turma 2008 do PPGMS**, pelas trocas e amizade, os projetos dos colegas nos ensinam sempre;  
a **Luiz Eduardo Ricon**, colega na MultiRio/Diretoria de Mídia Educação, pela revisão do texto do Abstract;  
à **Rachel Valença** da Fundação Casa de Rui Barbosa, que me colocou em contato com Maria Teresa Amarante, neta de Herman Lima;  
à **Wania Clemente, Marcelo Salerno, Marlúcio Luna, Ivan Kasahara e Ricardo Petracca**, meus chefes e colegas na MULTIRIO, de 2005 até a presente data, que apoiaram meus estudos, nos procedimentos institucionais possíveis e nas palavras de incentivo;  
aos mestres inspiradores que encontrei nas trilhas na Universidade:  
**Fernando Agarez** (Instituto de Biologia/UFRJ); **Regina Meirelles** (Escola de Música e EBA/UFRJ), **Gustavo Schnoor, Luiz Neves, Lícia Lacerda, Ronald Teixeira, Rosa Magalhães, Ângela Ancora da Luz** (EBA/UFRJ); e **Cláudio Oliveira** (Filosofia/UFF).

## DEDICATÓRIA

Ao meu pai, o famoso Seu Queiroz, sempre de bom humor e de bem com a vida, um exemplo constante para seus quatro filhos.

À minha irmã Débora Sousa Queiroz, a companheira de sempre.

Ao *belovedíssimo* e saudoso Prof. Gustavo Schnoor, inquieto descobridor-de-caminhos e encantador da História da Arte.

## SUMÁRIO

<b>Índice de imagens</b>	<b>10</b>
<b>Introdução</b>	<b>11</b>
i – Humor pensante e imagens que falam por si	<b>11</b>
ii – Caminhando entre obras de arte, até encontrar Herman Lima	<b>20</b>
iii – O belo álbum perdido e o encontro com o imaginário museu de Maulraux	<b>22</b>
<b>1 - Memória, trajetória &amp; projeto</b>	<b>26</b>
1.1 – <i>História da Caricatura no Brasil</i> , uma polêmica bem humorada	<b>26</b>
1.2 – Herman Lima: infância, formação e trajetória	<b>30</b>
1.3 – Formação e redes sociais nos relatos de vida – a noção de projeto	<b>38</b>
<b>2 - Herman Lima: memória e narrativa</b>	<b>44</b>
2.1 – Do Ceará para o Mundo ou até onde nossos pés podem nos levar	<b>44</b>
2.2 – O pesquisador, narrador e colecionador cearense: arte, cultura e colecionamento	<b>49</b>
2.2.1 – Herman Lima, narrador	<b>49</b>
2.2.2 – Herman Lima, o colecionador-narrador	<b>51</b>
<b>3 - <i>História da Caricatura no Brasil: o “velho baú” ou o “nobre fardo” de Herman Lima</i></b>	<b>54</b>
3.1 – Abrindo o “velho baú”	<b>54</b>
3.2 – O “nobre fardo” de Herman Lima	<b>59</b>
<b>4 – Considerações Finais</b>	<b>71</b>
<b>5 - Referências</b>	<b>73</b>

## ÍNDICE DE IMAGENS

<b>CAPA</b>	A Charge Literária. Moura, <i>Correio da Manhã</i> , 19/09/1962.	<b>capa</b>
<b>FIGURA 1</b>	Praça do Ferreira, em Fortaleza, reprodução de registro feito pela aviadora americana Amelia Earhart, em 1937. Disponível em: <a href="http://fortalezanobre.blogspot.com/2010/07/amelia-earhart-em-fortaleza.html">http://fortalezanobre.blogspot.com/2010/07/amelia-earhart-em-fortaleza.html</a>	<b>17</b>
<b>FIGURA 2</b>	Herman Lima, caricatura de J.Carlos, 1940. História da Caricatura no Brasil, 1963.	<b>22</b>
<b>FIGURA 3</b>	Desenho de Angelo Agostini. Da folha de rosto do primeiro volume de <i>História da Caricatura no Brasil</i> , de Herman Lima, 1963.	<b>26</b>
<b>FIGURA 4</b>	Herman Lima e seu filho João Antônio Lima, acompanhados do editor José Olympio, no lançamento dos quatro volumes de <i>História da Caricatura no Brasil</i> . Fotografia comprada em leilão por José Roberto Graúna, artista, cartunista e fotógrafo carioca.	<b>28</b>
<b>FIGURA 5</b>	Herman Lima, caricatura de Alvarus, 1954.	<b>30</b>
<b>FIGURA 6</b>	Os Garotos Harmoniosos, David Low, <i>Evening Standard</i> , s. d.	<b>61</b>
<b>FIGURA 7</b>	Capa, <i>Illustrated London News</i> , maio, 1951.	<b>61</b>
<b>FIGURA 8</b>	Capa, <i>The Bystander</i> , 1927.	<b>61</b>
<b>FIGURA 9</b>	Capa, <i>The Sphere</i> , dezembro, 1939.	<b>61</b>
<b>FIGURA 10</b>	A Campainha e o Cujo. Primeira caricatura brasileira, atribuída a Manuel de Araújo Porto Alegre (1837). História da Caricatura no Brasil, 1963.	<b>63</b>
<b>FIGURA 11</b>	Capa de Angelo Agostini. <i>Revista Ilustrada</i> , nº 1, 1º/01/1876.	<b>64</b>
<b>FIGURA 12</b>	Capa de Rafael Bordalo Pinheiro. <i>O Mosquito</i> , nº 332. s. d.	<b>64</b>
<b>FIGURA 13</b>	Capa de <i>O Malho</i> , 1902.	<b>64</b>
<b>FIGURA 14</b>	Capa de <i>O Tico-Tico</i> , 1957.	<b>64</b>
<b>FIGURA 15</b>	Capa de <i>Careta</i> , nº1559, 1938.	<b>64</b>
<b>FIGURA 16</b>	A Verdade Eleitoral. Kalixto. <i>D. Quixote</i> (20-2-1918), História da Caricatura no Brasil, 1963.	<b>65</b>
<b>FIGURA 17</b>	Berta Singerman. J. Carlos. <i>Para Todos</i> , 22.06.1929.	<b>66</b>
<b>FIGURA 18</b>	Berta Singerman. Guevara. <i>Para Todos</i> , 20.10.1928.	<b>66</b>
<b>FIGURA 19</b>	Jean-Baptiste Debret. <i>Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil</i> , 1934.	<b>67</b>
<b>FIGURA 20</b>	Jean-Baptiste Debret. <i>Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil</i> , 1934.	<b>67</b>

## INTRODUÇÃO

### i – Humor pensante e imagens que falam por si

*"(...) Certo, não é necessário, por evidente, encarecer a importância da caricatura, como divulgadora dos acontecimentos contemporâneos, a tal ponto que a História tanta vez se verá forçada a recorrer a uma expressão do grotesco intencional numa charge do passado, para a exata compreensão dos homens e das coisas do seu tempo, dando-se-lhe, assim, o mesmo aprêço que a um palimpsesto ou a um códice (...)" (LIMA, 1963, p. 6).*

Parte importante da cultura, o humor pode contribuir para que compreendamos melhor nossa sociedade, por meio das diversas abordagens possíveis do assunto. Através de sua análise podemos nos aproximar de questões que envolvem a formação da identidade e do imaginário social coletivo e individual. Ao pensarmos, por exemplo, no avanço tecnológico que transformou o mundo nos dois últimos séculos e provocou mudanças importantes nas formas com as quais nos relacionamos com o tempo, o trabalho e a alteridade, entre outros aspectos, encontramos nos campos de estudos das formas de expressão do humor vários pontos de vista desta questão. Em parte por conta do amplo processo de difusão cultural sofrido pelas sociedades ocidentais, o humor está hoje em toda parte, até mesmo em lugares outrora envolvidos em uma atmosfera de seriedade, como nos telejornais e nos discursos de chefes de estado.

Além das formas tradicionais, como o teatro, o cinema, as publicações impressas, o rádio e a televisão; temos acesso, neste momento especificamente, a outras formas de produção cultural, mediadas pela tecnologia, como os jogos eletrônicos, a internet e o celular. Ao analisarmos, por exemplo, o sítio de entretenimento *YouTube*, que completou recentemente cinco anos de existência<sup>1</sup>, das 14 categorias disponibilizada para busca de vídeos, uma é voltada exclusivamente ao humor, e é uma das categorias mais populares. Neste sítio encontramos *canais*<sup>2</sup> dedicados à

<sup>1</sup> <http://www.youtube.com/fiveyear>, acesso em julho de 2010.

<sup>2</sup> O conceito de canal no site de entretenimento YouTube organiza o seu conteúdo e é semelhante aos canais de televisão, com a particularidade de poderem ser criados

produções em vídeo realizadas pelos próprios usuários, tais como: grupos amadores de teatro de comédia, animações em diversas técnicas, paródias musicais e de seriados de televisão, etc. Ainda dentro desse espírito participativo, podemos citar a atividade dos usuários de contas de mensagens eletrônicas, que quase todos os dias trocam entre si *e-mails* com *links*, textos e imagens, produzidos pelos próprios usuários em editores de texto, apresentações de *slides* e *blogs*; ou por sítios de empresas de comunicação, que dedicam parte de seu conteúdo ao tema em questão. Com tudo isso, poderíamos afirmar que atualmente o humor é uma experiência que pode ser vivida e consumida cotidianamente, de forma participativa e dinâmica. Todavia, os exemplos citados não dão conta das formas humorísticas disponíveis. Ao longo do processo de desenvolvimento cultural brasileiro encontramos outros contextos que geraram outros tipos de expressão do humor. Afinal, esta emoção peculiarmente humana está presente em todas as culturas, e, em cada uma, assume características próprias.

No Brasil, o fenômeno do humor popularizado como forma de entretenimento, poderia ser examinado através de diversos caminhos. Para melhor entendermos, apontemos aqui, brevemente, duas possibilidades de enfoque desse aspecto. Numa sociedade marcada pelas diferenças, onde as elites detentoras do poder político e econômico instauraram uma cultura que se pretende hegemônica, e que adotou a exclusão como prática social, as formas de constituição de uma identidade nacional ainda estariam por ser definidas.<sup>3</sup> Assim, o gosto pelo humor estaria ligado a um processo de compensação pela falta desta identidade. No entanto, poderíamos afirmar que há no Brasil uma vocação para um tipo de humor peculiar<sup>4</sup>, que termina por moldar uma característica marcante da produção cultural brasileira. O surgimento desta forma peculiar de humor pode ser acompanhado a partir da história do humor gráfico no Brasil, contado através do desenvolvimento social, das artes, dos avanços tecnológicos e da diversificação dos meios de comunicação, que se dedicaram ao gênero no país.

---

através da ideia de colaboração do usuário da ferramenta. Por isso, podemos encontrar canais programados por simples usuários cadastrados ou por instituições como estúdios de cinema, pequenas produtoras de animações, empresas de publicidade, grandes indústrias, etc.

<sup>3</sup> SALIBA, E. T. *As Raízes do Riso*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2002.

<sup>4</sup> TEIXEIRA, L. G. S. (2001) *O traço como texto: a história da charge no Rio de Janeiro de 1860 a 1930*. Rio de Janeiro: FCRB.

A vinda da família real em 1808 possibilitou mudanças sociais importantes em um país de economia basicamente extrativista e agrária. A presença da corte elevou a colônia à posição de Reino Unido a Portugal, e exigiu a reorganização das instituições existentes, bem como a criação de outras, já que sobretudo, havia a necessidade de atualizar o Brasil de acordo com os valores culturais vigentes na Europa. O primeiro marco do desenvolvimento da Arte no Brasil consiste na vinda da Missão Artística Francesa. A missão trouxe a primeira leva de artistas estrangeiros que passaram a influenciar a produção artística local e estimularam o desenvolvimento das artes gráficas. No período da Monarquia até 1930, os jornais diários e as *revistas ilustradas* eram os meios de divulgação cultural da produção intelectual daquela época.

Em 1808, surgiu a Imprensa Régia, onde jornais e revistas seriam produzidos com a permissão real. Contudo, o primeiro jornal brasileiro publicado foi o Correio Braziliense, produzido por Hipólito da Costa em Londres. A distância permitiu que a publicação fosse livre de controles prévios e da censura, que foi abolida oficialmente no ano de 1821, retornando em outros períodos históricos, quando o cenário político assume características de disputa de forças.

As revistas ilustradas já eram publicadas principalmente na Inglaterra e na França. Mas curiosamente no Brasil ainda não havia um mercado de consumidores que justificasse a quantidade muito mais ampla que floresceu no Rio de Janeiro. De 1860 a 1930, cerca de duzentas publicações circularam pela cidade. Se o sucesso comercial é algo descartado, devido à falta de um mercado próprio ao consumo, o motivo da existência de tantas publicações do gênero recai sobre a ausência de um lazer diversificado e sobre uma demanda de expressão cultural de determinados segmentos da sociedade brasileira durante aquela época. Por um lado, havia uma minoria formada pela elite intelectual, que investia no campo e consumia produtos industrializados importados, por outro, a maioria da população era inculta e não sabia ler. O principal meio de comunicação eram os jornais, austeros na linguagem e na aparência.

O humor característico encontrado no Brasil se estabelece assim, através das revistas ilustradas, que atenderam a uma necessidade de entreter, comunicar e formar opiniões, através de texto e imagem, acabando por estimular e divulgar as artes e a literatura local, e por formar opinião e

participar de tomadas de posição, como exemplo, o caso do movimento abolicionista. Por conta desse contexto, as artes gráficas brasileiras do humor assumiram características próprias, marcadas principalmente pela crítica política e comentário dos costumes (TEIXEIRA, 2001).

Mas do que trata o humor? O riso? O cômico? Ao tentarmos apreender este grupo de conceitos, logo nos escapam e se transformam, pois se referem a uma linguagem, uma sociedade e uma época. A palavra humor está ligada à fisiologia, significando os líquidos corpóreos. Acreditava-se que as doenças e a boa saúde dependiam do estado destes líquidos. A partir do século XVI, na Inglaterra, a expressão *bom humor*, surge com o sentido de bom ânimo e boa disposição. Já o *riso*, refere-se a uma expressão anatômica, uma contração de vários músculos, que comunica sentimentos, geralmente, de alegria e satisfação, despertados por uma ação involuntária própria ou do outro. Ou ainda, premeditada pelo outro, que quer fazer alguém rir

Henri Bergson (1859-1941) crê que o estudo do riso nos leva a aprender sobre o riso propriamente dito, mas também, sobre a imaginação social e coletiva, a arte e a vida. Refletindo sobre os comediantes do cinema, do teatro e da caricatura, ele observa que o cômico seria percebido como uma atitude rígida, uma dificuldade de se adaptar, na persistência de uma ação que não dá certo, num gesto desajeitado. Para aprofundar a questão, o pensador destaca três características que definem o riso.

Ele começa sua análise por aquilo que provoca o riso, o elemento cômico. Este é próprio da cultura e tem o homem por medida. Dessa forma uma paisagem não poderia ser engraçada se não a observássemos com um olhar que atribui àquela características propriamente humanas. E para que o cômico seja percebido e o riso seja possível, outra condição necessária é a da insensibilidade. Se a afeição ou a pena se instalam, não será possível o esquecimento dessas emoções para desencadear o riso. Um distanciamento faz-se necessário para que a inteligência esteja livre para perceber o cômico e possibilitar o riso. Por fim, Bergson afirma que,

*"(...) Para compreender o riso é preciso recolocá-lo em seu meio natural que é a sociedade; é preciso determinar sua função útil, que é uma função social (...)"*. (BERGSON, 2001, p. 6).

Esse caráter social do riso, segundo o autor, reside no fato do riso ter

intenções para com aquele que não é o *mesmo*, ou seja, o *outro*, e logo, com o grupo, pois por trás do riso haveria um desejo de ser entendido. Real ou imaginário, o riso *precisa de um outro*. Não deve ser um som isolado, que breve chega ao fim. Deve ressoar *como um trovão nas montanhas* (BERGSON, 2001, p. 8), compartilhado e amplificado, pois possui um significado reconhecível. A tarefa de traduzir o cômico de uma linguagem para outra é difícil, visto que ele se refere a ideias e práticas de um tempo e um lugar próprios.

Bergson acredita que tensão e elasticidade são as forças complementares exigidas constantemente pela vida. Os três elementos que fazem parte do cômico em geral, ou seja, sua propriedade humana; sua orientação para a inteligência; e seu caráter social; servem à vida equilibrando-a. O riso nos lembra que não podemos ser eternamente rígidos. Ele é necessário, pois, através de algo inconsciente, torna consciente uma atitude que precisamos mudar.

De certa forma Sigmund Freud (FREUD, 1987) parece concordar com Bergson, pois, para o pensamento freudiano o humor indica o triunfo do princípio do prazer contra o real. A análise do humor permitiria acessar elementos participantes dos processos psíquicos que controlam as pulsões do inconsciente. Refletindo sobre os *chistes*, o pensador concluiu que estes tornavam possível a satisfação de um instinto represado que encontra uma forma de expressar-se em nosso comportamento cotidiano. Seria uma forma de lidar com algo controlado pelas regras sociais, uma vitória do *ego* sobre o *superego*.

A noção de razão, elemento fundamental do pensamento ocidental, que a partir do Iluminismo, ganhou força na forma de organização das sociedades, coloca o conceito de seriedade como mediador do comportamento humano, relegando ao humor uma condição de imaturidade, não lhe reconhecendo a capacidade de produzir conhecimento (TEIXEIRA, 2005, p. 38). Segundo esta razão prática, o conhecimento é dotado de finalidade e utilidade, características que permitem uma eficiência objetiva, ao passo que o humor produz uma *desordem* nesta objetividade, e assim, perde autoridade e a capacidade de colocar verdades sobre o mundo. O curioso é lembrarmos que até a ascensão dessa razão cartesiana, da Antiguidade até o século XVII, o humor ocupava um lugar de destaque no cotidiano das sociedades, já que era aceito como meio de pensar e

expressar verdades.

O humor é um recurso utilizado para representar e criticar o comportamento de indivíduos ou grupos de uma sociedade, segundo seus conceitos e valores próprios. Assim como o humor, as imagens também são elementos de importância para o estudo das sociedades. Desde a Antiguidade o uso das imagens pelo homem reconhece o poder e a influência contida no objeto visual produzido pela cultura. Advém desse fato sua ampla aplicação como agente pedagógico e legitimador, por exemplo, nos campos identitários da religião e da política. Se para alguns pensadores o papel da arte é colocar o mundo em questão, como veremos adiante ao discutirmos as ideias de André Malraux, o humor expresso através das imagens reflete sobre a realidade e assume uma linguagem própria capaz de criar representações que registram um contexto específico, e ainda, operam uma transformação, através da crítica e da criação. Como na narrativa que segue abaixo.



Era o início do ano de 1942. Após uma seca difícil, daquelas que deixam o solo quebradiço, e o gado, só pele e osso, o Estado do Ceará finalmente comemorava a chegada da chuva. Até que, numa sexta-feira, dia 30 de janeiro, na movimentada Praça do Ferreira, em Fortaleza, a chuva parou e o sol veio surgindo novamente. Foi uma decepção geral, difícil de conter. O que se seguiu é narrado até hoje de diferentes formas. Uns dizem que foi um o responsável, outros que foi um grupo de dois ou três. O fato foi que, depois que o primeiro puxou a vaia, a este se juntou mais um, e outro, e mais outro... até que... a praça inteira vaiou o sol!



O episódio aqui descrito, ficou conhecido como o Dia da Grande Vaia ao Sol. As fontes históricas do ocorrido são raras. Ele teria sido registrado em um jornal da época (SILVA NETO, 2009, p. 65) <sup>5</sup> Mas apesar dos poucos

---

<sup>5</sup> SILVA NETO, Francisco Secundo da (2009). O Ceará Moleque dá um show: da história de uma interpretação sobre o que faz ser cearense ao espetáculo de humor de Madame Mastrogilda. Dissertação (Mestrado). PPGS/UFC.

registros, a “vaia ao sol” conseguiu permanecer até hoje no cotidiano do cearense, transmitido espontaneamente nas conversas e nos *causos* contados pelo povo. No esforço coletivo de manter viva na memória esta imagem irônica de um povo vaiando o sol-estraga-prazeres, a vaia foi repetida na homenagem ocorrida no dia 31 de janeiro de 2009<sup>6</sup>, 67 anos depois do acontecido, como parte de um evento com várias atividades culturais programadas na cidade. Uma imagem de ironia, uma espécie de representação de uma *charge* com pessoas e cenário reais, que retrata um humor particular e um conjunto de referências culturais de uma região do país.



**FIGURA 1: Praça do Ferreira**, em Fortaleza, reprodução de registro feito pela aviadora americana Amelia Earhart, em 1937.

Se por um lado nos faltam fontes oficiais do fato, por outro sua narrativa pode ser encontrada no livro de memórias, *Imagens do Ceará*,

*"(...) Quem sabe de fato, a conta de todos os ditos de espírito originados nos bancos da Praça do Ferreira? Não é só isso, no entanto, pois é ainda ela palco das mais imprevistas e irreverentes reações da jovialidade do cearense, como o inédito episódio verificado há alguns anos, quando, depois de uma semana de aguaceiros excepcionais, em que o sol não dera uma vez só o ar de sua graça, reuniu-se o povo, no*

---

<sup>6</sup> Diário do Nordeste. *Depois de 67 anos, fortalezense vaia o sol*. Caderno Cidade. 01/01/09.

*meio da Praça para apupá-lo, na hora em que se dissipou afinal a densidão das nuvens carregadas de água. Era o sol brilhando dentre falripes dos cirros, e de tôda a larga extensão do logradouro esfusiava, estridulava, uma vasta assuada homérica, vaiando, decerto pela primeira vez na história zodiacal, a majestade do astro injustiçado (...). (LIMA, 1959, p.55-56).*

O autor do relato acima é Herman Lima, escritor, jornalista, crítico literário, tradutor e pesquisador, nascido em Fortaleza, em 1897. Nos relatos de suas memórias, Lima narra que, quando pequeno, depois das tarefas escolares, passava o tempo a ler e desenhar. Gostava muito de gibis e de uma boa conversa com os amigos e conhecidos, momentos nos quais podia ouvir e contar histórias e *causos*. Muito influenciado pelas revistas ilustradas publicadas em sua época, desde cedo, passou a colecionar ilustrações e charges de artistas brasileiros e estrangeiros. Ao longo de sua formação intelectual, foi um leitor assíduo dos escritores de sua época, e acabou seguindo a literatura, adotando principalmente o conto e a linguagem regionalista como características principais. Sua obra, que inclui contos, relatos biográficos, crônicas e artigos de crítica literária e artística, reflete suas referências e o interesse em sua época, mas também procura descrever a cultura cearense, seus elementos locais e principalmente retratar o humor de sua gente.

Além de dedicar-se à escrita, foi também um funcionário público, que por conta do trabalho, teve a oportunidade de viajar pelo Brasil e de morar alguns anos na Europa. Durante sua vida, Herman Lima coletou imagens, bibliografias, autógrafos, depoimentos e anedotas dos vários personagens que passaram pelo seu caminho. Muitos deles artistas, poetas e caricaturistas.

Após um período vivendo fora do país, retornou com uma ideia na cabeça. Queria fazer uma grande pesquisa sobre um tema importante, mas que, até então, pouca atenção havia recebido, ao passo que Lima possuía sobre o assunto vasto material e experiência. Foi assim que, ao longo dos vinte anos necessários para concluir a *História da Caricatura no Brasil*, o autor conseguiu organizar e narrar os seus conhecimentos. Logo após seu lançamento, o trabalho recebeu prêmios importantes, indicando o reconhecimento da obra e de seu autor. Ao folhearmos os quatro livros que compõem a pesquisa, podemos observar o desenvolvimento do gênero

desde suas origens, bem como os fatos exemplos de artistas brasileiros. Também percebemos um processo de produção que se deu em um tempo tão longo, dado a quantidade de informações coletadas pelo autor, e que por opção pessoal, foi realizado sem uma equipe de trabalho para auxiliar a conclusão do projeto.

Todavia, a pesquisa de Lima também despertou críticas. Veremos adiante que alguns pesquisadores fazem algumas distinções entre as modalidades do humor gráfico, que pareceram não ter importância para Herman Lima, que as descreveu sem se deter em diferenças ou separações de formatos. Sua escrita traz a marca da narrativa, onde o autor não se furtou da oportunidade de falar sobre suas experiências e sua erudição sobre o assunto, fato que despertou comentários relacionados a uma ausência de metodologia de apresentação da pesquisa. Por fim, houve quem notasse uma suposta preferência por alguns artistas, que ganharam maior destaque, ao passo que outros ocuparam um espaço menor ou sequer foram mencionados.

Apesar dessas questões aqui levantadas, mesmo que o resultado não tenha sido totalmente bem recebido, a atenção e a dedicação por trás de *História da Caricatura no Brasil* é motivo de nosso interesse em refletirmos sobre o papel da pesquisa de Herman Lima hoje. Muitos dos artistas citados já desapareceram. A maior parte das fontes das imagens que ilustram os volumes, que um dia ocuparam colunas de jornais ou revistas populares, hoje se encontram transformadas em rolos de microfilmes e guardadas em arquivos e bibliotecas, consultadas em geral apenas por pesquisadores e um ou outro entusiasta mais curioso. Outras simplesmente se perderam. E o que dizer dos fatos cotidianos geradores dos trabalhos ali retratados? A obra de Herman Lima hoje reúne muito mais do que apenas problematizações em torno de conceituações, abrangência e justiça aos artistas escolhidos para o registro. De fato, estamos diante do diálogo da memória e do esquecimento de tantos fatos, artistas e personalidades retratadas. No entanto, poderíamos ver a *História da Caricatura no Brasil* como uma representação de uma coleção de referências compartilhada pelo escritor, que nela colocou parte de sua identidade, sua época e sua memória. Dessa forma, poderíamos hoje re-conhecer um lugar significativo para a obra e seu autor?

O trabalho que começa a ser revelado neste momento não tem como objetivo principal investigar quais seriam os mecanismos de produção do

humor e das imagens na cultura. No entanto, pretende analisar o campo de possibilidades construído por um indivíduo, através de suas referências culturais, que envolvem o humor expresso através de artes gráficas, e sua relação com a memória e a sociedade de um tempo e um lugar.

## **ii – Caminhando entre obras de arte, até encontrar Herman Lima**

Durante minha graduação na Escola de Belas Artes da UFRJ, alguns dos temas que mais atraíam minha atenção envolviam a Ciência, a História, a alegria, o humor, o absurdo e o *nonsense* como expressões da arte e de questionamento e contestação das formas vigentes. Os debates calorosos das aulas de *História da Arte e das Técnicas*, *História do Teatro e da Literatura Dramática*, *Folclore Brasileiro* e *Estética e Filosofia da Arte* apontaram caminhos e referências bibliográficas que passaram a orientar e estimular meu interesse pela leitura e a pesquisa.

Ao longo do curso, também tive a oportunidade de iniciar minha vida profissional. Guiada pelas professoras e carnavalescas Lícia Lacerda e Rosa Magalhães, ingressei no universo do carnaval, através dos Grêmios Recreativos Escolas de Samba Tradição e Imperatriz Leopoldinense, onde aprendi o ofício caprichoso da confecção de adereços; presenciei a chegada da tecnologia no ambiente artesanal do barracão, por meio das novas técnicas de iluminação e de construção dos carros alegóricos; e conheci pessoas inesquecíveis, com décadas de amor ao samba, e que desfrutavam da vida e do trabalho com muito humor e alegria. Em 2002, já formada e trabalhando como aderecista *freelancer* de peças de teatro infantil, fui aprovada no concurso de professora substituta do meu curso de origem, Artes Cênicas, na Escola de Belas Artes da UFRJ. Durante os dois anos de contrato, estive a frente das disciplinas: Oficina de Montagem, do ciclo básico de formação; e Técnicas de Montagem e Iluminação Cênica I, II, III e IV, do ciclo profissional.

Por conta dessa caminhada, quando pensava em seguir adiante com meus estudos, os assuntos que inicialmente centralizaram minhas leituras sobre arte foram: as relações do corpo com a história e a ciência; os limites da arte com a tecnologia (ambos através da análise das produções de arte conceitual na década de 90); e a questão da marginalização no humor gráfico. No último ano como professora substituta, participei da seleção do

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRJ, com um projeto de dissertação sobre as questões do corpo e da História no trabalho da artista carioca Adriana Varejão. Apesar de ter sido aprovada, não pude ser convocada, pois, o número de vagas disponíveis era limitado. Naquele momento apesar da tentativa frustrada, reconheci a importância da experiência da seleção. No entanto, para persistir no caminho, decidi por uma mudança de tema. Por conta disso, voltei-me para as leituras acerca das artes gráficas do humor, as charges e caricaturas.

Inicialmente meu interesse recaiu sobre a crescente produção de quadrinhos e *fanzines* brasileiros de caráter *underground* ou marginal, ou seja, publicações de baixo custo, realizadas à margem do mercado editorial, principalmente por conta dos temas abordados e artistas colaboradores, geralmente iniciantes e desconhecidos. Há farto material como fonte e poucos estudos sobre o assunto. Todavia, nos primeiros levantamentos bibliográficos sobre o humor gráfico, quase imediatamente tomei conhecimento do trabalho enciclopédico de *História da Caricatura no Brasil*. Iniciada em 1943 e publicada em 1963, a obra de Herman Lima desenvolveu-se ao longo de parte de sua trajetória de escritor e funcionário público. Continuei a buscar leituras sobre o assunto e entre os documentos encontrados em *sites* de busca, cheguei ao texto de Isabel Lustosa, *Roteiro para Herman Lima*, uma apresentação do autor publicada no catálogo da exposição comemorativa do centenário de nascimento de Herman Lima, realizada na Casa de Rui Barbosa, entre cinco de novembro de 1997 e 4 de janeiro de 1998. Nele a autora se detém especialmente em descrever um dos itens do acervo pessoal de Herman Lima: seu álbum de autógrafos.

### iii – O belo álbum perdido e o encontro com o imaginário museu de Maulraux



**FIGURA 2: Herman Lima**, por J. Carlos, 1940.

Em um trecho de seu livro de memórias *Poeira do Tempo* (1967), o escritor Herman Lima descreve em detalhes como obteve o autógrafo do escritor inglês H. G. Wells, na época em que estava em Londres como funcionário do Tesouro Nacional. Ao narrar o episódio, Lima mostra-se um homem fascinado por seu tempo e por seus semelhantes. Tão fascinado que desde 1918, passou a recolher assinaturas, sempre acompanhadas por uma escrita ou desenho, das mais variadas personagens que admirava. No álbum, deixaram marcadas suas presenças: Getúlio Vargas, os escritores Bernard Shaw e Stefan Zweig, os poetas Hermes Fontes e José Albano, os aventureiros da travessia aérea do Atlântico Sul, Sacadura Cabral e Gago

Coutinho, os artistas Aldemir Martins, Estrigas, Caribé e De Chirico, e os caricaturistas J. Carlos, Kalixto, Guevara, Luís Sá, Figueiroa, Mendez, Théo, Rian, Storni, Yantok, Augusto Rodrigues, Álvaro, entre outros. O álbum de autógrafos de Lima acompanhou sua vida, configurando uma coleção de assinaturas, desenhos, caricaturas e anedotas que invocam a presença de personagens importantes para a vida de um intelectual do século XX e da memória de sua época.

Reiniciei minha busca por um curso de pós-graduação adequado ao tema, chegando mais precisamente, à linha de pesquisa Memória e Patrimônio, do Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Era o ano de 2004, no qual várias seleções públicas surgiram na área da cultura. No ano seguinte fui aprovada no primeiro concurso para a MULTIRIO – Empresa Municipal de Mídias, produtora de mídia ligada à Secretaria Municipal de Educação, onde trabalho atualmente, lotada na Diretoria de Mídia e Educação.

Retomando a pesquisa informal, em 2006 fiz uma consulta à Fundação Casa de Rui Barbosa buscando uma forma de contato com a família de Herman Lima para ter acesso ao seu álbum de autógrafos. Foi assim que cheguei à Maria Teresa Amarante, neta de Herman Lima e guardiã de sua memória. Após o encontro no qual conversamos sobre seu avô e pude lhe apresentar minha ideia sobre o tema, ela mostrou-se favorável, e então, combinamos que aguardaríamos meu desempenho na seleção do PPGMS. Com o tempo fui me adaptando à jornada de trabalho somada aos estudos nos horários livres dos fins de semana. E em 2007 finalmente, com apoio e incentivo de minha chefia direta na MULTIRIO pude participar e ser aprovada na seleção do PPGMS, com o anteprojeto *O Álbum de autógrafos de Herman Lima: coleção e identidade*.

Os dois primeiros semestres foram exigentes e estimulantes. Os trabalhos finais foram escritos no pouco tempo disponível entre o trabalho e a sala de aula. Mas justamente por conta das disciplinas cursadas, da extensa bibliografia consultada, das trocas de ideias com professores e colegas, e principalmente, com a orientação fundamental do professor Mário Chagas, a pesquisa amadureceu e tornou-se mais definida. Ao longo do curso, mantive o contato com a neta de Herman Lima, informando-lhe periodicamente do andamento do projeto. Até que surgiram dificuldades por

conta da necessidade de iniciar a consulta ao álbum de autógrafos, para realizar levantamentos quantitativos, identificar os personagens presentes através das assinaturas, escritas e desenhos, realizar enfim a pesquisa com o objeto da dissertação. Neste ponto de desenvolvimento do trabalho, infelizmente, constatei que o caminho havia se fechado. Desencontros com a guardiã do álbum e a inexistência de horários alternativos para cumprir meu regime de trabalho, impossibilitaram minha dedicação à conclusão da pesquisa no campo escolhido.

Felizmente a dedicação e compreensão de meus mestres no PPGMS, possibilitaram o encontro de outros caminhos para a pesquisa, especialmente ao ser apresentada pelo professor Mário Chagas aos discursos proferidos por André Malraux, por ocasião de sua visita ao Brasil, em 1959. Em suas *Palavras no Brasil* (MALRAUX, 1998), o pensador francês apresentou sua visão de arte e cultura, passando pelos conceitos de metamorfose da obra de arte, *museu imaginário*<sup>7</sup> e difusão de arte e cultura. O pensamento de André Malraux afirma que viver a cultura requer não apenas conhecê-la. Ela demanda a participação e a contribuição individual e coletiva para que ela permaneça viva e tenha seu campo de possibilidades ampliado.

A presente dissertação pretende analisar a *História da Caricatura no Brasil*, uma obra de pesquisa entendida aqui como um *museu imaginário* que guarda a coleção de referências culturais, através das quais o autor representa sua visão particular de mundo e seu modo de ser um artista e um intelectual do século XX. Com o auxílio de duas obras memorialistas do escritor Herman Lima e do quadro teórico, vamos identificar as concepções de trajetória e projeto, tendo como referência a formação do museu do imaginário; e também, pensar a ideia de compartilhamento do museu imaginário de Herman Lima, através da *História da Caricatura no Brasil*, e dessa forma, examinar a importância da difusão da arte e da cultura a partir da perspectiva do olhar do presente que transforma e re-significa a obra de arte.

Procurando compreender as questões apontadas acima, e buscando uma escrita cuja linguagem procura expressar o desejo de comunicar um pensamento e ser compreendida, organizamos a dissertação da forma que se segue.

---

<sup>7</sup> O conceito de museu imaginário será examinado no segundo capítulo da dissertação.

No capítulo 1 – *Memória, trajetória e projeto*, apresentamos Herman Lima. Vamos conhecer sua formação e trajetória; discutiremos sobre a polêmica em torno de sua obra *História da Caricatura no Brasil*, mapeando as relações da mesma com sua época e as redes sociais do escritor, a partir de suas obras memorialistas e dos conceitos de biografia e trajetória, de Pierre Bourdieu; e de memória e projeto, de Gilberto Velho. Em seguida, no capítulo 2 – *Herman Lima: memória e narrativa*, discutiremos sobre o conceito de referências culturais e as noções de patrimônio, narrativa e coleção existentes no trabalho do escritor cearense. Vamos examinar no capítulo 3 – *História da Caricatura no Brasil: o "velho baú" ou o "nobre fardo" de Herman Lima*, a produção de pesquisa como um ato de organizar, narrar e guardar referências como possibilidade de participação e de criação de uma visão particular do mundo e da responsabilidade de difundir a arte e a cultura.

Por fim, encerramos o trabalho com as *Considerações Finais* e as *Referências*.

## 1 – MEMÓRIA, TRAJETÓRIA E PROJETO

### 1.1 - *História da Caricatura no Brasil*, uma polêmica bem humorada



**FIGURA 3: Desenho de Angelo Agostini.** Da folha de rosto do primeiro volume de *História da Caricatura no Brasil*, de Herman Lima, 1963.

O ano de 1997 foi marcado por algumas datas importantes de celebrações grandiosas, como o Centenário da Guerra de Canudos e da Cidade de Belo Horizonte. Não menos importante, mas de proporções menores, 1997 foi também o ano de celebração do centenário de nascimento do escritor e jornalista Herman Lima.

Na ocasião de sua divulgação, a comemoração, que incluiu uma exposição realizada na Fundação Casa de Rui Barbosa, acabou por levantar um discreto debate sobre a importância da obra *História da Caricatura no Brasil*, uma extensa edição em quatro volumes e quase duas mil páginas, lançada pela editora José Olympio, em 1963, na qual Herman Lima pretendia cobrir as origens da caricatura desde a antiguidade até as produções nacionais de sua época de publicação. O autor dedicou os volumes 1 e 2 à caricatura propriamente dita, seus conceitos, origens e gêneros, como a caricatura política, de costumes, a mundana, a erudita, o *portrait charge* e a caricatura dos anúncios publicitários. Os caricaturistas foram o assunto dos

demais volumes, dividido pelo autor nos artistas precursores, os contemporâneos e os modernos, incluindo uma seleção dos profissionais brasileiros em atividade nos anos sessenta.

Parte da polêmica em torno da obra<sup>8</sup> referia-se, na opinião de alguns chargistas e caricaturistas em atividade no ano do centenário, ao fato de que, na tentativa de abarcar toda produção brasileira do gênero, na prática, o autor teria dedicado boa parte do trabalho aos artistas de sua preferência e a outros de seu convívio pessoal.

Consultado sobre o assunto, o cartunista Ziraldo, por exemplo, lamentou a ausência de Millôr Fernandes, que já era um artista expressivo na época do lançamento da obra. Mais discreto, o ilustrador e caricaturista Cássio Loredano, um artista que também se dedica ao estudo do gênero, autor de *Nássara Desenhista* (1985), *O Rio de J. Carlos* (1998) e *O Bonde e a Linha: Um Perfil de J. Carlos* (2003), entre outros, afirmou que a obra de Lima destacar-se-ia apenas pelo pioneirismo, pois, de fato, permite a discussão sobre se os critérios e metodologia adotados foram mesmo adequados ao tema e aos artistas incluídos na pesquisa.

Apesar da controvérsia, ao folhearmos os quatro livros que compõe a enciclopédica pesquisa, podemos acompanhar a evolução do traço no desenvolvimento do gênero, a sofisticação e importância do aspecto crítico dos autores, a estética das composições, a profusão de artistas dedicados à modalidade, mas, sobretudo, percebemos, pela extensão do trabalho, o tempo que o pesquisador teve que despender para cumprir a tarefa sozinho. Mesmo que o resultado não seja hoje uma unanimidade, não podemos deixar de pensar sobre o interesse, a dedicação e as circunstâncias vivenciadas pelo autor até a conclusão da pesquisa.

Entre os defensores da obra, Bruno Liberati, ilustrador e então chargista do *Jornal do Brasil*, ressaltou a importância do trabalho, por apontar as influências históricas de artistas e caricaturistas estrangeiros e como registro da memória do traço brasileiro e de seu desenvolvimento e uso nos meios de comunicação. Já Lanfranco Vaselli, o Lan, caricaturista, pintor e poeta, um dos amigos famosos de Herman Lima, crê que, sem dúvida, se ainda vivo, Lima teria acrescentado nomes importantes de hoje, como Ique, Liberati, os irmãos Caruso, Lula, Cavalcanti e o já citado

---

<sup>8</sup> FRIAS, Lena. *A memória em desenhos*. *Jornal do Brasil*, Caderno B, sábado 14 de junho de 1997.

Loredano.

Recentemente, entre os dias 29 de julho a 23 de agosto de 2009 esteve em cartaz na Fundação Biblioteca Nacional, a exposição *José Olympio – o Editor e sua Casa*, sobre o trabalho da editora criada por José Olympio Pereira Filho, em 1931, no Rio de Janeiro, responsável por publicar autores como Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, Rachel de Queiroz, José Lins do Rego, entre outros, terminando por se tornar uma instituição de atuação importante para a cultura brasileira.



**FIGURA 4:** Herman Lima e seu filho João Antônio Lima, acompanhados do editor José Olympio, no lançamento dos quatro volumes de *História da Caricatura no Brasil*. (Fotografia comprada em leilão por José Roberto Graúna, artista, cartunista e fotógrafo carioca).

Em texto exibido na mostra, em um painel dedicado ao lançamento de *História da Caricatura no Brasil*, o poeta Guilherme de Almeida afirma que a obra, mais que o que afirma seu título, consiste na prática na *História do Brasil em caricatura*, acrescentando que, através de tais imagens, o ensino da História do Brasil a jovens e adultos seria o ideal, pela necessidade de *bom humor para enfrentá-la*.

Não é difícil encontrar os quatro volumes da *História da Caricatura no Brasil*, nas principais bibliotecas públicas de universidades e de centros de pesquisa e cultura. Eles se encontram disponíveis também em livrarias e sítios de venda de livros usados<sup>9</sup>. Todavia, apesar de podermos afirmar que a obra permanece acessível, chegamos a outra questão levantada durante o centenário de nascimento de Herman Lima: o fato de apenas uma edição ter sido produzida a partir dos quatro volumes. O custo de produção de uma obra semelhante dentro dos padrões atuais realmente tornaria o projeto inviável? Haveria uma falta de interesse do mercado editorial por atualizar

<sup>9</sup> Em acesso recente, em dezembro de 2010, ao sítio de venda de livros usados, Estante Virtual, foram encontradas 120 entradas para o termo de pesquisa História da Caricatura no Brasil

um tema bastante afetivo e popular, que marcou a própria história da imprensa, dos costumes e do próprio país?

Ao longo dos vinte anos necessários para concluir a obra, além de aproveitar as oportunidades que surgiram para aumentar sua coleção de autógrafos, Herman Lima também coletou imagens, bibliografias, depoimentos e anedotas. Esta pesquisa-coleção foi para o autor um meio de organizar e ampliar seus conhecimentos. Mas foi também uma forma de fazer o registro das referências que ele colecionou desde criança, como um guardador de memórias e saberes: seu *museu imaginário*, a coleção que decidiu compartilhar com seus leitores.

Pensamos então em qual seria o papel da pesquisa-coleção de Herman Lima hoje. Diante das opiniões contrárias e dos discursos dos artistas abordados ou não na obra; diante do esquecimento de tantos fatos, imagens e personalidades retratadas, será que a *História da Caricatura no Brasil* concretiza para nós uma perda? Mas ao travarmos contato com esta coleção de referências compartilhada pelo escritor, não revivemos parte de seu lugar de pertencimento, de sua memória? A coleção poderia ser tocada por um tempo renovador?

## 1.2 - Herman Lima: infância, formação e trajetória



**FIGURA 5: Herman Lima**, caricatura de Alvarus, 1954.

No início do século XX, uma série de transformações ocorreram na sociedade brasileira. As principais cidades do país passam por um processo de modernização urbanística, com a realização de várias obras de infraestrutura. Da mesma forma a economia se desenvolveu e se diversificou, marcada pela industrialização, que substituiu o predomínio da economia cafeeira do Sul e do Sudeste, que por sua vez, suplantara em importância a cana-de-açúcar, que era cultivada principalmente no Nordeste. Aos poucos foi surgindo um mercado consumidor expressivo, auxiliado também pela abolição da escravatura, que permitiu que os negros ocupassem postos remunerados e estimulou a vinda de imigrantes. Assim,

surgiu no país uma classe social operária, responsável pela mão-de-obra rural, industrial e de prestação de serviços.

Trata-se de um período importante para a formação da vida cultural brasileira em sua diversidade e peculiaridade, sob a influência do crescente desenvolvimento institucional político, administrativo e cultural, e caracterizada também pelo surgimento de um mercado consumidor expressivo. Nesta época, o funcionalismo público e a produção editorial foram setores que absorveram grande parte dos intelectuais brasileiros, entre outros, como as organizações partidárias e as instituições culturais (MICELI, 2001, p. 76).

A existência de um público-alvo para estes dois segmentos que aqui destacamos, permitiu a expansão do mercado de trabalho estimulando a participação de profissionais liberais, professores e trabalhadores do setor privado, cada vez mais numerosos, em função da industrialização e da urbanização. Muitos desses profissionais vinham de famílias que perderam suas posses com a derrocada do comércio do café a partir da década de 30. A relação entre as atividades intelectuais e o Estado mostra uma de suas faces a partir da necessidade de sobrevivência desses homens cultos. Outros no entanto, seguiram a tradição de uma longa linhagem de servidores públicos. Eram bisnetos de militares, netos de funcionários de alfândega e filhos de ex-deputados.

Dos intelectuais interessados na escrita, neste período de formação, a maior parte encontrava como principal meio de expressão cotidiana de sua produção os meios surgidos com a expansão da imprensa: as reportagens, crônicas e entrevistas. Eram as formas adotadas pelos jornais locais, revistas ilustradas e de humor, a partir dos costumes da imprensa francesa. Muitos desses intelectuais assumiram funções públicas durante o governo do presidente Getúlio Vargas. Ao longo deste período houve uma ampliação das carreiras reservadas aos intelectuais em diversas áreas como educação, cultura, justiça, serviços de segurança, etc. No entanto, o acesso dependia da influência da rede de relações dos candidatos aos cargos, em relação à elite burocrática do governo.

Para nossa análise, o setor da cultura configura um caso especial, já que no período aqui focado, a intervenção cada vez maior do Estado teve expressão significativa neste segmento, pois, na Era Vargas, tornou-se um

recurso estratégico. As esferas de fomento, produção e difusão se encontravam dominadas por uma orientação oficial hegemônica, permitindo que os intelectuais-funcionários públicos tivessem condições de manter suas atividades literárias e artísticas.

Foi neste cenário que Herman de Castro Lima se estabeleceu. Nascido em Fortaleza, no Ceará, em 11 de maio de 1897, filho do despachante de Alfândega, Antônio Silva Lima e de Julieta Demarteau, uma moça de origem belga. Segundo relato autobiográfico, herdou do pai a força de vontade e a persistência. Da mãe, amante das letras e das artes, seguiu o olhar interessado nas cores, nas formas e na literatura (LIMA, 1963, p.xxvii).

Influenciado pelos hábitos da família, pela cena cultural, e somando-se ao fato de, pelos seus relatos, ser um grande fazedor de amigos, Herman Lima teve várias referências culturais ao longo de sua formação e de sua vida. Mas antes de se deixar seduzir pelas paisagens cearenses, que segundo o escritor, foram o motivo de ter optado pela Literatura e não pelas Artes, iniciou-se no mundo do trabalho. Logo após completar os estudos primários Lima foi auxiliar na empreendedora Fotografia Olsen, onde ganhava 40 mil réis mensais no ofício de reprodução de provas fotográficas à luz do sol. Segundo Lima, fundada por um dinamarquês de "barba loura de *viking*"<sup>10</sup>, a interessante empresa de serviços fotográficos levou os primeiros daguerreótipos para a cidade de Fortaleza. No estabelecimento, ele teve a oportunidade de travar contato com vários artistas que utilizavam os serviços da empresa, como Antônio Rodrigues, Clóvis Costa e Gerson Faria; ou que nela, assim como o futuro escritor, encontraram um emprego antes de serem reconhecidos no campo das artes. Entre eles o poeta Raimundo Varão e o pintor e desenhista, Otacílio de Azevedo, que foi colega de trabalho de Lima.

O escritor concluiu os estudos secundários praticamente sozinho. Implantada durante a Monarquia, a educação secundária da época compunha-se da Escola Normal e dos Exames Preparatórios para o ensino superior, que consistia na prática em uma forma fragmentada de ensino, que sobreviveu por três décadas durante a República Velha<sup>11</sup>. Lima prestou a série de exames parcelados aplicados pelo Liceu do Ceará, e ainda, pelo

<sup>10</sup> LIMA, H. (1959). Op. cit. p.7.

<sup>11</sup> RANZI, S. M. F. & CORRÊA DA SILVA, M.(2006). Questões de legitimidade na primeira República: o ensino secundário regular a equiparação do Ginásio Paranaense ao congênere federal. Revista Educação, v. 31, n. 01, p. 133-152, UFSM.

Ginásio da Bahia, quando mais tarde para lá se mudou.

As viagens e mudanças de domicílio para outros estados foram um fato constante na vida de Lima. O desejo de partir era algo que ele descreve como um traço atávico, herdado dos antepassados europeus,

*"(...) Do Ceará, para mim, tudo é assim, propiciatório, da primeira lembrança à primeira saudade. Essa me viria, mais tarde, estranha e antecipada, quando costumava ficar noite morta, recostado ao parapeito do alpendre da nossa velha casa do Meirelles, (...), lá dentro do coração, uma funda nostalgia atávica do sertão para mim desconhecido donde viera meu pai, e, mais, a pouco a pouco, tomando corpo no meu destino, aquele ainda incerto mas poderoso instinto de fuga, doutro atavismo mais próprio, porque da raça. No meu caso, ainda mais, duplamente, por via da maravilhosa aventura de minha avó materna, flamenga de antepassados de "von" e que meu avó José Lourenço, estudante de medicina em Bruxelas, havia desposado, depois dum longo namoro de cada domingo, através das grades da capela do colégio onde a moça estudava e êle ia à missa (...)" (LIMA, 1959, p. 3).*

Mais tarde o próprio escritor descreveu este movimento de saída da cidade natal para o centro cultural e administrativo do país, em busca da realização de uma carreira literária ou política, como uma *tendência ao heliotropismo, à fuga para a corte* (LIMA, 1967, p. 197).

Em 1915, enquanto trabalhava na Secretaria de Fazenda do Estado, continuava a cultivar a leitura, sob o olhar do amigo, o jornalista Alcides Mendes, frequentador da famosa Padaria Espiritual, confraria literária cearense, que editava o jornal *O Pão*. Fundada com o objetivo de divulgar a literatura local, a entidade reuniu cerca de quarenta escritores, os *padeiros*, entre eles Luís Sá e Adolfo Caminha, registrando também histórias e anedotas espalhadas por seus admiradores.

No convívio com Alcides Mendes, Lima iniciou as leituras de Eça de Queiroz, Fialho D'Almeida, Gustave Flaubert e Coelho Neto,

*"(...) o alvoroço da primeira tentativa em letra de forma, sob a tutela do meu velho e querido Alcides Mendes, tão bom e de tanto brilho intelectual; a lenta e perturbadora curva do "processus" literário no desbravamento dum mundo onde ia pela mão avassaladora de meu amigo Fialho, da minha mais teimosa influência; de mestre Eça; de*

*Flaubert e Maupassant, e, mais perto do meu coração e do meu jeito, porque na língua dos meus caboclos do Meireles e do Aracati, os contos regionais de Afonso Arinos e Gustavo Barroso (...)" (LIMA, 1959, p. 7.).*

A formação literária proporcionou a possibilidade de começar a produzir seus primeiros trabalhos. Como meio de expressão adotou principalmente o conto - a forma curta de construir personagens e histórias. Influenciado pelos escritores que fizeram parte de sua formação, desenvolveu uma linguagem detalhada, metafórica e cheia de termos regionais, que o ajudaram a criar, segundo sua visão, as imagens e costumes daqueles lugares onde esteve, e que permitiram mais adiante que recriasse em seus textos biográficos, momentos e situações vividas.

*"(...) A boca sadia, acostumada a beber a largos sorvos o ar lavado e forte do oceano, tinha o rubor e a frescura de um caju escarlate. Os cabelos negros, luzidios e fartos, desnastrados pelos ventos do largo, faziam uma juba de azeviche àquela ferazinha das dunas. A espuma das maretas morava-lhe dentro da boca, na fieira de dentes magníficos. E os olhos de ônix, esses, tinham o fulgor duro das refrações da lua, quando o plenilúnio acende relâmpagos de prata na face torva dos penedos, ou dança, à toa, perdido, no revérbero das vagas. Quando ela nadava, era cheia de afoiteza, para ir até muito além do ponto onde as ondas arrebetavam, a roncar. (...)" (Trecho do conto Ressaca, LIMA, 1975, p. 105.).*

Publicou pela primeira vez um conto em um jornal de Fortaleza. Posteriormente, outros trabalhos foram aceitos no mesmo veículo.

Mais tarde, passou quatro anos servindo na Inspetoria Federal de Obras Contra as Secas, ocasião em que teve contato com o árido sertão e sua gente sofrida. Aplicou-se nos estudos e prestou dois concursos para fiscal do imposto de consumo e de escriturário. Apesar de aprovado nas provas nunca era chamado, pois, candidatos apadrinhados eram sempre favorecidos para as vagas abertas.

Enviou ao então Presidente da República Epitácio Pessoa, uma carta de solicitação do posto de escriturário, explicando sua situação de classificação nos concursos que estavam para perder a validade. Lima acabou sendo atendido, e, em 1921 assumiu o cargo na delegacia fiscal do Tesouro de

Fortaleza. Transferiu-se no ano seguinte para o mesmo órgão em Salvador, pois, pretendia estudar medicina naquela cidade, depois de concluir o ensino secundário. Foi durante seus estudos que conheceu sua futura esposa, Annette Cathalá Loureiro.

Depois de se formar, morou na região do garimpo baiano, onde afirmou ter tentado sem sucesso exercer a medicina. Ainda não muito certo se seguiria a profissão, voltou para a Literatura. *Tigipió*, seu primeiro livro, reuniu entre outros, parte dos contos regionalistas que publicou em jornais. A obra foi custeada pelo próprio autor, editada em 1924 e premiada pela Academia Brasileira de Letras no ano seguinte. Em 1928, publicou *Mãe D'Água*, livro de contos e crônicas, cuja bela capa é obra de J. Carlos, artista ao qual Lima dedicaria muitos estudos e textos.

Através de sua obra, Herman Lima, o escritor-colecionador de encontros e bom ouvinte de anedotas e *causos*, buscou narrar suas experiências e impressões de lugares e pessoas de seu país. Como aquelas que conheceu no sertão do Ceará e mais tarde no interior baiano, e que o inspiraram a escrever *Garimpos*, publicado em 1932. Nesta época Lima já vivia no Rio de Janeiro, local para onde, um ano antes, transferiu-se com a ajuda de Olegário Mariano, poeta, e também intelectual com carreira pública, foi administrador da Ilha das Cobras<sup>12</sup>, e de amigos influentes, como Gregório da Fonseca, secretário do então presidente, Getúlio Vargas, ao qual Fonseca fez o pedido, em favor do amigo.

A forma como Lima conseguiu alcançar o objetivo de se estabelecer na capital federal é apontada por Sérgio Miceli, como uma forma de diferenciação entre os intelectuais que eram escritores-funcionários, dos funcionários-escritores (MICELI, 2001, p. 231). Carlos Drummond de Andrade, um exemplo entre outros citado pelo autor, tinha amigos influentes em Minas Gerais, onde nasceu, um estado de expressão política importante para o período. Ao iniciar-se na carreira pública, assumiu imediatamente um posto de prestígio, ao ocupar a chefia de gabinete do Ministério da Educação e Saúde Pública, graças a sua rede de relações, formada quando já era um escritor estabelecido. Herman Lima por sua vez, precisou associar-se a uma figura detentora de relações com algum prestígio intelectual e político, o poeta Olegário Mariano, para poder realizar seu intento de mudar-se para uma região onde acreditava que teria mais

---

<sup>12</sup> Área da Marinha do Brasil, onde se encontra a Fortaleza de São José.

oportunidades de desenvolver suas atividades e práticas intelectuais. Alguns dos funcionários-escritores citados por Miceli, entre eles Lima, acabaram sendo beneficiados com as novas posições que foram abertas posteriormente pelo desenvolvimento do aparelho estatal.

Desta forma, Lima assumiu em 1933 o posto de auxiliar de gabinete de Getúlio. No mesmo ano casou-se com Annette. Com o presidente - que o chamava de *Tigipió*, por conta de seu primeiro livro - teve uma relação cordial, cuidando de sua correspondência pessoal. A confiança que o estadista nutria por Lima possibilitou que este, quando possível, ajudasse amigos e parentes no atendimento de favores, conforme narrado mais tarde pelo próprio autor em suas memórias, *Poeira do Tempo*.

Em 1937, foi indicado para um posto no escritório do Tesouro Brasileiro em Londres, onde residiu com a família por cerca de quatro anos, tendo a oportunidade de viajar por países europeus, visitar museus e galerias, e travar contato com a arte de vanguarda produzida naquela época. No retorno ao Brasil, enquanto ainda trabalhava no Ministério da Fazenda, publicou obras que foram escritas no período europeu, *Na ilha de John Bull*, em 1941, e *Outros céus, outros mares*, de 1942. Entre 1942 e 1943, traduziu do inglês os romances dos escritores Margaret Kennedy e Mazo de la Roche.

Depois da publicação desses últimos trabalhos, assumiu a tarefa de escrever a *História da Caricatura no Brasil*. A partir de 1943 dedicou-se aos quatro volumes cuja extensão por si só parece expressar o desejo de dar conta de toda atividade gráfica de humor produzida no país. Durante o ano de 1954 trabalhou na Divisão de Obras Raras da Biblioteca Nacional, cujo acervo incluía exemplares importantes para sua pesquisa. Esta foi desenvolvida solitariamente. Lima mais tarde admitiu que era tarefa para uma equipe, pois, as fontes eram muitas e muitos os desenhos que tiveram que passar por seu crivo selecionador, segundo ele, durante dias sem lazer e noites em claro, que no fim da vida teriam lhe causado uma visão enfraquecida.

Durante o mergulho no universo da caricatura, por conta de sua pesquisa, escreveu e publicou em jornais e revistas textos sobre cultura e artes, e ainda, as obras ilustradas *Rui e a Caricatura* (1949), *J. Carlos* (1950) e *Alvarus e Seus Bonecos* (1954); os livros de crônicas e relatos de viagens *Variações sobre o Conto* (1952), *Roteiro da Bahia* (1953) e *Imagens*

do Ceará (1959); e ainda a obra de crítica literária *Domingos Olímpio* (1961), sobre o autor do livro *Luzia Homem*.

Em 1951, Lima preparou uma série de cinco conferências com o título de *A Caricatura: Arte Subsidiária da História e da Sociologia*, apresentadas na Faculdade de Filosofia e na Reitoria da Universidade da Bahia, e mais tarde repetidas na Universidade do Ceará. Com o feito registrado em narrativa encontrada em *História da Caricatura no Brasil*, o autor afirmou ter sido o primeiro pesquisador a falar da arte do traço cômico no ambiente acadêmico. Se Lima foi realmente o responsável por apresentar à Academia a arte crítica da caricatura, não podemos confirmar, mas a declaração aponta para o desejo de marcar seu lugar naquele campo de estudo escolhido.

Após uma longa busca por recursos e apoio no mercado editorial, encontrou o editor José Olympio, que possibilitou a concretização do empreendimento, e, em 1963, foi lançada a *História da Caricatura no Brasil*. O trabalho recebeu boas críticas e os prêmios: Fernando Chinaglia, de melhor livro do ano; Centro Cultural Brasil-Israel de São Paulo, de melhor ensaio do triênio 1960-1963; e da Câmara Brasileira do Livro, o Jabuti de melhor ensaio do ano.

Depois do lançamento de sua obra mais conhecida, publica: *Poeira do Tempo* (1967); *Olegário Mariano* (1968) e *Afonso Arinos* (1970). Em 1974 ganhou a Medalha de Ouro José de Alencar, do Governo do Ceará, e no ano seguinte, recebeu o Prêmio Machado de Assis, da Academia Brasileira de Letras, pelo conjunto da obra.

O escritor faleceu no Rio de Janeiro, no dia 21 de junho de 1981.

Em 1997, durante as comemorações de seu centenário, foi realizada na Fundação Casa de Rui Barbosa uma exposição comemorativa, *Outros Céus, Outros Mares*, no período de 5 de novembro a 4 de janeiro de 1998. O evento contou com uma mostra de suas obras publicadas, de alguns objetos pessoais, do seu precioso álbum de autógrafos, fotografias e desenhos originais de artistas como J. Carlos, Guevara e Álvaro, entre outros.

### 1.3 – Formação e redes sociais nos relatos de vida – a noção de projeto

*"(...) De tudo se tratava ali, naquele correr de horas descuidadas, que iam da boquinha da noite, mal terminado o jantar, ainda às horas patriarcais da Ave-Maria, até as dez ou pouco mais, quando terminada a última sessão de cinema. Homens e livros. Crítica e doutrina, julgamentos e maledicências pessoais, era bem o crivo literário da velha cidade, que eu fui encontrar como um prolongamento da minha rotina também habitual do Café Riche, de Fortaleza, a cuja sombra florescera o meu primeiro sentido da arte das letras. Muito aprendi dos homens e das coisas da Bahia, ao contacto daquele grupo de acesos entendimentos, sempre alerta ao que ia de nôvo no setor particular do interesse de cada um, poesia, romance, pintura, a ponto de, tantos anos passados, me ser possível rememorar certas horas (...)" (LIMA, 1967, p. 204.).*

Como vimos, parte da bibliografia de Herman Lima foi dedicada à crítica de artistas e escritores. Quando publicou suas memórias, *Poeira do Tempo*, em 1967, adotou a forma de crônicas, que levam, em sua maioria, o nome de personagens com quem travou contato ao longo da vida, ou que o marcaram, como personalidades e como profissionais, em seus respectivos campos de atuação. Ao apresentá-los, com sua escrita prolixa e pormenorizada, buscando sempre, conforme seu gosto pelo humor, narrar passagens curiosas e engraçadas vividas pelos personagens descritos, Lima aproveita para narrar suas memórias de fatos vividos, histórias que escutou e textos que leu, em longas citações referentes a esses personagens.

A narrativa das memórias de Lima segue uma lógica de tempo e espaço, partindo de uma crônica sobre a figura paterna e a região onde nasceu o escritor; seguindo seus primeiros passos na formação literária; a fase em que viveu na Bahia; a mudança para o Rio de Janeiro; a narrativa de um encontro ocorrido durante sua estada na Europa; e se encerra na crônica em que Lima fala do filho caçula.

**Gustavo Barroso** é uma das primeiras figuras importantes da fase cearense apresentada pelo autor. Lamentando a morte do escritor, jornalista e político, Lima o descreve com indisfarçável admiração, desde as primeiras leituras dos trabalhos do ídolo, na revista Tico-Tico, na qual, mais tarde,

Lima teria também publicado textos e desenhos; até o primeiro encontro entre admirado e admirador, na entrega de um prêmio no Rio de Janeiro.

Mais a frente, fala do pai de Barroso, **Felino Barroso**, que foi morar com o filho na capital federal. E conta, que quando alguém de viagem à Fortaleza, perguntava a Felino se ele tinha alguma encomenda da terrinha, o velho respondia, "*que abraçasse por ele as árvores da Praça do Ferreira e os jumentinhos de carga das ruas*".

Pela quantidade de poetas escolhidos como temas das crônicas observamos que a reflexão sobre a linguagem poética foi uma experiência marcante para Herman Lima. A escrita se detém reproduzindo versos e analisando perfis. **Alcides Mendes**, foi o amigo e colega dos tempos em que ambos eram funcionários da Fazenda. Mendes era também cronista, mentor de Lima no mundo da literatura, "*arguto e solerte na crítica de homens e de livros*". **Antonio Sales**, fundador da confraria literária Padaria Espiritual, dramaturgo e jornalista, era magro, esguio e andava sempre de terno branco. Passou vinte anos no Rio e voltou pro Ceará, para nunca mais sair. **Quintino Cunha** era escritor, advogado e personagem de anedotas, que de tão criativas e originais, são contadas até hoje pelo povo cearense e foram registradas em livros<sup>13</sup>. De **Cruz Filho**, Lima se detém a analisar-lhe algumas obras, definindo o poeta como "*inflexivelmente refratário a certas subversões do Modernismo*". Segundo Lima, o andar do poeta **Carlos Gondim** era recurvado e rígido, tal como uma águia de asas cortadas, quase uma metáfora de sua obra poética, de temas profundos e um tanto soturnos. **Artur De Sales** era escritor e tradutor valente que, em uma fase difícil da vida, quando havia perdido um filho, transpôs para o português, em versos alexandrinos, o pentâmero iâmbico shakespeariano de *MacBeth*. Lima dedica o maior número de páginas, com muitas histórias e reverências, ao poeta, político e diplomata, **Olegário Mariano**.

Dois folcloristas narradores de histórias também marcaram as memórias de Lima. O cearense **Leonardo Mota** e o colega **Luís Da Câmara Cascudo**, historiador, folclorista, antropólogo, advogado e jornalista. Lima destaca as histórias contadas por ambos. Mota, famoso por suas conferências informais entre amigos, saiu uma vez cantando pelas ruas do Recife, confundido com um cego pedinte, na verdade convocando os passantes para uma feijoada de domingo em um bar local, onde iniciaria

<sup>13</sup> CUNHA, Plautus (1974). Anedotas do Quintino. Fortaleza: Ed Angelo Acetti.; e SÓLDON, Renato (1936). *Ceará Moleque*. Fortaleza: Editora Silveira Marinho e Cia.

outra de suas sessões de histórias, à qual acudiram Lima e Cascudo, entre outros amigos. Cascudo por sua vez, em Natal, cidade onde vivia, era conhecido por todos como Cascudinho. Ao sair à rua era tragado pelo desejo por histórias daqueles que gostavam de ouvi-lo, voltando muitas vezes para casa, já tarde, sem cumprir o objetivo de sua saída.

Outros personagens importantes incluem ainda **Milton De Sousa Carvalho**, comerciante no Rio de Janeiro e Deputado Federal da bancada classista, que teria sido o pioneiro do sistema de crédito parcelado no comércio, ao introduzir em seu estabelecimento *A Capital*, em 1927, a venda de artigos em dez prestações. **Mario Sette**, historiador, escritor e cronista, *figura pequenina e ativa*, conhecedor e admirador da cidade do Recife, com quem Lima, em visita, percorreu por três horas os bequinhos e vielas de casarios e belas igrejas. **Rafael Barbosa** foi jornalista de crítica literária e artística, importante para a cena local de Salvador. Teve também o papel de cronista predileto das mulheres e amante da boa mesa. Espirituoso, dizia que *não havia prato de todo detestável, nem Eva de completa fealdade*, sempre numa ternura e humildade, segundo Lima, digna de São Francisco de Assis. **Carlos Chiacchio** foi outro escritor e jornalista de crítica literária, com quem Lima trocou correspondências. O moço tinha um conceito particular do Modernismo Brasileiro, que para ele consistia numa continuidade da tradição de forma viva e re-constituída, temperada pelas *forças da inteligência e do sentimento de raça*, que Chiacchio queria chamar de *Tradicionalismo Dinâmico*.

A última personalidade retratada nas memórias de Herman Lima é o escritor **H. G. Wells**. Em 1939, Lima achava-se em Londres, sabendo que a cidade era lugar de morada do famoso escritor de romances de ficção científica. A intenção era descobrir como encontrá-lo e adicionar mais um item a sua coleção de autógrafos. Os colegas de repartição ajudaram nas pesquisas, e Lima descobriu o endereço do escritor inglês. Mandou carta cordial solicitando a gentileza do autógrafo em seu álbum. Recebeu a resposta de um secretário da celebridade. A gentileza seria possível mediante o depósito de um *shilling* em favor de uma entidade apoiada por H G Wells, que promovia a luta contra os males do diabetes. Herman enviou seu álbum junto com o comprovante do depósito de uma libra em favor da entidade. Dois dias depois o recebeu de volta devidamente assinado.

Ao inserir todos essas pessoas como fios condutores da narrativa de

suas memórias, Herman Lima torna explícita sua consciência da importância que algumas pessoas tiveram na organização de seu espaço biográfico imaginário. Pensando sobre a presença crescente das biografias no campo das ciências sociais, Pierre Bourdieu (1930-2002) observou a existência de uma filosofia da história a partir da teoria dos relatos, baseada na noção de *história de vida*. Esta pressupõe que a vida consiste no “conjunto dos acontecimentos de uma existência individual concebida como uma história e o relato dessa história” (BOURDIEU, 2006, p.183). Esta história pode ser estruturada com começo, meio e fim, a partir das experiências vividas pelo indivíduo ou grupo. Teria sido por causa do reflexo dessa ideia que adquirimos o hábito de nos referir metaforicamente à vida como um caminho, percurso ou trajeto, que segue sucessivamente, conforme suas etapas.

O interesse nas histórias de vida surgiu com os primeiros questionamentos acerca do sentido da vida, que para Bourdieu, coincide com a introdução da narrativa não linear no romance, surgida na primeira metade do século XX. Esta quebra da estrutura tradicional do romance, refletiu um momento de incertezas e uma noção do real como algo descontínuo. Uma busca da superação dessa condição ocorreria através da construção de representações a partir de algo fixo e constante. Os relatos individuais tendem a apresentar, a partir dos acontecimentos vividos, ordenamento, lógica e coerência. Por estas características, relatos pertencentes aos campos da História e da Literatura, se assemelhariam na busca comum de direção e significado. Seu fundamento incluiria também, uma intenção subjetiva e objetiva de realização de um projeto, no sentido de algo que se pretende realizar a partir de certo tempo, e que foi motivo de preparo, decisões e planejamentos.

A vida apresentada nas biografias e autobiografias se desdobra na sucessão de acontecimentos em torno de um sujeito que constrói seu espaço intencionalmente. As questões subjetivas envolvidas neste processo não estão isentas de conflitos e manipulações, pois, resultam no interesse deste sujeito em selecionar, dentre suas experiências, aquelas que apontam para os fins de seu imaginário representativo, a *apresentação oficial de si* mesmo, que ele deseja transmitir à posteridade. Uma análise crítica do que este discurso produz nos leva ao conceito de trajetória. Dos relatos autobiográficos podemos identificar as sucessões de *posições* ocupadas por

um agente ou um grupo. Cada posição consiste no papel assumido pelo sujeito da ação, naquele ponto do espaço-tempo. E o espaço é próprio espaço social no qual se encontra inserido o sujeito, passível de transformações constantes, de acordo com as relações objetivas e intersubjetivas, que constituem as ações sociais. Não é possível compreender uma trajetória social sem que este espaço esteja identificado, ou construído pelo pesquisador, como analisa Bourdieu.

Por sua vez, para Gilberto Velho, as noções de biografia e trajetória, se tornaram importantes por serem elementos fundamentais para compreensão das sociedades onde predominam as ideologias individualistas, e nas quais a memória é o princípio legitimador. Seguindo os estudos sobre o individualismo de Louis Dumont (1911-1998) <sup>14</sup>, a noção de projeto de Alfred Schutz (1899-1959) <sup>15</sup>, e de cultura como sistema de símbolos, de Clifford Geertz<sup>16</sup>, Velho volta sua reflexão para as estratégias de construção da realidade e de constituição de universos simbólicos nas sociedades complexas, que envolvem o indivíduo e a cultura.

Além de suas lembranças afetivas e valores pessoais selecionados e apresentados por Herman Lima na narrativa de suas memórias, foi a trajetória social do autor que possibilitou a construção de sua pesquisa-coleção. Lima pode deslocar-se dentro de um *campo de possibilidades* (VELHO, 1994), ou seja, dentro de uma diversidade de opções de ação disponíveis em determinados espaço e tempo. O campo de possibilidades é caracterizado por elementos, que compreendem a *visão de mundo*, no sentido da ideia que o sujeito tem da própria biografia e de sua concepção de tempo. Assim como, do *estilo de vida*, marcado principalmente pelas experiências múltiplas e segmentadas proporcionadas pela vida nas sociedades complexas, onde a ideia de indivíduo como unidade básica funcional leva à percepção de si mesmo como individualidade singular, sem deixar de considerar o contexto no qual se está inserido e as interações intersubjetivas, no sentido de compartilhamento social.

Um dos efeitos dessa ideia de singularidade é a busca de significado para as ações e escolhas individuais. Neste processo, a memória funciona como um elemento orientador, que confere consistência aos atos. Da

---

<sup>14</sup> DUMONT, L. *O Individualismo: a perspectiva antropológica da ideologia moderna*. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.

<sup>15</sup> SCHUTZ, A. *Fenomenologia e relações sociais*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

<sup>16</sup> GEERTZ, C. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

reflexão sobre as experiências do passado e a constatação de possibilidades de ação no futuro, surge a viabilidade de se elaborar projetos. O projeto é uma representação, isto é, é resultante de um processo de interação do indivíduo com a sociedade e seus elementos constitutivos, incluindo seus conflitos e transformações ao longo do tempo.

Herman Lima seguiu o instinto atávico de seus ancestrais e partiu de sua cidade. Depois de morar durante um período em Salvador, chegou à capital federal, onde encontrou as condições de seguir uma carreira literária, como sempre fora sua intenção. Deixar voluntariamente a segurança do lugar de origem, pode parecer contraditório, mas também indica a vontade de se individualizar e a consciência do ato de projetar. Esta consciência permite o reconhecimento dos limites, dos riscos e das necessidades de reelaborações, pois o racionalismo das ações é relativo à interação com campo de possibilidades. Por este motivo, os projetos tem uma intenção de serem comunicados, e portanto, são essencialmente públicos e políticos, já que estão ligados à organização, às relações de poder e de transformação social. A relação com o outro é um dos limites de um projeto individual, pois precisa desta interação, que pode até não ser bem sucedida. A eficiência do projeto dependerá do seu poder de metamorfose, de contaminação e de difusão (VELHO, 1981).

Como veremos adiante, Herman Lima dedicou-se a construir, a partir de sua formação e trajetória, uma representação que guardou as experiências selecionadas por sua memória, que reflete sua visão de mundo. Os desdobramentos que esta coleção proporciona apontam para a importância da difusão da arte e da cultura para a continuidade da criação e ampliação do campo de possibilidades, onde se dá a ação social.



## 2 – Herman Lima: memória e narrativa

### 2.1 - Do Ceará para o mundo ou até onde nossos pés podem nos levar

*(...) Nele me revejo assim, em muito: nas suas cismas, que são tanta vez as mesmas em que me afundo, noites a fio, na minha rêde dêste alpendre das fraldas do Corcovado, diante do mar, como o do nosso sítio do Meireles (...). (LIMA, 1967, p. 7.).*

Na primeira crônica de seu livro de memórias, *Poeira do Tempo* (1967), Herman Lima nos apresenta o Ceará através da figura paterna. No texto *Papai*, ele nos conta como recebeu, através de uma carta de breves palavras, a incumbência de pagar algumas dívidas antiquíssimas, da época em que o pai fora um pequeno empresário, em Fortaleza. Segundo nos descreve o autor, a tarefa é assumida como *qualquer coisa de sagrado*, e assim, o escritor embarca em uma viagem *detetivesca* e cheia de memórias referenciais, atrás dos credores das tais dívidas, alguns já falecidos e outros há muito esquecidos das quantias e do devedor. Ao longo do texto, de um pouco mais de quatro páginas, o autor desenvolve um pequeno relato autobiográfico, tendo o pai como guia das lembranças, da narrativa e de sua própria herança identitária.

Provavelmente consciente dessa noção de herança, ao final do livro o autor insere outra crônica autobiográfica. Dessa vez *Histórias do Meu Pequeno Príncipe* nos apresenta seu filho, que chegou finalmente, depois de seis meninas. Lima o observa naquilo que o surpreende como pai, a personalidade e os interesses próprios do menino. É o sinal de seu legado, que anda agora com os próprios pés,

*"(...) Toca me, então, até as lágrimas, a ideia de que sejam ainda tão verdes os seus anos, diante da casa dos setenta, por onde já vão os meus passos cansados da caminhada difícil e dura (...) sabe Deus até quando me permitirão acompanhá-lo (...)"*. (LIMA, 1967, p. 332.).

Ao refletirmos sobre a ideia de herança, nos encontramos inevitavelmente com a ideia de patrimônio. Historicamente os conceitos ligados à memória, como a noção de patrimônio, foram se desdobrando e ampliando ao longo do tempo. A produção simbólica coletiva, presente em todas as sociedades, instituiu no homem o hábito universal de preservar memórias, configurando dessa maneira o caráter milenar da categoria patrimônio (GONÇALVES, 2007, p.109). Mas apesar de ser uma ideia sempre presente, verificamos que a definição do próprio objeto do patrimônio, não é fácil.

*"(...) Essa categoria de objetos (do patrimônio) não apresenta assim fronteiras classificatórias bem definidas, sendo ao mesmo tempo objetos e sujeitos, materiais e imateriais, naturais e culturais, sagrados e profanos, divinos e humanos, masculinos e femininos, etc. (...)"*. (GONÇALVES, 2007, p. .).

Nos estágios iniciais de desenvolvimento social, o patrimônio estava, sobretudo, ligado ao conceito de herança, ou seja, de valores e bens transmitidos de geração a geração. E seja a ideia de herdar características genéticas, propriedades, objetos pessoais, ou referências culturais, a herança encontra-se no coração da questão do patrimônio. Falamos no coração, pois, ao tomarmos posse daquilo que herdamos de bom grado de nossos pais, o fazemos de forma afetiva, já que nos identificamos com o elemento familiar.

Ao lembrar sua viagem à Fortaleza para pagar as dívidas do pai, Herman Lima abre sua narrativa justificando a missão recebida como uma forma de pagar um tributo ao responsável por parte importante de sua constituição como indivíduo. Sua escrita constrói intencionalmente um passado referencial, demonstrando assim o desejo de assumi-lo como seu constituinte. Vemos aqui como a questão do patrimônio participa do processo de formação da memória. Ao analisarmos esses elementos percebemos o envolvimento da subjetividade do indivíduo.

*"(...) Em outras palavras, não há patrimônio que não seja ao mesmo tempo condição e efeito de determinadas modalidades de autoconsciência individual ou coletiva. Quero dizer que entre o patrimônio e as formas de autoconsciência individual ou coletiva existe uma relação orgânica e interna e não apenas uma relação externa e emblemática. Em outras palavras, não há subjetividade sem alguma*

*forma de patrimônio (...)*. (GONÇALVES, 2007, p. 224.).

Se pensarmos que o conceito de cultura esteve ligado inicialmente à ideia de aperfeiçoamento de valores, instituições e mediante o acesso e a dedicação do indivíduo; e que, com o posterior desenvolvimento dos campos disciplinares da História e da Antropologia, a noção de cultura assumiu um aspecto coletivo, significando o conjunto de códigos e características de um grupo ou sociedade; dentro da possibilidade de existir um envolvimento subjetivo e intencional, podemos concluir que o patrimônio situa-se entre aquilo que é herdado pelos indivíduos de um grupo e aquilo que pode ser desenvolvido a partir do esforço de cada um e também do grupo.

É justamente dessa forma que se constituem as referências culturais. No Brasil, o conceito de referências culturais encontra-se ligado ao momento em que se iniciou uma discussão que levou à distinção entre o material e o imaterial dentro de nossa noção histórica de patrimônio. Até então a forma clássica de preservação era garantida pelo instrumento do tombamento, através do Decreto-Lei n 25, de 30 de novembro de 1937, cujo objetivo era proteger monumentos e obras de arte. No entanto, no mesmo período, Mário de Andrade já procurava deixar claro em seu trabalho junto ao Ministério da Educação e da Cultura suas preocupações em relação às outras formas de manifestações culturais, que em sua opinião, também mereciam ser preservadas.

Contudo, apenas na década de setenta, mais precisamente com a criação do Centro Nacional de Referências Culturais, fundado pelo artista plástico e designer Aloísio Magalhães, em julho de 1975, é que foi institucionalizada uma forma inovadora de abordar a questão do patrimônio. Partindo da necessidade de identificar no bem preservado algo que fosse além do valor histórico e artístico, o CNRC incorporou em seu discurso a prática das referências culturais (LONDRES, 2000). A ideia é baseada no conceito antropológico de cultura, que observa não apenas a diversidade presente nos objetos e nas práticas produzidas pelas sociedades, mas também, nos valores e nos sentidos atribuídos individual e coletivamente àqueles objetos e práticas.

Valor e sentido apontam para o sujeito da ação. Logo, as referências culturais assim o são para um determinado indivíduo ou grupo específico. E então podemos concluir que,

*"(...) os bens culturais não valem por si mesmos, não têm um valor intrínseco. O valor lhes é atribuído por sujeitos particulares e em função de determinados critérios e interesses historicamente condicionados (...)". (LONDRES, 2000, p. 112.).*

No caso do CNRC esse raciocínio problematizou os critérios até então adotados para atribuir valor ao objeto selecionado para o tombamento, conseqüentemente desnudando a questão do poder envolvido na ação. Não bastava mais a legitimidade conferida ao monumento por suas características descritas pela arquitetura, a arqueologia, a geografia ou a história da arte. Deveria ser identificado também o seu papel como uma referência cultural, ou seja, o valor e o sentido ligados ao objeto que se deseja preservar, que definem determinados sujeitos. Dessa forma o foco da preservação é deslocado do objeto para o sujeito que o produziu, permitindo a identificação e o fortalecimento dos vínculos com o espaço público onde as manifestações culturais encontram seu lugar legítimo.

Para fins de investigação na presente pesquisa, interessa-nos da ideia de referências culturais o fato de fazerem parte de um sistema de pensamento, de uma forma de uso simbólico do conhecimento, que constitui o indivíduo ou o grupo. As referências culturais fornecem um repertório de elementos que permitem a produção de representações através das quais os sujeitos estabelecem um vínculo com o espaço, o tempo e com seus semelhantes, fazendo parte, portanto, da individual e coletiva.

E já que criam laços entre pessoas e grupos, e permitem diálogos até mesmo entre gerações diferentes, que compartilham interesses e objetivos semelhantes, as referências culturais participam das práticas que promovem a coesão social. Isso porque elas fazem parte da memória e estão vivas, pois é importante destacarmos que essas referências não são apenas guardadas e acumuladas. Elas também sofrem reelaborações e se relacionam umas com as outras, sendo assim re-semantizadas. Logo verificamos que,

*"os sujeitos dos diferentes contextos culturais têm um papel não apenas de **informantes** como também de **intérpretes** de seu patrimônio cultural" (LONDRES, 2000, p.114).*

Assim sendo, podemos afirmar que o processo de produção de objetos, valores e sentidos não é passivo, ele pressupõe a participação dos

sujeitos na dinâmica cultural.

Por fim é bom observar que a apreensão de referências culturais é mediada por valores historicamente vigentes de uma determinada época e lugar, podendo ocorrer como fruto do acaso, ou ainda, de forma intencional. E como vimos, também é uma forma de expressão de poder e palco de possíveis conflitos.

Voltemos à pequena crônica autobiográfica de Herman Lima. Entre uma memória e outra ele nos fala da longa mesa na sala de jantar iluminada pelo lampião, onde o pai ficava às voltas com sua papelada de despachante da Alfândega, com o filho por perto lendo sua *Tico-Tico* sob a mesma luz. Fala das conversas dele e os sete irmãos, deitados nas redes, depois do jantar, enquanto observavam o pai sentado na varanda, encarando o "*negrume da noite vasta mudo e solitário*". Comenta a força do pai para sustentar família tão grande, oportunidade para falar também de seus primeiros empregos na Fotografia Olsen e no comércio local. Conta da reação severa do pai, quando trouxe para casa uma foto sua fazendo caretas, tirada por um colega de trabalho, causando o desagrado do pai e a censura que o deixou tão sem graça e com vontade de jamais reincidir. Um fato interessante, já que o filho se tornaria um pesquisador da arte que faz o uso do grotesco e do ridículo como instrumentos da crítica e da diversão. Por fim, o escritor fala da boa saúde do pai, que raramente ficava adoentado. E ainda, da expressão fechada, das palavras breves e do carinho raro, mas que quando aflorava era sincero e profundo.

Assim conhecemos as primeiras referências culturais de Herman Lima, seu pai, sua família e sua terra. O chão, no qual fincou bem firme os pés e de onde partiu para se tornar *doutor*, escrever romances, trabalhar para o presidente Getúlio Vargas, conhecer seus artistas gráficos prediletos, viajar para a Europa, pesquisar o traço cômico brasileiro e compartilhar todas estas experiências.

## **2.2- O pesquisador, narrador e colecionador cearense: arte, cultura e colecionamento**

### **2.2.1 - Herman Lima, narrador**

*"(...) Como, noutra dia ainda, quando arrastava os passos, na cisma e no silêncio das ruas de Bruges, povoadas pela graça dos seus cisnes e pelo envolvente sortilégio dos seus canais cantados por Verlaine e Rodenbach, meu coração punha-se a bater mais rápido, à surpresa das rendas belgas, em cujas mãos eu via desabrocharem de novo, por um milagre de diligência igual e de igual sugestão de beleza, minhas rendas patricias de Mecejana e Aracati (...)" (LIMA, 1959, p.9.).*

Ao comparar as delicadas rendas flamengas com aquelas que o menino Herman observava surgirem das mãos morenas das caboclas cearenses, o escritor se projeta no mundo a partir de suas memórias, de suas referências culturais e afetivas, transformando a narrativa em uma oportunidade de compartilhar suas experiências.

Trata-se do experimentado que é compartilhado com o outro por meio da memória. Para Walter Benjamin (1892-1940), a modernidade marca a perda dessa experiência, já que, em sua concepção, a ela envolve a transmissão da tradição de geração a geração, ação que perde importância na modernidade. Em parte, o desprestígio da experiência teria ocorrido por conta do desenvolvimento tecnológico, que provocou modificações profundas no trabalho e promoveu o advento da informação, ou seja, dos fatos cotidianos, sem vínculos afetivos, superficialmente tratados, que nos chegam todos os dias em quantidades cada vez maiores (BENJAMIN, 1985 e 1985b). Com isso o filósofo observa também o fim da figura do narrador. A fala de Benjamin vem de uma época de desencantamento provocado pelos horrores da guerra. Ele cita as vozes caladas dos soldados que retornam do *front*, e conclui que a troca de experiências, fonte importante das narrativas, vive momentos difíceis.

Como escritor de romances, Herman Lima expressava-se principalmente através do conto. Ele traz para sua prática o costume de contar histórias de lugares onde esteve e de pessoas que conheceu, mas também transmite impressões, costumes e saberes da cultura local, mantendo suas raízes em sua terra.

Com semelhantes características, nos é descrito *O narrador*, de Benjamin. Ele tem em suas experiências e nas experiências alheias a fonte de suas narrativas, intimamente ligadas à antiga tradição oral. O narrador nato não conhece desconforto com o novo ou com as diferenças, estando perfeitamente a vontade em viagens distantes e costumes estranhos. Mas também sabe se comunicar com sua gente. Seu saber é prático e se mantém vivo por estar conectado à alteridade. O narrador precisa do outro para fazer sua arte e para mantê-la viva. Ao contrário do romance, a narrativa permanece aberta à participação e incorpora elementos externos.

O romance surgido no século XIX, se disseminou rapidamente, e é apontado por Benjamin em seu texto como um dos sinais da decadência da narrativa tradicional. Apesar de se opor a uma certa rigidez imposta pelo formato da escrita do romance, ele reconhece os traços de oralidade carregados pela linguagem verbal. Parte dos estudos mais recentes demonstram que uma interinfluência ocorre entre a escrita e a tradição oral, que persiste e se diversifica.

A literatura de cordel, por exemplo, costuma reelaborar fatos cotidianos, tendo como fonte notícias diárias da política, da cidade e do mundo, assumindo uma função semelhante às crônicas jornalísticas. Os contadores de histórias se reúnem em congressos internacionais e são absorvidos por um mercado de trabalho que inclui grandes empresas privadas, que procuram fazer uso do aprendizado através da troca de experiências dentro da prática das narrativas aplicadas ao ambiente corporativo. Talvez o caráter repetitivo da narrativa seja o elemento que permite que *narrar e lembrar* sejam práticas sociais da memória exploradas intensamente na contemporaneidade.

Ao descrever suas experiências, em seus relatos de viagem, em suas obras autobiográficas e em sua pesquisa sobre a caricatura, Lima assume características de memorialista. Apesar de adotar o conto como principal forma de expressão, ele não deixa de elaborar sua narrativa com paciência e detalhe, outra característica do trabalho quase artesanal do narrador.

Como veremos adiante, em sua *História da Caricatura no Brasil*, o narrador Herman Lima transmite sua experiência, compartilhando com seu outro, o leitor, sua fruição no contato com os artistas. E a partir desse contato, guarda as memórias do outro, e assim, narra a própria vida misturada com a vida alheia.

## 2.2.2 - Herman Lima, o colecionador-narrador

Como prática da memória, guardar experiências envolve a seleção e a organização. Nesta configuração, o memorialista assume o papel de um colecionador. A cada conhecimento novo, a cada item selecionado, o narrador-colecionador de experiências tem a chance de rever o todo da coleção. Por isso, as ações de colecionar e narrar consistem em *recordar na prática* (BENJAMIN, 2007).

Na formação da coleção, o colecionador almeja alcançar a completude, posto que, dentro do contexto histórico do colecionador, a coleção representa a sua própria versão do mundo que ele tenta imobilizar objetivamente. Ela primeiro existiu dentro de sua cabeça e levou anos para se formar.

Através da narrativa de *História da Caricatura no Brasil*, Lima compartilhou seu conhecimento sobre os artistas e suas imagens. Quando lemos sua pesquisa-coleção, recebemos a transmissão de suas experiências, e a coleção é transportada até nós. Artistas, políticos e personagens brasileiros, saltam de suas páginas em nossa direção e passam a fazer parte de nossas vidas e memórias. Descrita com detalhes, as ideias se encadeiam e a narrativa dilata o tempo e expressa no processo um desejo de duração.

A prática do colecionamento envolve aspectos discursivos subjetivos e político-ideológicos. Historicamente, estes aspectos teriam produzido um Sistema de Troca de Arte e Cultura (CLIFFORD, 1994) onde os objetos culturais assumem valores e sentidos para os sujeitos que os possuem, mas estes podem sofrer alterações de acordo com um contexto específico de um tempo e um lugar. O fato de o ato de colecionar no ocidente estar ligado a uma ideia de acumulação, aspecto no qual difere radicalmente da prática de sociedades não-ocidentais, pode ter sido um dos fatores que levaram ao estabelecimento desse sistema.

Essa característica própria da acumulação como fim marca uma ligação entre os objetos e as experiências psíquicas vivenciadas individualmente na infância e que envolvem, por exemplo, os sentimentos de desejo, medo e curiosidade. Alguns objetos mantidos sob a guarda do indivíduo ou desejados por este estariam investidos de afetos e sentimentos ligados pela memória de experiências importantes. Esta análise aponta para uma região de interseção, onde a individualidade, a alteridade e a coletividade se inter-

relacionam. Como na relação eu-Outro, descrita pelo pensamento freudiano, que expõe a tensão indivíduo-sociedade. É o fundamento para se entender os conceitos de propriedade, acumulação e possessividade, e o surgimento de sistemas arbitrários de valor e significado.

O ato de colecionar não é natural ou inocente, pois é influenciado por questões políticas, pelas normas e pela Tradição. No centro da relação eu-outro são estabelecidos valores, cuja origem recai sobre sentimentos e experiências individuais e coletivas, que terminam por estabelecer padrões de comportamento e costumes. "Ter cultura", na cena ocidental, significa acumular posses e riquezas como padrão de conduta. O próprio ato de colecionar passa a ser um processo que *confere continuidade* ao ato em si. Nasce do desejo de possuir, que gera a necessidade de selecionar, ordenar, classificar e proteger o objeto da coleção.

Como marca de sua relação com a alteridade, esta continuidade da coleção, ou seja, os procedimentos de seleção, ordenação e classificação, tem intenções para com o observador-fruidor da coleção. Tem o foco nos olhos do outro mediado pelos olhos do colecionador. Todo o processo se dá de forma leve e altruísta, pois do contrário, nos deparamos com o colecionador que é obsessivo, avaro e fetichista. A posse saudável exige regras de conduta. A coleção exige, portanto, elaboração, pois, "*se desdobra de uma maneira pedagógica, edificante*" (CLIFFORD, 1994, p. 72).

James Clifford se refere às "regras do eu", que seriam responsáveis por estabelecerem valores para a seleção e acumulação de uma cultura material que forje uma identidade universal muitas vezes não alcançada. Ou todo um mundo idealizado e representado pela coleção. Algumas práticas de colecionamento ocidentais refletem este impossível desejado, onde a coleção é expressão da linguagem que o representa. E o que a coleção representa é a emoção que deverá ser repetida pelo colecionador no encontro com o objeto. Como exemplo, podemos citar as coleções de miniaturas, ou o oposto, de objetos gigantes, e ainda pelos *souvenires*, como reflexos de uma necessidade de representar o mundo de forma semelhante, mas idealizada (CLIFFORD, 1994, p. 72).

Seguimos até aqui uma trilha que nos leva a refletir a questão do patrimônio, pois, a preservação é obra da vontade do outro e de uma seleção baseada em um sistema de valores vigentes, que podem ser modificados historicamente. Dentro deste sistema, conhecimentos,

referências culturais e objetos assumem valores e passam a fazer parte de um mundo imaginário que revela parte da formação da subjetividade e da identidade no ocidente.

*A História da Caricatura no Brasil* é uma obra do escritor Herman Lima, resultado de vinte anos de pesquisa, cujo objetivo aponta para o desejo de reunir e compartilhar suas experiências, conhecimentos e referências culturais adquiridos ao longo da vida de seu autor até a época de sua publicação, no ano de 1963. Esta obra de pesquisa configura uma coleção que passou por uma seleção mediada pelo arbítrio de seu colecionador, dentro de um contexto cultural caracterizado por valores vigentes de uma época. Sob o ponto de vista de uma coleção, *História da Caricatura no Brasil* permanece como uma obra incompleta, pois nenhuma coleção goza da totalidade, refletindo ao mesmo tempo a impossibilidade de sua completude e a repetição do ato de colecionar.



### **3 – História da Caricatura no Brasil: o “velho baú” ou o “nobre fardo” de Herman Lima**

#### **3.1 - Abrindo o “velho baú”**

*“(...) Do fundo de um velho baú surgem os meus livros de prêmios, um D. Quixote, uma famosa História Sagrada, de lindíssimas gravuras coloridas, meus cadernos de desenhos escolares com a minha perdida arte, tantos números de revistas do meu tempo, e, acima de tudo, uma ruma colossal de Tico-Ticos de trinta anos, diante da qual logo se acende a alegria de minhas filhas pequeninas que vão de agora em diante penetrar-se dos meus encantos de menino, virando sófregas, como eu, estas gostosas páginas das proezas do Conde de Chavagnac e do Doutor Alfa no seu mundo dos planetas; das aventuras do Zé Macaco e do Chiquinho, o eterno Chiquinho de diabruras americanas traduzidas para a linguagem carioca; o alemão Max Müller e a inesquecível farandola dos bonecos de J. Carlos, Walt Disney brasileiro, com trinta anos de antecipação ao de Hollywood. E há também, mais tarde, o renovado sabor das leituras antigas debaixo dos cajueiros, nos pesados volumes do Journal pour Tous, de quase um século, trazidos da Bélgica por minha avó e por onde começou o meu namoro com as viagens, a descoberta das primeiras emoções literárias, o prazer sensual das velhas gravuras de Doré e Gavarni (...)” (LIMA, 1959, p. 25).*

A experiência humana é marcada, entre outros aspectos, por relações que envolvem o indivíduo, a alteridade e a coletividade; assim como a interação desses com o espaço e o tempo. Através de suas representações e da guarda e transmissão destas pela memória, estas relações nos permitem examinar as referências culturais assimiladas no processo de construção da memória.

As referências culturais são recursos que funcionam como um elo entre o passado e o presente. Por meio da memória, nossas referências nos auxiliam a formar e organizar representações, que refletem e transmitem tradições e conhecimentos, bem como trajetórias e histórias de vida. Estes recursos se expressam através de narrativas orais, nos saberes e costumes, nos documentos textuais, sonoros, visuais, etc. Ao longo da vida, estes

objetos são preservados pelo ato de uma vontade coletiva, de acordo com uma seleção que segue valores influenciados pelos contextos históricos. Isto é, falamos de algo que é mediado por valores culturais vigentes, pois estes, historicamente, podem sofrer modificações e caracterizam uma época.

Narrando em suas memórias a visita à casa de seu pai, Lima abre diante de nós um baú velho, do qual vai tirando velhas revistas e livros, que foram as primeiras leituras que o levaram a um mundo que o conquistou irremediavelmente. A este mundo, mais tarde, o escritor dedicou vinte anos de estudos e coleta de informações, até concretizar seu projeto de narrar seus conhecimentos e experiências ligadas às artes gráficas do humor. Levar boa parte da vida para concluir uma obra nos indica o quanto a tarefa foi importante para seu autor.

Para o pensador francês André Malraux (1901-1976), a condição humana, que é caracterizada por seu aspecto trágico da dualidade de vida e morte, busca naturalmente a superação dessa circunstância inevitável. Este conflito que articula em si uma afirmação, a vida, e a negação desta, a morte, estabelece o princípio fundador da relação do homem com o mundo. Daí a importância para Malraux de se estudar a arte e a cultura como os campos onde encontramos as manifestações do humanismo a serviço da superação de nossa condição trágica.

A ação da vontade humana transforma elementos tradicionais da cultura, guardados pela memória coletiva, em formas originais que introduzem uma visão particular. Esta por sua vez, ao ser compartilhada, junta-se ao todo da tradição. Mesmo aquilo que já foi criado e assimilado pela cultura pode ainda sofrer reinterpretações e se transformar em algo novo. A esta ação de assimilação do novo dentro da tradição Malraux chamou de *forma inventada*. A forma inventada é uma produção da cultura. É um monumento que sobreviverá aos homens, às ideologias e ao tempo (MALRAUX, 1998, p.34). É resultado da interação cultura, homem e tempo, e portanto, passível de transformação.

Analisando este aspecto no campo da arte, Malraux descreveu que a transformação das formas inventadas leva à *metamorfose da obra de arte* (MALRAUX, 2008, p.). As formas artísticas sofrem mudanças por resultado do processo histórico no qual estão inseridas, contribuindo assim para a criação do conhecimento a partir do já existente na cultura. O olhar do presente é o ingrediente catalizador do confronto entre o elemento precursor

e aquele novo e original, presentes na cultura e na arte. Dessa forma, neste conflito de passado e presente temos a ação de um tempo renovador capaz de superar as perdas. Já que tudo é transformado e recriado.

Podemos perceber como a memória atravessa toda esta reflexão, pois, a busca do antidestino é o desejo de dilatar o tempo, de manter na vida o que pode desaparecer. A vontade é o guia que conduz os homens à busca da superação da não-vida. Aos homens "de espírito", ou seja, aqueles que participam ativamente da cultura, está disponível a liberdade de ação; a possibilidade de compartilhar; e de ser responsável pela herança cultural comum, e por sua transmissão.

*"(...) Cultura não significa apenas conhecer Shakespeare, Victor Hugo, Rembrandt ou Bach: é antes de tudo amá-los. Não há verdadeira cultura sem comunhão. **Talvez a sua competência mais profunda e mais misteriosa seja a presença na vida daquilo que deveria pertencer à morte.** (...)" (MALRAUX, 1998, p.39.) (grifo nosso).*

Some-se a isso a contribuição dos meios de comunicação para uma democratização cada vez maior da cultura. Já na metade do século XX, Malraux percebia os avanços tecnológicos; e defendia a importância da difusão da cultura em sua dimensão de responsabilidade, pois se, segundo o próprio autor, a cultura é algo que um determinado povo escolhe, não podendo ser imposta, o acesso aos conhecimentos contribui para esta escolha e permite o processo de formação da memória. Portanto, a cultura é algo que deve estar disponível, para que todos os homens possam usufruir e participar de forma que ela seja sempre alimentada a partir daquilo que é historicamente transformado, ou como vimos, que sofre uma metamorfose pelo olhar do presente e é assimilado pela memória. Em outras palavras, a difusão da cultura garante que esta seja transmitida e recriada infinitamente.

A polêmica em torno de *História da Caricatura no Brasil*, por ocasião da comemoração do centenário de nascimento de seu autor, Herman Lima, reflete o aspecto histórico que se atualiza e confere novos sentidos ao objeto cultural. Ao nos determos para pensar as relações possíveis entre a arte, a cultura e a memória, podemos compreender melhor as questões aqui levantadas, bem como achar novos caminhos e possibilidades de compreensão desses novos sentidos.

Voltemos ao velho baú citado no início deste capítulo. Através da narrativa de Herman Lima, mergulhamos no seu interior onde encontramos os livros premiados; os antigos cadernos de escola, guardiões da “perdida arte” do desenho, trocada pelas letras; e o bem mais precioso, sua coleção de revistas ilustradas, sua referência mais forte, que aqui se encontram prontas a serem entregues às filhas de Lima, para, quem sabe, passarem pelo mesmo encantamento e sedução duradouros vividos pelo pai.

Um baú de referências culturais e de memórias, que podem ser passadas aos filhos, aos netos, aos leitores. Um lugar ao qual se pode retornar sempre e do qual retiramos a poeira de velhas ideias arejando-as com novas experiências, que nos tornam mais criativos e mais fortes em nossos laços. Como nos coloca Gilberto Gil sobre seu próprio baú do período de exílio da pátria, citado quando falou de *como estão vivos os museus*,

*"(...) Este assunto (os museus) evoca os versos de uma velha canção: "Tanta saudade preservada num velho baú de prata dentro de mim / Digo num velho baú de prata porque prata é a luz do luar". Ela fala de um tempo de retorno ao Brasil e de um tempo de exílio, e da memória afetiva preservada num velho baú de prata. Este baú é como um museu pessoal, o museu que todos temos, feito de lembranças, quinquilharias e reminiscências que alimentam o nosso presente. Como todos os museus pessoais, o da canção tem "qualquer coisa" que vai além do "eu". Há um momento e um território em que o canto da memória se encontra com outras memórias e outros cantos. E se transforma a partir dos encontros feitos. Os museus de pedra e cal e os museus virtuais são baús abertos da memória afetiva da sociedade, da subjetividade coletiva do país, da soma dos museus pessoais (...)" (GIL, 2004).*

Neste ponto, a *ideia de baú* cruza o caminho do *museu imaginário* de Malraux. Inicialmente, o conceito referia-se à ideia de um museu cujo acervo seria formado por coleções de imagens de todas as obras de arte produzidas pelo homem. Mas o termo ganha abrangência e passa a se referir, sobretudo, a um museu do imaginário. Um lugar imaginado por meio da memória, espaço imaginário sem fronteiras, que nos habita, atuando de forma invisível, quase inconsciente. Um lugar virtual que pode ter uma contrapartida concreta, assim como o baú de Herman Lima e de Gilberto Gil. Assim como a *História da Caricatura no Brasil*.

Nossa capacidade de reter imagens a partir de experiências vividas e

compartilhadas permite que as coleções deste museu imaginário se constituam e se expandam, conforme nossa seleção de memórias. Diferentemente de um museu tradicional, que estabelece uma intermediação na relação entre o observador e o objeto da coleção, o museu imaginário não tem limites. Ele é capaz de colocar em contato temporalidades e espaços diversos. Pelo fato de ser memória, o museu imaginário não dá conta de uma totalidade. Permanece em aberto, estimulando o imaginário, este sim, capaz de conceber um todo de uma forma particular verossímil, quer dizer, uma representação, identificada com as referências guardadas pela memória e que permite pensar a reprodução do mundo como uma possibilidade concreta, embora em constante construção e reconstrução. O museu imaginário é “uma aventura”, que nos remete ao futuro.

Dentro desse espírito de aventura e descoberta, Herman Lima mergulhou no acervo da Biblioteca Nacional, em sua aventura de pesquisar e escrever sobre as artes gráficas do humor durante o período de um ano em que trabalhou na instituição. Inclusive, parte de seu tempo foi dedicado à recuperação de exemplares de periódicos ilustrados danificados pelo manuseio descuidado de leitores.

Ao longo do trabalho, Lima construiu um acervo próprio e consultou outros, de instituições públicas e de particulares, tendo acesso a uma bibliografia numerosa, em diversas línguas, composta por trabalhos acadêmicos, livros e revistas. Em seus agradecimentos, ele cita a consulta da conferência *As Belas Artes na Regência*, proferida por Francisco Marques dos Santos, que o ajudou a fixar a data de publicação da primeira caricatura brasileira (ver figura 2). Agradece também ao colega de Ministério da Fazenda, Raul de Vasconcelos, pela oferta de coleções de vários anos de *O Malho*, *Careta*, *Fon-Fon!* e *Kosmos*. Teve ainda o apoio de herdeiros e guardiãs, como a viúva de Jorge Schmidt - o fundador de *Careta* - , que lhe emprestou outros exemplares; e de Angelina Agostini, filha do grande Angelo Agostini, que trabalhou na *Revista Ilustrada*, *D. Quixote* e *O Tico-Tico*. Provavelmente, hoje teríamos dificuldade de localizar várias dessas obras consultadas.

Outro caso que gostaríamos de destacar, nos é descrito nas *Palavras Preliminares*, na introdução do primeiro volume de *História da Caricatura no Brasil*. Lima agradece a dois amigos caricaturistas, Vasco Lima e Alvarus, pelo empréstimo de periódicos e livros, especialmente ao último,

"(...) e a Alvarus, pela dádiva frequente de tantos livros igualmente valiosos, como também e principalmente pelo acesso à sua fabulosa biblioteca especializada, onde, pode-se dizer com segurança, há tudo o que de melhor e essencial se tem publicado no mundo em matéria de caricatura, em livros, álbuns, monografias, catálogos de exposições e revistas, bastando ressaltar que, das mil e trezentas "entradas" da bibliografia que acompanha esta obra, mais de quinhentas provém da sua invejável coleção de clássicos da arte do lápis (...)" (LIMA, 1963, p. Xxii).

Diante da descrição do pesquisador, ficamos impressionados e nos perguntamos onde e em que condições estaria o acervo de Álvaro hoje.

Dessa forma, *História da Caricatura no Brasil* vista como o museu imaginário de seu autor, permanece aberta como possibilidade, pois apesar de ser uma coleção construída em uma época com características próprias, permanece capaz de comunicar uma herança cultural importante. Importante como referência da História das Artes Gráficas no Brasil, como um legado para os artistas da atualidade, e, também, como marca da identidade cultural do país.

### **3.2 - O nobre fardo de Herman Lima**

**far.do.** [Der. regress. de fardel.] Substantivo masculino.

1. Coisa ou conjunto de coisas, mais ou menos volumosas ou pesadas, que se destinam a transporte; carga.

2. Pacote, embrulho, volume.

3. Fig. O que moralmente custa a suportar, ou o *que impõe responsabilidades* (grifo nosso).

[Dim.: fardete.].

(NOVO DICIONÁRIO ELETRÔNICO AURÉLIO, 2009)

Quando criança, Herman Lima gostava de ler livros e gibis. Foi introduzido neste universo através dos primeiros números da *Revista da Semana* e de *O Malho*, que seu pai comprava toda semana. Eram do gênero das revistas ilustradas publicadas em sua época. A sua predileta era *O Tico-Tico*, que trazia historietas de personagens fixos, além de alguns passatempos e lúdicas "páginas de armar", com bonecos de cartolina que, montados, ficavam em pé e compunham cenas e datas comemorativas. Nesta publicação teve os primeiros contatos com J. Carlos, Yantok, Vasco Lima, Leônidas e Ângelo Agostini. Influenciado, Lima começou a desenhar,

chegando a publicar capas e trabalhos de destaque nestes mesmos veículos.

*"(...) Sei de mim que o gosto da leitura e do desenho me veio em muito daquelas histórias tão brasileiras (das revistas O Tico-Tico), deliciosamente povoadas pelos bonecos de J. Carlos, Yantok, Storni, Vasco Lima e do meu patrício Leônidas Freire, autor de uma famosa História do Brasil em Figuras, a primeira dessa espécie aparecida entre nós (...)" (LIMA, 1967, p. 49).*

Ao comentar sobre estas primeiras referências (LIMA, 1963, p. xxvi), na introdução de sua obra *História da Caricatura no Brasil*, ele se defende por apontar *O Tico-Tico* como aquela de sua preferência. Por trás de seu discurso, notamos antecipadamente uma das questões de seu trabalho: o fato do humor gráfico ser considerado por muitos uma arte menor. Provavelmente por isso, em busca das raízes acadêmicas da caricatura, ele também procurou citar como importante referência o pintor e gravador francês Honoré Daumier, reconhecido artista do século XIX que teria sido um dos precursores da caricatura na História da Arte. Ao sistematizar sua pesquisa, Lima partiu das origens da caricatura desde a Antiguidade, buscando indícios de que, historicamente, o gênero sempre fez parte da produção cultural de todas as sociedades.

*"(...) Quanto ao seu aparecimento, muito embora o primeiro caricaturista de que se conhece o nome fôsse o grego Pauson, a caricatura nasceu, efetivamente, no Egito (...)" (LIMA, 1963, p. 34).*

Durante sua estada fora do país o escritor travou contato com as vanguardas das artes gráficas e do humor, visitando museus e galerias europeias. No contato diário com as charges e caricaturas provenientes de periódicos europeus, umas das fontes citadas por Lima foi o jornal *Evening Standard*, no qual acompanhou o trabalho do caricaturista neozelandês David Low, autor de vários trabalhos tendo como tema os estadistas envolvidos nos conflitos da Segunda Grande Guerra. Na época em que os trabalhos desse artista foram publicados, ainda havia o costume de se explicar a imagem com o texto, mas o traço de Low, impiedoso com Hitler, já tinha expressividade suficiente para dispensá-lo.

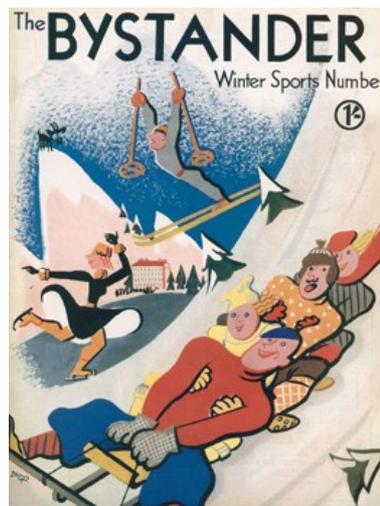


**FIGURA 6: Os Garotos Harmoniosos, David Low, *Evening Standard*, s. d.**

Entre as revistas, os destaques foram a *Illustrated London News*, *The Bystander* e *The Sphere*, periódicos com páginas a cores, que dedicavam várias páginas a artistas clássicos e contemporâneos das artes plásticas e gráficas.



**FIGURA 7: *Illustrated London News*, maio, 1951.**



**FIGURA 8: *The Bystander*, 1927.**



**FIGURA 9: *The Sphere*, dezembro, 1939.**

Inspirado pela oportunidade de conhecer e admirar os trabalhos dos artistas publicados nestes veículos, Lima passou a escrever regularmente sobre o assunto, enviando para publicação no Brasil, matérias e artigos sobre vários temas, e também, críticas sobre artes e literatura em geral.

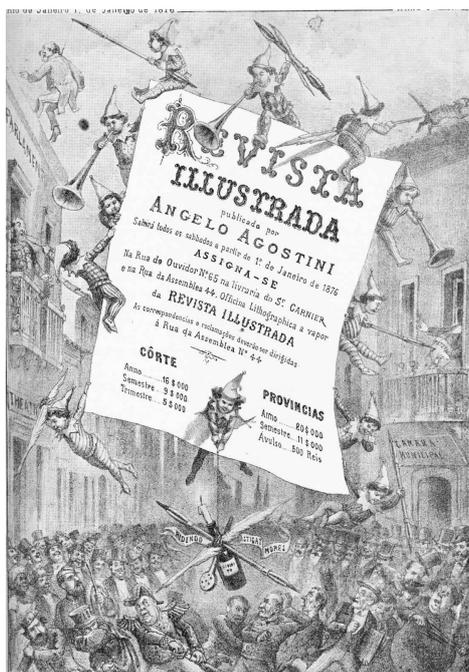
Por outro lado, procurou acompanhar a produção brasileira, já que recebia a revista *Careta*, enviada, “pontualmente pela solicitude dum amigo do Rio” (LIMA, 1963, p. xxvi); e refletindo sobre o que era produzido no continente europeu, notou a peculiaridade de muitos de nossos artistas. Acreditava na autonomia dos trabalhos produzidos, e teve então a ideia da pesquisa que resultaria na *História da Caricatura no Brasil*. O desejo de reunir seus conhecimentos e compartilhar suas observações certamente guiaram o escritor na realização do projeto.

O trabalho de pesquisa compreende quatro volumes, no total de 1798 páginas ilustradas com 910 imagens, na sua maioria em preto e branco. As imagens com aplicação de cor, seguem a técnica de duas cores, laranja e preto, ou seja, a variação da cor é obtida com a mistura do laranja a tons de cinza, para a marcação de luzes e sombras. O projeto gráfico aproveita bastante o espaço das páginas, com o uso de vinhetas, que são pequenas ilustrações nas folhas de rosto, nas páginas de notas, ao pé de algumas páginas, no esforço de cumprir a tarefa de apresentar os inúmeros trabalhos selecionados pelo autor para ilustrar o trabalho.

A primeira parte da obra, que compreende os volumes 1 e 2, trata da caricatura propriamente dita, seus conceitos, origens da Antiguidade aos *Tempos Modernos*, gêneros e aplicações. O texto do autor não é de leitura fácil. Apesar da organização estrutural da obra ser apresentada de forma clara, a narrativa de Herman é prolixa e vertiginosa, pois, por trás do assunto de cada título, desdobram-se incontáveis citações a artistas, leituras, anedotas, experiências vividas pelo autor e por conhecidos, reflexões e impressões, que devem ter transformado o trabalho de elaboração do índice onomástico da obra em um grande e interessante desafio. Reside justamente nesta trabalhosa narrativa um dos fatores de sua importância, pois ela oferece a possibilidade de novas pesquisas ainda por serem executadas em uma infinidade de abordagens e objetos possíveis.

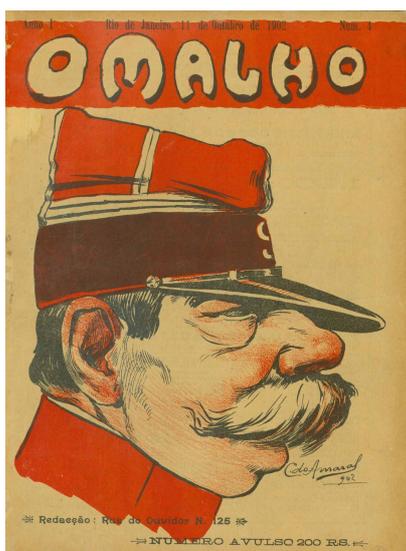


Pinheiro, de *O Mosquito* (1869). Ambos eram bons desenhistas e bastante vigorosos na crítica política.

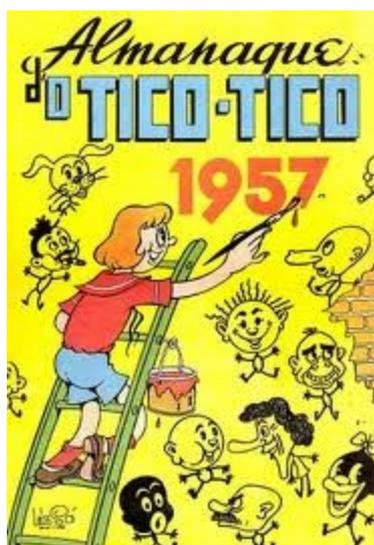


**FIGURA 11:** Capa de Revista Ilustrada, n.º 1, **FIGURA 12:** Capa de O Mosquito, n.º 332. s. 1.º/01/1876. Angelo Agostini. d. Rafael Bordalo Pinheiro.

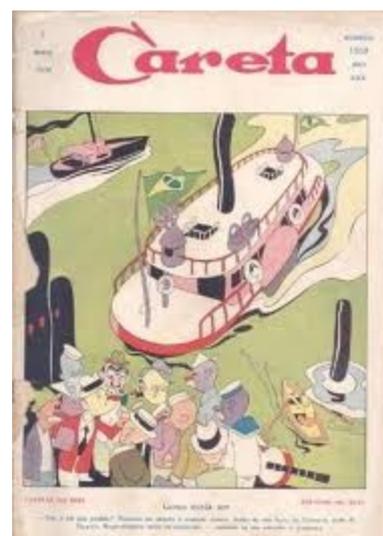
Durante a fase inicial da República, os mais destacados por Lima são os artistas Kalixto, Raul Pederneiras e J. Carlos; assim como as revistas *O Malho*, *Tico-Tico* e *Careta*. Os jornais e a publicidade começam a abrir um espaço considerável para as artes gráficas do humor neste período.



**FIGURA 13:** *O Malho*, 11 de outubro, 1902.

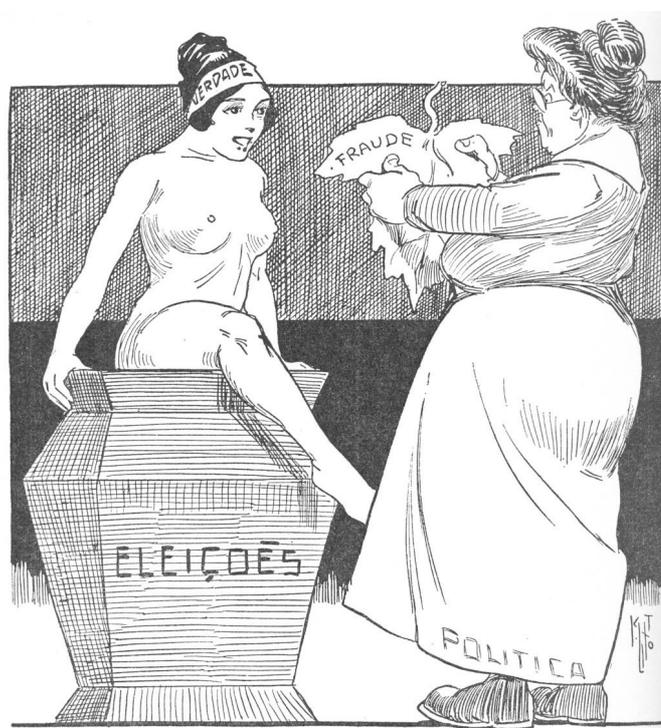


**FIGURA 14:** *Tico-Tico*, 1957.



**FIGURA 15:** *Careta*, n.º 1559, 1938.

Nos dois capítulos seguintes Lima aprofunda a caricatura política, gênero que, como vimos, tem grande importância para a história do humor gráfico brasileiro. O tema é o mais explorado e ocupa a maior parte do primeiro volume. Lima organiza a apresentação em torno de temas principais: as eleições; os órgãos deliberativos e seus representantes; questões importantes como a escravidão e a monarquia e a questão religiosa, que envolveu a Igreja Católica, a Maçonaria e a Monarquia; as guerras do Paraguai, a russo-japonesa e as duas Grandes Guerras; a Revolução de 30; e a política internacional.



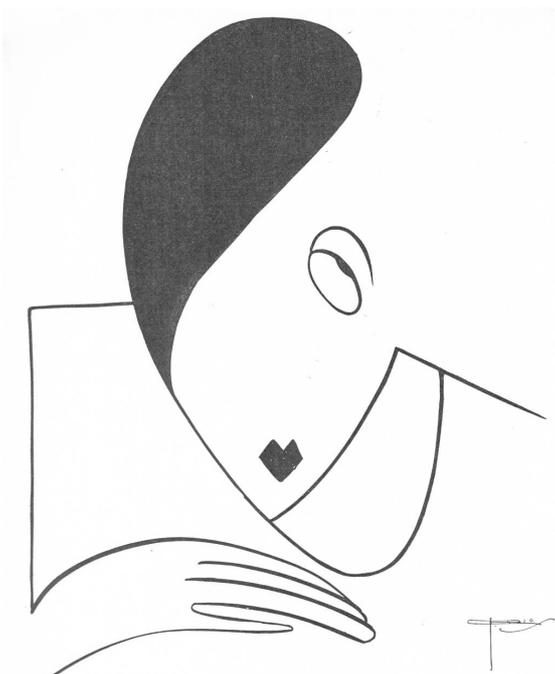
**FIGURA 16: A Verdade Eleitoral:** “A moralidade política não permitirá que a Verdade saia nua das urnas.” Kalixto. *D. Quixote* (20-2-1918).

O segundo volume encerra a questão dos gêneros da caricatura. Temos a descrição da caricatura de costumes, que mostra sua relevância ao retratar os hábitos e práticas sociais, como os banhos de mar, a moda, os habitantes urbanos, o carnaval, o teatro e o cinema, a administração da cidade, e o futebol. A caricatura mundana é mais uma variação do gênero dos costumes, embora enfoque principalmente os hábitos da burguesia que

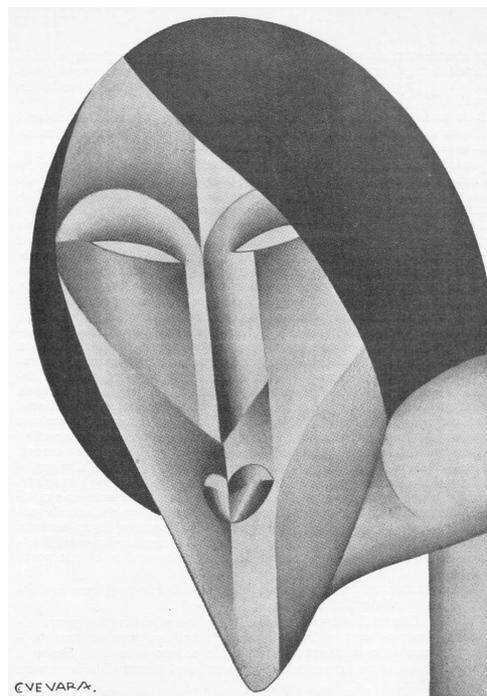
frequentava os cafés, teatros, bailes e restaurantes. Neste capítulo, encontramos trabalhos com o predominante traço do *art deco* das primeiras décadas do século XX, principalmente os de J. Carlos, mas também de Storni, Seth e Kalixto.

Em seguida Lima, dedica um espaço ao que ele chamou de caricatura erudita, que indica mais uma vez a sua preocupação em associar a arte do traço e seus autores à História da Arte, escolhendo trabalhos onde os artistas exercitaram estilos artísticos e desenharam retratos de escritores como Eça de Queiroz, Máximo Gorki, Anatole France, João do Rio, ou na ilustração de obras literárias e de temas mais intelectualizados.

No capítulo em que descreve o *portrait charge*, Lima afirma que este gênero se detém na fisionomia. É o desenho munido do traço que busca traduzir a personalidade retratada. Lima nos delicia com uma interessante comparação entre os retratos feitos por J. Carlos e Guevara da poetisa Berta Singerman, entre outros (figuras 17 e 18).



**FIGURA 17: Berta Singerman.** J. Carlos  
*Para Todos*, 22.06.1929.



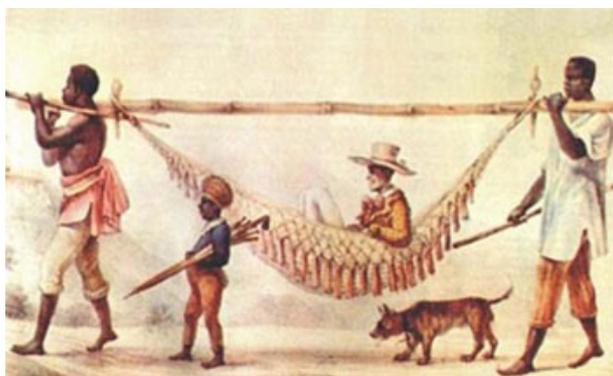
**FIGURA 18: Berta Singerman.** Guevara  
*Para Todos*, 20.10.1928.

Por fim, conhecemos a caricatura dos anúncios publicitários, que Lima define de forma generalista e juntando no mesmo assunto os desenhos de anúncios de revistas e jornais à arte do cartaz, que na tradição europeia era bastante diferenciada e comum, mas que no Brasil durante muito tempo não teve grande expressão.

Os caricaturistas são o assunto dos demais volumes que compõem a segunda parte. São divididos entre os precursores, os contemporâneos e os modernos. Lima detém-se falando de cada artista, sob a forma de verbetes, às vezes curtos e sem ilustrações, pela falta de informações ou pouca relevância, às vezes dedicando diversas páginas, como é o caso de artistas mais famosos, expressivos e muitas vezes polêmicos, representados em ilustrações que ocupam páginas inteiras ou até duas páginas.

O *Apêndice* da obra dedica um capítulo à interessante ideia de Lima dos *Costumistas*, representados apenas por um artista, Jean Baptiste Debret, um dos integrantes da Missão Francesa, de 1816, que veio ao Brasil registrar as paisagens, gentes e costumes. Debret é autor de *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, publicado na França, em três tomos entre 1834 e 1839, numa época em que havia uma grande procura pelos relatos e registros de viagens a países tropicais,

*"(...) O fixador de aspectos e tipos representativos de regiões mais ou menos exóticas, sirva-se tanto das letras como da arte da pintura ou do desenho, é, em geral, inclinado a acentuar os traços e a nota pitoresca de suas composições. Foge, assim, do puro documentário, para fazer, deliberadamente ou não, uma charge. (...)"* (LIMA, 1963, p. 1639).



**FIGURA 19:** Jean-Baptiste Debret. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, 1934.



**FIGURA 20:** Jean-Baptiste Debret. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, 1934.

O autor aproveita para lembrar que o trabalho do desenho de humor nasce sobretudo do olhar observador do artista, que no caso dos costumistas expõe o interesse pelo outro em suas diferenças e peculiaridades. Vem daí a origem dos *tipos*, as idealizações e representações populares frequentemente utilizadas pelas charges, caricaturas e cartuns.

Herman Lima encerra o trabalho com *Escritores Caricaturistas*, discorrendo sobre a relação entre a literatura e as artes gráficas e sua ideia de caricatura literária, citando a obra *Le Rire* (1947), de Henri Bergson, que acreditava que o desenho cômico se nutria da literatura. Alguns dos trabalhos que ilustram o capítulo são de escritores do período naturalista, como Raul Pompéia e Aluísio Azevedo, mas vemos também desenhos feitos por Carlos Drummond de Andrade, Gilberto Freyre, Olegário Mariano e Emílio Moura.

Em suas *Palavras finais* o autor declara que seu trabalho é uma homenagem aos artistas e aos meios de divulgação desses artistas e seus trabalhos, e por este motivo, faz um apelo aos “destruidores de livros”, pelo fim do desrespeito e pela conservação dos acervos públicos, num reconhecimento ao próprio trabalho, dos demais pesquisadores e ao trabalho dos artistas.

Encerramos aqui a breve descrição de *História da Caricatura no Brasil*. este é o nobre fardo de Herman Lima. Um trabalho que nos leva a pensar que viver a cultura requer não apenas conhecê-la. Demanda a participação e a contribuição individual e coletiva para que ela permaneça viva e tenha seu campo de possibilidades ampliado. Se uma das funções da arte seria dar consciência ao homem de sua própria grandeza, a partir dessa consciência, a arte coloca o mundo em questão, e assim, ela mantém suas ideias sempre em ação. Disponibilizada, ela poderá se tornar objeto da coleção do museu imaginário, como fonte de renovação, disponível a todos que a desejarem.

Por isso, o compartilhamento e a difusão da cultura e da arte permitem a participação, o ato de “herdar a herança”, e de exercer a vontade que busca questões e representações. Especificamente, o compartilhamento é fundamental, já que garante a permanência *em vida* e é da ordem da *responsabilidade*:

*(...) As nações unem-se agora em grandes áreas culturais e temos de perceber que não temos escolha entre uma série delas, entre uma*

*dessas áreas e a verdadeira liberdade. De fato, ou o Brasil aceita seguir a cultura que se elabora nos Estados Unidos ou na Rússia (...). O mesmo acontece com qualquer país hoje em dia. **Cada um é herdeiro de tudo, do melhor e do pior, e deve responsabilizar-se por isso, e carregar esse nobre fardo.** (...) De fato, ou os países que têm afinidades tentarão com liberdade e igualdade tornar a cultura comum entre si pela livre escolha, ou tais países hão de se arrastar tristemente atrás de outros grandes países bem sucedidos, porque a cultura se escolhe, não se impõe” (MALRAUX, 1998, p. 59.).*

Aqui a ideia de fardo tem um sentido mais leve em relação àquele geralmente assumido pelo senso comum. O nobre fardo é construído pelo acaso e pelo desejo do portador. Ele reflete sua participação no mundo e é a fonte que dá apoio à suas ações.

É preciso criar a própria cultura e conquistar a grandeza que dá liberdade ao homem. O contexto político-econômico e social influi na abrangência que a tecnologia pode proporcionar em termos de democratização da cultura e da arte. Isto é, depende da vontade dos envolvidos no processo. Sob um foco amplo, ao cidadão são disponibilizadas diversas referências, das quais pode usufruir, e, a partir das mesmas, criar outras.

Assim procurou fazer Lima com sua pesquisa-coleção. Em certo momento ele afirma (LIMA, 1963, p. xxvii) que seu intuito não fora de denegrir os personagens retratados pelas charges e caricaturas, mas sim deixar registrado o pensamento dos homens de sua época, através do traço dos artistas, demonstrando sua consciência de que a visão sobre tais artistas poderia ser diferente em tempos posteriores.

A este domínio de referências, Malraux chamou de “uma promessa”, algo que parte do homem para o mundo não de uma forma passiva, mas que inscreve sua possibilidade de participação. A participação do observador do grande museu imaginário, que pode formar sua coleção a partir daquilo que “é reivindicado pela morte”, isto é, pelo esquecimento; e assim, superar a perda, interrogando as formas existentes, recriando-as infinitamente e permitindo que a cultura atravessasse o homem no curso do tempo.

No final de seus agradecimentos, Herman Lima oferece seu olhar para o futuro, seu trabalho de esforço e amor ao leitor, o “grande juiz”, do qual o autor espera merecer atenção e reconhecimento.

*"(...) Ao leitor brasileiro aqui ofereço, portanto, estas páginas, fruto de muito amor, de muito sonho e de muita confiança na perenidade do espírito de tantos que já passaram à Eternidade, mas sempre cada vez mais vivos na admiração dos que lhes sobreviveram.(...)" (LIMA, 1963, p. xxviii).*



## 4 – CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como vimos, nossas referências culturais nos ajudam a criar nossas representações imaginárias, que podem ser expressas materialmente e que refletem uma visão particular do mundo. Essas referências culturais e suas produções assumem significados no contexto de uma determinada época. Ao selecionarmos estes elementos, optando por sua preservação, estamos considerando os valores vigentes dentro de nosso contexto histórico. Ao preservarmos algo, estamos definindo quais são os elementos tradicionais de nossa cultura que serão guardados e transmitidos pela memória coletiva, e ao mesmo tempo, admitindo formas originais que introduzem uma visão particular que se juntará ao todo da tradição.

Nessa visão da dinâmica cultural, superamos um sentimento de perda e abrimos um espaço permanente para novas possibilidades. Para que a continuidade desse processo seja constante, é importante assegurar o compartilhamento e a difusão de ideias e produções artístico-culturais, pois, dessa forma, todo homem que desejar participar terá diante de si elementos combináveis infinitamente para construir seu próprio museu imaginário, sua trajetória de vida particular e seu projeto original, bem como, poderá compartilhá-los com seus semelhantes.

A participação do sujeito da trajetória na construção de seu próprio projeto implica em uma adesão às referências já dadas socialmente, e àquelas possibilitadas e assimiladas na trajetória. Quanto mais participante é o indivíduo em suas estratégias de pertencimento, mais engajado ele se encontra em suas relações sociais institucionalizadas, e maior é seu campo de possibilidades, entendido como as diversas opções de ação disponíveis para a experimentação do sujeito.

A elaboração de um projeto é possibilitada pela consciência de singularidade do indivíduo e através do suporte dado pela memória. Reflete a necessidade de estabelecer objetivos e de organizar realizações, bem como o processo mesmo de construção de identidade e visão de mundo. Em outras palavras, memória e projeto são *amarras fundamentais* (VELHO, 1994. p.101), pois se articulam para dar sentido à vida e às ações dos indivíduos.

Sujeito engajado e participante da sociedade de sua época, Herman Lima escreveu livros, ocupou cargos públicos, realizou pesquisas e foi um colecionador de memórias do convívio com seus semelhantes. Seu ato de colecionar não foi natural ou inocente. Esteve tomado por questões identitárias ligadas à sua subjetividade como indivíduo e de sua relação com seu grupo de pertencimento. Expressou através de seu museu imaginário e suas obras literárias uma necessidade de criar um domínio próprio imaginado e concretizado, além do desejo de coletar momentos e emoções de experiências vividas.

∞

## 5 – REFERÊNCIAS

- ABREU, Regina (1996). *A Fabricação do Imortal*. Rio de Janeiro: Lapa/Rocco.
- \_\_\_\_\_; CHAGAS, Mário (Orgs.) (2003). *Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A. p. 21-29.
- ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Tradução por Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, Coleção Universidade.
- BENJAMIN, Walter (2007). *O colecionador*. In: *Passagens*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.
- \_\_\_\_\_. (1985). *Experiência e pobreza*. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense. p. 197-221. (Obras Escolhidas, vol. 1). 2ª ed.
- \_\_\_\_\_. (1985b). *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense. pp. 197-221. (Obras Escolhidas, vol. 1). 2ª ed.
- BERGSON, Henri (2001). *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. São Paulo Martins Fontes. Cap. 1. pp.9-34. Versão digital disponível em: <http://www.scribd.com/doc/23991814/Henri-Bergson-O-Riso-portugues-PT-Brasil> (acesso em julho 2010)
- \_\_\_\_\_. (2002). *Le rire. Essai sur la signification du comique*. Collection Les Classiques des Sciences Sociales. Université du Québec. Disponível em: [http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson\\_henri/le\\_rire/le\\_rire.html](http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/le_rire/le_rire.html) (acesso em julho 2010)
- BOURDIEU, Pierre. (2008) *A Distinção: a crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk.
- \_\_\_\_\_. (2006). *A ilusão biográfica*. In: FERREIRA, Marieta de M. & AMADO, Janaína (orgs.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro, FGV, p. 183-192.
- CASTRO, Fábio Fonseca de. *Alfred Schütz e a sociologia fenomenológica*. Disponível em: (acesso setembro, 2010).
- CENTO E SETENTA ANOS DA CARICATURA NO BRASIL. *Jornal da ABI*, nº 322, outubro de 2007, edição extra.
- CHAGAS, Mario de Souza (2003). *Imaginação museal: Museu, Memória e Poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro*. Rio de Janeiro: IPHAN; Garamond.
- CLIFFORD, James (1994). *Colecionando arte e cultura*. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, v. 23.
- DOYLE, Sonia (2005). *Sabadoyle*. In: *A arte do encontro*. *Revista Argumento*. nº7. Rio de Janeiro: Livraria Argumento, Dez/Jan 2005.
- DURAND, Gilbert (2004). *O Imaginário – Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: Difel.
- FERREIRA, C. & JACQUES, M. (2008). Os discursos de André Malraux no Brasil: uma reflexão sobre arte e cultura. *Cadernos de Pesquisa do CDHIS*, n. 38, ano 21, 1 sem. 2008. p. 177-188.
- FRIAS, Lena. *A memória em desenhos*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, sábado, 14 de junho de 1997, Caderno B, capa.

- FREUD, Sigmund (1987). *O Humor*. In Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Volume XXI. Rio de Janeiro: Imago Editora.
- FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL. *José Olympio, o editor e sua casa*. Catálogo de Exposição. Rio de Janeiro, 29.07 a 23.08 de 2008.
- GIL, Gilberto (2004). *Os museus do Brasil estão bem vivos*. 22 de outubro de 2004. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/site/2004/10/22/os-museus-do-brasil-estao-bem-vivos-por-gilberto-gil/>. (acesso em março de 2010).
- GONÇALVES, José Reginaldo Santos (2007). *Antropologia dos Objetos*. Rio de Janeiro: IPHAN; Garamond.
- GONDAR, Jô e DODEBEI, Vera. (org.). *O que é memória social*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria LTDA., 2005
- HALBWACHS, Maurice (2006). *Memória individual e memória coletiva*. In: A memória coletiva. São Paulo: Centauro. p. 29-70.
- LIMA, Herman (1959). *Imagens do Ceará*. Rio de Janeiro: Editora José Olímpio.
- \_\_\_\_\_. (1963). *História da Caricatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora José Olímpio. 4 vols.
- \_\_\_\_\_. (1967). *Poeira do Tempo*. Rio de Janeiro: Editora José Olímpio.
- LONDRES, Cecília (2000). Referências culturais: base para novas políticas de patrimônio. In: Inventário Nacional de Referências Culturais. Manual de Aplicação. IPHAN MINC
- LUSTOSA, Isabel (1997). Roteiro para Herman Lima. In: Outros céus, outros mares. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa/Ministério da Cultura.
- MALRAUX, André (2008). *O Museu Imaginário*. Lisboa: Edições 70.
- \_\_\_\_\_. (1998). *Palavras no Brasil – Discours au Brésil*. Edson Rosa da Silva (org). Rio de Janeiro: Funarte.
- MICELI, Sergio (2001). *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Cia das Letras.
- NOVO DICIONÁRIO ELETRÔNICO AURÉLIO. Grupo Positivo Informática, 4ª EDIÇÃO, 2009, versão 6.0.1. Acessibilidade restrita on-line, disponível apenas para usuários da intranet da Empresa Municipal de Multimeios Ltda.
- POMIAN, Krzystof (2000a). *Coleção*. In: GIL, Fernando. Enciclopédia Einaudi, v.1 - Memória-história. Porto: Imprensa Nacional: Casa da Moeda: 2000. p. 51- 86.
- \_\_\_\_\_. (2000b). *Memória*. In: GIL, Fernando. Enciclopédia Einaudi, v.42 - Sistemática. Porto: Imprensa Nacional: Casa da Moeda: 2000. p. 507-516.
- RANZI, S. M. F. & CORRÊA DA SILVA, M.(2006). Questões de legitimidade na primeira República: o ensino secundário regular a equiparação do Ginásio Paranaense ao congênere federal. Revista Educação, v. 31, n. 01, p. 133-152, Universidade Federal de Santa Maria. Disponível em: <http://www.ufsm.br/ce/revista>.(acesso em março de 2010).
- SALIBA, Elias Thomé. (2002). *As Raízes do Riso*. São Paulo: Cia das Letras.
- SODRÉ, Nelson Werneck (2004). *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad.
- TEIXEIRA, Luiz Guilherme Sodré (2005). *Sentidos do Humor, trapaças da razão, a charge*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2005, 128 páginas. Coleção Estudos.
- \_\_\_\_\_. (2001). *O traço como texto: a história da charge no Rio de Janeiro de 1860 a 1930*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa. Coleção Papéis Avulsos.

- VELHO, Gilberto (1994). *Projeto e Metamorfose: antropologia da sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- \_\_\_\_\_.(1986) *Subjetividade e Sociedade: uma experiência de geração*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- \_\_\_\_\_.(1981) *Individualismo e cultura. Notas para uma Antropologia da Sociedade Contemporânea*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

