

IMAGENS DO COTIDIANO DE OSWALDO MIRANDA (MIRAN)

Data de aceite: 01/03/2024

Tatiane Severino

Doutoranda em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná

RESUMO: O presente artigo propõe, brevemente, uma problematização em torno da representação do cotidiano por Miran, e como uma provável realidade espaço-temporal poderia se expressar graficamente na imagem. Pensamos nessa realidade como parte de um contexto social próximo à produção e como este poderia ser identificado através de uma narrativa visual. A articulação se dá a partir de dois cartuns de Oswaldo Miranda (Miran) publicados na página *Jornal de Humor* entre 1976 e 1977, encartada no jornal *Diário do Paraná*. Logo, determinados aspectos da conjuntura da época na cidade tratada aqui poderiam ser identificados, ainda que indiretamente, como o êxodo rural e a busca por uma tentativa de afirmação identitária que marcariam, de certa forma, a década de 1970, em Curitiba. Esse período seria conhecido, ainda, por transformações urbanísticas ocorridas na cidade, a partir do projeto de modernização da estrutura física

citadina, praticado pelo governo estadual e municipal daquela época. Desse modo a tomamos em um aspecto que se aproxima do que Freitas (2004) define como o aspecto formal, semântico e, também, social das imagens artísticas.

PALAVRAS-CHAVE: Cotidiano; afirmação identitária; imagem; Miran.

INTRODUÇÃO

O presente artigo parte de dois cartuns de autoria de Miran, como ficou conhecido o designer gráfico, ilustrador, cartunista e pioneiro do design gráfico na década de 1970, em Curitiba. Sua trajetória nas artes gráficas perpassa por publicações de desenhos em vários meios de comunicação impressos, como colaborador ou editor, até a atuação na área do design com campanhas publicitárias e publicações próprias, como a revista portfólio *Gráfica* lançada em 1983. Além de outras publicações em que contribuiu com desenhos de humor e design, Miran criou e editou o tabloide *A Raposa*, que teria duas fases, a primeira como suplemento

do jornal paranaense *Diário do Paraná* nos anos finais da década de 1970, e a segunda já nos anos 1980, com apoio da Fundação Cultural de Curitiba. Nesse periódico fica evidente, em alguns números publicados, a influência do designer norte-americano Herb Lubalin, editor de *Upper and Lower Case*, também um tabloide publicado em Nova Iorque em 1973¹.

Outra criação e edição seria a página *Jornal de Humor*², como inserto dominical no *Diário do Paraná*, este teve seu primeiro número publicado em 28 de março de 1976. No texto de apresentação da primeira edição, Ernani Buchman revelaria a intenção de oferecer, com a página, maior visibilidade no âmbito nacional aos cartunistas locais. Assim, segundo Buchman, uma vez que, o humor no Paraná seguia uma política de exportação, trataria de “produzir para exportar”³. Além de Miran, também Solda, Edgar Vasques e Fraga publicariam desenhos na estreia da página, e seguiram como colaboradores ao longo da existência do *Jornal de Humor*. Ainda, como cartunista profissional, colaborou no jornal alternativo carioca *O Pasquim* desde 1972 até meados da década de 1980.

Entre a produção cartunística de Miran, após um, ainda breve, levantamento imagético, é possível estabelecer eixos temáticos que norteiam uma análise voltada ao conteúdo dos desenhos. Um desses eixos engloba representações do cotidiano em que percebemos, ainda, uma subdivisão, em linhas gerais, entre cotidiano voltado às questões sociais, políticas, culturais, e outro que aborda uma visão mais poética da experiência do dia-a-dia, num primeiro momento. Mas, mesmo nesse vislumbre da criação artística, nos seria permitido, talvez, perceber alguns pontos de reflexão em relação à rotina vivenciada por cada um num meio específico, social e politicamente construído e partilhado entre cada componente dessa sociedade, como nos diria Rancière⁴. Os demais eixos replicam na política, de um modo mais contundente - ou sutil -, por vezes, em que enfatizam militares, ou práticas repressivas, principalmente de períodos em que vigorava a ditadura militar brasileira, entre 1964 e 1985. Além da política, Miran propõe um viés do gênero, sexualidade, erotismo, pornografia e do *nonsense* como vias de composição.

O eixo apresentado neste artigo trata, num modo geral, de aspectos específicos do cotidiano, como mencionado acima, em suas duas vertentes: social e poética. Assim nos voltamos a uma das edições do *Jornal de Humor* (fig. 01), enquanto a primeira imagem apresenta, talvez, uma poeticidade numa cena cotidiana, a outra evidenciaria um viés mais politizado, diria. Ambos os desenhos foram publicados numa mesma edição do *Jornal de Humor*.

1 CALDI, Leonardo; LIMA, Edna Lúcia Cunha. A Raposa: influências de Herb Lubalin no trabalho de Miran. In: C. G. Spinillo; L. M. Fadel; V. T. Souto; T. B. P. Silva & R. J. Camara (Eds). **Anais [Oral] do 7º Congresso Internacional de Design da Informação**. N.º.2, vol.2. São Paulo: Blucher, 2015, p. 971.

2 Sobre o *Anexo*, suplemento cultural do *Diário do Paraná*, ver: SEVERINO, Tatiane. **Além do visível: imagens de humor do suplemento cultural Anexo (1976; 1977)**. Dissertação (Mestrado em História) UFPR, Curitiba, 2018.

3 BUCHMANN, Ernani. *Jornal de Humor*. **Diário do Paraná**. Curitiba, 28 mar. 1976.

4 RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: EXO Experimental / Editora 34, 2005.



(Fig. 01). MIRANDA, Oswaldo. **Jornal de Humor**. Diário do Paraná - Anexo. Curitiba, 31 jul. 1977, p. 10.

Em um direcionamento em relação entre a narrativa ficcional e a realidade, considero a teoria abordada por Wolfgang Iser⁵ ao tratar dos conceitos de ficção em referência, em princípio, à literatura.

5 ISER, Wolfgang. Atos de fingir. In: **O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

Se a ficção do *como se* provoca atividades de orientação e de representação nos receptores e, portanto, desperta reações, é de se perguntar em que medida o mundo irrealizado do texto possui efeitos retroativos sobre os receptores, a partir da representabilidade por ele estimulada.⁶

Contudo, o autor sugere a possibilidade de combinações entre elementos textuais, visuais, presentes na construção de uma narrativa baseada numa ficcionalidade expressiva. Tais relações poderiam, por certo, apontar algumas contradições interpretativas, de forma a abrir espaço a compreensões diversas, que se colocariam, sobretudo, lado a lado do entendimento de cada interpretante da representação, num processo de interconexão de experiências culturais. Por outro lado, essas combinações relegariam, também, à expressão, possibilidades conectivas entre linguagens diferentes – ou elementos textuais / representativos – que contribuiriam para uma configuração tanto real, no que toca a um contexto da produção, como imaginária, ao tratar de um objeto irreal, como no caso das representações contidas nas imagens de Miran.

Assim, a proposição de Freitas⁷ parece uma via de interpretação interessante onde, em primeiro lugar, trata a imagem em sua relação entre o conteúdo gráfico e a sua expressividade, representada, em determinado modo, em conexão com o meio em que estaria inserida. Quanto ao conteúdo, este seria observado tanto sob um viés contextual, como também do âmbito estético. Assim, já teríamos duas dimensões de análise – a formal e a semântica -, por último, caminha-se para uma interpretação no que diz respeito ao meio social, ou seja, uma espécie de correlação significativa entre a imagem em si e o ambiente próximo em que circula.

Ao pensar, de forma ampla, no contexto de Curitiba na década de 1970, local e período de circulação das imagens, um projeto era desenvolvido na cidade, em que visava, primeiramente, uma reorganização da estrutura urbana, mas que supunha, inclusive, uma aproximação moderna, no sentido mesmo vanguardista. Logo, a população também sofreria reflexos desse processo de reestruturação, não só em sentido físico, da urbanização, como, inclusive, de vivências socioculturais, uma vez que se veria um crescimento migratório de populações rurais.

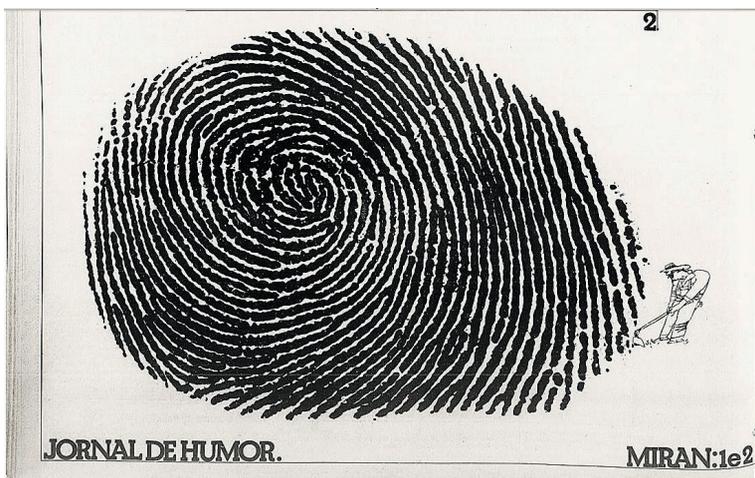
Desde o início do século XX Curitiba presenciou um forte movimento em torno da definição de sua identidade cultural e étnica. Desde então, proliferaram-se evidências de uma demanda crescente por ações reafirmadoras, solidificadoras do estatuto de uma cidade que se pensa moderna, elegante, europeia. Mais recentemente, Curitiba procura se assumir como um protótipo de cidade *multicultural*. Dessa forma, Curitiba abriga um dualismo *centro-periferia*: o centro se reconhece como o lugar da cultura autêntica e a periferia se associa a experiência cosmopolita e impura. A relação *centro-periferia* deve ser compreendida associada aos processos migratórios mais recentes vividos pela cidade. A partir da década de 1970 a população urbana ultrapassou a população rural em níveis percentuais no estado do Paraná. A cidade de Curitiba recebeu grande parte desse contingente populacional.⁸

6 Ibidem. p. 28.

7 FREITAS, Artur. História e imagem: por uma abordagem triplíce. **Estudos Históricos – Dossiê “História e Imagem”**. Rio de Janeiro: n° 34, julho-dezembro, 2004.

8 VIACAVA, Vanessa Maria Rodrigues. “Em busca da Curitiba perdida”: Os mecanismos da construção de uma identi-

De tal modo, então, ao observar a imagem de Miran (fig. 02) seria possível perceber, ainda que de forma sugestiva, uma procura por afirmação identitária de alguém que, presumivelmente, não seria originário da cidade, ou seja, não nascera no espaço urbano, mas acabaria por se inserir posteriormente nele. O desenho mostra uma grande impressão digital sendo arada por um homem, nele vemos uma simplicidade, tanto em sua aparência, como no trabalho que desenvolve. Esse desenho, no entanto, não era inédito no suplemento *Anexo*, pois apareceria, primeiramente, na edição número 32 do mesmo *Jornal de Humor*, no ano de 1976, ao lado de imagens de Fraga, Paiva e Solda em que a temática em sua totalidade era voltada a questões sociais, de desigualdade e fome.



(Fig.02). MORNADA, Oswaldo. **Jornal de Humor**. Diário do Paraná - Anexo. Curitiba, 31 jul., 1977, p. 10. (Detalhe).

O trabalho que é desenvolvido pelo sujeito parece ser árduo e extenso. Ele é representado numa proporção inferior à digital que constrói, como se seu reconhecimento viesse tão somente pelo seu trabalho, o que o manteria praticamente anônimo numa insinuação que direcionaria ao contexto de migração e, porque não, de isolamento vivido em um lugar que não seria o seu, de origem. Vindo do campo, ali ele se descobriria num ambiente totalmente diverso do conhecido até então. Miran constituiu o personagem descalço, com um aspecto supostamente cansado e, talvez, já com uma idade avançada, o que reforçaria toda sua vivência modesta, não sem uma dose de sofrimento e dor advindos já de sua experiência anterior a que sugerem a representação como um todo.

Ao tomar uma direção interpretativa, por um lado, entenderíamos a identidade do homem como algo “fixo” na terra, no ambiente rural, seu lugar de referência, em que teria nascido e desenvolvido boa parte de sua vida e, portanto, não deixaria de persistir em

sua memória e sua configuração enquanto indivíduo de uma sociedade. De tal forma, a relação que se presume numa imagem entre o que se vê e um possível significado a ser interpretado, a partir desse visível, poderiam constituir, não por acaso, uma forma de comunicação. Assim, refletiria, quem sabe, uma abertura, em determinado sentido, para uma compreensão do desenho de humor iniciando por sua composição gráfica, estética, além do seu percurso enquanto objeto artístico, para, então, seguir num entendimento histórico-cultural envolvido nesse processo interpretativo. Aqui, talvez, seria relevante o conceito denominado “isolamento metodológico”⁹, ou seja, uma espécie de separação entre a forma e seu contexto, para, então, traçar uma ponte entre o visual e o verbal:

Em suma, é preciso entender que se a imagem artística não está, de forma alguma, isolada de algo como um contexto histórico, até porque é dele parte constitutiva, por Outro lado ela *deve*, num primeiro momento, *ser metodologicamente isolada dele*, pois só assim o conhecimento historiográfico se torna capaz de formar, *junto à imagem artística*, um vocabulário apto a reduzir minimamente o fosso - em última análise intransponível - que separa o discurso visual do verbal.¹⁰

Assim como a proposta metodológica da abordagem tríplice da imagem¹¹, esta seria representativa de algo, seja uma paisagem ou um pensamento, tangenciada numa realidade que a originou, através de sua forma, mas, também, por meio da própria interpretação atribuída externamente. Nessa conexão, seria possível, talvez, afirmar a existência de uma relação de semelhança entre a imagem e a sua fonte. Em tal sentido, poderíamos interpretar, tão logo, essa imagem numa aproximação ao analfabetismo. O difícil acesso às instituições de ensino relegaria a milhares de trabalhadores - principalmente aqueles que viviam no campo, dada a distância, que muitas vezes tornava o ingresso na escola ainda mais raro - o desconhecimento da escrita e da leitura, que, por sua vez tornaria a impressão digital sua única assinatura reconhecida. Sobre a questão do analfabetismo, de um modo geral, no Brasil, a título de informação, nos anos 1970 os dados do Instituto Brasileiro de Geografia Estatística (IBGE) apontam para uma taxa de 33% da população brasileira analfabeta¹², ou seja, quase metade dos brasileiros não sabia ler nem escrever, ou se possuíam algum conhecimento das letras, não seria suficiente para alcançar uma capacidade interpretativa de um texto, por exemplo.

Diante de certa dificuldade para estabelecer uma identidade própria, num ambiente diverso daquele em que estaria acostumado, o analfabetismo se revelaria num ponto complicador, pois, talvez, a vida na cidade exigiria, em certa medida, um grau de instrução maior para poder usufruir de seus benefícios plenamente. A troca de ambientes acarretaria um aumento significativo no desenrolar de sua vida nova, a começar pela ação que desenvolve que elevaria seu nível de dificuldade. Além disso, teria, supostamente,

9 FREITAS, Artur. 2004. **Op. Cit.** p. 07.

10 *Ibidem*. p. 10. (Grifos do autor).

11 *Idem*.

12 Fonte: IBGE, Censo Demográfico 1970-2000. Dados extraídos de: **Estatísticas do século XX**. Rio de Janeiro: IBGE, 2007.

diminuído sua representatividade, em face de uma sociedade que não o reconheceria como parte constitutiva do mesmo modo que no campo. Em complementação, abrimos para uma breve observação sobre a questão migratória de um grande número de pessoas das zonas rurais para a capital paranaense no período em questão. Estas viriam em busca de emprego nas indústrias, então instaladas na cidade. Foi inclusive nos anos 1970 que a Cidade Industrial de Curitiba (CIC) surgiu, como possibilidade efetiva para absorção dessa mão-de-obra que chegava à capital.

Como a cidade começava a sentir os efeitos do esvaziamento da agricultura, os migrantes chegando às pencas na capital, em busca de assistência médica e empregos, um dos caminhos apontados para absorver a mão-de-obra excessiva era o da industrialização de Curitiba. E foi este o escolhido pelo prefeito municipal que, com o apoio do novo governador Parigot de Souza [...] e do governo federal, decidiu implementar a ideia da Cidade Industrial de Curitiba.¹³

Nesse sentido, na atividade que o personagem executa solitário para essa construção identitária, o trabalho braçal, além de apontar a uma ideia de exclusão sociocultural, revela aquela forma de trabalho como sendo a sua identidade propriamente dita, ou seja, a terra, o manejo sobre ela, é o que o define como o sujeito do interior, que mesmo que mude para o espaço urbano, continua com os traços de sua origem. Nesse sentido, a representatividade nas ilustrações de Miran (fig. 01) nos colocaria, de tal forma, diante de uma cena cotidiana, mas, sobretudo, de uma representatividade que poderia, quem sabe, transportar o pensamento do espectador a algo também individual, encerrado no seu viver dia após dia, porém, compartilhado através da confluência com a poética do artista ao criar a imagem e possibilitar essa experiência de partilha. Ao representar a ação, ainda que contenha um caráter ficcional visível, mas reconhecível, Miran, também, abriria caminhos para uma compreensão de situações comuns, mas mantidas na individualidade do cotidiano que, no entanto, exibem uma ideia de experiências que confluem para a vivência comum a todos.

Então, outro ponto teórico se revela interessante nesta abordagem, que direciona, também, a um entendimento da representação a partir do imaginário possivelmente despertado a quem a observa. Iser aborda tal assunto como parte de uma função em que provocaria uma reação aproximativa entre real e irreal, ou seja, através da imagem irreal determinada realidade particular poderia ser reativada, e compartilhada, diria, pelo interpretante, isso seria possível a partir de um reconhecimento prévio do tema representado:

O mundo do texto permite portanto que por ele sejam vistos os dados do mundo empírico por uma ótica que não lhe pertence, razão pela qual constantemente pode ele ser visto de forma diversa do que é. Daí que a reação que o *como se* desperta no âmbito do mundo do texto possa se referir também à realidade empírica que, através do mundo do texto, é visada a partir de uma perspectiva que não se confunde com uma outra do mundo dado da vida real.¹⁴

13 KAMINSKI, Rosane. **Imagens de revistas curitibanas: análise das contradições na cultura publicitária no contexto dos anos setenta**. Dissertação (Mestrado em Tecnologia) UTFPR, Curitiba, 2003.

14 ISER, Wolfgang. 1996. **Op. Cit.** p. 28. (Grifo do autor).

Na outra imagem que compõe a página de Miran (fig. 03), ele registra um momento específico do dia-a-dia de uma mulher, também anônima, que, distraidamente, molha sua planta, com uma expressão serena, quase sorrindo, em que demonstra certa satisfação na atividade que exerce, diferente do sujeito anterior (fig. 02). O avental vem a reforçar uma noção de cotidiano, de dia-a-dia, mas não somente; a expressão quase mecanizada, juntamente com a ação que a mulher desenvolve, complementa esse direcionamento ao trivial, àquilo que se faz quase sem perceber, em toda sua automaticidade. Porém, ao olhar mais atentamente para a imagem como um todo, percebemos uma configuração que remete a uma cena fantástica. Neste ponto poderíamos afirmar que ela proporciona ao observador, entre outros pensamentos, uma ideia de sonho, de algo que foge à própria realidade simples e que, mesmo que momentaneamente, rompe com um ciclo de rigidez, de automaticidade de uma ação repetitiva.



(Fig.03). MORNADA, Oswaldo. **Jornal de Humor**. Diário do Paraná - Anexo. Curitiba, 31 jul., 1977, p. 10. (Detalhe).

Nesse aspecto, no sentido da mecanicidade de gestos e sua conseqüente ruptura, Henri Bergson¹⁵, em sua discussão sobre o humor, revela que a existência desse sentimento risível estaria, em parte, condicionada a uma determinada capacidade deste para romper com essa rigidez, seja do corpo, do espírito ou mesmo da habitualidade, como se encaixaria no caso

15 BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre a significação da comicidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

debatido aqui. Essa quebra viria com o riso, como parte de uma sensibilização do ser humano diante de situações/condições que levassem, inicialmente, ao enrijecimento da conduta, como se não fosse mais possível se livrar daquele modo de experimentar a vida. Por outro lado, ainda, como se refere o autor, o riso tomaria um sentido de “gesto social”, apto a produzir reações contra a seriedade humana, tanto em âmbito social como particular.

Pelo temor que o riso inspira, reprime as excentricidades, mantêm constantemente despertas e em contato mútuo certas atividades de ordem acessória que correriam o risco de isolar-se e adormecer; suaviza, enfim, tudo o que puder restar de rigidez mecânica na superfície do corpo social.¹⁶

A mecanicidade cotidiana seria, assim, problematizada ao coloca-la face ao cômico, que, por sua vez, atuaria como uma espécie de corretivo ao caráter rígido do comportamento humano. A definição de Bergson, para essa instância humorística, segue, entretanto, uma confluência entre vivo e mecânico; maleável e rígido. Na medida em que a rigidez se tornaria latente no ser vivo, o cômico também entraria em estado de dormência. Ao se perceber qualquer resquício de rigidez, essa comicidade adormecida voltaria à tona para trazer de volta maleabilidade à vida cotidiana¹⁷. Na imagem analisada (fig. 03), a rigidez da ação da mulher, ao regar suas plantas, parece tanta que ela sequer percebe que ela já cresceu o suficiente para atravessar a rua, se enrolar nas edificações a ponto de retorcê-las e até quebrar partes delas. Ainda no sentido da rigidez, Ariano Suassuna¹⁸, também em relação à Bergson, refere-se às situações cômicas como aquelas que apresentam uma repetição excessiva de acontecimentos – como a teimosia de uma pessoa, no caso da mulher que não cessa de cuidar da planta -, ou a inversão de sequências tidas como normais, ou mesmo uma espécie de cruzamento frequente entre ações cotidianas.

As situações da vida, as ações humanas, partindo do domínio da liberdade são, em principio, livres, vivas e sempre renovadas. Mas se, nas situações, começam a aparecer acontecimentos que se repetem, que se invertem ou que se cruzam num ritmo mais ou menos frequente, isso termina mostrando que tais situações estão sendo governadas por um mecanismo, e elas se tornam cômicas.¹⁹

Ainda no sentido da ficção, como representativa de um passado contextual, poderíamos encontrar na intertextualidade paródica, referenciada em Hutcheon²⁰, uma ponte para nos aproximarmos de uma compreensão em torno da configuração espaço-temporal trabalhada por Miran. Em princípio, parece interessante buscar compreender em quais aspectos se definiria, em tais representações, uma paródia, além da própria recontextualização de tempos e espaços culturais, em relação a um cruzamento entre acontecimento factual e ficção. Neste ponto, a autora expõe que:

16 Ibidem. p. 14.

17 Ibidem. p. 22.

18 SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à estética**. Recife: Ed. Universitária UFPE, 1996.

19 Ibidem. p. 163.

20 HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX**. Lisboa – Portugal: Edições 70, 1985.

Muito embora a paródia ofereça uma versão muito mais limitada e controlada desta ativação do passado, dando-lhe um contexto novo e, muitas vezes, irônico, faz exigências semelhantes ao leitor, mas trata-se mais de exigências aos seus conhecimentos e à sua memória do que à sua abertura ao jogo²¹.

Ao reconfigurar o trabalho do sujeito do campo, em toda sua simplicidade, na construção imaginária da impressão digital, como fruto de todo seu empenho em afirmar uma identidade pessoal, Miran direciona, em parte, a uma interpretação de uma especificidade contextual, mas que representa uma realidade habitual para muitas pessoas que vivem ou viveram essa situação. O analfabetismo e a falta de reconhecimento da origem rural no espaço urbano poderia sugerir uma experiência comum a muitos moradores da cidade. Aqui retratado com um ar irônico, na própria impossibilidade de tornar real a ação, da forma mesmo como se apresenta graficamente. Assim, nos desenhos comentados aqui, percebemos certa conectividade entre a linguagem gráfica e questões que rondam o âmbito social, cultural, político tratados de um modo que não corresponde nem a uma realidade empírica, nem a uma seriedade expressiva, ou seja, Miran coloca problemas reais e, em determinado aspecto, importantes para o entendimento da vivência em sociedade, por meio de uma configuração contrária, avessa, sobretudo, fictícia e, até mesmo paródica.

Numa abordagem teórica da paródia, esta poderia atuar, ainda, em uma espécie de confluência com a narrativa ficcional de um determinado contexto, em uma configuração de linguagem que conduziria o âmbito original a certa transcontextualização, que se traduz, em linhas gerais, como uma relação de troca entre a realidade e a maneira como ela é representada, de forma a reconfigurar o contexto inicial em outro, fictício. Este, no entanto, revelaria um processo de codificação, ou, ainda, como num ato de mascarar sua fonte, ou mesmo através de um modo antropofágico, “empresta-se” uma linguagem determinada para a reconfigurar em outro contexto representativo²². Desse modo, um suposto viés social do desenho de humor se revelaria, por assim dizer, ao tornar visível aquilo que uma propensa dominação tentaria ocultar, ao “transcontextualizar” uma realidade tangível a partir de outra imaginária.

A paródia é, pois, na sua irônica “transcontextualização” e inversão, repetição com diferença. Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia. Mas esta ironia tanto pode ser apenas bem humorada, como pode ser depreciativa; tanto pode ser criticamente construtiva, como pode ser destrutiva.²³.

Nesse sentido, a paródia assumiria, também, uma função de “intertextualidade”²⁴, no âmbito da ficcionalidade pós-moderna, que procuraria, por sua vez, abrir-se à história de um modo aproximado à crítica, ao situar teoricamente a ficção e a história. Próximo a

21 *Ibidem*, 1985. p. 16.

22 *Ibidem*. 1985, p. 16-20.

23 HUTCHEON, Linda. 1985. *Op. Cit.*, p. 48.

24 HUTCHEON, Linda. A intertextualidade, a paródia e os discursos da história. In: **Poética do pós- modernismo: história, teoria, ficção**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991. p. 163-182.

isso se definiria a “paródia intertextual da metaficção historiográfica”²⁵, onde se construiria uma espécie de reelaboração – intertextualização – entre fatos e acontecimentos históricos através de uma narrativa ficcional, de modo que essa narrativa poderia, por certo, abarcar em sua estrutura não apenas fatos reconhecidos documentalmente, mas, compor-se a partir de uma correlação entre outras ficções, acontecimentos, imagens, não menos importantes na reconstrução do passado histórico. Nesse sentido, “Ela apresenta uma sensação da presença do passado, mas de um passado que só pode ser conhecido a partir de seus textos, de seus vestígios - sejam literários ou históricos.”²⁶. Logo, a ficção se colocaria, além disso, face à história como um viés diferente de abordagem e de entendimento quanto aos eventos ocorridos, como permitiria outros meios de apreensão da realidade circundante.

Em linhas gerais, poderíamos entender tais representações como parte de um imaginário que permaneceria, em certa medida, fora ao objeto representado em si, mas, ainda assim, tangenciaria um campo sociocultural e político, a partir de uma linguagem ampliada sobre uma estrutura de significação flexível, no sentido da interpretação. Para Hutcheon, “A paródia não é a destruição do passado; na verdade parodiar é sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo.”²⁷. Ora, por meio dos desenhos de Miran (fig. 01, 02 e 03), nos parece compreensível, além da própria temporalidade determinada historicamente, uma possibilidade de questionamento e de apreensão, também, do tempo vivido, uma vez que a expressividade que trazem é capaz, em certa medida, de abrir possibilidades a um questionamento do entorno, enquanto parte constitutiva da experiência vivida, não somente do passado, mas, igualmente, da atualidade.

Ainda no que toca uma significação representativa, em ambas as imagens (fig. 01 e 02), não seria difícil perceber certa inversão de perspectiva, por assim dizer. Dessa forma, o primeiro personagem viveria em uma condição de pobreza, modéstia e simplicidade, que buscaria afirmar uma identidade que não condiz com a nova realidade em que se inseria, no dado momento em que ocorre uma mudança de vivência espaço- social. No outro desenho, a mulher já aparece inserida no cotidiano da cidade. Miran a coloca em meio aos prédios, inclusive ela mora em um deles. Outro ponto de aproximação entre as duas representações nos é visível na própria configuração daquilo que se apresenta como a referência cotidiana dos personagens, em ambos a tarefa do dia-a-dia é executada com uma certa naturalidade, como se eles sequer percebessem o que estavam a fazer.

De tal forma, as imagens afirmariam, em determinada medida, novamente uma ironização significativa, no que diz respeito ao modo como cada indivíduo, dado o seu contexto privado, buscaria seu reconhecimento e experimentaria a vivência em sociedade. Enquanto o trabalho com a terra identificaria o cotidiano do sujeito do campo, o dia-a-dia de uma “dona de casa”, a tarefa de cuidar dos componentes do lugar em que vive, revelaria o

25 Ibidem. p. 164.

26 Idem.

27 Ibidem. 1991, p. 165.

modo de habitar da senhora na sociedade urbana, mas restrita a sua experiência particular sensível, que Miran, por meio de seu fazer artístico, torna partilhável:

Essa ideia de um sensível tornado estranho a si mesmo, sede de um pensamento que se tornou ele próprio estranho a si mesmo, é o núcleo invariável das identificações da arte que configuram originalmente o pensamento estético. [...] O regime estético é aquele que propriamente identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes. Mas ao fazê-lo, ele implode a barreira mimética que distinguia as maneiras de fazer arte das outras maneiras de fazer e separava suas regras da ordem das ocupações sociais.²⁸

Ou seja, o regime estético rompe com as barreiras normativas das hierarquias temáticas e de gênero, passa então a identifica-la em sua singularidade e na singularidade do pensamento do artista. Este se posicionaria, por assim dizer, diante do campo social através de sua potência sensível, numa confluência entre a prática artística, o pensamento estético e a comunidade política num compartilhamento de experiências individuais.

Quanto à visualidade, o uso que Miran faz do espaço representativo, a forma como dispõe graficamente detalhes de cada uma das imagens, permitem uma interpretação, vista num sentido relativo de inversão quantitativa. De tal forma, essas imagens aproximam-se, no entanto, num aspecto voltado ao representativo, ao evidenciarem um determinado modo de vida comum entre indivíduos – escolhido ou imposto - numa interconexão de cotidianos fechados, em um momento inicial, na sua individualidade - no que concentra a ação representada - porém, aberto a uma contemplação sensível comum a qualquer pessoa que os observe, enquanto objetos oriundos de um fazer artístico.

REFERÊNCIAS

BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre a significação da comicidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BUCHMANN, Ernani. *Jornal de Humor*. **Diário do Paraná**. Curitiba, 28 mar. 1976.

CALDI, Leonardo; LIMA, Edna Lúcia Cunha. A Raposa: influências de Herb Lubalin no trabalho de Miran. In: C. G. Spinillo; L. M. Fadel; V. T. Souto; T. B. P. Silva & R. J. Camara (Eds). **Anais [Oral] do 7º Congresso Internacional de Design da Informação**. N.º.2, vol.2. São Paulo: Blucher, 2015.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX**. Lisboa – Portugal: Edições 70, 1985.

_____. A intertextualidade, a paródia e os discursos da história. In: **Poética do pós- modernismo: história, teoria, ficção**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

IBGE, Censo Demográfico 1970-2000. Dados extraídos de: **Estatísticas do século XX**. Rio de Janeiro: IBGE, 2007.

28 RANCIÈRE, Jacques. 2005. **Op. Cit.**, p. 32, 33, 34.

ISER, Wolfgang. Atos de fingir. In: **O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

KAMINSKI, Rosane. **Imagens de revistas curitibanas: análise das contradições na cultura publicitária no contexto dos anos setenta**. Dissertação (Mestrado em Tecnologia) UTFPR, Curitiba, 2003.

OLIVEIRA, Dennison. **Curitiba e o mito da cidade modelo**. Curitiba: Editora UFPR, 2000.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: EXO Experimental / Editora 34, 2005.

SEVERINO, Tatiane. **Além do visível: imagens de humor do suplemento cultural Anexo (1976; 1977)**. Dissertação (Mestrado em História) UFPR, Curitiba, 2018. SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à estética**. Recife: Ed. Universitária UFPE, 1996.

VIACAVA, Vanessa Maria Rodrigues. "Em busca da Curitiba perdida": Os mecanismos da construção de uma identidade curitibana. **Revista História Agora**. Vol. 7, p. 1-17, 2009.