

VOLUME 13

HUMOR E IMAGEM



VIENEIMAGEM

ANAIIS DO EVENTO

III EIEIMAGEM - Encontro Internacional dos Estudos da Imagem

Apoio:



Promoção:





UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

Reitora

Profa. Dra. Berenice Quinzani Jordão

Vice-Reitor

Profo. Dro. Ludoviko Carnasciali dos Santos

Coordenadora do Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem (LEDI)

Profa. Dra. Edméia A. Ribeiro

Apoio:



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA



Departamento de História – UEL

Programa de Pós-Graduação em História Social /Mestrado – UEL

Departamento de Comunicação – UEL

Programa de Pós-Graduação em Comunicação /Mestrado – UEL

Realização:



Editoração: André Luiz Marcondes Pelegrinelli e Pamela Wanessa Godoi.

André Luiz Marcondes Pelegrinelli

Pamela Wanessa Godoi

(Org.)

ANAIS

VOLUME 13: HUMOR E IMAGEM

VI ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDOS DA IMAGEM

III ENCONTRO INTERNACIONAL DE ESTUDOS DA IMAGEM

Londrina

Universidade Estadual de Londrina

2017

Catálogo na publicação elaborada pela Divisão de Processos Técnicos da
Biblioteca Central da Universidade Estadual de Londrina

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

E56a Encontro Nacional de Estudos da Imagem (6. : 2017 : Londrina, PR)

Anais do VI Encontro Nacional de Estudos da Imagem [e do] III Encontro Internacional de Estudos da Imagem [livro eletrônico] / André Luiz Marcondes Pelegrinelli, Pamela Wanessa Godoi (orgs.). – Londrina : Universidade Estadual de Londrina, 2017.

1 Livro digital : il.

Inclui bibliografia.

Disponível em:

<http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017/index.php/anais/>

ISBN 978-85-784644-5

1. Imagem – Estudo – Congressos. 2. Imagem e história – Congressos.
I. Pelegrinelli, André Luiz Marcondes. II. Godoi, Pamela Wanessa. III. Universidade Estadual de Londrina. IV. Encontro Internacional de Estudos da Imagem (3. : 2017 : Londrina, PR). V. Título. VI. Anais [do] III Encontro Internacional de Estudos da Imagem.

CDU 93:7

* Os textos que se encontram nesses anais são de inteira responsabilidade dos respectivos autores.

COORDENAÇÃO GERAL

Rogério Ivano

COMISSÃO ORGANIZADORA

Alisson Guilherme Gonçalves Bella

Ana Heloisa Molina

André Azevedo da Fonseca

André Luiz Marcondes Pelegrinelli

Angelita Marques Visalli

Barthon Favatto Suzano Júnior

Camila Bueno Grejo

Carlos Alberto Sampaio Barbosa

Edméia Ribeiro

Lunielle de Brito Santos Bueno

Muriel Emídio Pessoa do Amaral

Raquel de Medeiros Deliberador

Rebecca Carolline Moraes da Silva

Renata Cerqueiro Barbosa

Richard Gonçalves André

Terezinha Oliveira

COMISSÃO CIENTÍFICA

Alberto del Castillo Troncoso (Instituto Mora – ENAH/MEX)

Alexandre Busko Valim (UFSC/BRA)

Ana Cristina Teodoro da Silva (UEM/BRA)

Aureo Busetto (UNESP/BRA)

Charles Monteiro (PUC-RS/BRA)

Daniel Escorza Rodríguez (INAH/MEX)
Elaine Cristina Dias (UNIFESP/BRA)
Fausta Gantús (Instituto Mora/MEX)
Isaac Camargo (UFSC/BRA)
Jaime Humberto Borja Gomez (Universidad de los Andes/COL)
Patrícia Fogelman (Universidad de Buenos Aires-Conicet/ARG)
Patrícia Massé (INAH, MEX)
Rebeca Nasr Monroy (INAH, MEX)
Tania Siqueira Montoro (UnB/BRA)
Yobenj Aucardo Chicangana Bayona (Universidad Nacional de Colombia/COL)

ESTÁGIARIOS

Alessandra do Amaral P Marcelino
Ana Clara Costenaro Pessan
Ana Paula Bertoncello Fontes
Bianca Martins Coelho
Caroline Leal Leite
Felipe Aparecido de Oliveira Camargo
Igor Luiz Oliveira Zacharias
Ines Caroline Lelis
Ingrid Thibes Massambone
Laura Fernanda Martimbianco
Leonardo Henrique Luiz
Maria Luiza Favoreto Nery
Matheus Silva Dallaqua
Olivia Ricetto de Oliveira Barros Maia
Pedro Rogerio Stevanin Timoteo

APRESENTAÇÃO

O eixo Humor possibilitou debates instigantes sobre as diversas formas de expressão gráfica como a charge, a caricatura, as histórias em quadrinhos, a sátira em imagens em sites da internet.

Ao fundo e ao cabo, tivemos a oportunidade de refletir como o riso e o risível nos auxiliam na construção de ferramentas de entendimento do real pela via da ironia, do humor e da sátira, reforçando ou desconstruindo cenas, pessoas e situações que, nesse ponto de vista da imagem, beiram o absurdo, o surreal, o não compreensível diretamente.

A sociedade e sua complexidade estão assim re-apresentadas em situações de construção de expectativa e desfecho comico, em perspectiva de critica ou desafogo em um riso nervoso de identificação: alegre, amarelo, sarcástico ou amargo, o Humor nos salva de nossa própria humanidade.

Viajem na leitura!!!

Prof. Dra Ana Heloisa Molina



SUMÁRIO: **HUMOR E IMAGEM**

<u>A TRIBUNA CONTRA VARGAS: AS CHARGES ANTIGETULISTAS DA TRIBUNA DA IMPRENSA</u>	
	9
VINICIUS MARCONDES ARAÚJO	9
<u>(RE) SIGNIFICAÇÕES NA HISTÓRIA: PRODUÇÃO DE HUMOR A PARTIR DO MOVIMENTO BLACKFACE</u>	
	28
DAIANY BONÁCIO	28
GIULIANO MATTOS	28
VIVIANE DIAS ENNES	28
<u>TIRAS CÔMICAS: PERSONIFICAÇÃO E HUMOR</u>	
	53
MARIA ISABEL BORGES	53
<u>PUBLICAÇÃO DE CHARGES NO JORNAL SEM TERRA: EVIDÊNCIAS HISTÓRICAS PARA COMPREENDER O MST E A LUTA PELA TERRA</u>	
	76
FABIANO COELHO	76
<u>HUMOR E RELIGIÃO: AS CHARGES DO CHARLIE HEBDO SOBRE O CRISTIANISMO</u>	
	96
HELENE AYOUB FRANZON	96
<u>INTERTEXTUALIDADE COMO ESTRATÉGIA DO HUMOR GRÁFICO PRESENTE NAS CARICATURAS DOS EX-PRESIDENTES FHC E LULA</u>	
	116
LIGIA CARLA GABRIELLI BERTO	116
MARILDA LOPES PINHEIRO QUELUZ	116
<u>A IMAGEM E A CONJUNÇÃO “MAS” NA CONSTRUÇÃO DO HUMOR NA SÉRIE DE TIRAS “(SIC)” DE ORLANDELI</u>	
	129



NATÁLIA MARQUES DE JESUS	129
MARIA ISABEL BORGES	129

A PONTUAÇÃO UTILIZADA NAS TIRAS CÔMICAS PUBLICADAS EM “10 ANOS COM MAFALDA”: ALGUNS RESULTADOS DO PROJETO DE EXTENSÃO “DISQUE-GRAMÁTICA”

152

ALICE PEREIRA LUZ	152
MARIA ISABEL BORGES	152

O PERFIL DA MENSAGEM E OS FATORES DE CONSTRUÇÃO DE LINGUAGEM NA REVISTA EM QUADRINHOS SESINHO

177

MARLENE FERREIRA ROYER	177
MIGUEL LUIZ CONTANI	177

ZAPIRO E NELSON MANDELA: A CHARGE COMO UMA FERRAMENTA DE APOLOGIA POLÍTICA NO CONTEXTO PÓS-APARTHEID

198

RENATA DE PAULA DOS SANTOS	198
ROZINALDO ANTONIO MIANI	198

CARICATO CONTEMPORÂNEO

224

DANIELLE DE MARCHI TOZATTI	224
-----------------------------------	------------



A Tribuna contra Vargas: as charges antigetulistas da Tribuna da Imprensa

Vinicius Marcondes ARAÚJO (UEL)¹

Resumo: O objetivo deste trabalho é apontar as formas como a figura de Getúlio Vargas foi apresentada nas charges e caricaturas publicadas pelo jornal Tribuna da Imprensa (RJ) entre 1950 e 1954. A Tribuna, dirigida pelo jornalista Carlos Lacerda, um dos principais porta-vozes da oposição liberal/udenista à Vargas, abrigou diariamente em suas páginas centenas de charges críticas à figura do político, às suas ações governamentais e supostas tramas que levariam à sua deslegitimação como governante. Em sua maioria de autoria da cartunista alemã Hilde Weber, as charges da Tribuna constituem rica fonte para se estudar os conflitos político-partidários do período, assim como oferecem meios para elucidar as diversas formas como opositores retratavam e atacavam Vargas e suas ações governamentais. Como ferramenta política, a charge pode ser usada tanto para direcionar críticas, desmoralizar e ridicularizar, quanto para exaltar as figuras públicas. Como referenciais teóricos, foram utilizados Burke (2004) e Gawryszewski (2008).

Palavras-chaves: Getúlio Vargas, Tribuna da Imprensa, charges.

Introdução

¹ Graduando do 2º ano de História na Universidade Estadual de Londrina (UEL). Bolsista do Programa de Iniciação Científica – Área de Ciências Humanas.

Instituição Financiadora: Fundação Araucária.

Orientador: Prof. Dr. Alberto Gawryszewski – UEL/Professor associado do Departamento de História.



Fundada em dezembro de 1949 por Carlos Lacerda, um dos principais porta-vozes da oposição udenista ao getulismo, a Tribuna da Imprensa constituiu-se num dos mais expressivos veículos de oposição a Vargas. Diariamente, ao lado dos editoriais assinados por Lacerda, eram publicadas charges e caricaturas, quase sempre em sintonia com estes. Em sua maioria de autoria da caricaturista alemã Hilde Weber – embora uma parte considerável destas seja assinada por “J. T.”, figura sobre a qual pouco se sabe – estas charges e caricaturas era essencialmente políticas, pois suas críticas passavam por vários temas como os problemas cotidianos da cidade do Rio de Janeiro, os jogos político-partidários, política internacional e, principalmente, a crítica à Vargas e ao getulismo – o ideário político compartilhado por partidos e pessoas próximas ao governante

De 1950 até agosto de 1954 – época da crise política que culminou no suicídio de Vargas – 1314 charges e caricaturas foram publicadas pelo jornal, das quais 329 (25%) continham a sua figura². É, portanto, relevante observarmos a importância das charges e caricaturas em seu papel de oposição e descaracterização de um regime político marcado pela personificação do poder.

Ora aparecendo em segundo plano, associada a acontecimentos da política nacional ou a outras figuras, como ministros, políticos, partidos, o povo, ora como protagonista, a figura de Getúlio Vargas nas charges da Tribuna é inconfundível: em suas representações, destaca-se sua baixa estatura, a barriga grande, o rosto rechonchudo e em formato ovalado, os cabelos ralos e espetados, o nariz pontiagudo, os óculos e frequentemente portando uma cigarrilha ou charuto. Na maioria das imagens, é apresentado com um meio sorriso e uma expressão benevolente. A maneira como Vargas é desenhado por Hilde e J. T. já levanta as primeiras questões sobre o tema, mas que não pretendemos responder no presente trabalho: o que a presença do sorriso e da expressão bondosa nestas figuras buscam denunciar sobre o político?

² As edições de nº 995 a 1068 (entre 31/03/1953 e 01/07/1953) não foram pesquisadas devido à sua ausência no acervo digital.



Dentre as dezenas de representações peculiares de Getúlio, selecionamos aqui aquelas que entendemos serem mais significativas, possuidoras de maiores possibilidades de interpretações e que podem levantar uma variedade de questões. A associação de Getúlio a um abacaxi, a animais e objetos e as diferenças entre sua figura com vestimentas de gaúcho e formais condicionaram nossa seleção.

As charges e caricaturas aqui estudadas foram coletadas na Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional.

(http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=154083_01).

Elementos teórico-metodológicos

O uso de charges e caricaturas como evidências históricas é relativamente recente. Na realidade, o próprio uso de imagens como fonte ainda carecem de estudos teóricos e metodológicos que deem conta de suas especificidades e de seus usos para a História, ainda que nas últimas décadas trabalhos deste tipo tenham sido cada vez mais frequentes. Os novos temas e abordagens buscados pela historiografia na segunda metade do século XX exigiu a atualização no uso das fontes. A história política e das mentalidades se beneficia, portanto, do uso das charges e caricaturas. (BURKE, 2004)

No entanto, os próprios conceitos de charge e caricatura política ainda carecem de debates teóricos mais aprofundados. Discutindo tais conceitos e analisando trabalhos que se inserem neste campo, Alberto Gawryszewski (2008) aponta algumas características dessas imagens: são conceitos diferentes, embora muito próximos; têm o humor como elemento essencial, mas não como finalidade; as caricaturas buscam, principalmente, expor o caráter do representado. Também propõe novos conceitos que reflitam melhor suas origens de embate ideológicos e defesa de ideais, sua durabilidade no tempo e cumplicidade com o leitor e a



intencionalidade de despertar a crítica: caricatura ideológica e charge ideológica. Assim, entende caricatura ideológica por:

[...] imagem de personagem política, podendo abranger também fato político envolvido na questão proposta na ilustração, com a agressividade como essência. O humor não é seu objetivo final, mas pode existir de forma irônica visando denunciar o caráter do retratado. O uso do grotesco, da zoomorfia, da busca da equivalência com uso de símbolos políticos é uma de suas possibilidades. (p. 24)

É a charge ideológica como possuindo “[...] as mesmas características da caricatura, apenas se dirigindo ao fato político em especial, destacando-se o uso de símbolos.” (p. 24). Gawryszewski também aponta a importância da interação dos textos com as imagens (títulos, legendas, identificações, etc.), estes reforçando a mensagem do caricaturista, do editor, do diretor do jornal ao leitor, mas nunca sobrepujando a riqueza da mensagem imagética.

Pela carência de metodologias específicas à análise de humor gráfico, analisaremos as charges e caricaturas aqui apresentadas em função de seu conteúdo e do conteúdo dos editoriais e notícias com as quais são associadas.

“O abacaxi”: analogias a Getúlio

Uma figura frequente nas charges retratando Getúlio nos primeiros anos do período estudado é a do abacaxi. A associação de Getúlio à infrutescência cítrica pode ser entendida pelo seu significado na gíria popular. De acordo com o dicionário Aurélio, Abacaxi é sinônimo de “[...] 3. Gír. Coisa trabalhosa, complicada.”. A persistência de Getúlio no poder é, portanto, uma complicação na vida da República, na democracia, etc. entendida a partir dos ideais udenistas.





Figura 1 - O abacaxi detesta este livro. Hilde Weber. Tribuna da Imprensa, n. 107, 03/05/1950, p. 4

Na figura 1, Getúlio é associado já no título da charge ao abacaxi. Ao seu redor encontramos objetos – provavelmente livros – destruídos, simbolizando as instituições “destruídas” durante o “curto período de 15 anos” de seu primeiro governo. A constituição de 46, detestada por ele, estaria ameaçada, assim como os direitos sindicais, a constituição de 1934, a autonomia estadual e o direito de greve, duramente atacados durante seu primeiro governo. A charge é publicada em maio de 1950, 5 meses antes da eleição que colocaria Getúlio novamente na presidência, servindo, assim, como um alerta aos riscos da volta do “abacaxi” à presidência. A interação entre textos e elementos da imagem é, aqui, essencial para a mensagem proposta.



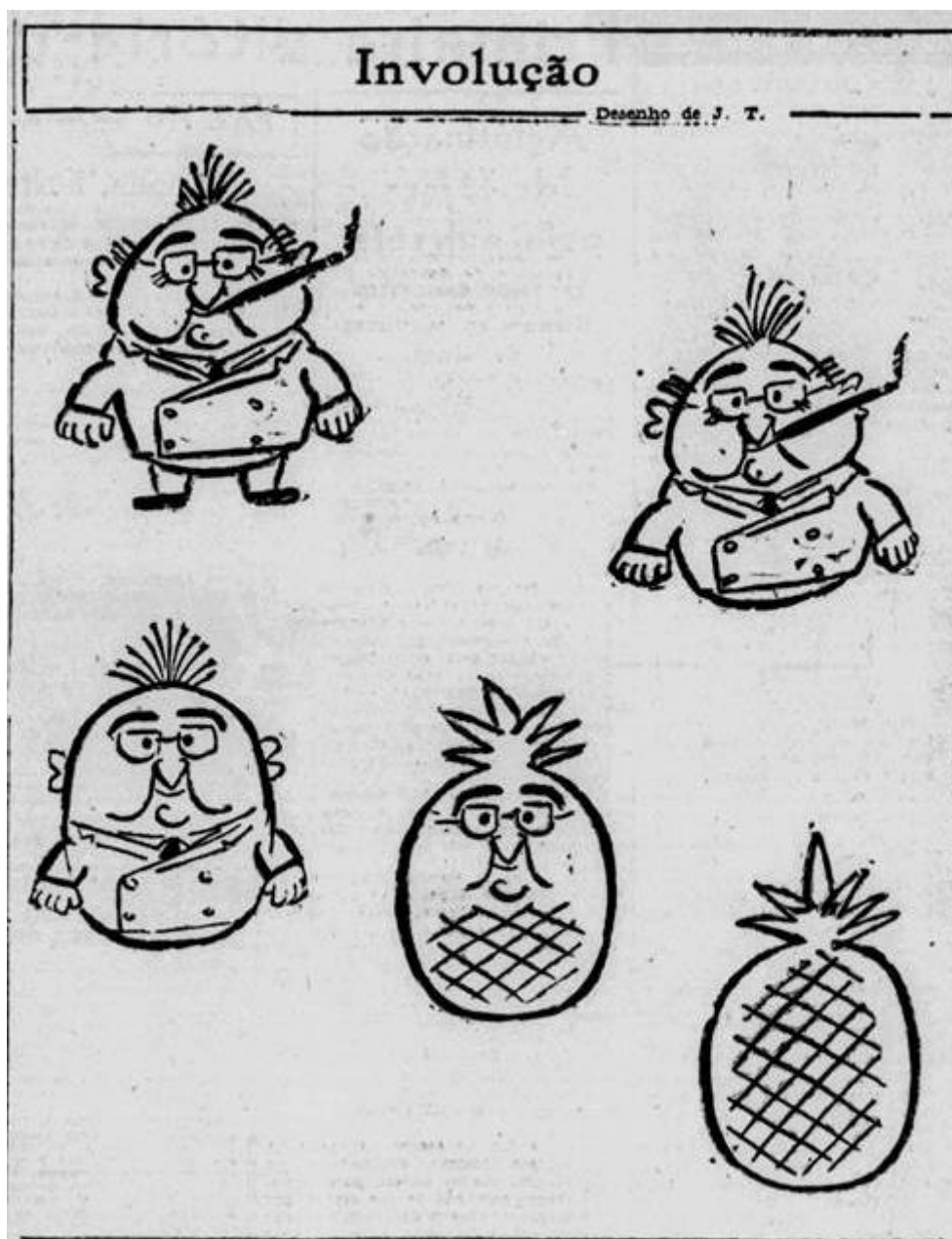


Figura 2 - Involução. Desenho de J. T. Tribuna da Imprensa, n. 631, 14/01/1952, p. 4.

Na figura 2, há uma interessante tentativa de denunciar o caráter de Getúlio por meio da analogia. Suas características físicas, e a forma como estas eram desenhadas pelos caricaturistas do jornal, se transformam até se identificar com um abacaxi. Esta relação de equivalência, que desconstrói a imagem do político, é



descrita por Gawryszewski (2008), que cita Gombrich: “a descoberta do semelhante no dessemelhante, ou melhor, a descoberta teórica da diferença entre a semelhança e equivalência, possibilitou a transformação na arte de desenhar” (p. 19).

A associação da figura de Getúlio a animais também é recorrente. Na figura 3, publicada poucos dias antes das eleições presidenciais de 1950, Getúlio aparece como uma aranha em sua teia. A princípio, pode-se associar a crítica da caricatura ao caráter predatório do aracnídeo. Porém, a partir da leitura dos editoriais que acompanham a imagem e o da edição anterior, comparando-os ao título da figura, sugerimos que tal associação é feita para delatar as movimentações políticas de Vargas. Mesmo “exilado” em sua fazenda em São Borja, este continua ativo na vida política, fazendo contatos, acordos e arranjos eleitorais, tecendo sua “teia” pacientemente.



Figura 3 - Getúlio em São Borja. Desenho de Hilde. Tribuna da Imprensa, n. 229, 23-24/09/1950, p. 4



Já a figura 4 não é associada a nenhum editorial ou notícia específicos. No entanto, esta apresenta uma mensagem recorrente no jornal: a ligação de Getúlio com seus correligionários, suas “crias” políticas. A “galinha Vargas” aparece chocando seus pintinhos. Os mais facilmente identificáveis são os mais próximos a ele: seu filho Lutero e o editor do “Última Hora”, Samuel Wainer. Os demais não puderam ser identificados, mas suas figuras são recorrentes em charges retratando pessoas próximas a Getúlio.



Figura 4 - No chôco. Desenho de Hilde. Tribuna da Imprensa, n. 1194, 26/11/1953, p. 4



Também associada às expressões populares, a figura 5 apresenta uma caricatura extremamente agressiva de Getúlio. Sua aparência se assemelha a um porco, e o título reforça a intenção do desenho: espírito de porco é a expressão popular utilizada para designar pessoas cruéis e ranzinzas, que sempre cria constrangimentos e complica situações. A “Série Comercial” citada no título é uma série de nove charges assinadas por Hilde e publicadas em sucessão, que associam pessoas e situações da política nacional à práticas e jargões do comércio.



Figura 5 - O Espírito de Porco. Desenho de Hilde. Tribuna da Imprensa, n. 115, 12/05/1950, p. 4



A associação de pessoas a objetos também é recorrente. As possibilidades e vias de interpretação são diversas, já que dependem da análise dos significados e acontecimentos pouco conhecidos, contemporâneos à publicação do desenho. Portanto, nos limitaremos, neste trabalho, apenas à citação desta ocorrência, como demonstra a figura x. Nela, Getúlio é associado à uma cuia, o que nos remete aos elementos ligados à figura do gaúcho e seu estado. O título pode ser elucidativo: novamente recorrendo ao dicionário Aurélio, que define “querência” como “lugar onde o gado pasta ou onde foi criado”, sugerimos que a crítica se direciona ao “bairrismo” de Getúlio, tema que será retomado nas análises a seguir.



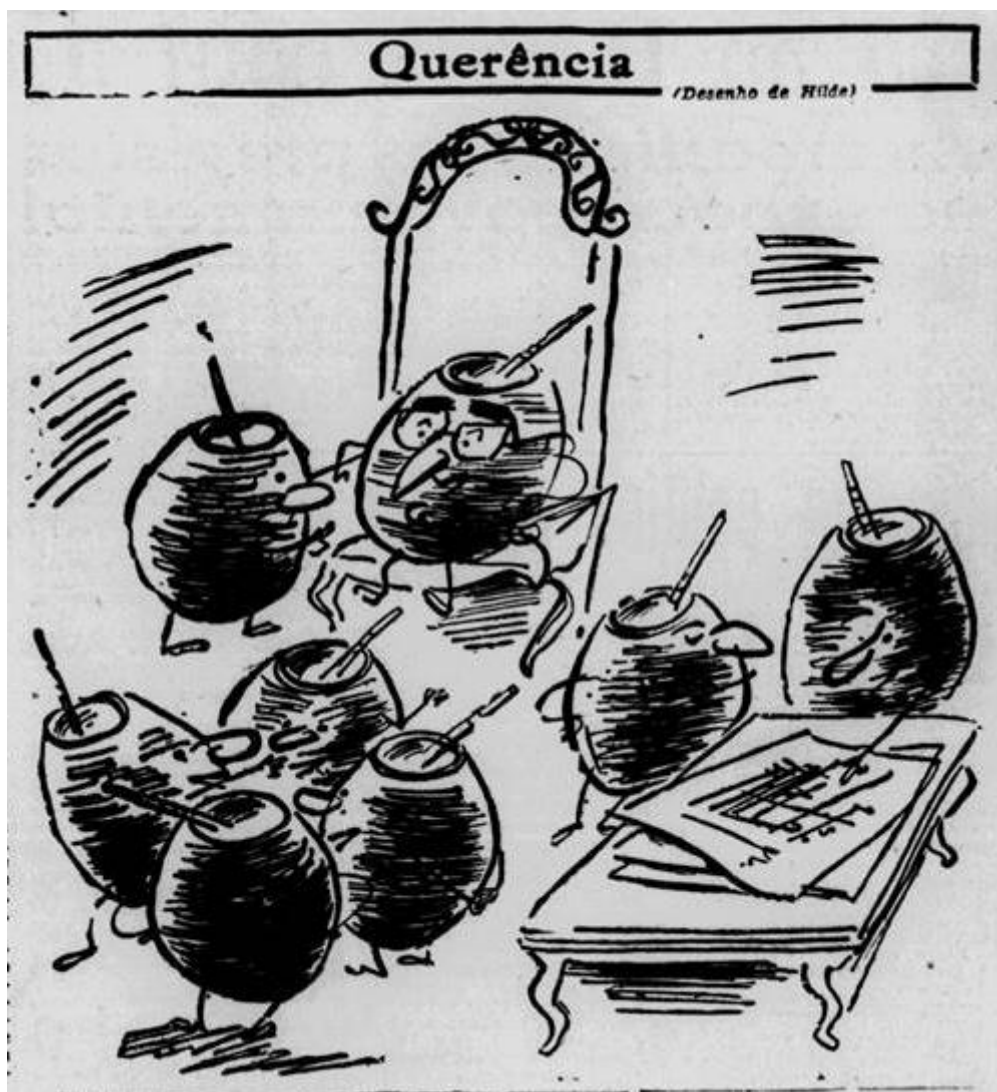


Figura 6 - Querência. Desenho de Hilde. Tribuna da Imprensa, n. 916, 22/12/1953, p. 4

“Getúlio contra Vargas”

É frequente nas charges e caricaturas publicadas, principalmente entre 1950 e 1953, a alternância entre a figura de Getúlio com vestes típicas gaúchas e Getúlio com trajes formais (terno e gravata). A diferença pode nos levar a muitas interpretações. A partir da leitura da figura 7, propomos a possibilidade de tal diferença ser associada à oposição entre as imagens construídas sobre Getúlio: o



“coronel” ditador e o presidente eleito democraticamente. Na figura citada, Getúlio gaúcho aparece em posição de afronta ao Vargas presidente da República. No editorial do dia da publicação da imagem e no do dia anterior, Lacerda comenta um discurso proferido por Vargas no 1 de maio, em que conclama os sindicatos a construírem casas para os associados. O jornalista ataca as supostas pretensões de Vargas a controlar os sindicatos. Lacerda conclui que Getúlio, mesmo tendo todas as condições de um governante legítimo, sente falta da ditadura, já que esta lhe permitiria fazer o que quisesse: “isto porque o sr. Vargas não sabe governar sem ditadura. E com ditadura, não precisa governar...” (Tribuna da Imprensa, n. 410, p. 4).





Figura 7 - Getúlio contra Vargas. Desenho de Hilde. Tribuna da Imprensa, n. 411, 05-06/05/1951, p. 4

A associação de Getúlio vestido como gaúcho à repressão fica clara na figura 8, publicada poucos dias após o anúncio de sua candidatura à presidência da República, nas eleições de 1950. A charge faz parte de um conjunto publicado ao longo de 1950 em meio à campanha empreendida pela Tribuna para inflingir medo quanto à possível volta de Getúlio ao poder. Em posição autoritária (ainda que conserve a expressão benevolente) ordena a volta de dezenas de pessoas para a prisão, alusão à repressão nos anos de Estado Novo.





Figura 8 - Se eu voltar... todos voltarão. Desenho de Hilde. Tribuna da Imprensa, n. 100, 24/04/1950, p. 4

Da mesma forma, a figura 9, de autoria de J. T., carrega mais no tom da crítica. Nesta caricatura, a figura de Getúlio aparece em meios a tons sombrios, com expressão grave, vestido de maneira tradicional gaúcha e portando instrumentos que denotam violência (arma e punhal). Esmagada sob seu corpo está a figura identificada como a Liberdade, ameaçada por sua possível volta ao poder. Chama à atenção também a semelhança com as representações do abacaxi: o formato do corpo de Vargas, a estampa de sua camisa e formato dos cabelos lembram em muito as caricaturas já analisadas. A destruição simbólica da imagem de Getúlio, objetivo da caricatura, fica aparente nessa charge, pois, segundo Gawryszewski, ao não visar unicamente o riso a caricatura cumpre sua função de “revelar a verdade, desmistificar e desnudar as contradições e as ambiguidades dos poderosos” (2008, p. 14).





Figura 9 - Se ele voltasse. Desenho de J. T. Tribuna da Imprensa, n. 102, 26/04/1950, p. 4

Finalmente, a título de contraste com as caricaturas apresentadas nesta seção, analisamos a figura 10. Publicada em plena “crise de agosto de 54”, a charge é amplamente utilizada em vários trabalhos que têm este conturbado período por objeto. São diversas as observações e interpretações possíveis da figura de Getúlio, de cara fechada e teimando em não largar a cadeira da presidência da República, ainda que esta se encontre em chamas. Aqui optamos por ressaltar as vestimentas em que o presidente é apresentado: os trajes formais e a associação à presidência



da República, cargo democrático por excelência. Durante os últimos meses de 1953 e 1954 tornam-se escassas a figura de Getúlio associado ao “gaúcho”.



Figura 10 - "Daqui não saio...". Desenho de Hilde. Tribuna da Imprensa, n. 1409, 13/08/1954, p. 4

Considerações finais



Conforme pretendemos demonstrar, a quantidade de charges publicadas com a figura de Getúlio, assim como seu conteúdo, indicam a verdadeira campanha empreendida pela Tribuna contra seu governo. Apesar de ser um jornal de relativamente baixa circulação em comparação aos seus concorrentes – publicando uma média de 25 a 45 mil exemplares nos anos 1950 e se concentrando na capital federal – tinha ampla recepção em setores da classe média: “Apesar de uma tiragem inexpressiva a Tribuna é um jornal influente, já que tem papel decisivo na cena política, catalisando e amplificando as contradições e tensões sociais do período” (BARBOSA, 2007, p. 167 apud DUARTE, 2012, p. 48)

Pesquisando em bancos de teses e dissertações brasileiras, percebe-se a escassez de pesquisas voltadas à relação das imagens, da imprensa e das charges e caricaturas com a oposição udenista ao governo Vargas. Muitos estudos na área da comunicação e linguística empreendem análises das relações da imprensa com o poder, mas poucos versam sobre o nosso objeto específico: as charges e caricaturas da Tribuna da Imprensa que denunciam sua oposição ferrenha ao getulismo. Ademais, a caricaturista alemã Hilde Weber, que desenhou para a Tribuna por mais de uma década, indo, posteriormente, para o Estado de S. Paulo, é pouco citada em trabalhos que se propõem a elencar os caricaturistas brasileiros. A obra magistral de Herman Lima, História da Caricatura no Brasil dedica 6 páginas à desenhista alemã, mas devido ao fato de ter sido publicada contemporaneamente à autora, sua biografia pode ser ainda mais enriquecida com pesquisas atuais.

O objetivo deste trabalho foi simplesmente apontar possibilidades de pesquisa, interpretações e leituras das charges publicadas pela Tribuna da Imprensa, resultados de uma pesquisa maior em andamento. A diversidade temática das charges e caricaturas da Tribuna, sua sintonia com a linha editorial do jornal e sua agressividade, paradoxalmente suavizada pelo traço leve e cômico de Hilde, levam a considerá-las fontes extremamente ricas e que possibilitam variadas abordagens.



Finalmente, em sintonia com Gawryszewski (2008, p. 9) e Burke (2004), entendemos que a reprodução massiva das charges e caricaturas é fundamental para se compreender sua relação com a opinião pública. A linguagem imagética possui níveis de complexidade e, na maioria das vezes, a charge e a caricatura buscam a simplicidade justamente para que a mensagem ideológica seja clara, desnudando o caráter do poder e aproximando os leitores do debate político:

Não obstante, o uso político de imagens não deve ser reduzido a tentativas de manipulação da opinião pública. Entre a invenção do jornal e a invenção da televisão, por exemplo, caricaturas e desenhos ofereceram uma contribuição fundamental ao debate político, desmistificando o poder e incentivando o envolvimento de pessoas comuns nos assuntos de Estado. Realizaram tais tarefas apresentado assuntos controversos de uma maneira simples, concreta e notável e os principais atores no palco político como mortais não heróicos e passíveis de erros. [...]. Por essa razão podem ser usadas com alguma segurança para auxiliar a reconstruir mentalidades ou atitudes políticas que desapareceram. (BURKE, 2004, p. 98)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BURKE, Peter. Testemunha ocular: história e imagem. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

DUARTE, Luiz Antônio Farias. Imprensa e Poder no Brasil Republicano: Estudo interpretativo das relações dos jornais A Federação, Correio da Manhã, Correio do Povo e Tribuna da Imprensa com os políticos José Gomes Pinheiro Machado, Getúlio Dornelles Vargas e Artur da Costa e Silva. 2012. 456 p. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.



FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Míni Aurélio: o dicionário da língua portuguesa*. 8ª ed. Curitiba: Positivo, 2010.

GAWRYSZEWSKI, A. Conceito de caricatura: não tem graça nenhuma. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. I, n. 2, p. 7-26, maio 2008.

GOMES, Ângela de Castro (org.). *Vargas e a crise dos anos 50*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

LIMA, Herman. *História da caricatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1963, v. 4.

TAVARES, Rodrigo Rodrigues. O humor contra Vargas: desenhos comunistas do período da campanha eleitoral ao suicídio (1950-1954). *Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 8, n. 18, p. 68-101, maio/ago, 2016.



(Re) significações na história: produção de humor a partir do movimento *blackface*

Daiany BONÁCIO (UEL)¹

Giuliano MATTOS (G-UEL)²

Viviane Dias ENNES (G-UEL)³

Resumo: Em meados do século XX, vigorou na África do Sul um regime político em que os negros não tinham permissão legal para frequentar teatros, nem como expectadores tampouco como atores. Isso ocorreu em um dos mais emblemáticos regimes racistas conhecido por *Apartheid*, que proibia os negros de coabitarem com os brancos, sendo passíveis de severas punições. Quando uma peça teatral necessitava da figura de um negro, os atores brancos pintavam grotescamente os seus rostos com tinta preta ou utilizavam-se de máscaras. Essa técnica foi denominada *blackface*. Recentemente, essa questão voltou em cena, quando o ator Paulo Gustavo apresentou no teatro/TV, a cômica personagem negra Ivonete, em que o referido humorista pinta-se de negro para compô-la. A partir do exposto, abordaremos os efeitos de sentidos produzidos com tal personagem, buscando compreender até que ponto a comédia pode se valer de práticas racistas para a produção de humor. Para tanto, aplicamos os conceitos de paródia e intertextualidade na concepção de Fávero (2003), Sant'Anna (2002), dentre outros.

Palavras-chave: Intertextualidade, *blackface*, paródia.

Introdução

¹ Professora Adjunta no Departamento de Letras Vernáculas e Clássicas da Universidade Estadual de Londrina. daianybonacio@yahoo.com.br. Este artigo insere-se no Projeto de Pesquisa intitulado 'Produção de Sentidos e Significação na História: memória e discurso nas Ciências da Linguagem', desenvolvido na Universidade Estadual de Londrina, coordenado pela Dra Mariângela Peccioli Galli Joanelho, do qual faço parte.

² Aluno de graduação no curso de Letras – UEL - giuu.mattos@gmail.com

³ Aluno de graduação no curso de Letras – UEL - wakeupmiau@gmail.com



Em meados do século XX, vigorou na África do Sul um regime político em que os negros não tinham permissão legal para frequentar teatros, nem como expectadores tampouco como atores. Isso ocorreu em um dos mais emblemáticos regimes racistas conhecido por *Apartheid*, que proibia os negros de coabitarem com os brancos, sendo passíveis de severas punições. Quando uma peça teatral necessitava da figura de um negro para representar as classes sociais mais baixas - como escravos, serviçais, entre outros - os atores brancos pintavam grotescamente os seus rostos com tinta preta ou utilizavam-se de máscaras. Essa técnica foi denominada *blackface*. Recentemente, essa questão voltou em cena, quando o ator Paulo Gustavo apresentou no teatro e na TV, a personagem negra Ivonete, em que o referido humorista pinta-se de negro para compô-la. A partir do exposto, abordaremos os efeitos de sentidos produzidos com tal personagem cômica, a fim de compreender até que ponto a comédia pode se valer de práticas racistas para a produção de humor. Além disso, buscaremos: a) identificar as marcas do *blackface* na personagem de Paulo Gustavo, verificando se há alguma característica racista nesta apresentação; b) compreender o que o movimento *blackface* representou ao longo da história, no intuito de saber o porquê de o negro não poder representar-se a si mesmo nas peças teatrais; c) refletir sobre quais mudanças ocorreram dessa representação do negro nos palcos desde 1848, quando se inicia o *blackface*, até o presente momento, quando vislumbramos o negro com voz social mais ativa.

O que motivou inicialmente a pesquisa foi o fato de que, ao analisar a personagem cômica Ivonete de Paulo Gustavo — a qual ganha vida em sua realidade na favela — notamos traços do movimento *blackface* em sua constituição e, nisso, vislumbramos um texto heterogêneo, isto é, a presença de outros textos constituídos historicamente na construção do seu sentido. Em consequência, garimpamos os conhecimentos prévios de outras fontes referenciais para a compreensão do significado dessa manifestação, considerada hoje uma forma de



discriminação racial. Sobre isso, buscamos respaldo teórico em Fiorin e Savioli (2004) para quem os conhecimentos prévios para a compreensão de um texto podem ser expressos de forma marcada, facilmente identificada por meio de marcas linguísticas ou de maneira não-marcada, quando se posiciona implicitamente na tessitura textual. Desse modo, revelam os autores, os textos têm propriedades intrínsecas de se constituírem a partir de outros textos, isto é, todo texto é atravessado, constituído pelo discurso/texto do outro. Essa retomada do discurso-outro, pontuam Fiorin e Savioli (2004), pode ser realizada tanto para concordar quanto para discordar do texto a que se faz memória. Pretendemos retomar essa memória sobre o *blackface* para o melhor entendimento do tema em pauta. Nesse sentido, a justificativa deste estudo se dá pela importância de entendermos este fenômeno artístico sendo recuperado na atualidade pela personagem Ivonete. Há um incômodo causado por esse tema, tão singular e complexo, a que nos deparamos em uma personagem como a Ivonete, que rememora o movimento *blackface*.

1. Raça, racismo e *blackface*: visitando conceitos

A fim de melhor compreender a questão que nos rodeia, julgamos ser imperante estudar as noções de raça e racismo. Definir raça é enumerar os elementos visíveis da pessoa: a cor de pele, a altura média, a cor dos olhos, a textura dos cabelos, etc. Em outras palavras, para se definir uma raça, observa-se as características físicas de um sujeito. Sobre o assunto, Santos (1980) pontua que toda característica externa é formada também por um conjunto de outras características internas, chamadas de “raças invisíveis”:

A raça preta, por exemplo, está formada de inúmeras “raças invisíveis”. Como a espécie humana sempre se misturou, conclui-se que uma “raça



invisível” de pele preta pode ser igual a uma “raça invisível” de pele branca, ou amarela, ou vermelha, etc.(SANTOS, 1980, p. 12)

Isso nos mostra que não existem “raças puras”, como foi defendido em um determinado período histórico, como o nazi-fascismo, e que não há como aceitarmos o argumento de que algumas raças são superiores a outras, como por muito tempo se difundiu em nossa sociedade, tendo em vista essa miscigenação: “Se há algo difícil de provar nesses assuntos raciais [...] é a unidade da espécie humana: qualquer grupo racial pode cruzar com outro que nascerão criaturas normais e saudáveis” (SANTOS, 1980, p. 13-14).

Definir a superioridade de um grupo sobre outro a partir de um conceito de raça é desconstruir o indivíduo como um ser humano e colocá-lo em uma ilusão imagética de “coisa” que não tem direitos, apenas deveres. A ideia de raça tem sido elaborada e elevada através da História e essa definição de raça contida no racismo se torna ainda mais difícil de definir ao passo em que a pesquisamos.

Essas conjecturas sobre raça sempre foram justificativas encontradas para o confinamento dos “grupos inferiores”, a começar pela segregação. Esta pode ocorrer de duas formas: legalmente e extralegalmente. A segregação pela raça na África do Sul, por exemplo, teve início com o período colonial, com a supremacia branca imposta pela escravidão, mas foi com o *apartheid* que os negros dessa região foram proibidos de coabitar ou frequentar os lugares denominados como dos brancos. Figurando como um regime absolutista, o *apartheid* passou a tratar o racismo com embasamento legal e com total influência sobre a formação da sociedade em que se instalou e, tendo sido instaurado por eleições gerais, dividia os habitantes em grupos raciais. Tal movimento vigorou de 1948 a 1994, na África do Sul e levou para prisão e puniu severamente milhares de negros (e também alguns brancos) que não aceitavam seguir o rigor de suas regras.

Para que possamos ter uma pequena amostra do que foi a realidade do *apartheid* e suas implicações sociais, pesquisamos algumas leis que fizeram parte



da política restritiva desse regime⁴: proibição de casamento e relações sexuais entre pessoas de raças diferentes; o cidadão deveria portar consigo um cartão para identificar a qual raça pertencia; locais públicos passaram a ser reservados para determinadas raças, dentre outras proibições.

Por meio da leitura do livro de Santos (1980) notamos que a propagação do pensamento pejorativo a respeito do negro é algo que se dá a partir dos primeiros meses da vida de uma criança. O reforço negativo de algumas expressões consideradas parte de um vocábulo aceitável socialmente constrói a imagem de que o negro é, biologicamente falando, inferior ao branco. Não é raro vermos em programas de TV, propagandas e outros meios de comunicação, os negros elencados apenas em personagens com funções já tratadas pela sociedade como inferiores. Ademais, em uma análise especulativa sobre o assunto, abordou-se primeiro a cor e depois disso um adjetivo para caracterizar um negro. Sobre essa discussão, Santos (1980) nos mostra que certas expressões e pensamentos nos rodeiam desde o início de nossa formação, como, por exemplo, “‘Você está preto de sujeira!’. Quem ouve isto desde os primeiros meses de vida, dificilmente, mais tarde, fará uma ideia positiva de negros” (SANTOS, 1980, p. 20).

O percurso que o racismo percorre mostra que houve um dado momento em que ele era determinado, ou sugerido, já nas raízes culturais da sociedade. Havia o racismo entre os grupos e as comunidades, na qual uma se

⁴ Lei de Proibição de Casamentos Mistos (1949) – passou a ser ilegal o casamento entre pessoas de raças diferentes.

- Lei da Imoralidade (1950) – tornou crime as relações sexuais entre pessoas de diferentes raças.

- Lei do Registro Populacional (1950) – todo cidadão, com idade superior a 18 anos, deveria ter e carregar consigo um cartão de identificação especificando a qual grupo racial fazia parte.

- Lei de Áreas e Agrupamento (1950) – lei que passou a determinar onde cada raça deveria habitar, separadamente das demais. Em 1951 foi acrescido um adendo a essa lei que permitia que o governo demolisse, sem aviso prévio, favelas habitadas por negros e obrigada a seus empregadores que construísem suas moradias em locais devidamente autorizados.

- Lei de Supressão ao Comunismo (1950) – instaurada com o objetivo de reprimir qualquer resistência ao regime apartheid, extinguiu o Partido Comunista Sul Africano e todas as outras organizações políticas que o governo decidisse considerar comunista. Qualquer cidadão que se manifestasse contra o regime, ou organizasse encontros longe ao governo, era considerado comunista e tido como ameaça ao regime sendo sujeito a severas punições.

- Lei de Educação Bantu (1953) – essa lei separou a educação dos negros, que eram preparados apenas para os trabalhos braçais. Em 1956 a discriminação racial em locais de trabalho foi formalizada e em 1959 foram criadas instituições de ensino específica para negros, mestiços e indianos.

- Lei de Reserva dos Benefícios Sociais (1953) – essa lei tornou a segregação parte do dia-a-dia das pessoas. Locais públicos passaram a ser reservados para determinadas raças, criou-se separação em ônibus, praias, calçadas, escolas, hospitais, entre outras coisas. Com isso, aos negros poderiam ser oferecidos serviços de inferior qualidade sem que houvesse responsabilidade governamental, ainda em menor escala estavam os mestiços e os indianos. Disponível em <https://historiaonline.com.br/2013/12/12/as-leis-do-apartheid>, acesso em 10/08/2016



sobrepunha sobre a outra em busca do reconhecimento de sua superioridade e glória. Em outro dado momento, o racismo passa a ser praticado como uma forma biológica de discriminação, na qual negros são comparados a macacos, sub-humanos, etc. Por esse e por tantos outros aspectos, o racismo, seja em que momento histórico se apresente, é uma forma de discriminação considerada injusta e irracional, pois, biologicamente falando, a espécie humana é uma só.

A partir da disseminação dos ideais racistas citados, todo homem que não fosse branco passava a ser visto como uma sub-raça, merecedora de tratamento inferior e passível de violência. Dentro deste pensamento, com o avanço do sistema capitalista, por volta de 1860, teve impulsionada a venda do bem mais precioso naquela época: a mão de obra. Os europeus, então, afirmam sua intelectualidade racial superior ao passo que a ideia de que os lugares ocupados por “gente de cor” passam a ser vistos e nomeados como lugares onde não há como existir ciência:

Os intelectuais europeus – dignos sucessores daquele Ginés de Sepúlveda, que comparava astecas a símios porcos – começaram a ensinar que nos trópicos a pobreza é inevitável: aqui o homem só tem energia para pensar em sexo e baixezas. Sendo, além disso, habitado por gente de cor, seu futuro é triste. (SANTOS, 1980, p. 26)

Acreditar, com tanta certeza, que o negro é incapaz de pensar em ciência, produz nos europeus um sentimento de superioridade racial, na mesma medida em que se aumenta, assim, o complexo de inferioridade dos outros povos. Geograficamente não foi uma imposição político-econômica o espaço ocupado pelo negro; a separação étnica se deu como produto da dispersão do homem em suas diferentes condições ecológicas. No mercado de mão de obra fomentado pelo sistema econômico capitalista, a cor da pele como um fator segregacionista apenas contribuiu, de forma muito peculiar, para o seu desenvolvimento.



É dentro desse contexto, com o crescente pensamento absolutista de uma sociedade regida pela classe dominante, que se evidencia o *blackface* (“black” = negro; “face” = rosto). Ele inseriu-se dentro da chamada Lei de Reserva dos Benefícios Sociais (1953), a qual reservava locais públicos aos brancos. O *blackface* fez parte do *apartheid*, um regime radicalista provocado pela união de recursos governamentais racionalmente justificados por um grupo de pessoas que se viram no direito de usar o conceito de raça em prol de causas próprias e, em seguida, na influência de uma nação que, historicamente, já se via com crenças e ideais colonialistas.

O *blackface* surgiu no teatro no início do século XX e foi uma tradição marcadamente racista a qual teve adesão do teatro americano por cerca de 100 anos, com início por volta de 1830 e que rapidamente se tornou popular em outros lugares, especialmente na Grã-Bretanha, onde a tradição durou mais do que nos EUA, sendo exibida em horário nobre na TV. O *blackface* consistia em maquiar pessoas brancas a fim de que se parecessem com o negro. A maquiagem e a encenação dos negros nesta época eram grotescas, trazendo um tom de animosidade utilizado nestas encenações. Pintavam-se os rostos brancos com tinta preta, procurando-se acentuar também o volume dos lábios; em alguns casos, chegava-se a pintá-los de vermelho, para chegar a certa “representação” desejada para os negros. O tão comum *blackface* dos cinemas e teatros logo galgou espaço dentro daquela nova mídia que crescia durante o início do século XX. No cinema, temos inúmeras amostras deste mecanismo, hoje bastante criticado por conter conteúdos puramente racistas. Vamos refletir um pouco sobre como era a caracterização do negro no movimento *blackface*, a partir da compreensão da imagem abaixo:





Figura 1. Disponível em:

<http://fineartamerica.com/featured/billy-van-the-monologue-comedian-everett.html>

A referida imagem representa essa caracterização do negro para atuar em peças teatrais. Nela, temos um homem branco em seu estado normal (nota-se que ele está com o cabelo e a roupa bem alinhados, limpos, típicos dos rapazes europeus de classe alta, brancos, pertencente à elite europeia) e a sua representação enquanto negro dentro do seu personagem. Nota-se que houve um exagero na caracterização do negro, por meio dos lábios grossos e vermelhos, a cor negra de sua pele e o cabelo despenteado, marcando o cabelo afro, representando o negro como alguém descuidado. A partir da referida prática, o uso do *blackface* ganha destaque, sendo praticamente imortalizado no mesmo, cena que reflete o preconceito e que demonstra o uso pitoresco deste artifício racista.

Essa prática teve grande reprodução e virou tradição nos teatros americanos durante mais de 100 anos, sendo determinante na criação e fortalecimento dos estereótipos a respeito dos afro-americanos. Como vimos, o negro que nunca havia conquistado algum direito civil igual ao dos brancos, perde até mesmo o seu direito de circulação e habitação.



Texto, intertexto e paródia

Mikhail Bakhtin, ao longo de seus estudos, percebeu que, para a observação de um fenômeno linguístico, é necessário que o situemos, pois o seu emissor e o seu receptor precisam fazer parte do mesmo contexto linguístico e sociocultural para que haja uma comunicação eficiente e, deste modo, também a construção de uma linguagem. Para Bakhtin (1997), a substância da língua não é constituída em seu sistema abstrato de formas e nem pela enunciação monológica isolada, é, ao contrário, constituída pela interação verbal da língua, sendo um fenômeno social que se constitui por meio de relações dialógicas manifestadas no momento da enunciação. A partir desses pensamentos, o autor desenvolve o conceito de dialogismo: um processo de interação entre textos/discursos, que não são vistos isoladamente, mas correlacionados com outros textos/discursos. Assim, a linguagem é percebida a partir de uma concepção dialógica. A esse respeito, Barros (1999) revela que Bakhtin desdobra o conceito em dois aspectos: o dialogismo e interação verbal, que compreende a interação entre o enunciador e o enunciatário do texto; desse modo: "(...) concebe-se o dialogismo como o espaço interacional entre o eu e o tu ou entre o eu e o outro, no texto." (BARROS, 1999, p. 03); e o dialogismo e intertextualidade, que segundo a autora, ocorre o "(...) diálogo entre os muitos textos da cultura, que se instala no interior de cada texto e o define" (IDEM, p. 04). Sendo assim, as palavras do falante, bem como os textos produzidos por ele, estão sempre atravessadas por palavras de outros textos/falantes, ou seja, tanto o texto quanto o falante na interação verbal é atravessado pelo outro que os permeia e os constitui.

A partir do dialogismo, notamos que, para a construção de um texto coerente, é imperante pensarmos em sua formação histórica, em que, como analisam Fiorin e Savioli (2004), há partes solidárias entre os sentidos alçados no



texto no momento de sua constituição. Na harmonização desses sentidos, em que uma unidade de significação menor está inserida em uma maior, conseguimos então conectar informações, dar continuidade ao sentido e fazer com que o texto seja coerente.

Tendo em vista essa concepção de sentido baseada no momento histórico em que é construído, vale também pensarmos nas vozes que estão sempre presentes na concepção textual. Para Fiorin e Savioli (2004), todo texto contém, pelo menos, duas vozes: aquela que defende e aquela que se opõem às condições em que ele se solidifica. Transferindo essa condição histórica do texto para o nosso corpus de análise, percebemos que, durante o *apartheid* muitos brancos também foram presos e açoitados por defenderem os direitos do negro e por não concordarem com a política e a prática da exclusão. Nesse sentido, defendem os referidos autores, não há uma perspectiva única sobre uma determinada questão, uma vez que a sociedade é dividida em grupos sociais com interesses divergentes. Em consequência, o discurso pode ser visto como uma arena, um lugar em que os pontos de vistas divergentes lutam em defesa de suas concepções, analisam Fiorin e Savioli (2004).

Tendo em mente essa questão do discurso como arena, nota-se que o *blackface* foi um recurso utilizado para a dissipação da representação de que o europeu era superior perante as sociedades de outras naturalizações. A popularidade alcançada por esse movimento edificou e legalizou o pensamento racista europeu, compartilhado por uma população essencialmente eurocêntrica. A utilização da técnica do *blackface* atingiu toda a comunidade europeia, de forma a ridicularizar e desumanizar o negro. Envoltos nessa questão, vislumbramos que as mensagens sugeridas com a representação exagerada e caricata do negro tiveram grande influência no pensamento europeu e o levou até o momento da instauração do *apartheid*, em 1950. Desse modo, percebemos o quanto a construção dos sentidos de um texto envolve sistemas de valores sócio-históricos.



A partir do conceito de dialogismo, notamos que, quando alguém diz “ele é negro”, não está apenas fazendo uma afirmação, uma vez que, se estiver dizendo isso do ponto de vista característico como significação de uma cor de pele, estará opondo-se a discursos que tratam a mesma expressão como forma de discriminação e como manifestação de racismo. Dessa forma, temos o *blackface* como o período histórico que nos leva a entender o motivo pelo qual criou-se a prática teatral de pintar os rostos dos atores brancos com carvão de cortiça representando personagens negros de uma forma caricata e exagerada. A caracterização do racismo, através das personagens do teatro, dialogava com a sua materialização social apoiado pela população em que estava inserida.

Dentro dessa concepção dialógica da linguagem, podemos encontrar o conceito de intertextualidade. Esta noção se torna essencial para a análise proposta, pois há uma relação intertextual entre a personagem Ivonete e o movimento *blackface*. A respeito deste conceito, Fiorin (2003, p. 30) expõe que: “a intertextualidade é o processo de incorporação de um texto em outro, seja para reproduzir o sentido incorporado, seja para transformá-lo”.

Tendo em vista que a paródia é um efeito de intertextualidade e que ela se encontra em nosso objeto de análise, pretendemos trabalhar com essa noção. A construção e a recepção da paródia dependem do conhecimento prévio de suas referências e toda retomada de sentido deixa uma marca, seja ela verbal ou não-verbal, de forma ou de conteúdo. Na paródia, essa marca intertextual fica bastante visível e evidente. O discurso se converte em uma corrente de diversas vozes. Nesse sentido, segundo Fávero (2003, p. 60) a polifonia é marca fundamental da paródia, pois ela: “a faz absorver um texto para depois repeli-lo, recriando-o num modelo próprio (...)”. Para a autora, a linguagem torna-se dupla na paródia, sendo impossível a junção das vozes presentes. Falar de paródia é também falar de humor, sendo este um elemento-chave do referido conceito. Sobre o assunto, Lauriti, (1990, p. 234 *apud* Fávero 2003, p. 60) revela que: “Ela (a paródia) não se reduz a uma mera repetição do texto primitivo, mas soa como um *eco deformado* e



as palavras do Outro se revestem de algo novo, tornam-se bivocais (grifo nosso)". Bakhtin (1970 *apud* Fávero, 2003) concebe que, na paródia, um único discurso pode revelar duas orientações interpretativas, duas vozes. A esse respeito, o estudioso russo expõe que na paródia "o discurso se converte em palco de luta entre duas vozes (BAKHTIN, 1970, p. 252 *apud* FAVERO, 2003, p. 53)", não sendo possível fundir essas vozes, já que elas se colocam de modo antagônicos.

Ao explicar a paródia, Fávero (2003) faz um contraponto com a paráfrase e mostra que esta é um texto que procura tornar mais claro e objetivo aquilo que se disse em outro texto. Portanto, é sempre a reescritura de um conteúdo já existente, uma espécie de 'tradução' dentro da própria língua. O autor da paráfrase deve demonstrar que entendeu claramente a ideia do texto e expressar o conteúdo com fidelidade. Nesse sentido, a paráfrase:

É a reafirmação em palavras diferentes, do mesmo sentido de uma obra escrita. Uma paráfrase pode ser uma afirmação geral da ideia de uma obra como esclarecimento de uma passagem difícil. Em geral ela se aproxima do original em intenção. (SANT'ANNA, 2002, p 17).

Ao observarmos a paródia, vemos que ela não tem a obrigação de fidelidade em seguir o sentido do texto que a paráfrase tem, pelo contrário, é esperada a subversão do sentido em textos parodiados. Sobre esse assunto, Sant'anna (2002) revela que a paráfrase e a paródia se entrelaçam na intertextualidade: "Falar de paródia é falar de intertextualidade das diferenças. Falar de paráfrase é falar de intertextualidade das semelhanças" (SANT'ANNA, 2002, p. 28). Nesse sentido, o estudioso revela que a paródia é uma utilização negativa do texto original, distanciando-se de seu sentido primeiro, sendo um contra-estilo dele. Já a paráfrase, estaria mais próxima do texto original, sendo considerada pró-estilo. Para o referido autor, a paródia coloca as coisas fora de seu lugar, deixando visível o



ambíguo, o duplo figurando na construção dos sentidos; ela funciona como um quadro invertido ou uma lente que aumenta e exagera os detalhes.

(Re) significações na/da história: a retomada do *blackface* para a produção de humor

O *corpus* de análise proposto para pensarmos a questão do blackface na atualidade consiste em cenas do cotidiano de uma mulher negra, empregada doméstica, pertencente à classe social baixa e moradora de favela. A seguir, apresentamos o nosso objeto de estudo, a fim de realizarmos as discussões propostas para este artigo.



Figura 3. As caracterizações de Ivonete ao longo da série 220 volts

Nestas imagens, vemos a primeira representação de Ivonete na série 220 volts lançada em 2014 e a outra imagem evidencia as modificações que tal



personagem sofreu ao longo do tempo, já em 2016. Por elas, fica claro que a primeira usou a mesma técnica do *blackface*: pintar uma pessoa branca de preto, evidenciar os lábios vermelhos, a palma da mão é branca e o cabelo caricatura o estilo afro. Como o intuito era a produção de humor, Ivonete foi ridicularizada, exagerada em suas características, o que nos remete à técnica do *blackface*. Já na segunda imagem, vislumbramos as modificações atuais: a cor já não é tão negra, a cor dos lábios não foi tão exagerada, o que evidencia que a caracterização da personagem busca fugir da representação pitoresca e negativa do *blackface*. O próprio ator reconheceu, em um comentário postado em redes sociais, que preferiu modificar a personagem para desvincular sua imagem do *blackface*.

Quando o comediante Paulo Gustavo postou em sua conta no *Facebook* uma foto da personagem Ivonete, ele foi duramente criticado por usar a técnica do *blackface*, ao se pintar para representar o negro. Na época, ele se defendeu dizendo que seu programa 220 Volts, transmitido pelo canal GNT, não ri da personagem, mas de quem a discrimina. O ator, porém, decidiu rever suas declarações e concluiu que não iria mais fazer o *blackface*: "Nesses últimos dias li, ouvi, pensei e entendi que há uma longa discussão sobre o uso de *blackface* muito anterior e muito maior do que eu", disse. Ele ainda apresentou a nova versão de Ivonete⁵. Com essa retratação, percebemos que o objetivo inicial não era ridicularizar o negro, tampouco fazer remissão ao movimento racista. No entanto, como vimos a partir do ensinamos de Bakhtin, todo texto é dialógico; nesse sentido, o discurso racista torna-se intrínseco ao falante, que não percebe o preconceito criado com sua personagem.

A caracterização de Ivonete é textual, produz sentidos historicamente marcados e mostra claramente as ideias do *blackface* sendo retomadas, mesmo que de forma não-intencional. Nesse sentido, é inevitável que a construção da referida personagem deixe marcas dialógicas, isto é, não funciona isoladamente,

⁵Disponível em: <http://www.otempo.com.br/divers%C3%A3o/paulo-gustavo-se-desculpa-e-muda-visual-de-ivonete-de-220-volts-1.1327152>



tendo a necessidade de se relacionar com outros textos inscritos na história para significar. É por esse motivo que, ao vislumbramos a caracterização de Ivonete, fizemos remissão à prática teatral de pintar os atores brancos a fim de representar o negro. Além disso, temos também a materialização de discursos racistas, os quais permitiam que tais práticas fossem realizadas. A figura da personagem em análise está inserida em um contexto marcado por ideias racistas e separatistas, as quais sempre destinam ao negro a posição de inferior e escravizado. Não há como analisá-la de forma isolada de seu entorno, emoldurada, apenas levando em conta que ela foi criada para a produção de humor. A história que é convocada com esta personagem reclama interpretações.

Após analisarmos o texto não-verbal que se refere à caracterização de Ivonete, passamos ao texto verbal, o qual traz reflexões interessantes sobre o assunto. A cena a seguir mostra uma fala da personagem e tem como cenário a sua casa:

Agora não vai demorar uma semana eu vou pedir minhas contas na casa daquela mulher.

Eu não vou trabalhar mais não porque eu tô de saco cheio de ficar trabalhando na casa dos outros e não ser valorizada.

Porque essas patroas não dão valor pra gente não, não dão mermo.

Só botam a gente pra trabalhar, só sabe d's esporro. Dá umas roupa que não cabe mais nela, elas não dão. Entendeu? Dá uma roupa de marca, aí é que elas não dão mermo. Ah, eu hein! Tô cansada! Tô afim de ficar aturando a família dos outro não! A gente atura a nossa família por causa da coisa do carma. Aí a gente atura! Entendeu? Que aqui em casa ta tudo acoplado aqui, ó! A gente fomo botano uns puxadinho atrás do outro aqui e tem gente aqui desde os ancestrais da gente aqui. Se a gente for pegar e ir batendo nas portas, tem gente desde o macaco aqui comigo. Entendeu? Agora, na casa dos outros eu não sou obrigada! Não sou obrigada mermo! Eu, hein! A gente fica no meio daquele fogo cruzado lá e eles ficam achando que, porque a gente é empregada, a gente é retardado. A gente



não é retardada não, minha filha! A gente entende tudo que vocês falam! A gente fica sonsa! A gente fica sonsa, quieta, mas a gente sabe!

A gente sabe que o filho da senhora é ruim, a gente sabe que a filha da senhora é sonsa, a gente sabe o que eles fazem, que eles envolvem a gente na merda. A gente sabe! Mas a gente fica quieta por que? Pra não dar problema! Por que? Porque a gente precisa do dinheiro. Entendeu? Porque se a gente largar o emprego a gente fica encalacrada. Não vou poder largar o emprego não, porque eu tô muito encalacrada. Vou ter que ficar na casa dessa mulher até conseguir pagar o negócio do banco. Brabo! Tô muito encalacrada mermo. Mas aquela menina é sonsa! Aquele povo lá é sonso! Todo mundo sonso! E eu fico sonsa junto! Sonsa com sonsa!



Figura 4. A personagem Ivonete sendo representada

(Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=16mfsnj4MRU> > Acesso em 15/10/2016)

Neste vídeo, Ivonete deixa claro que está indignada com sua situação financeira e também com as condições de trabalho a que está submetida. Ela realiza uma crítica à baixa valorização do seu serviço, diz estar cansada e quer parar de trabalhar. Contudo, ela logo reconhece que é um erro abandonar o emprego, uma vez que o salário, mesmo que pouco, é destinado aos custos de sua sobrevivência. Tais conclusões podem ser comprovadas com passagens do texto, falas como “pedir minhas contas”, “não ser valorizada”, “só sabe dar esporro”, “dá uma roupa de



marca, aí é que elas não dão mesmo”, “a gente é retardo”, respectivamente representam: uma mulher que é empregada, desvalorizada, explorada, sem recompensa e taxada como irracional. Além disso, frases como “a gente fica sonsa, quieta, mas a gente sabe!” e “mas a gente fica quieta porque? Pra não dar problema!” evidenciam que a empregada sabe o lugar social que ocupa e não interfere na vida do patrão, porque não é sua função. Por fim, quando ela diz “a gente fica encalacrada” evidencia que ela precisa sobreviver, pagar as contas e, por isso, aceita tais humilhações.

Como ensina Fiorin e Savioli (2004), um texto permite que possamos destacar múltiplas relações, relações essas necessárias para a produção de sentido, já que o texto não pode ser isolado de seu contexto histórico-social. Ademais, pontuam os autores, uma mesma frase pode ter sentidos distintos dependendo do contexto dentro do qual está inserida. É o que ocorre com a fala de Ivonete nesta cena. A partir do texto em análise, é possível relacionar o que ela profere verbalmente com as condições humilhantes, desvalorizadas, taxados como irracionais que os negros estão submetidos há muito tempo. O texto não-verbal, sobretudo a caracterização de Ivonete, também é emblemático, porque se relaciona diretamente com a técnica do *blackface*, como já foi citado. Ademais, a fala de Ivonete não é uma simples retomada da vida de uma empregada negra (uma paráfrase) com suas dificuldades e lutas; há o humor sendo construído por meio das frases e da caracterização da personagem, o que nos leva a pensar em paródia. Neste sentido, temos a retomada das condições sociais em que o negro está inserido com o intuito de ridicularizá-lo, atingindo um efeito de paródia.

Passamos para a segunda cena selecionada para este trabalho. Nela vemos Ivonete, em sua laje, conjeturando sobre a possibilidade de ir a Nova Iorque:

Gente, cêis não sabem da maior! Tô juntando uma grana agora, arrumei um extra, umas roupas pra lavar, que eu tô com uma meta agora de juntar uma grana e ir lá pro “states”. Me jogar lá pros Estados Unidos, lá



pra Nova Iorque, imagina, gente! Eu ficaria até mais branca naquele lugar! Eu ia adorar! Você imagina eu chegar lá com esse meu gingado, aquela gringalhada inteira ficar que nem mosca varejeira em volta de mim. Eu já ia chegar lá assim, ó!

Neste momento da cena, inicia-se uma trilha sonora ao fundo, a música é de carnaval e Ivonete começa a dançar sensualmente, fazendo remissão às mulatas do carnaval brasileiro. Logo em seguida, o cenário muda e ela aparece em uma laje em Nova Iorque com o mesmo fundo musical de samba. A música cessa e a personagem profere os seguintes dizeres:

Gente, mas aqui em Nova Iorque não é assim não, tá?!
Aqui em Nova Iorque é assim ó!

Neste momento, ela canta uma música pop em um inglês, marcando a cultura americana por meio da escolha da canção. No entanto, fica visível que a personagem não domina a língua inglesa, uma vez que ela começa a embromar a letra da música. De repente, o cenário volta para a laje na casa da Ivonete:

Se bem que eu tava pensando aqui, gente, que não vai dá pra mim ir pra Nova Iorque não. Sabe por quê? Porque o que eu tô ganhano aqui eu vou conseguir juntar essa passagi, quer ver, tamo aqui quase em novembro, novembro, dezembro ... Eu vou conseguir juntar essa passagi em abril de dois mil e trinta.

Com o que eu tô ganhano aqui, seria em abril de dois mil e trinta. Eu não vou mais pra Nova Iorque não!

Ah, é melhor ficar aqui mermo também. É melhor ficar aqui e não ficar sonhando muito alto não porque aqui eu encontro a coisa mais maravilhosa desse mundo que é o que?

Sabe o que é a coisa mais maravilhosa desse mundo pra mim?

É o homem brasileiro! Da espécie brasileira! Da fauna brasileira!

Aqui em casa é mais conhecido como "meu nego", meu chamego", "meu denngo", "meu tesão", "minha coisa mais louca" e eu me embolo toda



neles, ó! Fico louca com eles! Vou ficar aqui, não vou pra Nova Iorque não!
(Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-tRDxPOBPt4>>
Acesso em 15/10/2016)

Neste vídeo, a personagem Ivonete diz estar capitalizando um dinheiro extra, conseguido através de roupas que lavou, com a meta de ir para os Estados Unidos. Ela se coloca imaginariamente no “país dos gringos”, onde poderia mostrar todo o charme e rebolado brasileiro. No entanto, Ivonete reconhece que, por mais dinheiro que acumulasse, não seria o suficiente para realizar tal viagem. Ela ironiza o fato de que conseguiria juntar o dinheiro somente no ano de 2030, tendo em vista seus ganhos. Ao final de sua fala, percebendo a impossibilidade de realizar seu sonho, a personagem diz se contentar com o homem brasileiro.

Passagens como quando ela revela que está buscando um dinheiro extra com o trabalho de lavar roupas mostram a dificuldade que o negro economicamente desfavorecido tem de viajar e conhecer o exterior, não sendo algo de seu cotidiano. O final da fala da personagem, quando ela se refere ao homem brasileiro, mostra uma espécie de prêmio de consolação, já que ela não pode realizar o sonho de conhecer o exterior, devendo contentar-se com o homem brasileiro que vive nas mesmas condições sociais em que ela se encontra. A nosso ver, toda a fala de Ivonete nessa cena selecionada retoma representações negativas da mulher negra: ela está relacionada ao trabalho (esforço físico), ao sexo e à dança sensual; em outras palavras, a mulher negra é vista como alguém em que se pode explorar o corpo. O negro é representado nesta cena com uma caricatura pejorativa, sobretudo quando a personagem diz: “...até ficaria mais branca naquele lugar!”, ao se referir aos EUA. Essa fala evidencia o efeito racista sobre a personagem, transformando o branco em um ideal a qual todo negro se vê submetido socialmente. Com a cena em análise, temos a real situação de uma empregada doméstica negra sendo parodiada e ridicularizada com o objetivo de produzir humor.



A representação do negro pobre e explorado se dá através das marcas verbais – a fala de Ivonete – e não-verbais, representados pelo cenário e pela caracterização da personagem. O ambiente em que ela aparece é precário, marcado pela pobreza e pela falta de organização. Sua fala é marcada pela exploração trabalhista de quem se coloca como uma vítima da sociedade e por sua necessidade financeira, incluindo a ausência de recursos para a educação dos seus filhos. A caracterização do Paulo Gustavo para incorporar a personagem também é explorada, retratando o negro como uma figura cômica e, muitas vezes, ridícula aos olhos de quem assiste. Tendo em vista que o ator usa do humor para fazer suas personagens, é provável que as características racistas estejam camufladas no cômico, pois se nos faz rir, então não é um problema, como se pelo humor, tudo fosse permitido.

Como bem explicam Fiorin e Savioli (2004), todo texto tem um caráter histórico: é produzido por alguém, em um lugar, em certo tempo e revela ideias e concepções de um grupo social numa determinada época. A tal concepção de texto, convocamos o conceito de intertexto, uma vez que todo texto retoma dizeres já produzidos por um sujeito num dado tempo/espço, sendo essa característica intrínseca a qualquer produção textual. Sobre, isso os autores revelam que todo texto é constituído pelo discurso/texto do outro. Nesse sentido, é impossível não relacionar as falas de Ivonete à representação negativa do negro: pobre, explorado sexualmente e financeiramente, sem voz ativa na sociedade, nem direito de sonhar. A intertextualidade se dá, no âmbito verbal, de forma não-marcada, implícita em que tais representações aparecem camufladas na alegria, na atitude e na mulher empoderada que Ivonete quer nos fazer acreditar que ela é, em um primeiro momento. No entanto, ao voltarmos nosso olhar para as falas dela, foi possível notarmos claramente um discurso preconceituoso se fazendo presente. Tais discursos, por não estarem explicitamente marcados no texto, colocam-se como naturais e normais. Estamos diante de diferentes vozes que se colocam no interior



do discurso, de forma não explícita, mas que deixam brechas para observarmos o dialogismo que perpassa esta produção.

Em relação ao plano não-verbal, analisamos que a retomada do *blackface* encontra-se bem marcada quando do lançamento da personagem em 2014: pintar uma pessoa branca de negra, evidenciar os lábios vermelhos, a palma da mão ser branca e o cabelo afro, retomam marcadamente o movimento. Ao observar tais marcas, nos questionamos se representar a raça negra desta forma, caricaturada, explorada em vários campos, não seria um retrocesso em relação às conquistas dos negros.

Retomando os ensinamentos de Fávero (2003) e Sant'anna (2002) apresentados acima, percebemos que temos os dois fenômenos apontados pelos autores: a paráfrase e a paródia. Segundo Sant'anna (2002), na paródia vemos o ambíguo, o duplo figurando na construção dos sentidos. Ela funciona como um quadro invertido ou uma lente que aumenta e exagera os detalhes. A nosso ver, foi o que aconteceu com a personagem em análise, uma vez que as marcas verbais e imagéticas (frases, gestos, atitudes, etc.) apresentadas nos mostram um diálogo entre o sério, representado pela mulher negra, que sofre preconceitos, é desvalorizada, e o cômico, quando Ivonete brinca com a condição social em que se encontra. Essa recuperação intertextual acaba por ridicularizar a mulher negra. Nesse momento, vemos o intertexto funcionando na construção dos sentidos; no entanto, ele retorna de forma subvertida, daí a comicidade, um processo contra-estilização. A paráfrase, por sua vez, pode ser notada na caracterização inicial da personagem de Paulo Gustavo: ao mostrar uma negra caricatura e com fortes traços do *blackface*, produziu sentidos muito parecidos com representação que se fazia nos teatros americanos e europeus a partir de 1830. Nesse sentido, os deslocamentos do texto original (o homem branco representando o negro nos teatros) não provocaram mudanças, ocorrendo, portanto, um processo de pró-estilização, uma reescritura de um conteúdo já existente, isto é, uma paráfrase, como bem ensinam Sant'anna (2002) e Fávero (2003).



Além do apresentado, julgamos estarmos diante do conceito de derrisão. Realizando pesquisas em autores que retratam o tema, vimos que o termo tem origem no século XIII e provém do latim *derisio*, que remete ao sentido de zombaria, desprezo que traz divertimento a partir da humilhação de alguém. De acordo com Baronas (2005) esse conceito, na época clássica, era visto como um antigo recurso enunciativo, uma técnica de oratória definida pelos retóricos clássicos como *tropos zombeteiros*, cuja finalidade se pautava na ação de inferiorizar o adversário por meio do riso gerado no público. Em outras palavras, a zombaria era usada para desqualificar um oponente. Pela derrisão, ridiculariza-se o adversário por meio do humor e jogos de palavras usadas, esquivando-se de ter que se responsabilizar pelo dito:

Todo o perigo e a força dessas fórmulas está no fato de poder divertir até mesmo aqueles que as condenam: por meio do prazer assim provocado, o autor do jogo de palavras ou da caricatura injuriosa consegue estabelecer uma cumplicidade forçada com o seu auditório, em detrimento da pessoa visada (BONNAFOUS, 2003, p. 42).

É como se fosse uma violência verbal permitida e compactuada, já que pelo humor é admissível ofender. Isso não seria possível se esses discursos fossem proferidos de maneira direta ao sujeito atacado.

A derrisão foi tema da Revista francesa *Hermès* publicada em 2001 a qual tinha como título *Dérision – Contestation*. Tal número esteve sob a coordenação de Arnaud Mercier. Nele, o autor francês pontua que na sociedade em que vivemos, os sujeitos são obrigados a respeitar muitos códigos de comportamentos e regras sociais. A ofensa e a agressividade, por exemplo, não são socialmente aceitáveis ou são vistas com maus olhos. A forma socialmente aceitável de se fazer críticas, ofender e agredir alguém pode ser feita por meio do recurso da derrisão, já que não há punição para a crítica feita por meio do humor.



Muitas vezes, o humor baseia-se no preconceito com negros, homossexuais, loiras, mulheres, obesos, baixinhos, dentre outros. Com a revolução dos movimentos sociais, como o feminismo, na década de 1960, assim como outros movimentos sociais — negros, homossexuais, minorias étnicas, dentre outros — houve um forte denuncia às formas diversas de opressão e discriminação. Tais movimentos, de acordo com Hall (1997), foram muito importantes para a humanidade, uma vez que eles lutavam em busca de identidade social, o que trouxe, como consequência, o protesto contra discursos discriminatórios de qualquer natureza. Aliado a isso, temos a chegada recente da ideia do politicamente correto. A partir deste conceito, grupos minoritários buscam derrubar mitos e tabus preconceituosos no intuito de obter mais respeito e dignidade. O politicamente correto prega a abolição de qualquer forma de discriminação. Nesse sentido, tal concepção defende que, se continuarmos construindo o humor baseados em preconceitos, estaremos disseminando ideias que maculam a imagem dos grupos minoritários.

Conclusão

A construção de uma personagem negra empoderada, cheia de atitude, alegre e “independente” que Paulo Gustavo buscou criar, esbarrou no fato de que o humor precisa retomar preconceitos, representações racistas e assuntos tão frágeis à negritude. Foi por esse motivo que o humorista precisou reformular Ivonete. Assim como a imagem do negro vem mudando ao passar dos últimos anos, também mudou a personagem Ivonete, que, depois da manifestação de seu público, precisou se adequar à construção de uma negra menos caricata, mais próxima da realidade. Tendo em vista todos os aspectos já abordados nesse artigo, vemos que a mudança de postura e da caracterização da personagem ora analisada mostram



que as lutas em torno dos direitos individuais e coletivos do negro começam a vigorar em nossa sociedade.

Quanto à intertextualidade, pudemos notar a presença da paródia, quando o humorista brincou com assuntos tabus para o negro (desvalorização, preconceitos raciais, etc.) e a paráfrase, no fato de ele ter retomado, na caracterização de Ivonete, os elementos do blackface. Desse modo, as cenas mostradas constroem sentidos em uma relação dialógica com a situação do negro ao longo da história, evidenciando que um texto nunca deve ser visto como isolado, mas correlacionado com outros textos/discursos.

Referências

- BARONAS, Roberto Leiser. Derrisão: um caso de heterogeneidade dissimulada. In: Polifonia, Cuiabá: EDUFMT, nº10, p.99-111, 2005
- BARROS, D.L.P. Dialogismo, Polifonia e Enunciação. In: Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: Em torno de Bakhtin. BARROS, D.L.P. & FIORIN, J.L. (Orgs.). São Paulo: Edusp, 1999.
- BONNAFOUS, S. Sobre o bom uso da derrisão em Jean-Marie Le Pen. In: GREGOLIN, M. R. V. Mídia e discurso: a cultura do espetáculo. São Carlos, SP: Claraluz Editora, 2003
- BAKHTIN, M. Marxismo e filosofia da linguagem. São Paulo: Hucitec, 1997.
- FAVERO, L. L. Paródia e Dialogismo. In: Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: Em torno de Bakhtin. BARROS, D. L. P. & FIORIN, J. L. (Orgs.). 2 ed. São Paulo: Edusp, (2003)



FIORIN, J. L. Polifonia textual e discursiva. In: Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: Em torno de Bakhtin. BARROS, D.L.P. & FIORIN, J.L. (Orgs.). 2 ed. São Paulo: Edusp, 2003

FIORIN, J.L e SAVIOLI, F.P. Lições de texto: leitura e redação. 7ª ed. São Paulo: Ed. Ática, 2004.

HALL, S. A Identidade Cultural na Pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.

SANT'ANNA, A. R. Paródia, Paráfrase & Cia. São Paulo: Ática, 2002.

SANTOS, J. R. O que é racismo, 12 ed. São Paulo: Brasiliense, 1980.



Tiras Cômicas: Personificação e Humor

Maria Isabel BORGES

(Universidade Estadual de Londrina - UEL)¹

Resumo: Objetiva-se estabelecer relações entre ilustração, personificação e humor em algumas tiras cômicas. As personagens personificadas estudadas são: Snoopy de “Peanuts” (Schulz); Haroldo de “Calvin e Haroldo” (Watterson) e o mundo em “Toda a Mafalda” (Quino). Quando fixas, mantêm-se alguns aspectos das identidades: Mafalda, Calvin e Charlie Brown são crianças que problematizam questões vivenciadas pelos adultos. Em se tratando das tiras cômicas, o humor constitui um traço fundamental para constituí-las como gênero quadrinístico (RAMOS, 2010; 2011; 2014). Engana-se pensar que só há humor quando se ri de uma piada. Na verdade, romper com o esperado pode propiciar o humor. A personificação de uma personagem já consiste em um rompimento daquilo que se espera: um cachorro ou um bicho de pelúcia falante, um mundo doente etc. Assim, propicia-se ainda mais o “acontecimento” do humor, principalmente porque a ilustração é a primeira sinalização de que há uma divergência com a realidade, reforçada pela linguagem verbal e, por exemplo, pelo balão de pensamento ou o de fala, acessíveis somente ao leitor ou não.

Palavras-chaves: Tiras cômicas, Personificação, Humor

¹ Doutora em Linguística. Docente da Universidade Estadual de Londrina (UEL). Coordenadora do projeto de pesquisa “Gramática, pragmática e tiras: em busca da organização gramatical de fato e valor” (8832) e do projeto de extensão “Disque-Gramática” (1888). Líder do grupo de pesquisa: “Quadrinhos e análise linguística”. Contato: <belborges1@hotmail.com>.



Para começar...

A história dos quadrinhos inclui uma relação com o mundo em que as pessoas vivem, com a tentativa de demarcação do que é real e do que é ficção; desprezo social em função de uma visão equivocada das pessoas quanto à leitura de textos em quadrinhos; diversão supostamente “inocente”, sobretudo, para as crianças; objeto de consumo à mercê das leis do mercado globalizado; influências governamentais de incentivo à circulação dos quadrinhos como objeto de ensino “legítimo”, porque algum tempo depois passaram a vê-los como “mensageiros” de ideologias; “enfeite” de livros didáticos e marginalização, já que não são tratados como quadrinhos; pretexto para exploração gramatical etc.

Essa breve enumeração sinaliza que os quadrinhos são elementos de uma história e são construções feitas por humanos. Felizmente, hoje, os quadrinhos são pensados como autônomos, porque, com Cagnin (2014) — só para ilustrar um dos pioneiros no Brasil — saíram das “sombras” dos equívocos e da marginalização sócio-histórica, cultural e mercadológica. Não se pode esquecer que saíram das “asas” da literatura.

Então, neste trabalho, pretende-se contribuir para a consolidação dos quadrinhos no mundo acadêmico e, principalmente, nas interações sociais entre pessoas comuns. Para tanto, é proposto um objetivo norteador: estabelecer relações entre ilustração, personificação e humor em algumas tiras cômicas.

De acordo com alguns trabalhos de Ramos (2007; 2010; 2011; 2014), dentre os gêneros quadrinísticos, a tira cômica ganhou destaque. Trata-se de um gênero discursivo alicerçado na dupla “construção da expectativa e desfecho cômico”. Constitui outra forma de fazer humor. Vale lembrar que o humor se transforma ao longo dos tempos, porque os sujeitos que fazem rir e os que riem também mudam. Na verdade, o humor acompanha a história da humanidade e dela depende.



Além disso, a tira cômica compartilha dos recursos da linguagem dos quadrinhos. Aqui, neste texto, a caracterização da personagem é repensada. Tradicionalmente, a personagem pode ser estilizada, caricata ou humanizada. Na primeira, a partir da criatividade e das escolhas de um autor de quadrinhos, as personagens são construídas, constituindo “marca registrada” de uma função-autor (FOUCAULT, 2006). Um deslocamento é feito da pessoa humana “quadrinista” para a linguagem em que uma autoria é demarcada. Na segunda, a distorção constitui o principal traço, é influenciada, em grande medida, pelas ideias de Bergson (2001) e Propp (1992). A personagem humanizada pode ser vista como uma tentativa de imitação da figura humana. Os heróis norte-americanos são exemplos bastante conhecidos: Super-Homem, Capitão América, X-Men etc.

Porém, a partir de reflexões emergidas em um projeto de pesquisa, percebeu-se que a personificação constitui um traço extremamente importante e que, em diversos casos, sobrepõe as outras três possibilidades de caracterização de personagem e dão o “xeque-mate” da história contada. Antes da apresentação de algumas personagens personificadas, segue-se uma caracterização da personificação.

Um pouco sobre a personificação

Em linhas gerais, a personificação — também conhecida como prosopopeia — consiste em uma figura de linguagem que permite ao autor de um texto fazer uso de um estratagema que atribui aos animais e objetos aspectos tipicamente humanos, por exemplo, atos, sentimentos ou emoções. Nos manuais de gramática prescritiva mais comuns (CUNHA; CINTRA, 2008, por exemplo), encontramos um capítulo voltado para as figuras de linguagem. Por trás disso, há um princípio norteador que diferencia a linguagem denotativa da conotativa, permitindo, por consequência, leituras de textos que trouxessem à tona sentidos figurados (ou



conotativos, ou ainda metafóricos) e outros que contemplassem sentidos literais (denotativos, comuns ou básicos).

Ao lado desse princípio norteador, as palavras e as coisas no mundo seriam dotadas de significados básicos ou comuns, reconhecíveis como essenciais pelos usuários de uma língua. Tomando como exemplo as protagonistas das tiras cômicas de Verissimo (2010), as Cobras, em si, seriam uma “designação comum aos répteis escamados, carnívoros, da subordem das serpentes, de corpo alongado, membros e aberturas dos ouvidos ausentes, olhos imóveis e sem pálpebras, cobertos por escamas transparentes, língua delgada, bífida e protrátil e dentes cônicos, presentes na maxila, mandíbula e no teto da boca; malacatifa, serpente” (“Dicionário eletrônico de Houaiss da língua portuguesa”, 2009). Em outras palavras, as cobras, em sentido comum, são animais e, portanto, não poderiam partilhar certos aspectos humanos, mesmo que ambos sejam seres vivos. Há certos sentimentos que só os humanos sentem: o amor dos pais pelos filhos — ou a própria relação entre pais e filhos — é bem diferente da relação entre cobras adultas e pais biológicos de seus filhotes.

Quando há uma transição das particularidades humanas para os objetos e animais, a linguagem em uso constitui uma construção conotativa, figurada ou metafórica. Isso nos permite dizer que “Minha vizinha é uma cobra”, tanto contemplando a semelhança da vizinha ao bicho, quanto uma referência ao caráter maldoso ou à atitude falsa expressa por ela em relação a demais pessoas. De qualquer forma, trata-se de uma associação possível e tida como acidental, e não como essencial, como os significados comuns, literais e denotativos das palavras e coisas. Nesse caso, estamos diante de uma figura de linguagem mais comum, chamada “metáfora”. A personificação também se aproveita dessa associação, porém os objetos e animais agem como humanos, um recurso tão comum em fábulas, contos de fadas, apólogos e em outros textos literários ou não, com viés parcialmente fantasioso/metafórico ou não. Nesses textos, só para ilustrar, lobos e cordeiros falam e pensam.



Quando procuramos situar a personificação em relação a demais figuras de linguagem, não encontramos um consenso. Cherubim (1989) organizou as figuras de linguagem na forma de um dicionário e enfrentou um problema.

Ao organizar este Dicionário de Figuras de Linguagem, surgiu de início um problema a ser resolvido: que figuras relacionar e dentro de que critérios classificá-las. A opção foi a de aceitar a classificação tradicional cujos critérios vêm da Retórica antiga. Primeiro, há uma classificação entre *figuras de palavras* e *figuras de pensamento* que é aceita sem questionamentos. [...] Quanto ao quadro de uma classificação específica, as figuras de palavras dividem-se em figuras de dicção ou prosódia, figuras de morfologia, figuras de harmonia ou combinação. (CHERUBIM, 1989, p. 1, destaques do autor, texto adaptado à atual ortografia)

A classificação escolhida por Cherubim (1989) também é a predominante nos manuais de gramática prescritiva. No grupo de figuras de palavras, estão reunidas aquelas relacionadas à sonoridade, aos aspectos morfológicos e sintáticos. A onomatopeia, tão presente nos quadrinhos, é uma figura de palavra. A personificação, por outro lado, já é classificada como uma figura de pensamento, relacionada ao aspecto semântico. A metáfora, outra figura de linguagem já citada neste trabalho, se trata de uma figura de linguagem chamada “tropo”, por ocorrer uma mudança de sentido.

Brandão (1989), além de classificar as figuras de linguagem a partir da Retórica antiga como fez Cherubim (1989), traz outras classificações que seguem critérios baseados nas teorias modernas. Nesse sentido, as figuras de linguagem se organizam, em linhas gerais, como desvios, um certo afastamento de uma noção comum ou básica. Dessa forma, a personificação pertenceria ao grupo das anomalias semânticas. No entanto, de acordo com a classificação de Todorov, nessas anomalias semânticas, a personificação e a prosopopeia não seriam



equivalentes: a primeira contemplaria o par humano-animal; enquanto a segunda, o par presente-ausente.

Cherubim (1989), na classificação baseada na Retórica antiga e por ele escolhida como parâmetro para a organização das figuras em seu dicionário, faz menção à prosopopeia somente. Já na relação de verbetes, há um verbe para personificação e um para prosopopeia.

PERSONIFICAÇÃO (Do lat. *personna*). Figura de pensamento pela qual se faz os seres inanimados ou irracionais agirem e sentirem como humanos. É um precioso recurso de estilo na língua literária, especialmente na língua poética, porque empresta vida e ação a seres inanimados. A personificação é uma figura de linguagem que nasce de uma qualidade que o homem possui: não pode ver a natureza como uma realidade inerte; vê-se integrado nela e, por isso, dá-lhe vida constantemente. [...]. Veja *prosopopeia*. (CHERUBIM, 1989, p. 52, destaques do autor, texto adaptado à atual ortografia)

PROSOPOPEIA (Do gr. *prosopoiía*, 'personificação', pelo lat. *prosopopeia*). Figura que consiste no emprestar vida aos seres inanimados, fictícios, ausentes ou mortos. É a figura, por excelência, de ficção, dos mitos, das histórias (estórias) maravilhosas e narrações infantis. Há poema — como "Vozes d'África", de Castro Alves, em que o poeta simula a África a gemer sua desgraçada sorte, numa explosão de angústia e revolta, — que se consubstanciam essencialmente na prosopopeia. [...] (CHERUBIM, 1989, p. 55, destaques do autor, texto adaptado à atual ortografia)

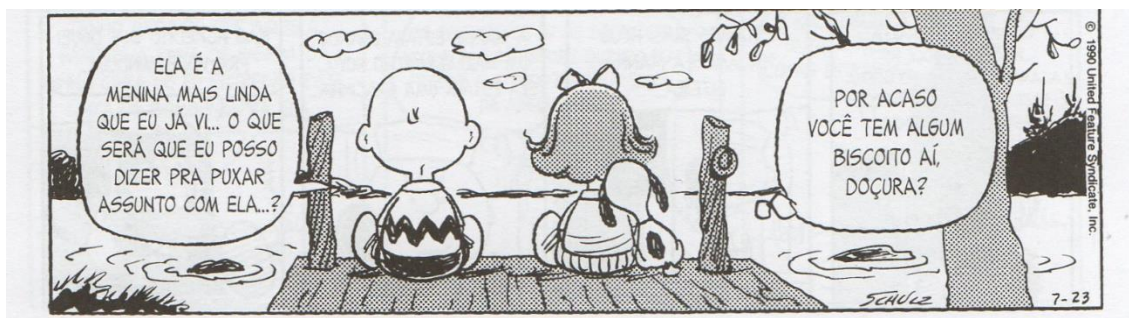
Comparando os verbetes (CHERUBIM, 1989) com a classificação de Brandão (1989) baseada em Todorov, podemos dizer que, na presença de um traço humano, se configura a prosopopeia. Já a personificação se dá quando o personificado, animal ou coisa, age e sente como humano. Também precisamos considerar que a prosopopeia é uma figura mais antiga que a personificação e que esta seria também uma releitura ou versão latina das figuras retóricas pertencente à cultura grega.



A equivalência entre personificação e prosopopeia é predominante nos manuais de gramática prescritiva e também é assim tratada por Fiorin (2014). Porém tal linguista trata a personificação como uma figura trópica, porque há uma mudança no âmbito semântico. As figuras são divididas em dois grandes grupos: 1) tropos e 2) figuras não trópicas. Naquele grupo, são quatro subgrupos principais: figuras de repetição, figuras de diminuição, figuras de transposição e figuras de troca (tais subgrupos ainda possuem desdobramentos). Neste grupo, há os tropos lexicais (tropos por concentração semântica e por expansão semântica) e os tropos gramaticais (tropos por condensação semântica e por difusão semântica). Mais precisamente, a personificação é um tropo lexical por concentração semântica. “Nesse tropo há, para lhes intensificar o sentido, um alargamento do alcance semântico de termos designativos de entes abstratos ou concretos não humanos pela atribuição a eles de traços próprios do sem humano. Com efeito, é mais forte dizer que a virtude é preguiçosa e avara do que afirmar que uma pessoa virtuosa é preguiçosa e avara.” (FIORIN, 2014, p. 51). Nesse caso, o exemplo usado é um trecho do conto machadiano “A cartomante”.

Algumas personagens personificadas

A primeira personagem personificada a ser apresentada é o cachorro de Charlie Brown: Snoopy.



Tira 1 — Snoopy conquista a amada de Charlie Brown

Fonte: Schulz (2015, p. 634, tira 1)

A personificação de Snoopy não ocorre entre ele e seu dono. Somente o leitor tem acesso aos pensamentos dessa personagem personificada, por meio de balões de pensamento. Esse tipo de balão e o de fala são os mais comuns e, por isso, uma marca de interação entre as personagens, como aponta Ramos (2010).

A tira em questão é constituída apenas de uma vinheta. O fato trazido à narrativa está relacionado a uma dificuldade de Charlie possui em se aproximar de sua amada. Em várias tiras, vive dilemas para entender as meninas e para encontrar formas de estabelecer uma interação verbal com ela. Nessas tentativas, as reflexões de Charlie mostram uma perspectiva do mundo feminino e reforça dois traços identitários de solidão e marginalização de certas interações sociais. No primeiro balão, sob um espaço que sugere romance, acumulam-se a apresentação do fato e valores sobre esse fato e a construção de expectativa no leitor de que Charlie tomará coragem para se declarar seu amor à garotinha. O desfecho se dá no segundo balão, em que Snoopy, mesmo não interagindo verbalmente com ela, consegue se aproximar pelo contato físico e, ainda, manifesta para o leitor o real interesse, um biscoito, e sua percepção sobre a garotinha.

Em “Peanuts” — “A Turma de Charlie Brown” — existem mais duas personagens de destaque: Woodstock e o primo de Snoopy.



Tira 2 — O primo do Snoopy



Fonte: Schulz (2015, p. 534, tira 1)



Tira 3 — Woodstock, um amigo do Snoopy

Fonte: Schulz (2015, p. 390, tira 4)

Não há interação física entre Snoopy e seu primo (tira 2), porque estão separados geograficamente. Spike mora no deserto e conversa com um cacto, Joe Cacto. As interações entre os dois cachorros se dão por cartas, no caso, um cartão de Natal.

Na terceira tira, Woodstock, nome dado em homenagem a Festival, interage com Snoopy. Na primeira vinheta, o passarinho diz algo por meio de tracinhos que simbolizam a fala. Daí em diante, os pensamentos de Snoopy vão, aos poucos, construindo uma expectativa: duas perguntas que demonstram curiosidade e interesse de Snoopy por algo, o cão é deixado pelos passarinhos em direção a algo, decepção de estar errado; por fim, no desfecho cômico, o algo é revelado, que são as lembrancinhas.

Haroldo, o amigo de Calvin, constitui uma personagem personificada de duas faces.





Tira 4 — Calvin e suas traquinagens

Fonte: Watterson (2010, p. 16)

Nessa tira, Calvin é obrigado a ir dormir cedo. A personificação se dá entre ele e Haroldo, como ocorre na última vinheta. Para a mãe, trata-se apenas de um bichinho de estimação. A própria caracterização física se dá de formas diferentes: aparência de bichinho de pelúcia lavável à máquina (terceira vinheta) e amigo de Calvin (quarta). Este fica decepcionado com Haroldo já que foi lavado bem na hora em que o garotinho precisava dele. No desfecho, tal decepção gera o efeito cômico juntamente com a explicitação de um traço identitário de Calvin, não gostar de tomar banho.

Garfield é o gato que adora lasanha e odeia a segunda-feira.



Tira 5 — A primeira tira em que Snoopy aparece.

Fonte: Davis (2012, p. 26)



A relação entre Garfield e seu dono traz para as sequências narrativas fatos do cotidiano de gatos, por exemplo, soltar pelos. O gato mal-humorado não é apresentado de forma personificada para John, e sim para o leitor por meio de balões de pensamento. Seu tom irônico é um traço identitário, no caso, apresenta-se indiferente ao que seu dono diz sobre os pelos na roupa. Não há como negar o soltar pelos, já que todo dono sempre tem algum pelo na roupa.

O mundo em Mafalda representa a humanidade doente.



Tira 6 — A primeira tira em que Snoopy aparece

Fonte: Quino (1993, p. 84, tira 2)

James Bond é uma personagem de uma produção cinematográfica, dividida em vários filmes. É um agente do serviço secreto, sempre uma mulher por ele se encanta e acaba sendo salva por Bond. Na tira, tal ícone do cinema é apresentado como um produto para consumo na forma de lenço, doces, cosméticos etc. Um meio de comunicação importante na época é trazido para a narrativa, o rádio. A televisão surgiu meados do século XX. A força ideológica de produtos “James Bond” também faz referência à propaganda, uma estratégia muito utilizada pelos governos, especialmente, para formar opiniões sobre capitalismo e comunismo. No final, há uma ambiguidade proposital: quem está pedindo por socorro: o mundo ou a Mafalda? As duas possibilidades são possíveis, já que, em várias tiras, o mundo é tratado como humano pela garotinha, sobretudo, como doente. Isso faz referência às diversas guerras na época: Segunda Grande Guerra Mundial, Guerra no Vietnã, bipolaridade entre capitalismo e comunismo, militarismo na América Latina etc.



Todas essas notícias sobre acontecimentos de alcance mundial e local eram transmitidas pelo rádio. Por isso, tanto pode ser o mundo pedindo por socorro, quanto pode ser Mafalda rebelando-se à propagação de um produto sob várias formas.

Pode-se acrescentar a visão personificada para alguns elementos, por exemplo, a rua.



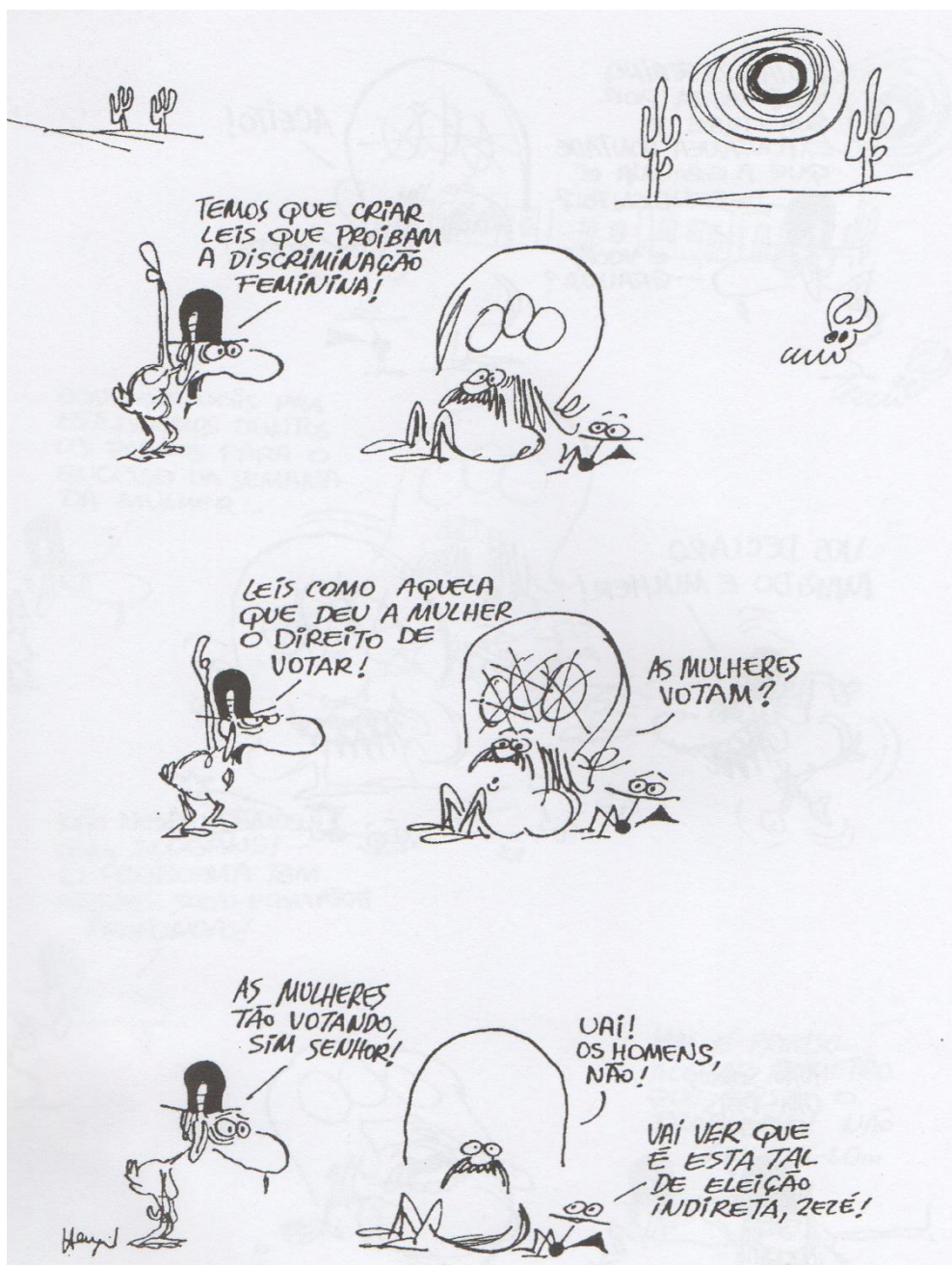
Tira 7 — A rua

Fonte: Quino (1993, p. 175, tira 4)

Em várias tiras, as histórias se passam em ambientes externos, nos quais são percebidos por recortes da calçada e rua. Na tira em questão, a construção da expectativa concentra-se nas ilustrações e onomatopeias. Impressionada com a maneira como os trabalhadores lidam com a rua, com força física, faz com ela interrompe o trabalho dos homens para perguntar o que a rua precisa confessar. Assim sendo, Mafalda vê a rua de modo personificado, com atribuições humanas, pois só um humano confessaria alguma coisa. Por último, também há uma referência ao momento histórico de repressões, sobretudo, o militarismo na Argentina.

No Brasil, há personagens personificados marcantes, por exemplo, a Graúna e o Bode Orelana de Henfil.





Tira 8 — Graúna, Bode Orelana e Zeferino.

Fonte: Henfil (2003, p. 28)

Henfil, sob o regime militar brasileiro, publicava seus quadrinhos no semanário "O Pasquim". Esse semanário constituía uma forma de resistência dos artistas em seu próprio nome e também do povo brasileiro com relação à ditadura militar. A estratégia era a duplicidade de sentidos das produções: um sentido



aparente, em consonância com a postura do governo, e outro sentido nas entrelinhas, porém em contraposição a esse mesmo governo (BORGES, 2004)

Os “Fradinhos” representavam críticas a respeito da classe média hipócrita. Os políticos brasileiros eram alvo de críticas A tira falava sobre problemas políticos no Nordeste do Brasil por meio das personagens: a Graúna, o Bode Orelana e o nordestino Zeferino. Na tira em questão, o fato trazido é o direito da mulher de votar. À primeira vista, tal direito era visto como uma conquista. No entanto, Graúna entende que o voto indireto nada mais era do que os homens influenciando as escolhas políticas das mulheres. Trata-se de uma crítica a um aparente avanço quanto à igualdade de direitos entre homens e mulheres. Também fazia referência aos movimentos feministas.

Henfil constitui uma influência brasileira em relação à maneira como organiza a sequência narrativa, critica as questões sociais, a partir de um viés humorístico ácido. O desdobramento narrativo se dá na vertical e não há uso de delimitações das cenas, de modo a constituir vinhetas com contorno.

“As Cobras” de Veríssimo são outras personagens contemporâneas às personagens de Henfil.



Tira 9 — As “Cobras” e a perspectiva personificada de Deus

Fonte: Verissimo (2010, p. 55)

A caracterização das personagens alicerça-se na personificação de animais já usados no âmbito metafórico: Minha sogra é uma cobra, por exemplo. As



minhocas são personificações inferiores fisicamente e discursivamente nas tiras. Sempre são alvo de críticas depreciativas por parte das “Cobras” adultas. Os filhotes de cobra também são personificados, representando a constituição familiar dos humanos.

As Cobras são o produto da combinação do meu gosto por quadrinhos com minhas limitações como desenhista. Cobra é muito fácil de fazer, só tem pescoço. Elas começaram no Zero Hora, de Porto Alegre. Era o tempo da censura, e muitas vezes se podia dizer com desenhos o que não dava para dizer como textos. “As Cobras dão palpite sobre tudo, mas prefiro as Cobras filosóficas, comentando a insignificância dos répteis — incluindo os répteis humanos — diante do Universo.” (orelha de *As cobras: antologia definitiva*, Verissimo, 2010)

Verissimo e Henfil criaram suas personagens sob o regime militar, influenciaram vários cartunistas brasileiros, por exemplo, Orlandeli, o próximo cartunista que faz uso da personificação para caracterizar suas personagens. “Vândalo” é o animal de estimação da personagem mais antiga de Orlandeli, o Grump.



GRUMP

ORLANDELI



Tira 10 — Vândulo não vê Grump com “bons olhos”

Fonte: Orlandeli. Página Última Quimera. Disponível em: <<http://ultimaquimera.com.br/>>. Acesso em: 21 jul. 2014. Publicação em: 23 maio 2014.

A personificação se difere dos demais casos apresentados até agora. Há uma sutileza quanto à maneira que Grump vê e trata Vândulo. Na tira citada, o ato de chamar a atenção do cachorro para observar a mesma nuvem que Grump está vendo constitui uma forma de humanização. Mas Vândulo não interage verbalmente com ele. Seus pensamentos são apresentados apenas para o leitor na forma de balões de pensamento. Sempre há uma crítica quanto às atitudes tomadas por Grump.

A Morte é uma personificação feita na série “Samonelas”, uma criação de Benett.





Tira 11 — A Morte humanizada

Fonte: Benett. Publicação em: 17 fev. 2017. Disponível em:

<<http://www.gazetadopovo.com.br/opiniaio/charges/benett/2017-02-17-2mgxzwixz1i4s9ujunp5j3afy>>. Acesso em 05 abr. 2017.

A “Morte” representa a violência urbana na tira citada. O traço de superioridade da ideia humana de morte é mantido, pois o homem dela tem medo e sempre busca driblá-la. A própria existência da morte torna o homem mortal, isto é, caracteriza-o como humano. A personificação se dá por meio do balão de fala.



Tira 12 — Os insetos personificados

Fonte: Clara Gomes. Página Bichinhos de Jardim — historinhas mequetrefes. Disponível em:

<<http://bichinhosdejardim.com/wp-content/uploads/2016/07/bdj-160617-web.jpg>>. Publicação em: 13 jul. 2016. Acesso em: 27 jul. 2016.

Os fatos trazidos para a valoração nas tiras de Clara Gomes sempre estão relacionados com o cotidiano do sujeito pós-moderno, por exemplo, a internet, as redes sociais etc. Ao todo, são sete personagens personificadas: Caramelo, o

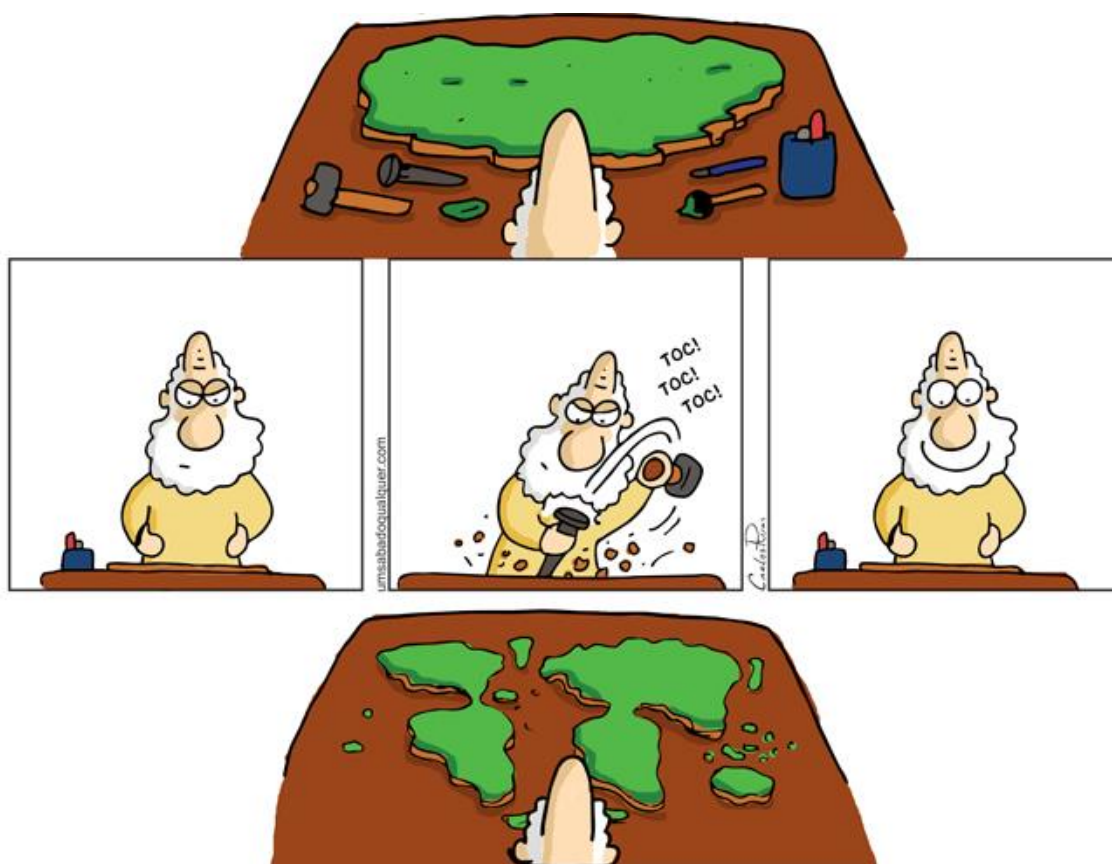


caramujo; Brigitte, a borboleta charmosa; Joaquina, a geniosa; Mauro, o “minhoco” o ingênuo; Meleca, o lagarto mudo; Genoveva, a flor; Tuta, o tatu-filhote; Lampix e Bit Lux, dois vaga-lumes. A cartunista construiu um mundo ambientado em um jardim, com personagens típicas desse meio.

Na tira em discussão, Joaquina e Mauro estão em cena. Um recurso muito usado pela cartunista é a fragmentação em várias vinhetas do pensamento ou da fala da personagem em atuação na história, no caso, Mauro. Este apresenta-se deprimido. Para tornar mais intensa a tristeza, usa o advérbio intensificador “tão”, sinalizando uma ideia de que ele seria possível descrever tal dimensão. Joaquina, complementa fazendo referência aos textos delimitados publicados na internet. A estratégia de intensificação se dá por meio da terminação “-ão”, acrescida ao final do substantivo “texto”. O efeito cômico não só está nesse complemento, como também na concordância de Mauro.

Deus e outras criações personificadas de Carlos Ruas também constituem personificações.





Tira 14 — Deus “No princípio”.

Fonte: Carlos Ruas. Blogue Sábado Qualquer. Disponível em: <<http://www.umsabadoqualquer.com/category/no-principio>>. Acesso em: 5 abr. 2017.

A personagem “Deus” constitui a primeira temática trazida em suas criações, para a problematização cômica das religiões. O próprio cartunista o caracteriza como humano e semelhante ao homem: “Assim como você ele também sofre, chora, sorri, fica puto e inunda tudo, se arrepende, briga com a mulher, volta, faz cagada, conserta...” (Descrição apresentada no blogue “Sábado qualquer” em: <<http://www.umsabadoqualquer.com/sobre>>. Acesso em: 5 abr. 2017)

Na décima quarta tira, há uma referência às primeiras passagens bíblicas das religiões cristãs: a criação do mundo no livro “Gênesis”. Deus, usando ferramentas tipicamente humanas, constrói o mundo por meio da força de seu trabalho. Inicialmente, diante de uma matéria bruta, Deus pensa no que fazer.



Manipula tal matéria e fica feliz com a obra. No fim, o mundo é apresentado, conforme a representação geográfica na forma de mapa-múndi.

Alguns traços das personagens personificadas

Outras criações personificadas aparecem em mais obras, por exemplo, em “Macanudo” de Liniers. Após esse breve levantamento, com base nas discussões feitas no projeto de pesquisa já citado, é possível dizer que:

a) o balão de fala sinaliza que a personagem personificada interage no desdobramento narrativo com outras personagens;

b) o balão de pensamento indica que não há a interação verbal internamente, e sim externamente, na relação com o leitor;

c) todas as personagens podem ou não ser personificadas;

d) as personagens podem ser animais, objetos ou entidades humanizadas, como a morte, Deus etc.;

e) a personificação não constitui uma forma de caracterizar personagens recentes;

f) as ambientações podem ser espaços em que os humanos vivem e nele interagem (escola, casa etc.), espaços não tipicamente humanos (jardim) e uma mescla desses espaços (rua, deserto etc.)

g) em todos os casos, os traços humanos reconhecíveis constituem as identidades das personagens, por exemplo, pessoa doente e mundo doente (o mundo), homem em crise quanto à existência de Deus (as cobras), medo da morte etc.



h) as atribuições de traços humanos às personagens dos quadrinhos ocorrem, mutuamente, na maneira como elas agem na linguagem e por meio dela e na forma como são ilustradas.

i) em se tratando do gênero “tira cômica”, a organização narrativa se mantém e, em todos os casos, as personificações são fundamentais para a construção do humor.

A personificação também é uma estratégia em outros gêneros quadrinísticos: charge, novela gráfica e histórias de aventuras. Por fim, todos os traços humanos utilizados para a caracterização das personagens são conhecimentos compartilhados entre cartunista e leitor. Portanto, contribuem para a construção da expectativa a partir de um agenciamento de elementos partilhados entre ambos. A partir daí, aquele vai direcionando o olhar do leitor, de modo a esboçar uma “lógica” narrativa, isto é, uma suposta previsibilidade dos acontecimentos. No final, há uma ruptura, em que tal “lógica” é quebrada, para que haja um efeito cômico e também para que o leitor veja as “coisas do mundo” de outra forma. A função do cartunista, nesse sentido, é de apresentar a outra “face da moeda”.

Referências

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

BRANDÃO, Roberto de Oliveira. As figuras de linguagem. São Paulo: Ática, 1989.

CAGNIN, Antonio Luiz. Os quadrinhos: um estudo abrangente da arte sequencial, linguagem e semiótica. São Paulo: Criativo, 2014.



CHERUBIM, Sebastião. Dicionário de figuras de linguagem. São Paulo: Pioneira, 1989.

CUNHA, Celso; CINTRA, Lindley. Nova gramática do português contemporâneo. 5. ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2008.

Dicionário eletrônico de Houaiss da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

FIORIN, José Luiz. Figuras de retórica. São Paulo: Contexto, 2014.

DAVIS, Jim. Garfield: toneladas de diversão. Porto Alegre: L&PM, 2006/2012c. v. 5.

FOUCAULT, Michela. O que é um autor? 6. ed. Lisboa: Passagens, 2006.

HENFIL. A volta da Graúna. São Paulo: Geração Editorial, 2003.

PROPP, Vladimir. Comicidade e riso. São Paulo: Ática, 1992.

QUINO [Joaquín Salvador Lavado] Toda a Mafalda: da primeira à última tira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

RAMOS, Paulo. Pontos de fuga: registros do processo de alargamento do formato das tiras. Nona Arte: Revista Brasileira de Pesquisas em Histórias em Quadrinhos. São Paulo, v. 3, n. 1, 2014. Disponível em: <<http://www2.eca.usp.br/nonaarte/ojs/index.php/nonaarte/article/view/96>>. Acesso em: 11 set. 2014.

_____. Faces do humor: uma aproximação entre piadas e tiras. Campinas, SP: Zarabatana Books, 2011.

_____. A linguagem dos quadrinhos. São Paulo: Contexto, 2010.

_____. Tiras cômicas e piadas: duas leituras, uma piada. 2007. 421 fls. Tese (Doutorado em Letras). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8142/tde-04092007-141941/pt-br.php>>. Acesso em: 01 maio 2014.



SCHULZ, Charles. O Melhor de Peanuts. Porto Alegre: L&PM, 2015.

VERISSIMO, Luis Fernando. As cobras: antologia definitiva. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

WATTERSON, Bill. Calvin e Haroldo: e foi assim que tudo começou. São Paulo: Conrad, 2010.

Páginas consultadas

BENETT. Publicação em: 17 fev. 2017. Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/opiniao/charges/benett/2017-02-17-2mgxzwixz1i4s9ujunp5j3afy>>. Acesso em: 05 abr. 2017.

GOMES, Clara. Bichinhos de Jardim – historinhas mequetrefes. Disponível em: <<http://bichinhosdejardim.com/wp-content/uploads/2016/07/bdj-160617-web.jpg>>. Publicação em: 13 jul. 2016. Acesso em: 27 jul. 2016.

ORLANDELI. Última Quimera. Disponível em: <<http://ultimaquimera.com.br/>>. Acesso em: 21 jul. 2014. Publicação em: 23 maio 2014.

RUAS, Carlos. Sábado Qualquer. Disponível em: <<http://www.umsabadoqualquer.com/category/no-principio>>. Acesso em: 5 abr. 2017.



Publicação de Charges no *Jornal Sem Terra*: evidências históricas para compreender o MST e a luta pela terra

Fabiano COELHO¹

Resumo: Em seu ofício, sobretudo, a partir do século XX, os historiadores tem se apropriado de diversos e distintos vestígios que os propiciem compreenderem as experiências históricas de sujeitos e grupos. Nessa perspectiva, destacam-se as charges publicadas no *Jornal Sem Terra*, periódico editado pela Direção Nacional do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), como evidências significativas para estudar a historicidade do Movimento e da luta pela terra no Brasil. Entre o humor/riso e a política, as charges tinham lugares e objetivos específicos no periódico do MST. Nesse trabalho, discute-se como eram produzidas as charges no jornal e as tensões envolvidas dessa questão. As charges são fontes significativas para compreender os grupos e as leituras que tais grupos elaboram sobre as experiências históricas.

Palavras-chaves: *Jornal Sem Terra*, Charges, Pesquisa.

Nesse texto, além de refletir sobre o gênero “charges”, a ideia é destacar as charges publicadas no *Jornal Sem Terra*, periódico editado pelo Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), chamando atenção para o fato de que as charges são evidências significativas no estudo do Movimento e dos processos históricos envolvendo a luta pela terra no Brasil². Como as charges foram produzidas e publicadas no *Jornal Sem Terra*? Essa indagação permeará grande

¹ Doutor em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal da Grande Dourados (PPGH/UFGD). Docente dos Cursos de Graduação e Pós-Graduação (Mestrado e Doutorado) em História da UFGD.

² A proposição desse trabalho advém de reflexões de um projeto de pesquisa cadastrado na Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa da Universidade Federal da Grande Dourados (PROPP/UFGD), intitulado “Entre Charges e Representações: MST e *Jornal Sem Terra*” (vigência: 2015-2018).



parte do trabalho. Para respondê-la, utilizam-se as experiências de pesquisas desenvolvidas na produção da Tese de Doutorado do autor³ e as entrevistas realizadas com os editores do *Jornal Sem Terra*, especificamente as entrevistas realizadas com os seguintes editores: Débora Lerrer, Nilton Viana, Cristiani Gomes e Igor Felipe Santos.

As entrevistas com Débora Lerrer, Nilton Viana, Cristiane Gomes e Igor Felipe Santos foram realizadas pessoalmente, nas cidades de São Paulo/SP e Rio de Janeiro/RJ, em abril de 2012. A realização das entrevistas teve como objetivo entender a produção do *Jornal Sem Terra* – a dinâmica e as tensões que a envolviam – e o papel da Direção Nacional do MST nessa produção. Ao longo do trabalho, quando se recorrer a narrativa dos editores, citará a referência completa da entrevista em nota de rodapé.

Anterior às reflexões sobre as charges, é significativo tecer considerações sobre o *Jornal Sem Terra*⁴. O periódico começou a ser editado antes mesmo da organização do MST⁵, no ano de 1981, em formato de boletim, com o nome de *Boletim Sem Terra*. Sua produção desenvolvia-se em Porto Alegre/RS e os responsáveis por sua organização foram a Comissão Pastoral da Terra (CPT), a Pastoral Universitária de Porto Alegre/RS, e o Movimento de Justiça e Direitos Humanos do Rio Grande do Sul (MJDH-RS).

O *Jornal Sem Terra* é concebido pelos membros da Direção Nacional do MST como um “instrumento político de luta”, que deve estar a “serviço” da sua organização. No “jogo político” (BOURDIEU, 2006, p. 169) em que o Movimento participa, o periódico é um instrumento relevante para construir representações

³ Ver: COELHO, Fabiano. *Entre o Bem e o Mal: representações do MST sobre os presidentes FHC e Lula (1995-2010)*. 2014. 440f. Tese (Doutorado em História). Faculdade de Ciências Humanas. Universidade Federal da Grande Dourados, Dourados.

⁴ Em relação à organização e historicidade do *Jornal Sem Terra*, ver os trabalhos de Mestrado e Doutorado de Fernando de Perli (2002; 2007) e a Tese de Doutorado de Antonio Alves Bezerra (2011).

⁵ Em relação à organização e historicidade do *Jornal Sem Terra*, ver os trabalhos de Mestrado e Doutorado de Fernando de Perli (2002; 2007) e a Tese de Doutorado de Antonio Alves Bezerra (2011).

⁶ O MST foi criado “oficialmente” em janeiro de 1984, no transcorrer de um encontro de trabalhadores rurais em Curitiba/PR. Contudo, a literatura sobre o Movimento indica que sua organização estava sendo gestada em fins da década de 1970, com a articulação de lideranças de trabalhadores rurais sem-terra de diversos estados do país. O Movimento desenvolveu uma organização dinâmica, com práticas peculiares e fomentou instrumentos políticos para auxiliar em suas lutas. Um dos instrumentos políticos do MST é o *Jornal Sem Terra*. Sobre a historicidade do MST, sugere-se a leitura dos seguintes autores: Bernardo Mançano Fernandes (2000); Miguel Carter (2010); Claudinei Coletti (2005), e Debora Franco Lerrer (2008).



sobre diversas e distintas questões que envolve a organização e seus integrantes. Há que se destacar que o *Jornal Sem Terra* é uma fonte riquíssima para compreender as ações, caminhos e descaminhos do Movimento ao longo do tempo, também face à luta pela terra no Brasil.

O MST investiu na publicação de charges entre os textos do *Jornal Sem Terra*. As charges não foram publicadas aleatoriamente no jornal, ou que seu discurso imagético estava desconexo com as representações que o MST almejava expressar. As charges, como elementos discursivos, tinham relevância no jornal, na medida em que os seus traços construíam representações que interessavam à Direção Nacional do Movimento.

No *Jornal Sem Terra*, as charges, quase sempre, acompanhavam os editoriais, exceto, a partir de julho de 2007⁶. Nos editoriais, as charges eram parte constitutiva importante dessa seção do jornal. Compreende-se que as charges não estão deslocadas das representações construídas pelos discursos escritos. Muito pelo contrário, elas são portadoras de representações que vão ao encontro do que está escrito nos editoriais e, de maneira geral, em notícias e artigos que fazem parte do jornal.

A seção “Editorial” é um espaço exclusivo da Direção Nacional do MST, que o utiliza para falar em nome do Movimento. Por meio dos editoriais, a Direção Nacional se posiciona e expressa representações sobre diversos assuntos, os quais, sua maioria, são direcionadas às políticas e ações dos governos. Ao realizar entrevistas como os editores do *Jornal Sem Terra*, eles salientaram que os editoriais eram de responsabilidade da Direção Nacional do MST. Débora Lerrer enfatizou: “sempre foram”⁷. Em cada edição, algum representante da Direção Nacional ficava responsável por escrever o editorial. Sobre os editoriais, Igor narra que:

⁶ A entrevista realizada com Igor Felipe Santos, editor do jornal a partir de 2007, sinaliza que “não houve uma definição política de parar com a publicação das charges junto aos editoriais” (2012). Isto é, não houve discussão entre os envolvidos na produção do jornal em torno da publicação ou não das charges. Interpreta-se que a não publicação, a partir de 2007, estava associada, sobretudo, ao estilo e à avaliação dos profissionais que passaram a compor a editoração.

⁷ Débora Franco Lerrer. Entrevista concedida a Fabiano Coelho. CPDA/UFRRJ. Rio de Janeiro/RJ, 2012.



O editorial é a mensagem política do MST. É a mensagem que nós queremos que a nossa militância receba e que isso vai contribuir na sua ação política. Então, a responsabilidade do editorial é da Direção Nacional do MST. É sempre um companheiro da Direção, varia bastante de quem escreve, depende muito do tema, depende muito da discussão. Mas é sempre um debate que nós queremos propor que a nossa militância faça e que é um debate importante na constituição e consolidação e nos rumos do Movimento⁸.

Os editoriais, conforme apontado, refletem as concepções políticas e ideológicas da Direção Nacional do MST. Mas, o que é charge? Ou melhor, pensando no ofício do historiador, qual a natureza existencial dessa tipologia de fonte histórica? A priori, destaca-se que, no campo historiográfico, a utilização de charges tem sido “tímida”. Isto é, por mais que houve um avanço considerável na historiografia no sentido de expandir o leque de documentos/fontes do historiador⁹, as charges enquanto “evidências históricas” ainda são pouco exploradas.

Entre os pesquisadores que estudam essa modalidade discursiva, existem algumas definições técnicas. O termo “charge” deriva da palavra francesa *charger*, que significa “carregar”, “exagerar”. Rosildo Raimundo de Brito chama a atenção para a problemática de caracterização do que seria charge, haja vista que, no jornalismo, é considerada uma modalidade caricatural, possibilitando interpretações distintas (BRITO, 2006). Por vezes, as charges são interpretadas semelhantemente à caricatura e ao cartum.

Há diversas interpretações sobre essa questão. Em seu trabalho sobre “charge jornalística”, Carlos Edson Romualdo subsidia essa discussão. O autor considera o cartum como uma representação genérica e atemporal; a charge como a representação crítica de determinado fato, personagem ou acontecimento,

⁸ Igor Felipe Santos. Entrevista concedida a Fabiano Coelho. Secretaria Nacional do MST. São Paulo/SP, 2012.

⁹ O entendimento do que são fontes históricas ampliou consideravelmente na historiografia, sobretudo, na segunda metade do século XX. Vestígios, indícios, pistas de diversas naturezas foram apropriadas pelos pesquisadores, ampliando suas possibilidades de interpretações sobre os fenômenos históricos.



geralmente político e com limitação temporal; e a caricatura, uma representação exagerada, proposital, partindo das características mais alusivas dos indivíduos ou fatos (ROMUALDO, 2000, p. 21).

Conforme José Marques de Melo, no universo jornalístico, caricatura e charge estão imbricadas, ou seja, as características de ambas estão nas representações chargísticas. Para tanto, define o que seria uma e outra: a) caricatura – “retrato humano que exagera ou simplifica traços, acentuando detalhes ou acentuando defeitos. Sua finalidade é suscitar risos, ironia. Trata-se de um retrato isolado”; b) charge – “crítica humorística de um fato ou acontecimento específico. Reprodução gráfica de uma notícia já conhecida do público, segundo a ótica do desenhista e que, tanto pode se apresentar através de imagens, quanto combinando imagem e textos (títulos, diálogos)” (MELO, 2003, p. 68).

Destaca-se que as charges não são produzidas apenas sob a “ótica do desenhista”, conforme disse Melo, mas também sob a ótica do grupo ligado ao periódico em que a charge é publicada. As charges podem ser “encomendadas”. As charges produzidas no *Jornal Sem Terra* se caracterizam em sua essência como elementos chargísticos e caricaturais, pois elas têm o humor, a política e a representação exagerada dos fatos como dimensões preponderantes.

Para Rozinaldo Miani, a charge é herdeira da caricatura e deve ser entendida “enquanto uma representação humorística, caricatural e de caráter político, satirizando um fato específico” (MIANI, 2001, p. 3). O desenho, a linha, o espaço, o plano, o ponto de enfoque, o volume, a luz, a sombra, o movimento, a narrativa, o balão, a onomatopéia e o texto verbal são elementos constitutivos e que estruturam a charge. Por ora, esses elementos, necessariamente, não precisam aparecer todos juntos na charge. Miani salienta outros elementos característicos da charge: a “efemeridade”, isto é, a charge é erigida para destacar determinado fato ou momento; e a “apresentação física”, em que o artista recorre geralmente a um quadro para abordar o assunto (raramente o chargista recorre a dois ou mais



quadros na construção da charge), todavia, a charge não se restringe apenas a um quadro (MIANI, 2001, p. 3-4).

Em relação à essa última característica, de que a charge não se resume a um quadro, compartilha-se, abaixo, cinco charges publicadas no *Jornal Sem Terra*, entre as décadas de 1980 e anos 2000. Notem que o “humor”, a “efemeridade”, o “exagero” e o conteúdo político são latentes nas imagens.



Imagem 1: “Qual é o jeito, Zé?”

Fonte: *Jornal Sem Terra*. São Paulo, agosto de 1987, ano VI, n. 65, p. 2.

Chargista: sem identificação.





Imagem 2: Ninguém acredita nesse governo

Fonte: Jornal Sem Terra. São Paulo, abril de 1988, ano VII, n. 72, p. 3.

Chargista: Britos.



Imagem 3: Para acabar com a violência no campo

Fonte: Jornal Sem Terra. São Paulo, setembro de 1995, ano XIV, n. 151, p. 2.

Chargista: Marcio Baraldi.





Imagem 4: FHC: é hora de fazer e não prometer

Fonte: Jornal Sem Terra. São Paulo, julho de 1996, ano XV, n. 160, p. 2.

Chargista: Marcio Baraldi



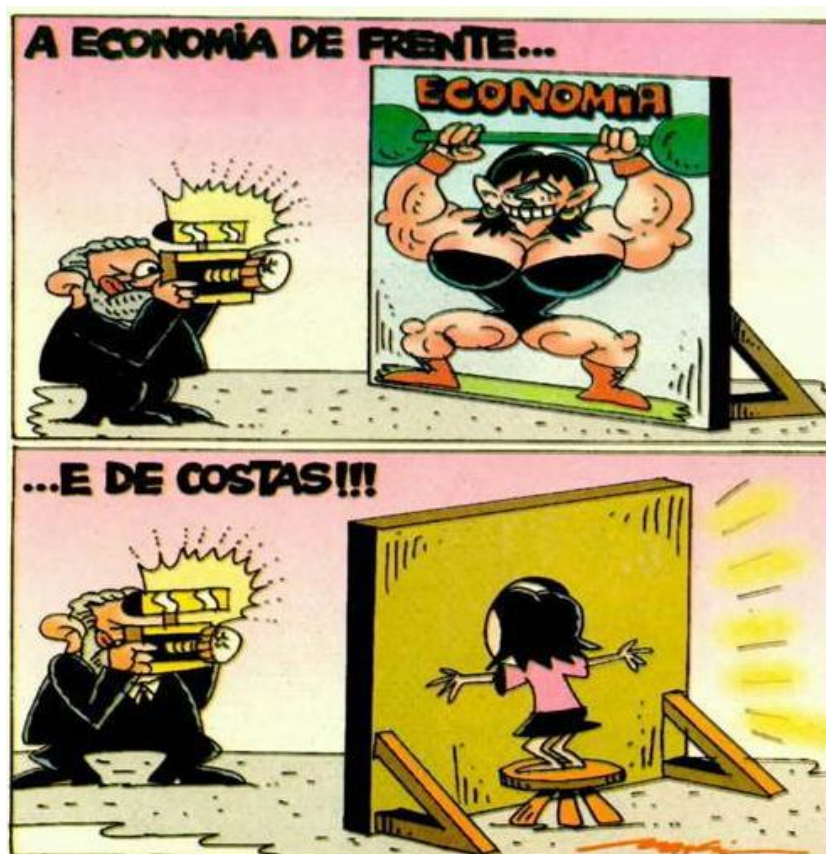


Imagem 5: A macroeconomia de Lula

Fonte: Jornal Sem Terra. São Paulo, abril de 2005, ano XXIII, n. 250, p. 3.

Chargista: Marcio Baraldi

Outros aspectos fundamentais que acompanham as charges são o “humor”, a “ironia” e a “sátira”. As charges, além de seu conteúdo político, objetivam causar risos nos leitores. Sobre o humor, há uma dimensão interessante para elencar sobre as charges, no sentido de que elas intentam “produzir o riso”. Aliás, o que é o “riso”? O que é o “sorriso”? Utilizam-se as reflexões de Alain Deligne (2011) que, diferentemente de Hegel (e Marx), entende o que separa o “homem” dos “animais” não é o “trabalho”. Ele prefere pensar essa distinção a partir do “riso”. Isto é, “o riso é próprio do homem” (2011, p. 29). Assim, o riso permite conhecer melhor a humanidade.



O riso é um signo, “signo natural”, como diria Condillac, que designa um comportamento e indica algo além de qualquer objetividade. O riso é um estado de comunicação não discursivo. Com ele, saímos do domínio lógico, entramos no expressivo, no afetivo. Diante de tal processo, seria necessário proceder fenomenologicamente (DELIGNE, 2011, p. 29-30).

O riso é alegre, mas pode ser amarelo, sarcástico, amargo (DELIGNE, 2011, p. 30).

O “riso” se imbrica com o “sorriso”. Logo, são distintos. O sorriso é “natural” – o bebê sorri; a mãe sorri na volta de um filho que estava distante etc. O riso se manifesta a partir de uma construção. Ou seja, o riso é um fenômeno construído, que adquire sentidos e significados a partir de seus condicionamentos. Nessa direção, pensa-se que a dimensão do riso está no campo da “construção” e da “recepção”.

Como as pessoas “produzem” o riso e como elas se “apropriam” do riso? Como as pessoas se apropriam de uma charge? Ou, de uma peça de teatro irônica? Existem condicionamentos sociais para rir. Podemos “rir de tudo”, mas em lugares específicos. Existem dimensões que envolvem a produção do riso – lugar, tempo, pessoas, grupos, finalidades. O riso como uma produção e uma prática intencionada, pode ser tornar “subversivo” (DELIGNE, 2011).

O discurso humorístico explorado pelo chargista, que se baseia na ironia e na sátira, por vezes, se reveste de “sentido contrário”. Ou seja, diz uma coisa, quando, na verdade, o sentido implícito é outro. Para Luís Fernando Lopes, a ironia é utilizada para produzir efeitos de sentido. No seu entender, “a ironia se refere a uma figura de pensamento que nos leva a sugerir, numa palavra, numa expressão ou numa frase, algo diferente do que elas literalmente designam” (LOPES, 2008, p. 59).

Na visão de Brito, a charge é a representação máxima da ilustração satírica, em que o chargista trabalha com a dualidade do “sério” e do “ridículo”. Isto é, as representações contidas nas charges têm as dimensões da crítica e do humor que,



por vezes, ridicularizam aquilo que está sendo representado (BRITO, 2006, p. 29). As charges são produzidas a partir de diversos fatores: sociais, políticos, econômicos e/ou culturais. No *Jornal Sem Terra*, as charges são, sobretudo, de cunho político e os governos e presidentes brasileiros são “alvos” das representações.

Em relação ao “ridículo”, ou melhor, representar sujeitos e grupos de forma a ridicularizá-los, compartilhamos abaixo duas charges publicadas no *Jornal Sem Terra*: uma sobre o presidente José Sarney (1985-1989) e outra sobre Fernando Henrique Cardoso (FHC – 1995-2002).



Imagem 6: Reforma Agrária: Governo não faz, nós vamos fazer
Fonte: *Jornal Sem Terra*. São Paulo, julho de 1987, ano VI, n. 64, p. 2.

Chargista: Rubens





Imagem 7: Um governo vergonhoso

Fonte: *Jornal Sem Terra*. São Paulo, setembro de 2001, ano XIX, n. 214, p. 2.

Chargista: Marcio Baraldi

O estudo das charges no *Jornal Sem Terra* possibilitou avaliar que elas não foram inseridas no periódico apenas como forma de distrair os leitores. Elas visam precipuamente a alertar, denunciar, levar à reflexão. Não obstante, também se caracterizam, seguindo a concepção de Miani, como “instrumento de persuasão”, “intervindo no processo de definições políticas e ideológicas do receptor, através da sedução pelo humor, e criando um sentimento de adesão que pode culminar com um processo de mobilização” (MIANI, 2001, p. 4). Nas charges, o elemento cômico é revestido de crítica analítica; carrega em si o humor, mas tem intenso conteúdo discursivo crítico sobre aquilo que quer retratar.

Acrescenta-se que, a charge, tem forma de expressão eminentemente “dissertativa”. As charges buscam expor ideias, narrar fatos, acontecimento, de acordo com o autor e/ou grupo a que está vinculada. É possível dizer que a charge se configura como um texto iconográfico, com objetividade, sentidos e intencionalidades perante os seus receptores. Sua construção implica, entre outros objetivos, comunicar, levar à reflexão, construir representações para os receptores. Por essa perspectiva, as charges não podem ser visualizadas como simples



diversão ou humor, pois são representações de experiências históricas, elaboradas a partir de concepções e olhares de determinados grupos.

Para se compreenderem as charges torna-se necessário conhecer também o trabalho do chargista. O chargista interage com a existência de significações não manifestas, mas subtendidas, “de forma que isso nos obriga a recuperar toda uma série de informações para melhor compreender a gama possível de significados” (LOPES, 2008, p. 49). Sob essa perspectiva, a compreensão de charges publicadas em periódicos exige que se recorra ao entendimento de determinadas questões que podem estar subtendidas. Há que se conhecer o contexto, o momento histórico em que as charges foram produzidas; identificar os receptores, a quem eram direcionadas, e ainda as críticas implícitas na imagem. Na análise de charges, não é possível isolá-las de outras informações; é preciso entrecruzar o momento histórico com a produção da imagem.

A produção das charges publicadas no *Jornal Sem Terra* era realizada por chargistas considerados “amigos do MST” e simpatizantes das lutas do Movimento. Isto é, eram profissionais que colaboravam com o Movimento por compartilharem de suas lutas e projetos. Também, existiam algumas colaborações esporádicas de ilustradores que integravam o corpo de militantes da organização¹⁰.

Os nomes mais recorrentes nas charges, a partir do ano de 1984, eram os de Celso Schoreder (1984-1985), Corvo (1984-1985), Vilachã (1985), Bira (1985-1987), Falkon (1987), Brito (1987-1989), Rubens (1987-1988), Elda Broilo (1989), Hércules (1991-1993), Luiz Carlos dos Santos “Luscar” (1993-2002), José Alberto Lovreto “JAL” (1993-1995), Gilberto Maringoni (2002) e Márcio Baraldi (1998-2007)¹¹. Observa-se a diversidade dos colaboradores. Não é possível dizer que todos tinham um compromisso ideológico com o MST, mas, por algum motivo, mesmo financeiro, os levaram a colaborar com a elaboração das edições do *Jornal Sem Terra*.

¹⁰ Muitas charges não eram assinadas no *Jornal Sem Terra*, o que dificulta o trabalho de identificação dos chargistas.

¹¹ Para o desenvolvimento do Projeto de Pesquisa, apresentado na nota “n. 2”, estão sendo realizadas entrevistas com chargistas que colaboraram com o *Jornal Sem Terra*. Algumas entrevistas já foram realizadas, com os seguintes profissionais: Márcio Baraldi, Luiz Carlos dos Santos “Luscar”, José Alberto Lovreto “JAL”, Vilachã, e Bira.



As publicações das charges tinham o aval dos editores e da Direção Nacional do MST. Nessa perspectiva, elas estavam de acordo com aquilo que a organização do Movimento queria representar aos seus integrantes. No periódico não havia um profissional especializado para criar as charges. O editor Igor Felipe Santos salienta que “tinha um chargista que prestava serviço pra nós”¹².

O MST pagava o trabalho dos profissionais/chargistas com uma “contribuição simbólica”. Conforme Cristiane, “a gente pagava uma coisa simbólica, não lembro exatamente o valor. Ele não fazia de graça, mas também não cobrava o preço de mercado”¹³. Por mais que não se cobrasse o preço de mercado, havia uma relação comercial na produção dessas charges. Mas, essa relação era mediada pela proximidade entre chargistas e MST. O fato de não cobrarem o valor de mercado para o MST era pautado, supostamente, na simpatia dos chargistas para com as lutas e ações do Movimento. A narrativa de Cristiane vai ao encontro do que outros editores entrevistados disseram e permite compreender o processo e a dinâmica de produção das charges nos editoriais do jornal:

Acho que era bem importante, tanto que o editorial era produzido, eu mandava o texto pro Baraldi e aí ele pegava e fazia. Às vezes acontecia de falar: “ah, Baraldi ficou meio assim, vamos fazer outra, será que não rola uma outra coisa, eu pensei assim e assado”. A gente trocava umas ideias, ou não, às vezes já era, porque às vezes a charge chegava 10 horas da noite, no fechamento do jornal. Mas, acho que é bem importante a presença da ilustração, da charge¹⁴.

Os editores do *Jornal Sem Terra* valorizavam o recurso imagético, o uso das charges no jornal. Para Nilton, a charge era importante e auxiliava na compreensão dos discursos escritos. A escrita e a imagem eram pensadas e publicadas com o propósito de trazer mensagens para os leitores e criar

¹² Igor Felipe Santos. Entrevista concedida a Fabiano Coelho. Secretaria Nacional do MST. São Paulo/SP, 2012.

¹³ Cristiane Gomes. Entrevista concedida a Fabiano Coelho. São Paulo/SP, 2012.

¹⁴ Cristiane Gomes. Entrevista concedida a Fabiano Coelho. São Paulo/SP, 2012.



representações a partir da visão de mundo do MST. A imagem auxiliava no entendimento dos temas abordados.

Nós procurávamos associar sempre o conteúdo com a charge. Normalmente a gente pedia, os companheiros mandavam, e falava: “oh, vamos tratar de tal tema”. Enfim, pra nos auxiliar no entendimento da mensagem que nós queríamos passar para os companheiros, para a militância. Sempre foi muito aceita, muito bacana, muito bem feita as ilustrações e nos ajudaram bastante nesse contexto¹⁵.

As charges iam ao encontro daquilo que estava escrito. Em um ou mais quadros, sintetizava-se o que o editorial e outras seções do jornal queriam expressar. Cristiane pontua que as charges poderiam comunicar “diretamente”, sobretudo, em relação às pessoas que não tinham muitos estudos e dificuldades em entender a linguagem escrita. A charge se caracterizava como um componente pedagógico. Elas ajudavam “muito a entender”¹⁶, como disse Nilton. Sobre as charges, Cristiane sublinha que: “você olha, de repente, você nem precisa ler muito o editorial para saber que mensagem se quer passar com aquilo”¹⁷.

As charges possuem uma natureza que as caracteriza, e o pesquisador precisa conhecer suas especificidades, no intuito de ampliar seus horizontes de interpretação. As charges se utilizam de recursos visuais e linguísticos. Desse modo, o seu caráter artístico também se transforma numa prática política, ligada a determinado grupo, expondo a crítica sobre determinadas questões. Nesse sentido, ela também tem caráter ideológico. As charges lidam com o fato de como um grupo vê o “Outro”, e suas ações.

Para Laura Nery, as charges publicadas na imprensa, a partir do seu conteúdo discursivo ideológico, possuem “poder de personificação” (NERY, 2001). Isto é, capacidade de combinar metáforas, representações e símbolos através dos

¹⁵ Nilton Viana. Entrevista concedida a Fabiano Coelho. Sede do jornal *Brasil de Fato*. São Paulo/SP, 2012.

¹⁶ Nilton Viana. Entrevista concedida a Fabiano Coelho. Sede do jornal *Brasil de Fato*. São Paulo/SP, 2012.

¹⁷ Cristiane Gomes. Entrevista concedida a Fabiano Coelho. São Paulo/SP, 2012.



traços. Miani entende a charge como uma prática discursiva “reveladora de ideias e expressão ideológica de uma determinada posição política que está no exercício do poder” (MIANI, 2001, p. 9). O autor entende que toda linguagem e discurso são ideológicos e construídos social e historicamente, por meio das relações sociais dos grupos. “Todo signo é ideológico, caracterizado com uma realidade ideológica, que tem sua materialidade e que se constrói no ambiente social da comunicação, pela interação verbal” (MIANI, 2001, p. 6).

Por ser um discurso ideológico, as charges se transformam também num discurso “persuasivo”. Isto é, objetiva convencer os seus receptores, a partir das ideias e concepções do grupo que as criou. Mais que informar, os discursos visam a “agir” nas experiências históricas, e o MST, por meio do seu periódico e charges publicadas, faz de seu discurso um ato persuasivo. Ao se tornar característica no interior dos periódicos, a charge conquista espaço como material de opinião e revela “a sua potencialidade política e ideológica enquanto manifestação de linguagem” (MIANI, 2001, p. 6). A charge é fonte importante para analisar experiências passadas, haja vista que sua produção é marcada por acontecimentos históricos de determinada época, inserida nas relações sociais, políticas, econômicas e/ou culturais de determinados grupos. Assim, toda charge é portadora de uma memória histórica.

A charge no *Jornal Sem Terra*, assim como o texto escrito, caracteriza-se como uma prática discursiva carregada de significação política e ideológica. Muito mais que um recurso humorístico e lúdico, a charge intenta personificar e persuadir¹⁸. No *Jornal Sem Terra*, as charges representavam como a organização do MST compreendia determinadas ações de grupos, personagens políticos e políticas voltadas ao campo. Desse modo, salienta-se que as charges publicadas no *Jornal Sem Terra* são fontes significativas para compreender as lutas do MST e aspectos históricos da luta pela terra no Brasil. As charges, a partir do olhar do

¹⁸ É necessário ressaltar que as charges têm sido estudadas por diversos pesquisadores das mais variadas áreas do conhecimento, a partir de perspectivas teórico-metodológicas distintas, por exemplo, os estudiosos dos campos da Linguística e da Semiótica.



chargista e do entendimento da Direção Nacional do MST oferecem pistas para compreender como o Movimento interpretou e representou os processos históricos ao longo do tempo.

Fontes/Entrevistas

Cristiane Gomes. Entrevista concedida a Fabiano Coelho. São Paulo/SP, 2012.

Nilton Viana. Entrevista concedida a Fabiano Coelho. Sede do jornal *Brasil de Fato*. São Paulo/SP, 2012.

Igor Felipe Santos. Entrevista concedida a Fabiano Coelho. Secretaria Nacional do MST. São Paulo/SP, 2012.

Débora Franco Lerrer. Entrevista concedida a Fabiano Coelho. CPDA/UFRRJ. Rio de Janeiro/RJ, 2012.

Fontes/Imagens

Imagem 1: “Qual é o jeito, Zé?”. Fonte: *Jornal Sem Terra*. São Paulo, agosto de 1987, ano VI, n. 65, p. 2. Chargista: sem identificação.

Imagem 2: Ninguém acredita nesse governo. Fonte: *Jornal Sem Terra*. São Paulo, abril de 1988, ano VII, n. 72, p. 3. Chargista: Britos.

Imagem 3: Para acabar com a violência no campo. Fonte: *Jornal Sem Terra*. São Paulo, setembro de 1995, ano XIV, n. 151, p. 2. Chargista: Marcio Baraldi.

Imagem 4: FHC: é hora de fazer e não prometer. Fonte: *Jornal Sem Terra*. São Paulo, julho de 1996, ano XV, n. 160, p. 2. Chargista: Marcio Baraldi.



Imagem 5: A macroeconomia de Lula. Fonte: *Jornal Sem Terra*. São Paulo, abril de 2005, ano XXIII, n. 250, p. 3. Chargista: Marcio Baraldi.

Imagem 6: Reforma Agrária: Governo não faz, nós vamos fazer. Fonte: *Jornal Sem Terra*. São Paulo, julho de 1987, ano VI, n. 64, p. 2. Chargista: Rubens.

Imagem 7: Um governo vergonhoso. Fonte: *Jornal Sem Terra*. São Paulo, setembro de 2001, ano XIX, n. 214, p. 2. Chargista: Marcio Baraldi.

Referências Bibliográficas

BEZERRA, Antonio Alves. O Jornal dos Trabalhadores Rurais Sem Terra e seus Temas: 1981-2001. 2011. 312 f. Tese (Doutorado em História). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

BOURDIEU, Pierre. O Poder Simbólico. 9ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

BRITO, Rosildo R. de. A Opinião no Riso: uma análise da intertextualidade na construção da significação de charges na imprensa paraibana. 2006. 145 f. Dissertação (Mestrado Interdisciplinar em Ciências da Sociedade). Universidade Estadual da Paraíba – UEPB, Campina Grande.

CARTER, Miguel (Org.). Combatendo a Desigualdade Social: o MST e a reforma agrária no Brasil. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

COELHO, Fabiano. Entre o Bem e o Mal: representações do MST sobre os presidentes FHC e Lula (1995-2010). 2014. 440f. Tese (Doutorado em História). Faculdade de Ciências Humanas. Universidade Federal da Grande Dourados, Dourados.

COLETTI, Claudinei. A Trajetória Política do MST: da crise da ditadura ao período neoliberal. 2005. 297 p. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Campinas, UNICAMP.



DELIGNE, Alain. De que maneira o riso pode ser subversivo? In: LUSTOSA, Isabel (Org). *Imprensa, Humor e Caricatura: a questão dos estereótipos culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 29-46.

FERNANDES, Bernardo Mançano. *A Formação do MST no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 2000.

LERRER, Debora F. *Trajetórias de Militantes Sulistas: nacionalização e modernidade do MST*. 2008. 197 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro – CPDA/UFRRJ, Rio de Janeiro.

LOPES, Luís Fernando. *Charge Jornalística: estudo do discurso chargístico da Folha de São Paulo veiculado no período da crise deflagrada pelo Primeiro Comando da Capital (PCC)*. 2008. 98 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC, São Paulo.

MELO, José M. de. *Jornalismo Opinitivo: gêneros opinativos no jornalismo brasileiro*. 3 Ed. Campos do Jordão: Mantiqueira, 2003.

MIANI, Rozinaldo Antonio. *Charge: uma prática discursiva e ideológica*. In: XXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. *Anais do Intercom 2001*. Campo Grande/MS: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2001. p. 1-11.

_____. *A luta pela redemocratização no Brasil através da charge no jornal Movimento*. In: WOITOWICZ, Karina Janz (Org.). *Recortes da Mídia Alternativa: histórias e memórias da comunicação no Brasil*. Ponta Grossa: Ed. UEPG, 2009.

PERLI, Fernando. *Sem Terra: de boletim a tabloide. Um estudo do Jornal dos Trabalhadores Rurais Sem Terra*. Entre a solidariedade e a representação (1983 – 1987). 2002. 200 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2002.



_____. A Luta Divulgada: um Movimento em (in)formação – estratégias, representações e política de comunicação do MST (1981-2001). 2007. 333 f. Tese (Doutorado em História). Universidade Estadual Paulista – UNESP, Assis.

ROMUALDO, Carlos E. Charge Jornalística: intertextualidade e polifonia. Maringá: Eduem, 2000.



Humor e Religião: as charges do *Charlie Hebdo* sobre o Cristianismo

Helene AYOUB FRANZON

(Universidade Estadual de Londrina)¹

O presente trabalho tem como objetivo analisar o conteúdo iconológico de duas charges relacionadas ao Cristianismo, publicadas pelo semanário francês *Charlie Hebdo* em novembro de 2012 e em fevereiro de 2013. Sendo o humor um dos principais elementos constitutivos das charges, pretendeu-se avaliar de que forma ele é utilizado no âmbito do sagrado, ao tratar de temas que envolvam religião. Para a análise proposta, foram usados os conceitos sobre iconografia e iconologia desenvolvidos pelo historiador da arte alemão Erwin Panofsky, que buscam interpretar o conteúdo da obra para além do que está explícito na imagem. Por meio da análise dos aspectos discursivos iconológicos de ambas as charges, observamos que o humor pode ser utilizado como ferramenta iconoclasta ao satirizar e desmistificar símbolos e conceitos associados ao sagrado.

Palavras-chaves: Humor, charge, Cristianismo.

ABSTRACT: The main purpose of this paper is to analyze the content of two cartoons related to Christianity, published by the French weekly magazine *Charlie Hebdo* in November, 2012, and February, 2013. Considering that humor is a constituent element of cartoons, this paper aims to evaluate in which way it is used in the sacred context, when religious themes are presented. For the proposed analysis, it will be applied the concepts of iconography and iconology developed by

¹ Mestranda em Comunicação Visual, Universidade Estadual de Londrina. helenefranzon@gmail.com
Orientador: Alberto Carlos AUGUSTO KLEIN (Universidade Estadual de Londrina)



Erwin Panofsky, that seek to interpret the content of the work beyond what is explicit in the image. Through the analysis of the iconological discursive aspects of both cartoons, we observed that humor can be utilized as an iconoclastic tool when it satirizes and demystifies sacred symbols and concepts.

Key-Words: Image, cartoon, Christianity.

INTRODUÇÃO

O semanário francês *Charlie Hebdo* é conhecido por suas charges polêmicas, que já causaram repercussão no mundo todo. Em diversas ocasiões, charges que retratavam figuras do Islamismo em situação de deboche foram responsáveis por protestos no mundo todo, processos judiciais, e inclusive atentados.

Mas não foi somente a religião Islâmica que *Charlie Hebdo* satirizou. As diversas religiões sempre estiveram em pauta entre as críticas da revista. Portanto, o objetivo central deste trabalho é analisar o conteúdo de duas charges sobre o Cristianismo publicadas no semanário em 2012 e 2013, e verificar de que forma o humor é usado para tratar sobre temas religiosos em ambas as imagens. O humor, normalmente associado ao riso, ao ambiente do cômico, nas charges aparece sob outra faceta: como ferramenta de transgressão.

Para a análise proposta, utilizaremos os conceitos de iconografia e iconologia desenvolvidos por Erwin Panofsky. O método deste autor tem como foco o conteúdo que vai além do que está explícito na imagem, que requer um conhecimento prévio do receptor para a devida interpretação.



CHARLIE HEBDO

Charlie Hebdo é um semanário satírico francês. Seu slogan, “jornal irresponsável”, dá o tom do conteúdo: humor ácido, crítica e sarcasmo. Os alvos são vários, desde política e governo até religião. A revista teve início em 1970, como sucessor do *Hara-Kiri*, periódico fundado por François Cavanna e Georges Bernier.

Por conta de seu conteúdo polêmico, *Charlie Hebdo* sofreu vários casos de julgamentos por difamação de líderes religiosos, empresários e ministros. Entre os anos que circulou, houve um hiato entre 1981 e 1992 – como havia perdido muitos leitores, teve de encerrar suas atividades. Desde que permanece ativa, há 24 anos, a revista foi marcada por grandes nomes da ilustração, como Wolinski, Cabu, Luz, entre outros.

Em sete de janeiro de 2015, a sede do *Charlie Hebdo* sofreu um atentado que causou a morte de doze pessoas, entre elas, renomados cartunistas da publicação. Um dos principais motivos que levaram ao ataque foi a revolta de segmentos do Islamismo por conta das charges que retratam o Profeta Maomé e figuras islâmicas em situações de deboche, consideradas ofensivas por diversos segmentos da religião².

CHARGE

²Com informações dos sites:

<http://pt.blastingnews.com/internacional/2015/01/afinal-quem-e-o-charlie-hebdo-00226711.html>

Acesso em: 26 maio 2015

<http://g1.globo.com/mundo/noticia/2015/01/revista-charlie-hebdo-ja-havia-sido-atacada-por-charge-de-maome.html>

Acesso em: 26 maio 2015

<http://www1.folha.uol.com.br/mundo/2015/01/1571630-veja-cronologia-com-polemicas-da-charlie-hebdo-e-ataques-a-publicacao.shtml>

Acesso em: 27 maio 2015

<http://blogdaboitempo.com.br/2015/02/16/eu-sou-estupido-e-maldoso-zizek-esclarece-sua-posicao-sobre-o-je-suis-charlie/>

Acesso em: 26 maio 2015

<http://www.conexao-paris.com.br/2015/01/08/por-que-cibla-do-atentado-foi-charlie-hebdo/>

Acesso em: 17 jun. 2015



A charge é uma representação iconográfica cujo objetivo principal é satirizar determinados acontecimentos ou fatos. Com teor crítico, visa levantar questionamentos e reflexões acerca de temas diversos. Diferentemente do cartum, a charge faz referência a personagens ou fatos conhecidos. Além disso, é marcada pela temporalidade, pois as questões que aborda são necessariamente atuais e específicas.

De acordo com Romualdo,

(...) compreenderemos a charge como o texto visual humorístico que critica uma personagem, fato ou acontecimento político específico. Por focalizar uma realidade específica, ela se prende mais ao momento, tendo, portanto, uma limitação temporal. (ROMUALDO, 2000, p. 21).



Figura 1. Charge publicada no semanário *Charlie Hebdo* – Janeiro de 2015

O sentido da charge é moldado a partir de diversos elementos. Além do humor (ao qual daremos mais atenção adiante), outras características necessárias



para a construção de seu significado são as linguagens verbal e visual. A linguagem verbal inclui elementos como títulos, balões de diálogo e onomatopeias, enquanto a visual é composta de signos e símbolos. Para Miani,

A imagem é representação na medida em que a inspiração para a produção do desenho é referenciada numa experiência da realidade e, portanto, não expressa uma verdade absoluta. Ela se apresenta como uma interpretação simbólica da realidade que procura conduzir o seu leitor a uma nova reflexão. (MIANI, 2000, pgs. 46-7).

O fato de que a imagem é composta de simbologias implica que, para a devida interpretação de seu sentido, é necessário um conhecimento prévio do receptor sobre o assunto ou acontecimento abordado. Além disso, o contexto social e político em que a charge é publicada também é uma questão importante no momento de análise de seu conteúdo.

Já a linguagem verbal é a que condiciona e direciona o olhar do receptor no momento de análise da imagem. Muitas vezes, uma charge só é inteiramente compreendida quando se leva em consideração as palavras que a acompanham. Para o filósofo e pesquisador da linguagem Mikhail Bakhtin (2004, p. 37), todos os signos ideológicos são apoiados pela palavra, que tem um papel de instrumento da consciência.

A palavra acompanha e comenta todo ato ideológico. Os processos de compreensão de todos os fenômenos ideológicos (um quadro, uma peça musical, um ritual ou um comportamento humano) não podem operar sem a participação do discurso interior. Todas as manifestações da criação ideológica - todos os signos não-verbais - banham-se no discurso e não podem ser nem totalmente isoladas nem totalmente separadas dele. (BAKHTIN, 2004, p. 37).



Portanto, no momento da análise iconológica da imagem, é fundamental levar em consideração, além dos signos e símbolos imagéticos, as palavras que a compõem e que criam ou reforçam seu significado.

HUMOR

Uma das características constitutivas da charge é o humor. E há diversas formas de se fazer uso dessa ferramenta, tanto para reforçar clichês e estereótipos, como também para desconstruí-los. Essa questão é discutida no documentário “O Riso dos Outros”, em que diversos cartunistas, comediantes e atores discutem os limites do uso do humor. Para o escritor Antônio Prata, “Quando você faz uma piada politicamente incorreta, quando você é racista, você não tá fazendo nada de transgressor. Você tá assinando embaixo da realidade, você tá falando assim: ‘o mundo é desigual, e eu ‘tô’ rindo disso.” (“O riso dos outros”, 2012).

Mas, em contrapartida ao humor usado para reiterar estereótipos sedimentados na sociedade, há também o humor usado de uma forma combativa. O renomado cartunista brasileiro, José Alberto Lovetro (Jal), afirma:

O poder da charge cria e destrói ícones com seu simbolismo exacerbado. A função do humor é questionar o poder a todo momento. Por isso é altamente revolucionário. Quando Chaplin fazia de bobo um guarda de rua, em seus filmes, sabia que ridicularizar o poder descontrai o ser humano e o faz rir. Portanto o humor veio para contrapor regras sociais, questioná-las e desconstrair. (LOVETRO, 2007, apud MIANI, KLEIN, p. 117).

Essa descontração, citada por Lovetro, é também discutida por Daniel Figueiredo em sua tese de mestrado. Ele afirma que a descontração, a qual ele se refere pelo termo amortização, é uma forma de humor que se opõe ao de



transgressão, e surgiu a partir dos estudos do psicanalista Sigmund Freud sobre o chiste (2013, p. 25).

O psicanalista, numa perspectiva ampliada, afirma que existe a sensação de prazer, que em sua maior incidência causa o riso, quando existe determinada economia da despesa psíquica, fazendo desse mecanismo o eixo central de raciocínio para os três tipos de situação cômica que identificou: o chiste, o cômico e o humor. Em uma compreensão psicológica, Freud apresenta uma possibilidade teórica do chiste como “economia do gasto psíquico”. De acordo com ele, todas as vezes que de alguma maneira se economiza desgaste psíquico ou físico tem-se a sensação de prazer. (FIGUEIREDO, 2013, p. 25-6).

Em contrapartida a esse humor que está associado ao relaxamento, que é potencializador do riso, está o humor usado para criticar, para levantar questionamentos e reflexões, para debochar de preconceitos e estereótipos e, dessa forma, tentar desconstruí-los.

O mecanismo do humor de transgressão ocorre, portanto, ao identificarmos na enunciação do conteúdo humorístico a intenção de transgressão de entendimento de uma dada regra social, que ao ser violada e subvertida, proporciona a mobilização do intelecto na construção de outras propostas de raciocínios, além de ter em sua natureza a crítica ao tema/situação retratada. (FIGUEIREDO, 2013, p. 25).

Este tipo de humor é bastante comum em charges. Sendo a crítica uma das principais características dessa forma iconográfica, cartunistas utilizam ‘sacadas’ inteligentes para usar o humor como forma de criticar determinada situação ou comportamento. As charges do semanário satírico *Charlie Hebdo*, duas das quais analisaremos neste trabalho, são exemplos do humor de transgressão – elas colocam situações importantes, e muitas vezes sérias, no âmbito do humorístico, como forma de levantar uma nova forma de visão acerca dos temas tratados.



DESCRIÇÃO DOS PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Os conceitos sobre Iconografia e Iconologia do historiador e crítico da arte alemão Erwin Panofsky embasarão a nossa análise das imagens. Em livro intitulado “Significado nas Artes Visuais” (originalmente publicado como “Meaning in the Visual Arts”, em 1955), o autor aplica estes conceitos para a análise de obras artísticas.

O objetivo deste método de análise de Panofsky é auxiliar na interpretação do que vai além da imagem, de seu conteúdo implícito. Essa interpretação está necessariamente ligada a uma bagagem prévia do receptor acerca do tema tratado na imagem para a devida compreensão de seu sentido.

Aplicando os conceitos que desenvolveu, Panofsky analisava pinturas artísticas, e levava em consideração também o contexto histórico em que a obra havia sido produzida. Para este trabalho, seus conceitos servirão para a interpretação de charges – com a diferença de que as charges, além dos elementos visuais, também são compostas de elementos verbais, responsáveis por direcionar a interpretação do leitor.

O que legitima nossa apropriação dos conceitos de Panofsky para a análise de charges é o fato de que o pesquisador e fotógrafo brasileiro Boris Kossoy já havia usado anteriormente estes conceitos para analisar fotografia. O fato de que o método iconológico pode ser aplicado para objetos distintos respalda o nosso uso para a charge.

Kossoy explica:

[...] Discutimos questões acerca de uma hermenêutica particular que as imagens demandam para sua compreensão interior. Nessa linha, foi proposta uma interpretação iconológica – empregando a denominação de Panofsky – para a decifração daquilo que o fragmento visual não tem de explícito em seu conteúdo. (KOSSOY, 2014, p. 47).



Portanto, a justificativa para utilizarmos os conceitos de Panofsky para análise das charges, que se encontram fora do ambiente artístico, encontra-se principalmente no fato de que o método não avalia o aparato do qual a imagem faz parte, e sim sua mensagem e conteúdo. Panofsky divide a análise em três etapas: descrição pré-iconográfica; análise iconográfica; e interpretação iconológica.

Na descrição pré-iconográfica, analisa-se o *tema primário ou natural* da imagem, termos criados pelo próprio autor. É nesse momento que identificam-se os “motivos artísticos”, que seriam as formas puras, como seres humanos, animais, árvores, entre outros.

Na análise iconográfica, é analisado o *tema secundário ou convencional*. Segundo Panofsky, nesse momento associamos os “motivos artísticos” aos conceitos que eles representam. As informações coletadas nessa etapa servirão para auxiliar na interpretação do conteúdo da imagem.

Motivos reconhecidos como portadores de um significado secundário ou convencional podem chamar-se imagens, sendo que combinações de imagens são o que os antigos teóricos de arte chamavam de *invenzioni*; nós costumamos dar-lhes o nome de estórias [sic] e alegorias. A identificação de tais imagens, estórias e alegorias é o domínio daquilo que é normalmente conhecido por “iconografia”. (PANOFSKY, 2011, p. 51).

A terceira e última etapa é a da interpretação iconológica, em que se estuda o *significado intrínseco ou conteúdo da obra*. Para o autor, é nesse momento que interpretamos os elementos iconográficos da imagem, que, por serem simbólicos, contêm significados implícitos. A iconologia, portanto, é a forma interpretativa da iconografia, e para ser plenamente realizada, necessita de um conhecimento, uma bagagem do receptor sobre as representações presentes na obra.

A seguir, os conceitos vistos serão aplicados para a análise das charges selecionadas.



ANÁLISE DA CHARGE “A TRINDADE”

A primeira imagem (Figura 2) a ser analisada foi publicada na capa da *Charlie Hebdo* em sete de novembro de 2012, edição número 1064. Assinada pelo cartunista Luz, a charge apresenta as três unidades da Trindade Cristã, Pai, Filho e Espírito Santo, em ato sexual.





Figura 1. Edição número 1064. Charge assinada por Luz, publicada em novembro de 2012.

Primeiramente, é importante destacarmos os elementos verbais presentes na charge, responsáveis por direcionar a interpretação de seu significado. No topo da imagem, lê-se: “Casamento gay (‘Mariage homo’). Monsenhor Vingt-Trois tem três papais (‘Mgr Vingt-trois a trois papais’)”. Em seguida, nos balões de diálogo: “O Pai” (‘Le Pere’) ‘O Filho’ (‘Le Fils’) ‘O Espírito Santo’ (‘Le Saint Sprit’)”. Monsenhor



Vingt-Trois trata-se de André Vingt-Trois, cardeal da Igreja Católica e arcebispo de Paris. Em 2012, quando o governo francês planejava legalizar o casamento gay, o monsenhor se opôs à proposta e convidou a população da França a protestar nas ruas.³ Além de ser uma clara resposta ao comentário feito pelo monsenhor, a charge também extrapola a crítica direta a ele e direciona seu ataque ao sagrado, à religião Católica. De maneira geral, a imagem busca desconstruir conceitos e tabus do Cristianismo.

Na análise iconográfica, observamos que há o predomínio do azul claro na charge, cor que remete ao céu, ao paraíso, a um ambiente sagrado. Há também a presença de duas figuras humanas. Uma delas trata-se de um senhor com cabelo e barba longos e brancos, com uma auréola ao redor da cabeça e que usa uma vestimenta e sandálias azuis. Estes elementos são comumente usados para representar Deus, fato reiterado pela auréola, símbolo do sagrado.

Já o outro homem apresenta cabelo e barba longos, está nu, e veste uma espécie de coroa entrelaçada. Ele apresenta furos na palma da mão e no peito do pé. Associamos esta figura a Jesus Cristo, por termos um conhecimento prévio de que os “furos” nas mãos e pés tratam-se de chagas causadas no momento da crucificação.

Os elementos verbais também orientam nossa visão sobre a charge. Além de Deus e de Cristo, sobre os quais se lê nos balões de diálogo “O Pai” e “O Filho”, respectivamente, há também um terceiro elemento, sob “O Espírito Santo”: um triângulo amarelo com um olho ao centro. Como ficou claro pela inscrição textual, este símbolo representa o Espírito Santo. No entanto, é uma inadequação das simbologias presentes na charge, porque o triângulo é a representação da Trindade completa – e não de um só elemento dela – e o olho inscrito no triângulo é o símbolo que remete à onipresença de Deus. No Novo testamento, o Espírito Santo é representado de duas formas, como pomba e como “línguas de fogo”:

³ http://www.bbc.com/portuguese/ultimas_noticias/2012/11/121103_cardeal_franca_ac_rn.shtml acesso em 5 ago 2016.



Chegando o dia de Pentecostes, estavam todos reunidos no mesmo lugar. De repente, veio do céu um ruído, como se soprasse um vento impetuoso, e encheu toda a casa onde estavam sentados. Apareceu-lhes então uma espécie de línguas de fogo, que se repartiram e repousaram sobre cada um deles. Ficaram todos cheios do Espírito Santo e começaram a falar em outras línguas, conforme o Espírito lhes concedia que falassem. (BÍBLIA, Atos dos Apóstolos, 2, 1-4, p. 1414).

No momento em que Jesus saía da água, João viu os céus abertos e descer o Espírito em forma de pomba sobre ele. (BÍBLIA, Marcos, 1, 10, p. 1322).

Por uma perspectiva iconológica, verificamos que o conteúdo da charge é iconoclasta em vários níveis. Diferentes visões e tabus associados à religião Cristã são desconstruídos nessa imagem. O ato sexual entre os três elementos é o primeiro sinal de transgressão, pois apresenta figuras sagradas para o Cristianismo colocadas em uma situação profana. O sexo é tabu para a religião em questão, e é considerado um ato pecaminoso se realizado fora da união matrimonial. Além disso, ambas as figuras são do sexo masculino, portanto há a representação da homossexualidade, orientação sexual condenada no Velho Testamento. Outro elemento presente na imagem é o incesto, pois as figuras tratam-se de pai e filho.

O fato de Cristo estar sem roupa também é característica que chama a atenção, considerado o fato de que a nudez é condenável no Cristianismo. A relação anal, além de simbolizar a irreverência, também está ligada ao excremento, ao escatológico, é algo que reitera nossa condição humana, de que estamos presos ao corpo, em oposição ao sagrado, ao que está além da matéria física. A expressão facial dos personagens remete ao prazer e ao êxtase, novamente características que os distanciam do âmbito do sagrado e os aproximam dos seres humanos, “eternos pecadores” na visão Cristã.



ANÁLISE DA CHARGE “CONCLAVE GAY”

A segunda charge (Figura 3) que vamos analisar também foi publicada na capa da *Charlie Hebdo*, em 27 de fevereiro de 2013. A edição é número 1080. Assinada pelo cartunista Cabu, apresenta vários cardeais em círculo, numa posição sexual.



Figura 3. Edição número 1080. Charge assinada por Cabu, publicada em fevereiro de 2013.



A charge foi publicada em 27 de fevereiro de 2013, um dia antes de o Papa Bento XVI renunciar ao cargo. Ele já havia anunciado a renúncia no dia 11 de fevereiro. Na análise iconográfica da imagem, identificamos que os homens retratados são Cardeais da Igreja Católica. Identificamos isso pela vestimenta vermelha que todos estão vestindo e pelo acessório amarelo na cabeça, uma mitra. Os elementos verbais reforçam essa ideia. A inscrição no topo da imagem, “O ‘lobby gay’ em Conclave (‘Le “lobby gay” en Conclave’)” aponta que o evento trata-se do Conclave, assembleia realizada para a escolha do novo Papa, de que Cardeais do mundo todo, com menos de 80 anos, devem participar. Na assembleia, depois que a votação é realizada, uma fumaça branca é expelida quando o novo Papa é eleito – portanto, na parte de baixo da charge, há a frase “Então, a fumaça, ela vem? (‘Alors, la fumée, ça vient?’)”. Ela demonstra que há o prolongamento do ato na tentativa de evitar a fumaça.

O ato sexual realizado por todos os presentes na imagem é um símbolo iconoclasta, porque está relacionando figuras de alto poder dentro da Igreja a ideias e conceitos geralmente considerados pecaminosos pela religião. A começar pela ruptura do celibato, levando em consideração que líderes religiosos cristãos devem ser celibatários. E, além de a Igreja Católica geralmente condenar a homossexualidade, os cardeais estão realizando sexo grupal, que está ligado à irreverência, à promiscuidade – não há o recato para a relação sexual a dois.

O sexo grupal, ou a orgia, é um elemento importante de se destacar, pois faz referência a um ritual pagão, em que orgias eram realizadas por algumas culturas para anteceder determinadas situações, como a sementeira.

Interessado pelas hierofanias da Vida, em descobrir o sagrado da fecundidade terrestre e sentir-se solicitado por experiências religiosas mais “concretas” (mais carnavais, até mesmo orgiásticas), o homem primitivo afasta-se do Deus celeste e transcendente. (ELIADE, 1992, p. 63).



A orgia é representada na charge como se fosse um rito, e, ao fazê-lo, retoma a ideia do paganismo. A provocação feita por *Charlie Hebdo* não é apenas moral, mas também religiosa, pois traz para um ambiente da Igreja Católica, um elemento que remete a um rito pagão. Além disso, o movimento sequencial, o “uniforme” religioso, e as expressões faciais quase idênticas remetem a um mecanismo involuntário, que reforçam a ideia do sexo realizado como um rito, e como se o ato em questão fosse feito naturalmente, sem culpa ou constrangimento.

A hipocrisia de alguns representantes religiosos também é uma forte crítica presente na imagem. Aqui, diferentemente da primeira figura analisada, o alvo da charge é o comportamento humano de figuras religiosas (e, portanto, passível de falhas), e não a religião em si. Geralmente, são estes representantes que deveriam dar o exemplo do comportamento “adequado” para a sociedade, seguindo os costumes e as crenças cristãs, e julgando ou condenando aqueles que fogem dessa conduta. Esse falso moralismo é desconstruído na charge, pois os próprios líderes religiosos estão realizando algo pecaminoso para o Cristianismo. Além disso, em vez de estarem concentrados, num momento de introspecção para a escolha hierarquicamente mais importante para a Igreja Católica, os homens estão praticando algo proibido pela religião – e responsável pelo atraso da escolha.

Em texto intitulado *Iconoclash*, Bruno Latour faz reflexões sobre uma exposição de mesmo nome, realizada em 2002 em Karlsruhe, e discorre sobre imagens iconoclastas no ambiente religioso, artístico e científico. Para o autor, o processo de destruição e, em seguida, de reconfiguração das imagens destruídas é cíclico: como se, logo depois de cada crise causada pela destruição de uma imagem, fosse então necessário restaurá-la, para uma redenção do erro cometido (LATOUR, 2008, p. 115).

Por que é que todos os destruidores de imagens, esses “teoclastas”, esses iconoclastas, “ideoclastas”, geraram também uma fabulosa população de novas imagens, de ícones frescos, mediadores



rejuvenescidos: maiores fluxos de mídia, *idéias* mais poderosas, *ídolos* mais fortes? Como se a desfiguração de um objeto pudesse inevitavelmente gerar novas faces; como se o desfiguramento e o “refiguramento” fossem necessariamente coetâneos. (LATOUR, 2008, p. 114).

A partir da análise, Latour faz uma classificação dos destruidores de ícones, aqueles que realizam gestos iconoclastas, passando pelos tipos A, B, C, D e E. Colocando no contexto do *Charlie Hebdo*, é possível notar que a revista se encaixaria na classificação B, definida da seguinte forma: “as pessoas B são contra a imagem congelada, não contra imagens” (LATOUR, 2008, p. 130).

De acordo com Latour, as pessoas classificadas como “B” não almejam se livrar das imagens, pois não acreditam que isso seria possível. “O que eles combatem é o congelamento das imagens, ou seja, extrair uma imagem do fluxo, e se tornar fascinado por ela, como se isso fosse suficiente, como se todo movimento tivesse parado.” (LATOUR, 2008, p. 130). A descrição deste tipo de gesto iconoclasta se encaixa nas charges sobre o Cristianismo, analisadas neste trabalho. Os cartunistas mostram-se contra as imagens conservadoras, estáticas, e desejam imagens frescas, em constante movimento, responsável por novos fluxos de ideias e de pensamentos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta principal deste trabalho foi analisar iconologicamente duas charges sobre o Cristianismo publicadas no semanário *Charlie Hebdo*. Como vimos, o humor é elemento constitutivo da charge – por meio dele o chargista é capaz de fazer críticas ou quebrar pensamentos comuns sobre determinados temas.



Portanto, neste caso ele é usado como ferramenta de transgressão, em contramão ao humor de amortização.

Em ambas as charges analisadas, os elementos iconográficos são claramente iconoclastas. Símbolos e conceitos associados ao ambiente do sagrado, do divino, foram desmistificados nas imagens por meio da sátira. A Trindade, maior símbolo sagrado para o Cristianismo, foi tirada de seu contexto comum e colocada em uma situação ligada ao profano; a mesma coisa foi feita na segunda charge, sobre o Conclave, em que cardeais, num momento decisivo para a religião cristã – a escolha do próximo Papa – estão realizando uma orgia.

As charges mostram figuras da Igreja indo contra os próprios mandamentos da Bíblia. A homossexualidade, por exemplo, elemento presente nas duas charges, é uma orientação sexual geralmente condenável em várias denominações cristãs. A conduta comportamental exigida estaria sendo violada por aqueles que deveriam dar o ‘exemplo’ aos demais seguidores da religião. Além disso, como vimos anteriormente, as charges apresentam elementos como a relação anal, o incesto, o prazer sexual, tudo isso colocado no ambiente institucional da Igreja.

Apesar das características que as charges analisadas têm em comum, a primeira charge tem um impacto maior do que a segunda, é mais ofensiva. Isso se dá porque há a representação direta de figuras sagradas. Ela demonstra uma intolerância religiosa por parte da publicação, ao debochar do outro pelas suas crenças. Já a segunda charge, apesar de retratar figuras do Cristianismo, não é considerada tão ofensiva, pois faz uma crítica ao comportamento humano, não à religião em si.

Portanto, verificamos que o humor como característica constituinte da charge é, geralmente, uma forma de transgressão, de levantar reflexões, de criticar, de denunciar. Por meio dele é possível quebrar estereótipos solidificados na sociedade e apresentar novas maneiras de encarar determinado tema ou questão.



No entanto, ideias ofensivas podem passar despercebidas por trás da aparente faceta de leveza e descontração que o humor confere a determinados produtos da comunicação. Como visto nas charges, é fácil de se perder a linha do limite da tolerância com a religião do outro quando o humor é usado no ambiente do sagrado. Ele extrapola limites e, além de transgredir, também agride.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*, 11ª Ed., São Paulo: Hucitec, 2004.

BÍBLIA. Português. *Bíblia sagrada*: contendo o Antigo e o Novo Testamento. Tradução dos originais mediante a versão dos Monges de Maredsous (Bélgica) pelo Centro Bíblico Católico. Editora AVE-MARIA Ltda. São Paulo, SP, 1997.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FIGUEIREDO, Daniel de Oliveira. *Humor e resistência: as possibilidades políticas do humor nas charges do jornal*. Discursos Fotográficos, v. 9, n. 14, 2013.

KLEIN, Alberto. MIANI, Rozinaldo Antônio. *A mídia, o sagrado e as imposturas da imagem: implicações semióticas das charges de Maomé*. Porto Alegre: Revista Famecos, número 37, 2008.

KOSSOY, Boris. *Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo*. 3ª ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2014.

LATOUR, Bruno. *O que é Iconoclash? Ou, há um mundo além das guerras de imagem?*. Porto Alegre: Horizontes Antropológicos, ano 14, n. 29, 2008.



MIANI, Rozinaldo Antonio. *A utilização da charge na imprensa sindical na década de 80 e sua influência política e ideológica*. 2000. 312 folhas. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Universidade de São Paulo, São Paulo.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

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

REFERÊNCIA AUDIOVISUAL:

O riso dos outros. Direção: Pedro Arantes. São Paulo: Massa Real, 2012. Internet (51 min.): Disponível em < https://www.youtube.com/watch?v=uVyKY_qgd54>. Son. Color. Port.



Intertextualidade como estratégia do humor gráfico presente nas caricaturas dos ex-presidentes FHC e Lula

Ligia Carla GABRIELLI BERTO
Marilda Lopes Pinheiro QUELUZ¹
(UTFPR)

As imagens se tornaram fonte importante de informações e de análise de conteúdo dos jornais impressos. As caricaturas deixam rastros de história através do humor crítico. Este artigo reflete sobre paródia e intertextualidade, usadas como estratégias visuais em caricaturas dos ex-presidentes, Fernando Henrique Cardoso e Luiz Inácio Lula da Silva, divulgadas no arquivo digital do jornal O Globo, de 1995 a 2011. Serão usados os conceitos de Bakhtin (2006) sobre intertextualidade e polifonia para compreender os processos de produção de sentido da subjetividade e da cumplicidade do leitor e que pluralizam os olhares sobre os discursos e ações de FHC e Lula. A caricatura forjou uma linguagem própria compartilhando repertórios dos regimes de visualidade, das transformações da imprensa e das críticas políticas e sociais. O humor e a ironia provocam interpretações críticas, segundo Joaquim da Fonseca (1999). Os exemplos mostram que, apesar das tentativas do autor/caricaturista em induzir a uma interpretação, os efeitos próprios da imagem e os elementos textuais dialogam com o contexto da época e de leitura.

Palavras-chaves: caricatura, intertextualidade, humor gráfico

“Rir é o melhor remédio”: a expressão popular que se reproduz em diversos diálogos da atualidade também pode traduzir o tom crítico dedicado aos mais sérios

¹ Orientadora. Doutora em Comunicação e Semiótica, professora do Programa de Pós Graduação em Tecnologia e Sociedade (PPGTE/UTFPR) da Universidade Tecnológica Federal do Paraná.



assuntos da política brasileira. Pode nos dar o caminho que margeia a leitura dos traços carregados dos caricaturistas que ganharam espaço e força com o passar dos anos e alteraram, inclusive, as concepções de notícia dos grandes jornais do mundo devido à sua universalidade e alcance (LIMA, 1963, p.5). As imagens do humor gráfico são categorizadas em diferentes termos, neste trabalho, porém, consideramos a caricatura que utiliza deformação física como metáfora e que surgiu a partir do verbo italiano *caricare* que significa carregar, sobrecarregar exageradamente as características do indivíduo (FONSECA, 1999, p.17). Trata-se de uma crítica aberta à interpretação e à paródia que busca desqualificar ou ridicularizar os fatos. Provocar riso de situações políticas é bastante comum na imprensa brasileira. Na análise feita a partir dos arquivos digitais do jornal O Globo entre 1995 e 2011, foi possível constatar que as caricaturas narraram medidas, fatos, discursos e ações cotidianas dos ex-presidentes Fernando Henrique Cardoso e Luiz Inácio Lula da Silva, quase que diariamente e os tornaram assim, mais próximos do leitor. As caricaturas são, também, registros da história política do país, criadoras de opinião, interpretando as informações para os leitores, induzidos a uma reflexão. A observação através do deboche, também pode contribuir para enfraquecer os poderosos, como se estivessem despidos do poder, do cargo ou do que representam. O riso leva à liberdade e não permite autoritarismo, (FIORIN, 2006, p.90), delineando uma suposta proximidade entre leitor e o personagem da caricatura.

As caricaturas são exemplos de enunciados. Para, Bakhtin, para ele o enunciado não é apenas verbal, mas pode ser um conjunto de signos em qualquer forma de expressão (FIORIN, 2006, p. 52). O leitor assíduo do jornal, nem sempre se dá conta, de que é induzido a uma análise que depende da jornada pessoal dele e dos diversos pensamentos e palavras dos envolvidos no diálogo. Contemplar uma caricatura é um diálogo, entre leitor e autor que podem, inclusive, divergir. É um diálogo mediado pelo suporte, pelo formato, pela técnica, pelo editorial, pelo contexto de leitura. Assim, miramos o conceito sobre o dialogismo que, para



Bakhtin, influencia todos os processos de comunicação, nele a palavra é perpassada sempre pela palavra do outro, e é inevitavelmente também palavra do outro. (FIORIN, 2006, p.19). Ou seja, o caricaturista exprime nas imagens outras influências anteriores ao discurso dele, o enunciador e o leitor estão sujeitos às chamadas vozes sociais que ecoam da organização da sociedade. O dialogismo, para Bakhtin, são as relações de sentido que se estabelecem entre dois enunciados e não permitem acesso direto do real, uma vez que a realidade está sempre mediada pela linguagem. Em 1967, a semioticista Julia Kristeva, na França, interpretou o dialogismo como um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de várias escrituras, um cruzamento de citações e passou a chamar o termo enunciado por texto e alterou, deste modo, a designação de dialogismo para intertextualidade. Segundo Fiorin Roland Barthes passa a difundir o pensamento de Kristeva e a intertextualidade passa a ser o termo mais usual (FIORIN, 2006, p. 52), apesar de ressalvas feitas à interpretação de Bakhtin sobre a aproximação dos termos.

Na base dialógica, Bakhtin também faz referência ao conceito de polifonia, que é diferente de dialogismo. Referencia a desigualdade das vozes de um enunciado, compostos por fios discursivos, constituídos por acumulados sociais, internalizados em cada indivíduo e que abrem margem para a interpretação que muda de sentido que acordo com o leitor. No conceito polifônico, a voz do autor não dá a última palavra, (FIORIN, 2006, p.82), a versão é interpretada.

A intertextualidade e a polifonia presentes nas caricaturas

A interpretação das caricaturas selecionadas ajuda a entender os conceitos citados. Com temas variados, as figuras, foram utilizadas para preencher parâmetros sobre intertextualidade e polifonia, diante da sátira constante nos caricaturista do jornal que é a fonte da pesquisa.



A referência à pintura “Grito da Independência” de Pedro Américo é recorrente em caricaturas. Remontando o contexto político ilustrado em 1822, com Dom Pedro I, às margens do Rio Ipiranga, em São Paulo, a intertextualidade nos permite repensar os limites da independência do Brasil e nos questionar sobre outros momentos históricos, já que o presidente Fernando Henrique Cardoso se mostra dependente dos aliados políticos, é a metáfora. A paródia do grito da independência, publicada no dia sete de setembro, tradicionalmente marcado por desfiles cívicos no país, faz pensar sobre o que se deve comemorar (figura 1). A própria representação de Pedro Américo idealiza o evento como fato memorável, como parte de uma história grandiosa do país. As condições para a independência do Brasil, deixando de ser uma colônia de Portugal, ainda são questionadas por historiadores até hoje e essas críticas estão presentes no modo como o humor gráfico se apropria da narrativa para sátiras.



Figura 01: O grito – 1995. Chico Causo. O Globo. Publicado em 07/09/1995.



Na figura 01, Fernando Henrique Cardoso (FHC) é colocado no lugar de Dom Pedro I, mas leva com ele três agentes políticos que influenciam diretamente na governabilidade do país: Sérgio Motta, ministro das comunicações e que comandava a privatização das empresas de telefonia do país com ampla autonomia, tendo sido o coordenador da campanha que elegeu FHC. Ali estão outros dois homens que influenciavam as decisões econômicas: Pedro Malan, ministro da fazenda e José Serra, ministro do planejamento na época. Outros três personagens compõem a cena, e quem “grita” é o então senador Antônio Carlos Magalhães que se opunha veementemente à liquidação do Banco Econômico, com sede em Salvador (BA), reduto eleitoral do senador. O banco havia quebrado com a criação do plano real e sofreu intervenção do Banco Central após apresentação de balanços maquiados e desvio de verbas para empresas dos controladores. O espanto, ou ira de ACM é direcionada ao presidente, enquanto ele observa outros dois políticos que assistem tudo, como camponeses, pouco influentes no governo: Leonel Brizola e Lula. O enredo e o contexto de época são traçados com muitos detalhes a serem observados. Este enunciado exige um conhecimento prévio do leitor, tanto dos personagens de 1922, quanto dos acontecimentos políticos de 1995. Mas isso não impede a presença do humor crítico entre quem influencia as decisões e quem só observa.

Na figura 02, é Lula o personagem principal da cena, era o presidente em 2003. No mesmo contexto da independência do país carrega um abacaxi, bem maior que ele. Popularmente no Brasil, se comparam problemas de difícil solução ao ato de descascar um abacaxi, fruta com casca grossa, repleta de espinhos e que no caso representa os problemas do país, os quais Lula, talvez não imaginasse antes de assumir o cargo, outros dois personagens o ajudam a carregar o abacaxi. São integrantes do PMDB partido que Lula havia atraído naquela semana para apoiar os projetos do governo, como a Reforma Tributária que estava em discussão no Congresso Nacional.





Figura 02: 7 de Setembro de 2003 - O grito. Chico Caruso. O Globo. Publicado em 07/09/2003.

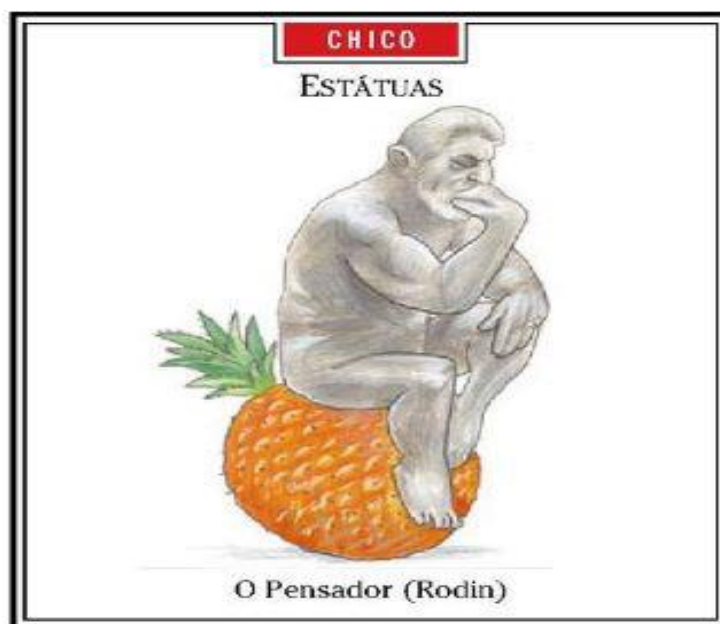


Figura 03: Estátuas. Chico Caruso. O Globo. Publicado em 22/12/2003.

A figura 03 mostra novamente o abacaxi domina a cena. Esta fruta emblemática parece ser uma metáfora bastante utilizada para definir o Brasil. Que problemas estariam entre os pensamentos de Lula, um homem concentrado em



uma posição de reflexão e que expressa preocupação com as linhas definidas em sua testa. Na pesquisa foi possível notar que além da barba e cabelo característicos de Lula, a ausência de um dos dedos da mão esquerda é sempre mostrada nas caricaturas de Lula, como forma (de menosprezar, ou não) de identificar a origem do presidente que antes havia sido torneiro mecânico em metalúrgicas de São Paulo. A caricatura faz uma alusão a uma das mais famosas esculturas do francês, Auguste Rodin e retrata um homem em profunda meditação, lutando contra uma poderosa força interna. A intertextualidade se confirma na reinterpretação de um enunciado conhecido e que ganha detalhes em uma paródia. No contexto da época, Lula encerra o primeiro ano de governo com contradições políticas, pois havia expulsado aliados antigos do PT e se uniu a conservadores econômicos ligados ao PSDB. O balanço divulgado pela imprensa na época mostrou pouco avanço nas áreas sociais e o rigor fiscal foi o maior ponto reconhecido do governo até então.

Outro exemplo de intertextualidade está na figura 04. A imagem só pode ser lida pelo observador se ele tiver acesso ao interdiscurso sobre o contexto político do Brasil, para além da época retratada. Diversas vozes sociais se interligam. Os efeitos críticos, zombateiros e humorísticos dependem do conhecimento do significado da versão anterior, que dá origem a esta.



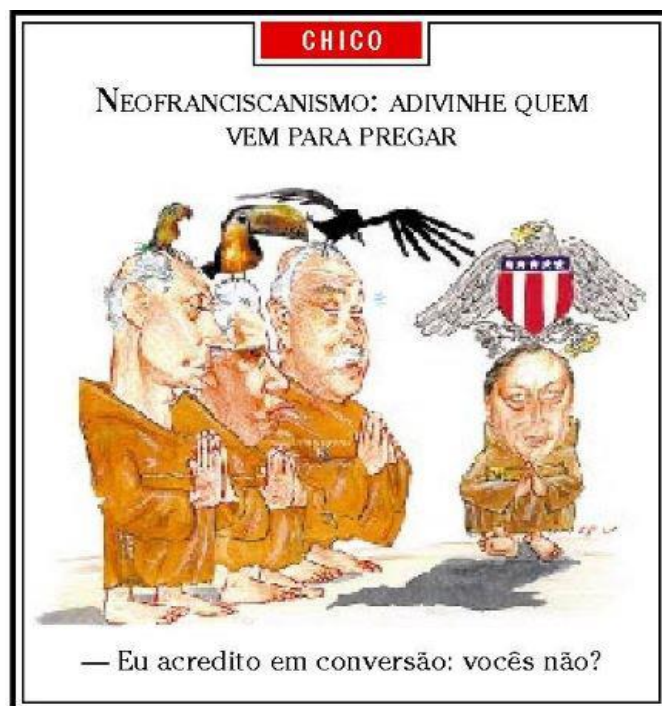


Figura 04: Neofranciscanismo: Adivinhe quem vem para pregar. Chico Caruso. O Globo. Publicado em 21/05/2000.

A leitura deste enunciado exige além da identificação dos personagens conhecimentos políticos anteriores ao regime militar no país. O ministro da fazenda, Pedro Malan influenciado pelas políticas e leis dos Estados Unidos, simbolicamente, representado pela águia que está sobre a cabeça dele com as cores da bandeira norte americana, anda em frente a três políticos, vestidos de padres franciscanos. O então senador Antônio Carlos Magalhães, FHC e Eduardo Suplicy. No enredo político, o título da caricatura indica uma diferente versão do Neoliberalismo, vertente política defendida pelo PSDB partido político de FHC, reescrita como o Neofranciscanismo. Todos os personagens estão em pé como em reverência e, no aguardo de uma orientação, ou mesmo “pregação” como propõe o título da caricatura. Malan, implementou naquele ano propostas econômicas no Brasil, a partir de referências dos Estados Unidos, como a Lei de Responsabilidade Fiscal, aprovada pelo governo FHC com parâmetros para gastos dos governantes. A cena contém uma crítica mais profunda à influência dos Estados Unidos no governo



brasileiro, e que poderia ser comparada com a versão de que o Padre Patrick Peyton trouxera ao Brasil, em 1960, influências americanas que culminaram com o Golpe Militar. Ele teria usado a comunicação com os católicos em discursos anticomunistas e conservadores que propunham oposição aos grupos de esquerda política. Ações que teriam sido financiadas pelos EUA. O padre teria inclusive passado por um treinamento militar com apoio da CIA (Central Intelligence Agency) no país norte americano que tinha intenções comerciais com o Brasil (CHIAVENATTO, 1994, p.20) para contribuir e radicalizar a insatisfação popular no Brasil e criar condições para o golpe militar. As aves também possuem significados relevantes: a águia imponente representa o governo dos Estados Unidos que influencia Malan, o corvo sobre ACM pode ser uma crítica pontual sobre a forma de agir do senador, sempre ladeando o governo em troca de seu apoio político, a ave é do gênero das carnívoras. O tucano de FHC representa o PSDB, partido do político e o papagaio de Suplicy, apologia à oratória do político ligado ao PT. A polifonia de vozes, neste exemplo é mais profunda e interpõe duas situações distintas e similares, mas que são de conhecimento bem específico. Pode-se fazer, também, uma associação do título do filme Adivinhe quem vem para jantar, filme norteamericano, de 1967, dirigido por Stanley Kramer e que trata do preconceito racial nas classes médias. As várias camadas interpretativas e a historicidade dos enunciados são captadas no próprio momento linguístico de sua constituição (FIORIN, 2006, p.55).

A figura, 05, remete a fatos, pessoas e épocas distantes, mas a interpretação se dá de forma mais direta, devido à referência dos personagens bastante conhecidos do público que vai ao cinema, ou mesmo assistiu aos filmes da Máfia italiana dos anos 70 ou 90.





Figura 05: Don Corleone Up. Chico Caruso. Publicado em 21/02/2006.

As referências à máfia italiana aparecem no título “Don Corleone”, que foi um dos mais famosos personagens dos filmes reproduzidos no Brasil contando histórias similares à de famílias de mafiosos que existiam na Itália. A referência mais imediata é a do filme *O poderoso chefão*, de 1972, dirigido por Francis Ford Coppola. Outras referências estão na toalha da mesa, xadrez, símbolo das cantinas italianas que usam a peças similares. O vinho é outro detalhe que remete ao grupo italiano que produz e consome a bebida, e além da frase “Ti prego” alusão ao idioma italiano cujo sentido varia entre “Por favor” e “Te peço”. Entretanto, a imagem mostra a intenção de FHC indicando à Geraldo Alckmin uma cadeira com pregos, que vão prendê-lo ao assento, brincando graficamente com a sonoridade e a tradução literal para o português. A sátira compara a cúpula do PSDB aos mafiosos da Itália, ao se reunirem para debater os rumos do partido para a eleição que seria disputada em 2007. As tratativas de quem seria o candidato do partido estavam em andamento. FHC, Tasso Jereissati ex-governador do Ceará, o senador Aécio Neves de Minas Gerais e o governante de São Paulo, Geraldo Alckmin a quem os demais parecem ter a pretensão de coagir. Alckmin pleiteava a indicação do partido para disputar a



presidência do Brasil, mas foi derrotado pela indicação do mineiro. A cadeira com os pregos também indicava que o político deveria ficar preso ao assento, sem querer levantar-se contra as decisões dos caciques nacionais do partido.



Figura 06: Enquanto isso em São Paulo. Chico Caruso. O Globo. Publicado em 20/02/2003

Presença constante em ambos os governos de FHC e de Lula, ACM nesta caricatura ganha uma estátua na galeria de ex-presidentes do Brasil. Ao inclinar a cabeça Lula parece ouvir conselhos do antes opositor. Quem se flagra divertindo com o relato é o ex-presidente FHC que observa e, num riso aberto e confirma o deboche de que Lula cede aos desejos e programas da direita, está cedendo inclusive espaço para que ACM seja considerado o presidente. E Itamar Franco, também ex-presidente, olha para os demais, parecendo estar inerte e distante dos holofotes ou interesses de Lula. Outra evidência de que Lula busca conselhos com o senador é a frase colocada com um travessão para indicar uma fala dele, procurando aprovação. Ele é o único personagem que não está engaiolado e que está livre, os demais ou



são estátuas ou estão presos. A galeria de samurais, é uma homenagem aos guerreiros japoneses, milenares reconhecidos por características pouco relacionadas à política o que pode ser um bom motivo para um riso: samurais eram disciplinados, leais e habilidosos com as espadas que usavam. Poderia ser, também uma alusão à exposição de grande sucesso que esteve no Brasil no início de 2003, “Guerreiros de Xi’an e os tesouros da Cidade Proibida”.

Conclusão

Como buscamos compreender a relação da caricatura com a intertextualidade e polifonia, nestes exemplos pudemos notar que a interpretação, embora direcionada pela crítica do autor, desdobra-se em camadas de informação e detalhes que dependem do repertório político e cultural do leitor. O diálogo com outros textos, imagens ou inspirações provoca re-conhecimento e identificação de assuntos ligados à arte, ao cinema, às notícias veiculadas pelas mídias. Quanto à linguagem, os autores usam com frequência os recursos visuais e textuais, sempre que um texto escrito ancora uma imagem ele facilita as possibilidades de leitura e ao mesmo tempo às restringe ao olhar do autor. As caricaturas provocam deslocamentos temporais, pois é preciso observar o momento do fato, e refletir sobre a história, para preencher as lacunas e compor os fragmentos visuais e textuais oferecidos pelas várias camadas narrativas. E, essencialmente é necessário entender também que a realidade é construída a partir do conhecimento, de valores e de vivências pessoais que interagem continuamente com as influências externas.



REFERÊNCIAS

CHIAVENATO, Júlio José. *O golpe de 64 e a ditadura militar*. São Paulo, Moderna, 1994.

FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo. Ática, 2006.

FONSECA, Joaquim da. *Caricatura a imagem gráfica do humor*. Porto Alegre. Artes e Ofícios. 1999.

LIMA, Herman. *História da Caricatura no Brasil*. José Olímpio. Rio de Janeiro, 1963. Vol I.



A Imagem e a Conjunção “Mas” na Construção do Humor na Série de Tiras “(SIC)” de Orlandeli

Natália Marques de JESUS¹

Maria Isabel BORGES²

Resumo: Na série “(SIC)”, Orlandeli tematiza o cotidiano das pessoas, critica-o e distribui a sequência narrativa de uma forma que rompe com o modelo norte-americano (ANDRADE; PEREIRA; BORGES, 2015). Observa-se, ainda, uma predileção pela conjunção “mas” para construção do humor (VIEIRA, 2015). Assim sendo, os objetivos são: a) verificar as relações entre imagem e conjunção nas tiras cômicas dessa série (ORLANDELI, 2010); b) dessas relações, discutir os vínculos com a construção do humor, de modo a problematizar o cotidiano das pessoas. Dentre as 67 tiras publicadas, o “mas” é utilizado em 37 delas. Em linhas gerais, tal conjunção fundamenta-se por marcar uma desigualdade entre duas ideias postas: um antecedente e um conseqüente (NEVES, 2010). A tira cômica constitui uma sequência narrativa distribuída em construção da expectativa e desfecho cômico (RAMOS, 2010; 2011; 2014). Como ferramenta linguística eficaz para a construção do humor, o “mas” tanto aparece na construção da expectativa quanto no desfecho (VIEIRA, 2015). Há casos em que ela é usada mais de uma vez numa mesma tira.

Palavras-chave: Humor, Conjunção “mas”, Imagem.

Considerações Iniciais

¹ Graduanda do curso de Letras-português da Universidade Estadual de Londrina (UEL). Bolsista de Iniciação Extensionista (IEXT-UEL) do projeto de extensão “Disque-Gramática” (1888) e colaboradora do projeto de pesquisa “Gramática, pragmática e tiras: em busca da organização gramatical de fato e valor”, ambos coordenados pela Dra. Maria Isabel Borges. Membro do grupo de pesquisa “Quadrinhos e análise linguística. Contato: <natalia.mdejesus@gmail.com>.”

² Orientadora e coautora deste trabalho. Doutora em Linguística. Docente da Universidade Estadual de Londrina (UEL). Coordenadora do projeto de pesquisa “Gramática, pragmática e tiras: em busca da organização gramatical de fato e valor” (8832) e do projeto de extensão “Disque-Gramática” (1888). Líder do grupo de pesquisa: “Quadrinhos e análise linguística”. Contato: <belborges1@hotmail.com>.



Nos Estados Unidos, as tiras cômicas se consolidaram. O gênero discursivo³ adquiriu força comercial e foi além das fronteiras norte-americanas. As tiras cômicas se popularizaram também em vários países, entre eles, o Brasil.

Ao longo dos anos, as tiras foram conquistando espaço nas revistas, em jornais, nos livros didáticos, em provas de concursos públicos e, atualmente, tem se destacado nas redes sociais. A expansão das tiras na internet é tão grande que já existem vários blogues especializados nesse gênero. Elas são compostas por elementos verbais (palavra escrita) e visuais (imagem): “as tiras são vistas como narrativas que usam signos verbais escritos e visuais dentro de uma linguagem própria, a dos quadrinhos”. (RAMOS, 2011, p.163). Levando-se em consideração a atual expansão das tiras cômicas para diversos meios de comunicação e sua composição visual-verbal, neste artigo, objetivamos:

a) verificar as relações entre imagem e conjunção nas tiras cômicas da série “(SIC)” (ORLANDELI, 2010);

b) dessas relações, discutir os vínculos com a construção do humor, de modo a problematizar o cotidiano das pessoas.

Justificamos a exploração de um recurso do português brasileiro justamente pela contribuição dos elementos internos de uma língua para a construção dos sentidos de um texto. A tira cômica constitui um gênero discursivo estruturado em humor (tema), relação híbrida entre imagem e palavra escrita (estilo) e recursos da linguagem quadrinística e da língua em que é publicada (construção organizacional) Todos, segundo Bakhtin (2003), imbricadamente, retratam e refratam⁴ as relações sociais dos sujeitos falantes. Nessas relações, há

³ Adotamos a noção bakhtiniana de gêneros discursivos. (BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. /n: _____. Estética da criação verbal. Tradução de Paulo Bezerra do título em russo Estetika sloviésnova tvórtchestva. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1979/2003. p. 261-306.)

⁴ Para nós, as interações verbais retratam as interações sociais e, ao mesmo tempo, refratam, porque não consistem em uma representação fidedigna do real. Os valores entremeiam tal retrato. (BAKHTIN, Mikhail [VOLOCHÍNOV, V. N.]. Marxismo e filosofia da linguagem. Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 1929/1992.)



interações verbais mais ou menos estáveis, permitindo a configuração de gêneros discursivos. Como há “verbalização” nas interações sociais, logo, nas tiras cômicas, questões humanas de diferentes épocas podem aparecer e reaparecer num movimento de retrato/refração proposital por parte do cartunista.

Este trabalho é composto, além dessas considerações iniciais, por quatro etapas: 1) exposição sucinta de alguns aspectos sobre a tira cômica; 2) breve apresentação do cartunista Walmir Américo Orlandeli e sua obra “(SIC)”; 3) concepção descritiva da conjunção coordenativa “mas”(NEVES, 1985; 2011); 4) análise de três tiras cômicas; 5) considerações finais, com vista a evidenciar de que maneira aspectos sócio-históricos se materializam nas tiras.

Tira cômica

Em 2005, Innocente fez um levantamento de tiras cômicas publicadas em dois jornais — “Jornal do Brasil” “Diário Catarinense”, para delinear as características desses textos cômicos em quadrinhos.

1) apresentação do título e da autoria;

2) contextualização da tríada tema-personagens-trama, a composição do cenário da história;

3) clímax, a construção de uma expectativa;

4) desfecho, a ruptura ou quebra da expectativa.

Em 2007⁵, Ramos torna a nomeação “tira cômica” para um gênero discursivo, até então, com diferentes nomes. Em 2010, Ramos organiza os diversos recursos da linguagem dos quadrinhos, a partir de estudos diversos. Em 2011,

⁵ Constitui a tese de doutorado do autor: RAMOS, Paulo. Tiras cômicas e piadas: duas leituras, uma piada. 2007. 421 fls. Tese (Doutorado em Letras). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8142/tde-04092007-141941/pt-br.php>>. Acesso em: 01 maio 2014.



Ramos sintetiza a discussão a respeito do formato das tiras cômicas da seguinte forma:

[as tiras cômicas] apresentam formato fixo e padronizado;
a tendência é que o formato seja horizontal, equivalente ao de uma ou duas tiras; em revistas os quadrinhos, pode aparecer também na vertical;
a tendência é de uso de poucos quadrinhos, dada a limitação do formato (o que constitui narrativas mais curtas); em geral, fica entre uma e quatro vinhetas (embora haja casos que utilizem vários quadrinhos, em particular nas tiras duplas ou de dois andares);
a tendência é de uso de imagens desenhadas; há registros de casos que utilizam fotografias ou colagens, mas não raros;
em jornais, é comum aparecer na parte de cima da tira o título e o nome do autor; em coletâneas feitas em livros, essas informações são suprimidas das tiras porque aparecem em geral na capa da obra; nos blogs, percebe-se a autoria por meio dos dados biográficos sobre o autor, geralmente presentes na página virtual... (RAMOS, 2011, p. 106-107, grifos nosso)

Em 2014, Ramos sugere uma revisão do formato da tira cômica comumente publicada no Brasil, no caso, o modelo norte-americano: uma diagramação padrão de aproximadamente trinta centímetros de largura por dez centímetros de altura. Na época, tal modelo facilitava a divulgação das produções em diversos jornais do mundo inteiro, por meio dos sindicatos. Atualmente, a questão das dimensões físicas das tiras precisa ser revista, destaca Ramos (2014). Com a popularização dos blogues, páginas virtuais e redes sociais, os autores das tiras notaram que a internet permitia fugir da formatação rígida cobrada pelo impresso, fazendo outras experimentações.

Em 2015, Andrade, Pereira e Borges (2015) propõem, a partir da obra de Orlandeli, uma distinção entre o modelo tradicional e o modelo inovador. Também destacam que a inovação já acontecia em produções clássicas, em preto e branco, antes do advento da internet, tais como: “A Turma do Charlie Brown” de Charles



Schulz, “Calvin e Haroldo” de Bill Watterson, “A Turma da Mônica” de Maurício de Sousa. Na época, já circulavam as tiras de dois andares, tiras na vertical em final de revistas em quadrinhos e as tiras dominicais, como também aponta Ramos (2010; 2011; 2014). Porém, com a internet, outras ferramentas tecnológicas, a diversidade de cores etc., a inovação não tem limites. Por isso, é necessário pensarmos tal distinção.

Vale lembrarmos que a narratividade e o desfecho cômico se mantêm. Em se tratando de inovação, há uma infinidade de possibilidades com os recursos dos quadrinhos, publicados em diferentes suportes.

Orlandeli e sua obra “(SIC)”

Walmir Américo Orlandeli nasceu em 1974, em Bebedouro (SP). Atualmente, vive em São José do Rio Preto, interior de São Paulo. Formado Publicidade e Propaganda, Orlandeli atua, desde 1994, como cartunista, chargista, quadrinista e ilustrador ganhou mais de quinze prêmios, dentre eles: 1º lugar no Salão de Humor de Paraguaçu Paulista, em 2005; 1º lugar FIHQ (Festival Internacional de Humor e Quadrinhos) na categoria “cartum”, em 2006; 1º lugar no 35º Salão Internacional de Humor de Piracicaba, na categoria “tiras” em 2008; 3º lugar no Salão de Humor Gráfico, na Espanha, em 2014.

As tiras de Orlandeli fogem do formato tradicional, tendo como principal característica o formato de tira dupla. A personagem mais conhecida e criada pelo artista é Grump, que já possui mais de vinte anos de criação. Ele já lançou, ao lado de “(SIC)”, outras histórias como: “Eu matei o libório”, “Daruma”, “O mundo de Yang” e a série “(SIC)”.

A série “(SIC)” apareceu pela primeira vez em 2008 no Salão Internacional de Humor de Piracicaba, em São Paulo. Na ocasião, o 1º lugar na categoria “tiras”



incentivou Orlandeli continuar a série. Conseqüentemente, outros prêmios vieram: o Proac (Programa de Incentivo do Governo do Estado de São Paulo), em 2009; em 2010, esteve entre os sete trabalhos indicados na categoria “melhor tira nacional”, na disputa pelo troféu HQMIX (considerado o Oscar nacional dos quadrinhos no Brasil).

Em entrevista à Livraria da Folha, Orlandeli falou um pouco sobre o surgimento da série “(SIC)”.

Com público diariamente desde o meio dos anos 1990, quis fazer uma coisa diferente, que possibilitasse trabalhar mais o texto e a narrativa. O formato tradicional acaba limitando muito. Resolvi bolar alguma coisa no formato de tira, que é o espaço que tenho, mas que permitisse essa mudança. Experimentei esse novo formato no Salão de Humor de Piracicaba em 2008 e ele foi vencedor na categoria tiras. Gostei do resultado e ofereci a um jornal para ver como seria a resposta de um público maior. Eles toparam. (Entrevista de Orlandeli à Livraria da Folha, 2010, página eletrônica⁶).

O artista consegue contar histórias com mais detalhamento narrativo em uma única página e com influência da linguagem literária, aproximando-se da crônica. Na coletânea “(SIC)”, aborda temas diversos do cotidiano das pessoas: política, religião, violência, morte, medo, angústia, frustração etc. Com isso, o autor almeja levar o leitor a uma reflexão profunda sobre a vida e a sociedade contemporânea.

Gosto de retratar essa coisa de como o homem se comporta dentro de determinada situação, do “conflito interno”. O medo, a angústia, o fracasso. A maioria das tiras de “(Sic)” têm um pouco dessas reflexões. O cara está meio confuso, lutando com alguma coisa dentro dele, mas as pessoas de fora não percebem muito isso. Gosto dessa coisa de trabalhar

⁶ Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/foha/livrariadafolha/814399-orlandeli-mudou-jeito-de-contar-historias-das-tiras-brasileiras-leia-entrevista.shtml>>. Acesso em: 18 mar. 2017.



o cotidiano e o sentimento humano. (Entrevista de Orlandeli à Livraria da Folha, 2010, página eletrônica⁷).

Após a criação de algumas tiras da série “(SIC)”, Orlandeli resolveu criar uma padronização a qual vem seguindo desde então. A vinheta de abertura da tira possui formato vertical, com o título em letras grandes e coloridas, geralmente vermelhas. O autor afirma ter criado essa espécie de “quadrinho de abertura”, com a intenção de despertar o interesse do leitor, fazendo com que este continue a leitura da tira. No decorrer da narração, também usa de artefatos que prendem a atenção do leitor, sendo que, em todas as tiras, as histórias só se resolvem no último quadrinho.

Quando tenho o contexto, traço um enquadramento muito rápido, bem tosco, como os quadrinhos vão compor aquela história. Sempre tem a abertura, que é a apresentação da história, neste caso “Eu convivo bem com os meus pecados!”. Dali para direita é o espaço que tenho para trabalhar. (Entrevista de Orlandeli à Livraria da Folha, 2010, página eletrônica⁸).

As ilustrações são uma característica marcante nas tiras de Orlandeli. Os traços das personagens são repletos de detalhes e o fundo da imagem geralmente aparece mais neutro, evidenciando-as. Cada uma das personagens de “(SIC)” é única, dificilmente uma mesma personagem é utilizada na composição de mais de uma tira. O enquadramento das imagens é explorado por vários ângulos (de longe, de perto, de cima, de baixo). Em algumas vinhetas, os detalhes são focalizados como se Orlandeli fizesse uso de uma câmera fotográfica. Tudo isso dá à sua obra um aspecto original e inovador (ANDRADE; PEREIRA; BORGES, 2015). Também as tiras da obra “(SIC)” são publicadas, juntamente com as tiras do “Grump”, regularmente na página “Última quimera” (<<http://www.ultimaquimera.com.br>>).

⁷ Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/livrariadafolha/814399-orlandeli-mudou-jeito-de-contar-historias-das-tiras-brasileiras-leia-entrevista.shtml>>. Acesso em: 18 mar. 2017.

⁸ Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/livrariadafolha/814399-orlandeli-mudou-jeito-de-contar-historias-das-tiras-brasileiras-leia-entrevista.shtml>>. Acesso em: 18 mar. 2017.



Conjunção “mas”: aspectos e presença nas tiras cômicas

Tradicionalmente, o “mas” é um elemento coordenativo pertencente à classe gramatical das conjunções. Semanticamente, representa a adversidade e, sintaticamente, atua como coordenador de orações.

Sob o olhar descritivo, Neves (2011) trata as conjunções, em linhas gerais, como junções, ao lado das preposições. O conector em questão não possui efeito de progressão textual, e sim a função de estabelecer um desvio entre duas orações, marcando uma relação de desigualdade. A conjunção “mas” possui sentido adversativo desde a sua origem no latim: “... a conjunção portuguesa “mas” provém do advérbio latino *magis*, ‘mais’, que, já no latim vulgar, adquiriu sentido adversativo...” (NEVES, 1985, p. 22).

Neves (2011) descreve⁹ o “mas” sob três aspectos: a natureza da relação, o modo de construção e o valor semântico. Segue-se uma concepção em relação à natureza.

A conjunção coordenativa *MAS* marca uma relação de desigualdade entre os segmentos coordenados, e, por essa característica, não recursividade na construção com *MAS*, que fica, pois, restrita a dois segmentos...

Como coordenador, o *MAS* evidencia exterioridade entre os dois segmentos coordenados e, a partir daí, coloca o segundo segmento como de algum modo diferente do primeiro, especificando-se essa desigualdade conforme as condições contextuais. (NEVES, 2011, p. 755, grifos da autora)

⁹ O ato de descrever é característico da perspectiva científica da Linguística. Todos os fatos e/ou usos de uma língua são considerados, catalogados, descritos (no sentido de mostrar a forma de manifestação em uma língua) e explicados. O ato de prescrever caracteriza a visão prescritiva (a conhecida percepção tradicional, também chamada de gramática normativa ou norma-padrão), diferenciando-se da percepção científica. A bipolaridade “certo e errado” distingue os usos ditos corretos dos não corretos (errados, feios e vulgares). Tais usos corretos são baseados na escrita e nos usos literários (por exemplo, Machado de Assis e Oswald de Andrade) e não acompanham a transformação da língua ao longo dos anos. Portanto, não tratam a língua como um fenômeno sócio-histórico.



Quanto ao modo de construção, os segmentos coordenados pelo “mas” podem ocorrer com sintagmas, orações ou enunciados¹⁰. Semanticamente, o “mas” pode indicar desigualdades relacionadas ao modo de organizar as ideias para a apresentação de informações e o de organizar uma argumentação, podendo ou não se concentrar em visões de um sujeito ou mais. “Isso implica a manutenção (em graus diversos) de um dos membros coordenados (em geral, o primeiro) e (também em graus diversos) a sua negação.” (NEVES, 2011, p. 757).

A linguista divide as especificidades relacionadas ao valor semântico em dois grupos:

1) “Iniciando sintagmas, orações ou enunciados em função atributiva, o *MAS* pode indicar apenas contraposição..., ou, mais fortemente, eliminação...” (NEVES, 2011, p. 757, grifos da autora);

2) “O *MAS* tem empregos que só ocorrem em início de enunciado (muito caracteristicamente, em início de turno), obedecendo a determinações pragmáticas.” (NEVES, 2011, p. 767, grifo da autora)

No primeiro caso, o “mas” pode indicar contraposição ou eliminação. Naquela, a oração iniciada pelo “mas” não exclui o antecedente, admitindo-o e, ao mesmo tempo, contrapondo-o. A contraposição pode ser na mesma direção ou não, porém não na direção oposta. Na eliminação, quando o “mas” inicia uma oração, exclui o antecedente, de modo que poderá ou não ser substituído. No início de enunciados, ele também pode indicar contraposição ou eliminação: na primeira, sem eliminação e, na segunda, com eliminação em relação ao antecedente.

Levamos em consideração o uso da conjunção “mas” nas tiras cômicas, coletadas na obra “(SIC)” e publicadas em 2010 na forma de antologia, foram analisadas 67 tiras. Em 37 delas, ocorreu o emprego do conectivo “mas”. Nessas 37

¹⁰ Podemos dizer, de acordo com o mais conhecido nas escolas, partes de orações (por exemplo, adjuntos, objetos, sujeitos...), orações (sempre com um verbo, no mínimo) e períodos (simples ou composto), respectivamente.



tiras, foram o “mas” apareceu 54 vezes. No quadro a seguir, podemos observar a divisão das ocorrências, a partir do valor semântico (NEVES, 2011).

Quadro 1 — O valor semântico do “mas” nas tiras cômicas

Grupo 1	4
Organização das ideias em início de sintagmas, orações ou enunciados, estabelecendo contraposição ou eliminação	2 ocorrências
Grupo 2	1
Organização da argumentação somente em início de enunciados, em trocas de atitudes de um ou mais sujeitos falantes	2 ocorrências

Fonte: Os dados da obra “(SIC)” (ORLANDELI, 2010)

Consideramos a posição do “mas” nas tiras cômicas em relação a maneira de organização da sequência narrativa (estilo do gênero discursivo), tendo em vista a construção dos sentidos em duas fases: na construção da expectativa e no desfecho cômica (quebra).

Quadro 2 — Uso do “mas” na construção de sentido das tiras da obra “(SIC)”.

Construção da expectativa	6 tiras
Quebra da expectativa	tiras

Fonte: Os dados da obra “(SIC)” (ORLANDELI, 2010)

De acordo com os 4 movimentos apontados nas tiras cômicas, segundo Innocente (2005), em todos os casos, o título e a autoria são apresentados na capa do suporte em que foram publicadas, o livro. Em relação ao segundo movimento, na vinheta de abertura, o cenário da história é apresentado a partir da explicitação da



tríada tema-personagem-fato. Utilizamos a nomeação “fato” em vez de trama, porque entendemos que o enredo constitui a sequência narrativa, uma trama desdobrada em uma ou mais vinhetas. Nesse ponto, estamos levando em consideração a noção literária de enredo e a pragmática¹¹. Imbricado ao fato, o cartunista, na função de sujeito-autor, não só apresenta um fato selecionado com o real — isto é, com as coisas que constituem nosso mundo, inclusive, do cartunista — como também atribui valores à personagem, ao espaço e a outros elementos da linguagem quadrinística que ele julga pertinentes.

Figura 1 — Uso do “mas” três vezes



¹¹ Borges (2004) retrata, a partir dos trabalhos de Austin, Derrida e Rajagopalan, a imbricação entre fato/valor. A fonte de maior referência na área de Pragmática quanto a tal aspecto é: AUSTIN, John L. Quando dizer é fazer. Palavras e ação. Tradução e apresentação à edição brasileira de Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1962/1990.



Fonte: Tira cômica publicada em “(SIC)” (ORLANDELI, 2010, p. 8) e também disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/livrariadafolha/814399-orlandeli-mudou-jeito-de-contar-historias-das-tiras-brasileiras-leia-entrevista.shtml>>. Acesso em: 25 mar. 2017.

Na figura 1, observamos duas personagens, um homem e uma mulher. A tira é constituída por oito vinhetas de formatos irregulares. Na primeira vinheta, há um quadro de abertura que se tornou uma particularidade do estilo do cartunista cuja extensão compreende a totalidade de todas as linhas horizontais, no caso, duas. Inicialmente, um homem, cabisbaixo, está sentado próximo à janela. Ao fundo, podemos dizer que o espaço está localizado na zona urbana. Quanto ao fato, a personagem está incerta quanto ao sentimento da mulher e se expressa em tom de lamento e desconsolo. À primeira vista, parece um monólogo. Os trechos “não era”, “podia ser diferente” e “tanto quanto” estão em negrito, dentro de retângulos e sem apêndice, diferenciando-se do padrão curvilíneo do balão de fala e com rabicho. Como apenas há uma personagem em cena, subentendemos que se trata de falas do homem. Nesse sentido, há uma pretensão de destacar três momentos: antes desastroso, a possibilidade de ser diferente esse passado e o suposto desejo da personagem — igualdade de sentimento entre ele e sua amada.

A letra de forma tradicional — escrita de maneira linear, sem negrito, geralmente em cor preta — é a mais utilizada nos quadrinhos. Ela indica uma expressividade “neutra”, uma espécie de grau zero, do qual outros irão derivar. Qualquer corpo de letra que fuja a isso obtém resultado expressivamente (como também ocorre com o contorno dos quadrinhos e dos balões). (RAMOS, 2010, p. 56-57).

De acordo com Ramos (2010), o negrito pode ser utilizado para indicar tom de voz alto, fala emocional ou dar ênfase a algumas palavras. Na tira em questão, há emoção e ênfase, tornando a situação dramática. Na segunda vinheta, a segunda personagem aparece. As falas possuem coloração clara e esverdeada, letras grandes, de aspecto irregular. A dupla exclamação já sinaliza expressividade e, em



conjunto com as linhas cinéticas, das letras, inferimos um desespero em se contrapor ao que foi dito pelo homem. Nesse momento, o “mas” é utilizado para demarcar uma desigualdade de ideias por meio da contraposição: o aspecto positivo está na fala do homem, enquanto o negativo na da mulher (grupo 2 do quadro 1). Vale lembrarmos que tal vinheta ocupa, na horizontal, a extensão das vinhetas seguintes, dispostas verticalmente. Isso nos mostra que é importante para a construção da expectativa a maneira como a mulher se coloca, sendo necessária a focalização na face.

Em seguida, o foco se volta para o homem, já em pé, e continuando a apresentação dos pontos que reforçam uma desigualdade referente à intensidade do amor. Nesse instante, há uma gradação de gostar para amar. Ele assume que cometeu alguns erros no relacionamento, porém prevalece o amor. Por essa razão, há a troca dos verbos, para dizer que “pesa mais” o amor no relacionamento. Também há trechos em negrito — “amo mesmo” e “amasse também” — sinalizando sentimento verdadeiro e reforço da desigualdade da intensidade do amor por parte da mulher, incluindo o que ele desejava. A palavra “também” carrega um traço de soma, união. Nesse caso, o homem queria que os sentimentos fossem mútuos. O “mas” utilizado (grupo 1 do quadro 1) estabelece uma desigualdade no interior da exposição do homem. Portanto, dentre os aspectos por ele levantados, um prevalece (amor verdadeiro) e elimina o que foi trazido anteriormente: as “mancadas”.

Seguindo, na terceira vinheta, novamente o “mas” aparece. Dessa vez, reforça a atitude de contraposição anteriormente apresentada pela mulher, tendo gradação da intensidade dos sentimentos, assim como aparece na exposição do homem: de gostar para amar. Até aí, acreditamos que a mulher está desesperada por convencer o amado do contrário do que ele alega, configurando uma interação face a face. Na quinta, sexta e sétima vinhetas, a hesitação do homem é prolongada para enfatizar tal postura: a cabeça está direcionada para a esquerda, depois para a direita para um deslocamento para essa direção e ao fundo. Nesse instante, a



expectativa chega a seu ápice: o que acontecerá depois? Como ele reagirá à tentativa da mulher de convencê-lo do contrário? [movimento 3, segundo Innocente (2005)]

Na última vinheta, ocorre a quebra da expectativa de possível convencimento do homem de que a mulher o ama na mesma intensidade. Entretanto a mulher está de ponta-cabeça, amarrada e pendurada em uma sacada, constituindo o quarto movimento. O uso da onomatopeia “AAAAH!!” rompe com a ideia que haveria uma interação face a face entre os dois, e não que a mulher estivesse em risco, sendo, portanto, obrigada a dizer que o amava. A pergunta em tom irônico do homem sinaliza dúvida dos sentimentos da mulher e, talvez, certo toque de crueldade, porque podemos inferir que o amor do primeiro é doentio e opressivo.

Todas as ocorrências do “mas” se dão na construção da expectativa. Em relação à maneira como o cartunista retrata/refrata o cotidiano contemporâneo, percebemos os desencontros da relação homem-mulher, possessividade masculina com indicação de atitude machista e clara opressão feminina e, logo, uma forma de violência. Como já apontamos, o foco da série “(SIC)” é tematizar o cotidiano humano. O cartunista seleciona um aspecto desse cotidiano, transforma-o em fato da tira cômica, descrevendo-o e atribuindo-lhe valores. Está em jogo uma percepção do autor em relação àquilo que foi trazido da realidade, ele não atua de forma indiferente, e sim nos faz, na condição de leitores, reconhecer as relações com nosso cotidiano em sociedade, de maneira bem-humorada. Outro lado é apresentado pelo cartunista a partir da fuga “lógica” compartilhada no senso comum.



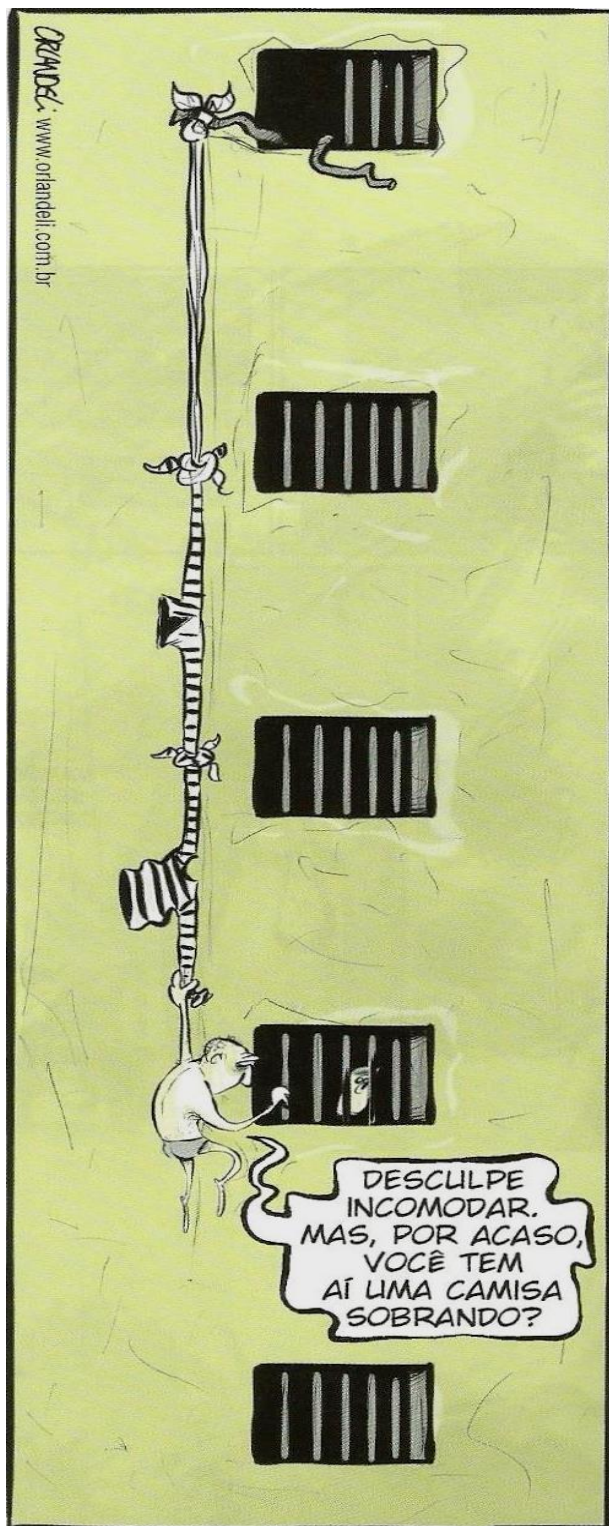


Figura 2 — Prisioneiro em fuga

Fonte: Tira cômica publicada em "SIC" (ORLANDELI, 2010, p. 54).



Ao lado da primeira tira (figura 1), essa também rompe com o modelo tradicional. Dessa vez, o desenvolvimento da sequência narrativa se dá na vertical. O fato posto é a fuga de um prisioneiro pela janela, usando uma corda feita de lençol e uniforme do detento. O espaço é a própria parede da penitenciária de vários andares, em que nós, como leitores, inferimos o movimento de saída da cela pela janela e descida até que a personagem interage com outro detento. Para isso, a parte da ilustração sem linguagem verbal deve ser lida em primeiro lugar, porque a maior parte da construção da expectativa nela se concentra.

Com relação ao valor semântico ao "mas", temos o segundo caso (grupo 2 do quadro 1), no qual percebemos duas ações da personagem — desculpar-se e pedir algo — havendo mudança de direção pela formulação de uma hipótese e reforçada pela interrogação. Primeiramente, ele assume uma posição de estar incomodando e, em seguida, pergunta algo. Quando isso acontece, somente o "mas" pode ser utilizado, porque tal característica é dele própria, não ocorrendo, por exemplo, com outras conjunções coordenativas próximas: porém, no entanto, contudo, entretanto, todavia. Sob o olhar prescritivo, todas elas são tratadas como equivalentes e permutáveis. Já por meio da visão descritiva, podemos perceber as nuances de uso do "mas". É mais fácil percebê-las no texto, desde que concebido a partir de um contexto de uso.

O efeito cômico (movimento 4) é percebido pela ruptura de nós acharmos, por exemplo, que o fugitivo continue e que também o outro detento fuja junto com o primeiro. É surpresa o ato de desculpar e o de duvidar do detento em fuga — que está vestindo uma cueca — que o companheiro tenha uma camisa sobrando, já que ambos estão na mesma condição. Na ocorrência em questão, o "mas" está localizado no desfecho cômico, colaborando diretamente com a construção do humor. Isso reafirma a tese de que o "mas" está vinculado à construção do humor nas tiras cômicas, como constata Vieira (2015).

Na próxima tira (figura 3), a distribuição das vinhetas assemelha-se com a primeira (figura 1): quadro de abertura na extensão das três linhas horizontais, na



qual são distribuídas as demais vinhetas. São doze vinhetas ao todo. Um fato bastante característico do sujeito contemporâneo da era da globalização é trazido para a trama: a luta contra o tempo. A situação colocada faz referência a um homem comum e trabalhador, porém “escravo” do tempo.

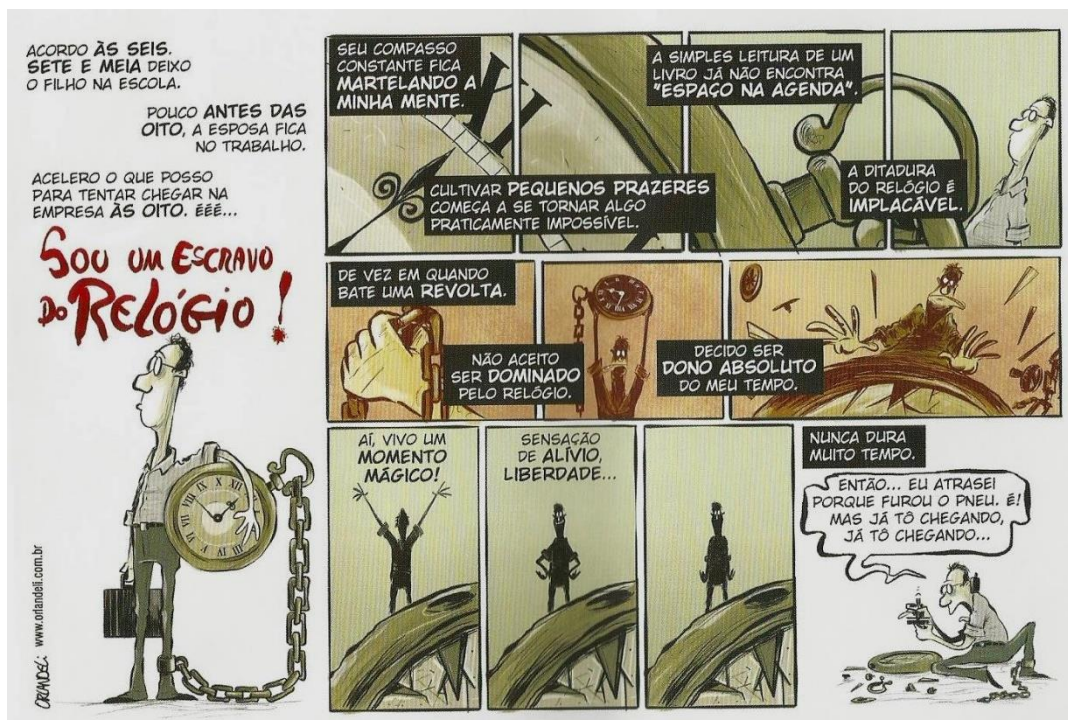


Figura 3 — O escravo do tempo

Fonte: Tira cômica publicada em “(SIC)” (ORLANDELI, 2010, p. 54).

Duas particularidades de Orlandeli aparecem na tira em questão: parte da seqüência narrativa como título da tira cômica (letras em vermelho) e acúmulo da função narrador e protagonista. A personagem está segurando um relógio com o qual está acorrentado em seu pé esquerdo. Isso nos remete à época da escravidão: negros presos a correntes em senzalas sob condições subumanas. As falas da primeira à penúltima vinheta não constituem balões e sim legendas. As legendas, segundo Ramos (2010), são mais comuns em histórias longas e publicadas em episódios, com a função de situar o leitor em relação a elementos da história



narrada em publicação anterior. Caso não seja feita tal retomada, o leitor terá dificuldades em entender a trama em foco.

Não somente nessa tira (figura 3) como na primeira (figura 1), quando há várias falas em uma mesma vinheta, o autor se preocupa em distribuí-las em pontos diferentes e que não dificultem a construção dos sentidos e, ao mesmo tempo, constituem falas separadas. Prefere não usar o balão-composto, outro recurso da linguagem dos quadrinhos. Na terceira tira (figura 3), observamos que as falas do narrador-protagonista ultrapassam os contornos das vinhetas, ocupando duas ou três vinhetas. Na medida em que a personagem vai narrando sua relação com o tempo, Orlandeli faz uso de enquadramentos distintos das imagens, focalizando algumas partes do relógio. Da primeira até a quinta vinheta, a personagem expressa sua insatisfação ao perceber que é um “escravo” do relógio. Daí em diante, detém-se a expressar uma grande revolta, ameaçando se livrar do objeto. Na oitava vinheta, o relógio é destruído, simbolizando uma tomada de decisão da personagem em busca da libertação (nona e décima vinhetas). No entanto, na última vinheta, após uma comemoração da liberdade, tudo retorna ao que era: a personagem como prisioneira do relógio. Na penúltima vinheta, uma só vinheta está em consonância com a brevidade da liberdade conquistada e a destruição do objeto opressor. A personagem está calada e sua postura mostra que a euforia inicial está diminuindo, subentendendo-se que o homem está pensando se tomou a atitude correta ao se livrar do relógio (movimento 3 — o auge da construção da expectativa).

A quebra da expectativa é a não duração da liberdade, aproximando-se da rapidez com que as coisas mudam e ilustrando a inconstância do sujeito contemporâneo: ora preso ao tempo, ora livre dele, ora revivendo a prisão. O sujeito não é livre, pois sempre está à mercê de responsabilidades, exigências, funções etc. postas socialmente. Uma dessas imposições é a cobrança do chefe, como observamos no diálogo entre o homem e a pessoa que está falando com ele ao



telefone. A personagem inventa uma desculpa e já se coloca como um subalterno empregado.

O “mas” está localizado no desfecho com a função de marcar um contraste (grupo 1 do quadro 1): estar atrasado e estar chegando ao trabalho. São duas instâncias que se contrastam quando consideramos como fato cotidiano da nossa realidade em um mundo globalizado, no qual as fronteiras entre tempo e espaço foram diluídas. (HALL, 2003)

Considerações finais

De que maneira Orlandeli problematiza o nosso cotidiano? Tal problematização precisa ser pensada a partir de um posicionado em relação a uma temporalidade. Para Hall (1996, p. 68, grifos do autor), “todos nós escrevemos e falamos *desde* um lugar e um tempo particulares, *desde* uma história e uma cultura que nos são específicos. O que dizemos está sempre em ‘contexto’, *posicionado*”. Orlandeli fala na posição de um autor de tiras cômicas e, simultaneamente, escolhe aspectos das interações sociais, transforma-os em fatos valorados a seu modo. Ele está escrevendo no tempo em que vive e sobre ele, assim como estamos nos colocando como analistas dessas amostras do nosso cotidiano. Todos estamos imersos nesse contexto contemporâneo, no caso, no qual a globalização e o advento da internet impulsionam as rápidas transformações dos sujeitos.

Orlandeli também renarra aspectos de outros tempos ainda não “resolvidos”: a violência contra a mulher, o machismo, a submissão feminina e à pressa, a reclusão da convivência com as pessoas e a tentativa de ressocialização. “Atualmente, esse tipo de lição, de experiência acumulada e coagulada, não é mais relevante. É evidente que o presente não é, nem pode ser, uma cópia-carbono do passado; tampouco pode tomá-lo como modelo em nenhum sentido operacional”.



como diz Hobsbawn (2010, p. 38). Não há uma direção determinista do passado para o presente. Isso não quer dizer que nós não possamos visitar o passado, e sim que nunca será o mesmo, porque, a cada “olhar para trás”, uma ressignificação é feita. Quando Orlandeli retoma fatos do nosso passado, mais uma vez, pela linguagem nos tornamos sujeitos históricos. Temos um passado que influencia nosso presente e nossa maneira de agir nesse tempo presente.

Por fim, aparentemente é uma mera relação com o real, pois, na verdade, é intencional. Na transformação desse real para a ficção na forma de tiras cômicas, as fronteiras são fluidas. Não se sabe se é o real retratado e refratado ou se é um olhar sobre esse real pela “janela” da tira cômica. Reconhecemos o real, compreendemos que somos efeitos dele e também agimos sobre ele, por meio da tira cômica.

Na primeira tira (figura 1), a submissão, a opressão, o machismo e a justificativa de crimes em nome do amor são reconhecíveis por nós. Compreendemos que essas questões não foram resolvidas ou banidas do nosso cotidiano. E, depois, passamos a olhá-lo sob outra ótica, por exemplo, nós somos obrigadas a posicionar-se de uma forma dissonante com o que desejamos. A mulher foi obrigada a “declarar” seu amor pelo “amado”. Não foi escolha dela.

Na segunda tira (figura 2), observamos um conflito entre estar em recluso e busca pela reinserção social. Tal conflito é característico do sujeito contemporâneo, tendo como base as ideias de Bauman (2005). Na última tira (figura 3), outro olhar sobre o estar preso é trazido à tona. Dessa vez, é apresentada pela relação simbólica entre submissão ao tempo e a uma instância superior (caso) e relógio, incluindo o chefe, uma força também ideológica e econômica.

Em meio a tudo isso, a conjunção “mas” colabora para o desenvolvimento da narrativa de desfecho cômico, porque a tira, como texto, materializa as interações humanas. Todo dizer é feito de maneira situada tanto no âmbito sócio-histórico quanto no contexto de uso de uma língua.



Referências

ANDRADE, Caroline Molinari; PEREIRA, Esmeri Malagute; BORGES, Maria Isabel. Tiras Cômicas: Uma Análise de Conteúdo de “Calvin e Haroldo” e “(Sic)”. *In*: Anais do Anais do V Encontro Nacional de Estudos da Imagem, II Encontro Internacional de Estudos da Imagem. Volume 4. 2015. Londrina. Universidade Estadual de Londrina. 464f. Disponível em: <http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2015/?page_id=17 ISBN 978-85-7846-338-0>. Acesso em: 27 mar. 2017.

AUSTIN, John L. Quando dizer é fazer. Palavras e ação. Tradução e apresentação à edição brasileira de Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1962/1990.

BAKHTIN, Mikhail [VOLOCHÍNOV, V. N.]. Marxismo e filosofia da linguagem. Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 1929/1992.

BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. *In*: _____. Estética da criação verbal. Tradução de Paulo Bezerra do título em russo Estetika sloviésnova tvórtchestva. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1979/2003. p. 261-306.

BAUMAN, Zygmunt. Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BORGES, Maria Isabel. O jogo ético-político nos quadrinhos editados em “O Pasquim”. 2004. 179f. Dissertação de (Mestrado em Linguística) – Programa de Pós-graduação em Linguística — Curso de Mestrado em Linguística, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2004.

INNOCENTE, Lenaide Gonçalves. A tira em quadrinhos no *Jornal do Brasil* e no *Diário Catarinense*: um estudo de gênero. Tubarão, 2005. 107f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Linguagem), Universidade do Sul de Santa Catarina.



Disponível em: <http://busca.unisul.br/pdf/79925_Lenaide.pdf>. Acesso em: 01 maio 2014.

HALL, Stuart. Identidade cultural e diáspora. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 24, 1996. p. 68-75.

_____. A identidade cultural na pós-modernidade. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 7. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1992/2003.

HOBBSAWN, Eric. Sobre história. São Paulo: Companhia da Letras, 2001.

NEVES, Maria Helena de Moura. O estatuto das chamadas conjunções coordenativas no sistema do português. Alfa, São Paulo, 1985. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/alfa/article/view/3754>>. Acesso em: 3 abr. 2017.

_____. Gramática de usos do português. 2. ed. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

ORLANDELI, Walmir Américo. (SIC). São Paulo: Conrad, 2010.

RAJAGOPALAN, Kanavillil. Por uma linguística crítica: linguagem, identidade e a questão ética. São Paulo: Parábola, 2003.

RAMOS, Paulo. A linguagem dos quadrinhos. São Paulo: Contexto, 2010.

_____. Faces do humor: uma aproximação entre piadas e tiras. Campinas, SP: Zarabatana Books, 2011.

_____. Pontos de fuga: registros do processo de alargamento do formato das tiras. Nona Arte: Revista Brasileira de Pesquisas em Histórias em Quadrinhos. São Paulo, v. 3, n. 1, 2014. Disponível em: <<http://www2.eca.usp.br/nonaarte/ojs/index.php/nonaarte/article/view/96>>. Acesso em: 16 mar. 2017.

VIEIRA, Ivone Volpe. A coordenação e sua relação com o humor nas tiras cômicas de Orlandeli: um estudo das conjunções “mas” e “e”. 2015. 160 fls. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2015.



Disponível em: <<http://virtua.uel.br:8080/lib/item?id=chamo:208946&theme=uel>>.

Acesso em: 18 mar. 2017.

Páginas consultadas na Internet

JORDANI, Felipe. Livraria Folha. 2017. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/livrariadafolha/814399-orlandeli-mudou-jeito-de-contar-historias-das-tiras-brasileiras-leia-entrevista.shtml>>. Acesso em: 17 mar. 2017.

ORLANDELI. Blog UOL. 2014. Disponível em: <[http:// http://blogdoorlandeli.zip.net/](http://http://blogdoorlandeli.zip.net/)>. Acesso em: 17 mar. 2017.

_____. Blogdoorlandeli. 2017. Disponível em: <<http://blogdoorlandeli.zip.net/>>. Acesso em: 17 mar. 2017.

_____. Página do Orlandeli. 2017. Disponível em: <www.orlandeli.com.br>. Acesso em: 17 mar. 2017.

_____. Página Última Quimera. 2017. Disponível em: <<http://ultimaquimera.com.br/>>. Acesso em: 16 mar. 2017.

_____. Facebook. 2017 disponível em: <<http://www.facebook.com/UltimaQuimera>>. Acesso em 19 mar. 2017.



A Pontuação Utilizada nas Tiras Cômicas Publicadas em “10 Anos com Mafalda”: Alguns Resultados do Projeto de Extensão “Disque-Gramática”

Alice Pereira LUZ (UEL)¹

Maria Isabel BORGES (UEL)²

Resumo: O objeto de estudo são os sinais de pontuação (ponto de interrogação, ponto de exclamação e reticências) inseridos nas tiras cômicas da Mafalda, publicadas em “10 anos com Mafalda” (QUINO, 2010). Os objetivos são: a) caracterizar o modo como foram usados no âmbito da organização gramatical, linguagem dos quadrinhos e construção de sentidos, quando inseridos nos balões somente na forma de imagens; b) fazer um levantamento de quais dessas tiras estão relacionadas com a reflexão bem-humorada do cotidiano e quais fazem alusão a fatos sócio-históricos entre as décadas de 1960 e 1980. Trata-se de resultados de um plano de trabalho (“Os diversos casos de pontuação inseridos nos textos da Mafalda, em relação aos dados catalogados de 2011 a 2014”), vinculado ao projeto de extensão “Disque-Gramática” (2014-2017). Dentre as 696 tiras publicadas na coletânea, os pontos de interrogação (4 ocorrências), de exclamação (14) e as reticências (2) funcionam como recurso gráfico do português e como metáforas visuais. Vale lembrar que analisar as tiras em questão sempre requer a conexão entre características do gênero e da linguagem dos quadrinhos, momento de produção e usos dos recursos da língua em que foram publicadas, no caso, o português brasileiro.

¹ Graduanda do curso de Letras-português da Universidade Estadual de Londrina (UEL). Foi bolsista de Iniciação Extensionista (IEXT-UEL) (2015-2016) do projeto de extensão “Disque-Gramática” (1888) e é colaboradora do projeto de pesquisa “Gramática, pragmática e tiras: em busca da organização gramatical de fato e valor”, ambos coordenados pela Dra. Maria Isabel Borges. Membro do grupo de pesquisa “Quadrinhos e análise linguística. Contato: <alichhapluz@gmail.com>.

² Orientadora e coautora deste trabalho. Doutora em Linguística. Docente da Universidade Estadual de Londrina (UEL). Coordenadora do projeto de pesquisa “Gramática, pragmática e tiras: em busca da organização gramatical de fato e valor” (8832) e do projeto de extensão “Disque-Gramática” (1888). Líder do grupo de pesquisa: “Quadrinhos e análise linguística”. Contato: <belborges1@hotmail.com>.



Palavras-chave: Mafalda, pontuação como metáfora visual, relação com o cotidiano e história.

Considerações iniciais

Neste trabalho, trazemos alguns resultados do projeto de extensão “Disque-Gramática”³ obtidos de 2015 a 2016. Em 29 de setembro de 1964, Mafalda, uma menina de seis anos, apareceu pela primeira vez em uma revista semanal argentina: *Primera Plana*; e, pela última vez, a tira cômica foi produzida e publicada em junho de 1973. Considerada a obra-prima de Quino, na verdade, Mafalda foi criada em 1963 para a veiculação de uma propaganda de eletrodomésticos *Mansfield*. A criação deveria representar uma família da classe média, enquanto a personagem deveria ter o nome iniciado com as letras *M* e *A*. Porém, o projeto não deu certo e foi arquivado.

Em 1964, Quino foi convidado a produzir, regularmente no semanário *Primera Plana*, tiras com tom inovador. Assim, Mafalda ressurgiu. A publicação em questão durou por seis meses. Tais tiras compõem a obra *Mafalda Inédita* (QUINO, 1993⁴). De março de 1965 até 1973, as tiras foram publicadas ininterruptamente, sendo compiladas na obra *Toda Mafalda* (QUINO, 1991⁵). Em geral, as temáticas remetem às questões políticas e sociais dos anos de 1960 e 1970, como: guerras, racismo, condição da mulher, injustiças sociais. A protagonista pertence a uma típica família da classe média argentina e representa o inconformismo da humanidade, sem perder, porém, a fé em sua própria geração.

³ O projeto de extensão “Disque-Gramática” é coordenado, desde maio de 2014, pela professora Maria Isabel Borges. Foi criado pelo professor Joaquim Carvalho da Silva e por ele coordenado entre os anos de 1995 e 2014. Esse projeto tem como finalidade: a) atender às dúvidas que as pessoas localizam na expressão corrente da Língua Portuguesa; b) criar um “facebook” do projeto para expandir o atendimento ao público-alvo; c) possibilitar aos estudantes que participam do projeto o aprendizado pela pesquisa e pela prática.

⁴ A primeira edição brasileira ocorreu em 1993. (QUINO [Joaquín Salvador Lavado] Mafalda inédita. São Paulo: Martins Fontes, 1993.)

⁵ A primeira edição brasileira ocorreu em 1991. (QUINO [Joaquín Salvador Lavado] Toda a Mafalda: da primeira à última tira. São Paulo: Martins Fontes, 1991).



As tiras cômicas⁶ da personagem Mafalda constituem nosso objeto de observação, mais especificamente, as publicadas na obra “10 anos com Mafalda” (QUINO, 2010). Dona de uma personalidade crítica e contestadora, Mafalda é uma menina de seis anos insatisfeita com o mundo tal como ele era, fez questão de dizer que repudiava o universo dos adultos. Era apaixonada por “The Beatles”, pela democracia, pelos direitos das crianças. Mas odiava sopa.

Entre os anos de 2011-2014, foi realizada uma seleção dos dados catalogados referente a uma amostra de 2000 dúvidas registradas dos usuários referentes ao português. Com base na catalogação e na quantificação dessas ocorrências, foi registrado que a pontuação correspondia a cerca de 7%, representando, assim, a décima posição das dúvidas mais frequentes dos usuários. Inicialmente, o principal objetivo era mostrar que o estudo da língua, no caso, da pontuação, deve ser observado, levando-se em consideração os usos reais do português. Para isso, perspectivas atuais sobre o trabalho com português brasileiro deveriam ser consideradas: a descrição, uma prática científica de observação e análise de todos os usos possíveis de uma língua; o texto, como uma amostra do funcionamento real de uma língua e como materialidade linguística situada sócio-historicamente.

Vale lembrarmos que a perspectiva prescritiva da língua não desencadeia a ampliação dos conhecimentos internalizados de um falante, especialmente em contexto escolar. Anterior ao ingresso escolar, dentre os vários motivos, a identidade linguística do falante é apagada para que apenas uma considere os usos corretos do português, negligenciando todos os demais usos, sobretudo, os do dia a dia. Tais usos supostamente corretos não tratam a língua como variável, heterogênea e mutável. As mudanças ocorrem no transcorrer do tempo e do surgimento de outras necessidades para o uso da língua. Hoje, por exemplo, vários termos foram criados por causa dos avanços tecnológicos: deletar, blogue, emeiio,

⁶ Adotamos a noção bakhtiniana de gêneros discursivos. (BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. *In*: _____. Estética da criação verbal. Tradução de Paulo Bezerra do título em russo Estetika sloviénnova tvórtchestva. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1979/2003. p. 261-306.)



internauta etc. A própria noção do verbo “conectar” também foi ampliada, porque a relação tempo-espaço foi alterada em tempos pós-modernos (HALL, 2003).

Toda mudança sócio-histórica é “capturada” pela língua em uso em uma comunidade, país, grupo etc. Nesse sentido, além de considerarmos o português brasileiro uma língua em constante mudança, observamos as influências de outras linguagens sobre ela. Estamos falando que a maneira como a linguagem dos quadrinhos é organizada também influencia os recursos utilizados de uma língua na produção dos textos em quadrinhos, um hibridismo de duas linguagens: a ilustrada e a verbal. A noção de texto é ampliada, porque não lemos apenas palavras escritas, mas também imagens.

Considerando esses e outros motivos, os objetivos são: a) caracterizar o modo como os sinais de pontuação foram usados no âmbito da organização gramatical, linguagem dos quadrinhos e construção de sentidos, quando inseridos nos balões somente na forma de imagens; b) fazer um levantamento de quais dessas tiras estão relacionadas com a reflexão bem-humorada do cotidiano e quais fazem alusão a fatos sócio-históricos entre as décadas de 1960 e 1970.

A seguir, apresentamos alguns pontos referentes a: aspectos sobre a pontuação, contexto de produção do objeto de observação, aspectos da tira cômica e da linguagem dos quadrinhos. Por fim, há a discussão da presença da pontuação como metáfora visual, em conexão com o contexto de produção e com a época em que ocorrem a interpretação das tiras.

Sinais de pontuação sob a visão prescritiva

Almeida (1969 *apud* RIBEIRO, [19--]) aponta que a pontuação pode ser compreendida como a “arte de dividir”, por meio de sinais gráficos, as diversas partes do discurso, as quais não possuem ligação entre si. O conjunto dos sinais é



dividido em três grupos: *objetivas*, *subjetivas* e *distintivas*. A classe *objetiva* engloba: vírgula (,) ponto e vírgula (:), dois-pontos (:) e o ponto-final (.). Já a *subjetiva* contempla: ponto de interrogação (?), ponto de exclamação (!), reticências (...) e parênteses (()). Por fim, a classe *distintiva* inclui: aspas (“”), travessão (—), parágrafo (§), chave ({}), colchetes ([]) e asterisco (*).

Para Cunha e Cintra (2013), a pontuação reconstitui o “movimento vivo” da língua escrita, em função de não apresentar recursos rítmicos e melódicos suficientes, quando comparada às expressões da oralidade.

Em contraste com a concepção de Almeida (1969), Cunha e Cintra (2013) apontam que os sinais da pontuação são distribuídos em dois grupos distintos, sob dois aspectos principais: a pausa e a entoação. No entanto essa distinção não é definitiva, pois geralmente os sinais exercem, simultaneamente, as duas funções. O primeiro grupo abrange sinais marcados pelas pausas, os quais são: a vírgula, o ponto, o ponto e vírgula. O segundo grupo contempla sinais que marcam a entoação ou melodia: dois-pontos, ponto de interrogação, ponto de exclamação, reticências, aspas, parênteses, colchetes e o travessão. Quanto a outros sinais, como o hífen e o parágrafo, exercem valores expressivos.

Semelhante ao ponto de vista anterior, Lima (2014) acredita que a pontuação está relacionada às pausas rítmicas, as quais são marcadas na fala pelas entoações e na escrita pelos sinais gráficos. Podem ser divididos em três grupos. O primeiro inclui pausas que não interferem na quebra do discurso e indicam que a frase ainda não foi concluída. Esses sinais são: vírgula, travessão, ponto e vírgula, parênteses e dois-pontos. O segundo grupo contém pausas que marcam o final da frase ou parte dela. Inclui os sinais: o ponto simples, o ponto-parágrafo e o ponto-final. O último conjunto de sinais contempla as pausas cuja função é representar uma intenção ou estado sentimental: o ponto de interrogação, o de exclamação e as reticências.



Com base nos objetivos e no objeto de estudo deste trabalho, só são analisados aqui os sinais gráficos: interrogação, exclamação e reticências, segundo os autores já citados. (ALMEIDA, 1969; CUNHA; CINTRA, 2013; LIMA, 2014)⁷.

Ponto de interrogação

O ponto de interrogação, de acordo com Almeida (1969) e Cunha e Cintra (2013), é o sinal que se põe ao final de uma oração para designar uma pergunta direta, por exemplo: “Quem quer ir?” ou “Quem é Mafalda?”

No entanto Almeida (1969) aponta que nem sempre o ponto de interrogação representa o fim do período. Além da sua função primeira, ele pode indicar uma pausa como a vírgula. Cunha e Cintra (2013) ainda completam que, em certos casos envolvendo dúvida, o ponto de interrogação pode vir acompanhado das reticências.

Em contrapartida, Lima (2014) afirma que o ponto de interrogação é utilizado, após as palavras ou frases, em perguntas diretas e indiretas, para marcar entoação ascendente na pronúncia. Ele ressalta que existem interrogações chamadas de “indiretas puras”. Nessas condições, não há sinal gráfico nem entoação ascendente. Por vezes, o ponto de interrogação pode vir, também, acompanhado do ponto de exclamação, indicando duas emoções: questionamento (pergunta) e admiração, ao mesmo tempo.

Ponto de exclamação

⁷ O manual de gramática mais antiga é o do Almeida, produzida na década de 1960. Tanto essa quanto as outras possuem diversas edições.



O ponto de exclamação é utilizado, segundo Almeida (1969), após: interjeições como “Oh! Arre! Chi!”; e depois de orações que exprimem admiração, espanto, surpresa, entre outros: “Quanto peixe!” Ressalta que a mesma observação feita para o ponto de interrogação a respeito da colocação ou não no final deve ser aplicada ao de exclamação, como: “Meu filho! exclama a pobre mulher”.

Cunha e Cintra (2013) concordam com Almeida (1969), mas reforçam que o ponto de exclamação, além disso, é usado depois de expressões imperativas e pode ser repetido para indicar uma duração maior na intensidade ou altura da voz.

Para Lima (2014), esse sinal é usado depois de palavras ou frases que representem entoações do tipo: espanto, surpresa, entusiasmo, susto, piedade, súplica etc.

Reticências

De acordo com Almeida (1969), as reticências representam a interrupção ou a suspensão de uma ideia ou, até mesmo, hesitação ou desnecessidade de expressá-lo, por exemplo: “Nestes espaços eu ficarei segura... Depois... Se tu soubesses... oh! nada... absolutamente nada... Sou eu que não sei o que digo...”

Com visão aproximada, Cunha e Cintra (2013) afirmam que as reticências podem marcar uma ideia inacabada que se pretende alcançar e que não foi finalizada com o término do período. Isso depende do leitor e de sua capacidade de raciocínio e imaginação para compreender sua sequência. Elas são empregadas, também, para marcar o corte da fala de uma personagem, em decorrência da interferência de outros. Utilizam-se, ainda, antes de palavras que desejamos realçar.

Lima (2014) acrescenta que as reticências são empregadas para sinalizar a mudança de pensamento, que acaba se encaminhando para uma direção



inesperada dentro da frase. Elas podem aparecer junto dos pontos de interrogação (?...) e exclamação (!...).

Squarisi e Salvador (2008), assemelhando-se a Almeida (1969), afirmam que os sinais gráficos não foram criados aleatoriamente, e sim surgiram por “necessidade da expressão”. Eles foram criados para “suprir” a ausência dos recursos linguísticos presentes na fala e na escrita, por exemplo: tom da voz, silêncios (pausas), gesticulações, caras e bocas, entre outros

Noção de tira cômica

Pensar em tira cômica é levar em consideração não só a narrativa enquanto linguagem verbal como também os recursos visuais (linguagem não verbal). “Ler quadrinhos é ler sua linguagem, tanto em seu aspecto verbal quanto visual (ou não verbal).” (RAMOS, 2010, p. 14) A linguagem dos quadrinhos, portanto, consiste em uma linguagem híbrida.

De acordo com Ramos (2011), as tiras cômicas são caracterizadas por: tendência ao formato fixo, padronizado e horizontal; narrativas curtas; o número de vinhetas, na maioria dos casos, está entre uma e quatro; uso de imagens desenhadas; os personagens fixos ou não; presença de humor. Apresentam, geralmente, a seguinte estrutura: construção da expectativa e desfecho inesperado.

A tira cômica gira em torno de três eixos principais: quadrinhos (linguagem utilizada), jornal (local de publicação) e cômico ou humor (temática), sendo que “tira” (formato) é o único elemento comum entre eles. As características “fixas” desse gênero advêm dos elementos que compõem a linguagem das histórias em quadrinhos, como: vinheta, balões, cores, espaço, tempo etc. (RAMOS, 2010)

Sobre as vinhetas, Ramos (2010) afirma que os seus contornos — as linhas demarcatórias — possuem duas funções: demarcar a área da narrativa (dentro da



vinheta) e indicar o momento em que se passa aquele trecho da história. Elas podem estar relacionadas com o tempo da narrativa. O contorno reto é o mais comum.

A ação da narrativa é conduzida por meio das personagens que orientam o rumo da mesma através das expressões de seus rostos, dos movimentos etc. Recursos externos, como os sinais gráficos, são utilizados para realçar expressões, sentimentos e estados das personagens. Podem ser representados, por exemplo, pelas gotas de suor, que podem indicar: cansaço, desespero, medo etc.

Há, por outro lado, as metáforas visuais, as quais são elementos gráficos que correspondem ao estado psíquico das personagens diante de imagens de caráter metafórico. Elas podem aparecer dentro ou fora dos balões e ocorrem quando a imagem está associada a um significado diferente do original, como: as notas musicais (assovio), a letra “z” (sono), lâmpada (ideia), estrelas (dor), entre outras.

Para dar a ideia de movimento nas tiras, existem diversos recursos possíveis, citados por Ramos (2010), como: deslocamento do corpo (como um todo) das personagens, a forma do posicionamento dos elementos e objetos dentro da vinheta, as linhas cinéticas (linhas usadas para indicar o movimento).

O tempo é um elemento essencial nos quadrinhos, podendo tanto ser representado pelos recursos já citados (linhas demarcatórias, movimento dos corpos, linhas cinéticas) quanto pela disposição dos quadrinhos, dos balões, do número de vinhetas, a figura das personagens, o aumento do grau de expectativa ou tensão da cena etc.

Segundo Ramos (2010), o espaço está fortemente associado com o tempo. Ele pode ser representado pela imagem de um lugar, paisagem, espaço sideral etc. A construção das vinhetas possibilita a identificação de muitos elementos como: distância, proporção, aproximação, afastamento, volume, entre outros.



Outro elemento importante é a cor, pois várias informações são transmitidas por meio delas, até mesmo nas histórias em preto e branco, como as tiras de Mafalda. Pode indicar: movimento, velocidade, caracterização das personagens, entendimento da narrativa etc.

Innocente (2005) detectou quatro movimentos utilizados pelos autores na produção das tiras cômicas. No primeiro, o quadrinista apresenta a autoria e o título, com o propósito de revelar ao público a que se destina o conteúdo da tira. No segundo, há a indicação do tema, personagem e enredo ao leitor, situando-os no tempo e espaço da situação. O terceiro movimento, acontece, através de uma ação, reflexão ou comentário, o clímax (ponto culminante) da tira, criando-se, assim, uma expectativa por parte do leitor e, às vezes, das próprias personagens. Por fim, no quarto movimento, acontece a quebra de expectativa, o que acaba gerando o humor da tira.

Aspectos sócio-históricos

Entre 1964 e 1973, período em que as tiras da Mafalda foram publicadas, vários fatos sócio-históricos estavam acontecendo, por exemplo, a Guerra do Vietnã (1954-1972), a Guerra Fria após a Segunda Grande Guerra Mundial (1939-1945), a efervescência das canções “The Beatles”⁸, as ditaduras militares na América Latina, movimentos sociais etc. Segundo Kaplam (1988), “... as ditaduras se instalam para proteger a América do inimigo oculto, o comunismo internacional e para sufocar as insatisfações populares.” Na Argentina, entre 1930 e 1983, foram dezessete generais dentre vinte e sete presidentes da República, um total de seis golpes de Estado bem-sucedidos. Essa sequência de governos militares foi favorecida pela crise de 1929, nos Estados Unidos, que levou à crise do modelo econômico agroexportador

⁸ Falar das tiras de Mafalda é também considerar as mudanças no campo artístico-musical. A protagonista era fã “The Beatles” e odiava sopa.



argentino da época. (PRADO, 1981) Por outro lado, a Argentina também experimentou momentos de prosperidade na indústria ligada aos setores têxtil, alimentício e metalúrgico.

A indústria argentina cresceu nos ramos da alimentação, têxteis e metalurgia leve, mas não se desenvolveu nas indústrias de base, o que no futuro traria problemas para o país com a falta de energia elétrica e petróleo.

Observa-se que, na Argentina, embora se fale em crise pós 29, em sua economia o período representou momento de prosperidade.

A evolução econômica pelo qual o país passava, possibilitou a emergência e a consolidação de novos grupos sociais como a classe média (empresários, profissionais liberais, burocratas), proletariado industrial e massas marginais que ainda não haviam se incorporado ao mundo moderno. (AMARAL, 2001, p. 10)

Em relação à Argentina, o contexto sócio-histórico de produção das tiras da Mafalda remete ao peronismo, sobretudo ao governo de Juan Domingo Perón (1946-1955), uma mescla de populismo, autoritarismo, carisma e violência. Perón soube conquistar a simpatia da população, começou com os trabalhadores rurais por meio do Estatuto do Peão; em seguida, concedeu aumentos salariais, dentre outras medidas.

Quanto aos trabalhadores urbanos, Perón concede aumentos salariais, exige o cumprimento das leis trabalhistas já existentes institui uma espécie de 13º salário chamado Aguinaldo, cria os tribunais do trabalho, regulamenta as associações profissionais, unifica o sistema de previdência social e amplia a todos os trabalhadores os benefícios da lei de dispensa. Tais medidas fazem com que o governo se aproxime cada vez mais dos sindicatos e Perón se transforme em líder dos trabalhadores. (AMARAL, 2001, p. 14)



A suposta preocupação com a população mascarava os reais interesses de Perón pelo poder manipulador e controlador. Por vários anos, tendo ainda a seu lado Evita, Juan Domingo Perón com ela se casou em 1945 e estabeleceu uma forte aliança no âmbito social e político. Argentina viveu anos conturbados, incluindo avanços e retrocessos, cujo fim se deu somente com a morte de Perón em 1974 e cujas heranças ainda resistem à força do tempo, fazendo-se presentes até hoje, como destaca Amaral (2001).

Aspectos metodológicos e discussão dos resultados

Na antologia “10 anos com Mafalda” (QUINO, 2010), há 696 tiras cômicas. Dentre os sinais de pontuação, em 20 tiras, são usadas a interrogação, a exclamação e as reticências na função de metáforas visuais.

Quadro 1 — Levantamento dos sinais de pontuação nas tiras cômicas

3	sinais	20
identificados		tiras totais
1º	ponto de	14
interrogação		tiras
2º	ponto de	4
exclamação		tiras
3º	reticências	2
		tiras

Fonte: “10 anos com Mafalda” (QUINO, 2010)



Quadro 2 – Levantamento das tiras sobre cotidiano e fatos sócio-históricos

Tiras totais	20 tiras
Cotidiano	11 tiras
Fatos sócio-históricos	9 tiras

Fonte: "10 anos com Mafalda" (QUINO, 2010)

A partir da catalogação das tiras em relação ao cotidiano e aos fatos sócio-históricos, percebemos que o primeiro aborda fatos como: experiências familiares (férias, filhos, viagens); já o segundo, outras situações como: superpopulação, consumo e propaganda, opressão (nazismo), assuntos globais *versus* assuntos locais, fatos históricos (chegada do homem à lua, surgimento de "The Beatles"), entre outros.

A pontuação, de modo geral, como vimos, funciona como um conjunto de elementos para acrescentar afetividade ou expressividade não retratadas pelas palavras escritas. No entanto, nos quadrinhos, além de desempenhar tal função, pode ser o único conteúdo de um balão. Muitas vezes, dispensa os balões. Neste trabalho, estamos levando em conta a noção de metáfora visual, segundo Vergueiro (2004). Ele une a ideia de sinal gráfico com a de metáfora, podendo sinalizar os sentimentos, as ideias e as emoções das personagens.

Basicamente, o ponto de interrogação está relacionado com uma pergunta feita pelo falante. Na tira seguinte (figura 1), a função desse ponto é múltipla.





Figura 1 - Ponto de interrogação

Fonte: QUINO (2010, p. 82, tira 2)

Na primeira vinheta e na segunda, o intuito é expressar um questionamento feito pela Mafalda. Porém ênfases também estão em jogo: no primeiro caso, há uma indignação por parte da personagem de que a sua percepção sobre a sopa não é confirmada pelo dicionário, sendo complementada não só pela interrogação, mas também pela repetição da vogal “a” — “Nãããã?” Já em “E que é uma nojeira imunda, hem?”, constitui-se uma continuação da indignação da Mafalda, sendo finalizada por um marcador discursivo cuja função é indicar a passagem do turno de fala para Felipe. Finaliza-se o questionamento com mais outra pergunta: “Não diz que é uma nojeira imunda? Observamos que, ao mesmo tempo, a temática posta refere-se à sopa e a percepção da Mafalda sobre ela é apresentada. O advérbio “não” reforça a indignação em questão, porque sinaliza que tudo o que está expresso no dicionário é contrário à sua valoração sobre a sopa.

Nesses casos, a interrogação contribui com a construção da expectativa. Já no desfecho cômico, tal sinal está no lugar de qualquer ideia sobre o fato. Indica dúvida da mãe da Mafalda a respeito do dicionário. Elementos — como o espaço (cozinha, azulejos), os objetos (fogão, bule, vassoura, pá) e, ainda, com a imagem da sujeira ou pó dentro da pá — contribuem para indicar a representação da lixeira dentro do armário, favorecendo, assim, a construção de sentido da tira. Sob esse aspecto, inferimos uma dúvida e também questionamento semelhante a:



entendi por que o dicionário está na lixeira (pergunta indireta) ou por que o dicionário está na lixeira? (pergunta direta) O efeito cômico consiste na quebra da expectativa de que as personagens fariam outra coisa, mas não jogar o dicionário na lixeira.

Em função de uma das características principais que definem Mafalda, “não gostar de sopa”, o entendimento dessa tira fica dependendo dessa informação sobre a personagem, pois a palavra “sopa” é considerada por ela um “palavrão”, ou seja, algo detestável, desgostoso ou horrível. À primeira vista, trataria de um fato do cotidiano e de uma percepção sobre ela. Entretanto podemos perceber que a mãe de Mafalda é vista como uma mulher dedicada ao lar, típica função feminina na época. Tal função se afasta da luta dos movimentos feministas para o estabelecimento de direitos iguais entre homens e mulheres: trabalhar fora e direito a uma carreira profissional, com salários iguais aos dos homens; não ser vista como mera submissa do homem, sujeitando-se à criação dos filhos, aos cuidados dos afazeres domésticos e marido; direito a uma maior participação política por meio do voto e da ocupação de cargos políticos (vereadora, prefeita, governadora, deputada etc.), dentre outros direitos.

Apesar de Quino usar o universo infantil, em suas tiras, os adultos aparecem também e são constantemente questionados e contestados, além de expostos em toda a sua hipocrisia e incoerência.

Quino, ao contrário da Mafalda, é um filósofo espectador, pois mesmo que tenha colocado suas preocupações para fora, para o mundo, do jeito que sabe e pode — pelo seu trabalho — limita-se a apontar erros, fracassos, deturpações, inversões de valores, injustiças, mas não consegue ir além e propor saídas. Vale lembrar que Quino é um representante do liberalismo humanista e progressista... Há que se ter em mente também o período negro pelo qual passou a Argentina, e Quino, sem saber o que fazer, preferiu exilar-se na Itália.

Em outras palavras, Quino trabalha com o presente, com o momento e usando as crianças para se manifestar; percebe que se houver alguma



saída através das crianças, mas vai até aí: a denúncia e o resgate da espontaneidade e da franqueza/verdade das crianças. (GOTTLIEB, 1996, p. 121)

Em vários momentos nas tiras cômicas, Mafalda questiona o papel da mãe e relembra que esta desistiu do sonho de seguir uma carreira profissional. Nesses casos, há alusões e questionamentos, porém a condição submissa permanece.



Figura 2 — Ponto de exclamação

Fonte: QUINO (2010, p. 17, tira 1)

Apesar de o ponto de exclamação estar representado sozinho no balão uníssono, sem vir acompanhado de uma frase, palavra ou expressão, esse sinal é utilizado na tira, segundo as condições de entonação de uso. O propósito é revelar uma surpresa ou um não entendimento do fato de que: o pai de Mafalda queira matar as formigas com o martelo. Para Lima (2014), tais condições podem ser: espanto, surpresa, entusiasmo, susto, piedade, súplica etc.

Na primeira vinheta, a interrogação é feita em seu uso padrão. Já na última, em contribuição direta com o efeito cômico, há uma dúvida, mantendo nas inferências de que o pai de Mafalda não entendeu por que, naquele caso, estava sendo menos burro. Estas ideias poderiam estar implícitas nestes aspectos: como uma criança pode me julgar burro? Por que Filipe me considerou menos burro? Na terceira vinheta, as exclamações reforçam o barulho representado pelas



onomatopeias; enquanto na terceira, Filipe revela sua percepção sobre o adulto em questão.

Mais um fato relacionado ao cotidiano é apresentado. Na época, as ações populistas do governo mascaravam a busca pelo poder por meio do controle e da opressão. Podemos inferir que o pai da classe média estava sendo ludibriado pelas falsas promessas do governo. Tais ações inicialmente poderiam ser em prol do bem-estar do povo, como apontam Prado (1981), Kaplam (1988) e Amaral (2001); mas se tornaram formas de ludibriá-lo para que recebesse apoio. A classe média sempre o apoiou às cegas. Tal prática também se repetia no Brasil. Um exemplo disso é a crítica demonstrada por Henfil por meio dos “Fradinhos” (BORGES, 2004b).



Figura 3 — Reticências

Fonte: QUINO, 2010, p. 150, tira 1.

Aparentemente, trata-se uma criança alimentando um bichinho doméstico. Ao longo da construção da expectativa, Felipe pensa sobre as condições limitadas da tartaruga, sempre restrita a um pequeno lugar. À medida que ele vai situando a casa em relação à cidade, esta ao país, este ao mundo e este ao espaço, há uma ordem crescente. Ele não sabe, entretanto, situar o espaço em relação a algo maior.

A personagem Felipe é caracterizada por ser o oposto de Mafalda, pois ele é tímido, sonhador, preguiçoso, desligado e solitário, odeia ir à escola e fazer as tarefas. Parece não concordar muito com a própria personalidade, o que o leva, várias vezes, a questionar sua existência ou papel no mundo.



Na última vinheta, acontece a quebra de expectativa — diante de todas as falas anteriores, das características da personagem e pela expressão facial de Felipe — Mafalda o vê sentado no chão comendo a alface juntamente com a tartaruga, como se ele se igualasse a ela por sentir dó, pena ou compaixão da mesma, por conta de sua limitação de espaço dentro da casa e da burocracia. Além de o fato da tartaruga ser tratada como um bicho de estimação, Felipe pensa talvez ele próprio possua essa visão limitada de espaço, colocando-se, logo, numa posição de “animal de estimação”, assim como a tartaruga. Tudo isso contribui para o efeito cômico (desfecho) da tira.

As reticências utilizadas no início da vinheta reforçam o trabalho de construção da expectativa, por meio da suspensão das ideias e divagações de Felipe inacabadas, as quais são explicadas e concluídas só na última vinheta. A função das reticências, nessa tira, está de acordo com as estabelecidas por Almeida (1969) e Cunha e Cintra (2013), pois, segundo eles, as reticências podem marcar uma ideia inacabada, a qual se pretende alcançar e a qual não foi finalizada com o término do período. Na terceira vinheta, ainda, encontramos o balão de pensamento apenas como uma sequência de reticências. Podemos questionar: Felipe contextualizaria o universo em relação ao quê? Por isso, há um vazio. Isso tudo depende do leitor e sua capacidade de raciocínio e imaginação para compreender sua sequência.

Por que é preciso pensar a organização gramatical de um texto como uma representação de uma época?

Como dizemos inicialmente, a língua está sujeita às influências sócio-históricas, porque constitui uma ferramenta para que os falantes comuniquem entre si, suas identidades sejam retratadas/refratadas⁹ etc. Quando nas tiras da Mafalda

⁹ Para nós, as interações verbais retratam as interações sociais e, ao mesmo tempo, refratam, porque não consistem em uma representação fidedigna do real. Os valores entremeiam tal retrato. (BAKHTIN, Mikhail [VOLOCHÍNOV, V. N.]. Marxismo e



são tematizados “The Beatles”, o consumismo impulsionado pelo capitalismo, a submissão feminina, o padrão da classe média, a opressão, a censura etc., não podemos negligenciar em quais condições de produção foram produzidas. Também não podemos ignorar as características do gênero discursivo “tira cômica” e, por fim, como as ferramentas e as possibilidades de funcionamento de uma língua são utilizados nesses textos.

Com base nos quatro movimentos observados por Innocente (2005), podemos sintetizá-los da seguinte forma.

Quadro 3 — Os movimentos nas tiras cômicas

	Movimento 1	Movimento 2	Movimento 3	Movimento 4
Figura 1	Apresentação da autoria e do título	Contextualização da tríada temático-personagens-trama, a composição do cenário da história	Clímax, a construção de uma expectativa	Desfecho, a ruptura ou quebra da expectativa, resultando em um efeito cômico
Figura 2	A autoria e o título são apresentados na capa da coletânea, sendo que este é o mesmo para todas as tiras.	Mafalda e Filipe estão falando sobre a sopa, prevalecendo o julgamento como “palavrão” e a indignação do dicionário não reforçar tal valorização.	Prossegue-se a indignação da Mafalda. Na terceira vinheta, a concepção aos moldes de um dicionário é apresentada.	Mãe da Mafalda não entende por que o dicionário está na lixeira.
		A forma como o pai de Mafalda pretende matar as formigas e as	Admirados, o martelo é apresentado como a escolha do pai de	O desfecho cômico é desencadeado, porque fica



		<p>personagens fixas envolvidas [Mafalda (principal), Felipe e o pai de Mafalda (secundárias)]</p>	<p>Mafalda para acabar com as formigas. Em seguida, Mafalda e Felipe observam as formigas sendo marteladas (uso de onomatopeias).</p> <p>Felipe apresenta sua percepção sobre o pai de Mafalda, no caso, seria burro, mas nem tanto assim.</p>	<p>subentendido que o pai de Mafalda é burro. Naquela situação, não estava sendo muito burro, na visão de Felipe.</p>
<p>figura 3</p>		<p>Filipe alimenta a Burocracia (a tartaruga) (balão de fala) e já diz que dela sente pena (balão de pensamento). Isso caracteriza uma referência às condições desses animais como de estimação.</p>	<p>Contextualização da casa em que mora a tartaruga em relação a lugares maiores, na forma de pensamentos</p>	<p>Mafalda encontra Filipe se alimentando junto com a tartaruga, sentindo-se “pequeno” diante da imensidão de outros lugares: país, mundo, universo.</p>

Fonte: Quino (2010)

A partir dessa síntese, as características básicas da tira cômica são reveladas. A narratividade e a dupla “construção da expectativa e desfecho” são fundamentais. A maneira como Mafalda, seus pais e seus amigos agem esboçam traços de suas identidades, constituindo-se como personagens fixas. Mafalda é vista como questionadora, Manolito como uma criança movida pelo consumo, a mãe da Mafalda constitui a representação da mulher submissa, Burocracia é a tartaruga de



estimação que faz alusão à inoperança do sistema militar e de base capitalista etc. Nesse caso, outras características da tira cômica como gênero são reveladas, aquelas relacionadas à linguagem dos quadrinhos. Além disso, todos esses traços esboçam o momento de produção das tiras.

Porém, por mais que a ilustração possa ser suficiente, muitas vezes, para construção da expectativa e desfecho cômico, a linguagem verbal constitui uma aliada para a produção dos sentidos. A pontuação é um recurso gráfico que também auxilia na construção dos sentidos de um texto. No momento em que analisamos pelo caminho dos aspectos sócio-históricos para organização gramatical de textos nos quais tais aspectos reaparecem, permitimos que os usos reais de uma língua sejam explorados como pistas para retomar um passado. Nós, na tentativa de estudarmos as tiras cômicas da Mafalda, não podemos esquecer que não vivenciamos as décadas de 1960 e 1970. Por essa razão, nossa análise parte de um presente que se reporta ao passado para renarrá-lo a partir das ferramentas e possibilidades que temos, e mais, é possível a compreensão disso, porque as tiras cômicas são fontes sócio-históricas.

Como diz Hobsbawn (2001), o passado situa o sujeito, evidenciando vínculos em relação a uma comunidade e afeta o olhar para o presente. Assim sendo, somos influenciadas por esse passado para entender “coisas” que não fazem parte da época na qual estamos circunscritas. O presente não é mais “cópia-carbono do passado”, como nos alerta Hobsbawn (2001, p.). Dessa forma, podemos olhar, de modo diferente, para nosso mundo, por exemplo, somos herdeiras de uma bipolaridade entre capitalismo e comunismo. Hoje, entretanto, o capitalismo se transformou e conseguiu sobrepor o “grande vilão revelado” na Segunda Grande Guerra Mundial (1939-1945). E olhar para o passado também nos permite entender por que os Estados Unidos se tornou uma grande potência mundial e também “financiadora” de muitos regimes opressores e de muitos conflitos.



Historicamente, há provas de que os exércitos, ao lado das fronteiras geográficas, defendem a identidade linguística dos territórios. Ou, por outras palavras, ao lado da conquista de novas terras se instala a imposição de uma língua. (ANTUNES, 2007, p. 20)

Na época do Império Romano, a expansão do território incluía a opressão linguística. O latim era uma das ferramentas de dominação. René Goscinny e Albert Uderzo retrataram esse momento sócio-histórico nas “Aventuras de Asterix, o gaulês”. (BORGES, 2004a) A pontuação não foge dessa “regra”. Por meio de algumas tiras da Mafalda, pudemos ver que há uma referência ao momento sócio-histórico, mascarado pela forma bem-humorada de apresentar o cotidiano das crianças, as quais colocam em xeque as ações dos adultos. A língua, portanto, está a serviço dos acontecimentos e das interações sociais.

Por fim, tudo isso deveria ser levado para a aula de português brasileiro na escola. De um lado, a perspectiva prescritiva não contribui para percepção da língua como um retrato/refração dos fatos sócio-históricos relevantes para as interações sociais, porque “pararam” no tempo. De outro, as atuais gramáticas descritivas do português brasileiro, resultado de estudos científicos a partir da descrição de usos reais da língua, também não abordam a pontuação: Bagno (2011), Castilho (2012a), Castilho e Elias (2012b), Neves (2011).

Cabe a nós escrever o presente e o futuro, porque já é hora de conectarmos condições sócio-históricas, características dos gêneros quadrinísticos e reflexão sobre a organização gramatical do português brasileiro a partir de amostras reais de funcionamento.



Referências

ALMEIDA, Napoleão Mendes de. Gramática metódica da língua portuguesa. 22. ed. São Paulo: Editora Saraiva, 1969.

AMARAL, Simone do. A história da Argentina (1963-1973) pelos olhos da Mafalda. Londrina: Universidade Estadual de Londrina. 2001, 101f. Monografia (Curso de Pós-Graduação em História Social e Ensino de História) — Especialização em História Social e Ensino de História, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2001.

ANTUNES, Irlandé. Muito além da gramática. Por um ensino de línguas sem pedras no caminho. São Paulo: Parábola Editorial, 2007.

BAGNO, Marcos. Gramática pedagógica do português brasileiro. São Paulo: Parábola, 2011.

BORGES, Maria Isabel. Uma aventura de Asterix o gaulês: política de representação, identidade e etnia. Rev. ANPOLL, v. 1, n. 17, p. 257-283, jul./dez. 2004a. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.18309/anp.v1i17.601>>. Acesso em: 2 abr. 2017.

_____. O jogo ético-político nos quadrinhos editados em “O Pasquim”. 2004. 179 f. Dissertação de (Mestrado em Linguística) – Programa de Pós-graduação em Linguística — Curso de Mestrado em Linguística, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2004b.

CASTILHO, Ataliba Teixeira de. Nova gramática do português brasileiro. São Paulo: Contexto, 2012.

_____.; ELIAS, Vanda Maria. Pequena gramática do português brasileiro. São Paulo: Contexto, 2012.

CUNHA, Celso; CINTRA, Lindley. Gramática do português contemporâneo. 6. ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2013.



GOTTLIEB, Liana. Mafalda vai à escola. A comunicação dialógica de Buber e Moreno na Educação, nas tiras de Quino. São Paulo: Iglu; Núcleo de Comunicação e Educação; CCA/ECA – USP, 1996.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. 7. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1992/2003.

HOBBSAWN, Eric. Sobre história. São Paulo: Companhia da Letras, 2001.

INNOCENTE, Lenaide. G. A tira em quadrinhos no jornal do Brasil e no Diário Catarinense: um estudo do gênero. Tubarão: Universidade do Sul de Santa Catarina. 2005, 107f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Linguagem) – Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem, Universidade do Sul de Santa Catarina, Tubarão, 2005. Disponível em: <http://busca.unisul.br/pdf/79925_Lenaide.pdf> Acesso em: 09 abr. 2013.

LIMA, Rocha. Gramática normativa da língua portuguesa. 52. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2014.

NEVES, Maria Helena de Moura. Gramática de usos do português. 2. ed. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

KAPLAM, Marcos. Cinquenta anos de história da Argentina (1925-1975): o labirinto das frustrações. /n: CASANOVA, Plabo Gonzáles (Org.). A América Latina: história de meio século. Tradução de Marcos Bagno. Brasília: Ed. Unb, 1988.

PRADO, Maria Ligia. O populismo na América Latina. São Paulo: Brasiliense, 1981.

QUINO [Joaquín Salvador Lavado]. 10 anos com Mafalda. Tradução de Monica Stahel. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

SQUARISI, Dad; SALVADOR, Arlete. Escrever melhor: guia para passar os textos a limpo. São Paulo: Contexto, 2008.

RAMOS, Paulo. Faces do humor: uma aproximação entre piadas e tiras. São Paulo: Zarabatana Books, 2011.



_____. Pontos de fuga: registros do processo de alargamento do formato das tiras. *Nona Arte: Revista Brasileira de Pesquisas em Histórias em Quadrinhos*, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 85-103, jul. 2014.

VERGUEIRO, Waldomiro. A linguagem dos quadrinhos: uma “alfabetização” necessária. *In*: RAMA, Angela; VERGUEIRO, Waldomiro (Orgs). *Como usar as histórias em quadrinhos na sala de aula*. São Paulo: Contexto, 2004. p. 31-64.



O perfil da mensagem e os fatores de construção de linguagem na revista em quadrinhos Sesinho

Marlene Ferreira ROYER¹

Miguel Luiz CONTANI²

Universidade Estadual de Londrina

Resumo: Este trabalho analisa os elementos do perfil da mensagem e a presença das funções da linguagem na edição comemorativa dos 10 anos da revista em quadrinhos Sesinho, material institucional do Serviço Social da Indústria - Sesi. Os fatores de comunicação são identificados por meio dos princípios propostos por Roman Jakobson, para aferir o modo como ocorre o discurso da indústria para a infância, público-alvo da revista. A análise mostra que os fatores contexto e código, prevalecem sobre os demais e resultam em mensagens com predominância referenciais e metalinguísticas que conduzem o discurso do Sesi para a valorização da Revista Sesinho e sua utilização como instrumento complementar nas atividades pedagógicas realizadas na rede de colégios Sesi. Este aspecto promove a aproximação, por meio da revista, da entidade com os leitores, na busca de atingir e reforçar seus objetivos institucionais.

Palavras-chave: Discurso da indústria. Imagem. Funções da linguagem.

¹Doutoranda em Estudos da Linguagem pela Universidade Estadual de Londrina (UEL), Mestre em Comunicação pela UEL (2014), especialista em Comunicação empresarial pela UEL (1998), Graduada em Comunicação Social – Habilitação Relações pela UEL (1994). Docente colaboradora do curso de Relações Públicas da Universidade Estadual de Londrina (marlene@royer.com.br).

²Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1995), Mestre em Educação Pela Universidade Federal do Paraná (1988), Professor associado na Universidade Estadual de Londrina. Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em teorias da linguagem, atuando principalmente nos temas semiótica, estudos da imagem, ambiente urbano e competência informacional. (contani@sercomtel.com.br).



INTRODUÇÃO

A arte dos quadrinhos surgiu no final do século XIX, propondo uma forma de linguagem híbrida composta de códigos verbais e visuais, cuja função fundamental é comunicar ideias ou histórias por meio de palavras e figuras. Sob a perspectiva do leitor o contato com as HQs trata-se de uma atividade que envolve percepção estética e esforço intelectual (WOLF apud EISNER, 2010). Assim, a utilização das histórias em quadrinhos pressupõe intenções e comportamentos com finalidades específicas, tanto da parte de quem produz como de quem compartilha o material.

No âmbito organizacional, as revistas em quadrinhos também se tornaram uma opção de ferramenta de comunicação institucional, um suporte para que o discurso organizacional seja compreendido e aceito. Por meio de personagens, histórias e narrativas, as publicações empresariais dão forma e imagem aos fatos, produtos e conceitos que as organizações desejam transmitir a seus públicos de interesse.

A comunicação institucional está intrinsecamente ligada aos aspectos corporativos institucionais que explicam o lado público das organizações, constrói uma personalidade creditiva organizacional e tem como proposta básica a influência político social na sociedade onde está inserida. (KUNSCH, 2003, p.164).

Assim, toda a comunicação institucional de uma organização é baseada em uma intencionalidade discursiva, que são as intenções, explícitas ou não, presentes na linguagem dos atores que participam numa determinada situação comunicativa.

A revista Sesinho, objeto de análise deste trabalho, é um exemplo da utilização dos quadrinhos como publicação institucional do Sesi – Serviço Social da Indústria, e existe desde 1947, quando foi criada e produzida pelo jornalista Vicente



Guimarães. A publicação foi uma das formas escolhidas pela entidade para iniciar um relacionamento com os filhos de industriários e, até hoje, transmite seu discurso para a infância e faz da Revista Sesinho um dos principais canais de relacionamento com o público infantil.

Para Will Eisner (2010), é possível identificar e compreender o teor discursivo das histórias em quadrinhos por meio de análises que devem, necessariamente, considerar o sistema narrativo, onde existe a interação dos códigos verbais e visuais, cada um ocupando um papel especial que reforça um ao outro e garantem que a mensagem seja entendida em sua plenitude. A linguagem das histórias em quadrinhos tem como base o repertório visual comum tanto do criador, como do público alvo das mensagens. Assim, a leitura dos quadrinhos reside na compreensão das palavras e imagens, que juntas, delimitam o conteúdo transmitido.

Neste contexto, este trabalho analisa a edição comemorativa dos 10 anos da Revista Sesinho publicada em 2011, para identificar o perfil e as funções da linguagem presentes na mensagem. A análise terá como base, os princípios dos fatores de comunicação propostos por Roman Jakobson, possibilitando identificar como ocorre o discurso da indústria para a infância. As possibilidades de interpretação das mensagens transmitidas pelas histórias em quadrinhos começam, primeiramente, na identificação das funções da linguagem que estão evidenciadas em sua composição, cuja análise pode determinar o perfil das mensagens presente na publicação.

FATORES DE CONSTRUÇÃO DA LINGUAGEM DOS QUADRINHOS

A arte sequencial dos quadrinhos, que começou como tiras em jornal, teve sua produção expandida no início do século passado e o resultado são publicações



de qualidade que atraem públicos de variados perfis. O desenvolvimento das Ciências da Comunicação e outros estudos culturais que se intensificaram na década de 1960 possibilitaram a aproximação das histórias em quadrinhos das práticas pedagógicas. No Brasil, à partir da década de 1990, vários autores de livros didáticos incorporaram a linguagem dos quadrinhos em suas produções e, desde o ano de 2000, O MEC –Ministério da Educação e Cultura passou a considerar oficialmente a utilização das histórias em quadrinhos como recurso didático pedagógico, na Lei de Diretrizes e Bases (LDB) e nos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN).

Valdomiro Vergueiro (2004) mostra que revistas de histórias em quadrinhos ainda atraem leitores de todas as idades, mesmo concorrendo como meios mais abundantes e sofisticados de comunicação e entretenimento. A produção e distribuição organizadas em escala industrial contribuíram com a profissionalização e sobrevivência do produto comunicacional no mercado. Segundo o autor, o interesse pelos quadrinhos surgiu no ambiente cultural europeu e depois estendeu-se para outras regiões do mundo, transformando o cenário de desconfiança construído por alguns críticos, em um cenário de novas possibilidades, onde as HQs passam a ser vistas como manifestações artísticas com características próprias.

Para Eisner(2010) as histórias em quadrinhos têm uma linguagem baseada na experiência visual comum ao criador e ao público. A construção de narrativas com signos verbais e visuais têm o objetivo de permitir uma leitura de fácil compreensão da mistura imagem-palavras. É necessário que, durante a leitura, se desenvolva uma interação, onde as mensagens sejam comuns tanto para o criador como para o leitor.

A configuração geral da revista em quadrinhos apresenta uma sobreposição de palavra e imagem, e assim, é preciso que o leitor exerça suas habilidades interpretativas visuais e verbais. As regências da literatura (por exemplo, perspectiva, simetria, pincelada) e as regências da literatura (por exemplo, gramática, enredo, sintaxe) superpõem-se



mutuamente. A leitura da revista em quadrinhos é um ato de percepção estética e de esforço intelectual. (EISNER, 2010, p. 8).

Uma característica da linguagem dos quadrinhos é a utilização de imagens repetitivas e símbolos reconhecíveis, que são utilizados com frequência para expressar ideias similares. A interação e a compreensão da mensagem ocorrem quando o leitor reconhece o significado e o impacto emocional das imagens “portanto, a competência da representação e a universalidade da forma escolhida são cruciais” (EISNER, 2010, p.14). Na análise de conteúdo das histórias em quadrinhos, é necessário que sejam considerados todos os elementos da linguagem visual (estilos, quadrinhos, enquadramentos e planos, perspectiva, ângulos de visão, montagem, protagonistas e personagens secundários, figuras cinéticas, ideogramas e metáforas visuais) e os elementos da linguagem verbal (convenções específicas do enunciado verbal – linhas, traços, tamanho de letra, legenda, balão, onomatopeias), pois cada um desempenha uma função de linguagem, essencial para compreensão das mensagens.

Existe uma separação arbitrária, porém válida, dos principais elementos de comunicação presentes nos quadrinhos, as palavras e as imagens, uma vez que “ no moderno mundo da comunicação estes dispositivos são tratados separadamente” (EISNER, 2010, P. 13). Pensamento semelhante é exposto por Roman Jakobson (2003) ao explicar que, num processo comunicativo, os elementos da linguagem não devem ser verdadeiramente isolados, mas podem ser distinguidos “se os tratarmos separadamente no processo de análise linguística, deveremos sempre lembrar-nos do caráter artificial de uma tal separação”. (JAKOBSON, 2003,p.16).

JAKOBSON (2003) considera a linguagem como o principal instrumento da comunicação informativa e, em relação à esta, todos os outros sistemas de símbolos são acessórios ou derivados. Sob a perspectiva das teorias da linguagem o autor sistematizou as funções da linguagem, que identificam o perfil das mensagens e tipos de discursos. A análise da linguagem deve contemplar o



estudo da variedade de suas funções, pois, a ênfase ou direcionamento de cada uma é que determinará o perfil da mensagem.

Para se ter uma idéia geral dessas funções, é mister uma perspectiva sumária dos fatores constitutivos de todo processolinguístico, de todo ato de comunicação verbal. O REMETENTE envia uma MENSAGEM ao DESTINATÁRIO. Para ser eficaz, a mensagem requer um CONTEXTO a que se refere (Ou "referente", em outra nomenclatura algo ambígua), apreensível pelo destinatário, e que seja verbal ou suscetível de verbalização; um CÓDIGO total ou parcialmente comum ao remetente e ao destinatário (ou, em outras palavras, ao codificador e ao decodificador da mensagem); e, finalmente, um CONTACTO, um canal físico e uma conexão psicológica entre o remetente e o destinatário, que os capacite a ambos a entrarem e permanecerem em comunicação. [...] Cada um desses seis fatores determina uma diferente função da linguagem (JAKOBSON, 2003,p.122, grifo nosso).

Samira Chalhub (2003) se baseia em Roman Jakobson para delimitar os fatores da comunicação, cujos direcionamentos determinam o perfil e a função da linguagem de determinadas mensagens. A autora adota como fatores que sustentam o modelo de comunicação: emissor, receptor, canal, código, referente e mensagem, assim a ênfase no fator contexto/referente determina função referencial; no emissor, função emotiva; no receptor, função conativa; no canal, função fática; na mensagem, função poética; no código, função metalinguística (Figura 1). Essa correlação não se limita à linguagem verbal, por isso, pode ser utilizada para análise dos signos que estruturam a linguagem dos quadrinhos.



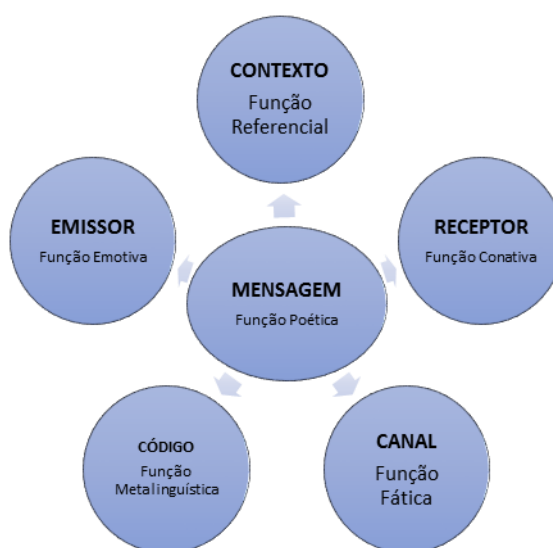


Figura 1 – Fatores do processo comunicativo e respectivas funções da linguagem

Fonte: Elaborada pela autora.

Uma mesma mensagem pode apresentar várias funções, porém com níveis diferenciados de intensidade. “A emissão, que organiza os sinais físicos em forma de mensagem, colocará ênfase em uma das funções – e as demais dialogarão em subsídio. Assim, um dos fatores prevalecerá” (CHALHUB, 2003, p. 8). O fator predominantedeterminará a função da linguagem mais evidente, que marcará a qualidade da mensagem, as atribuições de sentido e as possibilidades de interpretação dos objetivos discursivos.

A utilização destes princípios na análise da Revista Sesinho, permite verificar a ocorrência das funções da linguagem e como estas ficam evidenciadas na composição de textos e imagens e na construção de sua linguagem. Com isso é possível definir o modo de organização e o perfil da mensagem e o consequente entendimento de seu funcionamento como instrumento de comunicação institucional.



A HISTÓRIA DA REVISTA SESINHO

O Sesi – Serviço Social da Indústria é uma entidade de direito privado, mantida e administrada pela indústria e foi fundado em 01 de julho de 1946 através do Decreto-Lei nº 9.403, que atribuiu à Confederação Nacional da Indústria (CNI) a criação, direção e organização da mesma. O surgimento da entidade ocorreu em função da mobilização de empresários “que despertaram o governo para a necessidade de promover a integração e a solidariedade entre patrões e empregados” (SESI, 2011).

A entidade se propõe a melhorar a qualidade de vida dos trabalhadores da indústria e seus dependentes através de atividades que incluem serviços nas áreas de saúde, educação, lazer, cultura, nutrição e promoção da cidadania. O Sesi tem sua sede nacional em Brasília e atualmente está presente nos 26 estados do Brasil e no Distrito Federal através de Departamentos Regionais.

No setor de educação, o Sesi ressalta que um dos objetivos da indústria é “formar cidadãos empreendedores, criativos, socialmente responsáveis e preocupados com o meio ambiente, contribuir para o desenvolvimento de mão-de-obra qualificada” (Sesi, 2011). Para isso, mantém programas que envolvem a educação infantil, ensino médio e fundamental, cursos profissionalizantes, alfabetização e educação básica para jovens e adultos. A entidade montou estruturas, dentre as quais se destaca a Rede de Colégios Sesi e metodologias próprias para atender filhos de industriários e a comunidade onde os colégios estão instalados.

A Revista Educativa Sesinho é um dos instrumentos utilizados pelo Sesi na comunicação com o público infantil. A publicação foi criada em 1947 “para divertir e educar toda uma geração, tendo como personagem principal o menino Sesinho,



exemplo de menino: educado, 'gente boa', honesto e amigo, capaz de grandes gestos para auxiliar as pessoas" (Sesi, 2011). A revista era vendida em banca e, após 154 edições, parou de circular em 1960. A publicação da Revista Sesinho ocorreu num período marcado pela desconfiança em relação às histórias em quadrinhos. Conforme Vergueiro (2004), entre os anos de 1945 e 1950 uma campanha iniciada nos Estados Unidos e estendida para outros países, alertava contra os pretensos malefícios que leitura de histórias em quadrinhos poderia causar no público adolescente.

A Revista Sesinho voltou a ser produzida em 1995 em forma de CD Room e, seis anos depois, voltou a ser impressa com uma tiragem de um milhão de exemplares, sendo distribuída gratuitamente nas escolas da Rede Sesi e outros 12 mil endereços, incluindo empresas, ONGs e universidades (SESI, 2011). O objetivo da publicação é transmitir conhecimentos variados, baseados em princípios e valores como cidadania, solidariedade, companheirismo, ética, comportamento, moral e diversão (SISTEMA FIEP, 2011). Para atingir os objetivos, a revista tem uma estrutura na qual consta uma história em quadrinhos com uma temática específica desenvolvida pelos personagens da Turma do Sesinho, e seções internas com passatempos, curiosidades, correspondências que reforçam a temática central da revista.

Além de ser um recurso pedagógico usado regularmente na Rede de Colégios Sesi, no contexto da comunicação organizacional, a revista representa um canal de comunicação entre a entidade e o público infantil, aspecto reforçado pela entidade quando afirma que "a Revista do Sesinho é o porta-voz do Sesi junto às crianças. Seu personagem principal é um menino [...], que vive experiências semelhantes às de seu público alvo" (SESI, 2011).

Na linguagem dos quadrinhos a forma humana é a imagem mais universal que possibilita a aproximação com as referências do leitor, assim, o personagem Sesinho e demais componentes de sua turma estabelecem uma relação mais familiar com as crianças. Para Eisner (2010) a forma humana e a



linguagem de seus movimentos corporais são ingredientes essenciais dos quadrinhos pois, “ quando uma imagem é habilidosamente retratada, ao ser apresentada ela consegue deflagrar uma lembrança que evoca reconhecimento e os efeitos colaterais sobre a emoção.” (EISNER, 2010, p.100).

O PERFIL DA MENSAGEM DA REVISTA SESINHO – EDIÇÃO COMEMORATIVA 10 ANOS

A compreensão da imagem requer um compartilhamento de experiências e, na elaboração dos quadrinhos, os autores devem compreender a experiência de vida do leitor para que a mensagem atinja seu objetivo (EISNER, 2010). É desta forma que Revista Sesinho adapta seu discurso para a infância, pois as mensagens são transmitidas utilizando fatos e acontecimentos do cotidiano de um grupo de crianças, as quais descobrem, por meio de suas experiências, normas e valores da vida em sociedade, propostas de acordo com a visão dos produtores e mantenedores da revista.

Para identificar as funções da linguagem presentes nos códigos verbais e visuais da Revista Sesinho, será analisado o exemplar nº 109, publicação referente aos meses de janeiro/fevereiro de 2011. A escolha deve-se ao fato da mesma ser uma edição comemorativa dos 10 anos da revista. A análise será da história intitulada “Não tá no gibi”, e não se estenderá às demais seções internas da publicação. Na história, a partir de um desenho do personagem Ruivo, a turma decide criar uma revista para contar suas aventuras. Cada personagem imagina o conteúdo da revista, cujo roteiro é ligado às suas características particulares. No final, o personagem Sesinho sugere que todos sejam os personagens e que, em cada edição seja contada uma aventura diferente. A turma decide que ele deve ser o personagem principal, assim, é criada a Revista Sesinho. O sucesso junto às crianças faz com que a diretora da escola adote o material para utilizar em sala de



aula e, na sequência, Sesinho recebe uma ligação do Sesi, solicitando que ele e sua turma se reúnam com a entidade para planejar a continuidade da publicação.

FUNÇÃO REFERENCIAL



Figura 2 – Revista Sesinho, nº 109, Jan/Fev. –2011, pg. 1 e 3

Fonte: acervo da autora.

Na sinopse da história, é possível identificar duas funções, a REFERENCIAL e a METALINGUÍSTICA. Estas funções ficam claras na capa e na primeira página da história (Figura 2), que funcionam como uma introdução para a narrativa.

“A primeira página de uma história [...] é um trampolim para a narrativa e, para a maior parte das histórias, estabelece um quadro de referência. Se bem utilizada, ela prende a atenção do leitor e prepara sua atitude para com os eventos que se seguem”. (EISNER, 2010, p.63).



A função REFERENCIAL está na forma de contextualização proposta pela narrativa verbal. A história trata do referente ou objeto, neste caso a Revista Sesinho, o que confirma o princípio de Jakobson (apud CHALHUB,2003), que “a tarefa dominante de numerosas mensagens é organizar os signos em função do referente”. Assim a linguagem é denotativa e elaborada em função da repetição das normas do código, o que produz informações definidas, claras e sem ambiguidades para o leitor. A edição comemorativa da Revista Sesinho utiliza a linguagem referencial quando usa no principal argumento da história uma situação do cotidiano, com mensagens legíveis, e quase que sem ruídos, para o entendimento do leitor.

FUNÇÃO METALINGUÍSTICA



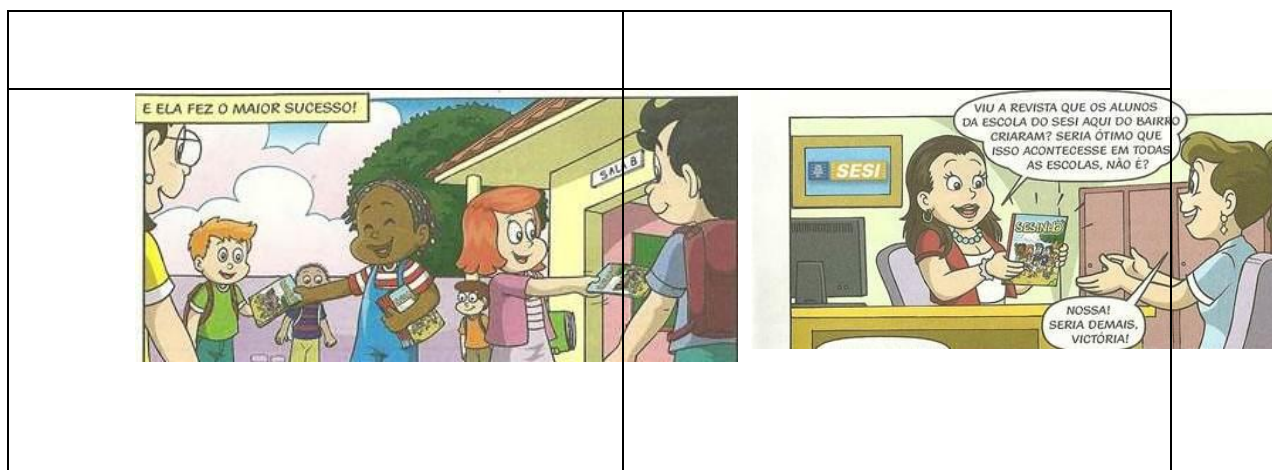


Figura 3 – Revista Sesinho, nº 109, Jan/Fev. 2011, pg. 4, 16, 17, 18 e 19

Fonte: Acervo da autora

A presença da função METALINGUÍSTICA é evidente na capa da publicação (Figura 1) e vai se repetir no decorrer na história, quando os personagens imaginam suas próprias narrativas (Figura 3). Uma mensagem de nível metalinguístico envolve a seleção do código, que combina elementos que retornam ao próprio código. Neste caso a linguagem iconográfica dos quadrinhos é utilizada como principal código da Revista Sesinho. Chalhub (2003) define códigos como “um sistema de símbolos com significação fixada, convencional, para representar e transmitir a organização dos seus sinais na mensagem, circulando pelo canal entre a emissão e a recepção”. (CHALHUB, 2003, p. 48).

Neste caso, o canal é a publicação impressa e o código são os elementos da linguagem visual característicos das revistas em quadrinhos (enquadramentos e planos, perspectiva, ângulos de visão, montagem, protagonistas e personagens secundários, figuras cinéticas, ideogramas e metáforas visuais) e os elementos da linguagem verbal (convenções específicas do enunciado verbal – linhas, traços, tamanho de letra, legenda, balão, onomatopéias).

O código metalinguístico fica evidente quando os personagens imaginam suas próprias revistas e na sequência o personagem Ruivo imagina a sequência de uma história na qual ele é o personagem principal, a narrativa mostra



o desenvolvimento de produção da revista e o impacto que causa nos demais personagens da história (Figura 2).

FUNÇÃO EMOTIVA



Figura 4 - Revista Sesinho, nº 109, Jan/Fev. 2011, pg. 04,11 e 12

Fonte: Acervo da autora



A função EMOTIVA, quando a mensagem está organizada a partir do emissor, permeia toda a história “Não tá no gibi”, pois os personagens que, alternadamente, ficam na condição de emissores da mensagem narram as sequências em 1ª pessoa, demonstrando suas intenções e opiniões em falas marcadas por interjeições, pelos adjetivos, advérbios e por signos de pontuação (Figura 4). Para Jakobson (2003), “a chamada função EMOTIVA ou “expressiva”, visa a uma expressão direta da atitude de quem fala em relação àquilo de que está falando. Tende a suscitar a impressão de uma certa emoção, verdadeira ou simulada”. (JAKOBSON, 2003, p.122).

As emoções transmitidas pelos personagens da Revista Sesinho são reforçadas pelos códigos visuais utilizados para marcar as expressões faciais, cores e entonações de suas falas. Ao utilizar a função EMOTIVA, a revista intenciona suscitar emoção no leitor, para que sinta o mesmo entusiasmo dos personagens e a vontade de criar, uma vez que, de acordo com o enredo, todos podem ser os personagens principais de suas próprias histórias.

FUNÇÃO CONATIVA





Figura 5 - Revista Sesinho, nº 109, Jan/Fev. 2011, pg. 03, 04, 14, 15 e 18.

Fonte: acervo da autora

Outra função encontrada na composição da Revista Sesinho é a CONATIVA, (Figura 5) quando a mensagem está orientada para o destinatário, neste caso, o público infantil, alvo da publicação. A publicação traz alguns exemplos de mensagens que procuram influenciar o comportamento do receptor, por meio de ordens, sugestões, convites ou apelos. O uso de imperativos e vocativos (“olha só”, “levantem seus molengas”, “calma, galera!”), reforçam os objetivos da função CONATIVA.

FUNÇÃO FÁTICA





Figura 6 - Revista Sesinho, nº 109, Jan/Fev. 2011, pg. 15 e 16.

Fonte: acervo da autora

É natural que, num processo comunicativo, emissor e receptor testem a efetividade da comunicação, para verificar o funcionamento do canal pelo qual se estabelece o processo. Isso ocorre meio de mensagens que servem para prolongar, interromper, atrair a atenção do interlocutor ou confirmar a atenção continuada na comunicação. Esta linguagem de contato é denominada função FÁTICA, "que pode ser evidenciada por uma troca profusa de fórmulas ritualizadas, por diálogos inteiros cujo único propósito é prolongar a comunicação" (JAKOBSON, 2003, p. 126).

Na análise da Revista Sesinho, esta função não é tão evidenciada quanto as demais, mas ocorre em alguns momentos quando os personagens precisam reafirmar ou ter um elo com a próxima etapa da história (Figura 6). No ponto de vista do leitor a função FÁTICA contribui para que o mesmo mantenha a atenção da história, mesmo que estas não informem nenhum significado específico, mas tão somente garante a linearidade da narrativa.

FUNÇÃO POÉTICA





Figura 7 - Revista Sesinho, nº 109, Jan/Fev. 2011, pg. 07 e 10.

Fonte: acervo da autora

A função POÉTICA da linguagem é centralizada na mensagem, em que as palavras, suas combinações e suas estruturas são valorizadas. "Qualquer sistema de sinal, no sentido de sua organização, pode carregar em si a concentração poética, ainda que não predominantemente" (CHALHUB, 2003, p.34). Dessa forma, é possível reconhecer a função POÉTICA nas histórias em quadrinhos, pois "a disposição das palavras e a arquitetura da composição ampliam ou desenvolvem o conceito da história [...] a ideia, a história ou o enredo, sob a forma de texto escrito incluem narrativa e diálogos (balões)" (EISNER, 2010, p. 122). Assim, cada signo, verbal ou visual está subordinado ao todo. Esta consideração converge com o que nos diz Jakobson ao definir a função POÉTICA:



A função poética projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção no eixo de combinação. Sabemos que *selecionar e combinar* são os “dois nodos básicos de arranjo utilizados no comportamento verbal” e correspondem ao *paradigma e sintagma*, respectivamente, ou à *metáfora e metonímia* ou, ainda, à *condensação e deslocamento*. Na feitura poética — técnica de sabedoria daquele que desenha a poeticidade da mensagem — o poeta seleciona, escolhe dentre/por entre! os elementos expostos no código aqueles que vai utilizar para compor o sintagma, o encadeamento, a combinação. (apud CHALHUB, 2003, p.37)

Na Revista *Sesinho*, o “poeta” que seleciona e desenha as palavras são os profissionais do roteiro e da arte, que juntos, escolhem as palavras e a disposição que dará sentido à mensagem e à história (Figura 7). A disposição dos balões, a escolha das palavras que darão sentido ao sintagma, o uso de metáforas e metonímias reforçam a linguagem poética da mensagem, e o exemplo fica ainda mais evidente na fala do personagem David “*as histórias serão pura magia, nas quais as ruas são feitas de doces e as folhas de papel voam como os pássaros*”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo deste trabalho foi identificar o perfil da mensagem presente na edição comemorativa dos 10 anos da Revista Infantil *Sesinho*. Para isso, foi necessário identificar os fatores do processo comunicativo e as funções da linguagem presentes na construção da linguagem da revista. Como é natural nos processos de comunicação, todas as funções foram observadas, e estão organizadas e articuladas de tal forma que ora uma, ora outra se destaca de acordo com o objetivo da mensagem. Esta análise nos permite afirmar que, nesta edição específica, os fatores contexto e código, que determinam as funções REFERENCIAL e METALINGÜÍSTICA, respectivamente, predominaram sobre as demais e deram



subsídio para o conjunto da linguagem, o que possibilita relacionar o sentido da história com o objetivo institucional da entidade.

A função REFERENCIAL esteve presente o tempo todo, de forma definida e clara, lembrando o leitor sobre do que estavam tratando: da criação de uma revista de histórias em quadrinhos. Este objetivo principal norteou a organização dos fatores das mensagens e suas respectivas funções. Já a função METALINGUÍSTICA foi o suporte de linguagem para a construção da mensagem. Moacyr Cirne (1975) lembra que este recurso é comumente utilizado com fins estéticos informacionais, e isso foi observado na edição comemorativa dos 10 anos da revista que elaborou a narrativa centralizada no código, usando a linguagem dos quadrinhos para falar dela mesma. Portanto, a mensagem com perfil metalinguístico utilizou os códigos verbais e visuais para se fazer presente, o tempo todo, na mensagem.

A publicação e a construção da sua linguagem, resultou em mensagens com predominância referenciais e metalinguísticas que conduziram o discurso do Sesi, de valorização da Revista Sesi e de como a mesma pode fazer parte da vida de seus leitores, com a possibilidade dos mesmos serem criadores e personagens da história. A linguagem reforça a importância da publicação como vínculo no relacionamento da entidade com o público infantil e como instrumento complementar nas atividades pedagógicas realizadas na rede de colégios Sesi, o que promove uma aproximação, por meio da revista, do Sesi com os leitores, atingindo assim, seus objetivos institucionais.

BIBLIOGRAFIA

CHALHUB, Samira. Funções da linguagem. 11. ed. São Paulo: Ática, 2003

CIRNE, Moacyr. A Linguagem dos Quadrinhos. Petrópolis: Editora Vozes, 1975.



EISNER, Will. Quadrinhos e arte seqüencial: princípios e práticas do lendário cartunista /Will Eisner;tradução Luis Carlos Borges, Alexandre Boide. 4ª edição. São Paulo:Editora WMF Martins Fontes,2010.

JAKOBSON, Roman. Linguística e Comunicação. 19. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2003

KUNSCH, Margarida Maria Krohling. Planejamento de Relações Públicas na Comunicação Integrada. São Paulo, Summus.2003.

Revista Sesinho, nº 109, Jan/Fev. 2011.

Sesi 2011, disponível em:

<http://www.sesi.org.br/portal/main.jsp?lumChannelId=8A81818B14AC7B9C0114ACECA6B440A3>.

SISTEMA FIEP 2011, disponível em:

http://www.fiepr.org.br/centrodememoria_bkp/FreeComponent8131content48462.shtml

VERGUEIRO, Valdomiro (org.) Como usar as histórias em quadrinhos em sala de aula. São Paulo: Contexto,2004.



Zapiro e Nelson Mandela: a charge como uma ferramenta de apologia política no contexto pós-apartheid¹

Renata de Paula dos SANTOS²

Rozinaldo Antonio MIANI³

Resumo: Nelson Mandela (1994-1999) é uma figura central na história da África do Sul. Ele participou ativamente da luta pela representatividade dos negros em um cenário marcado pela desigualdade social e pelo racismo, características do *apartheid*. A saída de Mandela da prisão, em fevereiro de 1990, após 27 anos, destaca-se como um marco no processo de transição para a democracia multirracial, que culminou com a eleição do líder negro à Presidência da República em 1994. A trajetória de Mandela durante o mandato e nos últimos anos de vida pública foi representada por Zapiro, principal cartunista sul-africano. Dez charges produzidas por ele, entre 1995 e 2011, foram escolhidas como objeto de pesquisa. A partir da análise do discurso chárstico, foi possível observar que a produção de Zapiro é composta por um tom de aprovação total à conduta de Mandela, quase uma apologia política. Entre os referenciais teóricos destacam-se Magnoli (1998; 2009), Jonge (1991) e Carlin (2009) na questão sul-africana; no campo da charge e do humor, as referências são Miani (2005; 2012), Romualdo (2000) e Eco (1989).

Palavras-chaves: Nelson Mandela, Zapiro, Discurso Chárstico.

A segregação racial enquanto política de estado

¹ Este artigo é um desdobramento da dissertação "Iconografia e Política na África do Sul: a representação de Nelson Mandela, Thabo Mbeki e Jacob Zuma nas charges de Zapiro" apresentada ao Mestrado em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina, em 2014, sob orientação do Prof. Dr. Rozinaldo Antonio Miani.

² Mestre em Comunicação pela UEL. Docente na Faculdade Pitágoras de Londrina. E-mail: renatapstos@hotmail.com.

³ Doutor em História pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Docente no Departamento de Comunicação da UEL. E-mail: mianirozinaldo@gmail.com.



O *apartheid* foi o regime de segregação racial que vigorou na África do Sul entre os anos de 1948 e 1994, sob o comando do Partido Nacionalista, também chamado de partido africânder. O sistema estava diretamente baseado na divisão racial, influenciada pelos ideais nazistas de supremacia racial e de raça pura. Klaas de Jonge (1991) afirma que a ideologia racista já estava presente na sociedade sul-africana antes mesmo da instauração do regime segregacionista e que esta influenciou o seu desenvolvimento. Com o passar dos anos, tais medidas tornaram-se o princípio orientador do sistema e sua força social mais significativa.

John Carlin (2009) explica que a organização racial da sociedade podia ser vista a partir da divisão dos lugares entre brancos e negros. Os brancos sul-africanos tinham condições de vida semelhantes a países europeus com alto Índice de Desenvolvimento Humano (IDH). As residências e os locais de trabalho estavam situados nas regiões centrais e com avançada infraestrutura. “A diferença era que moravam lado a lado com algumas das pessoas mais pobres e maltratadas do mundo” (CARLIN, 2009, p. 73).

O Congresso Nacional Africano (CNA) e o líder negro Nelson Mandela talvez sejam, respectivamente, o partido e a figura pública mais representativas de oposição ao *apartheid*. A sigla, criada em 1912, permaneceu na ilegalidade durante praticamente toda a vigência do regime de segregação, voltando a ser um organismo de oposição apenas em 1989. Por sua vez, Mandela foi condenado à prisão perpétua por lutar contra o regime de segregação, sob acusação de terrorismo e de traição.

Magnoli (2009) considera o CNA como um grupo social expoente na África do Sul, no que tange à luta em defesa da cidadania e dos direitos dos negros. Por meio da resistência à legislação nacional, os membros da legenda reivindicavam que o país deveria pertencer a todos que nele residisse independente da questão racial. “Inspirado no paradigma da igualdade, o programa [do CNA] definia a



cidadania com referência no território, não na raça ou etnia. O 'povo' da África do Sul era 'negros e brancos juntos iguais, compatriotas e irmãos'" (MAGNOLI, 2009, p. 77).

Nelson Mandela e o processo de transição na África do Sul

Em 1985, após ser submetido a uma cirurgia e já na prisão de Poolsmoor, Nelson Mandela foi transferido para uma área isolada e vazia da prisão. Nesse período, o governo sul-africano iniciou conversas secretas com o líder negro para decidir os rumos do país. O objetivo era que estes encontros não fossem descobertos pelo CNA. As reuniões, articuladas pelo líder negro, poderiam lançar Mandela como um traidor da causa anti*apartheid*, já que o CNA não havia sido informado. Durante os anos em que esteve encarcerado, percebeu que apenas por meio de negociações seria possível acabar com o *apartheid* e que as lutas armadas não iriam alcançar esse feito. O ano de 1985 foi simbólico para a África do Sul; a oposição à segregação estava mais forte do que nunca e a imagem de Mandela (que era um líder desconhecido de parte da população) tornou-se o símbolo para as revoltas.

No mesmo ano, o presidente sul-africano Pieter W. Botha chegou a oferecer liberdade para Nelson Mandela. Em troca, a população negra deveria abandonar sua reivindicação pelo fim do regime de segregação. A referida proposta aliada com o fim de algumas medidas determinadas pela legislação segregacionista visava manter a hegemonia branca, ainda que os negros tivessem a sua condição de vida minimamente melhorada. Diante da exigência de Botha, Mandela recusou a oferta.

Entre os anos de 1986 e 1990 Mandela manteve seus contatos em sigilo com o governo até que, em 1989, conseguiu alcançar seu principal objetivo: encontrar-se diretamente com Botha. Após essa reunião, não demorou muito até que o líder desconhecido pelos jovens sul-africanos (já que estava preso desde a década de



1960) pudesse voltar a caminhar livremente pelo país que desejava ver diferente: em 11 de fevereiro de 1990, após 27 anos de prisão, Madiba foi libertado (CARLIN, 2009).

Apesar dos intensos conflitos e da morte de 14 mil sul-africanos (MARINOVICH; SILVA, 2003), em quatro anos, as eleições presidenciais foram realizadas em abril de 1994 com a participação de 19 partidos e de 21,7 milhões de sul-africanos votantes maiores de 18 anos. O pleito foi vencido pelo CNA e por Nelson Mandela. Como o intuito era fazer um governo de transição, a vice-presidência foi ocupada pelo último presidente do *apartheid*, Frederick de Klerk. Mandela assumiu o cargo em 10 de maio de 1994, aos 75 anos.

A crítica política através da charge

A charge é um gênero jornalístico que também se relaciona diretamente com as representações sociais. Neste caso específico, os fatos são trabalhados a partir da relação texto e imagem. Muitas destas representações são utilizadas pelos chargistas para a construção dos seus argumentos, já que é necessário que o público reconheça quais pessoas ou objetos estão presentes no quadro.

A charge é, a nosso ver, um misto de informação e de opinião. Edson Carlos Romualdo (2000) reforça tal informação ao propor que o formato transmite informações por meio do sistema pictórico, ou sincretamente o pictórico e o verbal. Consideramos ainda, conforme pontua Miani, que a charge disserta sobre determinado fato, não apenas o reproduz. Ao construir um argumento, o chargista utiliza como fio condutor um assunto de relevância, que já é de conhecimento do público; no entanto, a partir destes dados, ele vai transferir para o traço - e também para o texto - os seus juízos de valor. A charge traz em si marcas e questionamentos muito particulares do artista que a produziu e do período em que ela foi pensada.



Por utilizar o traço para a construção do seu argumento, Romualdo (2000) destaca que a charge é um texto que atrai o público por ser de rápida leitura e por transmitir várias informações de maneira condensada. Além disso, a charge se estrutura e estabelece a sua crítica a partir do humor. Em Luiz Guilherme Sodré Teixeira (2005), a charge é apresentada como um texto que se defronta contra a seriedade jornalística. Desta forma:

[...] a função da charge dentro do jornal vai além de confrontá-lo com os limites do real: ela também o confronta com seus próprios limites no campo da comunicação, desafia sua seriedade, sua objetividade e imparcialidade, possibilitando que ele compartilhe fantasias de transgressão com o leitor, além do que as palavras podem expressar. A 'loucura' da charge equilibra o 'excesso' de razão que marca o jornal, em particular, e a comunicação contemporânea, em geral (TEIXEIRA, 2005, p. 14).

Para Rozinaldo Miani (2005), a charge é definida como uma modalidade das linguagens iconográficas de caráter eminentemente político e que não se desvencilha do humor. Seu argumento é elaborado a partir da crítica a um fato ou a um indivíduo específico e na defesa de uma ideia. Uma definição semelhante é apresentada por Romualdo (2000) ao considerar a charge como um texto visual de caráter humorístico que estabelece uma crítica a um personagem, fato ou acontecimento político. Para o autor, por meio do humor, a charge busca revelar o que está oculto em personagens, fatos ou ações políticas e destrona os poderosos, colocando assim, figuras importantes do cenário político em situações constrangedoras.

O “mito” Nelson Mandela representado na charge



A primeira charge escolhida para compor esta análise é de 20 de dezembro de 1995 e foi publicada no jornal *Mail & Guardian*. As figuras 1a e 1b - *Nelson Mandela with South Africa's teething problems - crime, apartheid legacy, gravytrain, corruption* (Nelson Mandela com problemas iniciais na África do Sul - crime, legado do *apartheid*, trem da alegria e corrupção) - são referentes ao primeiro ano após a vitória de Mandela nas urnas.



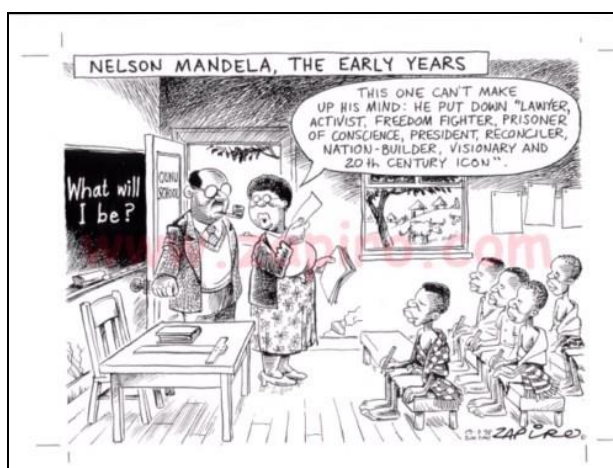
Fonte: Nelson Mandela with South Africa's teething problems (crime, apartheid legacy, gravy train, corruption), Zapiro, 1995, Site Zapiro

O argumento foi criado a partir da representação da África do Sul como um bebê, o que justifica a presença de brinquedos no chão. Pensar o país como uma criança ainda de colo é uma alusão direta à transição política e ao surgimento da “Nação Arco-Íris”, assim como Mandela se referia à democracia multirracial. Faz parte do repertório social a ideia de que as crianças precisam de cuidados, já que nos primeiros anos de vida ainda são muito frágeis. Acreditamos que estas características foram transferidas ao país, que na charge aparece com uma representação humana. Podemos perceber que a fralda da criança é a nova bandeira da África do Sul. Durante o seu mandato, Mandela trocou os principais símbolos nacionais sul-africanos, a bandeira e o hino, com o objetivo de incluir os grupos historicamente discriminados nestas novas representações.



Na charge, Mandela é desenhado usando terno, traje recorrente entre os chefes de Estado. No entanto, ele parece conversar com a criança, que está aos prantos, em seus braços. É como se as palavras de Madiba fossem acalmar o bebê, assim como os pais fazem nessas ocasiões. Na figura 1, Mandela assume a postura de adulto responsável pelo desenvolvimento e bem-estar da criança. Transferindo essa relação ao campo político sul-africano, Zapiro apresenta um presidente que está ciente dos seus desafios. A fala do político “é claro, ainda temos alguns problemas iniciais” (*of course, we've still got some teething problems*) caminha no sentido de reconhecer as dificuldades e acreditar em uma possível mudança.

A figura 2 - *Nelson Mandela's School days* (Dias de escola de Nelson Mandela) - foi publicada por Zapiro no jornal *Sunday Times*. Originalmente produzida em preto e branco, a charge foi colorida posteriormente para publicação no livro *The Madiba Files* (Os Arquivos de Mandela). A figura não se refere a um fato político sul-africano, mas parte de um argumento criado por Zapiro. A charge tem um tom de homenagem; essa característica está diretamente ligada à data em que foi produzida: é de 19 de julho de 1998, um dia após o aniversário de 80 anos de Mandela, que estava finalizando o seu mandato como presidente.



Fonte: Nelson Mandela's Schooldays, Zapiro, 1998. Site Zapiro



Pelas figuras 1 e 2 podemos observar que a representação chágica de Mandela se difere da produzida pelos chargistas brasileiros em relação aos nossos políticos (frequentemente acusados de corrupção, entre outros crimes); por enquanto, trata-se apenas de uma hipótese. Talvez, essa condição, represente certo otimismo quanto à administração de Mandela. Tal sentimento possivelmente se explique pelo fato do líder negro ser o primeiro presidente majoritariamente eleito, após uma política de segregação racial.

A figura 2 ambienta uma sala de aula bem simples, com o objetivo de ilustrar a infância de Mandela. Na porta há uma inscrição que demarca que aquela era a escola de Qunu, região sul-africana agrária onde ele passou a infância. Todas as crianças usam trajes típicos *xhosas* (etnia de Mandela). Foi também após a sua inserção no mundo escolar que ele adotou o nome Nelson e deixou de lado o seu nome tribal Rolihlahla. Era uma tradição nas escolas negras que as crianças adotassem um nome inglês em substituição ao africano. A charge faz referência a atividades típicas dos primeiros anos escolares, em que os professores pedem para que as crianças imaginem como será a vida adulta. No quadro negro, situado atrás da professora, há a pergunta "O que eu vou ser?" (What will I be?).

A professora ficou espantada com a resposta de um dos estudantes, no caso Mandela, e resolve mostrar para alguém a perspectiva de futuro daquela criança, acreditando que ele não cumpriria as suas metas. Na redação, o menino traça planos bem audaciosos. Os seus objetivos não significam apenas uma mudança estrutural na sua vida, mas em todo o país. A charge de Zapiro passa a imagem do presidente como um líder nato, alguém que está em um lugar do qual é merecedor.

Mandela responde a atividade proposta com os seguintes argumentos: "advogado, ativista, defensor da liberdade, prisioneiro de consciência, presidente reconciliador, construtor de nação, visionário e ícone do século 20" (*lawyer, activist, freedom fighter, prisoner of conscience, president reconciler, nation-builder, visionary and 20th century icon*). Outra interpretação que a charge pode nos suscitar



neste caso é uma dificuldade típica das crianças em conseguirem determinar qual caminho desejam seguir na vida adulta (*This one can't make up his mind*). É normal que os pequenos listem uma série de atividades que, muitas vezes, não estabeleçam nenhuma relação ou vínculo entre si.

A figura 3 estabelece uma comparação entre as lideranças do CNA na década de 1960 e as atuais. A charge *50 years anniversary of the arrests at Liliesleaf Farm* (50 anos de aniversário das prisões em Liliesleaf Farm) foi publicada em 11 de julho de 2013 no jornal *Mail & Guardian*. Esta fazenda era o ponto de encontro das lideranças do CNA. As prisões a que o título se refere incluem os líderes Nelson Mandela, Walter Sisulu e Govan Mbeki, todos condenados no julgamento de Rivonia, em 1963. Os líderes negros aguardaram o julgamento presos.



Fonte: *50 years anniversary of the arrests at Liliesleaf Farm*, Zapiro, 2013, Site Zapiro

A figura 3 traz na parte superior a prisão de Mandela, Sisulu e Mbeki em 1963. Acreditamos que o sentido destas prisões foi ressignificado no imaginário sul-africano e passou da esfera do crime para a condecoração como um ato de resistência ao regime de segregação racial; é claro que esta visão é parcial e só pode se consolidar efetivamente no seio da sociedade nos últimos anos. Na década de 1960, todos os militantes de oposição eram identificados como terroristas.



Conforme podemos observar na parte superior da figura 3, os policiais dão ordem de prisão aos militantes sob alegação de traição e sabotagem (*"you are charged with treason against the state and sabotage..."*). Foi diante do júri de Rivonia que Mandela se apresentou sem advogado e discursou por quase quatro horas, frisando que a liberdade era um ideal pelo qual ele estava disposto a viver e também a morrer.

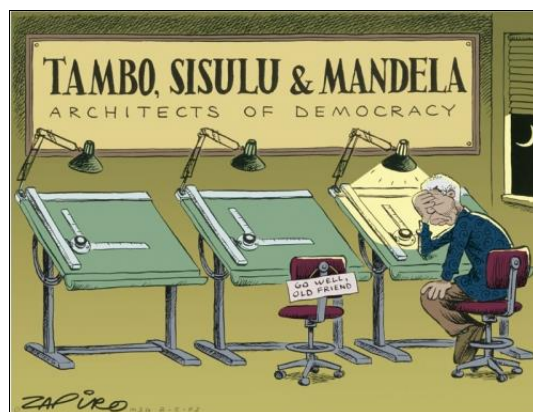
Prosseguindo a análise, na parte inferior há uma representação de 2013. No entanto, ela só faz sentido como um complemento do quadro anterior. Apesar da distância temporal de meio século que a charge almeja representar, destaca-se o fato deles pertencerem à mesma história. A expressão "de seus princípios" (*of your principles*), presente no segundo quadro, só faz sentido após a ideia anterior (*você é acusado de traição contra o Estado e sabotagem ...*). O chargista novamente repete as três figuras centrais da década de 1960, mas acompanhados do atual presidente sul-africano e liderança do CNA, Jacob Zuma.

A crítica à mudança de conduta do partido é frequente no trabalho de Zapiro. Um fato que reforça essa condição é o anúncio recente do arcebispo emérito da Cidade do Cabo, Desmond Tutu, de que não vota mais no CNA. Dessa forma, o primeiro quadro visa transmitir um partido ético que luta pelos seus ideais, já no segundo, a sabotagem dos princípios é uma referência aos crescentes casos de corrupção no interior da sigla. O chargista destaca uma mudança nos princípios do partido. Esta alteração é tomada a partir de um âmbito negativo, um declínio.

A figura 4, *2003: Hamba Kahle Walter* (2003:Adeus, Walter), publicada em 08 de maio de 2003, no jornal *Mail & Guardian*, é uma homenagem póstuma a Walter Sisulu. A imagem ganhou as páginas no dia em que o líder anti*apartheid* faleceu. O argumento criado por Zapiro tem o objetivo de enfatizar a importância de Nelson Mandela, Oliver Tambo e Walter Sisulu para a África do Sul. A figura 4 recria um escritório de arquitetura, já que esse é o título atribuído pelo chargista ao trio: *Tambo, Sisulu & Mandela - Arquitetos da Democracia*. Assim como cabe a um profissional da arquitetura planejar a utilização mais inteligente de um determinado



espaço físico, essa era a função dos líderes negros nessa nova fase do país. Como a democracia multirracial representou uma mudança estrutural e de bastante impacto no poder político (ao menos do ponto de vista da representação política; até então era impossível que um negro pudesse se candidatar a algum cargo, votar ou ser votado), a estrutura social deveria ser repensada.

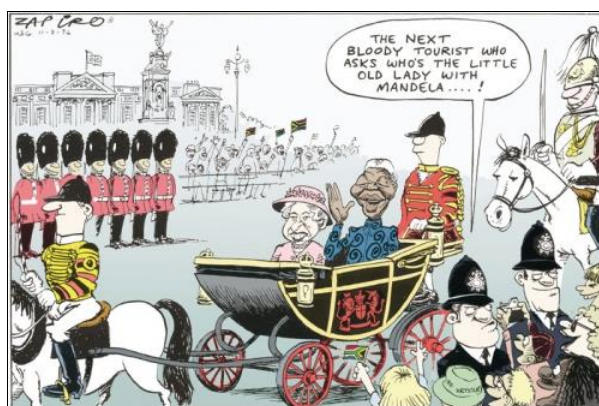


Fonte: Hamba Kahle Walter, Zapiro, 2003, Africartoons

O primeiro personagem que está ausente na figura 4 é Oliver Tambo. Amigo de Mandela desde a década de 1940, os dois abriram o primeiro escritório de advocacia para negros em Joanesburgo destinado à população segregada racial e economicamente. Em 1944, diante das negativas do governo branco em discutir a segregação no país, criaram, ao lado de Walter Sisulu, a Liga Jovem do CNA, o braço armado do partido. Em 1952, ele chegou a ser preso por desobedecer deliberadamente as ordens do *apartheid*. Durante os anos em que Madiba permaneceu preso, Tambo tornou-se uma das principais lideranças na resistência ao regime racista no exterior. O líder permaneceu no exílio por três décadas. Segundo o site do CNA, Tambo está entre os líderes africanos mais respeitados no próprio continente, na Europa, na Ásia e na América. Foi durante a sua presidência que o partido cresceu. Em 1991, Oliver Tambo voltou à África do Sul, mas morreu dois anos depois em decorrência de um acidente vascular cerebral.



A figura 5 - 1996: *Mandela visits The Queen* (1996: Mandela visita a Rainha) - foi publicada por Zapiro no dia 12 de julho de 1996, no jornal *Mail & Guardian*. A charge destaca o prestígio internacional conquistado por Nelson Mandela nos anos em que esteve encarcerado.



Fonte: 1996: *Mandela visits The Queen*, Zapiro, 1996, Africartoons

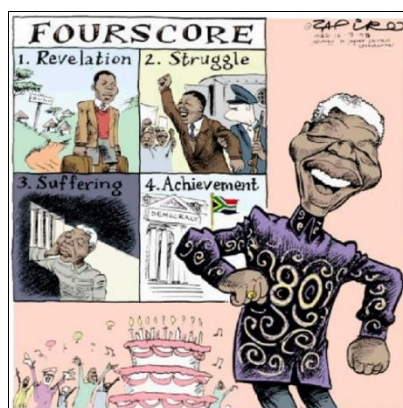
O cenário representado pelo artista mostra Madiba ao lado da Rainha Elizabeth II em um passeio na carruagem real pelas ruas de Londres. A cidade foi recriada a partir de sua arquitetura e, sobretudo, pela presença de guardas ingleses logo no primeiro plano. No canto inferior direito há dois guardas responsáveis pela segurança de Nelson Mandela e da Rainha Elizabeth.

Elizabeth II é a atual matriarca de um país que espalhou colônias por todo o mundo, entre elas a própria África do Sul. Como já mencionamos anteriormente, há dois guardas dispostos no canto inferior direito, responsáveis pela segurança das lideranças nacionais que estavam logo atrás na carruagem. Até que um deles menciona: "*The next bloody tourist who asks who's the little old lady with Mandela...!*" ("O próximo turista maldito que perguntar quem é a velhinha com Mandela...!"). A charge tem o objetivo de destacar o carisma de Mandela e o reconhecimento que o público tem para com ele. O texto proposto pelo chargista atribui uma importância maior ao líder africano do que à Rainha em seu próprio



reino. Zapiro transmite a ideia de que os turistas e populares que ali estão aglomerados esperam para ver Mandela, um africano em visita ao continente europeu, e não a Rainha Elizabeth II.

A figura 6 - *Fourscore - Mandela's First Eighty Years* ("Oitenta - Primeiros Oitenta Anos de Mandela") - foi publicada no dia 16 de julho de 1998, no jornal *Mail & Guardian*. O agendamento do aniversário de Nelson Mandela no trabalho de Zapiro, antes da instituição do *Mandela Day*, reforça a importância simbólica da figura política para o chargista e para o país. A charge, considerada um texto de humor e focado na crítica política, provavelmente retrataria a comemoração de mais um ano de vida a partir do escárnio, tornando tal situação ridícula.



Fonte: *Fourscore – Mandela's First Eighty Years*, Zapiro, 1998, *Africartoons*

A figura 6 divide a vida de Mandela em quatro grandes fases: revelação (*revelation*), luta (*struggle*), sofrimento (*suffering*) e conquista (*achievement*). Na imagem as fases se sucedem e terminam com a comemoração do líder negro, trajado com estampas sul-africanas e também festejado pela população branca e negra presente no canto inferior da imagem, próximo ao bolo de aniversário.

Na primeira fase, a revelação, nos deparamos com Mandela deixando a província de Qunu em direção a Joanesburgo, uma das áreas centrais da África do Sul. Este quadro simboliza o primeiro contato de Nelson Mandela com a segregação



racial, oriunda do *apartheid*, e o início de seus estudos no campo do Direito. Foi em Joanesburgo que Madiba se aproximou do CNA e começou a sua militância política (segunda fase - luta).

A terceira fase, o sofrimento, representa os 27 anos em que o sul-africano permaneceu preso. Mais do que o distanciamento da família e a privação da liberdade, acreditamos que o objetivo de Zapiro tenha sido o de destacar a forma como ele saiu da prisão. Mandela buscou se reconciliar com aqueles que o condenaram à prisão e fazer a transição para um governo que integrasse os mais distintos grupos raciais presentes no país.

A quarta e última fase diz respeito à eleição do líder negro como o primeiro presidente escolhido em um pleito multirracial. A charge é de 1998. Mesmo após quatro anos como chefe de Estado não há críticas no argumento de Zapiro. Talvez, o chargista pudesse aproveitar a data para fazer um balanço do mandato, mas não é o que acontece. A vida de Mandela é apresentada pelo chargista como irretocável, algo admirável. Percebemos que ele é representado em diversos momentos como um herói nacional. O título da charge parece conceder um grau de eternidade ao líder negro. O chargista menciona os primeiros 80 anos de Mandela, como se fosse possível a um ser humano viver muito além desta marca.

A figura 7 - *Free Mandela from these guys* (Liberte Mandela destes caras) foi publicada após a retirada de Mandela da vida pública, em 21 de setembro de 2009, no jornal *The Times*. O argumento destaca a importância simbólica do líder negro no universo político sul-africano e, sobretudo, no CNA. Pela sua trajetória política e pelos grandes feitos em seu mandato, como a Comissão da Reconciliação e Justiça, o apoio de Madiba acarreta muitos benefícios aos aspirantes políticos.





Fonte: *Free Mandela from these guys*, Zapiro, 2009, Site Zapiro

A charge acima foi produzida poucos meses após a vitória de Jacob Zuma⁴ nas eleições presidenciais. Assim como o seu antecessor, Thabo Mbeki, o líder *zulu* usou de sua proximidade com Mandela como um dos trunfos para a sua campanha. Muito provavelmente, Zuma se apresenta como o presidente mais controverso da África do Sul, e tudo isso se dê por sua vida privada que é marcada por escândalos.

Os desenhos têm o objetivo de reproduzir um pronunciamento público de Zuma, semelhante a um comício. Logo acima de seus aliados políticos dispostos no fundo da imagem há um cartaz escrito Madiba. Ao lado do apelido do chefe há o símbolo do CNA, o que podemos considerar que a charge simbolize uma conferência do partido. Não há como questionar a importância desta sigla no cenário político sul-africano.

O que nos parece mais interessante nesta charge e onde podemos encontrar leves traços de transgressão por parte do autor do argumento é a forma como as novas lideranças do CNA são tratadas pelo arcebispo Desmond Tutu, figura religiosa de grande importância no processo de transição do *apartheid* para a democracia multirracial. Devido ao papel de destaque do religioso no campo político sul-africano, o arcebispo que já havia sido homenageado com o Prêmio Nobel da Paz em 1984 por sua luta persistente em favor dos direitos dos negros e à

⁴ Jacob Zuma é o atual presidente sul-africano. Foi eleito em 2009.



implementação de uma política multirracial, foi escolhido por Mandela para coordenar um dos mecanismos mais enfáticos no objetivo de unificar o país: a Comissão da Reconciliação e Verdade.

Tutu já criticou abertamente o partido por sua forma de conduzir o país. Segundo a liderança religiosa, a transformação social é um processo demorado, levando em consideração que as diferenças econômicas entre as classes resultam de décadas de *apartheid*, a partir de uma sistemática opressão de gerações. No entanto, isso não significa a tolerância à “corrupção, enriquecimento pessoal, clientelismo, más decisões quanto à Aids e a outros problemas que afligem nossa nação” (TUTU *apud* ZANINI, 2010). Tutu aponta a África do Sul como o país mais desigual do mundo. Além disso, o sul-africano também mostrou o seu descontentamento com o crescimento da corrupção.

A camiseta vestida pelo arcebispo faz uma analogia aos movimentos populares que lutavam pela libertação de Nelson Mandela na década de 1980, nos quais o próprio Desmond Tutu era uma figura de destaque. A frase “Mandela livre” (*Mandela free*) simbolizava mais do que a libertação do líder negro, mas também uma esperança para toda a nação sul-africana. Neste caso, a liberdade que Zapiro problematiza é a utilização frequente da imagem do líder negro pelas novas lideranças do partido, os quais ele aponta como oportunistas.

A fala atribuída a Tutu, *Free Mandela from these new guys* (Livre Mandela destes novos caras), assim como o texto anterior, aponta diretamente para a utilização excessiva da imagem de Mandela. Zapiro chegou até a falar em sequestro. O primeiro personagem que podemos identificar neste quadro chágico é o próprio Zuma. Apesar de se classificar como um seguidor dos passos de Mandela, o mandato do atual presidente tem acumulado uma série de polêmicas.

No canto esquerdo, com uma camiseta escrita *zumarites*, o que acreditamos significar algo como partidário do Zuma, Zapiro representa Gwede Mantashe, secretário-geral do CNA. Pela posição que ele ocupa no partido do atual



presidente sul-africano, acreditamos que eles tenham uma relação de bastante proximidade. Mantashe também é membro e presidente do Partido Comunista Sul-Africano. Com o declínio do CNA, a partir das acusações de corrupção de Mbeki e Zuma, os membros de seu alto escalão estão cada vez mais expostos. O que nos parece estranho, e até mesmo contraditório, é que Gwede Mantashe possua dois cargos de relevância em duas siglas partidárias, que, ainda que sejam aliadas, são distintas.

Ainda no canto esquerdo, ocupando a segunda cadeira, está Julius Malema, um jovem político sul-africano com uma conduta bem controversa. Zapiro frequentemente o chama de “vestido em fraldas”, destacando sua personalidade que considera imatura. Malema é o atual comandante dos Combatentes da Liberdade Econômica (CLE), movimento político sul-africano, criado em 2013. Segundo a descrição do *site* oficial desta organização, o CLE é um movimento que visa a emancipação econômica e militante da África do Sul. Na descrição do próprio grupo, o CLE é composto por revolucionários, ativistas destemidos, radicais, militantes, movimentos de trabalhadores, ONGs, organizações comunitárias e grupos de pressão.

Malema é ex-presidente da Liga da Juventude do CNA e em 2012 foi oficialmente expulso do partido. Submetido a treinamento militar desde os 14 anos, também foi combatente em seu braço armado. Aliado de Jacob Zuma, ele foi acusado de fazer campanha para o então candidato à presidência do país em enfermarias de hospitais. Descrito como o “futuro líder” do país pelo atual presidente, é percebido como um “populista irresponsável” por outros setores da sociedade. Em mais de uma ocasião, Malema foi acusado de reacender o ódio racial no país.

A mulher presente na figura 7 não corresponde a nenhuma figura específica. Com uma camiseta escrita “os puxa-casos” (*the hangers-on*), Zapiro pretende retratar todos os políticos que utilizam a imagem de Mandela apenas para



se manter ou conquistar o poder. Como já mencionamos anteriormente, a figura do líder negro é uma imagem referencial para o desenvolvimento político do país.

O último personagem que conseguimos identificar nesta charge é Mandla Mandela, neto do primeiro presidente negro sul-africano. O jovem é membro do Parlamento Sul-Africano, com uma cadeira do CNA, desde 2009. Para Zapiro, Mandla é uma personalidade política controversa e que se utilizou do nome e da influência de seu avô para ter sucesso no campo político. Em 2013, o chargista e o político entraram em conflito após uma charge publicada sobre o frágil estado de saúde de Mandela, conforme já mencionamos anteriormente. Mandla é o atual dirigente do clã de Madiba. Ele esteve próximo ao corpo de seu avô durante todo o funeral público. Em uma reportagem especial acerca do falecimento de Mandela, as jornalistas Tatiana Gianini e Tamara Fisch (2013) destacam que uma das falhas do líder negro foi confiar plenamente em seus herdeiros políticos.

A figura 8 também aborda a utilização frequente da imagem de Nelson Mandela. A charge foi publicada em 19 de julho de 2011, no jornal *The Times*. A figura *Zuma's 67 minutes going to Madiba's 93nd Birthday Party* (67 minutos de Zuma indo à festa de aniversário de 93 anos de Madiba) analisa o *Mandela Day*, no entanto o foco do argumento é para a conduta de Jacob Zuma.

A charge recria o ambiente de uma casa, onde é possível ter contato com a natureza. Enquanto Zuma sai da residência com um avental e uma bandeja cheia de copos (o que o chargista utiliza para justificar que o presidente está entre as pessoas que vão trabalhar na festa; sua função é servir aos convidados; esta seria a forma que o atual presidente escolheu para celebrar os 67 minutos em favor ao próximo), Mandela está sentado em uma cadeira com um jornal nas mãos. No canto inferior esquerdo da imagem é possível visualizar uma série de convidados para a comemoração do aniversário de Nelson Mandela, ao lado de um bolo e de várias bexigas. A figura 8 é um argumento criado pelo chargista para criticar a condução política do país pelo atual presidente.





Fonte: Zuma's 67 minutes going to Madiba's 93nd Birthday Party, Zapiro, 2011, Site Zapiro

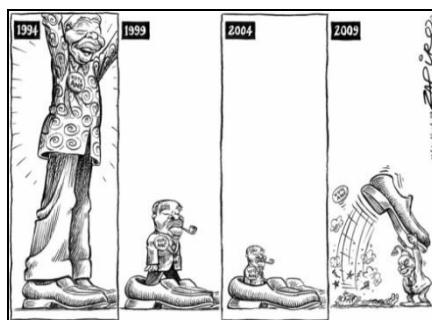
Segundo informações divulgadas no *site* do próprio chargista a respeito da charge, o argumento utilizado como ponto de partida a visita realizada pelo presidente ao líder negro em sua casa em Qunu, vilarejo em que Mandela passou a infância e onde está sepultado. Mandela está representado com uma camisa estampada, muito semelhante àquelas que ele começou a usar depois que assumiu a presidência do país.

Até o presente momento, as charges analisadas que incluíam a figura de Zuma não questionavam as suas ações enquanto chefe de Estado, mas principalmente como partidário do CNA. O que mais surpreende na imagem, de acordo com o nosso ponto de vista, é a crítica atribuída por Mandela aos atuais representantes do país. O líder negro propõe: *Very nice Jacob, but I have something else in mind for your 67 minutes* (Muito bom Jacob, mas eu tenho outra coisa em mente para seus 67 minutos). Ao insinuar sua pretensão de que Zuma utilize o tempo destinado a auxiliar o próximo de outra forma, ele se refere diretamente ao jornal que está em suas mãos. A manchete grafada em letras grandes e em negrito deixa claro o objetivo de Mandela quanto a Bheki Cele, Gwen Mahlangu-Nkabinde e Sicele Shiceka, membros da equipe de Zuma acusados de corrupção e de mau uso do dinheiro público: retirá-los do governo e da administração pública sul-africana (*fire them!*). Não conseguimos achar nenhuma confirmação de que Mandela tenha



feito alguma declaração semelhante a esta. Acreditamos, portanto, que Zapiro usou como ponto de partida o crescimento das acusações de desvios de dinheiro no governo de Zuma.

A figura 9 - *Voting for the ANC - Elections Strategies* (Votando para o CNA - Estratégias da Eleição) - foi pensada para o pleito de 2009, eleições vencidas por Zuma e que determinaram o sucessor de Mbeki. No entanto, esta charge traz aspectos interessantes sobre o mandato do segundo presidente negro da África do Sul. Inicialmente, a vitória de Zuma nas urnas representou uma derrota para Mbeki, além do enfraquecimento da sua influência política no próprio país.



Fonte: *Voting for the ANC - Elections Strategies*, Zapiro, 2009, Site Zapiro

Essa charge foi publicada no jornal *Mail & Guardian* em 16 de abril de 2009, mês em que comumente as eleições majoritárias são realizadas. O quadro faz uma análise das estratégias do partido nos 15 anos de eleição pós-*apartheid*. Embora até aquele momento Zuma ainda não tivesse sido indicado ao cargo pelo partido, sua vitória já era praticamente certa, considerando a estrutura do CNA perante as outras siglas. Além disso, o político contava com o apoio direto de Mandela, que apesar de sua saúde frágil, esteve presente no último comício da campanha eleitoral de Zuma.

Na imagem, em 1994, Mandela é tomado como um gigante. Vestido com uma típica camisa sul-africana, traje comum de Madiba durante o seu mandato, o líder negro está resplandecente; não seria exagero usar o adjetivo “glorioso” para caracterizar tal situação. A trajetória política de Mandela (a saída de um vilarejo



rural para as áreas centrais sul-africanas; seu empenho em defender os mais pobres depois de tornar-se advogado; abdicação da vida pessoal para a luta política; 27 anos de reclusão em regiões isoladas do país; principal artífice da transição do *apartheid* para a democracia multirracial; e primeiro presidente negro eleito em um pleito aberto a todos os sul-africanos maiores de 18 anos) lançaram-no ao *status* de herói nacional. Como já destacamos no primeiro bloco de análise, ter a imagem de Mandela como um aliado durante a campanha eleitoral diz muito para aqueles que disputam um pleito. O CNA busca incutir na sociedade a ideia de que os atuais membros do partido têm os mesmos ideais de suas figuras históricas como Mandela, Sisulu e Tambo.

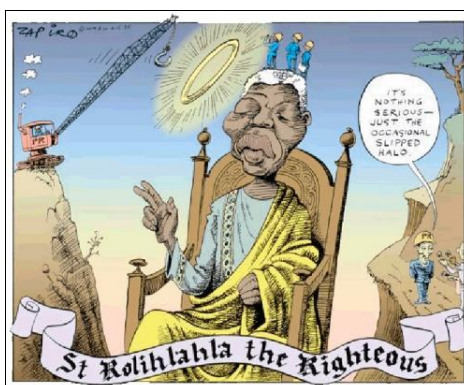
Discurso dissonante: Crítica a Mandela?

Podemos perceber até este momento que a representação de Nelson Mandela no trabalho de Zapiro é positiva. Arriscamos considerar que Madiba é uma figura lembrada com carinho e admiração por grande parte dos sul-africanos e o mesmo acontece em grande parte da imprensa, até mesmo no trabalho de chargistas. Ponderamos que a afirmação de Tutu, apesar de estar marcada por um envolvimento pessoal, já que eram amigos íntimos e de longa data, traz em si muito daquilo que pode ser percebido a partir da conduta do primeiro presidente negro sul-africano. “Nunca na história da humanidade alguém foi reconhecido universalmente ainda em vida como a encarnação da magnanimidade e da reconciliação” (TUTU *apud* GIRALDI, 2013).

Talvez essa condição esteja intimamente ligada aos anos de luta e reclusão política que marcaram a história recente da África do Sul e dos quais o líder negro é apresentado como a principal força de oposição. Muito do que aconteceu no país, após 1994, é creditado diretamente a Mandela. Muitos especialistas em jornalismo internacional afirmam que o país só não passou por uma guerra civil graças ao



perfil conciliador e à influência do líder negro no âmbito nacional e internacional. Levando em conta o aspecto temporal, a figura 9 deveria ser a primeira imagem a compor a nossa análise. No entanto, percebemos que ela se diferencia das demais e por isso a escolhemos como a mais apropriada para finalizar este bloco que se refere diretamente a Mandela.



Fonte: Sem título, Zapiro, 1995, Africartoons

A figura 10 foi publicada em 04 de maio de 1995, no jornal *Mail & Guardian*. Sem um título determinado pelo chargista, ela traz Nelson Mandela sentado em um trono, com trajés, expressões e gestos que agregam uma representação de divindade. Em um primeiro momento, consideramos que o argumento é extremamente positivo, no entanto, ela revela certa ambiguidade e apresenta uma leve crítica à conduta política do então presidente.

A figura de Mandela parece imóvel, como que uma estátua, das quais são dignas apenas as personalidades mais relevantes de uma sociedade. Zapiro o classifica como o *St Rolihlahla The Righteous* (São Rolihlahla - O Justo). Atribuir um grau de santidade a alguém, ainda mais no campo político, é uma condição rara, ainda mais quando tomamos como paradigma para esta afirmação o cenário político brasileiro. Acreditamos que isso também ocorra na África do Sul.

No entanto, podemos perceber que a cadeira (um trono) onde Madiba está sentado compõe um cenário natural; não está mantida em um palácio ou panteão.



Este foi o recurso utilizado pelo chargista para compor a crítica. Compõem a imagem homens com uniformes e capacetes de segurança, além de um guindaste. No campo direito, com dimensões bem menores que as de Mandela (podemos entender que se trata de um homem comum), há, possivelmente, o engenheiro, o profissional responsável pela obra, atendendo a alguns jornalistas. A presença da imprensa indica que o fato é importante e que merece ser destacado.

Durante a entrevista, o responsável pela obra destaca: *"It's nothing serious - just the occasional slipped halo"* (Não é nada sério - apenas o escorregão ocasional da auréola). Este escorregão na auréola é um destaque à humanidade de Mandela, o que aponta a sua capacidade de se enganar e de cometer erros. Mandela mostrou à África do Sul que também era falível. Ainda que o chargista tenha se utilizado da ironia para produzir o seu argumento (a presença do guindaste para colocar o arco em seu devido lugar), ela é bem sutil. A crítica é amena.

Mesmo quando é recriminado por sua conduta, o argumento é precedido por um elogio. Zapiro apresentou Mandela como um deus (perfeição), para afirmar que na verdade ele é humano e também erra. O chargista destacou que este argumento foi motivado pela nomeação contraditória de um companheiro de luta.

O discurso chágico em Zapiro

No trabalho de Zapiro, Mandela é percebido como o herói nacional. O chargista visita toda a sua trajetória política para demonstrar que o *xhosa* é um líder natural. Mais do que isso, ele é visto como alguém capacitado para erguer as bases de uma nova nação. Infelizmente, não encontramos charges anteriores a 1994 para termos uma noção de como a imagem de Mandela era construída pelo chargista enquanto ele fulgurava como principal personagem da oposição sul-africana. Pelas características apresentadas no trabalho de Zapiro, consideramos que mais do que



um crítico do Governo de segregação, ele era um apoiador de Nelson Mandela. O chargista afirmou publicamente sua admiração pelo primeiro presidente negro sul-africano e isso pode ser percebido no seu traço. Aos olhos do chargista, a conduta do político é tida como quase irretocável. A única crítica encontrada nas charges compiladas para o desenvolvimento desta pesquisa está na figura 9, mas ainda assim é muito sutil. Zapiro apresenta Mandela como um deus, para posteriormente considerar que ele também é passível de erros. Por se tratar de uma personalidade política, o argumento é bastante brando. O objetivo do chargista foi demonstrar ao líder negro que: “We revere you - don’t give us cause to criticize you” (ZAPIRO, 2009, p. 60). (“Nós reverenciamos você - não nos dê motivos para criticá-lo”).

Inicialmente, poderíamos considerar que o apoio do chargista a Mandela se fez pela condição de instabilidade política e social em que o país se encontrava. Entretanto, com o passar dos anos, o discurso foi mantido. Alertamos que este apoio de Zapiro ao líder negro também não configura uma atitude isenta. Não que o chargista tenha o papel de apenas criticar o encaminhamento de determinado governo, mas ele tem a função social de representar quais são as suas falhas. Sentimos falta de encontrar na representação de Mandela mais charges que analisassem aspectos políticos de seu mandato. Argumentos que levassem em conta o dia a dia do chefe de Estado e suas condutas. No entanto, Madiba é trabalhado como o exemplo político a ser seguido.

O chargista toma o primeiro presidente negro como o governante exemplar; entretanto, o mandato de Mandela teve mais o objetivo de estabelecer as bases da nova política adotada pela África do Sul. Entre as principais críticas à sua conduta presidencial, destacamos a epidemia de AIDS. Durante os anos de *apartheid*, a população negra esteve completamente esquecida frente ao Governo sul-africano. Com o fim do regime de segregação, o drama da AIDS tornou-se público. Cerca de 5,7 milhões de sul-africanos são portadores do vírus e a epidemia foi responsável por reduzir a expectativa de vida no país para menos de 50 anos. Em seu mandato, Mandela não tomou medidas efetivas para o controle da doença. Após deixar o



poder e perceber a gravidade da questão criou uma organização não governamental destinada a conscientizar a população. Caracteriza-se como uma parcialidade no trabalho do chargista a classificação excessivamente positiva do líder negro.

Referências de pesquisa

CARLIN, John. Conquistando o Inimigo - Nelson Mandela e o jogo que uniu a África do Sul. Rio de Janeiro: Sextante, 2009.

JONGE, Klaas de. África do Sul: apartheid e resistência. São Paulo: Cortez: EBOH, 1991.

MAGNOLI, Demétrio. África do Sul: capitalismo e apartheid. 4.ed. São Paulo: Contexto, 1998.

MANDELA, Nelson. Conversas que tive comigo. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

MARINOVICH, Greg; SILVA, João. O Clube do banguê-banguê: instantâneos de uma guerra oculta. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MIANI, Rozinaldo Antonio. Charge: uma prática discursiva e ideológica. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2001/papers/NP16MIANI.PDF>>. Acesso em 10 de abr 2011.

SANTOS, Renata de Paula dos. África do Sul e *apartheid*: análise imagética dos conflitos raciais de 1990 a 1994. 2010. 116 p. Trabalho de Conclusão de Curso. (Graduação em Comunicação Social - Habilitação em Jornalismo). Universidade Estadual de Londrina. Londrina.

_____. Mandela Day e a coroação do mito: a representação de Nelson Mandela no traço de chargistas sul-africanos. 2013. 76p. Monografia (Especialização em Comunicação Popular e Comunitária). Universidade Estadual de Londrina, Londrina.



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

TEIXEIRA, Luiz Guilherme Sodré. Sentidos do humor, trapaças da razão: a charge. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2005.



Caricato contemporâneo

Danielle De Marchi TOZATTI

Universidade Estadual de Londrina¹

Resumo: Este artigo tem como base a pesquisa sobre a caricatura no Brasil, seu início e desdobramentos e a atual importância social. Explorou-se a dimensão sociológica, utilizando o conceito de campo de Bourdieu para identificar a posição que o humor gráfico ocupa no interior do campo das artes gráficas de forma geral. Para tal realizou-se pesquisa descritiva e exploratória sobre a temática com abordagem bibliográfica, além de pesquisa e análise das imagens em diversos livros, revistas e sites. Constatou-se por meio das imagens a ascensão da caricatura enfatizando personalidades televisivas, cantores, jogadores de futebol, políticos, enfim pessoas que se destacaram no cenário brasileiro.

Palavras-chave: humor, caricatura, contemporaneidade

Introdução

O riso precedente do humor, pode ser encontrado nas imagens, conceituadas nas caricaturas. Para que haja humor visual é necessário que preceda o traço marcante do desenhista.

Este artigo procura discorrer sobre o desenvolvimento da caricatura no Brasil e situá-la no campo das artes, segundo a teoria de Pierre Bourdieu.

¹ Docente desta Universidade.



Assim, destaca-se neste tipo de arte humorística diversos caricaturistas exemplos da nova acepção do humor, fundado nas mudanças estruturais da sociedade e nos movimentos sociais que emergiram a partir da Revolução Francesa.

Nesta etapa a caricatura encontra no conflito de interesses dos grupos sociais farta matéria-prima, pois na França, com a lei de 1835, que trazia a censura de volta à imprensa, passou a dedicar-se à crítica dos costumes, à observação sociológica e do cotidiano.

Em uma das suas mais interessantes declarações sobre as questões literárias, Marx (1975) afirmava que se podia aprender mais sobre a situação da Inglaterra contemporânea com a leitura de certos romances do que estudar o conjunto das análises que tratavam desse tema. Para o autor do *O Capital*, portanto, a literatura pode permitir o acesso ao conhecimento social.

Pertencente a uma área estranha para as Ciências Sociais, o humor também faz parte deste meio literal de transmissão de informações, relacionando-o enquanto crítica no universo visual gráfico por meio da caricatura e, assim levando a informação ao leitor através de personagens que representem os indivíduos sociais e fazendo com que estes possam refletir de forma crítica sobre a realidade. [...] “Graças ao que na imagem (e que na verdade, é muito pouca coisa) podemos passar sem as palavras e continuamos a nos entender” (BARTHES, 1990, p.21).

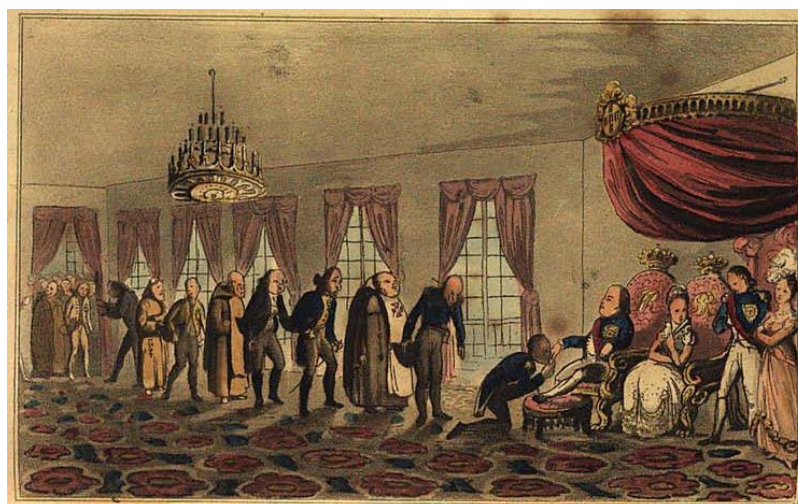
Caricatura Brasileira

De acordo com a literatura brasileira, com a chegada de D. João VI ao Brasil, em 1808, iniciaram-se muitas manifestações culturais ligadas ao desenho e à imprensa, inclusive a caricatura. Algumas publicações satíricas de Pernambuco já traziam gravuras humorísticas em seu cabeçalho em meados de 1830. É válido



afirmar que nesse período todo tipo de desenho humorístico era chamado de caricatura, não havendo distinção entre cartum, caricatura e *charge*.

Em 1825, o livro de A. P. D. G., *Sketches of Portuguese Life*, mostra, em saborosas gravuras aquareladas à mão, diversos temas brasileiros e costumes da corte do Rio de Janeiro, como o beija-mão público de D. João VI e D. Carlota Joaquina, no traço de um artista anônimo como o autor do livro certamente inglês e influenciado pelo grande caricaturista Rowlandson (LAGO, 2001, p.12)



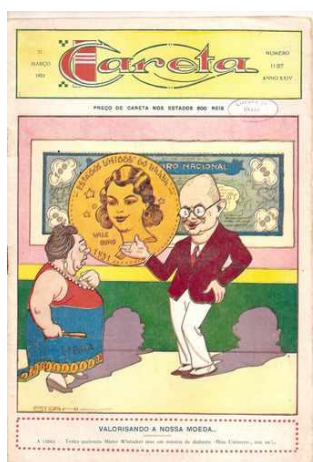
Beija-mão público de D. João VI e D. Carlota Joaquina (LAGO, 2001, p.12)

Mas somente a partir de 1831 teremos o desenvolvimento da caricatura brasileira. Um dos principais desenhistas da época Rafael Bordalo Pinheiro, funda a revista *Lanterna Mágica*.

A partir de então, a caricatura passa a confundir-se com a história da imprensa no Brasil. De fato, na falta da ilustração fotográfica, os jornais ilustrados pelos principais artistas litográficos da época desempenharam um papel importante, tornando a notícia mais atraente e popularizando as feições das principais personalidades do tempo (*Ibid*, 2001, p.12).

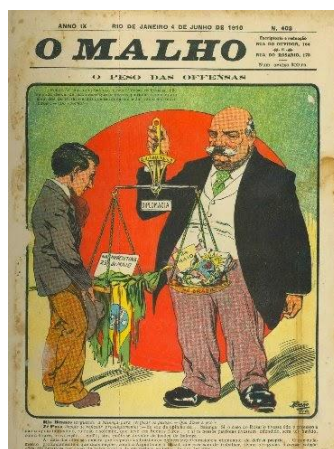


Entre 1860 e 1870, os jornais satíricos passaram a figurar entre os principais veículos de informação e suas tiragens atestam o sucesso da fórmula. Na primeira década do século XX, a importância de revistas como *Careta* e *O Malho*, cuja presença estende-se por décadas com tiragens sempre significativas, “mostra a vitalidade da imprensa ilustrada, que passa a incorporar cada vez mais a reprodução fotográfica, diminuindo, como já ocorria em *O Cruzeiro*, a partir de 1930, a participação da caricatura” (Ibid, 2001, p.13), sendo assim o desenho de humor dessa época raramente assumia uma caráter cruel e só perde sua “inocência” após a segunda guerra mundial.



Capa da revista Careta, pesquisado em:

[http://patrimoniograficoemrevista.blogspot.com.br/2010/001/careta-1908-60_\(08/03/17\).](http://patrimoniograficoemrevista.blogspot.com.br/2010/001/careta-1908-60_(08/03/17).)



Capa da revista O Malho, pesquisado em:

<http://almanaquedomalu.blogspot.com.br/2014/03/colecao-completa-digitalizada-da.html> (08/03/17).



O cruzeiro 1928, <http://riodejaneirodehontem.blogspot.com.br/2015/12/as-primeiras-capas-da-revista-o.html> (08/03/17).

Juca Pato, Zé Povo e O Amigo da Onça são alguns dos personagens recorrentes da caricatura brasileira das primeiras décadas do século XX. Jeca Tatu, o tipo caipira criado por Monteiro Lobato, que registrou a sabedoria do Brasil rural, foi também uma figura popular por mais de 20 anos, desenhado por vários artistas como Belmonte, Luiz Peixoto, J. Carlos, Storni e sobretudo Oswaldo, autor de sua feição mais conhecida. As revistas infantis também publicaram inúmeros trabalhos importantes de grandes caricaturistas, destacando-se o Tico-Tico, de J. Carlos.

A primeira grande fase da caricatura brasileira é dominada por Angelo Agostini, que soube defender causas políticas como a abolição e a República com o talento do seu desenho, influenciado por Daumier e pelos caricaturistas do Segundo Império francês.





Caricatura de Angelo Agostini

pesquisado em <http://blogmaniadegibi.com/2012/01/angelo-agostini-cartunista/> (08/03/17)

Agostini é onipresente nas últimas quatro décadas da caricatura do século XIX e seu estilo só é superado por Julião Machado, que inaugura na virada do século a segunda fase da caricatura no Brasil. Nos 30 anos seguintes, os expoentes do desenho de humor no Brasil seguiram as inovações trazidas por Julião, a partir de 1920 o impacto da obra dos primeiros pintores modernos, especial Picasso, se faz sentir também na caricatura.

Muitas revistas e jornais foram importantes com suas imagens neste período como: *A Manha* “*Quem não chora não mama*”, *O Binômio*, *Pif-Paf*, entre tantos outros, até chegar no *Pasquim* (1969) que teve durante seus mais de vinte anos de circulação, inúmeras formações imbatíveis. Seu sucesso na década de 1970, que se deveu em parte ao grupo dos que fizeram a revista *Senhor*, “permitiu o surgimento da nova geração de artistas que domina ainda hoje o desenho de humor no Brasil com pleno dinamismo, como atesta a participação dos grandes caricaturistas em todos os órgãos de imprensa escrita”.

Participaram da primeira edição Millôr Fernandes, Fortuna, Ziraldo, Marta Alencar, Don Martin, Sergio Noronha e Luiz Carlos Maciel. Segundo Pimentel (2004, p. 40) “*O Pasquim* fez uma revolução no texto da imprensa brasileira, trocando a impositação pelo coloquial, o senhor por você, além das diversas críticas através de textos e imagens humorísticas”.



Considera-se de suma importância a caricatura para o desenvolvimento da imprensa, da escrita, da divulgação das notícias para o enriquecimento das mesmas e conhecimento por parte da população brasileira, pois é por meio da caricatura que se identifica os personagens e se ri de determinadas expressões, promovendo a comunicação social, a história, o intercambio por meio das imagens.

Conceito de campo em Bourdieu

Utilizaremos o conceito de campo de Pierre Bourdieu para explorar o campo das artes visuais e para poder assim localizar e inserir a arte gráfica como segmento na caricatura.

As premissas epistemológicas do pensamento de Bourdieu são o conhecimento praxiológico, a noção de *habitus* e o conceito de campo. Trata-se de elementos interligados que partem de uma problemática teórica cuja questão diz respeito à mediação existente entre o agente social e a sociedade.

Portanto, todo o problema consiste em encontrar a mediação entre o homem e a história. Ao elaborar sua teoria, Bourdieu verifica que o problema dos métodos epistemológicos está envolvido numa discussão que oscila entre dois tipos de conhecimentos antagônicos, que são o objetivismo e a fenomenologia.

Trataremos especificamente do campo das artes, sobre o qual Bourdieu (1996, p.185-6) afirma que em nenhum outro a própria estrutura do campo está tão presente em cada ato de produção. Por se organizarem em torno da mesma posição fundamental no que se refere à relação com a demanda (a do “comercial” e a do “não-comercial”), os campos de produção e difusão das diferentes espécies de bens culturais – pintura, teatro, literatura, música – são entre si estrutural e funcionalmente homólogos, e mantem além do mais uma relação de homologia estrutural com o campo do poder onde se recruta o essencial de sua clientela.



A arte segundo Bergson (1987), é o meio condutor da emoção, que a concentra e canaliza, para romper as barreiras comunicativas que o hábito, a inteligência e as necessidades práticas ergueram entre nós e as coisas, impedindo a percepção da plena realidade individual dos objetos. Conhecimento intuitivo, a criação e a contemplação artísticas revelam-nos por um instante apenas, o que a inteligência, a vida de relação e a percepção ordinária ocultam. A arte, seja qual for, restabelece a capacidade original da percepção. “Se a nossa consciência pudesse comunicar-se diretamente com a realidade interior e exterior, a arte seria dispensável. Ou então todos seriam artistas” (*In*: Nunes, 1991, p.68).

Bourdieu (1996, p.162) classifica e distingue o campo artístico como uma economia às avessas, fundada, em sua lógica específica, na natureza mesma dos bens simbólicos, realidades de dupla face, mercadorias e significações, cujo valor propriamente simbólico e o valor mercantil permanecem relativamente independentes.

Dentro do campo das artes especificamente, uma interpretação segundo Nunes (1991) coloca-nos à beira de outro problema fundamental: o das relações entre a atividade artística e o conhecimento.

Como implica numa atividade formadora, da qual a consciência participa, sujeitando as representações e intuições das coisas a uma forma de elaboração espiritual, a criação artística equivaleria a uma descoberta das coisas, a um desvendamento da realidade. A arte seria, então, um meio de conhecimento (*Ibid*, 1991, p.61).

Qualificar uma representação social equivale a optar pela hipótese de que ela é produzida, engendrada, coletivamente. Para qualificar uma representação não basta definir o agente que a produz. Isso tampouco nos mostra, em que ela se distingue de outros sistemas que são igualmente coletivos.



Saber quem produz esses sistemas é menos instrutivo do que saber “por que” se produzem. Para se poder apreender o sentido do qualitativo social é melhor enfatizar a função a que ele corresponde do que as circunstâncias e as entidades que reflete.

A função lhe é própria, na medida em que a representação contribui exclusivamente para os processos de formação de condutas e de orientação das comunicações sociais. A passagem de uma teoria científica à sua representação social responde justamente à necessidade de suscitar comportamentos ou visões socialmente adaptados ao estado de conhecimento do real.

As representações sociais precisam por um lado ser compreendidas como uma forma particular de adquirir conhecimento e comunicar o conhecimento que tem sido adquirido, tem a ver com o propósito de destilar o significado do mundo, torna-lo mais ordenado e reproduzi-lo de maneira razoável.

[...] a criação artística, livre quando ao seu fim, está condicionada pela relação afetiva primordial entre o homem e o mundo, a qual por sua vez, depende de fatores extra-estéticos. São as circunstâncias da vida social, incluindo as ideias religiosas e morais, que interferem no modo pelo qual o artista sente e representa os fenômenos. Não é em todas as sociedades nem em todas as fases da evolução histórica que prevalece o impulso artístico baseado na projeção (NUNES, 1991, p.59-60).

A criação perdeu a sua impulsividade, o seu primitivo ímpeto emocional. O artista, tornando-se um tipo reflexivo, interroga-se a si mesmo sobre o sentido e o destino de suas próprias criações. Sente-se responsável pelo destino da arte e assume esse destino, como risco de sua condição no mundo em que vive.

Essa consciência de responsabilidade, que se associa com o sentimento de risco, manifesta-se positiva ou negativamente, transformando-se para uns em tarefa social ou encargo político, e para outros em gesto de revolta ou atitude de



protesto. “[...] o artista do nosso tempo põe em discussão a própria arte. Seu modo de produzir é polêmico: cria interrogando-se e interrogando a arte, a qual deixou de ser para ele uma certeza evidente guiando as suas relações com o mundo” (*Ibid*, 1991, p. 107-8).

Agora a arte é uma dúvida que o agita, uma interrogação que o angustia, um resultado a alcançar, algo problemático que ele está empenhado em possuir e conquistar, e não mais um objeto conquistado e possuído.

Quando consideramos os estilos, do ponto de vista das artes plásticas, segundo Nunes (1991), vemos que a atividade artística se condensa em formas essenciais, dotadas de um dinamismo próprio, desenrolando seu curso temporal efetivo, como um segundo processo histórico, que intercepta as linhas da história social e cultural, sem com elas se confundir.

O desenvolvimento das artes plásticas estaria regido por determinadas categorias estilísticas, correspondentes a certos modos definidos de visão artística, comuns, num período que se recorta no tempo específico desse desenvolvimento.

Assim, a atividade da caricatura se preocupa em registrar a crítica, em expor o invisível, em empreender o fato.

Considerações Finais

O registro verbal teria a função de “ancorar” a mensagem, desde que quase sempre a comunicação visual é ambígua e decodificável de múltiplas maneiras, e pelo seu poder de síntese pode ter o peso de um editorial.

Atualmente a caricatura ganha destaque, pois enfatiza e eleva personalidades, não deixa de criticar pois acentua defeitos exteriores e pode revelar tipos psicológicos sem a necessidade de legenda.



Outra importante consideração seria a constatação do termo *Caricatura*, que assume um conceito próprio, que a diferencia do cartum, charge e tira antes tratados todos com o nome de caricatura.

Através da caricatura, tem-se a ideia de que as coisas não tem uma forma única, mas se apresentam de distintas maneiras, dependendo do olhar do observador, completando a “cultura da modernidade”. Para Confortim (1999) o humor brasileiro apresenta algumas características:

Se observarmos por outro ângulo, podemos dizer que, a seu modo, o humor “autodestrutivo” do brasileiro é uma forma de defesa, de resistência, não de resignação. Por ele o brasileiro se protege do mau caráter dominante e cobra a falta de caráter dominante. Ao mesmo tempo é visto como uma espécie de paliativo, uma projeção da impossibilidade de reagir e de fazer algo concreto, mas que se traduza no conformismo de saber que alguém percebeu isso, também, e está esboçando sua crítica ou expondo publicamente a situação, que já é um ganho real do que simplesmente ocultar; é uma espécie de catarse diante da pressão do cotidiano (*Ibid*, p.82).

De qualquer maneira, deslocando ou alternando significados, o comportamento humorístico parece corresponder a uma atitude geral do brasileiro no sentido de ajustar-se a vida na sua repetição cotidiana e aquela sobreposição de temporalidades, parando ou pelo menos, sublimando impasses, os conflitos sociais e perspectivas de futuro. Segundo Saliba (2002, p.70) “parece mesmo que o humor ajudava os brasileiros a viver, dando-lhes uma espécie de ética ilusória e efêmera capaz de colimar, ao menos provisoriamente os obstáculos e as dificuldades.



Referências

- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.
- CONFORTIM, 1999.
- DAUMIER, Honoré. *Caricaturas*. Porto Alegre: Paraula, 1995.
- LAGO, P. C. *Caricaturistas brasileiros: 1836-2001*. Rio de Janeiro: Marca d'Água Livraria e Editora Ltda., 2001.
- MARX, Karl. 1975.
- NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da arte*. São Paulo: Editora Ática, 1991.
- PIMENTEL, Luiz. *Entre sem bater! O humor na imprensa brasileira do Barão de Itararé ao Pasquim 21*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- SALIBA, Elias T. *Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Cia das Letras, 2002.



VOLUME 13

