

# Se Maomé não vai à montanha...: charge e crítica social no limiar do século XXI\*

Waldomiro Vergueiro  
Gêisa Fernandes D'Oliveira

## Introdução

Ao longo dos séculos, o humor gráfico desempenhou importante papel de crítica e conscientização social. Na Inglaterra do século XVIII, autores como William Hogarth, James Gillray e Thomas Rowlandson (Clark e Clark, 1991) brilharam nas páginas dos periódicos humorísticos com críticas acerbas à realeza, aos políticos e às condições sociais então predominantes, realizando uma verdadeira radiografia da sociedade em que viviam e colocando a nu suas imperfeições. No mesmo período, na França, passos importantes em direção a um modelo de narrativa gráfica visual eram dados pelo artista e escritor Georges Colomb, que, sob o pseudônimo de Christophe, realizou destacado trabalho criativo na revista *Le Petit Français Illustré*, órgão em que publicou sua obra mais conhecida, *La famille Fenouillard*, iniciada em 1889. Atividades semelhantes, realizadas por autores nos vários países americanos, nessa época e em séculos posteriores, comprovam a eficiência do humor gráfico sob o ponto de vista de três grandes vertentes, ou seja: 1. como instrumento apropriado para retratar a sociedade em que é produzido; 2. como elemento de crítica das idéias predominantes e condições sociais; e 3. com potencial para transformação da sociedade.

No Brasil, especialmente, o trabalho do artista gráfico Angelo Agostini, o grande cronista do período do Segundo Reinado e da então nascente República, demonstrou a força da imagem como instrumento privilegiado para a crítica social. Mais recentemente, o periódico *Pasquim*, publicado nas décadas de 1960 a 1980, constituiu outro exemplo do potencial do humor gráfico para influenciar os aconteci-

mentos políticos e nortear a sociedade na busca da conscientização, constituindo-se, atualmente, em uma valiosa fonte de pesquisa para análise e compreensão do período da ditadura militar. Nos vários séculos de desenvolvimento da imprensa escrita, a atuação de artistas gráficos das mais diversas tendências representou um importante diferencial a destacar os diferentes veículos informativos. No entanto, esta atividade sempre esteve envolta em muitas controvérsias, sendo os artistas constantemente objetos de incompreensão, campanhas difamatórias, perseguição política e mesmo de atentados à sua integridade física. Neste sentido, o limiar do século XXI evidencia muita semelhança com séculos anteriores, encontrando-se ainda situações em que a criatividade do artista gráfico encontra-se cerceada pelas autoridades constituídas, que vêem nela um elemento ameaçador à ordem social. Este trabalho debruça-se exatamente sobre a mais recente tentativa de pressão sobre o trabalho dos humoristas gráficos – as charges sobre o profeta Maomé –, que se consubstanciou em manifestações públicas exacerbadas e ameaças a diversos veículos jornalísticos.

### O “caso” das charges de Maomé

Em 17 de setembro de 2005, o jornalista dinamarquês Carsten Andersen publicou no jornal Politiken, sob o título “Dyb angst for kritik af islam” (Medo profundo de uma crítica ao islamismo)<sup>1</sup>, uma matéria sobre as dificuldades do escritor Kåre Bluitgen para encontrar ilustradores para seu livro infantil *Koranen og profeten Muhammeds liv* (*O Corão e a vida do profeta Maomé*) (Figura 1). As várias recusas por parte dos ilustradores aludiam ao receio de uma possível represália por parte de fundamentalistas islâmicos, como a que levou à morte, em novembro de 2004, o cineasta e escritor holandês Theo van Gogh, cuja obra foi pautada por uma feroz crítica às religiões em geral, ou o incidente ocorrido em outubro do mesmo ano, na Universidade de Copenhague, quando um professor foi agredido por ter realizado leituras do Corão durante uma aula. Pouco mais de três meses depois da publicação da matéria com Bluitgen, em 30 de dezembro de 2005, retomando o debate sobre o tema da autocensura, o periódico Jyllands-Posten divulga o resultado de uma chamada feita a desenhistas dinamarqueses para que fizessem uma interpretação pessoal do líder espiritual islâmico. O artigo “Muhammeds ansigt” (O rosto de Maomé) apresentava 12 versões do profeta, sob a forma de caricaturas, quatro das quais feitas por membros do próprio jornal. A reação, neste primeiro momento, veio sob a forma de ameaças ao jornal, via e-mail e telefone, especialmente aos jornalistas ligados ao suplemento cultural, do qual constavam as charges. Em 10 de janeiro de 2006, as caricaturas voltam a aparecer na revista norueguesa Magazinet, gerando mais uma série de reações exaltadas por parte da comunidade islâmica.

Em resposta aos protestos gerados pelas charges, foram publicadas cartas abertas no Jyllands-Posten em dinamarquês, inglês e árabe, nas quais o jornal alega

não se arrepende de ter veiculado as caricaturas e nem considerá-las ofensivas, uma vez que estas seriam um exemplo de que o tratamento dispensado à fé islâmica em nada se diferenciava daquele conferido a outras crenças. Ou seja: ao invés de representarem uma postura de segregação perante o islamismo, seriam, isto sim, uma prova de inclusão da sociedade islâmica, via humor, na tradição crítica no trato com os credos, típica do país. Numa atitude de apoio aos jornais dinamarqueses, o periódico francês *France Soir* publicou uma das charges em sua edição de primeiro de fevereiro (Figura 2). Na capa, o título “Sim, nós temos o direito de caricaturar Deus” deixava clara a posição de apoio ao *Jyllands Posten*. A partir daí, a crise atingiu o seu ponto máximo, tendo como resultados desde a demissão imediata do editor do *France Soir*, Jacques Lefranc, até a exigência, por parte de países islâmicos, de um pedido oficial de desculpas do governo dinamarquês, passando pelo boicote a produtos deste país e também noruegueses e franceses, ataques a escritórios da União Européia e pela proibição da venda do *France Soir* na Tunísia e no Marrocos.



**Figura 1 - Capa do livro sobre a vida de Maomé**

Outros países europeus optaram pela não divulgação das caricaturas, como no caso da imprensa britânica. Na Alemanha, dentre os periódicos de larga circulação no país, apenas o conservador *Die Welt* e o liberal *Berliner Zeitung* publicaram algumas das polêmicas imagens. A Associação dos Jornalistas Alemães (DJV) baseou-se em seu código de deontologia da imprensa, segundo o qual é vedada a veiculação de qualquer artigo ou imagem que possa representar um grave atentado aos sentimentos religiosos ou morais do público, para sustentar sua posição, contrária à publicação das charges. Este último argumento nos leva a um ponto nodal para a compreensão da subjetividade de interpretação dos códigos visuais por parte da imprensa e da sociedade: como um conceito, demasiadamente vago, de “grave ofensa” à moral e à religião pode coexistir com as imagens de violência, em suas mais variadas formas, publicadas diariamente em periódicos de todo o mundo, inclusive no sensacionalista

jornal alemão Bild, ao mesmo tempo um dos jornais mais criticados e com uma das maiores tiragens dentre os jornais europeus? Imagens de guerra, de tortura, de repressão a manifestações não poderiam também ser consideradas ofensivas a sentimentos religiosos, uma vez que as religiões, em geral, possuem a premissa do amor universal entre os homens e consideram o assassinato uma grave ofensa? Os editoriais de moda e suas fotos sensuais não poderiam, igualmente, ser enquadrados na categoria de imagens ofensivas à moral (cristã, feminista, etc.)? O que faz com que algumas imagens sejam aceitas, digeridas, deglutidas em escala mundial e 12 cenas protagonizadas por um senhor de barba, a maior parte delas em situações de forte apelo cômico, sejam capazes de suscitar desconforto e levar a reações extremadas? Em outras palavras, qual é o peso, o critério deste julgamento? Que imagem seria neutra, incapaz de desagradar? A resposta a esta pergunta aponta na direção da delicada relação entre homem e imagem através da história.



Figura 2 - Capa do France Soir, 01.02.2006

### **A imagem gráfica e o islamismo**

A origem da proibição islâmica em relação à reprodução de imagens remete à questão da tentativa da imitação, via iconografia, da força vital, da alma, no sentido platônico, das coisas representadas. A imagem, ao tentar reproduzir plantas, pessoas, animais, toda a sorte de coisas vivas, colocar-se-ia numa posição de disputa com as coisas em si. Sob esse ponto de vista, a luta entre as coisas animadas e as imagens sem alma é desonesta, fadada ao fracasso e, portanto desnecessária, mas não estritamente condenável.

Como assinalou o escritor Abdelwahab Meddeb<sup>2</sup>, a idéia da imagem como algo incompleto, sem alma, uma cópia imperfeita do mundo exterior, não pressupunha a proibição de representações de Maomé. Há registros de ilustrações da vida do profeta que remontam ao século XIV, como o manuscrito *Jami' al-Tawarih*,

(*Uma história monumental do mundo*), de Rachid Ed-Dine. Atualmente, parte do acervo da Universidade de Edimburgo, o manuscrito ilustra passagens da vida do profeta de maneira semelhante às histórias que retratam a vida de Cristo. A proibição refere-se a uma compreensão mais tardia dos textos, verificada na iconografia que data do império Otomano. Neste período a representação do profeta passou a apresentar um espaço vazio no lugar do rosto. Os xiitas, por sua vez, representam Maomé indiretamente, através da figura de seu primo e discípulo Ali. Portanto, a interdição à representação, que tanta estranheza causa aos olhos ocidentais é muito mais o resultado histórico de uma apropriação, um costume levado às últimas conseqüências, uma tradição inventada, que uma lei imemorial do islamismo (Hobsbawm, 2002). Vale ressaltar que tal proibição aplica-se com maior propriedade ao mundo árabe, tendo pouco valor entre os turcos ou na região da Ásia Central. A iconoclastia, em si, não deveria causar estranheza aos ocidentais, afinal, a proibição do culto às imagens está na base do cristianismo. Segundo Régis Debray “todos os monoteísmos são iconóforos e, em certos períodos, iconoclastas” (Debray, 1993: 75). O posicionamento do cristianismo no que se refere ao uso das imagens é historicamente datado e respondeu a questões muito precisas, colocadas pelo contexto político do século VIII d.C. O princípio da Encarnação, aceito no Segundo Concílio de Nicéia, adota a opinião de que a imagem sacra é uma espécie de protótipo divino capaz de encerrar, além de suas características materiais – o tamanho da tela, a textura das pinceladas, a técnica utilizada –, distintivos que remeteriam a sua origem divina. A recusa do ícone, sob esta compreensão, poderia mesmo ser entendida como uma recusa à própria potencialidade de encarnação do divino, sua capacidade de estar em todos os lugares, ao mesmo tempo. Se, por um lado, este jogo de representações possibilitou à Igreja um maior controle sobre os Impérios que então se formavam, por outro gerou um compromisso cada vez maior da Igreja em relação à imagem. A função mediadora desta, atuando como ligação entre o humano e o divino, efetivamente funcionava e garantia um acesso muito maior da grande maioria de fiéis iletrados aos princípios da fé, porém o preço a se pagar foi torná-la imprescindível.

A retomada da imagem pelo cristianismo acarretou o efeito, nem sempre desejado, de uma volta à transcendência, ao mágico tão próprio do paganismo: de instrumentos de apoio à compreensão dos textos, as imagens os superaram rapidamente, sobretudo como pólos de atração de grupos. Atrair fiéis, superar o obstáculo de lidar com um potentado recente, seja Jesus ou Maomé, este foi o desafio a ser enfrentado por cristãos e muçulmanos, desde os primórdios de ambas as religiões, uma missão nada corriqueira, pois partia de uma situação desfavorável, se comparada aos deuses gregos ou da Roma antiga, sempre presentes, manifestados na água, no sol, no ar e nas forças naturais. A dificuldade maior dessa tarefa residiu na tentativa de fundir a noção de um Deus sem começo, nem fim,

pregada pelo islamismo e pelo cristianismo, com figuras tão recentes como Jesus ou Maomé. O divino atemporal precisa incorporar-se em homens que nasceram e morreram, homens que podem ser esquecidos, a não ser que suas palavras sejam levadas adiante. Mas só a palavra escrita e falada não bastam. É preciso um suporte, algo que ajude a legitimar a história. O cristianismo optou pela imagem representativa, mesmo que esta representação passe pelo crivo de suas autoridades e possa ser refeita no decorrer da história. O islamismo, por sua vez, introjetou a impossibilidade de se conhecer a face de seu profeta, conforme esta se manifestava a seus seguidores, pulverizando-a nas formas geométricas, em corpos sem rosto, em dublês (como Ali) que dão conta de se conhecer a ação sem que para isso tenhamos que enfrentar o agente. O invisível pelo visível, via imagem, adotado pelo cristianismo, do qual decorre toda a tradição da arte religiosa, traduz-se, no islamismo, pela recusa em conceber que seu fundador mude de feição conforme a vontade do pintor, escultor ou ourives do momento. Por essa visão, um profeta que se permitisse inscrever em diferentes volumes, que pudesse ser quebrado, cujas cores pudessem ser manchadas, cuja face pudesse esvaír-se com a tapeçaria que o representa, seria um profeta menor. Seja, portanto, vedado aos olhos dos homens o que lhes escapa à compreensão.

A questão, portanto, não é por que a reação de alguns grupos à publicação das charges possa chegar a ser tão visceral e representar uma ameaça de morte aos envolvidos (podemos inclusive considerar tamanha reação muito mais coerente por parte de um fiel que a tolerância cristã com a seqüência de permissões e proibições adotadas em relação aos ícones). O ponto central, a armadilha na qual o Ocidente parece teimar em cair, é a de que esta reação represente efetivamente a opinião de toda a comunidade islâmica. Quem, afinal, se sentiu ofendido com a publicação das charges? Quem determinou o embargo comercial, fechou embaixadas e clamou por um pedido de desculpas dos países que apoiaram o Jyllands-Posten? Eles foram apoiados por toda a população ou expressaram o desejo de uma minoria? Assim como não podemos duvidar da concretude destas ações, bem como das ameaças sofridas pelos veículos envolvidos na controvérsia, tampouco podemos julgar que estas manifestações, tal como documentadas em jornais e revistas, representem a totalidade do pensamento islâmico; ou antes, crer que tal “totalidade” de pensamento exista acarretaria numa distorção perceptiva da mesma ordem de se tomar determinada comunidade ocidental – a dos habitantes dos Estados Unidos da América, por exemplo –, como porta-vozes do pensamento ocidental cristão contemporâneo, ou de supormos que haja uma unidade, uma convergência de idéias e posicionamentos que se possa abrigar sob a bandeira de um “pensamento ocidental cristão”. Esta interpretação seria, nos termos empregados pelo filósofo Michel Foucault (1999), própria da *episteme* clássica, na qual todo poder é conferido à representação.

## Os limites da representação

De acordo com Foucault (1999), a *episteme* arcaica, dominante até o século XVI, não via diferença entre representações e coisas representadas. O mundo era regido por um sistema de similitudes que a tudo conferia certo grau de parentesco. Não havia lugar para estranhos, nada estava do lado de fora, nada podia estar, uma vez que não havia um “lado de fora”. A ruptura promovida pela *episteme* clássica age no sentido de provocar uma cisão que resultará num “lado de dentro”, o da representação, espaço no qual as coisas se organizarão e permanecerão em perfeita ordem e um “lado de fora”, ou seja, das coisas que escapam à representação. Ou seja: as semelhanças não estão mais nas coisas em si, como durante a *episteme* arcaica, mas são dadas por algo exterior ao objeto: a representação. Semelhante é algo que pode ser *representado* como semelhante. A entrada da *episteme* moderna dar-se-á justamente por uma nova fissura, desta vez causada pela constatação de que existem coisas que escapam aos limites da representação. Nesse sentido, elemento essencial para a compreensão da nossa contemporaneidade é a capilarização das configurações de saber, na qual cada sujeito será sua própria *episteme*. É esta característica que deve se fazer presente na análise da crise gerada pela publicação das charges. A própria crise não pode ser tomada como um problema religioso, político ou institucional, independentemente. Achar que apenas a política, ou a economia, ou a fé, cada uma delas em separado, tem o poder de mover montanhas é incorrer no mesmo erro de tomar a parte pelo todo e de não estar atento aos limites da representação sobre o qual nos fala Foucault. E se nos posicionarmos frente aos eventos ocorridos levando em conta os limites da representação, resta ainda entendermos a função do humor como meio de lidar com as identidades – de credo, inclusive –, e de fornecer uma abordagem adequada à crítica social, pois seria um exercício intelectual demasiadamente exaustivo tentarmos nos convencer de que a justificativa dada pela Associação dos Jornalistas Alemães exprime uma postura posta em prática no jornalismo de qualquer país. Qualquer imagem pode vir a ser ofensiva para uma pessoa ou um grupo de pessoas, pelos mais diferentes motivos.

Podemos pensar no humor como algo exterior, que paira sobre nós, algo fora da zona de embate das relações sociais de geração e reprodução de conhecimento, denominadas por Foucault relações de saber/poder (2003). Em outras palavras: tudo seria possível dentro do humor, qualquer posicionamento, qualquer crítica, qualquer opinião. Outrossim, podemos encarar o humor presente nas charges como uma forma de agência, de prática de um programa de cultura, nos moldes empregados por Siegfried Schmidt, segundo o qual a cultura “não está ligada a fenômenos, mas sim a um programa ligado a produções sociais relevantes e interpretações de fenômenos” (Schmidt, 2000: 34). A reprodução de práticas culturais

se dá no interior da sociedade através da transmissão do programa de cultura aos indivíduos. A partir daí, agentes sociais executam tarefas específicas através de um mecanismo de opções para a solução de problemas determinados. Ao servir de mediação entre o observador e o fato observado, de forma de distanciamento mais acentuada que o texto escrito ou que a imagem que busca uma ligação direta com o real, a imagem humorística inscreve-se, simultaneamente, no que Platão considera a distorção do homem pela arte, uma vez que aceitaríamos de maneira mais condescendente, menos crítica, as imagens que nos divertem; e na solução que o filósofo vê para os problemas gerados por esta distorção. O humor, prática de discurso indireto por definição, no qual nada do que se vê deve ser tomado ao pé-da-letra, espaço no qual a lógica não precisa ser respeitada, *locus* privilegiado do inesperado, atua na diminuição da distorção entre o falante e o discurso enunciado, verbal ou não, criando um distanciamento, uma possibilidade de lidar com questões que, de outro modo, não encontrariam espaço de discussão. Um bom exemplo desta dualidade é a festa do Dia dos Mortos, no México, da qual faz parte a exaustiva repetição da *Catrina*, a sorridente representação da morte, uma das tantas caveiras criadas por José Guadalupe Posadas, tão cara a mexicanos ilustres, como Diego Rivera, que a representou em diversas pinturas e painéis, quanto ao cidadão comum. O pudor cristão transforma o culto à morte dos povos pré-colombianos, que em suas origens não tinha nada de gaiato, em fanfarra, valendo-se do humor para lidar com a presença da morte. Mediada pela festa de representação da *Catrina*, a morte torna-se palatável. O humor atua como uma dinâmica normatizadora da relação entre a ordem social e a liberdade individual, dinâmica que, justamente por estar inscrita na sociedade, sujeita aos movimentos de seus agentes, pode ser por vezes subversiva ou mesmo revolucionária, por outras apenas reprodutora de valores estabelecidos pelo senso comum. Esta segunda aproximação, historicamente inscrita, parece muito mais profícua, senão para a compreensão dos fenômenos sociais, ao menos para que a arena de discussão em torno destes seja mais ampla, generosa e fecunda. Neste sentido, a série de charges sobre o profeta Maomé, que tanta celeuma criou no início de 2006, simboliza a livre expressão de um segmento da crítica cultural – o dos humoristas gráficos ou cartunistas –, que atuam como agentes privilegiados desse processo de criação de distanciamento às questões mais candentes da sociedade. Desta forma, as manifestações de apoio aos cartunistas que realizaram as charges – desde sua reprodução por grandes jornais europeus, às manifestações individuais de repúdio à utilização de pressões econômicas e violência física contra os veículos que assim o fizeram –, mais do que a defesa da liberdade intelectual, deve ser vista como mais um passo na luta pelo desempenho de uma função social já consagrada por vários séculos de atuação do humorismo gráfico no mundo.

## Conclusão

Tudo parece indicar que estamos mergulhados em uma cultura global em que o elemento visual tem papel preponderante. Assim, a reflexão sobre confrontos relacionados com representações gráficas de preceitos religiosos ou políticos assume destacada importância para a correta compreensão da realidade. Envolvendo questões de respeito a uma crença religiosa e, ao mesmo tempo, de manutenção da função social do humor gráfico, as charges sobre o profeta Maomé representam um documento de inegável valor histórico para entendimento da dinâmica social predominante no limiar do século XXI e podem ajudar os futuros pesquisadores a desvendar o intrincado sistema de relações e práticas sociais dela derivados.

Waldomiro Vergueiro  
Professor da ECA-USP  
wdcsverg@usp.br

Gêisa Fernandes D'Oliveira  
Doutoranda na ECA-USP  
geisaf@hotmail.com

## Notas

\*Texto submetido ao III Simpósio Nacional de História Cultural. ANPUH, UFSC, setembro de 2006.

1. Disponível em: <http://politiken.dk/VisArtikel.sasp?PageID=397712>.
2. Texto disponível em: <http://www.liberation.fr/page.php?Article=356354>.

## Referências bibliográficas

- CLARK, Alan; CLARK, Laurel. *Comics: uma história ilustrada da B.D.* Sacavém: Distribuidora Cultural, 1991.
- DEBRAY, Régis. *Vida e morte na imagem: uma história do olhar no ocidente*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. 27ª ed. Petrópolis: Vozes, 2003.
- HOBSBAWM, E. J.; RANGER, T. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- SCHMIDT, Siegfried. *Kalte Faszination – Medien, Kultur, Wissenschaft in der Mediengesellschaft*, Velbrück Wissenschaft. Göttingen: Hubert & Co., 2000.
- WIND, Edgard. *A eloquência dos símbolos: estudos sobre arte humanista*. São Paulo: EDUSP, 1997.

## **Resumo**

O artigo discute o papel do produtor gráfico como mediador cultural, com especial ênfase no trabalho de chargistas e caricaturistas. Analisa o potencial de contribuição da produção gráfica para constituição de uma nova cultura visual no século XXI, considerando o uso social do humor na representação da sociedade contemporânea. A partir do estudo de caso das charges a respeito do profeta Maomé, publicadas em jornais europeus no final de 2005, são tecidas considerações sobre a utilização dessas produções gráficas como fonte primária de pesquisa histórica. Conclui-se que a charge – assim como a fotografia –, não apenas ilustra uma dada situação, mas, muito mais que isso, pode servir a diferentes práticas sociais, gerando resultados diversos e inesperados.

## **Palavras-chave**

Caricaturas de Maomé; Cultura; Representação.

## **Abstract**

The present article discusses the role of graphic producers as cultural mediators, with special emphasis on the work of illustrators and cartoonists. We analyze the contribution of graphic productions to the constitution of a new visual culture in the 21<sup>st</sup>. century, considering the social use of humor in nowadays society. We focus our attention on the “Mohammed cartons”, published in European newspapers in 2005, to make considerations concerning the use of cartoons as a primary research source for historians. We conclude that cartoons – as other representations, such as photography, for example – not only illustrate a certain episode, but can furthermore be an active part of social events, able to engender multiple and unexpected results.

## **Key-words**

Mohammed cartoons; Culture; Representation.