

Estratégias do discurso visual na imprensa caricata rio-grandina do século XIX

Strategies of visual discourse in the media caricature rio-grandina of nineteenth century

Tammie Caruse Faria Sandri
tammiefaria@yahoo.com.br

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS). Mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Jornalista do quadro técnico-administrativo em educação da Fundação Universidade Federal do Rio Grande (FURG). Integrante do Grupo de Estudo em e sobre Histórias em Quadrinhos da Fundação Universidade Federal do Rio Grande (FURG) e do Grupo de Estudos em Design da Imagem e seus Discursos da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS).

PPG|COM Programa de Pós-Graduação
COMUNICAÇÃO UFF
MESTRADO E DOUTORADO

Ao citar este artigo, utilize a seguinte referência bibliográfica

SANDRI, Tammie C. F. *Estratégias do discurso visual na imprensa caricata rio-grandina do século XIX*. In: **Revista Contracampo**, v. 27, n. 2, ed. ago-nov, ano 2013. Niterói: Contracampo, 2013. Pags: 106-127.

Edição **27** /2013

Contracampo
Niterói (RJ), v. 27, n. 2, ago-nov2013.
www.uff.br/contracampo

e-ISSN 2238-2577

Enviado em: 13 de maio de 2013

A Revista Contracampo é uma revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense e tem como objetivo contribuir para a reflexão crítica em torno do campo midiático, atuando como

Resumo

Este artigo aborda os achados de pesquisa para verificar as estratégias de construção de significação em manifestações caricaturais do séc. XIX. Tomo como objeto de estudo os jornais rio-grandinos *O Diabrete*, *Marui* e *Bisturi*, tendo como problemática como o discurso visual é utilizado para atrair a atenção do leitor, orientar a interpretação, fornecer informações e, mesmo, popularizar a mídia jornal. O referencial teórico-metodológico apoia-se na proposta de Teoria da Imagem para analisar a significação das imagens a partir dos elementos morfológicos, dinâmicos e escalares. O resultado considera que as manifestações caricaturais, ao orientarem a estratégia editorial, representam um novo gênero de comunicar, de estruturação simples, forte apelo de leitura e formação de opinião. E, destaca a força do traço como recurso para produção de informação com intuito jornalístico.

Palavras-chave: Teoria da imagem, mídia visual, imprensa caricata.

Abstract

This article discusses the main findings of research to check strategies of the meaning construction in caricatures of century XIX. The object of study are the newspapers of the city Rio Grande/RS *O Diabrete*, *Marui* and *Bisturi*. The issue is about how the visual discourse is used to attract the reader's attention, guide the interpretation, provide information and even popularize the newspaper media. The theoretical and methodological framework relies on the proposal of Image Theory to analyze the composition of the images from the morphological, dynamic and scalar elements. The result considers that the caricatures, guiding the editorial strategy, represent a new genus of communicating, with simple structuring, strong appeal of reading and opinion formation. The study highlights the strength of the tracing as a resource for journalism information production.

Keywords: Image theory, visual media, press cartoon.

Apresentação

Jornal é antes de tudo uma imagem. Convivo com essa certeza desde os primeiros contatos com a mídia impressa ainda antes de minha alfabetização e o exercício da profissão de jornalista, aliado à formação como publicitária e relações públicas, me colocou em contato com elementos visuais, ou melhor, com a integração entre texto e imagem em um jornal. O presente artigo reflete esse posicionamento diante do rico material jornalístico (disponível nas grandes bibliotecas brasileiras) com manifestações caricaturais produzidas no final do séc. XIX, período em que as imagens se fizeram presentes pela primeira vez nos jornais. Traz os principais resultados de estudo realizado no Mestrado em Comunicação da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) na tentativa de resgatar esse material (estudado, até o momento, apenas na perspectiva histórica e literária) a partir da análise de sua essência: o traço.

Caruso (1999, p.7) destaca a necessidade de análises voltadas às especificidades plásticas quando o assunto é imagem diante da dificuldade em obter informação acadêmica sobre a linguagem da caricatura e do desenho de humor devido à “ótica mais abrangente que privilegiava o enfoque sociológico-filosófico e psicológico do humor e do riso” de muitos orientadores.

Dos jornais rio-grandinos *O Diabrete*, *Marui* e *Bisturi*, foram analisadas apenas manifestações caricaturais segundo a caracterização de Fonseca (1999), que considera desenhos de humor, histórias em quadrinhos, charges, cartuns e caricaturas pessoais. A problemática foi centrada na maneira como os elementos dessas imagens se constituem em estratégias para orientar a interpretação do leitor, atrair sua atenção e popularizar a mídia jornal.

Os exemplares para análise foram definidos a partir dos critérios de relevância, sincronicidade e homogeneidade descritos por Bauer e Aarts (2008), selecionando, em uma linha de tempo, os mais próximos do período inicial, central e final de circulação. Ao todo, foram selecionadas para o corpus 22 imagens (fotografias das páginas dos jornais).

A observação dos exemplares encadernados e a posterior análise dos elementos levaram a concluir que os três jornais eram impressos em uma única folha, em ambos os lados, que, com duas dobras, formava oito páginas. Dessas, quatro eram destinadas aos desenhos (algumas vezes inteiras, como uma grande central) e quatro às letras. Alguns exemplares, entretanto, não foram encadernados na ordem como se apresentavam ao público da época, sendo necessário remontar as imagens do corpus para estabelecer a correta significação – necessidade de reordenamento que pode servir a outro projeto de pesquisa.

Para a construção metodológica segui a proposta de Vergueiro e Santos (2007) para histórias em quadrinhos, centrando o enfoque no produto cultural, o foco no estudo do conteúdo (no caso, imagético), o método de pesquisa no semiótico e a técnica de pesquisa na análise semiótica da imagem. Sobre estudo semiótico, Joly (2009, p. 29) conceitua que “abordar ou estudar certos fenômenos em seu aspecto semiótico é considerar seu *modo de produção de sentido*, ou seja, a maneira como provocam significações, isto é, interpretações”.

Assim, buscando método e técnica voltados ao estudo da produção de sentido na imagem, o referencial teórico-metodológico seguiu a proposta de Teoria da Imagem, de Justo Villafañe (2000). Essa proposta toma como objeto científico a natureza icônica da imagem, que essencialmente supõe uma seleção da realidade, um repertório de elementos fáticos e uma sintaxe, uma manifestação de ordem (VILLAFANE, 2000, p.23-30). De acordo com Villafañe (2000) e em consonância com o que diz Joly (2009) sobre estudo semiótico, o estudo da natureza icônica pode ser reduzido aos processos de percepção, do qual dependem os mecanismos de seleção da realidade, e de representação, que supõe a explicitação de um aspecto da realidade, uma forma particular da mesma. Por forma particular, entende-se uma forma de significá-la, interpretá-la.

Para auxiliar no embasamento teórico, são utilizadas contribuições de outros autores como Dondis (2007), Kandinsky (1997, 1989), Joly (2009), Arnheim (2011) e Ostrower (2004). A seguir, apresento os principais resultados da análise.

Análise das significações nos jornais *O Diabrete, Marui e Bisturi*

As primeiras ilustrações surgiram nos jornais brasileiros a partir do período de desenvolvimento técnico ocorrido de 1822 a 1840 (ANJ, 2010a, online). O Brasil vivia um contexto político de liberdade, impulsionado pela Independência. Até 1808, com a chegada da família real portuguesa ao Brasil, a atividade de imprensa era proibida no país, o que mudou com a criação da Impressão Régia no mesmo ano. Até 1821 somente as publicações feitas na Impressão Régia tinham licença para circular. A situação da imprensa no país começou a se alterar a partir de proclamação da Independência por D. Pedro I, em 1822, até a liberdade de imprensa ser garantida pela Constituição de 1824, durante o Primeiro Reinado (ANJ, 2010a,online).

Nesse contexto, a reprodução de ilustrações em série foi estimulada com a proliferação de tipografias entre o Primeiro Reinado e o Período Regencial (1831-1840), que permitiu a segmentação das publicações em políticas, literárias, femininas (ANJ, 2010a, online), e com o desenvolvimento da litogravura, que permitiu a segmentação em periódicos ilustrados e que é definida por Fonseca (1999) como processo de impressão planográfico em que o desenho é marcado pelo artista diretamente na pedra, sem sulcos e relevos.

A pesquisa não pretendeu se ater aos aspectos históricos – uma vez que muitos são os trabalhos que se ocupam desse viés na análise de manifestações caricaturais da época. Porém, não deixa de considerar que esse tipo de contextualização perpassa as discussões propostas e, muitas vezes, esclarece elementos presentes na natureza icônica das imagens analisadas. Um desses elementos, como pode ser observado nas imagens apresentadas adiante, é a cor. A técnica de gravação utilizada na época conferia a tonalidade característica das obras reproduzidas nas publicações em questão.

Com a litogravura, de acordo com Sodré (1999, p.202-203), o humorismo, que já estava presente nas páginas dos jornais, foi aliado “à atração visual do desenho e da imagem” e os desenhos deram à imprensa brasileira “considerável impulso, asseguraram novas condições à crítica e ampliaram a sua influência”. Nesse sentido Bahia (1990, p.127) afirma que a caricatura foi responsável por lançar “os jornais e

revistas numa espécie de passarela da fama” e considera que a popularidade dessas publicações esteve diretamente relacionada ao espaço dedicado à caricatura.

O desenvolvimento técnico pode ser interpretado ao longo dos séculos como decorrência do processo vital da comunicação, utilizado pelos seres vivos dotados do mecanismo de percepção e representação para administrarem seu viver no mundo (PERUZZOLO, 2006; MATURANA E VARELA, 1995), em que a tecnologia representa a ampliação da extensão dos órgãos sensórios, como descreve McLuhan (2005), numa demanda criada por si mesma. Processo em que os seres vivos necessitam recorrer de modo ininterrupto aos recursos do meio ambiente, tornando-se autônomos e ao mesmo tempo dependentes do meio, de forma recíproca, a partir da comunicação.

Assim, as manifestações caricaturais, como extensão de nossos órgãos sensórios, serviram de impulso à imprensa - popularidade atestada por Sodré (1999), Alves (2002) e Bahia (1990), que define caricatura, desde o séc. XIX, como “reportagem gráfica – do traço de humor aos desenhos que documentam um fato”. Esse intuito jornalístico ganha maior força no contexto sociocultural da época, em que 85% da população era iletrada (ANJ, 2010a, online).

A fase áurea da imprensa caricata na cidade do Rio Grande-RS ocorreu entre os anos de 1874 e 1893 (ALVES, 2002; HOHLFELDT, 2006). Era um período de transição entre o final do Segundo Reinado (este marcado por maior liberdade de imprensa) e a República (1889), no qual as caricaturas "eram a principal forma de ilustração" (ANJ, 2010a, online), uma vez que as fotografias começam a aparecer em jornais a partir de 1880 (ANJ, 2010b, online). Nesse final do século XIX, a segmentação das publicações concentrou-se ideologicamente entre monarquistas e republicanos e abolicionistas e escravocratas (ANJ, 2010a, online).

Nessa época, circularam os semanários estudados *O Diabrete* (1875 a 1881), *Marui* (1880 a 1882) e *Bisturi* (1888 a, no mínimo, 1915). Pelos nomes, fica evidente o tom de crítica social, o caráter antirreligioso e a postura ferina dessas publicações, que também se refletiam em suas imagens. No inventário de jornais raros do Museu da Comunicação Hipólito José da Costa (2010), *O Diabrete* é caracterizado como jornal de sátira, caricatura, ilustração, variedades, anúncios, cultura, literatura, de caráter anti-

religioso, político e abolicionista, da época do Segundo Reinado; *Marui* é caracterizado como de sátira, literatura, caricatura e ilustração; e *Bisturi*, de cunho político, abolicionista, republicano federalista, liberal, da época da Revolução Federalista, na Primeira República.

Os desenhos eram assinados por “T”, “T.A.”, “LK”, “Kagado” (*O Diabrete*); “Lord K”, “LK”, “T” e “T.A.” (*Marui*); e “T” e “T.A.” (*Bisturi*). Tendo as iniciais “T” e “T.A.” a mesma grafia para a letra “T”, podem tratar-se de assinaturas de Thádio Alves do Amorim (sócio-proprietário de *Marui* e proprietário de *Bisturi*), demonstrando a escassez de recursos humanos na área desde aquela época – o interesse pela produção jornalística visual impressa não se dá na mesma proporção do que pela escrita ou audiovisual nas faculdades.

Sobre as publicações caricatas rio-grandinas, Alves (1996a, p.139) registra que estas trabalharam com a visualização de imagens e apresentaram mensagens visuais “carregadas de sarcasmo e de teor marcadamente irônico”, embora “*nem sempre se limitaram*” (grifo da autora) a isso, trabalhando também com textos na mesma linha crítica. Que

(...) os periódicos caricatos marcaram a sua presença na cidade do Rio Grande, e *não só* (grifo da autora) com seus cáusticos desenhos e caricaturas, mas também através de textos da mesma natureza mostraram aos seus leitores, através do humor, uma das faces da realidade política de então. (ALVES, 1996a, p.139)

Cabe ressaltar que a pesquisa aqui retratada de forma alguma pretende desmerecer o texto escrito e sua contribuição para os propósitos de sátira, humor e crítica que marcam a linha editorial desses jornais. Porém, privilegia a análise sobre as manifestações caricaturais, no que há de mais permanente e invariável em sua essência, a natureza icônica.

Da mesma forma, é necessário registrar que, na pesquisa de campo, foi observado e fotografado que as manifestações caricaturais compunham, na maioria das edições, os conteúdos editoriais das capas, contracapas e páginas centrais dos três jornais em questão, ou seja, ocupavam as páginas principais dessas publicações. É

inegável, portanto, que as manifestações caricaturais representavam a principal estratégia de comunicação dessas publicações com seus leitores. Para evitar confusões, reitero que a não presença de desenhos em todas as páginas não significa que estes fossem relegados a um segundo plano. Pelo contrário, se é necessário registrar em pesquisa histórica que esses jornais “nem sempre se limitaram” aos desenhos ou marcaram presença “não só” com desenhos, fica evidente que as manifestações caricaturais se constituíram em elementos principais na linha editorial desses jornais, tanto que serviram para denominar esse tipo de imprensa realizada no século XIX como jornais caricatos, imprensa caricata etc.

Uma vez percebidos como elementos principais, que os desenhos sejam analisados de acordo com um referencial teórico-metodológico voltado ao discurso visual. Villafañe (2000) apresenta em sua proposta de Teoria da Imagem uma metodologia de análise das condições e processos da significação da imagem a partir dos elementos que a compõem. Esses elementos, responsáveis pela significação, são descritos como morfológicos (ponto, linha, plano, textura, cor e forma), dinâmicos (movimento – aliado ao conceito de temporalidade - tensão e ritmo) e escalares (dimensão, formato, escala e proporção). Os elementos morfológicos correspondem à significação de natureza espacial, enquanto os elementos dinâmicos à significação de dinamicidade e os escalares à da estruturação icônica.

Para o autor, há dois tipos de significação associados na imagem, “o sentido ou componente semântico, e a própria significação plástica”, entendida como “a soma de todas as relações produzidas pelos elementos icônicos organizados em estruturas segundo um princípio de ordem, independentemente do sentido que ocasionalmente a imagem é portadora” (VILLAFANE, 2000, p.171-172, tradução minha). Assim, para uma imagem produzir significação, precisa de um sentido (componente semântico) e de elementos icônicos que se relacionem (significado plástico).

A metodologia de análise proposta por Villafañe (2000) é ordenada em função dos aspectos plásticos (materiais e imateriais) e semânticos (sentido) da imagem e opta pela não redução do primeiro em relação ao segundo. O autor destaca que a imagem “pode produzir também uma qualificação de sentido que ela mesma veicula, podendo alterar a própria semântica mediante determinados recursos icônicos” (VILLAFANE,

2000, p. 171, tradução minha). Essa segunda significação pode, portanto, ser veiculada pela imagem. O objetivo principal da proposta de Teoria da Imagem é justamente o isolamento (aqui compreendido como identificação) dessa significação plástica, esse “outro tipo de significação na análise icônica”.

No processo de significação, Villafañe (2000, p.30-31, tradução minha) considera que "as imagens constituem modelos de realidade" e que a percepção e representação visuais são responsáveis por essa modelização. Peruzzolo (2004, p. 95) contribui para esse entendimento ao afirmar que ler é "colher os sinais [...] captar os traços nas suas relações significantes de tal modo que se possa ver neles o que eles pretendem estimular em termos de significação", sendo o processo de leitura de um texto linguístico ou icônico "sempre um percurso que segue a remissiva de signos para signos, operando a (re)composição [...] a fim de construir uma mensagem e/ou organizar informações".

Ao ler uma imagem há sempre uma recomposição entre o que se vê representado nela e seu referente na realidade para estabelecer significação e essa recomposição se faz a partir de sentidos pré-elaborados no constante processo de colher e interpretar informações do mundo pelo mecanismo de percepção e representação. Maggioni (2011, p. 41-42) destaca o papel fundamental dos elementos visuais nessa recomposição ao afirmar que eles "transportam um código de valores para elaboração de sentidos" e dão à imagem “condições de interpretação [...] tendo capacidade autônoma de significação”.

A análise esboça uma tentativa de demonstrar a potência do conteúdo visual para esse processo. Busca destacar que a imagem nas manifestações caricaturais comporta uma sintaxe (organização dos elementos de acordo com uma ordem) que produz significação (na associação entre sentido e significação plástica) e que, podendo o sentido ser veiculado pela imagem, a semântica não é exclusividade das palavras, mas pertence também ao traço.

Na análise das significações de natureza espacial, o estudo demonstra a utilização dos elementos morfológicos ponto e linha na exploração do centro psicológico ou perceptivo e vetores de direção para a composição das imagens. A linha

é utilizada para dimensionar e separar planos, trabalhando a profundidade, separar quadros/painéis, dar volume a objetos quando compõe o sombreado, contribuindo para a identificação dos modelos de realidade.

Os elementos textura e plano foram fatores importantes para construir a verossimilhança e permitir o reconhecimento dos modelos da realidade. A partir da técnica da litogravura, o elemento morfológico cor foi explorado em traços fortes e leves, preenchimentos uniformes ou gradientes, na produção de efeito de sentido de tons entre preto, branco e cinza (o uso da cor foi observado como experimento técnico somente em exemplares de *Bisturi*, a partir de 1911, e que não compõem o corpus). O elemento forma foi explorado a partir da simplicidade, baseado na lei básica da percepção de que todo estímulo “tende a ser visto de maneira tal que a estrutura resultante seja tão simples quanto permitam as condições dadas” (VILLAFANE, 2000, p.126, tradução minha), para provocar proximidade com o leitor. A Figura 1 apresenta essas estratégias:

Figura 1: Jornal *O Diabrete* 04.07.1875, Capa



Fonte: Museu da Comunicação Hipólito José da Costa

O personagem não está posicionado exatamente no centro geométrico do retângulo dentro do qual foi representado. Com isso, o peso da figura, representada próxima à base da superfície, junto à margem inferior horizontal, precisa ser

compensado e o olhar do leitor é direcionado naturalmente para a parte superior do personagem. Ali se concentra a força da atração. Essa compensação natural é explicada por Ostrower (2004) como o centro psicológico ou perceptivo, que se localizará mais alto em relação ao centro geométrico quanto mais alta (vertical) for a superfície de representação. Como resultado visual dessa estratégia de composição, o personagem parece olhar diretamente nos olhos do leitor.

Aprofundando a análise, como o centro psicológico ou perceptivo não dista muito do centro geométrico, pelo formato (conceito a ser detalhado adiante) dessa superfície de representação, a parte superior do personagem ainda se encontra na área de exercício de atração de outros pontos das linhas vertical, horizontal e diagonais que cruzam o centro geométrico (ARNHEIM, 2011; KANDINSKY, 1997), fazendo recair ainda mais a atenção sobre essa área. A Figura 1 evidencia como os diversos pontos invisíveis podem ser explorados na composição gráfica e, a partir da busca natural pelo equilíbrio psicológico, capturar a atenção, aproximar o leitor daquilo que está representado.

As tensões visuais entre o que está representado (imagem) e o que direciona o olhar geram dinamicidade, que para Villafañe (2000) é a característica mais importante do ponto. O ponto sempre cria vetores que tencionam entre si, criam as relações plásticas entre os elementos da composição e condicionam a direção de leitura da imagem (VILLAFANE, 2000). Na área de exercício de atração dos outros pontos das linhas vertical, horizontal e diagonais que cruzam o centro geométrico, a angulação do braço direito do personagem cria um vetor de direção em relação à mão que segura o chapéu e remete ao modelo de realidade de quem retira o chapéu num gesto de cumprimento. O sentido desse cumprimento pode ser extraído diretamente da imagem, sem a necessidade de leitura textual, como o de uma saudação do jornal ao leitor na primeira edição em que se apresenta ao público. Não há elementos plásticos que permitam identificar o personagem como sendo o jornal – algo explicitado na legenda “... Diabrete saúda com a maior effuzão, o respeitável público...” - mas essa é sua primeira edição. É o “Diabrete”, pequeno e travesso, que saúda o público tirando o chapéu. Com esse desenho da capa da primeira edição, o jornal fala diretamente ao público e, olhando em seus olhos, apresenta-se como novidade, como espetáculo a ser visto. O posicionamento do personagem é um convite à leitura.

A partir da Figura 1, observo ainda o fenômeno da autorreferencialidade - explicado por Fausto Neto¹ (2008, p. 98) como o processo da mídia “produzir uma enunciação na qual fale de si mesma, através do que privilegia [...] suas próprias operações” - que se repetirá em outras figuras analisadas. Em muitas das manifestações caricaturais que compõem o corpus, o jornal fala de si para o leitor. Jornal e desenhista são tematizados² e nesse contrato de leitura constroem sua legitimidade, demonstrando a força do traço, por meio da autorreferência, como estratégia de aproximação com o público.

Ainda, cabe refletir que, mesmo sendo descrito por Fausto Neto (2008, p.98) como “novo modelo de enunciação posto em prática”, essa estratégia já era praticada, como aponta o corpus, no século XIX. O mesmo ocorre com o jornalismo em quadrinhos, considerado como novo gênero jornalístico embora os quadrinhos tenham sido utilizados com intuítos jornalísticos, como aponta o corpus, no final do século XIX. Casos em que os fenômenos já eram recorrentes, mesmo que não tivessem ainda sido nominados e as teorias não tivessem sido ainda desenvolvidas.

Os elementos morfológicos são os únicos com representação material e Villafañe os caracteriza como capazes, alguns, de assimilar outros. “A forma pode estar integrada por linhas, e estas, por pontos; a cor implica, em muitos casos, na textura” (VILLAFANE, 2000, p.97, tradução minha). Ou seja, os elementos morfológicos se relacionam e constituem outros. Já os elementos dinâmicos, embora não representados fisicamente, levam a imagem a adquirir a natureza dinâmica existente na realidade. Por não estarem representados na imagem, surgem a partir da representação material. No campo das estratégias, é possível afirmar que os elementos dinâmicos dizem respeito aos efeitos de sentido que os conjuntos de elementos morfológicos provocam.

Quanto às significações da dinamicidade, as imagens do corpus não comportam análise sobre o elemento dinâmico movimento, próprio de imagens de televisão e cinema (VILLAFANE, 2000; DONDIS, 2007). Trata-se de imagens fixas que comportam uma temporalidade própria, conceito apresentado por Villafañe (2000),

¹ Esse conceito é amplamente analisado pelo autor em diferentes artigos, como Enunciação, autorreferencialidade e incompletude (2007), além do já citado.

² Peruzzolo aborda a estratégia da tematização no livro Elementos de semiótica da comunicação: quando aprender é fazer (2004), pelo qual o leitor pode aprofundar conhecimentos sobre o assunto.

podendo ser isoladas, com um quadro/painel em que o tempo é instantâneo, ou sequenciais (a maioria), com diversos quadros/painéis em que o tempo segue o esquema presente-passado-futuro, mais próximo da representação da realidade e mais apropriado à narrativa.

Contribuindo para a representação verossimilhante à realidade, as imagens utilizam proporções, forma, orientação, contraste cromático e profundidade, além de vetores de direção e linhas diagonais, como ativadores do elemento dinâmico tensão. Já o ritmo é composto pela periodicidade e estrutura semelhante dos elementos, pela relação entre constância e silêncios nas imagens.

Na Figura 2 abaixo, a disposição dos desenhos provoca uma linearidade horizontal e a constância e silêncios demonstram que se trata de imagem com temporalidade sequencial, embora não haja separação representada materialmente.

Figura 2: Bisturi - 18.08.1901, Grande Central



Fonte: Bibliotheca Rio-Grandense

A referência a Santos Dumont pode ser percebida através da representação do balão a voar no céu e do grande público a observar a invenção em ação. A repetição das figuras do balão no céu e os vazios (silêncio) entre elas demonstram que se trata de uma

sequência, criando a temporalidade passado-presente-futuro e provocando um efeito de sentido devido ao ritmo de deslocamento do balão. Primeiro o balão sobrevoa a cidade, sendo observado por um personagem, depois grande público prestigia seu voo e um personagem segura-o por uma corda. O posicionamento à esquerda desse personagem em relação ao balão resulta na representação da corda em linha diagonal, o que provoca tensão, quebrando o ritmo do voo e reforçando a estratégia utilizada para demonstrar que o personagem tenta conter o deslocamento do balão. Essa atitude do personagem culmina com a bem humorada escalada dos desenhistas (reconhecidos por segurarem caneta-tinteiro e pena - em mais uma autorreferencialidade) ao balão e a queda de um deles. Trata-se de uma forma de registro jornalístico dos primeiros experimentos de voo de Santos Dumont. Uma maneira de informar, através do traço, sobre o que estava acontecendo de novidade naquele agosto de 1901.

Os espaços vazios não são mais tão perceptíveis nas outras figuras que compõem a imagem, mas é possível perceber a intenção do desenhista em criar sequencialidade, embora os desenhos dispostos na linha ao centro e na linha inferior não pareçam mais tratar do mesmo assunto representado na primeira linha. Na linha central, a crítica à falta de segurança é percebida na cena da pescaria, uma maneira ironizada de representar a falta de habilidade da polícia em prender ladrões e no espanto dos personagens ao encontrarem o ambiente revirado, com gavetas e baús esvaziados. Pela continuidade dos elementos plásticos, é possível perceber que as casas representadas à direita e a diagonal criada pelas linhas do muro e da calçada direcionam para o último quadro/painel da linha inferior (que, portanto, não pertence diretamente à sequência representada nessa linha). É onde a crítica culmina com um personagem armado a andar na rua. Uma maneira divertida de informar o leitor, por meio do traço, sobre o aumento no número de furtos, a inabilidade da polícia em conter os responsáveis e a necessidade crescente do cidadão se proteger. Caos e perigo instalados na cidade. Enfim, a notícia policial em forma de desenho.

Na linha inferior, a crítica à inversão de papéis entre homens e mulheres pode ser percebida pela observação dos quadros/painéis sequenciais em que a figura do homem aparece cuidando de um bebê e depois levando-o, de carrinho, pela rua, enquanto mulheres vestidas à moda europeia são representadas fumando e usando bengalas. A representação do homem em casa, no primeiro quadro/painel, e das

mulheres nas ruas, no terceiro quadro/painel, remete à figura feminina que começa a se distanciar do cuidado do lar e dos filhos para assumir novos espaços. Uma espécie de crônica social bem humorada sobre os novos costumes no século que se inicia. O humor da mensagem visual é reforçado pela legenda “mudadas as funções dos sexos, não se estranhará verem-se amas barbadas”.

Pode não ter sido à toa que o cidadão armado da narrativa sequencial anterior apareça justamente no quadro/painel ao lado dessas mulheres. Se esse personagem pertence à construção de sentido sobre a insegurança na cidade, representá-lo graficamente nessa última linha pode se tratar de uma estratégia para provocar a significação de que, embora a mulher possa se vestir e se portar como homem e o homem possa assumir as tarefas do lar, seria ele (somente) o sexo forte, capaz de defender um lar ou uma cidade do perigo.

Como os elementos dinâmicos, os escalares não estão representados fisicamente na imagem e também estão ligados aos efeitos de sentido que os conjuntos de elementos morfológicos provocam. De natureza quantitativa (VILLAFÑE, 2000), dizem respeito à estrutura de relação de uma imagem, ou seja, as significações da estruturação icônica, sendo responsáveis pela harmonia e influenciando o resultado visual.

Quanto às significações plásticas, o elemento escalar formato traz em si o princípio de toda representação gráfica. Define o enquadramento onde os elementos morfológicos, dinâmicos e escalares se relacionam. É o que Kandinsky (1997) chama de plano original. Por isso é, para Villafañe (2000, p. 157, tradução minha), o elemento escalar por excelência e pela seleção espaço-temporal o que melhor manifesta a estrutura de relação de uma imagem, sendo “condicionante do resultado visual da composição”.

Formatos verticais são mais simultâneos, ao passo que formatos horizontais permitem a divisão da seleção espaço-temporal e, portanto, a produção de significação no “entre” espaços-tempos, evidenciando a natureza narrativa, caracterizando a sequencialidade, mesmo os espaços-tempos não estando fisicamente separados. A maioria das imagens prima pelo formato longo (horizontalidade), o que leva ao entendimento de que buscam a narrativa, apropriada aos intuitos jornalísticos, e a

estabilidade. Isso porque reproduzir na imagem a temporalidade natural com a qual o homem convive é uma maneira de não ameaçar ou perturbar o olhar do leitor, provocando maior aproximação dele com os jornais.

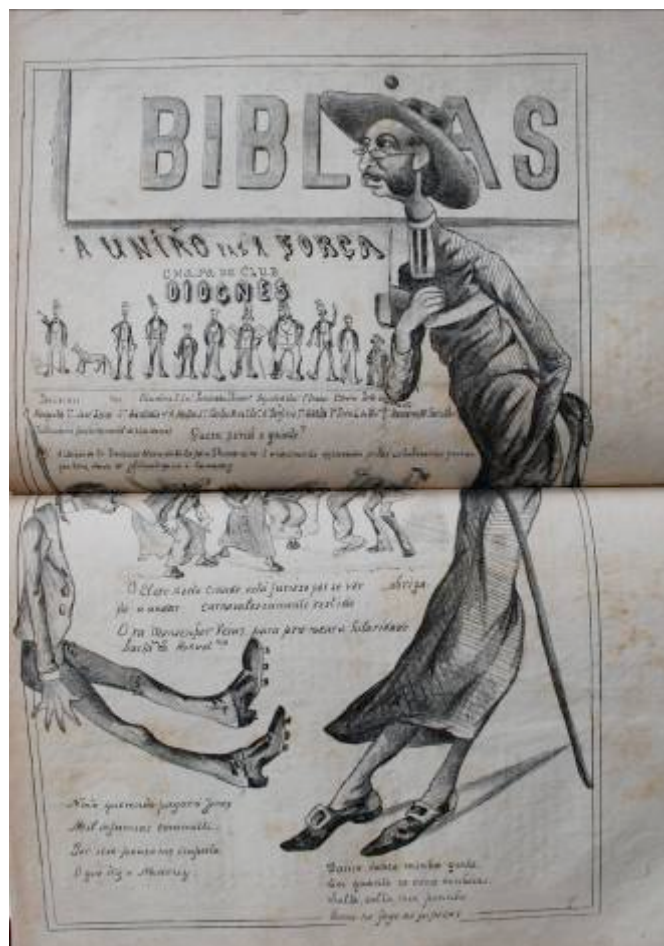
Também como estratégia para aproximação, a utilização do elemento escala para permitir a permanência das características próprias da figura representada pode ser observada em todas as 22 imagens, refletindo o cuidado do desenhista no uso dessa estratégia para conferir verossimilhança aos desenhos. Com esse mesmo propósito é um elemento utilizado também para provocar o efeito de sentido de proximidade ou distância, ou mesmo abundância de personagens representados.

Isso se deve à associação com outro elemento escalar, a dimensão, cuja relação com o processo perceptivo se manifesta pela constância do tamanho. Como explica Villafañe (2000, p.156, tradução minha), “a diminuição do tamanho relativo de um objeto ao aumentar a distância, é um princípio psicofísico absolutamente demonstrado”. Assim, quando se diminui a dimensão de um objeto segundo uma escala constante, o efeito de sentido produzido é de que está sendo movido para longe e não de que está sendo alterado em tamanho. A diferença entre a dimensão dos personagens humanos e a dos objetos, bem como entre o tamanho do rosto em relação ao corpo humano também se constitui em recurso para hierarquização das figuras representadas e demonstra o quanto os elementos escalares se relacionam, pois torna evidente o uso do elemento escalar proporção.

A proporção entre os tamanhos de rosto (maior) e corpo (menor) provoca o efeito de sentido de valorização, destacando determinadas pessoas a partir das características exclusivas que o rosto abriga de cada ser humano e colaborando para o processo de reconhecimento. Essa desproporção é própria das caricaturas pessoais, como conceitua Fonseca (1999). Embora as imagens analisadas não retratem exagero de características pessoais como nariz, olhos e boca, a desproporção se trata de uma forma de exagero e de deformação física utilizada na época, uma vez que essa não é a proporção correta entre corpo e rosto.

A utilização dos elementos escalares como estratégia para transmitir informação pode ser observada na Figura 3.

Figura 3: Jornal Marui 27.03.1881, Central



Fonte: Bibliotheca Rio-Grandense

A Figura 3 é uma das três exceções que apresentam formato vertical entre as 22 imagens. O formato alto contribui para a compreensão da significação, marcando semanticamente a forma estrutural (elemento morfológico) alta, espichada, dos personagens maiores à direita e à esquerda. A diferença de dimensão, segundo uma escala, entre os dois personagens maiores e deles em relação aos menores demonstra a estratégia de valorizá-los diante dos demais e de destacar o de maior altura, despertando a atenção do leitor para o mesmo. A representação em dimensão excessivamente longilínea, à direita, do membro da igreja (reconhecido pela batina) contribui para o estabelecimento de sentido de ridículo. Para marcar o tom da crítica à igreja, também contribuem as linhas curvas da bainha da batina, que provocam efeito semelhante ao da

saia longa feminina; a representação do bico fino e da fivela grande nos sapatos, bem como da aba grande no chapéu, caracterizando o gosto por acessórios e enfeites pouco discretos; e o suave traçado da mão direita, em linhas levemente curvas, indicando um delicado repouso sobre o peito. A representação longilínea revela uma fragilidade do personagem e a comicidade da cena. A capacidade descritiva das imagens com formato vertical - *ratio* curto - (MAGGIONI, 2010) está adequada à intenção do desenhista em descrever o alvo da crítica. Completando a cena de humor crítico, à esquerda, o linguarudo enforcado representa aquele que paga por ter a “língua comprida”, por falar demais.

A verticalidade do formato da imagem condiciona a sensação de liberdade para a composição dos demais personagens, que é, de certa forma, equilibrada pelo posicionamento horizontal destes. A representação em tamanho menor, com traçado mais fraco e menor nitidez confere menor destaque em relação aos demais. Ao centro, a crítica à igreja é complementada pelos demais personagens (de batina) sendo retorcidos pelas mãos dos populares. Ainda que o primeiro grupo de personagens ao centro se trate da chapa eleita para o Club Diogenes, acredito que características como barba e bigode, diferentes estaturas e pesos, além de chapéus, bengalas e guarda-chuvas, tenham auxiliado o leitor da época a compreender de que grupo se tratava sem a necessidade de leitura da legenda. Essa preocupação com a reprodução dos detalhes, principalmente do rosto, é característica da época, em que não se podia contar com a impressão de fotografias em jornais. Uma forma de aproximar a imagem da realidade, permitindo compreensão do sentido para o público iletrado da época. Transformação no jeito de comunicar que evidencio nas considerações a seguir.

Considerações

A análise das manifestações caricaturais dos jornais *O Diabrete*, *Marui* e *Bisturi* evidenciou a força do traço como recurso para produção de informação jornalística. É inegável a busca de estratégias para relação com o público leitor por meio da mensagem visual, construída com intuítos comunicacionais, para provocar ideias, pensamentos, propor valores, fazer crítica a situações e ocorrências sociopolíticas e religiosas.

Pelo conteúdo abordado, as manifestações caricaturais constituem um jeito diferenciado de fazer notícia, de reportar os fatos do cotidiano para aqueles que podem não tê-los testemunhado ou que não eram alfabetizados (85% da população brasileira na época, segundo a ANJ). Constituem um novo gênero de comunicar. Como tecnologia nova, a imprensa caricata funcionou como extensão dos nossos órgãos sensórios na busca pelo encontro com o outro para o devir, fomentando a demanda por ela mesma.

Como reportagem gráfica (em seus primórdios) – lembrando que o uso de fotografias em jornais havia iniciado no mundo em 1880, porém os avanços tecnológicos ainda não permitiam sua popularização na época - prima pela riqueza de detalhes na representação de rostos de personalidades, cenários e situações do cotidiano da cidade, com estruturação simples dos elementos, composição de tensões e ritmos, contribuindo para a identificação do público e para estabelecer e manter a credibilidade dos jornais quanto aos fatos narrados. Constituem forte apelo de leitura e de formação de opinião por privilegiar modelos já reconhecidos pelo mecanismo de percepção e representação dos leitores.

A presença de manifestações caricaturais em espaços privilegiados, ou seja, na capa, em no mínimo duas páginas internas e na contracapa, é uma indicação evidente de que constituíam o conteúdo principal das edições ou, em outras palavras, aquele para o qual, estrategicamente, os editores pretendiam que os leitores atentassem, enfim, o conteúdo para o qual os editores atribuíam maior importância. É inegável, portanto, que a estratégia editorial era orientada pelas manifestações caricaturais, embora as demais páginas internas – espaços não privilegiados - contivessem textos escritos e estes também cumprissem o propósito de humor e/ou crítica. Por sua vez, nas manifestações caricaturais (como o próprio nome revela), o conteúdo visual é o mais importante, sem o qual nenhum outro conteúdo teria razão de ser. A significação nos desenhos analisados só é possível por meio do traço, componente fundamental para expressar as diferentes situações que o desenhista desejou comunicar.

Desta forma, considero que, em qualquer manifestação caricatural, o conteúdo textual, quando existente, só existe em função do conteúdo visual. Não é o desenho que auxilia o texto a dizer. É o desenho a própria estratégia utilizada para dizer. Se essa

proposição suscita opiniões contrárias, é justamente porque o conhecimento se estabelece, se enriquece ou se refuta através do debate científico.

Devido ao passado rico e precursor das manifestações caricaturais, aos leitores atuais existe a possibilidade de continuar realizando seu devir por meio dos desenhos de humor, histórias em quadrinhos, charges, cartuns e caricaturas pessoais, porém, em número restrito de páginas de jornal (as tiras, em três quadros/painéis, representam essa redução e reproduzem a simplicidade do esquema temporal passado-presente-futuro).

A partir do contato com o material de análise aponto a possibilidade de novos estudos que busquem recuperar a distribuição das páginas como se apresentavam ao público e a conseqüente totalidade dos efeitos de sentido; que caracterizem e quantifiquem as manifestações caricaturais presentes em cada jornal, verificando a adequação de cada tipo à estratégia do desenhista; que identifiquem a autoria dos desenhos – pela análise detalhada do traço – no resgate da biografia e do papel exercido pelos desenhistas como profissionais da informação. Ainda, estudos em que essas manifestações caricaturais sirvam de fonte visual para pesquisa histórica, como já ocorre (ALVES, 1996a, p.139), perpassando o contexto dos fatos retratados e os discursos textuais, porém, sem deixar de considerar as estratégias visuais em sua produção.

No aprofundamento do estudo realizado, pretendo realizar a comparação entre os resultados de análise sobre as estratégias do discurso visual e a opinião do receptor em experimentos de percepção e representação para verificar os efeitos de sentido entre o produzido na mensagem e o que o receptor percebe e significa.

Referências

ALVES, Francisco das Neves. Alegórica república – a nova forma de governo sob o prisma da caricatura: um estudo de caso. *In: Revista Comunicação&política*. n.s. v.IX. n.3. Rio de Janeiro, 2002. p.227-244. Disponível em: <<http://repositorio.furg.br:8080/jspui/1/776>>. Acesso em 04 abr 2013.

_____, Francisco das Neves. Imprensa caricata rio-grandina e crítica política ao final do Império. *In: Biblos*. v.8. Rio Grande: Ed. da FURG, 1996b. p. 139-46. Disponível em <www.brapci.ufpr.br/download.php?ddO=19441>. Acesso em 04 abr 2013.

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual**: uma psicologia da visão criadora. Tradução Ivonne Terezinha de Faria. São Paulo: Cengage Learning, 2011.

ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE JORNAIS. **Imprensa brasileira: dois séculos de história**.

Disponível em <<http://www.anj.org.br/aindustriajornalistica/historianomundo/historiadiodjornal.pdf>> Acesso em 03 jul 2010a.

_____. **Jornais: breve história**. Disponível em: <<http://www.anj.org.br/aindustriajornalistica>

/historianobrasil/arquivoempdf/Imprensa_Brasileira_dois_seculos_de_historia.pdf> Acesso em: 03 jul 2010b.

BAHIA, Juarez. **Jornal, história e técnica**: história da imprensa brasileira. São Paulo: Ática,

1990.

BAUER, Martin W.; AARTS, Bas. A construção do corpus: um princípio para a coleta de dados qualitativos. *In*: BAUER, Martin W. e GASKELL, George (Org.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**: um manual prático. Tradução Pedrinho A. Guareschi. 7.ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

CARUSO, Paulo. Prefácio. *In*: FONSECA, Joaquim da. **Caricatura**: a imagem gráfica do humor. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da Linguagem Visual**. Tradução Jefferson Luiz Camargo. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FAUSTO NETO, Antônio. Enunciação, auto-referencialidade e incompletude. *In*: Revista **Famecos**. n.34. dez. Porto Alegre: PUCRS, 2007. p.78-85. Disponível em: <http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/famecos/article/view/4588/4307>. Acesso em: 20 set 2011.

_____, Antônio. Fragmentos de uma “analítica” da mediatização. *In*: **Matrizes**. v.1. n.2. abr. São Paulo: USP, 2008. p. 89-105. Disponível em: <<http://www.usp.br/matrizes/ojs/index.php/matrizes/article/view/47>> Acesso em: 20 set 2011.

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

HOHLFELDT, Antonio. A imprensa sul-rio-grandense entre 1870 e 1930. **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação**. Dezembro de 2006 - 3/12. Disponível em <www.compos.com.br/e-compos>. Acesso em 25 out 2010.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Tradução Marina Appenzeller. 13.ed. Campinas, SP: Papirus, 2009.

KANDINSKY, Wassily. **Ponto e linha sobre plano**. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____, Wassily. **De lo espiritual en el arte**. Tradução Elisabeth Palma. 5.ed. México: Premia, 1989.

MAGGIONI, Fabiano. **A charge jornalística: estratégias da imagem na produção de efeitos de sentido em enunciações de humor icônico**. 2010. 129p. Dissertação (Mestrado em Comunicação Midiática) - Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria-RS, 2010.

MATURANA, H.R. & VARELA, F.J. **A Árvore do Conhecimento: as bases biológicas da compreensão humana**. Tradução Jonas Pereira dos Santos. São Paulo: Editorial Psy II, 1995.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem** (Understanding Media). 14.ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

MUSEU DA COMUNICAÇÃO HIPÓLITO JOSÉ DA COSTA. **Inventário resumido das obras do acervo**. Disponível em <http://www.museudacomunicacao.rs.gov.br/site/wpcontent/uploads/inventario_formatado.pdf>. Acesso em 20 out 2010.

OSTROWER, Fayga. **Universos da arte**. 24.ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

PERUZZOLO, Adair Caetano. **Elementos de semiótica da comunicação: quando aprender é fazer**. Bauru, SP: Edusc, 2004.

PERUZZOLO, Adair Caetano. **A comunicação como encontro**. Bauru, SP: Edusc, 2006.

SANDRI, Tammie Caruse Faria. **Manifestações caricaturais em jornais: estratégias do discurso visual na imprensa rio-grandina do século XIX**. 2011. 147p. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, RS, 2011.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da imprensa no Brasil**. 4.ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

VERGUEIRO, Waldomiro de Castro Santos; SANTOS, Roberto Elísio dos. Para uma metodologia da pesquisa em Histórias em Quadrinhos. In: LAGO, C. e BENETTI, M. (Org.) **Metodologia de pesquisa em jornalismo**. São Paulo: Paulus, 2007.

VILLAFANE, Justo. **Introducción a la teoría de la imagen**. Madri: Pirámide, 2000.