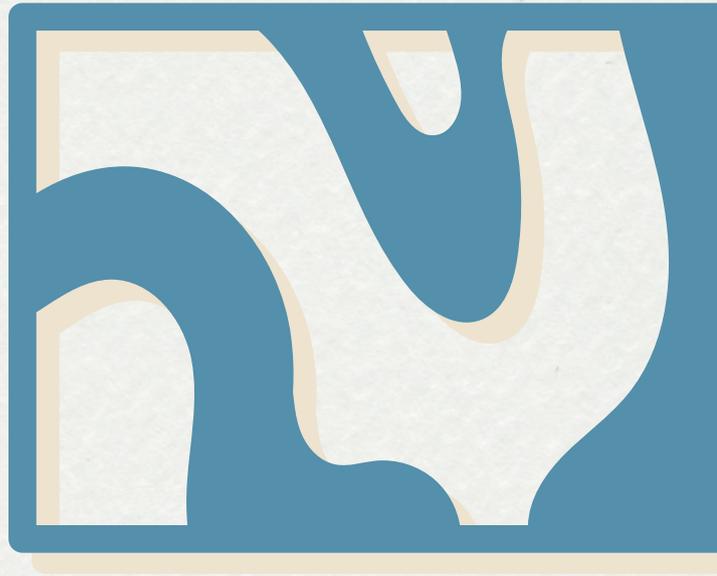


Dossiê
artigos livres



**As charges do Jornal do
Brasil sobre a Guerra das
Malvinas**

Ingrid Matos



As charges do Jornal do Brasil sobre a Guerra das Malvinas

The comics in Jornal do Brasil about the Malvinas War

Ingrid Matos¹

Resumo: Este artigo se propõe a analisar as charges do Jornal do Brasil que abordaram a Guerra das Malvinas, com a finalidade de compreender qual foi a apreciação do periódico sobre o conflito anglo-argentino. As charges são examinadas através do método qualitativo desenvolvido pelo sociólogo alemão Ralf Bohnsack. Para alcançar o objetivo proposto, o texto está dividido em três partes, além da introdução e das considerações finais. Na primeira, apresenta-se brevemente o Jornal do Brasil e os profissionais autores das charges analisadas. Na segunda, expõe-se o método documentário para análise de imagem. Na terceira, por fim, debruça-se sobre as charges publicadas pelo Jornal do Brasil sobre o litígio no Atlântico Sul. Conclui-se que o Jornal do Brasil se posicionou contrário à recuperação das Malvinas por parte das Forças Armadas argentinas.

Palavras-chave: Guerra das Malvinas; Jornal do Brasil; Charges; Método Documentário; Metodologia Qualitativa.

Abstract: This paper aims to analyze the cartoons addressing the Malvinas War found in the Jornal do Brasil, a traditional Brazilian newspaper, to understand the publication's stance on the Anglo-Argentine conflict. The cartoons are evaluated through the qualitative method developed by the German sociologist Ralf Bohnsack. To achieve the proposed objective, the text is divided into three sections, in addition to the Introduction and Final Considerations. The first section briefly introduces the Jornal do Brasil and the professional authors of the analyzed cartoons. In the second, the documentary method for image analysis is described. Finally, in the third section, we focus on the cartoons published by the Jornal do Brasil regarding the South Atlantic dispute. It is concluded that the Jornal do Brasil positioned itself against the recovery of the Malvinas by the Argentine Armed Forces.

¹ Mestre em História pela Universidade de Brasília, Brasília-DF. Email: ingridlmmatos@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0596-8435>.



Keywords: Malvinas War; Jornal do Brasil; Cartoons; Documentary Method; Qualitative Methodology.

Introdução

Depois de 149 anos de os integrantes do pequeno povoado das Províncias Unidas do Rio da Prata, atual Argentina, se retirarem do arquipélago das Malvinas, que os ingleses chamam de *Falkland*; logo após o desembarque do capitão John Onslow, que afirmava ter recebido ordens para exercer direitos de soberania sobre o território insular em nome de sua majestade britânica; e após 17 anos de negociações multilaterais, no âmbito da Organização das Nações Unidas (ONU), e bilaterais, com o propósito de lograr uma solução pacífica à controvérsia anglo-argentina pelas Malvinas, em 26 de março de 1982, a terceira Junta Militar do *Proceso de Reorganización Nacional* (1976-1983) – a qual era constituída pelo General Leopoldo Galtieri, que concomitantemente exercia o cargo de Presidente da República e comandante-Chefe do Exército, pelo Almirante Jorge Anaya, comandante-chefe da Marinha, e pelo Brigadeiro-General Basilio Lami Dozo, comandante-chefe da Força Aérea – decidiu invadir as Malvinas (CARDOSO; KIRSCHBAUM; VAN DER KOOY, 1983).

O desembarque das Forças Armadas argentinas, no arquipélago, ocorreu em 2 de abril de 1982. Embora com a ocupação militar – que duraria, no máximo, cerca de cinco dias (CARDOSO; KIRSCHBAUM; VAN DER KOOY, 1983) –, as autoridades argentinas almejassem reorientar as negociações diplomáticas, não foi isso que ocorreu, mas, sim, uma conflagração entre a Argentina e o Reino Unido, a Guerra das Malvinas, que perdurou até 14 de junho de 1982.

O presente artigo analisa charges veiculadas no *Jornal do Brasil* (*JB*) cujo conteúdo abordava a Guerra das Malvinas, com o objetivo de



entender qual foi a apreciação do periódico sobre o conflito anglo-argentino. A escolha pelo *JB* se deu em sua dupla natureza, ou seja, como fonte e objeto de pesquisa, porque, quando aconteceu a Guerra, o matutino era um dos maiores, mais importantes e influentes diários da chamada “grande imprensa brasileira”. As fontes primárias, aqui representadas pelas charges, são examinadas a partir do método documentário para análise de imagem, desenvolvido pelo sociólogo alemão Ralf Bohnsack. Este método qualitativo, além de ser caracterizado pela busca do sentido documentário da imagem, para além do sentido imanente, aponta para a análise da visão de mundo e do *habitus* do grupo produtor da fonte; assim, passa-se da simples interpretação da imagem para o estudo aprofundado das características de tal grupo, a partir de suas ideias e ações e de seus conceitos e preconceitos (LIEBEL, 2016).

No fazer histórico e historiográfico, menciona-se que o uso das fontes visuais consiste em uma prática recente. De acordo com Peter Burke (2017), o emprego com maior ímpeto deu-se a partir dos anos 1980, com a denominada “virada pictórica” – expressão proposta por William Mitchell para designar os estudos históricos, desenvolvidos nos países anglofônicos, que se ocupavam do uso de imagens – tendo como representantes o periódico *Past and Present*, o simpósio *Journal of Interdisciplinary History* e a coleção *Picturing History*. Todavia, Burke salienta que Jacob Burckhardt e Johan Huizinga, historiadores do século XIX, já realizavam trabalhos a partir de fontes imagéticas.

O encaminhamento apresentado por Peter Burke (2017) é complementado pelas reflexões de Paulo Knauss (2008) e de Santiago Júnior (2019), os quais afirmam que a virada imagética, no âmbito internacional, sucedeu em três frentes: a *pictorial turn*, nos Estados Unidos, por William Mitchell; a *iconic turn* ou *Bildwissenschaft*, na Alemanha, representada por Gottfried Boehm; e a *théorie de l’image*, na França, evidenciada por Georges Didi-Huberman. Destaca Santiago Júnior (2019) que essas viradas para a imagem foram propostas no início dos anos 1990; contudo, as bases para elas



são anteriores ao lapso temporal supramencionado e são resultado de pesquisas em muitas disciplinas, como história da arte, história do cinema, história das tecnologias, antropologia visual, psicanálise e psicologia cognitiva.

Paulo Knauss (2008), ao se referir à *pictorial turn* e à *iconic turn*, emprega, respectivamente, os termos “abordagem anglo-saxã” e “abordagem germânica”. No que diz respeito à aproximação anglo-saxã, o autor salienta duas perspectivas, uma abrangente e outra restrita. A primeira perspectiva – que abarca autores como William Mitchell, que cunhou a expressão *pictorial turn*, e Martin Jay, criador do termo *visual turn* – “considera que a cultura visual serve para pensar diferentes experiências visuais ao longo da história em diversos tempos e sociedades” (KNAUSS, 2008, p. 157). Por sua vez, a segunda perspectiva é representada por Chris Jenks (1995) e por Nicholas Mirzoeff (1999). O primeiro compreende que a cultura visual, enquanto prática social, é um desdobramento da cultura ocidental (JENKS, 1995, apud KNAUSS, 2008); já o segundo autor considera a cultura visual uma característica da cultura contemporânea, ora marcada pela imagem virtual e digital, sob o domínio da mediação tecnológica (MIRZOEFF, 1999 apud KNAUSS, 2008).

A abordagem germânica é denominada de *Bildwissenschaft*, ciência da imagem. A palavra *Bild* – imagem, em alemão –, compreende *image* (imagem), *picture* (quadro), *figure* (figura) e *illustration* (ilustração). Horst Bredekamp (2003) afirma que, em virtude de o termo *Bild* abarcar um amplo espectro de tipos imagéticos, estabeleceu-se uma definição da história da arte como ciência da imagem. A partir desse encaminhamento, evita-se a formação de uma oposição disciplinar entre o objeto da história da arte e do estudo de outras imagens (BREDEKAMP, 2003, apud KNAUSS, 2008). Em contraposição, para Hans Belting (2005), a ciência da imagem constituiria uma nova forma da iconologia, alicerçada na antropologia da imagem e na história do olhar (BELTING, 2005, apud KNAUSS, 2008).



Por fim, quanto à vertente francesa, a *théorie de l'image*, Santiago Júnior (2019) afirma que as obras dos autores vinculados a essa perspectiva são permeadas pelo debate entre filosofia, psicanálise e história da arte, destacando-se os trabalhos de Didi-Huberman. Para o filósofo e historiador da arte, a imagem não é um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis, mas, sim, uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que pretendeu tocar, mas também de outros tempos suplementares, anacrônicos, heterogêneos (DIDI-HUBERMAN, 2012). Ao incorporar positivamente o conceito de anacronismo e abertura dialética (PUGLIESE, 2004), Didi-Huberman consolida uma ruptura com a organização cronológica do tempo histórico, pois afirma que as imagens surgem de uma dialética temporal, um “intervalo tornado visível” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 126). Assim, na superfície da imagem sucede o encontro de dois tempos, um “passado anacrônico” e um “presente reminiscente” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 115).

Na historiografia brasileira, a virada pictórica foi popularizada a partir dos anos 2000, pela produção de três autores: Ulpiano Bezerra de Meneses, no artigo *Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares* de 2003; Paulo Knauss, no artigo *O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual*, de 2006; e Manoel Salgado, no artigo *Vendo o passado: representação e escrita da história*, de 2007 (MAUAD, 2016; SANTIAGO JÚNIOR, 2019). Santiago Júnior avalia que Meneses, Knauss e Salgado chamaram a atenção para as particulares vinculações do conhecimento com as fontes visuais, a constituição do tempo e da memória e a estruturação da historicidade das imagens e da operação historiográfica; em resumo, do acesso ao passado por/como imagens (SANTIAGO JÚNIOR, 2019).

Após fazer uma rápida explanação sobre historiografia e imagem nos âmbitos internacional e nacional, torna-se necessário tecer algumas considerações sobre as formas de humor gráfico. Cartum, caricatura e charge



soam, em geral, como similares, com o mesmo significado; todavia, essas produções imagéticas são dotadas de características específicas que propiciam a conceituação ou diferenciação entre elas (GAWRYSZEWSKI, 2008). Cartum designa um desenho humorístico no qual o autor realiza a crítica de costumes, por ater-se a uma realidade genérica; o cartum é atemporal, desconhece os limites de tempo que a crítica a personagens, acontecimentos e fatos políticos impõe (ROMUALDO, 2000).

Já a caricatura é a representação gráfica irrealista de um indivíduo, normalmente exagerada, para mostrar as características mais marcantes ou as limitações físicas dos seus alvos. A distorção anatômica que, por vezes, é resultante do desenho caricato possibilita a ridicularização e a crítica ao personagem ou às suas ações (LIEBEL, 2011). A caricatura, ao ser compreendida como o desenho que exagera propositalmente nas características marcantes do retratado, aparece com frequência como um elemento visual constituinte das charges (ROMUALDO, 2000).

Por charge compreende-se uma representação humorística de natureza política que critica um indivíduo, fato ou acontecimento específico (ROMUALDO, 2000). Por focar uma realidade econômica ou sociopolítica específica, a charge encontra-se inscrita em um tempo e espaço determinados. Isso implica em que a charge seja, em geral, esquecida quando o fato ao qual se refere desaparece da memória individual ou social; entretanto, a charge se conserva enquanto memória histórica (MIANI, 2012). Além da sua efemeridade, a presença do humor é outro aspecto característico das charges. O humor que se apresenta na charge, mais do que um aspecto impulsionador do riso, suscita transgressão ao se apropriar dos elementos que integram a conjuntura retratada pela charge (MIANI, 2012). Edson Romualdo (2000) afirma que, através do humor, a charge destrona os poderosos e busca evidenciar o que está oculto em suas personalidades e atitudes, isto é, preconiza outra perspectiva sobre um acontecimento ou indivíduo.



Após fazer referência à contemporaneidade e à natureza humorística da charge, segue a tecitura de considerações acerca das relações que a charge estabelece com o(s) outro(s) texto(s) presentes no meio de comunicação na qual é veiculada. Embora se reconheça a autonomia interpretativa da charge, não é factível analisá-la de forma absolutamente autônoma em seu sentido, isso porque a charge, ao integrar um contexto comunicativo maior – seja ele de um jornal, seja de uma revista –, tem a sua significação alicerçada em interseções de sentido com os demais textos jornalísticos, caracterizando-a como produção intertextual (MIANI, 2012). A intertextualidade da charge propicia que ela seja relacionada com os artigos informativos e opinativos do periódico, e que esses sejam empregados para auxiliar na compreensão da charge (ROMUALDO, 2000). Em vista disso, neste artigo, as charges do *JB* sobre a Guerra das Malvinas são tomadas como fonte primária; e as notícias e os editoriais, como fontes secundárias, servindo de apoio interpretativo.

Quanto à segmentação do artigo, na seção a seguir, apresentam-se os emissores do discurso contido nas charges, isto é, o *JB* e os chargistas a serviço do matutino. Em seguida, discorre-se sobre o método documentário para análise de imagens. Na sequência, analisam-se três charges veiculadas pelo *JB* sobre o conflito anglo-argentino.

Produtores do discurso: *Jornal do Brasil* e seus chargistas

O *JB* foi fundado em 9 de abril de 1891, no Rio de Janeiro, por um grupo de intelectuais monarquistas que objetivava dispor de um diário que resistisse à República no plano das ideias (LOPES, 2006). Em seu editorial de lançamento, o matutino declarou que seu propósito era criticar o governo, mas, ao mesmo tempo, estabeleceu que essa atuação respeitaria a República e o governo constituído (FERREIRA; MONTALVÃO, 2010).



A história do *JB* pode ser dividida em seis fases: a monarquista, de 1891 a 1893; a do grande órgão de opinião e contestação ao regime republicano, em 1893; a do “popularíssimo”, de 1894 a 1918, como pejorativamente era chamado pelos demais veículos de imprensa, por dar ênfase aos assuntos de interesse das classes populares e aos casos policiais; a do boletim de anúncios classificados, a era do conde Pereira Carneiro, de 1918 a 1953, período no qual era depreciativamente denominado “jornal das cozinheiras”, pois era muito lido por indivíduos que buscavam empregos, entre eles as cozinheiras; a moderna, era da condessa Pereira Carneiro e de Nascimento Brito, de 1954 a 2001 (RIBEIRO, 2000); e a contemporânea, em 2001, quando a marca é arrendada pelo empresário Nelson Tanure que, em 2010, suspende a circulação e, em 2017, licencia o título para outro empresário, Omar Peres, que relança o matutino, em fevereiro de 2018, e novamente o retira de circulação, em março de 2019 (VIEIRA, 2019).

A partir da segunda metade dos anos 1950, o *JB* passou por transformações redacionais, gráficas e editoriais, as quais propiciaram uma reorientação no seu conteúdo, de matutino predominantemente composto por classificados a um periódico mais informativo. Entre os exemplos de modificações aparecem: a aquisição de novas rotativas; a reestruturação radical da primeira página, que passou a ser ocupada por notícias, chamadas e fotografias; no início da década de 1960, os classificados passam a dispor de um caderno separado, o *Caderno C*; também surge, nesse momento, o *Caderno B*, voltado para cultura e comportamento (FERREIRA; MONTALVÃO, 2010). Ademais, o matutino passou a contar com uma estrutura de distribuição aérea, inédita até então (FRANCISCO, 2010).

À medida que ganhava feições modernas e ampliava suas tiragens, o *JB* passou a atrair publicidade comercial (RIBEIRO, 2002) e a ter uma posição de destaque na imprensa – tanto na carioca quanto na nacional – na formação da opinião pública e a influenciar a reestruturação gráfica dos demais periódicos. Não obstante a reforma, o *JB* continuou se definindo como



um matutino “católico, liberal conservador, constitucional e defensor da iniciativa privada” (FERREIRA; MONTALVÃO, 2010).

Por presumir que a continuidade democrática estava ameaçada e que uma intervenção militar seria a solução de emergência para a crise institucional, o *JB* apoiou o golpe militar de 1964. Em 1º de abril de 1964, perpetrado o golpe, o periódico exaltou a vitória da democracia “contra a ameaça de uma república sindicalista” ou “a implantação de um regime comunista” (MOTTA, 2018, p.135).

Eduardo Chammas (2012) destaca que em abril de 1968 foi o primeiro momento em que o *JB* sinalizou com clareza as suas dissimilitudes em relação aos militares. Essa distância retornaria em junho do mesmo ano, no contexto da Passeata dos Cem Mil, e novamente em dezembro, com o Ato Institucional n. 5. A crítica ao governo mesmo que tímida, sutil e sujeita a variações assinalava o começo do tensionamento de uma relação até então marcada pelo respaldo constante do matutino do governo militar. Chammas (2012) pontua como explicações possíveis para esse tensionamento a retirada do ar temporária da Rádio Jornal do Brasil; a repressão violenta aos filhos da classe média nos protestos estudantis de junho; e o crescente descontentamento de setores da burguesia com a ditadura.

Com o falecimento do marechal Costa e Silva e a ascensão do general Emílio Médici, o *JB* volta a apoiar o regime militar e respalda de forma quase incondicional à política econômica do governo que era coordenada por Delfim Neto, então ministro da Fazenda (FERREIRA; MONTALVÃO, 2010; MOTTA, 2018). A título de exemplo do apoio acrítico do *JB* a política econômica, cita-se a nota explicativa emitida pelo ministério da Fazenda em 13 de fevereiro de 1973, a qual informava sobre a valorização do cruzeiro em 3% em relação ao dólar. A desvalorização do dólar em 10%, em fevereiro de 1973, em relação à libra, ao marco alemão e ao franco francês ocasionou o ajuste. Todavia, na nota oficial, Delfim Neto apresentou uma versão ufanista, ao expor que a valorização do cruzeiro seria em consequência



do êxito da economia brasileira, que se encontrava definitivamente inserida com pujança no sistema internacional (MOTTA, 2018).

Em 14 de fevereiro, no dia seguinte a nota, o *JB* apresentou a seguinte manchete: “Cruzeiro valorizado sai da área do dólar” e no editorial intitulado “Cruzeiro flexível” afirmava que o Brasil dava um passo significativo para inserir-se no comércio exterior e internacionalizar sua economia, a qual já tinha uma pauta diversificada de exportações (MOTTA, 2018). Em outras palavras, o matutino seguiu o tom ufanista do ministro, ao não reportar ao seu público leitor que a medida ocorria devido a conjuntura internacional.

Com o início da administração do general Ernesto Geisel, o *JB* passou a apresentar forte oposição ideológica ao governo. Ao se autodefinir como um diário liberal e defensor da iniciativa privada, o matutino passou a publicar contínuas críticas as medidas estatizantes do governo e seu programa econômico protecionista e de substituição de importações via o Plano Nacional de Desenvolvimento (MOTTA, 2018). As divergências do *JB* com o governo não se restringiram a política econômica, visto que o matutino criticou o acordo nuclear Brasil-Alemanha, o não alinhamento da administração com os Estados Unidos e a política de apoio à independência das colônias portuguesas na África, como Angola e Moçambique (FERREIRA; MONTALVÃO, 2010; MOTTA, 2018). Em razão de seus posicionamentos, o *JB* sofreu boicote econômico por parte do governo (LOBO, 2004).

Quando sucedeu a guerra das Malvinas, o Brasil encontrava-se sob o governo do general João Figueiredo e estava em curso o processo de redemocratização. Em relação a esse período, Claudia Lobo (2004) ao analisar os editoriais e colunas políticas do *JB* no período de 1978 a 1985 encontrou dificuldades para identificar o posicionamento do matutino em relação ao governo, pois ao mesmo tempo que procurava “agradar o público leitor, encarnando um tom oposicionista” (LOBO, 2004, p. 10) – público



leitor esse constituído por homens, mulheres e jovens de classe média, A e B (MOTTA, 2018) – tentava garantir a sobrevivência do diário, procurando não se opor completamente ao governo.

Após uma breve exposição da trajetória do *JB*, é pertinente apresentar sucintas biografias dos dois chargistas responsáveis pela concepção das fontes imagéticas analisadas neste artigo, pois, como será assinalado, embora o chargista esteja sujeito ao *habitus* normativo da redação, são as suas estruturas de pensamento que assumem uma posição central na construção pictórica da charge. O primeiro produtor aqui abordado é Ziraldo Pinto.

Ziraldo nasceu em Caratinga, Minas Gerais, em 1932. O seu primeiro cartum foi publicado em 1949, na revista *A Cigarra*. Em 1952, ingressa na Faculdade de Direito da Universidade Federal de Minas Gerais e, dois anos depois, passa a colaborar nos jornais *Folha de Minas* e *Binômio*. Em 1957, muda-se para o Rio de Janeiro e, no ano seguinte, começa a trabalhar na revista *O Cruzeiro*, onde criou o personagem de histórias em quadrinhos Pererê, a princípio um cartum publicado nas páginas da revista. Com o sucesso do personagem, entre 1960 e 1964, *O Cruzeiro* publicou uma revista mensal, *A Turma do Pererê*, apenas com suas histórias. A revista, que se destacava por ter personagens e temas exclusivamente brasileiros, denunciava as injustiças e desigualdades que afligiam o Brasil (FONSECA, 1999).

No ano de 1963, Ziraldo começou a trabalhar no *JB*, colaboração que perdurou até a década 2010. Em 1969, foi cofundador de *O Pasquim*, jornal que definiu como “centro difusor de jornalismo crítico de resistência à ditadura” (FONSECA, 1999, p. 259). Também em 1969 publicou seu primeiro livro destinado ao público infantil, *Flicts*. Outras obras seguiram-se, as quais destacam-se os títulos *O Menino Maluquinho* (1980) e *O Bichinho da Maçã* (1982). Segundo Pedro Corrêa do Lago (2001), dos caricaturistas brasileiros surgidos na segunda metade do século XX, provavelmente Ziraldo



é aquele cujo desenho tornou-se mais popular e cujo traço é o mais reconhecível de sua geração.

O segundo chargista é Luiz Agner. Nascido no Rio de Janeiro em 1960, Agner começou a ilustrar profissionalmente aos 16 anos, no semanário *O Pasquim*, tendo publicado nas revistas humorísticas *Mad* (Editora Vecchi), *Ovelha Negra*, *Pancada* e nos periódicos *JB* e *Jornal dos Sports* (GOIDANICH, 2011). Com graduação, mestrado e doutorado em Design, hoje integra o quadro de tecnologistas do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística e leciona junto ao departamento de Comunicação Social das Faculdades Helio Afonso e de cursos de Pós-Graduação em *Ergodesign*, *User Experience* e em Arquitetura da Informação.

Método Documentário de Interpretação de Imagens

O Método Documentário de Análise de Imagens desenvolvido pelo sociólogo alemão Ralf Bohnsack relaciona, em sua composição, instrumentos metodológicos da Sociologia do Conhecimento, de Karl Mannheim, do Método Iconológico, de Erwin Panofsky, e do Método Icônico de Max Imdahl.

De acordo com Mannheim, no processo de análise de um produto cultural, de um grupo social, de uma ação cotidiana ou de qualquer elemento que seja analisado, três níveis de sentido devem ser considerados: o objetivo, o expressivo e o documentário. O sentido objetivo, ou imanente, pode ser percebido a partir da simples observação. O sentido expressivo é transmitido a partir das manifestações corporais, da linguagem corporal e dos diferentes significados que uma palavra pode admitir. O sentido documentário corresponde à interpretação e à documentação da fonte, assim como de sua forma de produção no seu próprio contexto (LIEBEL, 2016).

A fim de ilustrar os diferentes níveis de sentido, Mannheim examina uma ação cotidiana:



Estou caminhando com um amigo por uma rua em cuja esquina se encontra um mendigo. Meu amigo dá uma esmola. Não interpreto seu ato, de forma alguma como um fenômeno físico ou fisiológico, mas como portador de um sentido, que, nesse caso, significa “ajuda”. Neste processo de compreensão é atribuído ao ato um sentido que, na esfera sociológica, é fixado ou definido teoricamente como “ajuda social”. Se analisado no contexto social, o senhor que estava à nossa frente passa a ser um “mendigo”, meu amigo um “ajudante”, e o objeto de metal em suas mãos vira uma “esmola”. O objeto cultural, nesse caso, é o sentido identificado ou definido sociologicamente como “ajuda”; meu amigo não é visto como um indivíduo fisiológico com características próprias, mas apenas como um “ajudante”, como parte de uma situação apreendida, que, em si só, seria a mesma se no seu lugar estivesse uma outra pessoa (WELLER, 2005, p. 264).

Segundo o teórico, a apreensão do sentido “ajuda”, que no caso consiste no sentido objetivo, não presume a compreensão do mundo interior do doador nem do receptor, mas apenas o entendimento do contexto social objetivo, por meio do qual e no qual existem “mendigos” e “senhores de bem”. Além disso, é possível e provável que o amigo não estivesse imbuído apenas pela intenção de ajudar, mas também de exteriorizar ao observador e ao necessitado um ato de “compaixão”. À vista disso, o portador do sentido objetivo passa, igualmente, a ser portador de um sentido completamente novo, que poderia ser designado como “misericórdia”, “bondade” ou “pena”. Isto posto, o ato de “dar uma esmola” recebe um outro sentido, além do sentido objetivo denominado como “ajuda”. Essa segunda motivação – sentido expressivo – difere do primeiro, porque a verdadeira causa do ato de “dar esmola” somente será entendida tendo acesso ao mundo interior do indivíduo que a ofertou e ao meio social ao qual está inserido (WELLER, 2005).

Outrossim, prossegue Mannheim, é plausível que a apreciação da situação observada evidencie um outro aspecto, conduzindo a uma orientação inteiramente distinta, por exemplo, à conclusão de que a esmola oferecida



tenha sido um ato de “hipocrisia”. Nesta etapa da interpretação, o sentido objetivo, bem como as intenções incutidas na ação não são importantes para a análise. O que é relevante, no terceiro nível de interpretação, é a revelação do sentido documentário do ato, isto é, a análise do que a ação, mesmo sem pretender, documenta ou evidencia sobre a pessoa que deu a esmola. A partir do momento em que a ação de ofertar esmolas foi teoricamente compreendida como “hipocrisia”, o sentido do ato permanece sendo objeto de interpretação; todavia, de modo diferente daqueles realizados até o momento (WELLER, 2005). Esse é o ponto principal da análise: os níveis de sentido objetivo e expressivo podem proporcionar pormenores e informações distintas e pertinentes, porém a fonte também pode suscitar uma interpretação inteiramente diferente quando examinada sob a perspectiva de sua própria época, sob o contexto histórico e social de seu próprio período (LIEBEL, 2016).

A reconstrução do momento, ou melhor, do campo de experiências conjuntivas, emerge, portanto, como uma importante etapa do processo de interpretação: o ordenamento histórico do fenômeno é aqui um postulado, visto que somente mediante essa reconstrução é possível lograr uma representação precisa do sentido da ação e/ou da produção (LIEBEL, 2016).

O historiador da arte Erwin Panofsky, influenciado por Mannheim e pelo seu método documentário de interpretação, distingue entre iconografia e iconologia, dois conceitos do campo da História da Arte, correspondentes à mudança da interpretação imanente para a interpretação documentária apresentada por Mannheim. Bohnsack afirma que a mudança de perspectiva de análise, isto é, a passagem da interpretação imanente para a interpretação documentária, ocorre devido a uma modificação na elaboração da pergunta; melhor dizendo, em vez de inquirir “o que” são a fonte ou os fenômenos sociais, o pesquisador direciona suas atenções para o entendimento de “como” estes são constituídos (BOHNSACK, 2007).



A diferenciação entre interpretação iconográfica e iconológica, apresentada por Panofsky, pode ser adotada como análoga aos dois campos de análise inerentes ao método documentário. A iconografia corresponderia à questão “o que”, ou a interpretação formulada, ao passo que a iconologia representaria a questão documentária do “como”, ou interpretação refletida (LIEBEL, 2016). Como será detalhado a seguir, na realidade, o método de Panofsky é composto de três etapas de interpretação – pré-iconográfica, iconográfica e iconológica –, as quais integram as duas fases metodológicas do método documentário para a análise de imagens propostas por Bohnsack, a saber, a Interpretação Formulada e a Interpretação Refletida.

A Interpretação Formulada é segmentada em duas etapas: a pré-iconográfica e a iconográfica. Na fase pré-iconográfica, a busca por “o que” é a imagem, isto é, pelo que está nela retratado; é respondida de maneira simples e objetiva, com a descrição de cores, linhas e dos elementos representados, tais como objetos, animais, gestos, expressões corporais, mímicas e paisagens. Na segunda fase, na análise iconográfica, interpretam-se ações e gestos representados na imagem, de forma a apreendê-los enquanto conjunto. Além disso, nesse segundo momento, são feitas interpretações estilísticas e de senso comum, como, por exemplo, o reconhecimento de símbolos, arquétipos e de imagens preconcebidas e intrínsecas de um grupo ou sociedade (LIEBEL, 2011; LIEBEL, 2016). A imagem de um grupo de pessoas comendo, nessa fase, é reconhecida como uma representação da última ceia, bem como uma foice e um martelo entrecruzados devem ser descritos como um símbolo do movimento comunista, assim como o Tio Sam, como uma representação dos Estados Unidos. Panofsky exemplifica a distinção prática entre as etapas pré-iconográfica e iconográfica através da situação de um cumprimento com chapéu. O gesto em questão, no nível pré-iconográfico de análise, seria descrito como a “movimentação do chapéu”, o qual, por sua vez, no nível iconográfico, é interpretado como um cumprimento (BOHNSACK, 2007, p. 291).



Já na Interpretação Refletida tem-se uma modificação no enfoque da análise, ou seja, em vez de perguntar “o que” constitui a imagem, indaga-se “como” ela foi construída. Nessa segunda fase do método documentário para interpretação de imagens, a última etapa do método de Panofsky, a iconologia – isto é, a interpretação da imagem através do estudo de sua especificidade como fonte histórica e social – é a parte central da análise (BOHNSACK, 2007). Segundo Panofsky, o sentido iconológico “pode ser apreendido desvelando-se todo e qualquer princípio constituído como base de uma nação, de uma época, de uma classe, de uma crença religiosa ou filosófica, modificado por uma personalidade e condensado em uma única obra” (BOHNSACK, 2007, p. 292). Essa etapa corresponderá, desse modo, à caracterização de elementos imprescindíveis no reconhecimento de elementos coletivos, como religiões, ideologias, visões de mundo e do *habitus* da sociedade ou grupo em questão (LIEBEL, 2011).

No método documentário, a iconologia de Panofsky é complementada pelo método icônico de Max Imdahl. Esse historiador da arte parte da contribuição de Panofsky para lançar um questionamento em relação ao que permanece relevante na imagem enquanto mídia, isto é, o que, nas interpretações de Panofsky, ainda pode ser encontrado a respeito da iconicidade. Nesse sentido, Imdahl tece críticas a Panofsky quanto à diminuta significação conferida por este à forma e à composição da imagem (BOHNSACK, 2007).

A partir desse encaminhamento, Imdahl propõe, em seu método, a análise de elementos relacionados com as teorias técnicas da arte. De acordo com o autor, diferentemente da interpretação iconológica de Panofsky, a interpretação icônica deve iniciar-se no nível pré-iconográfico e, principalmente, na análise da estrutura formal da imagem, uma vez que a interpretação icônica pode manter-se distante do pré-conhecimento iconográfico ou dos sentidos conferidos ao iconográfico.



Imdahl diferencia, ainda, três dimensões da composição formal da imagem: a projeção perspectivista, a coreografia cênica e a estrutura planimétrica total. A projeção perspectivista objetiva identificar a espacialidade e a corporalidade dos elementos representados. A coreografia cênica seria equivalente à ambientação do que acontece em uma cena social. Já a composição planimétrica visa compreender a imagem como “um sistema evidente na construção de suas normas imanentes e em sua autonomia” (BOHNSACK, 2007, p.300).

À vista disso, a busca pela questão do “como”, no método icônico, é dirigida para os elementos técnicos constituintes. Assim, a Interpretação Refletida, análise iconológico-icônica, atenta à submissão da imagem a uma contextualização, isto é, a pergunta por “como” a imagem é produzida relaciona-se estreitamente com o *habitus* e a visão de mundo que a elaboram.

Algumas fontes pictóricas, como as charges ou as histórias em quadrinhos, apresentam, também, elementos textuais em sua composição. A interpretação desses elementos deve ocorrer após a análise do conteúdo imagético; todavia, deve ser realizada em conformidade com tal conteúdo (LIEBEL, 2016). Os elementos textuais devem apoiar, defrontar ou confirmar a análise iconológica, ou seja, devem estar relacionados com essa etapa da interpretação, uma vez que aludem diretamente ao espaço de pensamento do desenhista, sua visão de mundo, podendo trazer concomitantemente referências sobre o lugar, o campo e o ambiente político, ou à época na qual o artista se encontra, determinando, por fim, o sentido último da mensagem (LIEBEL, 2016).

Bohnsack, ainda em suas reflexões sobre o método documentário, refere-se à posição dos produtores das imagens. Na elaboração das fontes pictóricas – seja uma charge, uma fotografia ou uma pintura –, há duas dimensões relativas aos produtores: existe o produtor da imagem que retrata, por exemplo, o chargista, o fotógrafo e o artista, e o produtor da imagem retratado, ou seja, as pessoas ou as cenas sociais que são sujeitos da imagem



(BOHNSACK, 2007). Nas fotografias, reconhece-se o papel do produtor retratado e do retratador na composição da imagem, sendo o *habitus* do produtor retratado prontamente reconhecido por ser o captado, ao passo que o *habitus* do produtor/fotógrafo se evidencia nas escolhas feitas no decorrer e após o ato da produção da imagem. O ângulo da tomada, a posição da câmera, a decisão do momento a ser fotografado, entre outros, revelam a visão do fotógrafo e as estruturas mentais e sociais nas quais ele está inserido. Seja um retrato renascentista ou uma fotografia contemporânea, o produto final é um reflexo das estruturas mentais, dos modos de agir e de interagir de ambos os produtores, isto é, seus *habitus* (LIEBEL, 2017). Como ressalta Bohnsack, os *habitus* dos produtores podem estar em harmonia ou em conflito; no entanto, ambos são reconhecíveis. Essa perspectiva, contudo, não se aplica à análise das charges.

Ao contrário das fotografias, o papel do retratado na charge não é “objetivo”, ou seja, não é realizado por um modelo real e presente no momento da produção, mas “subjetivo”. Seu papel deixa de ser físico e passa a ser sobretudo imaginário, ainda que sua representação conte com elementos oriundos do mundo das experiências. Isso porque não há uma interação direta entre os dois produtores, mas uma interpretação sobre o representado, sobre seus atos ou sobre suas ideias pelo produtor que representa (LIEBEL, 2016).

As charges são produtos diretos da criatividade e das estruturas mentais do produtor retratador, isto é, do chargista, pois o retratado pode mesmo sequer existir no plano real, pode ser um personagem imaginário ou até uma representação de uma personalidade ou grupo social. Na construção pictórica da charge, o retratador se apropria de uma personalidade pública ou de um fato relevante social e politicamente, e os apresenta a partir de seu próprio olhar. Através dessa representação crítica e/ou humorística, o chargista apresenta seu julgamento ou seu elogio. O ofício do chargista pode ser compreendido, também, como uma mescla entre o modelo subjetivo e objetivo, visto que o personagem ou o objeto representado normalmente



existe na sua realidade e a sua crítica é dirigida ao seu próprio tempo e espaço (LIEBEL, 2017).

A natureza política das charges propicia que seu estudo revele matizes e pormenores das visões políticas e ideológicas do veículo onde as charges são publicadas e do produtor da imagem. Aqui as concepções e visões de mundo se confundem; a liberdade do chargista, bem como dos jornalistas, é mesclada com a linha redacional do jornal, sem que isso seja apreendido como um aviltamento ou imperativo pelos profissionais (LIEBEL, 2016). Mas, ao utilizar o artifício do humor, o chargista acaba possuindo uma liberdade que nem sempre os demais profissionais da redação podem ter. O humor aliado à imagem abre possibilidades que o texto verbal não dispõe, tornando possível um ataque, uma crítica ou uma ironia em um nível mais sutil do que as palavras podem lograr. Com essa característica, a imagem da charge acaba por se mostrar um espelho mais direto da visão de mundo prevacente no veículo de comunicação, sendo a partir desse pressuposto que ela se torna uma fonte legítima para a compreensão da dinâmica do grupo produtor e receptor de sua mensagem (LIEBEL, 2017).

Entre 3 de abril – dia seguinte ao desembarque argentino nas Malvinas –, e 17 de junho – dois dias depois da sociedade argentina inteirar-se da rendição – foram publicadas 41 charges, sendo 15 de autoria de Ziraldo, 13 de Chico Caruso, 4 de Júlio Mariano, 4 de Cláudio Paiva, 3 de Hubert e 2 de Agner. De acordo com a temática dominante, as charges foram agrupadas em duas categorias: “conflito” – engloba as representações humorísticas que fizeram menção diretamente a contenda – e “conjuntura brasileira”, abriga as charges que citaram a guerra, todavia para tratar do contexto econômico, político e social do Brasil no momento da conflagração. Escolheu-se três charges pertencentes da categoria “conflito” para análise.

Registra-se que as charges analisadas neste artigo apresentam a Guerra das Malvinas e os sujeitos que estiveram implicados no conflito, a partir do *habitus* normativo da redação e da visão de mundo do *JB*. Portanto,



trata-se de um trabalho sobre a visão do matutino acerca dos fatos ocorridos durante a conflagração anglo-argentina. As charges examinadas foram submetidas às quatro etapas de interpretação do método documentário – análise pré-iconográfica, análise iconográfica, análise icônico-iconológica e análise dos elementos textuais –; todavia, somente a primeira terá a descrição detalhada de cada uma delas. Essa escolha, ao suprimir etapas puramente descritivas, pretende otimizar o espaço disponível para análise.

As charges do *Jornal do Brasil* e a Guerra das Malvinas

Imagem 1 – Charge de Ziraldo publicada em 6 de abril de 1982.



Fonte: *Jornal do Brasil* (1982)

Seguindo as diretrizes estabelecidas pelo método documentário, a interpretação tem início com a etapa pré-iconográfica, na qual é feita a descrição detalhada dos elementos que se encontram representados na imagem. Em um primeiro plano da charge (Imagem 1), veiculada pelo *JB* no dia 6 de abril de 1982, observa-se um homem inclinado sobre um balcão, de perfil em relação ao observador da cena. Ele veste calça, túnica, com platinas sobre os ombros e um quepe. Tem o braço e a mão direita esticados, com o



dedo indicador em riste, enunciando: “*Es todo por el honor del pueblo argentino!*”. Junto aos membros inferiores do homem, e no interior do balcão, há restos cadavéricos humanos. À frente do personagem, tem um outro homem, que traça terno de cor clara e uma gravata de cor escura. Na mão esquerda segura uma folha de papel, e se encontra com a boca aberta.

Na etapa iconográfica, atribuem-se sentidos para o que foi pormenorizado na fase anterior, reconhecendo signos e arquétipos de acordo com o senso comum. Assim, o homem de perfil na cena apresentada na imagem, através da vestimenta que traça, pode ser reconhecido como um militar argentino; o balcão no qual está inclinado, como um cemitério clandestino. Ao interlocutor, a quem se dirige a autoridade argentina, não lhe é visível o interior do balcão ou a vala comum. Na análise da composição formal da imagem, a partir da concepção volumétrica dos elementos (Imagem 2), pode-se perceber que o foco da charge recai sobre a alegoria que representa o cemitério.

Imagem 2 – Imagem 1 com destaque



Fonte: *Jornal do Brasil* (1982)



Já na etapa icônico-iconológica acontece a interpretação da imagem através do estudo de sua singularidade como fonte histórica e social, o que, por sua vez, possibilita a interpretação da visão de mundo do chargista e, por extensão, da linha editorial do *JB* sobre a Guerra das Malvinas. A representação do cemitério, na charge, alude ao método repressivo instrumentalizado de modo sistemático pelo autodenominado *Proceso de Reorganización Nacional*, ditadura militar que governou a Argentina entre março de 1976 e dezembro de 1983. A estratégia clandestina de repressão aos opositores esteve segmentada em quatro momentos principais: sequestro, tortura, prisão e execução.

Antes de ocorrer o sequestro, registre-se que o grupo de tarefa, ou a “patota”, responsável por materializá-lo ou “operar”, segundo o termo do jargão repressivo, solicitava “zona liberada”, a fim de evitar desencontros ou interferências indesejáveis. Assim, os pedidos de auxílio e denúncias dos parentes dos sequestrados, de seus companheiros ou vizinhos se deparavam com o silêncio nos comissariados e regimentos da localidade (NOVARO; PALERMO, 2007). A partir dessa interação entre as distintas forças repressivas, o grupo de operações, sem mandado de detenção, surpreendia a vítima, preferencialmente à noite, em seu domicílio, perante a sua família que, em numerosos casos, era incluída na operação. Todavia, muitos sequestros foram feitos nos locais de trabalho, na rua e até mesmo em países limítrofes, com a colaboração das autoridades locais (ROMERO, 2006).

O sequestrado, ou “chupado”, era encapuzado e transportado em veículo não identificado a um centro clandestino de detenção, “*chupadero*”, onde era submetido a torturas. Os choques elétricos, os “submarinos” – manter a cabeça submergida em um recipiente com água – e os abusos sexuais eram as formas mais comuns de tortura (ROMERO, 2006). No início, a tortura buscava obter toda a informação possível; porém, em muitos casos, as torturas se prolongavam no tempo, a despeito da busca de informação, até a total desumanização da vítima (NOVARO; PALERMO, 2007). Muitos



sequestrados morriam durante a tortura; os sobreviventes iniciavam um período de encarceramento, em geral prolongado, em um dos 340 centros clandestinos. Esses centros funcionavam em unidades militares e em dependências policiais.

Depois de uma análise diligente dos antecedentes, da utilidade potencial ou da “responsabilidade” dos detidos, os mais altos níveis operacionais, como os comandantes de cada um dos corpos do Exército, decidiam o destino dos aprisionados (ROMERO, 2006), os quais, via de regra, eram “trasladados”, o que, no jargão, significava o assassinato e o desaparecimento do corpo (NOVARO; PALERMO, 2007). Os cadáveres apareciam na rua – como se tivessem falecido em enfrentamentos ou intentos de fugas –, eram lançados no mar ou em rios, incinerados em valas coletivas, enterrados sem identificação em cemitérios, em terrenos militares ou em outro local.

Muitos encarcerados permaneceram nos centros clandestinos por vários meses, até anos, realizando algum serviço ou colaboração, ou mesmo como reféns potencialmente aproveitáveis. Contudo, salvo poucas exceções, se perpetrava o desaparecimento e se eliminavam os vestígios que pudessem responsabilizar as Forças Armadas e de segurança. Menciona-se que outra prática comum na “guerra contra a subversão” era o saque à residência da vítima, por meio do qual todos os pertences de valor que pudessem ser encontrados eram transportados em caminhões, que eram levados com esse propósito pelas “patotas”, as operações, para depósitos anexos aos centros de detenção, de onde se distribuía ou vendia o botim. Além disso, instituiu-se um mecanismo para falsificar escrituras e títulos de propriedade; assim, transferiam-se os veículos e as casas dos “subversivos” para membros dos grupos de tarefa ou de seus superiores (NOVARO; PALERMO, 2007).

Também eram considerados parte do botim de guerra os filhos dos “subversivos”, ora sequestrados juntos com seus progenitores ou nascidos na prisão durante a detenção de suas mães. Em algumas ocasiões, as crianças



tiveram o mesmo destino que seus pais, sendo assassinadas e tendo seus corpos “eliminados”. Contudo, o procedimento regular, estabelecido nas diretrizes antissubversivas, indicava que as crianças deveriam ser entregues às famílias dos membros do aparato repressivo que tivessem interesse nelas (NOVARO; PALERMO, 2007) ou encaminhadas a orfanatos, para eventual adoção por pessoas que desconheciam suas verdadeiras identidade e origem (ACUÑA; SMULOVITZ, 2007).

O plano sistemático de extermínio ocorreu, sobretudo, entre 1976 e 1978. Até o princípio de 1979, somente sete centros clandestinos de detenção permaneciam em funcionamento. Os desaparecimentos continuaram decrescendo em número; no entanto, não foram interrompidos até o fim da ditadura, em 1983. Além de integrantes de organizações guerrilheiras, foram vítimas da repressão sindicalistas, políticos, jornalistas, escritores, artistas, docentes, estudantes, empresários, sacerdotes, freiras, crianças, familiares ou amigos das vítimas originais (ACUÑA; SMULOVITZ, 2007).

O informe da Comissão Nacional sobre Desaparecimento de Pessoas na Argentina, em 1984, documentou 8.960 casos de pessoas desaparecidas; porém, ressaltou que estimava que o número de vítimas fosse maior, uma vez que muitos eram os casos de desaparecimentos que não haviam sido denunciados. A Anistia Internacional, por outra parte, estimou que o número de vítimas era superior a 15.000; por sua vez, outros organismos defensores dos direitos humanos, como as *Madres de Plaza de Mayo* e o *Servicio Paz y Justicia*, afirmaram que os desaparecidos eram 30.000 pessoas (ACUÑA; SMULOVITZ, 2007).

Na charge, cuja análise está em curso, o papel que o interlocutor do militar argentino segura em uma das mãos pode ser tomado como uma representação alegórica da Resolução nº 502 (1982) do Conselho de Segurança da ONU. Em 3 de abril de 1982, no dia seguinte ao desembarque das tropas argentinas nas Malvinas, o Conselho de Segurança aprovou por 10 votos a Resolução nº 502 (1982), que requisitava a retirada imediata de todas



as forças argentinas das Ilhas, a cessação das hostilidades e exortava um esforço diplomático, a fim de dirimir o conflito de forma pacífica. No dia seguinte, o presidente argentino, General Leopoldo Galtieri, ao se referir à Resolução, declarou que, apesar de o seu país ter sempre respeitado as manifestações do órgão multilateral, a Argentina, em relação à recuperação militar das Malvinas “manter[ia] sua liberdade de ação, para satisfazer os interesses da nação e a honra nacional, que não ser[riam] objeto de negociação [...]” (ARGENTINA..., 1982, p. 9).

Na última etapa do método documentário interpretam-se os textos presentes na composição. Os elementos textuais que, por vezes, estão no conjunto da charge, como uma frase derradeira, um título e uma legenda, devem ser analisados em separado, pois podem conferir um significado completamente diverso ao dado pela simples interpretação do conteúdo pictórico (LIEBEL, 2016). No caso da charge em tela, o elemento textual compreende a assertiva proferida pelo militar argentino, “*Es todo por el honor del pueblo argentino*”; este excerto retorna de forma explícita à mensagem que Leopoldo Galtieri transmitiu aos seus compatriotas na tarde de 2 de abril de 1982: “Recuperamos, salvaguardando a honra nacional, as Ilhas que estavam em poder da Grã-Bretanha desde 1833” (ARGENTINA..., 1982, p. 1).

A análise do elemento textual presente na charge evidencia que o chargista – e, por extensão, o *JB* – pretendeu revelar as incoerências do *Proceso de Reorganización Nacional*. As Forças Armadas argentinas “recuperaram” as Ilhas convencidas de que sobrepujavam a desonra sofrida pelos argentinos há 149 anos; no entanto, um número impreciso de argentinos, e também de estrangeiros, tiveram sua dignidade eivada ao serem submetidos ao aparato de repressão ilegal.



Imagem 3 - Charge de Agner publicada em 25 de maio de 1982



Fonte: *Jornal do Brasil* (1982)

A segunda charge escolhida para análise (Imagem 3), assinada por Agner, foi publicada no dia 25 de maio de 1982, e retrata uma cena em um restaurante. A mulher traça um vestido preto, com avental de cintura florido, ostenta colar, brincos e um chapéu branco sobre os cabelos bem penteados; sua expressão facial denota sarcasmo. Ela segura, com as duas mãos, uma bandeja da qual sai fumaça, e que contém uma ave branca com um ramo no bico. Ela está em via de servir o conteúdo da bandeja ao homem que está sentado. Por sua vez, este homem segura, na mão direita, um garfo e na esquerda, uma faca. Está vestindo túnica cinza, camisa branca com gola alta e fechada e gravata preta. O homem tem uma grande quantidade de pele na região do pescoço e pelos nas costas das mãos. Em seu rosto, suas sobrancelhas estão levantadas e sua boca aberta e, enquanto passa a língua sobre o lábio superior, gotículas de salivas são expelidas. A expressão do seu rosto denota satisfação.

Na etapa iconográfica, a mulher é identificada como sendo a primeira-ministra britânica Margareth Thatcher e o homem, o presidente argentino. A pomba, refeição a ser servida ao presidente argentino, é a alegoria da paz. A origem da pomba branca como representação da paz



provém do episódio bíblico narrado no capítulo 8, versículo 11 do livro Gênesis. Noé, que aguardava na arca o fim do dilúvio, enviou uma pomba para buscar algum indício de terra seca. Ao regressar, a ave trouxe um ramo de oliveira no bico, evidência de que o volume das águas estava diminuindo e que a vegetação recomeçava a germinar. Em vista disso, na iconografia cristã, a pomba branca com um ramo simboliza a paz entre o criador e os seres humanos. Isso posto, Leopoldo Galtieri está na iminência de alimentar-se da metáfora da pacificação.

A inserção da charge no seu contexto de produção revela que a imagem foi publicada cinco dias após o fracasso da terceira gestão de mediação do conflito anglo-argentino, então conduzido por Javier Pérez de Cuéllar, Secretário-Geral da ONU. Em 17 de maio de 1982, o governo inglês apresentou uma proposta de armistício, que estabelecia a retirada das forças por ambas as partes em prazos meticulosamente detalhados; precisava que, interinamente, as Malvinas seriam administradas por um representante da ONU, cuja gestão deveria pautar-se nas leis e práticas tradicionalmente em vigor nas Ilhas, cabendo à Argentina e ao Reino Unido designar três observadores, cada um. Ademais, o plano instituíva que as negociações ulteriores – sob os auspícios de Pérez de Cuéllar e com o propósito de obter uma solução definitiva – teriam de ocorrer até 31 de dezembro de 1982, estando excluídas dessas deliberações as Geórgias do Sul (CARDOSO; KIRSCHAUM; VAN DER KOOY, 1983).

No dia seguinte, Pérez de Cuéllar recebeu a contraproposta argentina, que continha como pontos principais: competiria exclusivamente à ONU administrar interinamente as Ilhas, sendo facultado às partes indicar observadores; as negociações a ocorrerem deveriam contemplar as Ilhas Malvinas, Geórgias do Sul e Sandwich do Sul; aceitava-se a data limite 31 de dezembro de 1982 para lograr um acordo. Todavia, este prazo poderia ser prorrogado uma única vez, até 30 de junho de 1983; caso não se tenha logrado uma solução até expirado esse último lapso, seria de competência da



Assembleia Geral da ONU dirimir a disputa (CARDOSO; KIRSCHAUM; VAN DER KOOY, 1983).

A primeira-ministra britânica Margaret Thatcher, ao inteirar-se da resposta argentina, considerou-a como “insatisfatória” e pouco “alentadora” (THATCHER..., 1982, p.1). Por conseguinte, o governo inglês, através de seus canais diplomáticos, notificou informalmente ao Secretário-Geral da ONU que não existia mais razões para seguir negociando (YOFRE, 2011). Ante essa decisão, o Quartel-General Conjunto ordenou ao almirante John Woodward, comandante da força-tarefa no Atlântico Sul, que iniciasse a operação de desembarque nas Malvinas quando julgasse pertinente (HASTING; JENKINS, 1984). Em 20 de maio de 1982, Pérez de Cuéllar comunicou ao Conselho de Segurança o malogro do seu esforço de mediação e deu por concluída sua gestão de bons ofícios (YOFRE, 2011).

Na charge em corrente análise, o único elemento textual compreende um letreiro com a inscrição “Bar e Restaurante Falkland’s”, que indica o lugar físico onde a cena representada acontece. A análise dos aspectos imagéticos e textual da charge permitem afirmar que, na perspectiva do *JB*, o insucesso das negociações diplomáticas e, por consequência, o prolongamento de um litígio “que repugnava inteiramente à razão e ao bom senso” era devido à insensatez e à intransigência do governo militar argentino (OPÇÕES..., 1982, p. 10).

Registra-se que, quando Alexander Haig, secretário de Estado dos Estados Unidos, e mediador da primeira gestão de paz, estava negociando em Buenos Aires, o presidente argentino sentenciou que seu governo não estava inclinado a retroceder na questão das Ilhas Malvinas, pois “estamos em território argentino e não vamos abandoná-lo” (ALVES, 1982, p.8a). Posteriormente, a Junta Militar rejeitou a proposta estadunidense-peruana, conduzida pelo presidente peruano Belaúnde Terry, porque não garantia a soberania argentina sobre os arquipélagos. E, por fim, quando estava em curso a missão de paz de Pérez de Cuéllar, Leopoldo Galtieri afirmou, em uma



entrevista a uma emissora de televisão mexicana, “(...) o povo argentino, não eu, tenho certeza, está disposto a aceitar não só as 400 mortes, mais 4 mil ou até 40 mil.” (GALTIERI...,1982, p.17). Isto posto, depreende-se que as três tentativas de mediação, foram negligenciadas pelas autoridades argentinas.

Imagem 4 - Charge de Ziraldo publicada em 17 de maio de 1982



Fonte: *Jornal do Brasil* (1982)

A charge de Ziraldo (Imagem 4), a última selecionada para análise, foi publicada em 17 de junho de 1982, três dias após a rendição argentina nas Malvinas. Em primeiro plano, um homem com feições alegres, calça sapatos e traja calça, camisa e blazer. No segundo plano, tem-se uma aglomeração de mulheres e homens, cuja representação impossibilita que se percebam detalhes de todos os indivíduos. Entretanto, nota-se que um homem, portando calça, paletó e gravata, está com o punho direito fechado e erguido. Próximo a ele, outro homem, vestindo camisa e calça, segura na mão direita um bastão com um prego na extremidade, e um outro segura uma bandeira com três faixas horizontais, sendo duas com a mesma cor e uma na



cor branca, com um sol ao centro. Tem-se aqui uma reprodução da bandeira argentina. As expressões faciais desses três homens denotam indignação.

Antes de se ater aos aspectos textuais da charge, merece destaque o gesto de erguer o punho fechado de um dos personagens da imagem. O punho cerrado, ou erguido, é um símbolo universal, e para entender o seu significado é imprescindível inteirar-se do seu contexto de uso (SILVA, 2020). Primeiro, o punho cerrado tornou-se, durante as greves da década de 1880, um gesto espontâneo de protesto e descontentamento. A partir das pinturas *O socialista* (1885) e *A greve* (1886), do pintor germano-estadunidense Robert Kohler, o punho erguido foi amplamente difundido e rapidamente incorporado nas greves e protestos (KORFF, 1992).

No século XX, o punho cerrado foi reiteradamente utilizado na Revolução Russa, como saudação vermelha. Na Alemanha, a organização paramilitar Aliança dos Combatentes da Frente Vermelha do Partido Comunista Alemão o transformou em emblema e em saudação oficial. Na Guerra Civil Espanhola, os republicanos espanhóis e voluntários estrangeiros, em conflito com o regime fascista do General Francisco Franco, o adotaram como cumprimento antifascista, em contraste à saudação romana – braço direito estendido com a mão aberta – empregada pelos fascistas (KORFF, 1992). Todavia, no decorrer da guerra civil, o gesto sofreu alteração em seu significado. Nos primeiros momentos do conflito, teve a conotação de desafio e ameaça; posteriormente, passou a ser um símbolo de agregação, de criação de uma identidade e comunhão de valores das diversas organizações partidárias de esquerda integrantes da Frente Popular da Espanha, estabelecidas em direta oposição àquelas do fascismo (ZERWES, 2014).

O gesto de erguer o punho cerrado também esteve presente nas lutas nacionalistas e de descolonização na África, na América e na Ásia, como no movimento negro e no movimento feminista (LIMA, 2016). Entre os anos de 1960 e 1980, na América Latina, o punho fechado foi reproduzido em inúmeros cartazes como símbolo de combate, apoio e solidariedade para



enfrentar as ditaduras militares e como denuncia das violações de direitos humanos (SILVA, 2020). Na charge em análise, o ato do personagem indica resistência contra o *Proceso de Reorganización Nacional*.

Quanto aos elementos textuais da charge, o indivíduo com o punho erguido enuncia: “...*Y ahora, vamos todos para la guerra de la Plaza de Mayo!*”. Em resposta, o homem em primeiro plano assevera: “Vão fundo, que nesta guerra nós estamos torcendo pelos argentinos!”. Analisando a imagem em seu contexto de produção, tem-se, na assertiva em espanhol, uma referência ao estado de espírito com que os argentinos receberam a notícia sobre a derrota nas Malvinas. A capitulação das forças argentinas, para boa parte da sociedade, foi tão inesperada e surpreendente como o anúncio da invasão em 2 de abril. Contudo, o desconcerto inicial ante o fim dos combates, rapidamente se transformou em frustração, raiva e em um forte repúdio pelos militares (BURKART, 2019).

Atenta-se que, em 14 de junho de 1982, cerca de 100 pessoas em manifestação pacífica na *Plaza de Mayo*, localizada em frente à Casa Rosada, proferiam em coro: “O povo não se rende!”, “O povo quer explicações”, referindo-se ao cessar-fogo nas Malvinas, e “Argentina, Argentina, pátria sim, colônia não” (O POVO..., 1982, p.13). Em 15 de junho, logo pela manhã, no mesmo local, mais de 200 indivíduos se reuniram em protesto contra a rendição; no mesmo dia, buscando conter a insatisfação popular, a Junta Militar convocou os argentinos a comparecerem à *Plaza de Mayo*, arguindo que, às 19 horas, o General Galtieri apareceria na sacada da sede do governo para informar sobre a situação das Malvinas após o armistício. Cerca de 10 mil argentinos foram à praça e, enquanto aguardavam o discurso do presidente, os manifestantes atiraram pedras e moedas contra a Casa Rosada, a polícia e os jornalistas (ALVES, 1982c). Além disso, vociferavam reiteradamente: “Traidores, traidores”, “Rendição é traição”, “Nossos filhos morreram e os chefes se renderam” (LATGÉ, 1982, p. 9).



Um pouco antes da hora prevista para a mensagem presidencial, a polícia começou a dispersar os manifestantes de forma violenta; a *Plaza de Mayo* e suas adjacências foram transformadas em cenário de campo de batalha entre manifestantes e policiais, com bombas de gás lacrimogêneo, disparos, incêndios e pedradas. Uma nota oficial atribuiu o cancelamento da aparição do General-Presidente no balcão da Casa Rosada à ação de um “pequeno grupo de ativistas” que, além de entonarem lemas “obscenos e insultantes”, deram início aos distúrbios. A declaração enunciava, ainda, que a polícia precisou dispersar os ativistas, a fim de deter a desordem (ALVES, 1982c, p.9).

Horas depois, em discurso dirigido à nação, transmitido por rádio e televisão, Galtieri anunciou que “o combate de Porto Argentino havia terminado”. No entanto, a Argentina não renunciaria aos seus direitos sobre os territórios insulares e lograria a soberania sobre os arquipélagos mais cedo ou mais tarde. Além disso, no pronunciamento, o General comprometeu-se em restabelecer a democracia, demandou aos seus concidadãos que preservassem a unidade obtida durante a contenda pela soberania das ilhas e elogiou o desempenho dos seus soldados. Entretanto, nada comunicou sobre a capitulação de suas tropas às forças inglesas, nem sobre as condições em que esta foi acordada (ARGENTINA..., 1982, p. 12).

No dia seguinte, às 21h30min, o Estado Maior Conjunto emitiu o comunicado número 166. Em um primeiro momento, o documento descreve o desenvolvimento das ações militares a partir do ataque decisivo. Em seguida, enumera uma série de razões que motivaram a rendição argentina, por meio das quais foram destacadas a superioridade em meios e tecnologia das tropas inglesas e o apoio logístico que os Estados Unidos deram ao Reino Unido. Por último, a nota afirmava que, em um cenário de menor capacidade tecnológica, desigualdade de meios e impossibilidade de reposição de material, as Forças Armadas argentinas, com retidão, valor e decisão, não apenas enfrentaram o Reino Unido – apoiado por Estados Unidos, Mercado



Comum Europeu e com a aquiescência da Organização do Tratado do Atlântico Norte (OTAN) –, como ocasionaram danos desproporcionais às forças inglesas, considerando as disparidades materiais (YOFRE, 2011).

Por fim, em relação ao outro elemento textual presente na charge, isto é, a afirmação em português, infere-se que o chargista e o *JB* apoiavam os argentinos a se subverterem contra a ditadura militar; contudo, os produtores retratadores não respaldaram nem a ocupação militar das Malvinas suscitada – pela terceira Junta Militar – e, por conseguinte, nem as manifestações que os argentinos realizaram em apoio ao restabelecimento da soberania sobre as Ilhas. No mesmo dia da veiculação da charge, o *JB* publicou o editorial *Hora da verdade*, no qual afirmou que a indignação evidenciada pela sociedade argentina era inteiramente compreensível, pois as autoridades militares que governavam a Argentina não apenas se lançaram em uma aventura desprovida de sentido, como mentiram deliberadamente para ocultar a sua insensatez (HORA..., 1982, p. 10).

Considerações Finais

Os jornais como atores políticos, ativos na arena pública, não apenas transmitem informações acerca da realidade social, como também comunicam ideias, crenças, valores e interferem na sociedade a que se destinam (BORRAT, 1989). Ao intervirem no espaço público, como produtores e divulgadores de determinadas interpretações, em detrimento de outras, os jornais, e os meios de comunicação em geral, disputam com os demais atores do mundo político o poder de influenciar e impor, ao mesmo tempo e de maneira simbólica, uma perspectiva social de mundo particular como geral e de segmentar e categorizar o mundo social, sempre por intermédio do oferecimento cotidiano de um conjunto de bens políticos como acontecimentos, fatos, impasses, análises, propostas e soluções da ordem do político (BUSETTO, 2008).



Tendo em vista este contexto, neste artigo foram analisadas três charges do *Jornal do Brasil* que versaram sobre a Guerra das Malvinas, com o propósito de entender qual foi a apreciação do periódico sobre a disputa pela soberania dos territórios insulares entre a Argentina e o Reino Unido. Como fonte primária deste trabalho foi escolhida a charge, porque o chargista, nessa modalidade de humor gráfico, valendo-se do pictórico ou, concomitantemente, do pictórico e do verbal, emite seu julgamento, seja de apoio ou de oposição, sobre uma realidade política e social. Por evidenciar uma tomada de posição frente a uma conjuntura, a charge se apresenta como uma ação política de quem a emite.

Como exposto, a singularidade da charge, na qualidade de artefato revestido de historicidade, decorre do fato de essa linguagem iconográfica ser uma representação do grupo produtor que possibilita acesso privilegiado à visão dele; contudo, pouco versa sobre o produtor representado, exceto como este é compreendido pelo produtor que representa. Recordar-se que, na construção pictórica da charge, além do ponto de vista do chargista, consubstancia-se o *habitus* normativo predominante na redação do periódico em que a charge é veiculada.

Ao analisar as charges publicadas pelo *Jornal do Brasil* valendo-se das diretrizes do método documentário, conclui-se que a visão de mundo prevalecente no matutino, responsável pelo delineamento do discurso presente nas charges, era de oposição à invasão argentina dos territórios insulares. Para o periódico, não era possível aduzir um só argumento em favor da aventura – como o periódico se refere ao desembarque nos arquipélagos – suscitada pelo governo militar argentino. Por fim, na perspectiva do jornal, o insucesso dos três esforços diplomáticos ocorridos no decorrer do conflito anglo-argentino, e conseqüentemente o prolongamento do litígio, era devido à insensatez e à intransigência das autoridades militares argentinas.



Referências

Fontes:

Imagem 1: PINTO, Zivaldo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 91, n. 359, 6 abr. 1982. 1º Caderno, p. 10.

Imagem 2: PINTO, Zivaldo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 91, n. 359, 6 abr. 1982. 1º Caderno, p. 10.

Imagem 3: AGNER, Luiz. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 92, n. 47, 25 maio 1982. 1º Caderno, p. 10.

Imagem 4: PINTO, Zivaldo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 92, n. 70, 17 jun. 1982. 1º Caderno, p. 10.

ALVES, Rosental. Generais argentino, sem acordo, preparam guerra. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ano 92, n. 11, 19 abr. 1982a. 1º Caderno, p. 8.

ALVES, Rosental. “Lagartos” nas Geórgias resiste. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ano 92, n. 51, 29 maio 1982b. 1º Caderno, p. 13.

ALVES, Rosental. Derrota torna situação incontrolável. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ano 92, n.69, 16 jun.1982c. 1º Caderno, p. 9.

ARGENTINA ocupa as ilhas Falkland. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ano 91, n. 356, 3 abril 1982. 1º Caderno, p. 1.

ARGENTINA revidará ataques por ar, mar ou terra. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ano 92, n. 27, 5 maio 1982. 1º Caderno, p. 9.

ARGENTINA insiste que cessar fogo é só nas ilhas. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ano 92, n. 70, 17 jun.1982. 1º Caderno, p. 12.

GALTIERI diz que podem morrer 40 mil na guerra. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ano 92, n. 69,16 maio 1982. 1º Caderno, p. 17.



HORA da verdade. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ano 92, n. 70, 17 jun. 1982. 1º Caderno, p. 10.

LATGÉ, Luiz. Dez mil argentinos exigem o fim da ditadura militar. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ano 92, n. 69, 16 jun. 1982. 1º Caderno, p. 9.

LIMA, Juliana. Qual o significado do gesto de levantar o braço com o punho fechado. **Nexo Jornal**, São Paulo, 24 jun. 2016. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2016/06/24/Qual-o-significado-do-gesto-de-levantar-o-bra%C3%A7o-com-o-punho-fechado>. Acesso em: 31 jul. 1982.

OPÇÕES cegas. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ano 92, n. 26, 4 maio 1982. 1º Caderno, p. 10.

O POVO não se rende!. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ano 92, n. 68, 15 jun. 1982. 1º Caderno, p. 13.

PREÇO alto. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ano 92, n. 46, 24 maio 1982. 1º Caderno, p. 10.

THATCHER recusa última proposta da Argentina. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ano 92, n. 42, 20 maio 1982. 1º Caderno, p. 1.

UNIDADE de elite preparou ação. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ano 92, n. 18, 26 abr. 1982. 1º Caderno, p. 9.

Referências bibliográficas:

ACUÑA, Catalina; SMULOVITZ, Carlos. Militares en la transición argentina: del Gobierno a la subordinación constitucional. In: PÉROTIN-DUMON, Anne (org.). **Historizar en pasado vivo en América Latina**. 1. ed. Santiago: Universidad Alberto Hurtado, 2007, p. 3-94.

ALVES, Maria Helena. Estado e Oposição no Brasil (1964-1984). 5. ed. Editora Vozes: Petrópolis, 1989.



BOHNSACK, Ralf. A interpretação de imagens e o método documentário. **Sociologias**, v. 9, n. 18, 2007, p. 286-311.

BORRAT, Héctor. El periódico, actor del sistema político. **Anàlisis: Quaderns de Comunicació i Cultura**, s.v., n. 12, 1989, p. 67-80.

BURKART, Mara. La guerra de Malvinas según las caricaturas de Hermenegildo Sábat en Clarín. **Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación**, s.v., n.74, 2019, p. 17-32.

BUSETTO, Áureo. A mídia brasileira como objeto da história política: perspectivas teóricas. In: SEBRIAN, Rafael (org.). **Dimensões da política na historiografia**. 1. ed. Campinas: Pontes Editores, 2008, p. 9-23.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica**. 1 ed. São Paulo: Editorial Unesp, 2017.

CARDOSO, Oscar; KIRSCHBAUM, Ricardo; VAN DER KOOY, Eduardo. **Malvinas: la trama secreta**. 6 ed. Buenos Aires: Editorial Planeta Argentina, 1983.

CHAMMAS, Eduardo. **A ditadura militar e a grande imprensa: os editoriais do *Jornal do Brasil* e do *Correio da Manhã* entre 1964 e 1968**. Dissertação de mestrado em História – Departamento de História, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando a imagem toca o real. **Pós: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, v. 2, n. 4, 2012, p. 206-219.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens**. 1. ed. Minas Gerais: Editora UFMG, 2015.

FERREIRA, Marieta; MONTALVÃO, Sérgio. *Jornal do Brasil*. In: ALVES, Alzira et al (org.). **Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro – Pós-1930**.



Rio de Janeiro, FGV, 2010. Disponível em:
<http://ww.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/jornal-do-brasil>.
Acesso em: 7 jun. 2021.

FRANCISCO, Luciano. **Zirald**: análise de sua produção gráfica n’o Pasquim e no Jornal do Brasil (1969-1977). Dissertação de Mestrado em História – Departamento de História, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

FONSECA, Joaquim da. **Caricatura: a imagem gráfica**. 1. ed. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999.

GAWRYSZEWSKI, Alberto. Conceito de caricatura: não tem graça nenhuma. **Domínios da Imagem**, v. 1, n. 2, 2008, p. 186-229.

GOIDANICH, Hiron. **Enciclopédia dos quadrinhos**. 1. ed. Porto Alegre: L&PM, 2011.

HASTINGS, Max; JENKINS, Simon. **La batalla por las Malvinas**. 1. ed. Buenos Aires: Emecé Editores, 1984.

KNAUSS, Paulo. Aproximações disciplinares: história, arte e imagem. **Anos 90**, v. 15, n. 28, 2008, p. 151-168.

KORFF, Gottfried. From brotherly handshake to militant clenched first: on political metaphors for the worker’s hand. **International Labor and Working-Class History**, s. v., n. 42, 1992, p. 70-81.

LAGO, Pedro. **Caricaturas brasileiros: 1896-2001**. 2. ed. Rio de Janeiro: Sextante Artes, 2001.

LIEBEL, Vinícius. Entre sentidos e interpretações: apontamentos sobre análise documentária de imagens. **Educação Temática Digital**, v.12, n. 2, 2011, p. 172-189.

LIEBEL, Vinícius. O historiador e o trato com as fontes pictóricas – a alternativa do método documentário. **Topoi**, v. 17, n. 33, 2016, p. 372-398.



LIEBEL, Vinícius. Charge. In: RODRIGUES, Rogério (org.).

Possibilidades de pesquisa em História. 1 ed. São Paulo: Contexto, 2017, p. 83-113.

LOBO, Claudia. Na corda bamba – o *Jornal do Brasil* em tempos de abertura (1978-1985). In: **SIMPÓSIO REGIONAL DE HISTÓRIA: DEMOCRACIA E CONFLITO.** XI, 2004, Rio de Janeiro. *Anais do XI Simpósio Regional de História: Democracia e Conflito.* Rio de Janeiro, 2004. Disponível em: http://www.rj.anpuh.org/conteudo/view?ID_CONTEUDO=305. Acesso em: 1º ago. 2023.

LOPES, Antonio. Do monarquismo ao “populismo”: o *Jornal do Brasil* na virada para o século XX. **Nuevo Mundo, Mundo Nuevos**, Paris, s.v., 2006. Disponível em: <https://journals.openedition.org/nuevomundo/2239>. Acesso em: 7 jun. 2021.

MAUAD, Ana Maria. Sobre as imagens na História, um balanço de conceitos e perspectivas. **Maracanan**, v. 12, n. 14, 2016, p. 33-48.

MIANI, Rozinaldo. Charge: uma prática discursiva e ideológica. **9º Arte**, v. 1, n. 1, 2012, p. 37-48.

MOTTA, Cezar. **Até a última página: uma história do Jornal do Brasil.** 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

NOVARO, Marcos; PALERMO, Vicente. **A ditadura militar argentina 1976-1983: do golpe de estado à restauração democrática.** 1 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.

PUGLIESE, Vera. A proposta de revisão epistemológica da historiografia da arte na obra de Didi-Huberman. In: **ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE – REVISÃO HISTORIOGRÁFICA: O ESTADO DA QUESTÃO.** I, 2004, Campinas. *Anais do I Encontro de História da Arte IFHC/Unicamp.* Campinas, 2004. Disponível em: *Anais do I Encontro de História da Arte IFHC/Unicamp.* Acesso em: 3 nov. 2021.



RIBEIRO, Ana Paula. **Imprensa e história no Rio de Janeiro dos anos 50.** Tese de doutorado em Comunicação – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.

RIBEIRO, Ana Paula. Clientelismo, corrupção e publicidade: como sobreviviam as empresas jornalísticas no Rio de Janeiro dos anos 1950. **Revista Ciberlegenda**, s.v., n. 8, 2002, p. 1-15.

ROMERO, Luis. **História contemporânea da Argentina.** 1 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

ROMUALDO, Edson. **Charge jornalística: intertextualidade e polifonia um estudo de charges da Folha de S. Paulo.** 1 ed. Maringá: Editorial Eduem, 2000.

SANTIAGO JÚNIOR, Francisco. Dimensões historiográficas da virada visual ou o que pode fazer o historiador quando faz histórias com imagens?. **Tempo & Argumento**, v. 11, n. 28, 2019, p. 402-444.

SILVA, Rubens. A mão como símbolo político nas artes gráficas e visuais. **Revista Ícone**, v. 18, n. 1, 2020, p. 41-65.

VIEIRA, Ítala. **JB, um paradigma jornalístico: memória e identidade em narrativas míticas sobre o Jornal do Brasil.** Tese de doutorado em Comunicação – Departamento de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

WELLER, Wivian. A contribuição de Karl Mannheim para a pesquisa qualitativa: aspectos teóricos e metodológicos. **Sociologias**, Porto Alegre, s.v., n.13, 2005, p. 260-300.

YOFRE, Juan. **1982: los documentos secretos de la guerra de Malvinas/Falkland y el derrumbre del Proceso.** 2. ed. Buenos Aires: Sudamericana, 2011.

ZERWES, Erika. Iconografias de esquerda: encontro entre cultura visual e cultura política em fotografias da Guerra Civil Espanhola. **Visualidades**, v. 12, n. 2, 2014, p.159-177.



*Data de envio: 31 de outubro de 2022.
Data de aceite: 15 de maio de 2023.*