

CENTRO DE ESTUDOS GERAIS - CEG  
MESTRADO EM COMUNICAÇÃO, IMAGEM E INFORMAÇÃO

FLÁVIA CLEMENTE DE SOUZA

O JORNAL QUE NÃO SE LÊ  
As charges de Chico Caruso no cotidiano  
do jornalismo brasileiro

UNIVERSIDADE  
FEDERAL  
FLUMINENSE

NITERÓI  
2002

FLÁVIA CLEMENTE DE SOUZA

O JORNAL QUE NÃO SE LÊ

As charges de Chico Caruso no cotidiano do jornalismo brasileiro

Dissertação apresentada ao Mestrado em Comunicação, Imagem e Informação da Universidade Federal Fluminense, como requisito para obtenção do grau de Mestre. Área de Concentração: Mídia e Discurso.

Orientador: Prof. Dr. JÚLIO CÉSAR TAVARES

Niterói

2002

SOUZA, Flávia Clemente de

O jornal que não se lê: as charges de Chico Caruso no cotidiano do jornalismo brasileiro. Niterói: 2002

140p.

Dissertação (Mestrado em Comunicação, Imagem e Informação) - Universidade Federal Fluminense, 2002.

Bibliografia: p. 136-140.

1. Mídia e Discurso. I. Título

FLÁVIA CLEMENTE DE SOUZA

O JORNAL QUE NÃO SE LÊ

As charges de Chico Caruso no cotidiano do jornalismo brasileiro

Dissertação apresentada ao Mestrado em Comunicação, Imagem e Informação da Universidade Federal Fluminense, como requisito para obtenção do grau de Mestre. Área de Concentração: Mídia e Discurso.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Júlio César Tavares - Orientador  
Universidade Federal Fluminense/UFF

Prof. Dr. Afonso Albuquerque  
Universidade Federal Fluminense/UFF

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Carolina Maria Rodriguez Zuccolillo  
Universidade Estadual de Campinas/Unicamp

Niterói  
2002

À minha avó Aura,  
que ensinou a todos nós a  
importância de ter com  
quem contar

Gostaria de agradecer a todas as pessoas que me ajudaram a concluir este trabalho. Infelizmente, não poderei citar a todos que, direta, indireta ou palpiteiramente, participaram deste projeto, pois correria o risco de escrever páginas e páginas, o que, acredito, deve ser interdito pelos manuais.

Agradeço especialmente à minha família, pela paciência, pela compreensão e pela força. À minha mãe, que interpretou diversos papéis nesta longa novela do mestrado... mãe, amiga, professora, co-orientadora. À meu marido, pois sem sua ajuda, com certeza hoje esta dissertação não estaria pronta. E aos amigos, pela compreensão por todos os chopps não tomados e todas as festas não comparecidas.

Ao professor de longa data e orientador, Júlio César Tavares, agradeço pelas referências, textos, pelas leituras no aprimoramento do trabalho e, principalmente, pela mente aberta, que me permitiu voar com minhas asas. Meus agradecimentos também aos professores Afonso Albuquerque e Cristina Ferraz, que fizeram parte da avaliação deste trabalho, colaborando com críticas e sugestões que o tornaram melhor.

Por fim, agradeço a todos os professores que de alguma forma contribuíram para a reflexão que encontra-se exposta nas próximas páginas.

“Para ser grande, sê inteiro: nada  
Teu exagera ou exclui.  
Sê todo em cada coisa. Põe quanto és  
No mínimo que fazes.  
Assim em cada lago a lua toda  
Brilha, porque alta vive”

Fernando Pessoa

## Sumário

1. Introdução.....	9
2. Para entender as charges .....	13
2.1 Imagem e linguagem.....	15
2.2 Caricatura: reprodução dos papéis em tons fortes .....	17
2.3 Da linguagem ao discurso .....	27
2.4 Memória, imagem e poder .....	35
2.5 Charge e humor .....	41
3. O começo do percurso .....	43
3.1 Humor: um traço de brasilidade .....	45
3.2 Genealogia do traço .....	49
4. Interlocutores e enquadramentos .....	56
4.1 Chico Caruso: o agente.....	59
4.2 O GLOBO: o veículo .....	64
4.3 O leitor: o receptor .....	67
4.4 O entorno: ambiente comunicativo .....	72
5. Charge: imagem e discurso .....	73
5.1 Charge e interpretação: o universal e o histórico.....	75
O universal .....	76
O histórico .....	77
5.2 Traço, discursividade e interpretação .....	78
5.2.1 Protagonistas .....	79
Máscaras .....	80
Caras e bocas .....	83
Gestos.....	85
Estigmas.....	87
A distorção.....	92
5.2.2 Cenas políticas.....	95
5.2.3 Cenas do cotidiano.....	97

A disputa .....	97
O esporte .....	101
O consumo .....	106
Grand finale: cenas inesquecíveis .....	107
5.2.4 Metalinguagem: a mídia pela mídia .....	111
Pela lente da televisão .....	113
Com que roupa? .....	115
Desenhos e contos de fadas .....	117
Filmes de ação e emoção .....	118
5.2.5 No curso do tempo, no curso da história .....	120
Nada como um dia após o outro .....	121
O tempo passa .....	125
6. Conclusão .....	131
7. Bibliografia .....	136

## Lista de ilustrações e tabelas

Figura 1: Primeira charge publicada no Brasil .....	51
Figura 2: Exemplo de charge de Daumier .....	52
Figura 3: D. Pedro II criança, charge de Angelo Agostini .....	53
Figura 4: Monumento ao Império, charge de Angelo Agostini .....	53
Figura 5: Mudança de regime, charge de Angelo Agostini .....	54
Diagrama 1: Dinâmica do jogo comunicacional .....	58
Figura 6: Mapa de distribuição de vendas do jornal O GLOBO .....	67
Tabela 1: Divisão de leitores por classe social (Critério Brasil) .....	68
Tabela 2: Divisão de leitores por classe social (Critério Brasil) .....	69
Tabela 3: Potencial de consumo .....	69
Figura 7: Charge publicada em Full Collor: p.68 .....	76
Figura 8: Charge publicada em O GLOBO, 03/10/1992 .....	77
Figura 9: Full Collor: p.5, 01/02/1988 .....	81
Figura 10: Charge publicada em O GLOBO, em 17/11/1989 .....	82
Figura 11: Charge publicada em 27/9/98, em O GLOBO .....	84
Figura 12: Charge publicada em 28/9/98, em O GLOBO .....	84
Figura 13: Charge publicada em 29/9/98, em O GLOBO .....	84
Figura 14: 23/8/94, O GLOBO .....	85
Figura 15: 28/9/94, O GLOBO .....	86
Figura 16: Charge publicada no dia 20/11/1989, no jornal O GLOBO .....	87
Figura 17: Charge publicada em 23/09/1994, O GLOBO .....	88
Figura 18: Charge publicada em 04/10/1998, O GLOBO .....	90
Figura 19: 05/08/98, O GLOBO .....	92
Figura 20: 28/07/98, O GLOBO .....	92
Figura 21: 29/07/98, O GLOBO .....	92
Figura 22: Full Collor: p.1, 12/10/1990 .....	93
Figura 23: O GLOBO, 25/09/1998 .....	94
Figura 24: O GLOBO, 26/09/1998 .....	94
Figura 25: Fora Collor, 15/02/91 .....	95
Figura 26: Fora Collor, 10/06/91 .....	96
Figura 27: Fora Collor, 12/06/91 .....	96
Figura 28: 9/10/89, O GLOBO .....	98
Figura 29: 10/10/89, O GLOBO .....	99
Figura 30: 12/10/89, O GLOBO .....	99

Figura 31: 13/10/89, O GLOBO .....	100
Figura 32: 14/10/89, O GLOBO .....	100
Figura 33: 15/10/89, O GLOBO .....	100
Figura 34: 16/10/89, O GLOBO .....	101
Figura 35: 17/10/89, O GLOBO .....	101
Figura 36: 20/10/89, O GLOBO .....	102
Figura 37: 21/10/89, O GLOBO .....	102
Figura 38: 22/10/89, O GLOBO .....	103
Figura 39: 28/10/89, O GLOBO .....	103
Figura 40: 29/10/89, O GLOBO .....	103
Figura 41: 5/7/98, O GLOBO .....	105
Figura 42: 28/8/98, O GLOBO .....	105
Figura 43: 24/9/89, O GLOBO .....	106
Figuras 44 e 45: Fora Collor, p.126 .....	108
Figura 46: Fora Collor, p. 127 .....	109
Figura 47: Fora Collor, p. 128 .....	109
Figura 48: 16/7/98, O GLOBO .....	110
Figura 49: 18/7/98, O GLOBO .....	111
Figura 50: 27/11/89, O GLOBO .....	113
Figura 51: 28/11/89, O GLOBO .....	113
Figura 52: 29/11/89, O GLOBO .....	113
Figura 53: 18/12/89, O GLOBO .....	114
Figura 54: Fora Collor: p. 108 .....	115
Figura 55: 26/12/92, O GLOBO .....	117
Figura 56: 27/12/92, O GLOBO .....	118
Figura 57: Fora Collor, 14/03/1991 .....	119
Figura 58: Fora Collor, 17/03/1991 .....	120
Figura 59: 02/11/1989, O GLOBO .....	121
Figura 60: 04/11/1989, O GLOBO .....	122
Figura 61: 06/11/1989, O GLOBO .....	123
Figura 62: 07/11/1989, O GLOBO .....	123
Figura 63: 09/11/1989, O GLOBO .....	124
Figura 64: 10/11/1989, O GLOBO .....	124
Figura 65: 29/11/88, Full Collor, p. 29 .....	125
Figura 66: 19/11/89, O GLOBO .....	127
Figura 67: 24/8/94, O GLOBO .....	128
Figura 68: 26/7/98, O GLOBO .....	129

## Resumo

Este trabalho tem como objetivo pensar o espaço dado ao “riso” no discurso jornalístico, tomando como objeto as charges de Chico Caruso, relativas a quatro períodos específicos: a primeira eleição presidencial no Brasil após a ditadura militar, em 1989; o impeachment de Fernando Collor, em 1992; a primeira eleição de Fernando Henrique Cardoso, em 1994; e a sua reeleição, em 1998. Tomaremos como diretrizes teóricas a Análise do Discurso (da linha da escola francesa) e linhas de pensamento da Filosofia e da Antropologia Social.

Palavras-chave: Chico Caruso, riso, humor, análise do não-verbal.

## Abstract

This work has as the chief main to think about the space that is given to the laughter in the newspapers, picking Chico Caruso's cartoons up, referring to four different periods: the first Brazilian president's election, after the dictatorship, at 1989; the impeachment of the president Fernando Collor, at 1992; the first dispute of Fernando Henrique Cardoso, at 1994; and his reelection, at 1998. Our analysis follows the Discourse Analysis proceedings, among other approaches, like Philosophy and Social Anthropology.

Keywords: Chico Caruso, laughter, humour, non-verbal analysis.

## 1. Introdução

O jornalismo, como área de conhecimento (ou como prática), se caracteriza pela sisudez. Isto significa dizer: um jornal que pretenda possuir credibilidade, fidelidade de seus leitores, importância, deve exercitar essa sisudez, banir as brincadeiras de suas páginas. No entanto, chama a atenção que, no mesmo espaço onde se prega o sério e a verdade, encontra-se também espaço para o riso: áreas editoriais dos jornais como o espaço reservados às crônicas, às histórias em quadrinhos (tiras), às charges e às caricaturas são limites dentro dos quais a característica de sisudez que marca o texto jornalístico pode ser esquecida, ou deixada de lado.

Os espaços dedicados ao humor nas páginas dos jornais assumem ainda mais um caráter de transgressão — característica dos temas relacionados ao riso, conforme podemos verificar em Alberti (1999) —, ou contradição em relação à sisudez do jornalismo, quando o seu conteúdo diz respeito ao não-verbal, seja ilustrado ou desenhado, lidando com uma linguagem diferenciada do restante uniforme das publicações. Transgressão, ressaltamos, permitida pelo próprio discurso jornalístico.

Associada ao riso, ao não-sério, ocupa a caricatura uma posição, quase sempre, fora de controle. Sua especificidade traz em si o efeito de transgredir, por estar associada ao riso. Para Bakhtin (1993), o riso ganhou, na Idade Média, o status de forma defensiva exterior. Foi legalizado, gozou de privilégios, foi eximido (até certo ponto) da censura exterior, das perseguições, da fogueira. Talvez por isso, não podemos também reduzir o riso a este espaço 'permitido'. A caricatura não preenche apenas o espaço do riso; ocupa também um espaço político e ideológico, não somente porque possa ser

tida como texto opinativo, mas sim porque expressa posições de natureza social e discursiva.

Assim, recortamos nosso objetivo inicial: pensar o espaço dado ao “riso” no discurso jornalístico. Especificamente, nos interessar estudar as charges de Chico Caruso, embasados na Análise do Discurso (da escola francesa), contando para isso com os trabalhos de autores como Foucault, Bakhtin, Pêcheux, Courtine, Orlandi, Brait e Authier. Agregaremos a esta análise alguns autores de outras linhas de pensamento, tanto da área da Filosofia (como Wittgenstein) como da Antropologia Social (Sennett, Goffman), que podem vir a contribuir na compreensão do nosso universo de pesquisa.

O primeiro passo para entender o funcionamento do riso pode estar na relação riso/sério, abordada por Bakhtin (1993) fora de um espaço dicotômico:

“ [...] o verdadeiro riso, ambivalente e universal, não recusa o sério, ele purifica-o e completa-o. Purifica-o do dogmatismo, do caráter unilateral, da esclerose, do fanatismo e do espírito categórico, dos elementos de medo ou intimidação, do didatismo, da ingenuidade e das ilusões, de uma nefasta fixação sobre um plano único, do esgotamento estúpido. O riso impede que o sério se fixe e se isole da integridade inacabada da inexistência cotidiana. Ele restabelece essa integridade ambivalente. Essas são as funções gerais do riso na evolução histórica da cultura e da literatura.”  
[BAKHTIN, A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento]

Este trabalho traz, portanto, como proposta, compreender os mecanismos de funcionamento da linguagem do humor no cotidiano da imprensa brasileira. O corpus da análise comporta charges do desenhista Chico Caruso, publicadas no jornal O GLOBO, do Rio de Janeiro, entre 1988 e 1998. Como objetivo central estará identificar o papel da charge na formação da linguagem do nosso jornalismo e na construção de uma memória outra, diferente da historiografia oficial. No decorrer deste percurso, o humor se mostrará presente, conforme veremos, desde as publicações dos primeiros jornais no Brasil, inserindo-se entre os traços fundadores do discurso do jornalismo no país.

Partimos desta proposta ao perceber que muito pouco se discute sobre a charge. Ao longo de nosso caminho, encontramos muitos e bons estudos sobre sua história, levantamentos detalhados e cuidadosos, mas em poucos trabalhos observamos uma preocupação mais acentuada com o seu conteúdo, ou traço-discurso. É este ângulo que

tentaremos explorar. No percurso da análise, recortamos quatro momentos diferentes da história recente brasileira. Nosso primeiro objetivo foi mostrar que a cronologia não exerce papel relevante para efetivamente compreendermos as charges, pois sua linguagem produz significados sempre. Os momentos selecionados foram a eleição de Fernando Collor, em 1989, o seu impeachment, em 1992, a primeira eleição de Fernando Henrique, em 1994, e sua reeleição, 1998. Estes períodos foram escolhidos por possuírem influência específica sobre o trabalho de Chico Caruso e espelharem seu crescimento dentro do jornal O GLOBO, até que ele chegasse onde está: assinando diariamente a charge da capa de um dos maiores jornais brasileiros.

O corpus da pesquisa compreende um total de 219 charges — das quais 62 estão reproduzidas aqui —, material extraído dos períodos relativos aos eventos escolhidos para estudo, obedecendo à lógica de coletar sempre os três meses anteriores ao fato em evidência. Assim, obtivemos 96 jornais pesquisados em 1989, 93 em 1992, 106 em 1994 e 114 em 1998. Note-se que a quantidade de dias pesquisados variou de acordo com a disponibilidade de exemplares na Biblioteca Nacional e da Biblioteca do Estado, pois algumas coleções encontravam-se incompletas ou indisponíveis para consulta. Foram, no total, 409 dias, somados estes quatro períodos. Destes, selecionamos apenas as charges que diziam respeito aos temas de abordagem. A maior parte do material de pesquisa refere-se ao período de Collor: somando-se a eleição e o impeachment, tivemos um total de 115 caricaturas, além de material auxiliar nos dois livros publicados com coletâneas de charges de Chico sobre o tema: *Fora Collor* e *Full Collor*. Ressalte-se ainda que, do total de charges localizadas, algumas — que diziam respeito ao tema mas não eram de autoria de Chico Caruso — foram descartadas.

Infelizmente, por restrições técnicas (tanto a microfilmagem quanto a xerox das bibliotecas onde realizamos a pesquisa só fornecem cópias em preto e branco), não pudemos dispor de cópias coloridas das charges publicadas no O GLOBO, fato que interfere principalmente no período de Fernando Henrique, pois com relação à época de Collor contamos com a publicação *Fora Collor* original, o que nos permitirá repro-

duzir alguns desenhos em cores.

No capítulo 2, estará demonstrada a metodologia e os princípios teóricos mais relevantes para a construção de nossa abordagem. Destacamos a noção de jogos de linguagem, formulada pelo filósofo Wittgenstein, e as noções de representação, máscara e ator social, especialmente exploradas por Goffman e Sennett, munindo-nos de ferramentas para analisar o objeto em foco. Para discutir a construção da significação e o papel da memória, buscaremos referências em Foucault, Courtine, Bakhtin, Pêcheux e Orlandi, tomando como vertente de análise a escola francesa de Análise do Discurso.

Tendo em vista esta fundamentação, pretendemos demonstrar, no capítulo 3, como as condições de produção do humor na imprensa nacional se constituíram. Trazendo como referência os primeiros periódicos e as primeiras charges publicadas no Brasil, no início do século XIX, o nosso objetivo é o resgate do surgimento do humor no jornalismo brasileiro. Veremos como funcionava o humor nos jornais antes do surgimento das charges e seguiremos até o ponto em que os desenhos, a partir das inovações tecnológicas, passaram a ser impressos nas páginas dos periódicos, e não mais encartados, como acontecia com as primeiras charges.

No capítulo 4, apresentaremos nossos principais interlocutores: o chargista Chico Caruso, o jornal O GLOBO e nós mesmos, os leitores, assim como traçaremos um breve cenário dos elementos que influenciam a leitura, que serão denominados enquadramentos ou agenciamentos. Com estas peças em mãos, partiremos para o capítulo 5, que forma o corpus desta dissertação. Neste capítulo, tentaremos analisar o papel desempenhado pela charge nos períodos pesquisados, verificando de que formas ela funciona. A partir daí, chegaremos, no capítulo 6, às conclusões sobre o que foi visto neste trabalho.

## 2. Para entender as charges

O primeiro aspecto a abordar, quando falamos de charge ou caricatura é procurar defini-la. As palavras caricatura, charge e cartum possuem significados muito similares, diferenciando-se apenas por aspectos técnicos dos desenhos. As diversas nomenclaturas referem-se também à origem de cada uma. Respectivamente: Itália, França e Estados Unidos. Do ponto de vista de nosso trabalho, poderiam mesmo serem usadas como sinônimos. De acordo com a definição do Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa:

Caricatura (It.) 1. Desenho que, pelo traço, pela escolha dos detalhes, acentua ou revela certos aspectos caricatos da pessoa ou fato. 2. Teat. Representação burlesca em que se arremedam comicamente pessoas e fatos; arremedo, farsa, sátira. 3. Reprodução deformada de algo: Só consegue escrever caricaturas de romances 4. Pessoa ridícula pelo aspecto ou pelos modos.

Cartum (do ing. cartoon) Desenho caricatural que apresenta uma situação humorística, utilizando ou não legendas.

Charge (Fr.) Representação pictórica, de caráter burlesco e caricatural, em que se satiriza uma idéia, situação ou pessoa.

Para efeito de análise, agregaremos a estas definições o ponto de vista do próprio Chico Caruso, explicitado durante uma palestra do ciclo “Quem lê jornal sabe mais”, organizada para professores pelo jornal O GLOBO, em que define desta forma as três categorias de desenho:

— Para explicar a diferença entre cartum e charge, eu faço uma analogia com a lente de uma câmera fotográfica, ou de uma filmadora. Se você foca no infinito, se você pega o que é universal — por exemplo, uma bomba atômica, um naufrágio, uma coisa que o cara pode entender tanto aqui quanto no Paquistão —, aí você tem o que a gente chama de cartum, o cartum clássico, que é universal. Se você pega o que a gente chama de plano americano, que mostra a realidade da cintura para cima, só as figuras que você consegue

reconhecer, é o que chamo de charge. É como uma aproximação da câmera, uma realidade que só será entendida por quem a conhecer. Eu não entendo uma charge argentina; e eles não entendem uma brasileira porque não conhecem as figuras e não conhecem a situação. E se você der um close, aí você tem a caricatura, só a cara da pessoa. Aí o desenho vai ser tão mais compreensível quanto mais conhecida for aquela pessoa.

Sendo assim, em nossa análise, nos referiremos somente aos termos charge e caricatura — já que Chico não desenha cartuns regularmente —, sempre tendo em mente a definição do próprio desenhista para ambos. As charges conterão cenas mais amplas, com diversos personagens. Já as caricaturas se referem a um personagem central, desenhado em detalhes.

A seguir, ganha importância entender sua função comunicativa. Mas como se dá o entendimento entre quem produz as imagens e quem as observa? Parece-nos que a melhor definição seria considerar a imagem como uma forma de linguagem e, assim indicado, o problema que se instala tem sido considerado como de natureza conceitual, no que concerne à significação.

Normalmente, são levados em conta as duas vertentes teóricas mais importantes dos estudos da linguagem/comunicação para compreender o processo de significação: a lingüística, ao tomar por base a definição de signo de Saussure (1974), que considera como arbitrária a relação de significação, repartindo o signo entre significado e significante; ou adere-se à definição da corrente semiótica de Peirce, de acordo com a qual “um signo não é um signo, a não ser que possa traduzir-se em outro signo no qual aparece mais plenamente desenvolvido” (Peirce, 1999). Estas duas correntes têm em comum a arbitrariedade como base da relação de significado.

As linhas de análise que decorrem desses dois teóricos acabam por propor um método que alinha a imagem pelo não-verbal, reduzindo-a à palavra (Orlandi, 2001). Ou, por propor a busca de uma análise especificamente técnica, reduzindo a análise de charges à descrição das características formais do desenho somente. Já o conjunto de críticas oferecidas pela Análise do Discurso nos leva a pensar a imagem expressa nas charges em duas perspectivas: na ordem da comunicação e do discurso.

Por outro lado, os estudos de cunho teórico das charges, no que se refere aos dois aspectos citados acima — comunicação e discurso —, são escassos e pouco divulgados. Buscamos, portanto, definições de diferentes campos de conhecimento — da Comunicação, da Filosofia, da Antropologia Social e da Análise do Discurso —, a fim de viabilizar nossa análise.

A imagem significa, assim como a palavra, a partir de sua historicidade e do seu caráter de incompletude. E é tão arbitrária que o mesmo objeto ganha diferentes interpretações por diferentes chargistas. Aliados a isso, procuramos pensar a caricatura em uma definição de linguagem pouco usual, mas que atende de fato à nossa proposta: a noção de jogo de linguagem, formulada pelo filósofo Wittgenstein (1984). Deste ponto de vista, nosso objeto contém, como características inerentes, por um lado, a universalidade do desenho como representação do real (metalinguagem) e, por outro lado, a significação operada através de famílias de semelhança. Com efeito, esta dupla implicação é capaz de produzir sentidos com tanta ou maior eficácia quanto os meios verbais de comunicação: a fala e a escrita.

## 2.1 Imagem e linguagem

O conceito de jogos de linguagem, portanto, se mostra fundamental ao iniciarmos nossa trajetória. Para o filósofo Ludwig Wittgenstein (1984), a linguagem funciona segundo seus usos, não cabendo portanto, indagar sobre os significados das palavras, visto que o interesse maior deve estar em sua práxis. Para o autor, uma proposição não traz em si o todo da linguagem. Esta procede através de pequenos segmentos, que são diferentes, múltiplos e parcelados. A única semelhança que tais segmentos possuem entre si é “um certo ar de família”, constituindo cada um deles um “jogo de linguagem”.

A definição de “jogo de linguagem” de Wittgenstein<sup>1</sup> daria conta do riso como uma das linguagens usadas pelos homens no momento da comunicação. O riso é pleno de significação e funciona como linguagem em seu uso, pois seria um elo comum —

---

<sup>1</sup> Definição que, como o próprio autor afirma, não chega a estabelecer-se como um conceito formal, já que não se pode definir exatamente o que seja “um jogo de linguagem”, a não ser através da comparação entre os traços semelhantes e definitivos de uma série de jogos.

traria um ar de semelhança, familiaridade — em tentativas de comunicação entre culturas totalmente diferenciadas. Esta função do riso como “jogo de linguagem” se torna ainda mais clara ao lembrarmos de seu caráter universal<sup>2</sup>. De acordo com Alberti (1999), o riso partilha com entidades como o jogo, a arte, o inconsciente etc., o espaço do indizível, do impensado, necessário para que o pensamento sério se desprenda de seus limites. Em alguns casos, mais do que partilhar desse espaço, o riso torna-se o carro-chefe de um movimento de redenção do pensamento, como se a filosofia não pudesse mais se estabelecer fora dele.

Para Wittgenstein (idem), a atividade de falar é parte de uma “forma de vida”, assim como andar, comer, beber e jogar. Inventar uma linguagem poderia significar: inventar, com base em leis naturais (ou em concordância com elas), uma aparelhagem para uma determinada finalidade; tem, porém, um outro sentido também, análogo àquele em que falamos da invenção de um jogo.

Em vez de indicar algo que é comum a tudo aquilo que chamamos de linguagem, digo que não há uma coisa comum a esses fenômenos, em virtude da qual empregamos para todos a mesma palavra, — mas sim que estão aparentados uns com os outros de muitos modos diferentes. E por causa desse parentesco ou desses parentescos, chamamo-los todos de “linguagens”.

[WITTGENSTEIN, Investigações Filosóficas]

A partir desta definição, Wittgenstein nos daria o elemento principal para consistência da nossa análise: já vimos que podemos encarar o riso como um jogo de linguagem, com significação própria, e com caráter universal. Podemos também conferir à caricatura (nosso objeto) a característica de jogo de linguagem, pois ela se torna um instrumento de comunica-

<sup>2</sup> Há dois aspectos interessantes a levar em consideração ao refletir sobre o caráter universal do riso: o fisiológico e o cultural. Quanto à fisiologia, os autores já chegaram à conclusão de que o ato de rir é universal — está presente em todas as culturas humanas — e, mais ainda, está presente entre os animais: os macacos, por exemplo, também riem. Quanto aos últimos, estudos comprovam que suas expressões faciais são usadas para comunicação social, da mesma forma que nós, humanos, as utilizamos. Este tema foi abordado pioneiramente por Charles Darwin, que serviu de referência para outros pesquisadores. De acordo com Preuschoft e Van Hooff, os primatas possuem um número considerável de expressões faciais para comunicar-se em sociedade. Entre as expressões faciais mais evidentes, estão o sorriso humano e a risada dos macacos, devido às suas similaridades. No entanto, de acordo com o levantamento histórico feito por Verena Alberti e publicado no livro *O riso e o risível* (1999), considerava-se, à época de Aristóteles, que rir era um ato eminentemente humano, sagrado, que diferenciava os homens dos outros animais. E mais: os recém-nascidos não riem porque ainda não haviam se tornado seres humanos completos.

ção em determinadas sociedades, ou camadas sociais dentro de um mesmo contexto sócio-histórico. Desta forma, dois extremos — a produção de caricaturas que serão interpretadas por interlocutores (leitores) e a sua consequência imediata (o riso) — podem ser englobadas pelo mesmo conceito, ou seja, podem ser encaradas como jogo de linguagem. Ou, de outra forma, podem ser encaradas como uma única forma de linguagem, ao mesmo tempo universal e bastante particular, que permite aos interlocutores dialogarem sem a necessidade da gramática formal, do texto escrito.

Partimos, então, para os elementos teóricos que poderão nos ajudar a construir o que seriam as “regras” deste jogo. Em um primeiro momento, tomaremos os conceitos trazidos por Nietzsche, Goffman, Sennett e Bakhtin, como os de máscara social e *theatrum mundi*. Em seguida, exporemos os conceitos elaborados por teóricos da Análise do Discurso, como Pêcheux e Orlandi. A seguir, demonstraremos o ângulo sob o qual o conceito de memória será abordado e, por fim, resumiremos como funciona a relação charge-humor.

## 2.2 Caricatura: reprodução dos papéis em tons fortes

Não podemos deixar de lado o recorte, bastante específico, de nosso objeto. A caricatura possui particularidades muito interessantes do ponto de vista da representação social. Todos nós, de acordo com o que diversos autores afirmam, desde a Antiguidade, representamos “papéis” no todo da sociedade.

O estudo dos papéis tem uma longa (embora não reconhecida pelos sociólogos) história no pensamento ocidental. Uma das antigas concepções de sociedade é vê-la como se fosse um teatro. É a tradição do *theatrum mundi*. A vida humana como um espetáculo de fantoches encenado pelos deuses, esta era a visão de Platão nas *Leis*; a sociedade como um teatro era o lema do *Satyricon* de Petronio. Nos tempos cristãos, era freqüente pensar que o teatro do mundo tinha uma platéia composta por um único espectador, Deus, que assistia angustiado dos céus ao pavonear-se e ao mascarar-se de seus filhos aqui na terra. Por volta do Séc. XVIII, quando se falava do mundo como um teatro, começou-se a imaginar um novo público para sua postura: espectadores uns dos outros, e a angústia divina dando lugar a um auditório que deseja usufruir, embora um tanto cinicamente, a representação e as falsas aparências da vida diária.

[SENNETT, O Declínio do Homem Público]

Políticos, esportistas, figuras públicas de forma geral possuem, principalmente nos dias de hoje, grande exposição na mídia. Devido a esta característica, ressaltam-se, através dela, os papéis sociais que representam no grupo.

As imagens do *theatrum mundi* (SENNETT, 1998) são retratos da arte que as pessoas praticam na vida cotidiana. É a arte de representar, e as pessoas que a praticam estão desempenhando “papéis”. Sennett afirma que, para um escritor como Balzac, estes papéis são as várias máscaras necessárias que se usam em diferentes situações. O homem como uma criatura de máscaras harmoniza-se perfeitamente à crença de Balzac, bem como à de outros escritores que perceberam as relações humanas como uma espécie de comédie, onde nem a natureza humana nem qualquer definição única da moralidade poderia jamais ser firmemente deduzida a partir do comportamento.

O papel da caricatura é ressaltar os traços mais marcantes da performance dos atores sociais, trazendo-os à tona através do exagero, tanto físico quanto moral. Assim, um político, por exemplo, será desenhado através da sua característica física que chama mais a atenção: um nariz enorme, dentes avantajados, a careca ocupando metade do rosto... o que remete nossa imaginação a enxergá-lo como se fizesse uso de uma máscara (literal). Por outro lado, características como avareza, vileza, desonestidade também aparecerão retratadas de forma gritante nos desenhos, mostrando a imagem que o desenhista (e também o público, como interlocutor) faz do seu alvo, através de sua pena.

A máscara, forma metafórica de falar dos comportamentos das pessoas em seu convívio social, vem sendo um dos temas de debate constante, tanto na literatura quanto na produção acadêmica. Bakhtin (1993), em sua análise da obra de Rabelais, obra esta concebida no período da Idade Média e no começo do Renascimento, reflete sobre o uso da máscara — propriamente dita — nas representações sociais. Para o autor, o motivo da máscara é

“o mais complexo, mais carregado de sentido na cultura popular. A máscara traduz a alegria das alternâncias e das reencarnações, a alegre relatividade, alegre negação da identidade e do sentido único, a negação da coincidência estúpida consigo mesmo; a máscara é a expressão das transferências, das metamorfoses, das violações das fronteiras naturais, da ridicularização, dos apelidos; a máscara encarna o princípio de jogo da vida, está baseada numa peculiar inter-relação da realidade e da imagem, característica das formas mais antigas dos ritos e espetáculos. O

complexo simbolismo das máscaras é inesgotável.”  
[BAKHTIN, A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento]

No entanto, quando deslocada da visão popular e carnavalesca do mundo, a máscara adquire várias outras significações alheias à sua natureza original: a máscara dissimula, encobre, engana etc. Muitas vezes, dissimula um vazio horroroso, o “nada”. É a partir desta última metáfora da máscara que Sennett (1998) irá analisar as transformações verificadas entre os domínios público e privado.

Para nortear sua análise, Sennett (idem) faz um apanhado histórico, que se inicia quando o autor resgata a época em que o Império Romano entrou em decadência. Para ele, há como um paralelo entre a crise da sociedade Romana após a morte de Augusto e a vida nos dias atuais, no que diz respeito ao equilíbrio entre a vida pública e a vida privada. Hoje, assim como naquela época, a vida pública estaria desprestigiada, tratada como obrigação formal. Já a vida privada seria valorizada. Na época romana, o público se contrapôs a um princípio baseado na transcendência religiosa do mundo. Hoje, a contraposição se dá através de uma supervalorização da individualidade — do eu —, traço que ficou evidente após o surgimento da psicologia moderna e, em especial, da psicanálise.

Como essa imaginação psicológica da vida tem conseqüências sociais amplas, Sennett (idem) a chama de “intimidade”:

“as sociedades ocidentais estão mudando a partir de algo semelhante a um estado voltado para o outro para um tipo voltado para a interioridade — com a ressalva de que, em meio à preocupação consigo mesmo, ninguém pode dizer o que há dentro. Como resultado, originou-se uma confusão entre vida pública e vida íntima: as pessoas tratam em termos de sentimentos pessoais os assuntos públicos, que somente poderiam ser adequadamente tratados por meio de códigos de significação.”  
[SENNETT, O declínio do Homem Público]

Este fenômeno será bastante compreendido durante a análise do período do impeachment do presidente Fernando Collor, quando a esfera da vida privada assumiu uma importância tamanha, extrapolando suas fronteiras e tornando-se fundamental na vida pública do político.

A evolução do comportamento em público, dos discursos, vestuário e crença, através do tempo, são usadas por Sennett (idem) como provas para elaboração de uma teoria sobre o que seja a expressão na sociedade nos dias de hoje, as “tirânicas da intimi-

dade". Na medida em que alguém, por exemplo, sente que deve se proteger da vigilância dos outros no âmbito público, por meio de um isolamento silencioso, compensa isso expondo-se para aqueles com quem faz contato.

A relação complementar existe, então, pois são duas expressões de uma única e geral transformação das relações sociais. Sennett (*idem*) coloca esta situação complementar em termos das máscaras criadas para o eu pelas boas maneiras e pelos rituais de polidez. Essas máscaras deixaram de ter importância em situações impessoais, ou parecem ser propriedade exclusiva dos esnobes; em relacionamentos mais íntimos, parecem impedir que se conheça outra pessoa. O autor questiona se o desprezo pelas máscaras rituais da sociabilidade não nos tornou, na realidade, culturalmente mais "primitivos do que a mais simples tribo de caçadores e catadores"<sup>3</sup>.

Nietzsche também questiona a visão de que o uso da máscara no convívio social esteja relacionado à mentira, falsidade, hipocrisia e superficialidade. De acordo com Ferraz (2000), o filósofo irá privilegiar, em sua obra, o tema do teatro e da máscara para, a um só tempo, atacar e superar a tradição filosófica ocidental, que remonta a Platão, investindo na potência ontológica da aparência.

A vontade de verdade, que Nietzsche identifica na filosofia ocidental, será por ele associada ao despuddorado gesto que consiste em despir, em trespassar os véus da aparência para ver o que pretensamente se esconde por trás, em arrancar máscaras para se desvendar a identidade oculta de um suposto rosto. O filósofo acrescenta, então, espirituosa e maliciosamente, que a verdade talvez seja uma mulher com razões suficientes para não deixar que se vejam suas razões (...) Inviabilizam-se, com tal afirmação, as oposições essência-aparência, profundidade-superfície, privilegiando-se seus termos antes desvalorizados — aparência, superfície —: eis uma das estratégias nietzschianas de superação dessas balizas do pensamento, ironicamente associadas a uma perspectiva de fato sem espessura e profundidade, justamente por ter desprezado a superfície, a pele deste mundo, ou seja, tudo o que há. No mesmo gesto, superfície, máscara ganham estatuto ontológico.

[FERRAZ, Teatro e Máscara no Pensamento de Nietzsche]

O interessante da perspectiva de Nietzsche é que encontraremos um paralelo com Sennett, no decorrer da explicação deste último sobre a parábola da molécula como

<sup>3</sup> O termo primitivo, usado pelo autor, denota sua visão etnocêntrica de mundo — da qual não compartilhamos —, ao se permitir avaliar e generalizar que "tribos de catadores e caçadores" teriam cultura (ou aspectos culturais) menos elaborada do que os europeus ocidentais.

a sociedade: é a decretação do fim da dicotomia entre o público e o privado. Quando Nietzsche afirma, na abertura do aforismo 40 de *Além do bem e do mal* que “tudo o que é profundo ama a máscara”, reforça, nesta sentença, a idéia de que a máscara, ao contrário da visão atual da sociedade, está relacionada ao profundo, ao oculto, ao verdadeiro e não à superfície, à aparência e à falsidade, como a princípio poderíamos supor.

Para Sennett (1998), as dicotomias relacionadas à delimitação do domínio do público e do privado (como se ambas as esferas estivessem divididas por uma linha imaginária até então) começaram a esmaecer no momento em que a fronteira entre o público e o privado deixou de ser obra de uma resoluta mão humana. “Assim sendo, mesmo quando a realidade separada do domínio público permanecia sendo crível, seu controle não mais parecia ser um ato social. O que hoje é popular e erroneamente denominado comportamento “inconsciente” era prenunciado por essas idéias de desvendamento involuntário da personalidade em público.”

A molécula é um todo, no entanto, se divide em elementos. Estes elementos (átomos) precisam se relacionar dinamicamente (trocar) uns com os outros incessantemente, para formarem este todo: a composição molecular da água, por exemplo, se compõe de duas partículas de Hidrogênio para uma de Oxigênio, e somente nesta composição se torna água. Se tomarmos o Hidrogênio ou o Oxigênio isoladamente, a água simplesmente não existe. Da mesma forma, público e privado não são elementos estanques, muito menos antagônicos na sociedade. Também não podem ser analisados isoladamente. São, ao contrário, um só corpo que existe na condição da troca dinâmica constante entre os elementos que o compõem.

Os modos de expressão pública e privada não estavam em contradição como alternativas. Em público, o problema da ordem social era vivenciado com a criação de sinais; no privado, a questão da manutenção era enfrentada, quando não resolvida, por meio da adesão a princípios transcendentais. Os impulsos diretores em público eram os da vontade e do artifício; os impulsos diretores em privado eram os da restrição e da anulação do artifício. O público era uma criação humana; o privado era a condição humana.  
[SENNETT, idem]

Para o autor, no entanto, ocorre na sociedade atual o fim da vida pública.

“O público ficou esvaziado das pessoas que desejavam ser expressivas, quando os termos da expressão se deslocaram da apresentação de uma máscara para a revelação da personalidade de alguém, do rosto de alguém, atrás da máscara que esse alguém usa no mundo.”  
[SENNETT, idem]

Neste ponto, discordamos, pois, de fato, se o público e o privado formam uma molécula, a modificação da dinâmica de seus elementos não poria fim a nenhum dos dois (nem ao domínio público nem ao privado), mas apenas criaria novas faces para esta dinâmica (sim, a sociedade se modifica). Caso contrário, seria como afirmar que, ao dissociarmos uma molécula de água (exemplo que utilizamos há pouco), teríamos como consequência o desaparecimento do Hidrogênio ou do Oxigênio, o que de fato não acontece. O próprio Sennett chega a esta conclusão. Falar do fim da vida pública é falar de uma recusa.

“Recusamos ver qualquer valor, qualquer dignidade, na repressão que o mundo vitoriano se impunha conforme a confusão entre o comportamento público e a personalidade se tornava mais aguda. Tentamos ser mais diretos, mais abertos e mais autênticos em nossas relações com os outros. Recusamos que deva haver quaisquer barreiras de comunicação entre as pessoas. Esta idéia determinou a lógica de toda a tecnologia de comunicação do séc. XX.”  
[SENNETT, idem]

Por fim, Sennett define civilidade como a atividade que protege as pessoas umas das outras. Usar máscara é a essência da civilidade. As máscaras permitem a sociabilidade pura, não importando em quais circunstâncias são usadas, assim como não importa o poder real, o mal-estar e o sentimento privado daqueles que as usam. A civilidade tem como objetivo a proteção dos outros contra serem sobrecarregados por alguém. A incivilidade, por oposição, implicaria sobrecarregar os outros com o eu de alguém. É um descenso de sociabilidade para com os outros criado por essa sobrecarga de personalidade.

Concordamos com o autor neste ponto, que também é consenso em outras visões filosóficas similares (como as de Nietzsche ou Goffman). A máscara, como princípio de civilidade e preservação do outro, mesmo que seja seu amigo mais próximo, não é mais parte da socialidade, atualmente. O que tentaremos defender, a partir dos dois casos que citaremos a seguir, é que, em pleno séc. XXI, não podemos afirmar que o domínio do público esteja em declínio. Na verdade, o que está caracterizando este novo milênio é uma nova conformação do público, através deste “eu” intimista, sem barreiras, que pode ser encarado também como uma máscara social, trespassada pelo excesso de intimidade, o que se comprova na teoria de Sennett quando este constata o declínio da esfera pública. As novas máscaras funcionam por inversão:

conseguem esconder justamente pelo fato de expor a intimidade ao máximo.

No estudo das formas de civilidade da vida cotidiana, a máscara faz parte das mudanças de condutas nesta nova conformação do público, parte da dinâmica civilizatória humana. Numa posição muito próxima à de Sennett, encontramos em Erving Goffman uma notável contribuição à nossa análise. Trata-se da *Representação do Eu na Vida Cotidiana* (s.d.), trabalho no qual o autor descreve todo o processo de representação social, usando, para descrevê-lo, termos comuns à linguagem do teatro.

A proximidade entre a brincadeira e os outros campos de possibilidades abertos pela arte, pela ficção, pelo jogo, também encontram-se nos estudos de Goffman, como *Frame Analysis*<sup>4</sup> (1974) e *Estigma* (1964). Goffman não faz observações sobre o riso em particular, mas a abrangência de seu trabalho nos permite incluir o riso (e suas diversas formas) entre as experiências humanas ‘não-reais’ observadas por ele.

Em nosso ponto de vista, na obra *Representação do Eu na Vida Cotidiana*, Goffman preparava o terreno para o surgimento posterior de *Frame Analysis*, que pode ser encarado como uma continuidade. Goffman descreve o papel dos indivíduos na sociedade, tendo o mundo como um teatro<sup>5</sup>, a partir de um ponto de vista muito parecido com o de Sennett (1999), já visto por nós anteriormente neste capítulo. O autor nos apresenta também a noção de regiões, compreendendo-se por região qualquer lugar que seja limitado de algum modo por barreiras à percepção.

Ele divide as regiões em regiões de fachada — onde a representação dos papéis sociais é executada — e regiões de fundo, ou bastidores — lugar, relativo a uma dada apre-

---

<sup>4</sup> Em *Frame Analysis*, Goffman se propõe a apresentar uma outra análise da realidade social. Para chegar a seu objetivo, ele detalha diversas formas de comportamentos humanos, encaixando-as em estruturas básicas (frameworks), presentes na sociedade. Frame seria a situação construída de acordo com os princípios de organização que governam os eventos – pelo menos os sociais – e nosso subjetivo envolvimento com eles. A intenção do autor é compreender estes frameworks básicos presentes na nossa sociedade, que têm como objetivo dar significação aos eventos. Goffman pretende analisar as vulnerabilidades específicas das quais os frames de referência são sujeito. Sendo assim, algo que ocorra do ponto de vista de um indivíduo em particular, que pode momentaneamente parecer ser o que realmente acontece, de fato pode ser uma piada, ou um sonho, ou um acidente, ou um equívoco, ou uma confusão, ou decepção ou representação teatral etc.

<sup>5</sup> Cabe ressaltar a observação de Goffman, na p. 71 de *A Representação do Eu na Vida Cotidiana*: “O mundo todo não constitui evidentemente um palco, mas não é fácil especificar os aspectos essenciais em que não é.”

sentação, onde a impressão incentivada pela encenação é sabidamente contradita como coisa natural. A distinção entre fachada e fundo é geralmente uma linha que separa ambientes, como, por exemplo, um restaurante de sua cozinha, ou, em uma casa, o banheiro e o quarto de dormir da sala de estar. Muitas vezes, as mesmas regiões tornam-se fundo e fachada, em situações distintas, dependendo de quem as esteja ocupando em determinado momento.

Goffman afirma ainda que em toda a sociedade ocidental tende a haver uma linguagem de comportamento informal ou de bastidores e outra linguagem de comportamento para ocasiões em que uma representação está sendo exibida. A conduta de bastidores admite pequenos atos, que podem facilmente ser tomados como símbolos da intimidade e desrespeito pelos outros e pela região (como por exemplo o ato de palitar os dentes, arrotos ou flatulência). Já o comportamento da fachada não admite nenhum tipo de comportamento eventualmente ofensivo. Além das duas regiões, Goffman detecta ainda uma terceira região, que ele chama residual, que poderia ser chamada “o lado de fora”. A noção de uma região exterior (nem fundo, nem fachada) e que isola o mundo exterior. Os indivíduos que estão do lado de fora podem ser chamados “estranhos”.

Estas noções serão importantes no decorrer de nossa análise, principalmente porque nosso objeto está muito relacionado à política, área em que as regiões de fundo são muito perigosas, quando expostas aos indivíduos da convivência de fachada ou quando expostas à platéia. Temos um retrato claro deste tipo de evento com o impeachment do ex-presidente da República Fernando Collor, que foi ocasionado, principalmente, por terem vindo à tona acontecimentos de bastidor, com a atuação de personagens que mostraram-se fundamentais, como seu motorista, Eriberto, ou seu irmão, Pedro Collor, ambos figuras que participavam dos bastidores e que representaram o que Goffman chama “papéis discrepantes”.

Um objetivo geral de qualquer equipe é manter a definição da situação que sua representação alimenta. Isto implicará que se acentue a comunicação de alguns fatos e se diminua a comunicação de outros. Dada a fragilidade e a necessária coerência expressiva da realidade que é dramatizada por uma representação, poderão desacreditar, romper ou tornar inútil a impressão que ela estimula. Diz-se que estes fatos fornecem “informação destrutiva”. Um problema básico de muitas representações, portanto, é o do controle da informação. O público não deve adquirir infor-

mações destrutivas a respeito da situação que está sendo definida para ele. Em outras palavras, uma equipe deve ser capaz de guardar seus segredos e fazer com que eles sejam guardados.  
[GOFFMAN, A Representação do Eu na Vida Cotidiana]

Goffman define então os tipos de segredos e os prejuízos que eles podem acarretar, ao serem revelados, para, a partir daí, discorrer sobre os papéis discrepantes, ou seja, pessoas que conhecem os segredos de uma equipe e têm noção das bases e ameaças de sua posição privilegiada. Para o autor, os papéis mais espetacularmente discrepantes são os que introduzem uma pessoa a um estabelecimento social sob uma falsa aparência, como os delatores, os vira-casaca, os espíões, os cúmplices dos atores (que ocupam posição na platéia, mas na verdade estão mancomunados com os atores) etc.

De acordo com o ponto de vista de Goffman, as atividades que levam ao riso não transgridem as normas, mas fazem parte dos frames que compõem a experiência humana. De acordo com sua interpretação, tanto no plano da linguagem quanto no das relações sociais, as atividades não-sérias ou 'não-reais', como o jogo, a fantasia e a interpretação são pensadas fora das estruturas de oposição, não há dicotomia. O ponto é que não é importante saber se o riso constitui um espaço de transgressão ou de subversão da norma, mas sim que o riso pressupõe o estabelecimento de um nível metacomunicativo, ou de um frame, no interior do qual tudo o que se passa é jogo.

Em Estigma, Goffman nos fornece alguns elementos práticos, que depois ele condensaria em Frame Analysis, como frameworks. Estes elementos seriam os símbolos de prestígio, símbolos de estigma e os desidentificadores. O autor, ao observar casos de pessoas excluídas do convívio social por determinados motivos (físicos, psicológicos ou sociais), concebe estes elementos, que tornam-se interessantes do ponto de vista da caricatura, por permitirem ao desenhista fazer uso deste tipo de símbolos ao retratar seus personagens.

Os símbolos de prestígio, de estigma e desidentificadores são considerados signos que comumente transmitem informação social. De acordo com Goffman, esses símbolos devem ser diferenciados dos símbolos efêmeros que não foram institucionalizados como canais de informação. Quando tais signos são reivindicadores

de prestígio, eles podem ser chamados “pontos”; quando desacreditam reivindicações tácitas, “erros”.

Os signos que transmitem a informação social variam em função de serem, ou não, congênitos e, se não o são, em função de, uma vez empregados, tornarem-se ou não, uma parte permanente. A cor da pele é congênita, a marca de uma queimadura ou mutilação não é congênita mas permanente; a cabeça raspada de um presidiário não é uma coisa nem outra. Símbolos como a insígnia de uma patente militar têm como objetivo fornecer informação social. Cabe ressaltar, com relação a este último, que signos como um uniforme militar podem ou não tornarem-se estigmas, dependendo se estão sendo empregados ou não contra a vontade de quem os usa.

Abrimos aqui um parêntese para dar um exemplo, que acreditamos contribua para esclarecer esta função dos signos (que podem ser lidos como estigmas ou símbolos de prestígio) especificamente com relação às caricaturas. Na realidade, estes signos são a matéria-prima do desenhista, como já falamos anteriormente.

Citemos como exemplo: Lula, político, presidente do Partido dos Trabalhadores (PT), candidato a presidente por três eleições consecutivas entre 1989 e 1998, personagem do qual podemos destacar vários signos. O primeiro deles, permanente, é a ausência de um dos dedos, decepado em um acidente de trabalho. Este estigma é muito explorado pelos desenhistas, de forma até mesmo grotesca. Outra característica de Lula é a barba, que ele usa desde os tempos de metalúrgico. Neste caso, estamos falando de um traço de prestígio, pois a barba o identifica com os trabalhadores, principal esteio político do seu partido, e o identifica também com grandes líderes revolucionários de tendência política dita de esquerda, ou de oposição, como Che Guevara, Fidel Castro, Lênin... claro que este traço nunca passa incólume pelos desenhistas. Há alguns anos, Lula passou a usar ternos e outras roupas que simbolizam maior poder econômico e estudo. Independentemente da consequência política que ele e seus assessores pretendam atingir (mais votos?), é inegável que esta atitude gerou, para os caricaturistas, mais um traço característico, usado geralmente em forma de estigma, pois Lula mostra uma

postura evidente de desconforto em relação à sua nova imagem.

Através destes conceitos, a principal vertente que tentaremos explorar é o fim da dicotomia que coloca o riso no oposto da seriedade, como afirmamos no início deste capítulo. O lugar reservado ao riso não se opõe ao discurso formal ou sério, mas o complementa, moldando um todo que pode ser denominado de “discurso jornalístico”.

### 2.3 Da linguagem ao discurso

Para analisar os mecanismos de funcionamento do humor dentro do jornalismo, tomaremos como base alguns fundamentos da escola francesa de Análise do Discurso (doravante AD).

A AD é uma teoria crítica de produção da linguagem, que propõe que a experiência de linguagem, a prática do dizer, seja objeto de estudo. Esta escola tem suas origens nas idéias de Bakhtin, Foucault e Pêcheux.

A AD surge com o reconhecimento da materialidade constitutiva da linguagem, isto é, do seu caráter ao mesmo tempo formal e atravessado por entradas subjetivas e sociais. Essa tomada de consciência vem provocar um deslocamento nos estudos lingüísticos até então banalizados pela problemática colocada pela oposição língua/fala. A partir daí busca-se uma compreensão do fenômeno na linguagem, não mais centrada na língua, sistema ideologicamente neutro, mas num outro nível fora dessa dicotomia, numa instância chamada discurso. Uma instância que vai permitir operar com o lingüístico e o extra-lingüístico, quando se submete a análise de um texto às suas condições socio-históricas. O discurso se define, então, como o lugar de articulação entre a língua (ou fenômeno lingüístico) e o histórico.

Por esse viés, a língua, na sua expressão de linguagem, é lugar de conflito, de confronto ideológico, não podendo, pois, ser entidade fora das relações socio-históricas. Logo, seu estudo não pode estar estruturado fora das condições de produção.

O conceito de condições de produção pressupõe o lugar de onde o sujeito fala, e

a situação na qual ele fala. Em sentido estrito, se define como contexto imediato ou situação de enunciação, enquanto em sentido amplo, se estende no contexto socio histórico e ideológico e na memória. Assim, os sentidos não são determinados pelas propriedades da língua (evidência), dependem das relações constituídas nas/pelas formações discursivas.

Por formação discursiva, entende-se um dos componentes da formação ideológica: conjunto complexo de atitudes e de representações que não são nem “individuais” nem “universais”, mas que se relacionam com as formações sociais em conflito. São as formações ideológicas que governam os discursos, fazendo com que as formações discursivas se explicitem como regras anômicas e históricas que orientam o que o sujeito pode e não pode dizer (Foucault, 1969) segundo as formações ideológicas (o imaginário). Vale esclarecer que as formações ideológicas não são em si idéias, mas sim práticas.

Quanto à memória, pensada na dimensão do interdiscurso, significa a disponibilização de dizeres determinando pelo já-dito, aquilo que constitui uma formação discursiva com relação à outra. Logo, os sentidos não estão determinados pelas propriedades da língua, são constituídos pelas formações discursivas e suas relações instituídas na memória.

Em termos discursivos, memória é pensada em duas direções: (1) institucionalizada, na forma de Arquivo, e (2) constitutiva, na forma do interdiscurso, que revela o trabalho histórico da constituição da interpretação: o dizível, o repetível, o saber discursivo. O processo de interpretação se faz entre a memória institucionalizada (o Arquivo) e os efeitos de memória (interdiscurso), quando aí se observa que no bojo do Arquivo, a interpretação completa, e no âmbito do interdiscurso, ela se desloca, na forma de ruptura (Pêcheux, 1999).

Assim, para a AD, a memória é todo o arcabouço discursivo que permite às construções de linguagem ganhar sentido(s). Tudo o que dizemos está potencialmente dito. A enunciação é o momento de apropriação, ou de reapropriação, do “já-dado”. O

sujeito está submetido não só à linguagem, com sua estrutura formal, mas a formas discursivas estabelecidas. A memória, ou o interdiscurso, é o “saber discursivo que faz com que, as falarmos, nossas palavras tenham sentidos... o já dito, que possibilita todo o dizer.” (Orlandi, 1999)

A memória discursiva é a própria condição do legível em relação ao próprio legível, porque face a um texto — ou a um texto não-verbal, acrescentamos — é possível se restabelecerem os implícitos. Não é tampouco uma memória plena, cujas bordas sejam transcendentais históricos e cujo conteúdo seria um sentido homogêneo. Ao contrário, memória é um espaço móvel de divisões, de dijunções, de deslocamentos e de retomadas de conflito, de polêmicas e de contra-discursos (Pêcheux, 1999). A memória promove a estruturação de uma materialidade discursiva complexa. Ela tende a absorver o acontecimento discursivo e a organizá-lo dentro de uma lógica de repetição e regularização. O evento registrado na memória discursiva é naturalizado e esquecido. O que fica é um registro específico do fato. Mas a regularização é frágil.

Pêcheux (idem) fala da tensão entre o que a memória procura estruturar e o novo que irrompe dentro do próprio trajeto de estruturação. No ato da repetição surge o acontecimento discursivo novo, que perturba o que tenta se estabilizar. Ao mesmo tempo em que a memória visa regular o acontecimento inicial, compartimentando-o em uma região de sentidos já estabelecida e, eventualmente, dissolvendo-o, o novo perturba a rede de significação e permite o surgimento de sentidos outros.

E é por esse viés que buscamos entender a charge, no caso, um lugar privilegiado em que se observa o jogo tenso de interpretações, todas polissêmicas. Ou seja, além de um espaço de comunicação, de humor, a charge tem uma função social e um lugar de memória.

Quanto à definição de paráfrase e polissemia, recorreremos à Orlandi (1987). A paráfrase se caracteriza pela reprodução. O leitor apenas repete o sentido que o autor atribui ao texto. A polissemia é a atribuição de vários sentidos a um mesmo texto. O leitor tem espaço para interferir e construir o seu significado a partir de suas condições de produção.

O funcionamento discursivo se institui na tensão entre paráfrase e polissemia, instaurando diferentes tipos de discurso: o autoritário, constituído pela paráfrase em extremo, o polêmico, equilíbrio entre a paráfrase e a polissemia e o lúdico (non-sense) resultante do excesso de polissemia. Exemplificando, podemos dizer que o discurso autoritário possui um alto grau de paráfrase, uma resenha literária (polêmica) equilibra-se entre os dois conceitos e a poesia, de forma geral, é muito polissêmica.

A paráfrase e a polissemia terão papel fundamental durante nossa análise, a partir do momento em que já temos consciência de que, durante a maior parte do período de existência da imprensa no Brasil, ela não pôde exercer o direito de liberdade.

A grande distância entre paráfrase e polissemia, por outro lado, também ajuda a entender uma possível diferença entre o humor "literal" e humor "non-sense". Na prática, entenderemos o humor literal como o lugar onde o interlocutor (ou receptor) não tem muito espaço para criar: a piada é facilmente entendida por ser auto-explicativa. Nesta primeira forma, os jogos de linguagem não são complexos, nem tão elaborados. A proposta será rir sem precisar elaborar.

Já o humor non-sense — uma tendência de diversos humoristas atuais, mas ao mesmo tempo uma fórmula que era usada desde os primeiros jornais — será o discurso lúdico, que lida com a polissemia, com o sentido figurado, com a ironia, com o não-dito e com a ambigüidade. Para rir da piada será preciso entendê-la antes; é o riso vinculado à reflexão.

Em termos teóricos, essa diferença pode ser explicada através do conceito de efeito metafórico (Pêcheux (1965), de acordo com o qual os gestos de interpretação, na construção do sentido, dão lugar a efeitos metafóricos ou deslizantes de sentido, conseqüentes da interpretação dada ao texto, a partir da relação entre a língua e a história, determinante da significação. A metáfora, em *Análise do Discurso*, é constitutiva do processo de produção do sentido e da constituição do sujeito. Orlandi (idem) ressalta ainda a qualidade da metáfora não como desvio, mas como transferência de sentido. O processo de produção de sentido está necessariamente sujeito ao deslize, havendo sem-

pre um “outro” possível que o constitui. Tanto o diferente como o mesmo são produção da história, são afetados pelo efeito metafórico (ORLANDI, *idem*).

O efeito metafórico, o deslize — próprio da ordem do simbólico — é lugar da interpretação, da ideologia, da historicidade, tornando clara a relação entre língua e discurso. Deste ponto de vista, o conceito liga-se à maneira de se conceber ideologia<sup>6</sup>:

É nesse lugar, em que língua e história se ligam pelo equívoco, lugar dos deslizes de sentidos como efeito metafórico, que se define o trabalho ideológico, o trabalho da interpretação. Como esse efeito que constitui os sentidos constitui também os sujeitos, podemos dizer que a metáfora está na base da constituição dos sentidos e dos sujeitos.  
[ORLANDI, *Análise de Discurso*, 1999]

No caso do não-verbal, a ideologia se institui através do traço do autor e da construção do desenho: o ângulo escolhido para desenhar o personagem, a expressão facial, a postura corporal, o gesto exato, o jogo de luz e sombra etc. No humor literal, os deslizamentos são menos complexos e em pequeno número. Já no outro extremo, temos deslizamentos intensos, que, muitas vezes, chegam a levar à não-compreensão da mensagem. O desenho (charge, caricatura, cartum), por encontrar-se dentro do espectro da linguagem não-verbal, tende a aproximar-se mais do limite do non-sense, afastando-se do humor literal.

De acordo com Souza (2000), o trabalho de interpretação da imagem, como na interpretação do verbal, vai pressupor também a relação com a cultura, social, o históri-

<sup>6</sup> Para a *Análise do Discurso*, a ideologia está intrinsecamente relacionada à linguagem, interferindo na relação palavra/coisa, que acaba por ser naturalizada pelo sujeito, operando a partir de seu inconsciente (termo tomado a partir da definição da Psicanálise, mas com o diferencial de considerar a historicidade. A AD trabalha a ideologia como materialmente ligada ao inconsciente, mas sem que seja absorvida por ele). Em *Análise de Discurso*, obra publicada em 1999 por Orlandi, ela define o conceito de ideologia com o qual trabalham os analistas do discurso: “À diferença do que pensa a Pragmática, asseveramos que o sujeito discursivo não realiza apenas atos. Se, ao dizer, nós significamos e resignificamos o próprio mundo, ao mesmo tempo, a realidade se constitui nos sentidos que, enquanto sujeitos, praticamos. É considerada dessa maneira que a linguagem é uma prática; não no sentido de efetuar atos mas porque pratica sentidos, intervém no real. Essa é a maneira mais forte de compreender a praxis simbólica. O sentido é história. Assim, podemos compreender também que as palavras não estão ligadas às coisas diretamente, nem são o reflexo de uma evidência. É a ideologia que torna possível a relação palavra/coisa. Para isso têm-se as condições de base, que é a língua, e o processo, que é discursivo, onde a ideologia torna possível a relação entre o pensamento, a linguagem e o mundo. Ou, em outras palavras, reúne sujeito e sentido. Desse modo o sujeito se constitui e o mundo se significa. Pela ideologia.” Esta será a definição que utilizaremos no decorrer deste trabalho, entretanto, existem outras abordagens do discurso sob a ótica da pragmática, tanto na socio-lingüística como na lingüística antropológica, que levam em conta os agenciamentos, as interações sociais, as subjetividades e os efeitos cognitivos.

co, com a formação social dos sujeitos. E vai revelar de que forma a relação imagem/ interpretação vem sendo “administrada” em várias instâncias. (SOUZA, *idem*)

Ao se interpretar a imagem pelo olhar — e não através da palavra — apreende-se a sua matéria significativa em diferentes contextos. O resultado dessa interpretação é a produção de outras imagens (outros textos), produzidas pelo espectador a partir do caráter de incompletude inerente, eu diria, à linguagem verbal e não-verbal. O caráter de incompletude da imagem aponta, dentre outras coisas, a sua recursividade. Quando se recorta pelo olhar um dos elementos constitutivos de uma imagem produz-se outra imagem, outro texto, sucessivamente e de forma plenamente infinita. Movimento totalmente inverso ao que ocorre com a linguagem verbal: quanto mais se segmenta a língua, menos ela significa.

[SOUZA, *A análise do não-verbal e os usos da imagem nos meios de comunicação*, Revista Rua, 2000]

Ler uma imagem, portanto, é diferente de ler a palavra: a imagem significa, não fala, e vale como imagem que é, ressalta Souza (*idem*). Para a autora, entender a imagem como discurso, por sua vez, é atribuir-lhe um sentido do ponto de vista social e ideológico, e não proceder à descrição (ou segmentação) dos seus elementos visuais.

De acordo com esta metodologia de análise, não se mostram fundamentais os elementos constituintes da produção do desenho (como tipo de traço, cores, formas, influências estilísticas etc.). A noção do todo é que contará para destacarmos determinados elementos não-verbais que influenciam no conjunto. Ainda de acordo com Souza: estes elementos visuais possíveis de recorte — entendidos como operadores discursivos — favorecem uma rede de associações de imagens, o que dá lugar à tessitura do texto não-verbal. A apreensão dessas relações, por sua vez, revela o discurso que se instaura pelas imagens, independente da sua relação com qualquer palavra.

E é também nos aspectos não-verbais que se apreende a forma discursiva da ironia. Para Brait (1996), a ironia surge como resultado de um conjunto de procedimentos discursivos que podem aparecer não importa em que tipo de texto. A ironia, seu efeito humorístico, tanto pode revelar-se via um chiste, uma anedota, uma página literária, um desenho caricatural, uma conversa descontraída ou uma discussão acirrada, espaços “institucionalizados” para o aparecimento de discursos de humor, assim como pode aparecer na primeira página de um jornal sério e que não tem por objetivo divertir seus

leitores. Ironia, neste caso, é um conceito que dá espaço à intertextualidade, que pode provocar efeitos de sentido diversos, desde o desmascaramento de discursos oficiais, ou ditos neutros, a até mesmo a constituição do discurso como fato histórico e social, levando-se em conta seu papel como estratégia de linguagem.

Deste ponto de vista, a ironia está intimamente ligada à polifonia<sup>7</sup> e também aos conceitos extremos de “subjetividade” e “objetividade”, no que diz respeito à produção de sentidos conseguida através dela. Brait define a ironia como “categoria estruturadora do texto, cuja forma de construção denuncia um ponto de vista, uma argumentação indireta que conta com a perspicácia do destinatário para concretizar-se como significação.”

Daí, compreende-se que a caricatura somente consegue concretizar seu objetivo — fazer rir — se a ironia contida nela puder ser compreendida pelo leitor. São ainda característicos do material que pretendemos analisar os traços do discurso que revelam traços de heterogeneidade enunciativa e de subjetividade, ambos elementos constitutivos do texto/imagem.

Segundo AUTHIER (1990), a heterogeneidade enunciativa é mostrada através de “um conjunto de formas que inscrevem o outro na seqüência do discurso.” Esta heterogeneidade se mostra nas formas marcadas e não marcadas. As formas marcadas (ou unívocas) são os recursos que o autor usa para convidar o leitor a participar da construção dos sentidos do texto. O convite se dá pelo uso do discurso direto, aspas, itálicos, negritos (ou, nosso caso específico, os balões de texto que algumas vezes são usados como artifício gráfico no meio das ilustrações e funcionam como uma espécie de legenda). Formas não-marcadas (ou não-unívocas) são a ironia, a imitação, o discurso indireto livre, entre outras. As formas não-marcadas são a maneira de o autor inserir no texto o seu leitor virtual, que está dentro de um contexto sócio-histórico e de uma ideologia específicos. As charges que analisamos, em sua maioria, apresentam formas não-marcadas de dizer.

Com relação ao uso do conceito de heterogeneidades, em objetos classificados no campo do não-verbal, temos que tomar o cuidado de não transpor literalmente o uso

---

<sup>7</sup> Ducrot (1987) define polifonia como a pluralidade de vozes que constitui todo texto. Estas vozes podem ser atribuídas ou a diferentes locutores, caso dos discursos relatados, ou a diferentes enunciadorees, quando se atesta que o locutor pode se inscrever no texto a partir de diferentes perspectivas ideológicas. Dentro dessa perspectiva, é que se define o dito e o não-dito (a voz implícita).

do termo polifonia: “O texto de imagens também tem na sua constituição marcas de heterogeneidade, como o implícito, o silêncio, a ironia. Marcas, porém, que não podem ser pensadas como vozes, porque analisar o não-verbal pelas categorias de análise do verbal implicaria na redução de um ao outro. Nesse caso, por associação ao conceito de polifonia, formulamos o conceito de policromia buscando analisar a imagem com mais pertinência.” (SOUZA, 2000)

O jogo de formas, cores, imagens, luz, sombra, etc. nos remete, à semelhança das vozes no texto, a diferentes perspectivas instauradas pelo eu na e pela imagem, o que favorece não só a percepção dos movimentos no plano do sinestésico, bem como a apreensão de diferentes sentidos no plano discursivo-ideológico, quando se tem a possibilidade de se interpretar uma imagem através de outra.

Por isso, a policromia revela também a imagem em sua natureza heterogênea, ou melhor, como conjunto de heterogeneidades que, ao possuírem uma co-relação entre si, emprestam à imagem a sua identidade. Essa co-relação se faz através de operadores discursivos não-verbais: a cor, o detalhe, o ângulo da câmara, um elemento da paisagem, luz e sombra, etc., os quais não só trabalham a textualidade da imagem, como instauram a produção de outros textos, todos não-verbais.

[SOUZA, A análise do não-verbal e os usos da imagem nos meios de comunicação, Revista Rua, 2000]

Quanto ao conceito de subjetividade, este se diferencia da heterogeneidade (ou policromia, no caso das ilustrações) basicamente devido à diferenciação das formas de inscrição do sujeito no texto. Já chegamos à conclusão de que temos, como formas não-unívocas de inserir o sujeito nas charges, a ironia, o humor, o não-dito (ou não-desenhado). Já formas unívocas de heterogeneidade seriam elementos verbais usados pelo autor/cartunista no contexto não-verbal: legendas, aspas, balões. A subjetividade abrangeria um leque mais amplo de elementos que inserem o leitor na imagem.

O conceito de subjetividade que trabalhamos aqui é derivado do pensamento de Orlandi (2001), quando a autora analisa a pontuação do texto como marca de subjetivação do autor. De acordo com este conceito, quando o autor pontua, ele impõe ao leitor que se inscreva em sua forma de subjetivação.

Proponho assim deslocar o estudo da pontuação do domínio da gramática (e da frase) para o domínio do discurso. Nessa perspectiva, as marcas de pontuação podem ser consideradas como manifestação da incompletude da linguagem, fazendo intervir em sua análise tanto o sujeito como o sentido. Na perspectiva do sentido, não é a frase nem mesmo o texto que

conta e que rege as dimensões — a extensão: aí compreendidos tanto o tamanho, o comprimento como a amplitude — do dizer, mas sua relação à memória. Assim, nos propomos a substituir a relação língua/texto pela de discurso/texto.

[Orlandi, Discurso e Texto – Formulação e Circulação dos Sentidos, 2001]

A partir desta perspectiva, sempre tomando o cuidado de pensar o objeto não-verbal, temos um paralelo — no que toca à inserção do leitor no texto — entre a pontuação e o desenho: o traço característico de cada autor/desenhista, sua escolha dos elementos a reproduzir no desenho, o ângulo, a expressão facial do personagem, luz e sombra, a cor são elementos de subjetivação do autor no texto. Elementos que conduzem a leitura, de forma a diminuir a polissemia característica do discurso não-verbal, ao reduzir as possibilidades de interpretação dos desenhos. O leitor é “obrigado” a significar o personagem da mesma forma que o chargista. Tomando como exemplo nosso objeto de análise, observamos que o chargista Aroeira sempre desenha o presidente Fernando Henrique com caninos imensos, lembrando um vampiro. Este é um traço pejorativo, um estigma, imaginado e criado pelo autor das caricaturas. É uma forma de o desenhista nos fazer ter a mesma leitura que ele tem da personalidade de Fernando Henrique.

O ser brasileiro se reconhece no espaço deixado pelo autor, através da policromia ou da subjetividade que se revelam nas formas de expressão do desenho; identifica o seu próprio discurso e participa do processo de produção dos sentidos que a fala do jornalista tenta instaurar. Nos propomos a recuperar (no próximo capítulo) as condições de produção que fizeram surgir o discurso do brasileiro no jornalismo — no qual o humor tem importante participação —, para descobri-lo e afirmá-lo como discurso no panorama atual.

## 2.4 Memória, imagem e poder

Umberto Eco, em entrevista ao jornal FOLHA DE S. PAULO (1999), ressalta a importância da memória e do esquecimento na formação das culturas. Eco define uma chamada “crise atual de memória”. Durante séculos a impressão foi de que a nossa cultura se definia por uma acumulação ininterrupta de conhecimentos. No entanto, ele defende que a história das civilizações é, na verdade, uma sucessão de abismos, onde

toneladas de conhecimento desaparecem. Ou seja, a memória social tem como função filtrar, não apenas conservar um conhecimento anterior. No caso da memória brasileira — que passou por diversos “apagamentos” propositais, como, por exemplo, nos períodos de ditaduras — uma das características resistentes foi o humor. Até hoje se fala em revista *Careta*, nas “chanchadas” da *Atlântida*, no *Pasquim*... além de uma produção constante o humor ficou marcado pela presença em todos os momentos históricos. Por isso, em uma escolha seletiva, acaba sendo referencial marcante da história nacional.

Desde o início da imprensa, os movimentos de produção e apagamento dos sentidos geraram uma memória de brasilidade que não está ligada à reflexão e às intenções. A construção desta memória remete, diretamente, ao conceito de jogos de linguagem. É uma memória histórica que surge pela filiação (ou não-aprendizagem), construindo novos sentidos que não estão relacionados diretamente à história dos fatos ou à cultura. Recriar, ou recuperar, a realidade a partir de seu ponto de vista é uma das funções do jornalista. Mesmo que, sob alegações de imparcialidade, clareza e precisão de texto, ele aparentemente acabe por ocultar seu ponto de vista, dissimular suas opiniões.

Quando o papel de fazer o jornalismo é do humorista, no entanto, ele não precisa se mascarar em uma dita “isenção” ou na “seriedade” que caracteriza a cadeia de informação. Não estava entre as ambições do pasquineiro do século passado ser isento, como o mesmo não está entre as ambições de Chico Caruso. Mesmo sem compactuar com o discurso da sisudez, suas seqüências de charges (assim como as obras de tantos mestres do traço, desde J. Carlos, passando por Lan, Henfil, Jaguar, Millôr, Aroeira, Angeli e muitos outros) mostram-se eficientes como memória de períodos históricos<sup>8</sup>.

Davallon (1999) lembra que, para que haja memória, é preciso que o acontecimento ou o saber registrado saia da indiferença, deixe o domínio da insignificância. É

---

<sup>8</sup> Tanto é assim que livros são publicados com coletâneas de caricaturas, sem a necessidade de nenhuma explicação anexa, e hoje ainda, um livro de 10 anos atrás (no caso, *Fora Collor*, o fenômeno da decomposição, de Chico Caruso) continua compreensível.

preciso que ele conserve uma força para posteriormente fazer impressão. Davallon faz uma distinção entre memória coletiva e história, opondo as duas idéias, e elege a imagem como operador da memória social. A justificativa é o poder da imagem como conservadora das forças das relações sociais.

Para Davallon, o que confere à imagem um prisma particular não é apenas o que ela pode representar (os objetos do mundo), ou ainda a informação que ela pode oferecer, ou os seus meios de eficácia. O mais importante é a eficácia simbólica da imagem: quem a observa, desenvolve uma atividade de produção de significação; a imagem não é transmitida ao destinatário ou lhe entregue toda pronta. Ela abre a possibilidade de uma liberdade de interpretação; mas também comporta em si um programa de leitura. Ela determina a posição do espectador.

O autor complementa afirmando que duas características semióticas, relacionadas à eficácia simbólica da imagem, devem ser consideradas de acordo com este aspecto. A primeira seria relativa aos níveis de compreensão ou recepção da imagem: os níveis de percepção e significação. Como os códigos perceptivos mudam menos rapidamente que os iconológicos, ficamos sensíveis às imagens cuja significação ignoramos parcialmente (como no caso de publicações do início do século ou de um quadro da Renascença). A potência perceptiva perdura, enquanto as significações se perdem. A segunda característica da imagem é ser um operador de simbolização. Por isso temos dificuldade em segmentá-la. A compreensão inicial se dá pelo todo, pelo sentido global, pois a imagem tem a capacidade de integrar os elementos que a compõem em uma totalidade.

Ainda com relação aos mecanismos constitutivos da memória, temos a observar a desvinculação entre memória e cronologia dos fatos. Foucault (1990) trabalha com a descontinuidade temporal, importante ponto ao justificarmos a metodologia adotada (fizemos seleções com base em mecanismos discursivos, sem obedecer, necessariamente, à cronologia dos fatos). A própria seqüência de charges não precisa ser efetivamente cronológica. Um evento anterior pode ser retratado em qualquer momento posterior.

Adotando a mesma abordagem de Foucault, mas restringindo-se à categoria temporal, Courtine (1981) apresenta o texto como um apanhado de seqüências discursivas, cuja organização é comandada por formas de repartição que combinam essas seqüências em três domínios distintos: da memória, da atualidade e da antecipação. Courtine não admite, da mesma forma que Foucault, o tempo como cronologia, ressaltando que “os objetos que compõem estes domínios possam aí figurar como pontos datáveis e referíveis a um sujeito enunciator, sua sucessão cronológica é atravessada pela dimensão temporal específica a um processo cujo desenvolvimento contraditório não conhece nem sujeito, nem origem, nem fim. Não se trata pois de ir procurar na seqüencialidade de um domínio de memória, de um domínio de atualidade, de um domínio de antecipação, a seqüência ‘natural’ do antes, do agora, do depois, mas antes de aí caracterizar as repetições, as rupturas, as fronteiras e as transformações de um tempo processual”.

A memória, portanto, não pode se definir como um conjunto de lembranças e nem como lugar de armazenamento. Não se trata de uma memória psicológica, mas de uma memória que supõe o enunciado escrito na história (Courtine, 1981). A charge procura não se filiar à memória social (oficial), já-dada; procura romper — até certo ponto — com essa memória, buscando uma rede de filiação paralela, podendo chegar ao limite de fundar uma memória alegórica, ou uma memória plena, que rompe em definitivo com a história oficial.

Deste ponto de vista, a charge funcionaria com possibilidade de trabalhar formações discursivas a partir de elementos retomados do passado (recente ou afastado), atualizando-os e criando um novo significado a partir de uma teia de formulações anteriores, através da repetição dos elementos que pretende eleger como operadores de memória. A significação da charge, relacionada à memória, também está atrelada a outro elemento de significação, indissociável daquela: o poder.

Parece-nos impossível falar de política, de humor, e não falar de poder. Principalmente porque nosso objeto traz em si uma “charada”, com relação a esta tríade: como poderia um desenhista com o perfil de Chico Caruso (cuja trajetória conheceremos em

detalhes no cap. 4) e um jornal com as características de O GLOBO (também descritas no cap. 4) conviverem em harmonia? Como O GLOBO determina que Chico Caruso tenha um espaço editorial de tamanha importância — a capa — diariamente? Até que ponto este jogo representaria uma contradição?

Todos estes questionamentos têm como pano de fundo a questão do poder, um tema amplo e polêmico. Acreditamos que a definição de poder, que mais se assemelha à nossa percepção sobre o funcionamento do nosso objeto seja a utilizada por Michel Foucault. Apesar de não existir, na obra de Foucault, uma teoria geral sobre o poder, sua definição de poder como forças díspares, heterogêneas, em constante transformação nos será de grande ajuda. Para Foucault (1990), o poder não é um objeto natural, uma coisa. É uma prática social, constituída historicamente. Não existem lados que “possuam” o poder e outros que não “o possuam”. Existem práticas ou relações de poder, dinâmicas. O Estado não é absoluto e as instituições que detêm formas de poder não existem independentemente das instituições que delegam/permitem que as práticas de poder se estabeleçam desta determinada forma, e não de outra.

[...] Quando se define os efeitos do poder pela repressão, tem-se uma concepção puramente jurídica deste mesmo poder; identifica-se o poder a uma lei que diz não. O fundamental seria a força da proibição. Ora, creio ser esta uma noção negativa, estreita e esquelética do poder que curiosamente todo mundo aceitou. Se o poder fosse somente repressivo, se não fizesse outra coisa a não ser dizer não, você acredita que seria obedecido? O que faz com que o poder se mantenha e que seja aceito é simplesmente que ele não pesa só como uma força que diz não, mas que de fato ele permeia, produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso. Deve considerá-lo como uma rede produtiva que atravessa todo o corpo social muito mais do que uma instância negativa que tem por função reprimir.  
[FOUCAULT, *Microfísica do Poder*]

Este conceito de poder ajuda a entender como Chico Caruso ocupa um lugar de grande destaque em uma publicação como O GLOBO. Na verdade, no jogo de forças em pauta, nem o jornal nem Chico Caruso ocupam espaços opostos. A produção editorial de Chico Caruso condiz com a posição editorial de O GLOBO, com divergências normais às práticas de poder. Deste ângulo, não há paradoxo, pois a situação que poderia à primeira vista ser inferida não existe: um cartunista de oposição ao poder vigente traba-

lhando em um veículo supostamente favorável a ele.

Um último elemento que remete à significação das charges, formando uma espécie de tripé para apoiar os sentidos, é o corpo físico. Quando nos referimos à charge, desenho caricato que distorce os traços físicos de uma determinada pessoa, transformando ou ressaltando suas características de personagem, estamos nos referindo também ao uso que o chargista faz do corpo do caricaturado. O corpo, em uma primeira instância, deveria estar totalmente sob o domínio de seu “dono”. No entanto, ao observar as caricaturas, chegamos à conclusão de que não é desta forma que ocorre. O corpo deixa de pertencer ao seu dono e passa a pertencer à significação do quadro. O poder se inverte.

Esta relação entre corpo e poder também encontra-se analisada por Foucault, na obra *Vigiar e Punir*. Na *Microfísica do Poder*, Foucault retoma a discussão, defendendo que:

[...] o domínio, a consciência de seu próprio corpo só puderam ser adquiridos pelo efeito de investimento do corpo pelo poder: a ginástica, os exercícios, o desenvolvimento muscular, a nudez, a exaltação do belo corpo... tudo isto conduz ao desejo de seu próprio corpo, através de um exercício obstinado que o poder exerceu sobre o corpo das crianças, dos soldados, sobre o corpo sadio. Mas a partir do momento em que o poder conseguiu este efeito, emerge inevitavelmente a reivindicação de seu próprio corpo contra o poder, a saúde contra a economia, o prazer contra as normas morais da sexualidade, do casamento, do pudor. E assim o que tornava forte o poder passa a ser aquilo onde ele é atacado. A impressão de que o poder vacila é falsa, porque ele pode recuar, se deslocar, investir em outros lugares... e a batalha continua.  
[FOUCAULT, *Microfísica do Poder*]

Este ponto de vista é muito interessante, pois ao trabalharmos na análise de caricaturas, temos uma inversão do que seria o poder emanando do corpo: ao desenhista cabe a função de exagerar, transformar corpos em quase monstruosidades, com o objetivo de acentuar características, muitas vezes morais, e não físicas. Assim, quando, por exemplo, em um debate político entre dois candidatos, temos um vitorioso, este poderá ser caricaturado enorme, enquanto o outro poderá ser caricaturado pequenino (não necessariamente retratando a realidade, mas retratando um momento político). A tomada do corpo alheio pelo desenhista não deixa de ser um momento em que o poder está fora do alcance do corpo de quem se vê alvo das caricaturas.

O traço exagerado cumpre dois papéis: por um lado ele torna-se a marca subjetiva

do chargista, movimento que faz com que o retrato ganhe, por seu lado, um traço específico. De outra vertente, o fato de cada cartunista ter um traço, transforma um mesmo caricaturado em uma infinidade de personagens, transmutando a máscara social em uma pluralidade de outras, dependendo de quem o desenha.

## 2.5 Charge e humor

Ao desenhar charges, caricaturas ou cartuns o autor tem em mente um objetivo que seria primário: fazer rir. O cômico, faz parte, dessa forma, da base deste tipo de ilustração. Portanto, temos o humor como motor principal dos desenhos. Para Almeida (1999), que em sua obra analisa charges francesas assinadas por Claire Bretécher, no *Le Nouvel Observateur*, compreende o humor como resultante de um deslocamento, onde o sujeito abandona uma posição de envolvimento diante de uma determinada situação, em favor de um ponto de vista mais distanciado. A situação séria, dramática, passa a ser vista dentro de uma perspectiva mais abrangente, que torna relativa a importância dos valores ligados à ordem, à produtividade, à intemporalidade, à razão.

Como já afirmamos, o riso está ligado à transgressão, ao momento em que a sociedade se permite deixar de lado as máscaras sociais para usar máscaras burlescas, à permissão momentânea de situações não permitidas via de regra. Bakhtin (1993) situa o Carnaval como um destes momentos de suspensão da ordem social, no qual tudo é permitido e o riso ganha status oficial. Nestes momentos, os papéis se invertem e vêm à tona os pensamentos proibidos ou ignorados. Para Almeida (1999), a página de Claire Bretécher no interior do *Le Nouvel Observateur* funciona a partir de um mecanismo semelhante, “que permite aos leitores distanciarem-se de si próprios, terem acesso à sua imagem social a partir de uma perspectiva recuada e rirem-se de si mesmos. Podem enxergar-se, então, através de uma visão desvencilhada do compromisso com o sério e com o respeito às instituições e à ordem estabelecida. Reconhecem, desta forma, suas contradições e seu próprio ridículo.”

Mas, para que as charges tenham eficácia na sua proposta de fazer rir, é importante analisar os procedimentos estilísticos que tornam os textos (ou as imagens) ao mesmo tempo concisos e eloqüentes. Desta perspectiva, ainda de acordo com Almeida (idem), devemos levar em consideração três aspectos principais:

1) a dosagem das linguagens icônica e verbal. A capacidade de sugerir, via inferência, informações que não estão representadas no texto. Isto permite uma economia no uso do verbal (e gera produtividade);

2) a produtividade é, por si, uma fonte de comicidade para o leitor, estabelecendo assim um segundo nível de comicidade. Além daquela mais convencional, relacionada ao conteúdo representativo, seja personagem, atitude ou situação, Bretécher constrói uma comicidade a partir do modo como os recursos expressivos são utilizados no processo de representação;

3) os tipos de relação que se formam entre as instâncias discursivas (leitor, autor e personagem). Por um lado, se é verdade que o leitor ri dos personagens, tal fato não o impede de se identificar de modo intenso com eles. Por outro lado, os conteúdos representados e o modo como é feita essa representação criam uma certa cumplicidade entre leitor e autor, provocando sua aproximação.

### 3. O começo do percurso

O espaço que o humor possui no jornalismo brasileiro não é uma conquista recente. Desde o início da imprensa no país, no começo do século XIX, caricaturas ganhavam a primeira página dos jornais, cronistas escreviam para periódicos desde o surgimento destes. Nas décadas de 1980 e de 1990, com a abertura política, o humor ganhou um espaço de crítica ou elogio à classe política e à sociedade, espaço que nunca deixou de existir de forma encoberta, nem mesmo nos anos mais duros da ditadura<sup>9</sup>, quando o riso foi a forma de resistência encontrada para driblar a interdição da censura.

Estamos falando, portanto, de um movimento que faz parte da constituição do discurso jornalístico no Brasil, que contribuiu para a construção da memória nacional. Neste capítulo, apresentaremos, de forma resumida, este momento fundador, usando como base o trabalho produzido por Souza (1993), sobre os pasquins e as primeiras caricaturas produzidas no Brasil, no início do séc. XIX. No referido estudo, tivemos como objetivo buscar a “autoria” dos textos que apontam a formação de um discurso de brasilidade na imprensa, através da análise dos jornais brasileiros desde a data de seu aparecimento, em 1808.

Acreditamos que, ao nos transportamos aos momentos iniciais do jornalismo no país, encontraremos em parte uma explicação para o papel de destaque que o cartunista

---

<sup>9</sup> Em palestra durante o evento “Quem lê jornal sabe mais”, do jornal O GLOBO, o próprio Chico Caruso exemplifica como funcionava a produção das charges na época da ditadura: “Em 1972, comecei a trabalhar no jornal OPINIÃO, aqui no Rio, que tinha censura prévia. A gente tinha que produzir três vezes mais material do que ia sair, porque os censores cortavam 60%. Isso nos deu agilidade, porque a gente precisava ter várias idéias para um assunto: uma mais agressiva, uma média e uma mais comportada; no fim, você pegava a do meio. Isso me deu uma sensação de que a caricatura é como água entre os dedos: o cara não pode segurar”.

Chico Caruso ocupa no jornal O GLOBO, surgido em uma época na qual as fotografias ainda não possuíam meios de reprodução em larga escala. Chico não foi o primeiro desenhista a ocupar esta posição, como ele mesmo destaca, em uma de suas entrevistas:

“Vim bater NO GLOBO em 1984, atrás da cor. O GLOBO tinha, às segundas-feiras, um caderno com cores, em que davam, geralmente, uma foto de futebol. Aí eu pensei em fazer uma charge colorida e falei com o Evandro [Carlos de Andrade, à época editor do jornal]. Ele me mandou falar com o Dr. Roberto [Marinho, dono das organizações GLOBO] e eu fui. Perguntei o que ele achava de uma charge colorida na primeira página e ele topou na hora, com uma rapidez incrível. Depois fiquei pensando: o Dr. Roberto é do tempo em que a fotografia não tinha tanta agilidade no jornal. Tanto que na primeira página do primeiro número de O GLOBO tem um desenho do K.Lixto. Aí fiquei pensando: o que estou fazendo é devolver o desenho à imprensa, um espaço que ele teve de início e que depois foi tomado pela fotografia”.

Hoje Chico Caruso é o único cartunista no Brasil que assina uma charge diária na capa de um dos maiores jornais do país. O traço de Chico muitas vezes é comparado ao dos antigos mestres, precursores do desenho na imprensa, como Agostini, J. Carlos e o próprio K.Lixto.

A análise do aparecimento do humor na mídia impressa foi elaborada tendo como referência a noção de Discurso Fundador. A partir desta definição, a produção de um discurso de humor dentro do jornalismo pôde ser encarada como a instalação de um discurso fundador. Através da memória dos fatos e dos sentidos já autorizados, o humor rompe com o sentido anterior, não se distinguindo completamente deste, mas resignificando-o.

No percurso que vai desde o início da imprensa, os movimentos de produção e apagamento dos sentidos geraram uma memória de brasilidade que não está ligada à reflexão e às intenções. É uma memória histórica que surge pela filiação (ou não-aprendizagem), construindo novos sentidos que não estão relacionados diretamente à história dos fatos ou à cultura.

Para situar o surgimento do humor, em Souza (1993) foram levados em conta não apenas os jornais noticiosos, mas também os pasquins, pequenos jornais produzidos quase de forma artesanal, nos primórdios do que podemos chamar de imprensa, no Brasil. Alguns historiadores não consideram os pasquins como jornais. Esta classificação, de nosso ponto de vista, injustiça esses pequenos veículos de comunicação que tiveram papel fundamental

na formação de nossa memória, representando, principalmente, a voz do brasileiro.

### 3.1 Humor: um traço de brasilidade

Apesar de já existirem desde 1820, os pasquins multiplicaram-se na década de 1830. Em 1831, calculava-se haver mais de 65 jornais, a maioria de oposição, circulando somente no Rio de Janeiro. Esta proliferação deveu-se ao período das Regências. Com a abdicação de D. Pedro I ao trono, em 7 de abril de 1831, houve um intervalo no regime absolutista, só restaurado com o Golpe da Maioridade. O Brasil conheceu um regime tipicamente republicano, na prática, durante as Regências: ampla liberdade de imprensa, reforma política e administrativa e luta. Tudo isso refletiu-se no desenvolvimento da imprensa.

Neste momento de ebulição, humor e política sempre caminharam juntos. Vários pasquins buscaram o caminho da sátira e da ironia para enfatizar suas idéias e posições. Apesar de, devido às limitações técnicas tipográficas existentes no Brasil, ainda não ser possível reproduzir caricaturas, os pasquins faziam um paralelo destes desenhos em seus textos. Quanto aos desenhos, viam-se somente algumas vinhetas (embora já caricatas). Entre os órgãos que considera precursores do humor no jornalismo, Werneck Sodré relaciona O CARCUNDÃO (Recife, 1831); O MARTELLO e A CÉGARREGA (Rio de Janeiro, 1832); O CABRITO, O BURRO MAGRO, O ESBARRA e a MARMOTA (Rio de Janeiro, 1833); A MUTUCA PICANTE (Rio de Janeiro, 1834), entre outros.

Devido aos aspectos históricos do momento — o Brasil começa a existir como nação independente —, damos relevada importância ao pasquim por ser este o primeiro gênero, dentro do que consideramos mídia impressa, que se preocupa em “falar” diretamente ao brasileiro. Neste momento, o discurso jornalístico, que ignorava a parcela da população nacional, dirigindo-se somente aos portugueses, franceses, ingleses que habitavam a colônia, passa a reconhecer o sentimento de brasilidade de diversos segmentos populares, intelectuais e nobres, tornando, finalmente, este sentimento parte da história e da memória oficial do país. E, nos pasquins, localizamos ainda o ponto inicial do que nos propomos a analisar: o humor.

Desde os tempos de Gregório de Matos (ou mesmo antes dele), o humor já estava presente no que poderíamos classificar como “discurso brasileiro”<sup>10</sup>. Enuncia-se que “o brasileiro ri da própria desgraça”, “no Brasil nada é levado a sério”, “rir é o melhor remédio”, “ri melhor quem ri por último” e “no Brasil tudo acaba em samba (ou, mais recentemente, em pizza)”. Para nós, estas frases não incomodam ou geram protesto. São, ao invés disso, traços de reconhecimento e identificação do povo. Rir de tudo é ser brasileiro.

Essa característica não poderia passar em branco pela imprensa. Se, hoje, o humor conquistou um lugar de destaque na mídia impressa e eletrônica, não foi diferente há 162 anos. Quando o jornalismo começou a falar do lugar da brasilidade, descobriu também a forma de fazer graça com ela e sobre ela.

Sobre o período de 1830 a 1850, Souza (idem) identifica diferentes tipos de abordagem dos assuntos da época nos pasquins que apoiavam o governo e combatiam os jornais de oposição à coroa.

Um dos traços mais destacados da corrente nacional do pasquim foi, sem dúvida, o jacobinismo<sup>11</sup>, ligado principalmente a problemas políticos. O primeiro imperador era acusado de servir às causas portuguesas e, na fase imediatamente posterior à Independência, sofreu com o sentimento anti-luso generalizado. O jacobinismo, que se prolongou até a fase de proclamação da República, teve reflexos diretos na imprensa da época.

A constituição de 1824, no parágrafo 4º de seu artigo 6º, dizia serem cidadãos brasileiros “todos os nascidos em Portugal e suas possessões que, sendo já residentes no Brasil na época em que se proclamou a Independência na província onde habitavam, aderiram a esta, expressa ou tacitamente, pela constituição de sua residência”. Pasquins como

---

<sup>10</sup> Os clichês — frases de efeito, algumas das quais nos apropriamos para ilustrar este parágrafo — também desempenham importante papel no Discurso Fundador da nossa brasilidade. O ensaio de Maria Cristina Leandro Ferreira (A antiética da vantagem e do jeitinho na terra em que Deus é brasileiro (o funcionamento discursivo do clichê no processo de constituição da brasilidade)), apresentado na coletânea Discurso Fundador, organizada por Eni Orlandi (1993), discute o tema com abrangência.

<sup>11</sup> Jacobino significa, em primeiro lugar, os membros de um clube político revolucionário fundado em Paris em 1789. Jacobino significa também alguém que é partidário exaltado da democracia. No nosso caso, Jacobino representa, especificamente, o grupo de liberais exaltados brasileiros que eram nacionalistas estreitos, inimigos de estrangeiros. As idéias e doutrinas destes indivíduos formaram no Brasil o movimento conhecido como Jacobinismo.

o MEIA CARA traduziam a incômoda situação dos portugueses aqui. “Meia cara” era aquele que, abrangido pela naturalização constitucional de 1824, deveria tornar-se brasileiro.

Com esta complexa noção de ser brasileiro, resta saber de que lugar fala essa brasilidade outorgada<sup>12</sup>. A identificação parece se dar com o lado de cá, embora o seu tom seja o de ameaça, o da imposição. O MEIA CARA grita

“abra a porta queremos entrar como sócios da Floresta antes que as reformas vão em aumento e que sentem em praça de grumete [...]; abra a porta senão escangalho toda esta Floresta, quero entrar com a minha meia cara, custe o que custar. Gritam também contra os Moderados, líderes no governo, apoiando os Exaltados, união, e fugi do laço ...”  
[MEIA CARA, 11 de novembro de 1833, p.1 e p.8]

A fúria anti-lusa chegou a extremos com aqueles redatores que, em seus pasquins ou fazendo política partidária/doutrinária, envolveram-se nos tumultos e rebeliões provinciais. Era o caso de Cipriano Barata, redator da SENTINELLA DA LIBERDADE, ou Antonio Borges da Fonseca, redator do REPÚBLICO. A fase anti-lusa, dirigida geralmente ao poder (ou seja, anti-governista), foi retratada fielmente, caricaturalmente também, acentuando alguns de seus traços sem distanciá-los, entretanto, da realidade que os gerou.

Neste primeiro momento (de 1830 a 1850), que será classificado como descoberta do humor pela imprensa, o uso da linguagem figurada era marcante. Muitos pasquins foram escritos de forma cifrada, indireta. Usavam-se apelidos, inventavam-se nomes e situações, havia inúmeras referências indiretas e alusões maliciosas. Pseudônimos que destacavam a linguagem do pasquim como peculiar, hoje chegam a torná-los incompreensíveis.

Por outro lado, o objetivo principal do texto chega até nós com absoluta clareza: a doutrina política, que ganha eficácia através do humor explícito. A linguagem cifrada usada para transmitir a doutrina e definir o posicionamento político de cada jornal é resultado de duas características da época. A censura (que, em 1833, não existia previ-

<sup>12</sup> Essa brasilidade outorgada não foi aceita por todos. O PAPELETA, alcunha dos portugueses que mantinham, através de um documento do consulado, a nacionalidade portuguesa, provavelmente era um pasquim restaurador. Talvez apoiasse o governo, que já havia tentado trazer de volta o imperador, no movimento de 30 de julho. Não podemos ser mais claros quanto à posição do jornal por não termos localizado nenhum exemplar deste. Werneck Sodré (1977) faz referência a ele, mas não especifica sua posição política.

amente, mas poderia ser aplicada conforme era previsto por lei<sup>13</sup>) e a caricaturalização dos personagens destacados nos artigos. É também uma das formas de expressão da ironia<sup>14</sup>.

O uso da linguagem humorística na pequena imprensa de meados do século XIX é o que consideramos como mais característico de um discurso que se inscreve no imaginário do leitor, rompendo com o discurso já instaurado, mas usando recortes deste mesmo discurso. Dado que o universo do objeto do discurso que rompe é o mesmo do discurso instaurado, o humor funda novos sentidos onde sentidos já estão instalados.

A memória histórica do movimento de brasilidade significa diferente da memória histórica oficial: para o pasquim, não é o 7 de setembro que é cantado, e sim o 30 de julho, data em que se frustrou a volta de Pedro I ao país. O dia 7 de abril, por exemplo, dia da abdicação do Imperador, é nomeado como “memorável Revolução”.

A partir desta definição, Souza (idem) encara a produção de um discurso de humor dentro do jornalismo como a instalação de um Discurso Fundador. Através da memória dos fatos e sentidos já autorizados, o humor recria o sentido anterior sem se distinguir completamente deste — é importante que o objeto do discurso instaurado se reconheça no discurso que busca a ruptura, através da manutenção de determinados traços. Só assim o humor consegue eficácia em alcançar seus objetivos. Os pasquins cômicos, como produtores de sentidos, contribuem para a construção de memória nacional, porque preenchem as características principais do que se considera fundador, no caso, a fundação de dois movimentos de identidade: a do pasquim e a do brasileiro.

A efervescência dos pasquins terminou, em sua primeira fase, com o Golpe da

---

<sup>13</sup> A Constituição em vigor neste período era a mesma de 1824. Apesar de a censura ter sido abolida em 1827, era possível, através desse dispositivo legal, aplicar sanções aos redatores ou até mesmo trazer a censura de volta. A Constituição previa, nas disposições gerais e garantias dos direitos civis e políticos dos cidadãos brasileiros (art. 179 — Parágrafo 4º) que “todos podem comunicar seus pensamentos por palavras, escritos e publicá-los pela imprensa, sem dependência de censura, contanto que hajam de responder pelos abusos que cometerem no exercício deste direito, nos casos e pela forma que a lei determina.”

<sup>14</sup> Análise detalhada dos pasquins e das primeiras caricaturas publicadas no Brasil encontra-se em SOUZA, F., 1993, O pasquim e a caricatura, dois traços fundadores da brasilidade, dissertação final apresentada para graduação em jornalismo da Universidade Federal Fluminense.

Maioridade, que abriu uma nova fase na vida política brasileira. Por mais de uma década o liberalismo resistiu. Pouco a pouco a centralização do poder e do uso da violência calaram este movimento. Neste momento, a imprensa deveria estar sob a estrutura escravista e feudal. A figura típica da época é Justiniano José da Rocha, jornalista que escrevia pela causa que melhor lhe pagasse, no veículo que lhe fosse oferecido. Bem diferente dos “colegas” de imprensa que o viram surgir e que destacavam-se pela individualidade e pela valentia na defesa de suas idéias.

Houve evidente declínio da evolução da imprensa no quadro político, com o retorno do absolutismo. Mas, se por um lado, as formas de resistência eram escassas, por outro, o período que vai de 1850 até o fim do século assiste à chegada do jornal diário e da caricatura, devido aos avanços nas técnicas de impressão. Parecia que a imprensa passava por uma fase preparatória para lutar de novo por ideais políticos, republicanos e (novamente) libertários que se aproximam. As formas de distribuição melhoraram, assim como a qualidade técnica, dando fim à fase artesanal e individual de produção dos jornais. Não havia mais o individualismo que permitia fazer do texto uma grande caricatura. Os periódicos (agora já podemos chamá-los assim!) eram redigidos a várias mãos. A ilustração, que havia ganho impulso com o declínio da pequena imprensa, cresce em importância.

### 3.2 Genealogia do traço

Há quem descreva a origem da caricatura, buscando-a nas formas de representação simbólicas usadas na Grécia. A primeira civilização que a utiliza largamente é a egípcia, que era de um temperamento alegre e despreocupado. Nos dias de hoje, o caricato se associa à desproporção, provocando o riso e buscando, de forma subjetiva, minar as resistências do leitor em relação ao que lhe está sendo apresentado.

Essencialmente simbólica no início de sua existência, passa à condição de deformadora com a preconcebida idéia de desproporção, no afã de provocar o riso fácil, pelo evidente ridículo à flor da pele, para chegar até nós, por seu caráter de intencional subjetivismo.

Os artistas europeus, durante o século XVIII, preocuparam-se em penetrar na sociedade da qual faziam parte, criticando costumes e o comportamento do homem dentro do quadro social em que viviam. Nasceu a caricatura política e de costumes. Na Europa, a arte da caricatura só passa a ser reconhecida e a merecer estudos em meados do século XVIII, cem anos antes, portanto, de seu aparecimento no Brasil. O francês Daumier parece ser a unanimidade deste período. O artista inspirou os caricaturistas brasileiros, que viam em seus traços a arma contra a tirania que lhes era imposta pelo absolutismo. Para Herman Lima (1963), Daumier elevou a arte da deformação intencional a um ponto que nunca havia sido atingido, pela caracterização dos estigmas morais, dando à caricatura caráter combativo. Atingiu políticos e homens da lei, assim como as misérias do cotidiano e as hipocrisias da sociedade, com violência.

No Brasil, o humor, como já dissemos, faz parte da expressão oral. Quando a Corte chegou aqui, as iniciais do Príncipe Regente – P.R., riscadas na porta das casas que deveriam ser esvaziadas para o uso da Família Real, eram lidas como “ponha-se à rua” pelos passantes. A anedota, geralmente acompanhada de mímica muito expressiva, pode ser considerada caricatural.

A diferença mais importante entre nosso traço e o europeu era o tipo de problema enfocado e a maneira de tratá-lo. Enquanto a crítica social aos vícios, injustiça e miséria predominavam em França e Portugal, que foram principais fontes de inspiração dos nossos artistas, aqui o alvo predileto era a classe política. Lá se mostrava a ralé da sociedade, aqui, a elite. Por isso, muitas vezes a charge européia chegou ao grotesco enquanto a brasileira era refinada, sutil.

A caricatura surge, a princípio, em folhas avulsas encartadas nas edições dos jornais. Alguns autores, entre eles Herman Lima (1963), consideram este aparecimento no ano de 1831, no Rio de Janeiro. Outros, sem descartar esta possibilidade, ressaltam que a primeira caricatura comprovadamente publicada, já que foi anunciada em dois jornais (JORNAL DO COMMERCIO e DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO), data de 14 de dezembro de 1837 (figura 1).

Figura 1: Primeira charge publicada no Brasil



A. RAUZZANO. O JORNAL DO COMMERCIO. Primeira charge publicada no Brasil. A. RAUZZANO. O JORNAL DO COMMERCIO. Primeira charge publicada no Brasil. A. RAUZZANO. O JORNAL DO COMMERCIO. Primeira charge publicada no Brasil.

Esta é a data oficial do aparecimento da primeira caricatura no Brasil. Neste dia o COMMERCIO anunciou a publicação do primeiro número de uma série de três de uma nova invenção artística. A caricatura foi encartada na edição do jornal, já que ainda não havia meios gráficos para imprimi-la na página do próprio.

Esta série de três charges foi localizada por Francisco Marques dos Santos no Catálogo da Exposição de História do Brasil de 1881, sob o número 17.495. Ele anunciou a descoberta em uma conferência sobre as Belas Artes na Regência, realizada a 27 de novembro de 1942 no Instituto de Estudos Brasileiros. Eram alegorias satíricas contra Justiniano José da Rocha, litografadas por anônimo, na oficina de Victor Larée. A primeira delas pertence à Biblioteca Nacional e tem sua autoria atribuída a Araújo Porto Alegre: a alusão à moda européia (“caricaturas tão apreciadas na Europa”) reunida à coincidência da chegada de Porto Alegre, em 17 de maio de 1837, na galera francesa “Rose”, levaram José Antonio Soares de Souza a concluir que o autor só poderia ser aquele que era considerado “um homem universal”. Além disso, havia a inimizade pessoal entre Justiniano e Porto Alegre.

O JORNAL DO COMMERCIO (em circulação até os dias de hoje), fundado em 1º de outubro de 1827, por Pierre Plancher, comprometia-se a dar, além da divulgação das

notícias comerciais, a cobertura dos fatos políticos do momento, participando dos episódios principais daquela fase. Plancher, por ter de regressar à França, deixou o jornal, que depois de algum tempo foi vendido a Julius de Villeneuve. Na época a que nos referimos, o COMMERCIO estava situado politicamente como “direita conservadora”, apoiando os atos do governo, conforme afirmar Werneck Sodré em História da Imprensa no Brasil (1977).

Para Herman Lima, a violência dessa charge está relacionada à influência direta da caricatura francesa, principalmente através de Daumier (figura 2), e da lusitana, em que sobressaia a “truculência” dos desenhos.

Até o ano de 1844, quando as técnicas de impressão permitiram o aparecimento da primeira revista ilustrada, a LANTERNA MÁGICA, difundiam-se pelo Brasil, principalmente no Rio de Janeiro, as séries de charges, vendidas avulsas ou encartadas em periódicos. Com a LANTERNA, Araújo Porto Alegre inicia o ciclo das publicações ilustradas com desenhos humorísticos.

De acordo com Souza (1993), a imprensa periódica tolhia a liberdade de expressão na redação. O humor, então, começou a se consolidar na imprensa através do traço. Para comprovar esta afirmativa, basta lembrar que o ano de 1876 viu nascer, no dia 1º de janeiro, a REVISTA ILLUSTRADA, de Angelo Agostini, publicação ilustrada mais importante do período do Império, contribuindo para aumentar a importância do humor, com críticas mordazes ao velho Imperador D. Pedro II.

Esta fase se caracterizou pela força da charge política. Ascendendo desde o Golpe da Maioridade, em 1840, quando D. Pedro de Alcântara torna-se o segundo Imperador



—Honoré Daumier, 1840. —  
 —Honoré Daumier, 1840. —  
 —Honoré Daumier, 1840. —

—Honoré Daumier, 1840. —

Figura 2: Exemplo de charge de Daumier

do Brasil, antes de completar 15 anos, a caricatura atinge o auge durante o processo de proclamação da República. Com o tempo, a idade do Rei chegou, mas não a maturidade. Centenas de vezes foi retratado dormindo, ou em situações displicentes, observando estrelas. O caráter de D. Pedro II era matéria-prima de sobra para os críticos do desenho.

Três caricaturas de Angelo Agostini, um dos desenhistas de destaque da época, foram escolhidas para reprodução neste capítulo.

Na primeira delas (figura 3), o imperador ainda é retratado como criança. Na segunda (figura 4), vemos o Imperador sobre um monumento com os dizeres “o estado moral do nosso país pede quanto antes a execução desse monumento cujo projeto apresentamos”. O chefe do gabinete e o ministro do parlamento dormem sobre a tartaruga do parlamento, enquanto D. Pedro espia por um óculo o planeta Vênus, montado no caramujo da Constituição. O brasão imperial está emoldurado por duas preguiças, também dormindo. O pedestal da estátua traz os dizeres: “Aqui repousa o progresso político e social do império. Povo,



Figura 3: D. Pedro II criança, charge de Angelo Agostini



Figura 4: Monumento ao Império, charge de Angelo Agostini

orai por elle!”. Os dois ministros usam fardão, chapéu, penacho e tanga de índio.

O fim do Império aproximou-se simultaneamente à doença de D. Pedro II, que o obrigava a constantes viagens à Europa. Em 1887, este era o tema predileto da REVISTA ILLUSTRADA, que trouxe o velho Monarca na capa do nº 450, fazendo a leitura dos jornais diários. A doença levou D. Pedro II ao ápice do distanciamento dos problemas do Brasil e dos brasileiros. Os periódicos contribuíam para a construção da imagem de um Rei ausente. A busca da identificação com a República se dava através da degeneração do absolutismo, na figura de seu principal representante. A intenção era ver abraçada a causa republicana sem que o povo se importasse com seus ideais.

No dia 16 de novembro de 1889, a REVISTA ILLUSTRADA trazia, em um pequeno editorial na segunda página, a nota: “à hora de entrar a nossa folha no prelo, os atos do Gabinete de 7 de Junho e a indiferença da Coroa a tantos abusos deram seus legítimos frutos: foi proclamada a República Federal Brasileira, único regime que convém à nossa pátria e que havia de ser um fato, mais hoje, mais amanhã.”

Agostini resume, em uma charge (figura 5), a mudança de regime político, de forma impressionante: D. Pedro II, em vestes oficiais, senta-se de frente para sua coroa, que está apoiada em uma almofada. Ele coloca o capuz que representa a República sobre a coroa, simbolizando a transmissão de poder de suas mãos para as mãos dos republicanos.

Essa representação da mudança histórica que ocorria nos mostra o contínuo fio da história brasileira. Não há revoluções — rupturas — nas fases de mudança (da colônia para o Império, do Império para a República e para as tantas “Novas Repúblicas” e Estados que surgiram posteriormente). Elas são seqüenciais, sempre de



Figura 5: Mudança de regime, charge de Angelo Agostini

forma determinada e no momento oportuno ditados pelos que estão no poder. Talvez, naquele momento, Agostini quisesse representar somente, e mais uma vez, o caráter do Imperador, que sempre aceitou calma e passivamente todas as mudanças que lhe foram impostas. Sempre alheio ao que elas representavam. (Souza, 1993)

## 4. Interlocutores e enquadramentos

Todos os dias, os jornais impressos, de rádio e de televisão veiculam — mais ainda após o advento do jornalismo em tempo real — milhares de notícias. Destas, apenas uma ou duas serão marcantes para a maioria das pessoas. Este critério de seleção, que opera através de diversos mecanismos na nossa mente (importância do assunto, proximidade, emoção, absurdos do noticiário), situa-se antes do raciocínio. É por este critério também que o cronista (seja através da palavra ou do traço) seleciona, dentre todas as notícias, aquela que merece ser caricaturada.

Nem sempre o fato que será alvo dos humoristas é a principal manchete do jornal, e também não existe um assunto específico para abordar: política, economia, esporte etc. Às vezes, o critério usado é tão subjetivo que nem mesmo o próprio autor da crônica consegue explicar o que o levou a sublinhar aquele elemento em detrimento dos outros.

Por outro lado, alguns temas são fontes constantes para o humorismo: a política, principalmente, e os esportes (ou esportistas) prediletos dos brasileiros. Foi premiada e ganhou fama a charge que Chico publicou em O GLOBO, quando Lula deu apoio explícito ao Senador Antônio Carlos Magalhães, em relação ao tema pobreza.

De acordo com suas próprias palavras, em entrevista ao programa OBSERVATÓRIO DA IMPRENSA, em 4 de janeiro de 2000 (disponível no site do programa, na Internet), Chico afirma que “minha manifestação política é através do desenho”. Esta conclusão que pode ser tirada passando os olhos por sua história. O tema da entrevista ao OBSERVATÓRIO é, em si, uma prova disto: o cartunista acabava de ganhar o prêmio

de “charge do ano”, pela ilustração em que colocou o Senador Antônio Carlos Magalhães e Luiz Inácio Lula da Silva juntos na mesma cama. Enquanto acende um cigarro, ACM pergunta: “Foi bom para você, amor?”.

Crítica à postura do petista Lula, que deixou-se ser usado por ACM, do PFL, na questão da pobreza, a charge caracteriza a direita como um verdadeiro “bicho papão”, usando do discurso do mais fraco para assumir-se nas questões sociais. A postura ativa de ACM, em contraposição à postura passiva de Lula (é a mulher, no desenho) deixa isso claro. Ao chargista existe também a permissão inerente ao riso: quando ouvimos uma piada, a nossa reação imediata é rir (ou no mínimo não achar graça), mas não nos daremos conta (pelo menos imediatamente) do sentido que esta piada toma quando a interpretamos. É muito diferente quando Chico, em sua charge premiada, faz alusões a ACM e Lula em diversos níveis: comprometimento, jogadas políticas, luxúria, homossexualismo, permissividade, abuso de poder, tudo isto pode ser o texto lido pelos leitores de O GLOBO. Mas qual seria a reação destes mesmos leitores ao se depararem com uma manchete na capa (mesmo espaço ocupado pela charge diariamente) com o título “Lula e ACM passam a noite juntos e resolvem suas divergências políticas. Pobres saem ganhando”.

O demarcado espaço do sério não pode se permitir este tipo de fala: já ao riso tudo é permitido. O riso está associado ao não-sério; à ambigüidade; ao non sense; à não-razão; à não-verdade; à ironia; ao sarcasmo. Enfim, ao campo da ficção. Este mecanismo discursivo propicia à charge dizer, ao mesmo tempo sem dizer. Nesse sentido, a charge adquire um recorte alheio ao jornal como um todo (a mesma função do encarte, no início da sua publicação no Brasil, em 1837). Um espaço que instaura um momento dialógico particular e único entre o chargista e o leitor.<sup>15</sup>

Também é interessante, antes de começarmos a análise das charges isoladamente, notar a marcação temporal a qual elas estão condicionadas. A charge geralmente

---

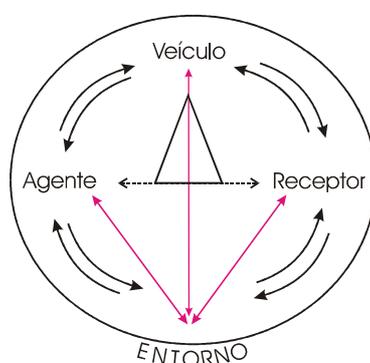
<sup>15</sup> Muitas vezes o leitor que não acompanha freqüentemente as notícias diárias através de jornal, tevê ou rádio, não será um leitor de charge. Não se inscreve neste espaço de dialogia, porque o nível de intertextualidade e interdiscursividade referido é muito intenso para se dar a produção de sentido, portanto, de compreensão da charge. Neste caso, a charge na capa do jornal pode até mesmo tornar-se imperceptível.

retrata com outra linguagem a manchete da véspera. Há um intervalo de tempo que é decisivo para perpetuar (e até mesmo imortalizar) ou não a notícia de ontem. A escolha é política e cabe ao desenhista. Foi o caso de Chico ao escolher a fala de Lula elogiando ACM para eternizá-la em uma ilustração. Das centenas de informações dos jornais da véspera, Chico elegeu justamente esta como digna de visibilidade, com tom de elogio ou crítica.

Mas, antes de mergulhar nas caricaturas, nos períodos que elegemos para esta análise, de forma a situar o espaço que cada um dos interlocutores em jogo ocupa no cenário que iremos visualizar, consideramos importante situar os quatro principais elementos que estarão em jogo: Chico Caruso (o agente), O GLOBO (o veículo), o leitor (receptor) e o entorno (ambiente que torna propícia a comunicação).

Acreditamos que estes elementos se constituem nos pilares de um tripé, base para efetivar a eficácia da comunicação, apoiando-se no processo de significação em condições de produção já dadas, que se enquadram no que chamaríamos contexto, entorno, uma situação que propicia o ambiente comunicacional. As denominações “veículo” e “receptor” não estão sendo usadas por oposição a “agente”, mas procuram distan-

Diagrama 1: Dinâmica do jogo comunicacional



ciar-se da carga de passividade, inerente à semântica daquelas. Ambas estão sendo usadas para dar sentido à performance de cada uma dentro do jogo comunicacional que está sendo proposto, de trocas constantes, conforme podemos observar na figura 6:

#### 4.1 Chico Caruso: o agente

Francisco Paulo Hespanha Caruso, ou Chico Caruso, como é mais conhecido, ocupa hoje um dos espaços editoriais de maior repercussão do jornalismo impresso brasileiro. Aos 56 anos de idade, 39 de profissão, Chico Caruso é mestre de um estilo vigoroso, que lembra os chargistas do primeiro século e, ao mesmo tempo, o inclui no círculo dos cartunistas de humor mais descontraído (mas nem por isso menos cáustico), das décadas de 60/70.

Esta mescla entre o traço apurado e o humor mordaz tem explicação na formação do cartunista, cuja família mostra tendência para as artes plásticas desde o seu avô. O irmão gêmeo, Paulo Caruso, possui a mesma veia para o humor, mas com estilo diferenciado. Aos 17 anos, apesar de já ilustrar crônicas na FOLHA DA TARDE (SP) — onde fazia cerca de dez desenhos por dia — e de desenhar para a revista universitária BALÃO, Chico Caruso ingressou no curso de arquitetura da Universidade de São Paulo.

No entanto, nunca abandonou a caricatura. Mesmo tendo iniciado a carreira em 1968, juntamente com o surgimento da ditadura militar. Foi desta época que Chico situou o poder da caricatura diante da opinião pública, em seu ponto de vista, bem menor do que era dimensionado pelos militares.

— Havia um grande temor por parte dos militares, como se a caricatura pudesse derrubar um governo militar fortemente armado. Eu acho que a caricatura tem mais poder sobre o caricaturado do que sobre a opinião pública. Não imagino que uma caricatura tenha poder de levar as massas a derrubar as portas de um palácio, mas acho que pode fazer o poderoso que foi caricaturado ver-se de outra maneira. Eu me lembro de uma charge que fiz no JB sobre o ministro da Justiça, querendo reprimir um movimento, que já nem me lembro qual era. Ele se olhava no espelho, que refletia a cara do Armando Falcão. Ouvei dizer que ele mudou de atitude por causa daquilo, que não queria ser visto daquela maneira.

De 72 em diante, Chico passou pelos mais respeitáveis órgãos de imprensa do país, desenhando para OPINIÃO, GAZETA MERCANTIL, JORNAL DO BRASIL, O ESTADO DE S. PAULO, as revistas ISTO É e VEJA e, finalmente, para o jornal O GLOBO, onde está até hoje.

Entre as influências, o cartunista cita o pessoal do PASQUIM (jornal publicado na década de 60). Chico explica que quem precedeu sua geração foi a geração do PASQUIM. De acordo com o cartunista, eram pessoas geniais porque eram espontâneas e a primeira idéia já era genial. Revolucionaram, inclusive, a linguagem da imprensa. Chico atribui à influência deles até mesmo o seu traço apurado:

— Para me diferenciar desta geração, tive que elaborar mais, tanto a idéia quanto o desenho. O meu desenho é quase um trabalho de bordado. Também sou um tipo diferente deles: primeiro, eles são cariocas e eu sou paulista, estou aqui há 20 anos, mas ainda não aprendi. Eles são espontâneos, eu sou mais introvertido. Eu fico ruminando notícias e no fim produzo aquela parte colorida que sai impressa no jornal.

Até Chico conquistar a capa de O GLOBO, no entanto, o caminho foi longo. Admitido no jornal em 1984 — o cartunista é que procurou O GLOBO, “atrás da cor”, como ele mesmo descreve. Chico passou a publicar em definitivo na capa a partir de meados de 92, com o impeachment do Presidente Fernando Collor, que o levou a produzir tanto que desenhos chegavam a ser descartados, ao longo do dia, devido aos acontecimentos tão rápidos que geravam outras caricaturas de maior impacto.

O espaço em O GLOBO foi conquistado aos poucos, fruto de conversas e negociações. O cartunista costuma aludir ao significado da palavra “charge”, que, em francês, quer dizer “carga, tiro de canhão”, para explicar a importância que uma charge pode ter em um determinado momento histórico. Mas ressalta que o desenho só se transforma em munição quando merece destaque. O desenhista compara a dificuldade de ser chargista durante a repressão militar com a de se conseguir um espaço diário na primeira página de O GLOBO. Para ele, que foi admitido no jornal justamente no fim do período de ditadura, colocar uma charge por dia na primeira página é talvez mais trabalhoso do que a luta contra a censura nas décadas de 60/70.

Na época, o espaço para opinião era reduzido e nunca na capa. Colocar uma charge semanal na capa foi a primeira etapa, como vimos no capítulo anterior. No entanto, as charges eram publicadas pequenas, embaixo, em um espaço fixo. O primeiro destaque foi já durante os primeiros escândalos do governo Collor, quando Caruso fez uma charge do Magri enroscado nas pernas do Presidente. Este fato foi narrado pelo próprio Chico, durante a palestra Quem Lê Jornal Sabe Mais, organizada pelo jornal O GLOBO:

— Na medida em que você vai tornando o desenho de humor mais jornalístico, mais pessoal também, você cria um diferencial. Hoje, todos os jornais têm, mais ou menos, a mesma foto no alto da página. A caricatura, que é uma interpretação pessoal, pode dar um diferencial para o leitor. Também nessa história entra um pouco do acaso, porque um dia eu ia viajar e deixei um desenho pronto. Era o Governo Collor e o Ministro do Trabalho, o Rogério Magri, tinha ido para o Encontro da Organização Mundial do Trabalho, na Suíça. E ele não foi na reunião do Encontro, foi comprar jóias. Aquilo deu um tititi! O Collor ia demitir o Magri. Eu fiz o desenho do Collor tentando chutar o Magri, e o Magri enroscado de tal forma na perna dele que ele não conseguia se desvencilhar. Esse desenho saiu enorme, acho que foi o primeiro desenho que saiu grande no alto da primeira página. E eu percebi uma coisa que ouço falar desde que comecei a trabalhar: a charge vem do francês [e quer significar] carga, é [funciona] como um tiro de canhão. Mas só funciona como tiro de canhão se for usada realmente como uma bala de canhão, no alto da página, grande. Esse desenho foi o primeiro que deu essa repercussão, parece até que deu uma sobrevida ao Magri. Porque quando o desenho saiu no alto da página, o Collor deve ter pensado: 'o Roberto Marinho está querendo que eu demita o Magri' e deixou o ministro mais uma semana.

Chico não formula uma explicação exata para o que aconteceu neste dia em relação à decisão editorial de destacar seu desenho. Para ele, uma conjunção de fatores deu poder à charge: o fato de que quem fechava o jornal era a editora de Economia, mulher, que talvez por não gostar de futebol não tenha privilegiado a tradicional foto esportiva, que saiu embaixo, pequena. Ou ainda, por falta de opção melhor.

De acordo com entrevista dada à REVISTA DE COMUNICAÇÃO, a negociação pelo espaço da primeira página passou também pela barganha profissional. Aproveitando-se do tradicional ciúme que têm as Organizações GLOBO de suas pratas da casa, Caruso ampliou o seu poder de fogo. Ganhou outro dia semanal na primeira página de O GLOBO com a condição de parar de colaborar com o ESTADÃO, onde vinha publicando charges aos domingos. O mesmo aconteceu quando começou a fazer charges semanais

para a VEJA, publicadas na sessão Radar. Recebeu mais uma primeira página por semana, com a condição de que a VEJA se limitasse a republicar uma das charges ‘globais’ da semana — nem sempre a melhor.

A conquista definitiva do espaço da primeira página foi fruto de um episódio que, curiosamente, também poderia ter determinado a sua demissão do jornal:

— Fiz uma charge do Roberto Marinho ao lado do então governador Leonel Brizola [seu inimigo declarado]. Roberto Marinho não gostou e exigiu satisfações. Conteí então a história do Tancredo [que havia afirmado que gostava mais quando Chico fazia caricatura dos outros] e ele acabou rindo. Neste momento de descontração, aproveitando a deixa, eu disse: ‘Estou saindo de férias hoje. Quando voltar vamos fazer uma charge todo dia?’ Para a minha surpresa ele topou.

Durante a palestra Quem Lê Jornal Sabe Mais, Chico Caruso opina sobre as possíveis contradições entre os interesses de um veículo como O GLOBO e sua produção. Para ele, uma linha de convivência é estabelecida entre os interesses de ambos.

— Mas tem uma coisa que o próprio Dr. Roberto sabe: ele não pode segurar o Caruso, senão o Caruso perde a graça. É uma liberdade necessária para exercer este trabalho que, quando comecei em O GLOBO, em 1984, já estava mais ou menos estabelecida.

Chico diz não ter problemas de censura no O GLOBO, inclusive por já ter ingressado no jornal na época da abertura política. Ele caracteriza ainda, como um fenômeno geral — e muito saudável —, que a geração do PASQUIM tenha acabado por ser incorporada à grande imprensa.

A necessidade de produzir uma charge por dia levou Caruso a dispor de certos artifícios estilísticos para facilitar a produção. Um deles é a suíte<sup>16</sup>, ou seja: repetir o desenho de véspera como correção baseada em uma espécie de “ADVHC – Atualizador Diário do Valor Humorístico da Charge”, termo criado pelo próprio cartunista. “Minha preocupação com as suítes é fazê-las de tal forma que aquele leitor que não viu a primeira charge entenda a segunda. Ou a terceira ...”. É interessante destacar que esta maneira pessoal de Chico Caruso definir sua “técnica” retrata muito bem um dado impor-

<sup>16</sup> Suíte é um termo técnico de jornalismo que refere-se à seqüência de alguma reportagem produzida no dia anterior, que faça referência a primeira da série. Por exemplo, suponhamos que seja publicada uma reportagem sobre um assalto. No dia seguinte, os ladrões são presos, o que gera uma nova reportagem. Esta nova reportagem, no entanto, é o desenrolar da anterior.

tante: a consciência do chargista de que está colaborando como operador na construção de uma memória coletiva, seja do jornalismo, ou até mesmo da história do país. Tanto que hoje, destacadas do contexto de atualidade, as charges produzidas por Chico em 1992, por exemplo, ainda retratam com exatidão os fatos, através do processo de seleção adotado por ele à época, antecipando-se ao processo seletivo que a própria memória impõe.

Quanto à veia política, que, como já vimos anteriormente, acompanha o discurso do humor no jornalismo desde o surgimento da imprensa no Brasil, ela está presente na maior parte da produção do caricaturista (mesmo quando temas como esportes ou outros são eleitos). Chico acredita que sua manifestação política é através do desenho (declaração dada ao Observatório da Imprensa, em 2000). Manifestação política, na maioria das vezes, contrária à direita e ao poder vigente. Mas nem sempre... Coletamos um último dado interessante da entrevista de Chico ao OBSERVATÓRIO, quando ele fala da aceitação dos seus desenhos, por parte dos próprios políticos:

— A esquerda, que não está acostumada com o poder, reage como se a charge fosse uma ofensa pessoal. Já a direita está mais acostumada, não reage desta forma, leva na esportiva. Dizem que o Delfim Netto tinha mania de colecionar recortes com charges sobre ele... As pessoas até mandavam para ele, montadas. Às vezes o pessoal mudava, inclusive, o conteúdo do balão para ele gostar mais... [em tom irônico]. César Maia também colecionava todas na época de prefeito, eu tenho a impressão que era para ver se algum dia ele entendia... [risos]

O fato de Chico Caruso, chargista renomado, que se importa muito com os temas políticos, ganhar um papel de destaque nas organizações GLOBO, sem nenhuma dúvida o maior grupo empresarial do Brasil na área de comunicação, merece realmente reflexão. Mas o fato de o próprio Chico estar ilustrando há mais de uma década as capas das edições diárias do O GLOBO é uma prova de que seu trabalho está de acordo com a linha editorial do jornal, apesar de muitas vezes ser contundente, opinativo, e nem sempre ser da mesma opinião imediata refletida nas páginas “sérias” do jornal.

Um trecho de uma reportagem publicada no jornal Rio Artes (nº24/1997), da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, ilustra este ponto:

Chico também sabe elogiar. Quando seu patrão entrou para a Academia Brasileira de Letras, Chico desenhou-o com um fardão e um chapéu feito com o papel do jornal. Indecisão na redação. Será que o Dr. Roberto iria gostar? Gostou. Ao levar a decisão a ele, Dr. Roberto apenas disse: 'só posso considerar isso um elogio'.

Elogio ou não, intencional ou não, não cabe aqui discutir. Apenas elegemos este como um bom exemplo de como a imagem, ou o desenho, pode conseguir um espaço algumas vezes controverso devido ao próprio caráter de sua matéria-prima: o traço, ao contrário do texto, dá à leitura/interpretação, um caráter de policromia tal que leitores de perfis totalmente arbitrários podem se inscrever nele sem sentirem-se excluídos ou atingidos.

#### 4.2 O GLOBO: o veículo

O GLOBO, fundado por Irineu Marinho, surgiu na fase em que os jornais se consolidavam como verdadeiras empresas. O seu nome — alusão ao planeta Terra —, escolhido por concurso, foi impresso na primeira edição do jornal: 29 de julho de 1925. Desde 1931, Roberto Marinho — ou Dr. Roberto, como se referem a ele os funcionários — está no comando do jornal. De acordo com Werneck Sodré (1977), “o terceiro decênio do século foi de grande desenvolvimento da imprensa, particularmente no sentido de consolidar sempre a estrutura empresarial. Os jornais e revistas de vida efêmera são muito mais raros agora; deles não há mesmo caso algum digno de registro destacado, por qualquer particularidade.” Neste contexto, O GLOBO surge de forma sólida e projetada, com uma visão moderna empresarial, no entanto, sob a tutela do Estado, como veremos adiante.

Em 1929, o jornal colocou-se a favor de Getúlio Vargas. No entanto, já demonstrando em parte a ambigüidade, que acabaria por tornar-se uma de suas características editoriais, acompanhou a Coluna Prestes, que durante 26 meses percorreu o país. Esta ambigüidade, ao invés de tornar-se contraditória, embute o jornal de poder (conferido em grande parte pela credibilidade — estar sempre mostrando todos os lados), pois o seu jogo de forças acaba por casar-se com as diversas forças dominantes (Governo, políticos, religião, educação) que perpassam o social.

Seguindo esta linha, em 1930, o jornal imprime uma foto exclusiva da deposição de Washington Luís. Apesar de sua tendência a apoiar Getúlio, em 1935 publica entrevista com Agildo Barata. O GLOBO é invadido e a edição apreendida. Da sacada do jornal, o jovem Carlos Lacerda lê um manifesto antigetulista.

A 17 de outubro de 1950, com Vargas eleito, mas ainda não empossado, O GLOBO levantou empréstimo junto ao Banco do Brasil, no valor de 31.700 dólares, que seriam destinados à cobertura da importação de uma moderna máquina alemã do tipo off-set. Na documentação do tabelião, o jornal aparece como “sociedade irregular ou de fato”, cujos sócios seriam a viúva de Irineu Marinho e seus filhos. Como penhora, O GLOBO daria a própria máquina a importar e também sua velha impressora Goss, embora esta última já estivesse hipotecada.

Um mês depois apenas, O GLOBO voltava ao Banco do Brasil, levantando mais dinheiro para importação de maquinária moderna. Mais uma vez, as garantias das hipotecas eram as máquinas que ainda seriam importadas, além das duas impressoras que já haviam sido dadas como garantia no empréstimo anterior. Em dezembro de 1951, O GLOBO voltava novamente a pedir empréstimo ao Banco do Brasil para compra de novos equipamentos, dando como garantia as velhas máquinas já penhoradas em todos os empréstimos anteriores. Já em agosto de 1952, mais um empréstimo tomado ao Banco do Brasil, com as mesmas garantias, foi dado ao jornal. No entanto, não era mais a sociedade irregular da Viúva Irineu Marinho e filhos que tomava o empréstimo, mas a “Empresa Jornalística Brasileira S.A.”, proprietária do jornal O GLOBO, tendo assinado a escritura Roberto Marinho e Herbert Moses, respectivamente presidente e vice-presidente da citada empresa.

Werneck Sodré (1977) ressalta que “enquanto levantava, assim, em dois anos, no Banco do Brasil, empréstimos correspondentes a mais de 1 milhão de dólares, O GLOBO combatia ferozmente os “favoritismos do Banco do Brasil”, participava ativamente da campanha contra os empréstimos feitos à última hora, e formava na vanguarda da “Aliança Popular Contra o Roubo e o Golpe”, que se propunha a combater a corrupção do governo”. A formação dos grandes grupos jornalísticos da época — e este fato está todo documentado em historiografia oficial — se deu através da ajuda do Governo. Assim, O GLOBO, como

outros jornais, amealharam seu capital e tornaram-se o que são hoje. A relação das organizações GLOBO com o governo foi ainda além na época da ditadura: concessões para exploração de televisão e rádios, que eram conseguidas a custo não só de dinheiro, mas também de conhecimentos.

Este ano, O GLOBO alcançou a marca de 25 mil edições, comemorada com a publicação de uma edição especial, no dia 21 de janeiro. Nesta publicação, o próprio jornal se auto-define como tendo um compromisso com os fatos, compromisso este que “uniu-se a preocupação de analisá-los com a sobriedade dos artigos, a leveza das crônicas, ou a veia do humor.” Na listas de notáveis citados, entre “editores, redatores, revisores, repórteres, fotógrafos e diagramadores – e ao pessoal da gráfica, venda e outras áreas”, encontram-se os nomes de Henfil e Chico Caruso, no mesmo patamar que, por exemplo, Nelson Rodrigues, Ibrahim Sued, Otto Lara Resende, Fernando Sabino, Paulo Francis, Roberto Campos, Zózimo, Luis Fernando Veríssimo, João Ubaldo Ribeiro, Mário Moreira Alves, Ricardo Boechat, Miriam Leitão, Affonso Romano de Santa’Anna, entre outras personalidades de peso, tanto da literatura, quanto do jornalismo ou da política.

Seu recorde de tiragem deu-se em 1995, quando foram rodados 1.120.527 exemplares. Neste mesmo ano, o jornal promoveu sua reforma gráfica. Em 1999, foi inaugurado o parque gráfico em Caxias, município escolhido devido à isenção de impostos para construir no local e durante um período posterior determinado, entre outros benefícios concedidos pela Prefeitura da cidade.

Hoje, O GLOBO tem circulação no Rio de Janeiro de 290 mil exemplares, em média, de acordo com os dados do IVC (Instituto Verificador de Circulação), e é considerado um dos quatro maiores jornais do Brasil. Contabilizando somente os domingos, a venda média do jornal é de quase 400 mil exemplares. O seu principal concorrente comercial, o jornal O DIA, vende em média 290 mil exemplares, mais ou menos a mesma quantidade, mas, no sentido comercial, devemos considerar a venda do O GLOBO somada ao jornal EXTRA (veículo de caráter mais popular, lançado há cerca de 4 anos,

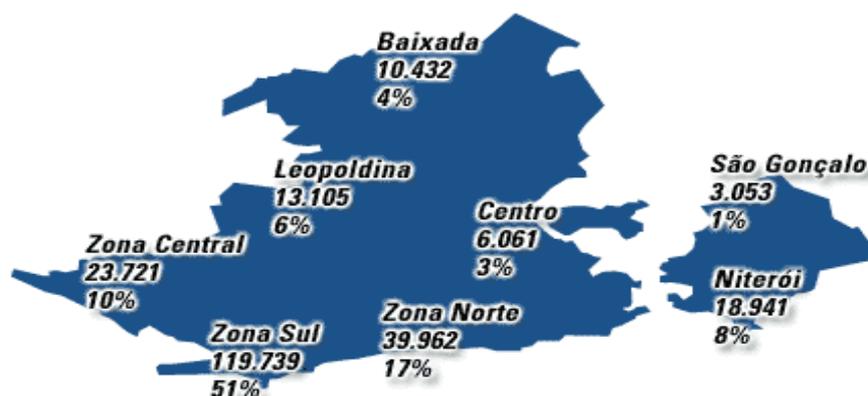
cujos investimentos em marketing têm sido expressivos). Somadas as vendas do O GLOBO mais o EXTRA, temos uma média de 600 mil exemplares diários.

### 4.3 O leitor: o receptor

Acreditamos que o leitor — terceiro pilar do tripé de significação que tentamos montar — seja talvez o mais difícil de definir com exatidão comprovada. Para tentarmos traçar um perfil do público que lê o jornal O GLOBO, partimos dos dados divulgados no site publicitário do próprio jornal (Infoglobo). Estes dados foram coletados no dia 26/01/02.

O GLOBO é um jornal de circulação regional, com leitores concentrados no município do Rio de Janeiro, além de uma boa inserção na cidade vizinha de Niterói. Uma primeira observação se refere à concentração populacional de leitores na Zona Sul do Rio, que responde por 51% das vendas. Já a Zona Norte da Cidade responde por 17%, ficando em segundo lugar. O restante (32%) fica dividido da seguinte forma:

Figura 6: Mapa de distribuição de vendas do jornal O GLOBO



Ou seja, é um jornal que fala principalmente para a Zona Sul do Rio de Janeiro, uma população com maior nível educacional e também econômico, conforme pode ser verificado nas Tabelas 1, 2 e 3. Além do mapa, o site publicitário do jornal nos fornece outros dados para elaborar o perfil de seu leitor. Neste caso, os critérios usados são de audiência (levando-se em consideração que um jornal é lido por mais de uma pessoa. Em média, por quatro pessoas).

Aos domingos, temos um total de 1.448.000 leitores para o jornal, sendo que as mulheres são maioria, respondendo por 53% dos leitores (772 mil). Já nos dias úteis, os homens assumem a maior parte dos leitores, respondendo por 55% (614 mil) do total de 1.122.000 leitores. Em relação à idade, aos domingos, o maior percentual (24%) concentra-se na faixa entre 20 e 29 anos, seguido da faixa entre 30 e 39 anos (21%). Outra faixa importante de leitura é dos 50 aos 64 anos, que fica com 17% do total. Nos dias úteis, o perfil não se altera, sendo que a faixa dos 30 aos 39 anos empata no índice de leitura com a que vai dos 20 aos 29 anos (ambas com 29%).

Com relação à escolaridade, não há diferença entre dias úteis e domingos, sendo que o público do jornal se concentra entre pessoas com nível superior (42% do total) e médio (38%). 20% são pessoas com apenas 1º grau. Com relação à renda familiar, 29% não responderam. Dos que responderam à pergunta, temos: 23% que ganham de 10 a 20 salários mínimos, 15% ganham de 5 a 10 salários mínimos, 12% ganham de 20 a 30 salários mínimos, 12% ganham mais de 30 salários mínimos e apenas 10% ganham até 5 salários mínimos.

O GLOBO faz ainda uma classificação relacionada ao Critério Brasil, de divisão de classes sociais, que pode ser verificada nas duas tabelas:

Tabela 1: CRITÉRIO BRASIL

Divisão dos leitores por classe social	Domingo		Dias úteis	
	TOTAL	PERFIL	TOTAL	PERFIL
Classe A1	117	8%	108	10%
Classe A2	250	17%	197	18%
Classe B1	415	29%	305	27%
Classe B2	356	25%	227	20%
Classe C	265	18%	224	20%
Classe D	40	3%	58	5%
Classe E	5	0%	4	0%

Valores em mil

Tabela 2: CRITÉRIO BRASIL

Divisão dos leitores por classe social	Domingo		Dias úteis	
	TOTAL	PERFIL	TOTAL	PERFIL
Classe A	367	25%	304	27,1%
Classe AB	1.138	79%	837	75,0%
Classe B	771	53%	532	47,4%
Classe BC	1.036	72%	756	67,0%
Classe C	265	18%	224	20,0%
Classe DE	45	3%	61	5,4%

Valores em mil

No site publicitário do jornal, existem ainda dois critérios de classificação dos leitores. Um deles chama-se “penetração”, no entanto, não há nenhuma explicação metodológica sobre como estes percentuais são medidos. Um outro dado é o potencial de consumo, medido de acordo com as tabelas de critério de renda que acabamos de fornecer.

Tabela 3: POTENCIAL DE CONSUMO

Estimativa de potencial de consumo em milhões de reais (R\$)		
Classe	Potencial do município do Rio	Potencial atingido pelo GLOBO
A	17.789.488.719	12.630.536.991
B	24.805.052.726	9.245.920.036
C	18.279.649.666	2.010.101.463
DE	10.049.867.880	401.994.715
Total	70.918.058.991	24.486.553.205

Em primeiro lugar, é importante observar que mais do que um simples auxílio às agências de publicidade, o site do Infoglobo, que reúne todos os jornais do grupo, pretende ser uma porta aberta, transparente, a quem queira conhecer o perfil do jornal e do seu público. Por que seria importante fazer esta observação? Porque O GLOBO surge justamente no momento em que os jornais tornam-se empresas. Em outras palavras: no momento em que a publicidade, ou o departamento comercial, começa a assumir um papel cada vez mais vital. Portanto, ter ou não ter o Chico Caruso na capa passa, e muito, por uma escolha comercial.

E com certeza o perfil de Chico Caruso agrada em cheio o público classe A, conservador, do veículo. Não poderíamos imaginar por exemplo que Angeli, cartunista estilo “quase heavy metal” da FOLHA DE S. PAULO ocupasse este papel.

Outra observação em relação ao perfil do público é que a linha editorial do jornal se adequa bem às pessoas que o lêem. Através destes números, percebemos que ficam comprovadas nossas hipóteses sobre o leitor do GLOBO: homem, morador da Zona Sul, em idade ativa de trabalho, ganhando bem e com poder de consumo. Alguém que, na maioria das vezes, não está extremamente preocupado com tendências políticas, alguém que prefere, até mesmo, que o poder permaneça no poder, contanto que não interfira na sua vida. Não estamos aqui querendo generalizar, mas apenas tentando descrever, com base nos números expostos, o perfil do nosso terceiro interlocutor. Portanto, nem precisamos mencionar que existem exceções.

Mas existem, também, momentos onde o leitor critica Chico Caruso, emite sua opinião, interage. O cartunista cita dois exemplos de interação entre os leitores do jornal e suas caricaturas. O primeiro, durante a doença de Tancredo Neves:

Eu sou um bom obituarista. Quando morre alguém importante, às vezes eu faço desenhos um pouco poéticos, uma homenagem a quem morre. Eu me lembro do Tancredo, que ficou naquela agonia. Uma semana antes de ele morrer, eu fiz um garotinho vestido de verde e amarelo, com um balão de gás com a cara do Tancredo escapando da mão dele. Esse foi o primeiro desenho que teve muita repercussão. Ligaram umas dez pessoas: cinco dizendo que a mulher tinha chorado quando viu o desenho, três dizendo que a mulher e o filho tinham chorado quando viram o desenho, um dizendo que todo mundo chorou, inclusive ele, e um esculhambando, dizendo que eu não podia fazer aquilo com o Tancredo, que ele podia ser meu pai, como é que eu fazia um negócio daqueles, encomendando ele antes de estar finalizado. Aí eu percebi o seguinte: aquela era uma situação que não dava para fazer piada, mas era uma situação em que o leitor está superatento, está curioso por uma notícia e por uma síntese<sup>17</sup> também. É como se todo mundo estivesse com um nervo exposto, e quando você consegue fazer a síntese, toca o nervo. É quando a charge tem mais resultado.

[Quem Lê Jornal Sabe Mais, palestra organizada por O GLOBO]

Neste exemplo, Caruso cita um acontecimento emocional. Um outro momento de crítica foi a charge feita por ele sobre Rosane Collor, vestida como presidiária, à época do escândalo com a LBA. Nesta época, Rosane e o próprio

<sup>17</sup> Note-se que Chico costuma dizer que tenta, com suas caricaturas, sempre fazer uma espécie de síntese do que está acontecendo, para que o leitor não precise ler cinco jornais por dia, como ele mesmo faz.

Collor eram alvo de caricaturas constantes, mas, segundo Chico, neste caso o problema foi ter saído da esfera pública para atingir a vida pessoal da então primeira-dama. O próprio Chico relata a repercussão da charge, nesta mesma palestra:

A charge que me causou mais problemas foi a de Dona Rosane Collor. Ela estava com um blazer branco e preto de faixas horizontais como um uniforme de presidiário. Nesse dia descobri uma outra particularidade da charge: para o leitor, a vida pública e a vida privada dormem juntas. Quem abre a vida privada para o público é o homem público, e é por essa porta que o chargista entra, dá uma porrada e é por essa mesma porta que ele sai. O cara não pode reagir, não pode dizer quem fez isso? A charge deve ser compatível com o caricaturado. Ela usava o blazer, eu só botei as listras em uma ordem certa. Quando cheguei no jornal, já com essa idéia, por volta de uma hora, eu a vi pela televisão, na Catedral de Brasília. Ela vestia um blazer parecido, só que tinha vermelho, preto e branco, e estava chorando. Fiquei na dúvida. Podia ser uma situação parecida com o suicídio do Getúlio, quando ele voltou a opinião pública contra os seus adversários. Havia aquela pressão, um mar de lama sobre o Getúlio e, de repente, ele se suicida e reverte a situação, os seus adversários é que tiveram que fugir. Depois eu pensei um pouco melhor e vi que não era agosto de 54, não se tratava de Getúlio Vargas e como a caricatura deve sintetizar o momento, eu finalizei e publiquei. No dia seguinte, 300 pessoas ligaram para o jornal esculhambando, reclamando.

[Quem Lê Jornal Sabe Mais, palestra organizada por O GLOBO]

Antes de entrarmos no capítulo de análise (que será o próximo), temos apenas uma última observação para refletir, sobre as condições de produção necessárias neste diálogo que ocorre no momento em que as caricaturas são publicadas: não esquecermos de levar em conta que o próprio alvo, caricaturado, é leitor também. Ou seja, o que está em jogo é uma teia de leituras diferenciadas, sobre um mesmo quadro, que podem coincidir ou não, mas que geralmente chegam ao seu resultado primeiro: fazer rir, nem sempre a partir do sentido estabelecido, mas sim a partir do sentido depreendido.

Enfim, chegamos à conclusão de que o leitor do jornal representa a classe social abastada, que domina o quadro político e tem poder de consumo. Esta definição ganhou contornos ainda mais claros com o lançamento do jornal EXTRA!, que seccionou mais ainda o público do jornal O GLOBO, atraindo o público menos elitizado para uma publicação feita com o objetivo de ser popular.

#### 4.4 O entorno: ambiente comunicativo

A produção de um determinado sentido não depende, exclusivamente, do talento do agente em produzi-lo como “jogo de linguagem”, mas também do estoque de elementos interpretativos do receptor e do “ritmo” do veículo que conduz o significante/significado. No entrelaçamento destes três processos, um quarto componente entra em cena para constituir o próprio cenário significativo que é o ambiente comunicativo (que também pode ser denominado contexto, situação ou entorno), no qual se definem os enquadramentos que serão dados para realizar a compreensão da forma proposta pelo agente. No exemplo da charge sobre Tancredo Neves, citado por Chico no parágrafo acima, este aspecto se revela de maneira efusiva, colaborando efetivamente para fazer significar o “jogo de linguagem” proposto naquele momento.

Por isso, a significação de um evento comunicativo é dada não somente pela intenção do comunicador (agente), nem somente pela interpretação do leitor (receptor), mas sobretudo pela relevância constituída como emergência, auto-referencialização da proposta comunicativa em um entorno específico, que inclui não só as condições históricas e sócio-políticas, mas ainda a dinâmica do proposto imaginário social (entendido como campo da consciência dos estereótipos, das ausências etc. Juntamente com os três primeiros agentes propostos neste capítulo, este entorno, que pode ser traduzido pelo lugar onde as trocas se realizam para significar, presencia o agenciamento, influenciando em seu resultado final, que é o jogo comunicativo.

## 5. Charge: imagem e discurso

Esperamos, até aqui, ter contribuído para, de certa forma, mostrar o papel que a caricatura tem exercido no cenário do jornalismo brasileiro. Pretendemos trazer à tona a importância deste espaço editorial — que em sua concepção mistura o poder da imagem com o do texto opinativo. Enquanto o editorial é texto, elaborado para transmitir uma determinada opinião, a caricatura reúne em si duas características: a força da palavra e a força do traço.

As peças do jogo também já estão no tabuleiro: tanto O GLOBO quanto Chico Caruso formam uma dupla de peso para a opinião pública, o que garante eficácia ao discurso de ambos. Eficácia que resulta da empatia entre o traço-discurso do cartunista e o imaginário dos leitores do jornal. Para entender os efeitos de sentido que resultam desta parceria, pesquisamos, no total, 409 jornais, ao longo dos quatro períodos. Como material auxiliar no período de 1988 a 1992, incluem-se dois livros publicados com coletâneas de charges de Chico: *Fora Collor* e *Full Collor*, o que torna o período Collor o mais rico para a análise. Deste total, selecionamos 62 charges para reproduzir neste trabalho.

Como um dos caminhos metodológicos aqui buscados pauta-se pela AD, abandonamos a ordem cronológica dos fatos. Para esta linha teórica, história não é cronologia de fatos, mas sim, práticas (no sentido foucaultiano), nas quais entram em pauta as relações de poder (o político) e de sentidos. Assim, damos verdadeiros “saltos” no tempo, buscando pontuar os momentos — para nós — mais expressivos do tema que queremos abordar.

Foram escolhidas quatro grandes cenas, todas com pano de fundo político:

- a eleição de Fernando Collor de Mello, em 1989, primeira eleição direta para

presidente da República após a abertura política;

- o impeachment de Collor, em 1992, período destacado por ter sido, de acordo com o depoimento do próprio Chico Caruso, sua época mais produtiva, além de ter sido justamente o momento em que o cartunista “conquistou”, definitivamente, a capa diária do jornal;

- a primeira eleição direta de Fernando Henrique Cardoso, em 1994, quando Chico assegura espaço diário na capa, não mais dividindo-o com outros desenhistas, como Aroeira, Lan e Cláudio Paiva;

- e a reeleição de Fernando Henrique, em 1998, quando consideramos o aspecto mais interessante a relação buscada pelo cartunista entre política e esporte.

A principal característica que sublinha a AD dentre outras disciplinas é o fato de ela ter como meta analisar a interpretação produzida por um autor. Nesse sentido, busca-se entender o efeito de sentido que resulta de um trabalho de interpretação que se sustenta em um conjunto de mecanismos de sentido.

Ao trabalhar com charges, o campo discursivo de referência remete ao humor. Este, representando o espaço discursivo (a charge), no qual estarão sendo analisados tanto os efeitos de sentido quanto os efeitos de humor. Consideramos, ainda, que o discurso presente nas charges será trabalhado com base em suas possibilidades de deslizamentos de sentido, sendo aí as seqüências discursivas enfocadas levando-se em conta: (1) os pontos de deriva, nos quais os referentes iconográficos serão, em si mesmos, pistas para analisá-los com relação a um discurso-outro, no caso, o político e (2) o conjunto dos possíveis mecanismos discursivos, já que estes podem ser grupados, segundo tipos de funcionamento.

Sobre o discurso-outro, é Pêcheux (1975) que o significa como espaço virtual de leitura. Assim, entendemos que se essa presença virtual se instaura na materialidade da seqüência discursiva, ela só pode ser preenchida com o já-dito pelo confronto que dela se faz, pela reconstituição histórica de uma memória discursiva.

Para a AD, essa memória discursiva se pauta por uma noção de memória que se inscreve em práticas discursivas, integralmente históricas, políticas e ideológicas. Nas char-

ges, uma memória que se institui com o já-dito em outros discursos sempre em confronto.

Charge, por uma concepção discursiva, pode ser entendida, então, como um espaço no qual trabalham interdiscursivamente saberes de discursos outros que, efetivamente, ressoam num processo particular de significação, aquele que rompe com a lógica dos significantes.

A análise que se desenvolve busca entender as charges a partir da descrição do jogo de mecanismos discursivos, aqueles que desvelam o trabalho de interpretação do chargista. E dos quais sublinhamos os principais elementos que funcionam como operadores de sentido. É válido ressaltar que todos esses operadores são perpassados por dois eixos — o universal e o histórico —, que vão balizar os diferentes níveis de polissemia das charges.

Com fins à sistematização, começamos por ilustrar a tensão entre esses dois eixos para, em seguida, explorar outros mecanismos discursivos.

## 5.1 Charge e interpretação: o universal e o histórico

A função do chargista não se resume a simplesmente preencher um espaço no jornal com um produto cujo objetivo é fazer rir. Ao desenhar uma charge, ele põe em evidência gestos de interpretação, de caráter crítico e político. Gestos que vão desde a escolha do assunto a ser retratado às características técnicas que o desenhista usará para conseguir o efeito de sentido desejado. A crítica ao poder público, por exemplo, é um dado interessante a observar neste trabalho de interpretação. Através de poucos elementos, o chargista consegue nos dar um panorama geral do que está acontecendo, pelo uso de imagens que conferem sentidos aos fatos. É o caso da charge do então recém-eleito presidente Fernando Collor de Mello, que havia vencido as eleições de 1989. Publicada no primeiro dia de 1990 (figura 7), a caricatura consegue dar uma ampla visão da situação do país, usando poucos elementos: a faixa e vestimenta “presidenciais”; o enorme desentupidor; as orelhas de abano; a expressão de quem está extremamente ame-

drontado... Este conjunto de elementos não verbais nos mostra em Collor uma cara de quem não sabe o que fazer diante do país que acaba de assumir. As mãos para trás tentam disfarçar o enorme desentupidor. Na parte inferior, vemos água na altura dos seus joelhos. O Brasil, afundando, estava nas mãos dele.

### O universal

O que nos chama a atenção nesta charge é seu caráter de universalidade. Não temos necessidade de saber, em detalhes históricos, qual era a situação brasileira naquele momento de transição, assim como não precisamos ver o Brasil representado no desenho para compreendermos o significado da água transbordando. São elementos que operam através da familiaridade que temos com as condições de produção nas quais este desenho foi imaginado. São, por isso mesmo, operadores de memória e daí conseguem, por inferência, dar sentido a qualquer acontecimento.

Imaginemos, no entanto, enviar esta imagem para um chinês, que não possua nenhuma interação com nossas condições de produção. Ela será interpretada parcialmente, pois perderá a significação subjetiva, mas restará ainda seu caráter de linguagem universal e suas similitudes. Mesmo que o chinês não interprete o todo, permanecerá a interpretação inerente à imagem: um homem, com cara de assustado, com água pelos joelhos. O intérprete terá a sensação de que este homem está em uma situação desconfortável. Este é o funcionamento da linguagem a que nos dispomos a anali-



Figura 7: Charge publicada em Full Collor: p.68

sar: os desenhos dos homens das cavernas, dos gregos, dos egípcios têm até hoje o poder comunicativo preservado — esta é, de acordo com Davallon (1999), a força da imagem como operador de memória social. Apesar das civilizações que os criaram terem desaparecido há milênios, os desenhos continuam a significar, mesmo que o significado atual não seja o mesmo que o autor desejou imprimir, no momento em que eles foram criados.

## O histórico

Além do caráter universal dos desenhos, temos a destacar, ainda dentro das características que enquadram a charge como parte de um jogo de linguagem, a importância de partir das condições de produção de uma determinada caricatura para conseguir compreendê-la em sua complexidade. Pode soar contraditório, já que acabamos de dizer que os elementos desenhados sempre levam a alguma compreensão. Entretanto, quando não contamos com os traços que explicam a si próprios, num processo metalingüístico, a compreensão só se dá recorrendo-se ao contexto histórico, social, econômico. Só assim é possível atingir o objetivo maior: que a mensagem pretendida seja eficaz.

Para exemplificar este ponto, ilustramos com uma charge bastante complexo do ponto de vista do conteúdo (figura 8). A imagem pode ser considerada hermética. Algumas razões são: seus elementos (apenas três) são inanimados; não há traços característicos de inserção do leitor no texto (como aspas, legendas, balões); e, mais, o único traço que o autor impõe à compreensão é subjetivo — o fato de a urna estar chorando (ou assustada? surpresa?). No desenho, vemos uma urna eleitoral, coberta pela metade por uma sombra, em uma calçada.

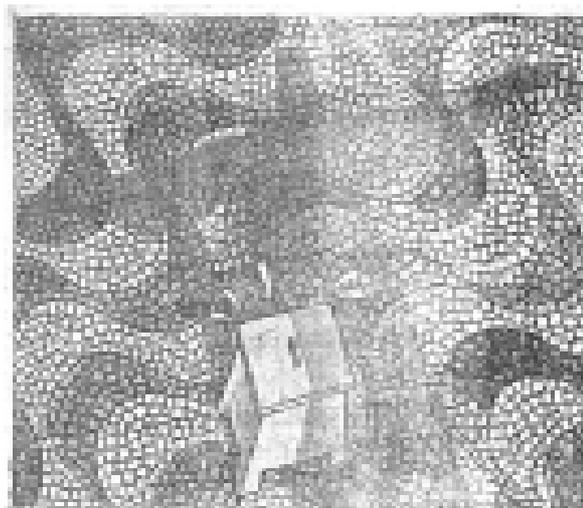


Figura 8: Charge publicada em O GLOBO, 03/10/1992

De resto, tudo o que diremos agora são inferências trazidas das nossas condições de produção: a calçada, desenhada em pedras portuguesas brancas e pretas em formato de ondas, caracteriza o bairro carioca de Copacabana; a sombra que cobre a urna pela metade também remete ao Rio de Janeiro, pois espelha a estátua do Cristo Redentor. Ou seja, já conseguimos nos localizar. Estamos no Rio. O terceiro elemento, a urna (que chora ou está assustada) talvez seja o mais difícil de desvendar. Publicada na capa, colorida, no primeiro fim de semana após o impeachment do presidente Collor, a imagem remete imediatamente à lamúria e poderia, para um leitor desavisado, até mesmo significar que o Rio de Janeiro estivesse chorando a ausência de Collor (!). Esta interpretação nada condiz com a realidade da época, já que o Rio foi palco das mais significativas manifestações contra Collor e pró-impeachment.

O significado, portanto, seria oposto? Se resgatarmos o momento das eleições de 1989, o Rio representou a maior vitória de Lula no segundo turno. Ou seja, para os cariocas, o presidente deveria ter sido Lula. Para os cariocas, é lamentável acompanhar o desenrolar da história, da forma como aconteceu. A charge pode, ainda, conter um terceiro significado: novamente, estamos em época eleitoral (1992). Podemos ver, neste contexto, uma urna espantada, com medo do que pode acontecer como resultado das eleições que se darão neste dia. Ou pode representar os três significados juntos, mostrando o Rio como uma cidade de eleitores divididos, com várias tendências políticas.

Enfim, sem história não há sentido.

## 5.2 Traço, discursividade e interpretação

Além do caráter universal e do histórico, que permeiam qualquer charge, os demais mecanismos discursivos inscritos pelo traço do chargista, não só determinam o lugar de onde produz a interpretação, como revelam a discursividade das charges. Uma discursividade através da qual é possível produzir expressivas metáforas visuais, dando lugar a uma significativa alegoria dos momentos políticos por que passava o país.

A partir da análise das charges selecionadas para este trabalho e da aplicação da teoria estudada, observamos que estas podem ser organizadas pelos fatos, ou

pelo tipo de traços e recursos estilísticos que tecem o caráter discursivo das mesmas. Partimos, para realizar tal distribuição, da característica principal dos recursos não-verbais, que surgem a partir de procedimentos estilísticos usados pelo desenhista, como forma de garantir a eficácia da comunicação.

O caminho da análise segue, assim, o seguinte percurso: personagens protagonistas e suas máscaras; gestos usuais ou simbólicos; a importância das cenas; uso dos recursos de metalinguagem, e, por fim, o tempo e suas vertentes.

### 5.2.1 Protagonistas

Com o passar do tempo, a cena política muda, mas os personagens permanecem. No entanto, dentro da dinâmica do poder, assumem novos papéis. Sendo assim, o mesmo Ulysses Guimarães patético da campanha se torna o herói do impeachment. E o poderoso Collor de 1989 se torna desesperado, ao final de seu curto reinado. Essas diferenças são refletidas nas caricaturas, através dos deslizamentos de sentido: o diferente, na realidade, é o mesmo, dito de outra forma, e, por mais distante que seja esta forma, sempre haverá alguma relação de semelhança. Em termos teóricos, essa diferença poder ser explicada através do conceito de efeito metafórico, já visto no capítulo 2. O processo de produção de sentido está necessariamente sujeito ao deslize, havendo sempre um “outro” sentido possível que o constitui (ORLANDI, 1999). Os deslizamentos de sentido se explicitam a seguir.

Protagonistas seriam os personagens que exerceram papel central nos desenhos, assim como na cena política do momento. Para retratá-los, Chico Caruso recorre a diversos recursos estilísticos característicos das charges. O principal deles seria a máscara. O alcance do recurso das máscaras, pode-se dizer, percorre toda e qualquer caricatura onde estejam em cena personagens. A caricatura já é, em si própria, uma máscara que, num só movimento, identifica o chargista e empresta identidade ao personagem “retratado”. Além

da exploração da fisionomia ao compor as máscaras, o artista usa outros recursos para colaborar na identificação dos seus personagens, como gestos característicos, estigmas, traços de personalidade. É o que demonstraremos a partir deste ponto, através dos elementos que mais se destacam nos protagonistas: máscaras, gestos, estigmas e distorções.

## Máscaras

Ao analisar as caricaturas de políticos, percebemos uma evidente coincidência entre todos os personagens caricaturados: o fato de os desenhos de seus rostos sempre remeterem a máscaras. O uso de máscaras carrega em si toda uma simbologia. No caso das caricaturas, a metáfora da máscara, usada como forma simbólica de nos referirmos ao comportamento das pessoas em público, deixa de ser uma alusão e se torna literal através dos traços. Devido ao traço rebuscado e aos desenhos bem finalizados, Chico torna-se um dos grandes desenhistas da arte de transformar rostos reais em máscaras grotescas.

Um dos motivos do uso da máscara, para Bakhtin, é a peculiar inter-relação da realidade e da imagem. Para Sennett, a máscara dissimula, encobre, engana, faz parte do domínio do público. Em ambos os casos, a política é o meio ideal para representar “mascarados”. Assim, Chico tem um amplo leque de máscaras, para todos os políticos em cena e todas as ocasiões. É interessante notar que o cartunista usa o recurso com requintes de sutileza: repetindo, por exemplo, a mesma fisionomia em seus personagens, em seqüências inteiras de desenhos, remetendo à característica das máscaras confeccionadas com materiais mais rígidos, que não possibilitam mudanças de expressão facial.

O primeiro exemplo escolhido para ilustrar este aspecto é a figura 9 (reproduzida na próxima página), que retrata o então presidente José Sarney, que havia assumido a Presidência por “acaso”, já que o presidente escolhido, Tancredo Neves, havia falecido antes de assumir o poder. Sarney foi o primeiro presidente da história recente brasileira a tentar utilizar o congelamento de preços como forma de estabilizar a economia. No entanto, seus vários planos econômicos não funcionaram e, em uma síntese de todo este

momento, em 1988, Chico publica a charge de Sarney se descongelando, e ao mesmo tempo, como se fosse uma máscara de cera a se desmanchar, gerando a idéia de que em muito pouco tempo ele desapareceria. Sarney não era bem visto, por ter assumido um cargo que em tese não lhe pertencia. A este fato, agrega-se a idéia, mais ou menos homogênea, de que sua candidatura à vice-presidência havia sido imposição do governo militar, no momento de compor a chapa que assumiria o primeiro governo democrático — apesar de escolhido pelo voto indireto — da Nova República.



Figura 9: Full Collor:  
p.5, 01/02/1988

Esta pecha acompanhou Sarney, que se tornou presidente sem a aquiescência da maioria e nunca chegou aos níveis de popularidade de Tancredo, nem mesmo em sua fase mais positiva (à época em que convocou as donas de casa a fiscalizarem os empresários: as fiscais do Sarney). Sendo assim, podemos inferir desta charge todo um resumo do panorama que tínhamos: um presidente que era visto o tempo todo com uma “máscara” democrática, mas que, na verdade, estava a serviço dos militares; que assumiu a posição de presidente sem nunca ter sido escolhido para tal (outra máscara) e, finalmente, que criou uma série de medidas econômicas de fachada — retomando Goffman (s.d.), a fachada é a região que nos interessa mostrar, geralmente sem nos preocuparmos muito com o outro lado que compõem a totalidade do palco: os bastidores, ou região de fundo. Enfim, Sarney não tinha conteúdo, eram máscaras que derreteram-se assim como seu governo.

Um último elemento desta charge é a “máscara” de temporalidade com a qual Chico veste seu personagem, lembrando que o tempo do político está terminando e

escoa rápido, como a areia nas ampulhetas. A ampulheta de areia pode ser inferida através de vários mecanismos discursivos presentes no traço do chargista: envelhecimento e cansaço denotados através dos traços para baixo usados para compor a fisionomia de Sarney; traços que também sugerem o movimento no desenho que lembra o movimento da areia na ampulheta; fusão de elementos que lembra a cera de uma vela derretendo. As ampulhetas, por sua vez, remetem ao tempo que escorre até à chegada da primeira eleição direta para presidente. Todos estes gestos de interpretação fazem sentido ao levarmos em consideração, inclusive, o fato de Sarney não querer deixar o governo naquele momento; ele queria ter direito a cinco anos de mandato e pressionava a então Assembléia Constituinte para que este prazo valesse a partir de seu governo.

Com esta metáfora, resgatamos na totalidade o conceito de máscara social de Sennett. A política é, assim como o teatro, a arte de representar e nada mais natural do que a representação seja feita por atores-políticos. Chico não perde nunca esta referência quando desenha seus caricatos personagens. Os papéis que eles representam nas caricaturas são exageros dos papéis que representam de fato, na vida pública. As máscaras, de traços caricaturais, são apenas reflexo das máscaras vestidas no cotidiano destes atores sociais. Logo, a caricatura tem, assim, um papel fundamental na história: fazer cair as máscaras, desvelando a verdadeira face que se esconde sob as mesmas, num gesto irônico e crítico. Daí também a sua importância como operador de memória, uma memória outra que se insurge contra a memória que se quer oficial.

Com uma caricatura complexa, Chico oferece, através de um jogo de fusão e montagem



Figura 10: Charge publicada em O GLOBO, em 17/11/1989

uma síntese da corrida eleitoral. Na figura 10 (ao lado), publicada logo depois da votação que decidiu os candidatos que iam para o segundo turno, o desenhista representa o perfil dos candidatos à Presidência. Chico faz uma montagem entre duas fotos, uma de Lula e outra de Brizola, colocando a careca, sobrancelhas e olhos de Brizola (suas principais características físicas) fundidas com a barba de Lula e criando uma máscara única para os dois candidatos. O recurso de colar ambos os candidatos em uma só face significa ainda que eles não se distinguem. Qualquer um dos dois poderia ter ido para o segundo turno com os mesmos objetivos. A montagem se dá em dois movimentos: a citação não-verbal e a citação verbal.

Com relação à citação não-verbal, ela não se resume apenas à caricaturar Lula-Brizola. Na eleição de 1989, em nenhuma ocasião Lula ou Brizola usavam paletó. No entanto, o corpo está engravatado, em uma clara referência a Fernando Collor. A mão que aperta a gravata, deste ponto de vista, poderia muito bem estar enforcando-os.

Já com relação à citação verbal, esta se dá através do uso do bordão popularizado pelo candidato Enéas, do PRONA, um dos chamados “nanicos”<sup>18</sup>, que, nos poucos segundos de programa eleitoral gratuito bradava, diariamente: “— Meu nome é Enéas”. Chico adapta o grito para “— Meu nome é Brizola!”, na legenda da charge. Esta charge possui ainda título: “Adivinhe quem vai para o segundo turno:”. Mais do que explicativo, o texto serve como uma alegoria do que está sendo apresentado. Com esta frase, Chico apresenta os três personagens em questão — Lula, Brizola e Collor — simultaneamente. Os dois mecanismo discursivos em questão, a fusão e a montagem, são suficientes para descreverem, resumidamente, o resultado da votação do primeiro turno e os papéis que cada político representa.

## Caras e bocas

Com a sucessão de três processos eleitorais, os candidatos começaram a ter maior

---

<sup>18</sup> Termo usado na campanha para referir-se aos candidatos sem passado político, que contavam com menos de 1% das intenções de voto.



Figura 11 Charge publicada em 27/9/98, em O GLOBO



Figura 12 Charge publicada em 28/9/98, em O GLOBO

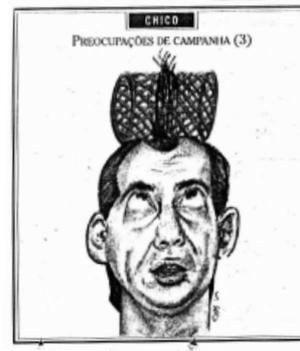


Figura 13 Charge publicada em 29/9/98, em O GLOBO

cuidado com o seu modo de agir, polidez, vestimentas etc. A importância de um bom desempenho na mídia para conseguir resultados expressivos nas urnas torna-se evidente. O uso de máscaras torna-se, por consequência, exacerbado. Chico retrata o fenômeno em uma série de charges, publicadas durante a campanha eleitoral de 1998. A vaidade e a preocupação com a imagem pessoal, talvez imposta pelos assessores de marketing é o mote. O título único “Preocupações de campanha”, para todos os desenhos, mostra que Chico encara o aspecto de forma universal, não é de um candidato apenas, mas de todos. Todo o restante das cenas é traduzido por cada leitor, a partir de sua perspectiva. Assim, temos Fernando Henrique fazendo bico, com “bobes” femininos no cabelo, lembrando explicitamente uma máscara carnavalesca ou de palhaço (figura 11). Em “Preocupações de campanha (2)” é Lula o alvo (figura 12), olhando assustado para os “bobes” que os marqueteiros lhe colocam para ajeitar a barba revolta. Em “Preocupações de campanha (3)”, é a vez de Ciro Gomes, que aparece com um enorme “bobe” no topete (figura 13).

Evidentemente o sentido de futilidade perpassa todas essas imagens, pois “bobes” são elementos de vaidade feminina, vistos em salões de cabeleireiro. O fato de feminilizar os candidatos também relaciona-os às máscaras, remetendo ao fato de as mulheres maquiarem-se, como uma forma de esconder imperfeições, rugas, a idade. Mas, de fato, o que Chico parece querer retratar é a importância da imagem-máscara de cada candidato na definição do cenário eleitoral. Mostrando ainda que, do ponto de vista deles, esta importância é tanta que

vale até mesmo este tipo de sacrifício — ir a um salão de beleza — pela “boa” (ou seria bela?) imagem. Também destaca-se aqui a vaidade dos três personagens, que ao terem como principal preocupação de campanha uma boa aparência, não se preocupam em elaborar um bom programa de governo, para o caso de vencerem o pleito.

## Gestos

O gesto é uma característica típica de políticos em campanha, que naturalmente não poderia escapar ao chargista. Cada candidato procura uma identificação a partir de uma atitude, uma imagem, refletida em um gesto. Lula, desde a campanha de 1989, tinha a letra “L”, formada pelos dedos polegar e indicador da mão direita como marca. As pessoas na rua repetiram este mesmo gesto, durante as três campanhas: 89, 94 e 98, assim com outros gestos de outros candidatos. Em sua maioria, estes são elaborados por profissio-

nais de comunicação, atentos à importância do uso na linguagem não-verbal, quando se busca uma forma imediata e concisa de reconhecimento.

As campanhas de Fernando Henrique, tanto a de 94 quanto a de 98, tiveram o mesmo gesto para significar. A mão direita espalmada, onde se viam cinco dedos, cada um significando uma meta do seu programa de governo. Estes cinco dedos abertos foram explorados durante todo o período do primeiro mandato de FHC (94-98) e voltaram a ser usados pelos profissionais de comunicação durante a campanha de 1998.

Temos vários exemplos da exploração dos gestos dos candidatos nas charges de Chico, em sua maioria vinculados a Fernando Henrique. Em 23/08/1994, vemos Fernando Henrique (ainda caracterizado como ministro), fazendo o gesto da mão espalmada, enquanto o desenho de sua sombra (onde conseguimos enxergar a figura de Marco Maciel,



Figura 14: 23/8/94, O GLOBO



Figura 15: 28/9/94, O GLOBO

candidato a vice), faz um “V”, com dois dedos, aludindo à vitória (figura 14, acima).

A importância dos gestos de campanha — que nos parece foi mais representativa em 1994 — é captada por Chico em uma charge (figura 15) maior que o normal, publicada um pouco antes do primeiro turno eleitoral. Ele usa o recurso dos gestos para desenhar a posição de cada candidato nas pesquisas, como se constata na charge.

O candidato Orestes Quércia, por exemplo, que teve um crescimento também na reta final, ultrapassando o percentual de votos de Brizola, mas não chegou a ter fôlego para entrar no segundo turno. Quércia imita um revólver com a mão direita, como se fosse dar um tiro na própria cabeça. Um outro exemplo é o de Enéas (que encontra-se logo depois de Quércia), que protagonizou um estranho fenômeno: por ter concentrado votos de protesto de pessoas que não queriam votar nulo ou em branco, Enéas obteve uma colocação surpreendente, ficando à frente, inclusive, de Leonel Brizola. Enéas faz o gesto que usamos quando queremos dizer que alguém está louco, apontando para a própria cabeça o indicador e fazendo um movimento giratório com o dedo — ele pode querer dizer que é louco ou que os eleitores são loucos por darem a ele votação tão expressiva. Brizola, que teve desempenho decepcionante nesta campanha, aponta o polegar para baixo, refletindo sua candidatura. Por último vemos o candidato Paulo Maluf dando adeus, em uma paródia

da palma da mão estendida de FH, enquanto parece chorar devido à péssima atuação.

Explorar os gestos acaba se tornando para o chargista um recurso interessante. Ao reafirmar ou criar gestos com o seu traço, reforça, por um lado, um dos aspectos da identificação dos candidatos e, por outro lado, resume num pequeno espaço todo o resultado das eleições. Não escapa nesse momento, também, a associação do gesto ao semblante dos candidatos: apenas FH e Lula, que foram para o segundo turno, repetem os gestos de campanha; os demais candidatos têm seus gestos criados pelo próprio chargista, num trabalho claro de significação daquele momento. Ou seja, o trabalho de produção de sentidos vai além da interpretação, quando, nitidamente, o chargista prevê a reação de cada um com os seus desempenhos na campanha.

## Estigmas

Os estigmas que, conforme vimos em Goffman, são traços característicos ou permanentes que diferenciam uma determinada pessoa de todas as outras, por serem peculiares, mostram-se entre as “armas” mais importantes que os desenhistas usam ao elaborar caricaturas. Isto porque a caricatura é, em sua definição, o exagero de traços característicos (físicos ou morais) do personagem em questão. Como a palavra estigma traz em si uma carga pejorativa, optamos por usar tam-

bém a expressão traços de personalidade, ao lidar com situações mais amenas.

Nosso primeiro exemplo é Lula, justamente porque ele é o único candidato majoritário, em todas as eleições, a exibir um defeito físico, ou estigma<sup>19</sup>. Na figura 16 (acima), por



Figura 16: Charge publicada no dia 20/11/1989, no jornal O GLOBO

<sup>19</sup> Em um acidente de trabalho, quando metalúrgico, Lula perdeu o dedo mínimo da mão esquerda. A falta do dedo, estigma de Lula, tem sido explorada de várias formas.

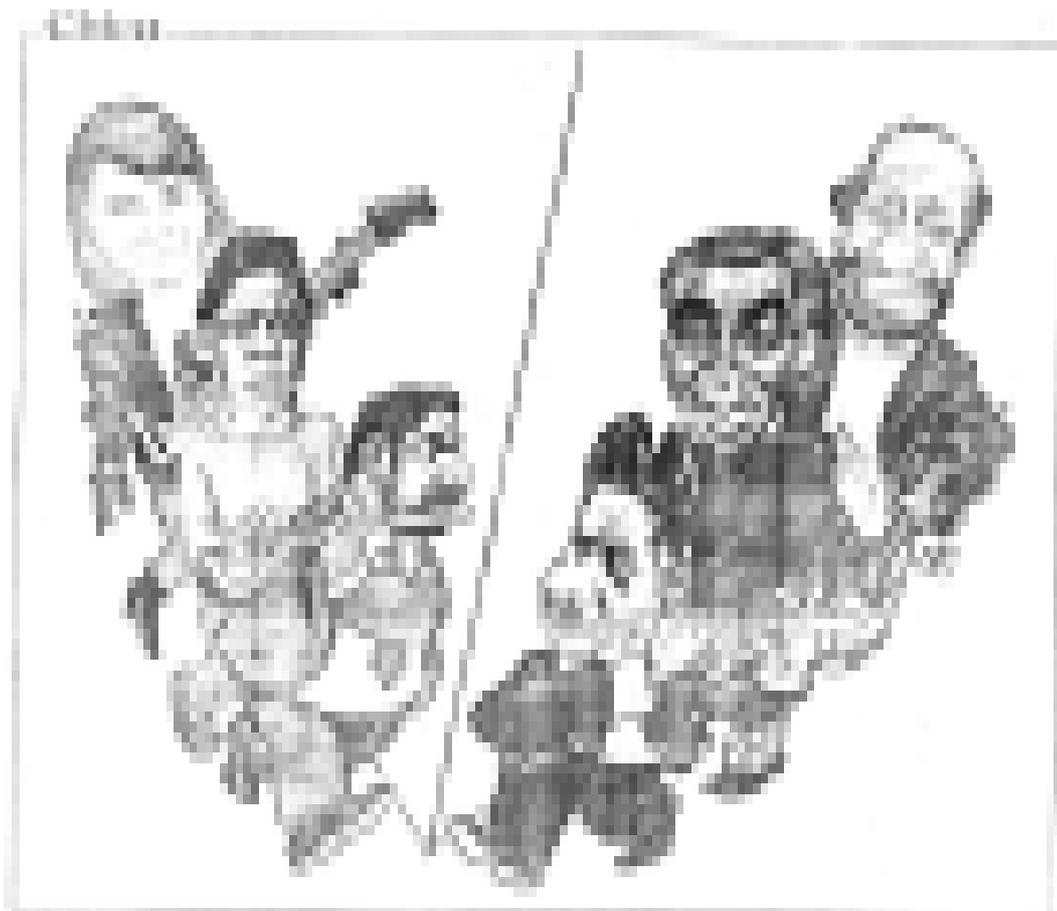


Figura 17: Charge publicada em 23/09/1994, O GLOBO

exemplo, vemos uma charge de Chico que ganhou destaque na capa do jornal O GLOBO. A ilustração mostra Collor (praticante de artes marciais) iniciando um duelo contra Lula (que carrega nas mãos uma chave, ferramenta usada por metalúrgicos). Esta charge aparece em tamanho maior, colorida, no meio da página, apesar de ainda ser publicada sempre na metade de baixo do jornal. A forma como Chico explora o estigma é, de fato, interessante: Lula aparece com as mãos desenhadas com todos os dedos, “apagando” o seu defeito físico (estigma). Este gesto de Chico dá margem a se pensar na condição de igualdade dos dois candidatos.

Na eleição seguinte, o comportamento do chargista muda. Ele passa a explorar o estigma de Lula em diversas situações associadas à disputa, sugerindo que ele de fato tem uma desvantagem na corrida presidencial: a metáfora da desvantagem recai sobre a falta do seu dedo mínimo. Na figura 17 (acima), temos os dois principais candidatos disputando com as mesmas “armas”. Separados apenas por uma quina de parede, prestes a se en-

contrar, estão, de um lado, Lula seguido por Chico Buarque e Marina, e de outro, FHC, seguido por Gilberto Gil e João Bosco. Ambos tocam flauta: certamente a música de Lula não é tão bem tocada quanto a de Fernando Henrique, já que ele tem um dedo a menos! Ao contrário do gesto anterior, em que Chico iguala Collor e Lula na disputa, aqui a exploração do estigma serve para mostrar a desvantagem.

Um outro dado que não escapa à observação de Chico — a exploração caricatural — se refere ao modo de vestir dos candidatos. A transformação de Lula em seu modo de vestir-se é visível e, no caso, também passa a ser explorada como estigma. Lula, talvez aconselhado por assessores, “troca” os “trajes de metalúrgico” por ternos bem modelados, ao contrários da charge de 89 (figura 16), na qual Lula é caracterizado pelo macacão.

A leitura desta charge (figura 17) associada à anterior (figura 16) permite algumas observações. A primeira seria o deslizamento de sentido operado entre as duas charges: Lula de macacão com cinco dedos (1989) e Lula, de terno, com quatro dedos (1994). Em termos políticos, esta mudança poderia significar que o Lula metalúrgico (cinco dedos) tem mais vantagens do que o Lula de terno (quatro dedos). Um jogo com resultado interessante do trabalho com a metáfora das roupas e do defeito físico, expressando o que Chico julga ser o retrato da campanha: os dois candidatos com poderio quase igual, mas com Lula em desvantagem, o que se anuncia na manchete do jornal deste dia: os resultados de pesquisa dizem ampliarem-se as chances de Fernando Henrique se eleger no primeiro turno.

Há ainda, nesta charge (figura 17), uma referência ao conto infantil O flautista de Hamelin, no qual, através de uma flauta encantada, o personagem consegue enfeitiçar todos os ratos da aldeia, livrando-a da praga, em troca de cem moedas de ouro. Depois, vendo que o trato não se concretizaria, o músico enfeitiça todas as crianças e some com elas para sempre. Os artistas, como as crianças do conto, parecem de fato hipnotizados pela música que sai da flauta dos dois candidatos. Este é mais um elo na representação dos papéis, usando o conto infantil como operador de realidade.



Figura 18: Charge publicada em 04/10/1998, O GLOBO

Nas eleições de 98, os estigmas giram em torno do aspecto físico e de personalidade. No dia 04/10/1998, data do primeiro turno das eleições, Chico desenha uma charge enorme (que ocupa toda a extensão da largura e é publicada centralizada, com relação à altura da página), refletindo o que é, em sua visão, o processo eleitoral (figura 18, acima). Quatro candidatos alinham-se na largada da corrida, os que têm chance de chegar ao segundo turno: FHC, Lula, Ciro Gomes e Enéas.

A primeira característica estigmatizante encontra-se nas roupas dos quatro. Diferente dos outros candidatos, paramentados para correr, Fernando Henrique está sentado em um potente carro, vestido como um piloto. As quatro rodas são moedas de um real e o motor é o prédio do Palácio da Alvorada, sede do governo federal. O presidente está tão tranqüilo que até mesmo canta ou assobia, dada a sua vantagem. Lula e Ciro olham para ele, com cara de que sabem que a disputa é desonesta, enquanto Enéas representa seu papel (o louco que acredita poder ganhar as eleições presidenciais).

O estigma de Lula aparece de forma evidente. Os três candidatos-corredores estão em posição de largada, com as mãos espalmadas no chão. Chico desenha dedos propositalmente enormes, para que em destaque apareçam os nove dedos de Lula. Logo abaixo da charge há o texto da reportagem sobre o dia das eleições, cujo primeiro parágrafo diz: “O presidente Fernando Henrique Cardoso chega ao dia das eleições com favoritismo maior do que o de quatro anos atrás e deve vencer hoje no primeiro turno, com 49% dos votos, segundo pesquisa O GLOBO/televisão GLOBO/Ibope concluída ontem. O presidente está 12 pontos acima da soma dos onze opositores.”

O texto em si apenas informa a posição dos candidatos na última pesquisa e aponta o maior favoritismo de FHC. Já a charge, diz muito mais do que isso. Denuncia, através de seus elementos, o que está silenciado no texto: o uso da máquina pública pelo candidato da situação. Mostra que ele aproveitou-se do “sucesso” do Plano Real, instituído quando era ministro e consolidado em seu governo. O jogo de edição, através do qual a reportagem parece ilustrar a charge, faz com que a complementariedade dos dois textos — o não-verbal e o verbal — permita a leitura sobre a “desonestidade” do candidato majoritário. Vale observar aí a força significativa da charge: Chico, propositalmente não faz uso de nenhum recurso direto de inserção do leitor no texto, como legendas ou jargões populares. A força do traço — presente na expressão indignada no rosto dos candidatos em desvantagem e na postura à vontade de FHC – atualiza os fatos.

Os estigmas temporários de Lula também foram explorados. De acordo com Goffman, estigma temporário é aquele que diferencia alguém, durante algum tempo, mas depois a situação volta à normalidade. Algo do tipo braço quebrado, arranhões, cabelo raspado (que pode indicar que a pessoa esteve presa). Neste caso, o braço enfaixado de Lula, devido a uma torção, foi o alvo do charginista.

Contabilizamos quase dez charges com essa situação, dentre as quais selecionamos três (reproduzidas na próxima página). Na figura 19, vemos Lula com o braço na tipóia e Fernando Henrique sorridente, feliz com o problema do adversário, parecendo



Figura 19: 05/08/98,  
O GLOBO



Figura 20: 28/07/98,  
O GLOBO

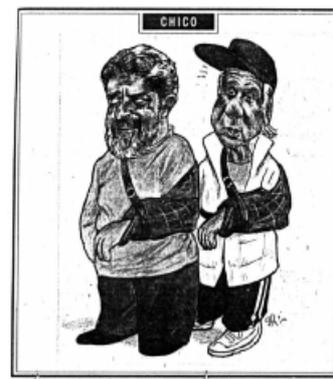


Figura 21: 29/07/98,  
O GLOBO

estar fazendo piada com a situação. Na figura 20, em uma clara alusão à falta de caráter de FHC na disputa (Chico nunca esquece que o presidente faz uso da máquina pública em prol de sua campanha), o cartunista coloca a fala: “— Quer disputar no braço-de-ferro?” Lula recusa. Além de mostrar a deslealdade do adversário, a cena também mostra o enfraquecimento do candidato de oposição ao governo (Lula), após três eleições seguidas. No dia seguinte, Chico faz uma alusão ainda mais cruel ao fraco desempenho de Lula, mostrando-o ao lado de Zagalo (figura 21), que também tem o braço na tipóia. Zagalo tem uma expressão assustada ao ver a coincidência, pois acaba de perder a Copa, e imagina que seu futuro está tão ameaçado quanto o do petista.

Em todos os casos apresentados, Chico aproveita os estigmas de Lula como sinônimo de fraqueza, explorando-os ao máximo justamente nos momentos em que a candidatura do petista apresenta sinais de piora nas pesquisas eleitorais.

### A distorção

A distorção é, talvez, o recurso mais explorado por todos os chargistas. Mas o exagero dos traços limita-se à barreira do reconhecimento, já que distorcer ao extremo determinada imagem levaria à sua não-compreensão. Os desenhos de Chico sobre Fernando Collor são um exemplo pertinente de até que ponto figuras podem ser distorcidas e, ainda sim, reconhecidas.

A mudança ocorrida nos traços do desenho de Collor, desde o seu surgimento no

cenário político como “caçador de marajás” até o momento decisivo do seu afastamento do poder é um exemplo do que chamamos de deslizamentos de sentido. Chico retratou com fidelidade o que acontecia. Collor envelheceu a olhos vistos durante este curto período no poder, fato que foi, inclusive, explorado por jornais e revistas, que publicavam fotos dele “antes” e “depois”. De início, os desenhos refletiam

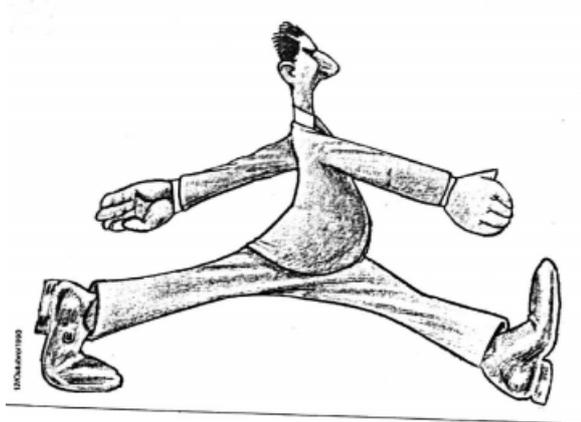


Figura 22: Full Collor: p.1, 12/10/1990

um presidente jovem (o mais novo da história do país), atleta, com pernas enormes (figura 22), sempre dando a impressão de que queria dar um passo maior do que poderia alcançar de fato. Com o passar dos meses, esta imagem começou a ser mesclada à de um presidente envelhecido, com rugas e fios grisalhos, e, nos últimos meses de governo, sempre com ar de desespero.

As características físicas de Collor eram marcadamente perseguidas por Chico: os olhos esbugalhados (tique nervoso capturado dos seus próprios trejeitos e que o deixava sempre com cara de maluco), o olhar fixo, o nariz enorme, assim como suas orelhas, o cabelo propositadamente um pouco desalinhado (como se ele tivesse acabado de sair de uma discussão), as pernas longas, sempre dando passos enormes, que remetiam ao fato de Collor gostar de se exercitar correndo pelos jardins da Casa da Dinda, onde morou durante todo o seu mandato. Outra característica marcante de Collor era o gosto por aventuras e viagens. Assim, raramente o percebemos caricaturado de terno, trabalhando. Geralmente ele veste trajes exóticos ou esportivos e está envolvido em tarefas de lazer ou não menos exóticas. Chico persegue estas características buscando constituir traços de semelhança que permitem identificar Collor em todos os desenhos — elementos muito importantes para assegurar que a comunicação seja eficaz, pois, como já vimos, as famílias de semelhanças são os



Figura 23: O GLOBO, 25/09/1998



Figura 24: O GLOBO, 26/09/1998

principais operadores de significação da linguagem que estamos analisando.

Já o tratamento dado por Chico a Fernando Henrique decai um pouco com relação ao aspecto da distorção, jogando, porém, com máscaras “congeladas”, para diversas situações. Mesmo assim, duas charges tendo Fernando Henrique como alvo chamam a atenção.

Na reta final da campanha (figura 23), provavelmente aproveitando algum momento capturado por algum fotógrafo (este é um recurso que Chico também explora bastante), vemos uma caricatura de Fernando Henrique, com uma cara enorme, que chega a ser desproporcional ao corpo, e com os lábios formando um bico maior ainda. O título desta charge é “Uma palavra contra a crise”. Abaixo da figura, temos a legenda: “— Bú!”. A extrema distorção, antes de mais nada, expõe ao ridículo o presidente, tanto através de sua representação quanto através de sua atitude, também exageradamente risível. Tentar assustar a crise desta forma é uma atitude insignificante diante do quadro que se forma no país. Temos ainda outras leituras, como por exemplo, comparar o bico à máscara de tucano, de onde inferimos também que esta seria uma forma política de reagir aos problemas característica de seu partido.

A charge publicada no dia seguinte é consequência da primeira (figura 24). Fernando Henrique, novamente, é desenhado em diversas caretas, que distorcem completamente o seu rosto. O reconhecimento se dá através da vestimenta e da parte dos cabelos e olhos, que permanecem inalterados. Já a boca está completamente irreconhecível. O ridículo das atitudes de Fernando Henrique fica ressaltado ainda nos

recursos verbais usados na charge, que remetem o presidente à figura do candidato Enéas, o qual representa o exagero em pessoa. Esta leitura fica clara no título do desenho: “Enéas faz escola”. A legenda “— meu nome é Bond. Bond bico!”, transpõe, ao mesmo tempo, à leitura que fizemos da primeira charge (o jeito “tucano” do presidente) e ao fato de sua lábia ser insuperável, já que, mesmo estando no epicentro da crise econômica, Fernando Henrique não deixava que o seu desempenho nas pesquisas piorasse.

### 5.2.2 Cenas políticas

Uma das primeiras charges de impacto de Chico, a qual ele mesmo se refere como a que foi sua primeira “bala de canhão”, mostra Collor tentando se livrar do então Ministro do Trabalho, Rogério Magri, que enrosca-se em suas pernas (figura 25). Publicada em O GLOBO, a charge refletiu com exatidão o início da derrocada: o momento em que Collor começa a ter problemas com os personagens que interagem diretamente com ele em seu cotidiano ou em seu bastidor. Magri fazia parte dos coadjuvantes “aparentes”, e não de bastidor, pois se tratava de figura pública, e controversa, que tinha como característica o fato de falar e fazer besteiras o tempo todo. Deixou o cargo de ministro de forma vexatória, com a descoberta, através de grampo telefônico, de um pedido de propina. Aliás, uma situação típica que retrata a platéia tendo acesso à região de fundo, normalmente interdita a ela.

A imagem, publicada mais de um ano antes do início do processo de impeachment, já começa a mostrar o desgaste físico do presidente. Um ano após assumir o cargo, mechas de cabelos brancos começam a aparecer e sua fisionomia denota um desespero nunca visto até então (Chico costumava representar Collor seguro de si, com uma fisionomia de quem domina a situação). A figura como um todo

Figura 25: Fora Collor, 15/02/91



— a expressão da face de ambos os personagens, o movimento, o ângulo escolhido para retratar a cena — mostra o incômodo de Collor com um problema do qual ele não consegue se livrar. Com estes traços, Chico consegue restringir ao máximo a polissemia da imagem, direcionando a interpretação.

Posteriormente, Chico retomará esta charge em 10 de junho (figura 26), quando ela é publicada com grande destaque, na capa, colorida e gera muita repercussão. Finalmente, em 12 de junho (mais de seis meses após a publicação do primeiro desenho), vemos um Collor aliviado e feliz, chutando o traseiro de Magri (figura 27). É interessante observar ainda que, apesar de vários traços diferenciarem este Collor do primeiro Collor retratado durante a campanha, dados os delízes de traços na sua caricatura, forjados pela situação em si, características físicas se mantêm, gerando traços de estabilização que mostram ser este o mesmo personagem de sempre: olhos esbugalhados, nariz avantajado e as pernas enormes, tentando dar passos gigantes. Estes traços de semelhança, mais do que retratar o físico do caricaturado, servem como instrumentos do jogo de linguagem estabelecido entre o leitor e o chargista, pois é através das semelhanças que a leitura será construída. Assim, mais uma vez Chico concebe a conexão de suas idéias com o leitor-receptor, através da produção de imagens que comuniquem a ação de seus personagens, de maneira que as semelhanças, por inferência, sejam conectadas e construídas através da leitura, viabilizando a comunicação.



Figura 26: Fora Collor, 10/06/91



Figura 27: Fora Collor, 12/06/91

### 5.2.3 Cenas do cotidiano

Como vimos em Davallon (1999), no capítulo 2, para que haja memória, é preciso que o acontecimento ou o saber registrado saia da indiferença, deixe o domínio da insignificância. Portanto, o primeiro passo que o caricaturista dá, em direção à construção de uma memória outra, é eleger, entre inúmeros acontecimentos de um dia, um que permanecerá registrado por seu traço. Lembremos, ainda, a função da imagem como operador da memória social, devido à sua eficácia simbólica: quem a observa, desenvolve uma atividade de produção de significados, em maior ou menor grau, dependendo das condições de produção. No entanto, sua capacidade de sensibilização permanece ativa independentemente deste aspecto. É o que pretendemos entender, com alguns exemplos selecionados aqui.

#### A disputa

A disputa é parte inerente do tema que selecionamos — a política. Disputa esta que se acirra com a proximidade ou chegada dos períodos de campanhas eleitorais. Portanto, podemos dizer que chega a ser lugar comum usar disputas como tema das charges nestas épocas. Vejamos algumas charges que consideramos mais significativas.

Com o panorama eleitoral mais definido, a partir dos embates televisivos que ocorreram durante o período, Chico publica, em O GLOBO, de 09/10/1989, charge que mostra os candidatos como espadachins, usando os dedos para duelar (figura 28, reproduzida na próxima página). A metáfora do duelo foi escolhida por retratar com exatidão o clima dos debates transmitidos pela televisão. Vemos em primeiro plano, na parte de baixo (quase saindo do quadro), Ulysses, Aureliano, Covas e Maluf chupando o dedo. Em segundo plano, em cima, sobre um palanque, temos Collor duelando com Afif (ambos de tendência política conservadora/direita) e Lula em embate com Brizola (ambos de oposição/esquerda). Além de refletir o que acontecia com relação ao desempe-



Figura 28: 9/10/89, O GLOBO

no eleitoral dos candidatos nas pesquisas, o quadro também mostra a desenvoltura de cada um diante das câmeras de televisão.

Os quatro candidatos que ficaram chupando dedo, na verdade, não conseguiram se adaptar às novas tecnologias eleitoreiras (todos são de gerações anteriores a esta nova forma de representar diante das câmeras de televisão). Note-se que, no plano dos vencedores, apenas Brizola possuía longa tradição política.

De novo, Chico faz alusão a gírias populares, “ficar chupando o dedo”, no sentido de não participar, de sair de cena, de ser derrotado. A citação é traduzida literalmente pelo não-verbal. Por outro lado, a sobreposição de planos parece ter um papel na relação charge-memória. No primeiro plano, inferior, os candidatos que antes poderiam ter alguma chance, agora, são preteridos, não-candidatos à presidência. A sobreposição do segundo plano — que, por suas características de perspectiva, remete ao distanciamento das posições —, com os candidatos-espadachins, significa que estes ainda estão na luta. Esta disposição de planos permite traduzir ainda a simultaneidade dos fatos: enquanto alguns chupam dedo, sem chance de ocupar a presidência, outros se digladiam por ela. O desenho dos dois planos permite à charge dizer, a um só tempo, o presente e o passado,

revelando assim a eficácia da imagem como operador de uma memória discursiva ditada pelo traço.

A charge publicada no dia 9 (figura 28) deu início a uma série de suítes, sobre o mesmo tema, sempre trazendo alterações de acordo com o que as pesquisas eleitorais determinavam (esta eleição também foi marcada pelas pesquisas, pela primeira vez utilizadas e que apontavam mudanças e davam novos rumos às campanhas). Nela, vemos quatro candidatos duelando. Na seqüência, temos um vitorioso: Afif desiste das armas brancas (espadas) e dá um tiro em Collor, acertando-lhe o peito (figura 29). Dois dias/jornais depois (figura 30), é a vez de Lula acertar Brizola. Esta charge tem legenda, recurso de inserção do leitor no texto, como já vimos. O texto diz: “— Lula-lá... Touché!”, aproveitando como

mote o jingle da campanha eleitoral do candidato petista. A disputa entre Lula e Brizola, no entanto, foi leal, dado que nenhum deles trocou de armas, ao contrário de Afif, que sacou um revólver, em disputa desonesta.

Nas cenas que se seguem (figura 31, 32 e 33), a seqüência de espadachins confirma e aí ressaltamos mais uma vez o fato discursivo, inscrito nas charges sobre a campanha política, no caso, a contextualização dada às mesmas.

A expressão, bem como a postura dos candidatos, têm um tom melodramático, de novela “mexicana”, próprio à teledramaturgia. Chico não perde de vista o enfoque



Figura 29: 10/10/89, O GLOBO

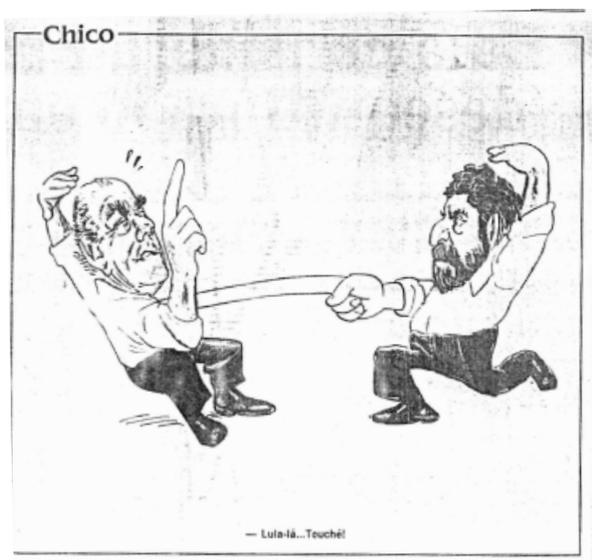


Figura 30: 12/10/89, O GLOBO

televisivo que vem marcando a cobertura das campanhas eleitorais, ora explorando personagens de televisão, ora seu produto.

O momento, aqui, é de novela. Observe-se a expressão de Collor (figuras 29, 31 e 33) que, com as mãos ao peito “desfalece” e sofre com o golpe de Afif. Ou, o grande duelo entre Lula e Brizola, no qual Lula parece em vantagem, ao “desequilibrar” o candidato do PDT. Novamente, os candidatos sem preferência nas pesquisas chupam o dedo. Um outro aspecto que então se observa é a seqüencialidade, como numa novela de televisão, que a cada capítulo mostra a continuação da cena interrompida.

Chico dramatiza as eleições e, desta forma, institui um outro domínio de memória. Uma memória alegórica que satiriza e ironiza um momento político importante, descrito de forma irreverente e burlesca.

Como já dissemos, a pena do desenhista metaforiza a realidade, algumas vezes a ponto de distorcê-la, mas nunca a ponto de inventá-la, pois, neste caso, a imagem perderia sua eficácia ao se desvincular de seus traços de reconhecimento. A representação do papel patético coube aos próprios candidatos, que aca-



Figura 31: 13/10/89, O GLOBO



Figura 32: 14/10/89, O GLOBO



Figura 33: 15/10/89, O GLOBO

baram por ser retratados de forma ridícula nas charges sobre este período.

## O esporte

No dia 16/10/1989 surge, pela primeira vez dentro do período pré-eleitoral, uma associação, bastante peculiar na obra de Chico Caruso, mas que agora insere-se no contexto das eleições: as disputas esportivas como produto de mídia (figura 34).



Figura 34: 16/10/89, O GLOBO

Esta charge foi publicada em uma segunda-feira, portanto, na capa. Trata-se, aqui, de uma competição diferente: todos se enfrentam com as armas de sua preferência. Desde o refinado espadachim Afif, até o popular jogador de futebol Lula, passando pelos lutadores Collor (de artes marciais) e Brizola (de boxe). Em primeiro lugar, merece reflexão o fato de reunir esporte e política. Primeiro, ambos são disputas, paralelismo óbvio. Segundo, em ambos,

podemos usar golpes sujos, e nem sempre estes serão percebidos pelo juiz da partida e pela platéia (no caso das eleições, o Tribunal Superior Eleitoral – TSE e o povo). E terceiro, e mais importante, a disputa no jogo acaba em si, não há seriedade ou compromisso posterior. Quem ganha, comemora, quem perde, segue adiante.

Figura 35: 17/10/89, O GLOBO



O que está em jogo é a disputa e não o compromisso com a seriedade que o futuro cargo irá impor. O caricaturista parece prever o que seria o futuro deste primeiro pleito democrático após décadas totalitárias. No dia 17 (figura 35), Chico funde as duas caricaturas-chave deste seu percurso: colo-

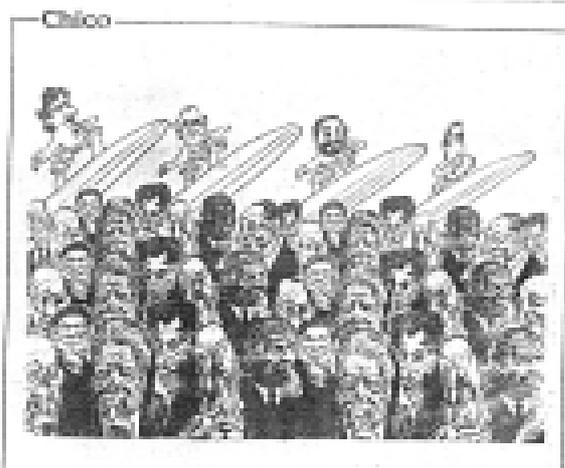


Figura 36: 20/10/89, O GLOBO



Figura 37: 21/10/89, O GLOBO

ca em um enorme primeiro plano uma multidão de Ulysses, Aurelianos, Covas, Gabeiras, Freires etc. e, ao fundo, a disputa entre os quatro líderes surfando (figura 36). Entre nossos arquétipos sociais, não há personagem mais sem compromisso do que um surfista: alguém que não esquenta a cabeça com nada, não leva nada a sério, enfim, só quer saber de curtir. Chico, mais uma vez, brinca com as máscaras sociais, em um jogo no qual as aparências dominam a cena. Um político se desfaz de uma máscara para assumir outra. Por que não a de surfista? Faz parte da representação que cabe a eles dentro do espetáculo social. Mais uma vez, esta charge, assim como suas seqüências, exploram a questão da disputa esportiva como padrão de funcionamento da disputa política.

A suíte desta charge mostra Brizola (figura 37), em uma prancha de surfe sobre um mar de eleitores (todos com a máscara do próprio Brizola), o que dá conta do processo de identificação entre o candidato e seu público-alvo e, em uma interpretação menos literal, a identificação que candidatos ditos de esquerda estabelecem com seus eleitores.

Na charge de domingo (figura 38, reproduzida na próxima página), temos a continuação da charge do dia 20 (figura 36), com os candidatos assumindo suas posições na disputa: Afif cai da prancha, enquanto Collor assume a primeira colocação. Já Brizola e Lula duelam, em cima de uma mesma prancha. Neste caso, o mar é formado pelos candidatos



Figura 38: 22/10/89, O GLOBO



Figura 39: 28/10/89, O GLOBO



Figura 40: 29/10/89, O GLOBO

que ficaram para trás.

Como se vê, por essas charges, o cartunista parece determinar melhor o esporte, ou o gosto esportivo dos candidatos. A corrida eleitoral, mais claramente, parece ser definida como uma gincana. É flagrante o tom crítico e também denunciioso de Chico. Sua falta de imparcialidade na descrição dos fatos não é isenta de consequências: a charge do dia 29 (figura 40) — onde se vê Lula sobre um mar de Lulas — sugere que houve falcatrua na eleição de Lula para o segundo turno, fato que inferimos a partir do desenho de notas de dólar, imitando uma onda sobre a qual Lula estaria surfando.

Um outro dado interessante no que se refere aos mecanismos discursivos explorados por Chico é a questão da literalidade, expressa pelo não-verbal. Nas figuras 39 e 40, o alvo das últimas suítes sobre o mesmo tema é Lula. Na primeira, ele aparece só sobre a prancha (venceu Brizola?), surfando sobre um mar de “Lulas”. Nesta seqüência, há também um trabalho de contigüidade discursiva que associa Lula ao molusco lula, fato que vem justificar o esporte de Lula: o surfe. Lula, ao vencer no primeiro turno, surfa sobre

um mar de lulas/Lulas (figuras 39 e 40).

A associação procurada por Chico entre política e esporte é novamente encontrada ao observarmos o material relativo à campanha de 1998, que resultou na reeleição do então presidente Fernando Henrique Cardoso. Essa associação, nesse período específico, torna-se chave, devido à coincidência do ano eleitoral com o ano em que o Brasil disputaria o pentacampeonato mundial de futebol (havíamos sido tetracampeões em 1994), praticamente com a mesma escalação de jogadores na Seleção Brasileira.

A associação política-esporte, como já foi dito antes, em um primeiro momento sugere comparar, ou reduzir, a política a um jogo, ao qual podemos assistir, podemos escolher times para torcer e podemos até mesmo interferir no resultado final, mas isso tudo não tem muita importância, porque é somente um jogo. Assim, Chico desconstrói a suposta sisudez e responsabilidade que deveria estar presente na postura dos que disputam cargos eletivos, seja para representar a população nos poderes legislativo ou executivo.

Alguns outros operadores de significado contribuem para a mesma associação. O esporte, principalmente o futebol, assume geralmente papel de protagonista para o povo brasileiro. Em épocas como Copa do Mundo, Olimpíadas, Mundiais de Vôlei, Basquete e até mesmo Tênis ou Fórmula 1, o país pára para assistir aos nossos atletas-heróis. Portanto, misturar política ao esporte induz o leitor a prestar mais atenção ao significado que o autor pretende dar às charges. Funciona como um elemento subjetivo que aumenta o apelo da mensagem. Esta relação, da forma como é explorada pelo cartunista, tenta aproximar o leitor de um mundo pelo qual ele não se interessa tanto quanto pelo futebol.

Há ainda os aspectos técnicos: desenhar charges políticas tomando o esporte como base é um grande facilitador na hora em que é preciso retratar a disputa e fazer com que o leitor compreenda o que de fato está acontecendo. Tomemos alguns exemplos.

Na charge publicada em 05/07/1998 (figura 41), já temos a certeza da intenção de Fernando Henrique de se candidatar à reeleição. Chico veste FHC com duas máscaras. A máscara de Ronaldo, jogador de futebol: a camisa 9 da seleção brasileira, as embaixadas com a “bola” (na verdade, uma moeda de um real) e até a careca<sup>20</sup>. Uma composição que, literalmente, diz da intenção de FHC de ganhar mais um campeonato, a reeleição. A outra máscara é a do próprio presidente: a legenda “– Agüenta, se fora penta, o FH arrebenta!” denuncia o oportunismo do presidente de se aproveitar, mais uma vez, do seu grande “jogo” — o Plano Real — para reeleger-se.



Figura 41: 5/7/98, O GLOBO

Outro momento em que Fernando Henrique é flagrado usando o esporte como conveniência é a charge de 28/8/98 (figura 42). Aproveitando o fato de que o time do Vasco da Gama, do Rio de Janeiro, iria disputar o título de melhor do mundo, em partida no Japão, Chico coloca outro Fernando Henrique em cena, tão oportunista quanto o da Copa do Mundo. O título é explícito: “Oportuno vasquismo”. Vemos Paulo Maluf e Fernando Henrique trocando um aperto de mãos. A legenda (não é possível identificar de quem é a fala, que serve aos dois), diz: “— Parabéns pra você, que como eu também é Vasco desde garotinho...” Além do título, o caráter de oportunismo se mostra através do traço que Chico escolhe para desenhar a ambos, com ternos e roupas que



Figura 42: 28/8/98, O GLOBO

<sup>20</sup> Uma das características do jogador Ronaldo é usar a cabeça raspada.

parecem não serem deles e ainda pelo fato (este mais subjetivo) de que ambos são paulistas (Fernando Henrique diz-se “paulista” de coração), ou seja, não há coerência em torcerem pelo Vasco, a não ser por oportunidade.

## O consumo

Em uma sociedade de consumo, as charges não poderiam deixar de espelhar este aspecto. Para ilustrá-lo, selecionamos a charge publicada em 24/09/1989 (figura 43), com o período eleitoral já em plena efervescência. Chico resume o perfil desta nossa primeira eleição direta para presidente. Eram tantos os can-



Figura 43: 24/9/89, O GLOBO

didatos que nem mesmo fazendo um grande esforço de memória conseguimos lembrar de todos. Mas estavam lá, disponíveis para consumo, em uma prateleira de supermercado: Ulysses Guimarães, Mário Covas, Lula, Leonel Brizola, Aureliano Chaves, Afif Domingos, Fernando Gabeira, Collor, Maluf e Afonso Camargo. (Cabe observar que Chico desenha apenas os candidatos mais conhecidos no início da campanha, e não todos).

Esta charge dá o tom do processo eleitoral. Os candidatos<sup>21</sup> vendiam sua imagem na televisão como se fosse um anúncio comercial de algum produto, não pesavam na balança passado, história, tendência política. Ao eleitor bastava olhar e escolher o produto que mais o agradasse.

Alguns candidatos cabiam perfeitamente neste papel (Afif, Collor, Gabeira e Maluf estão bastante confortáveis na prateleira), outros sentiam-se incomodados com a representação teatral (como Lula e Ulysses). Na charge, alguns olham para trás, como

<sup>21</sup> Em Aqui você vê a verdade na tevê: a propaganda política na televisão, Albuquerque (1999) faz um detalhado estudo sobre a campanha política de 1989, tendo como objeto o horário eleitoral gratuito na tevê.

Aureliano, Brizola e Covas, talvez com medo de serem trapaceados. É interessante o ponto de vista do chargista, neste primeiro momento, por ter antecipado uma tendência que iria se concretizar nos debates: essa foi uma eleição televisiva, na qual quem representasse melhor seu papel, tinha mais chance de ganhar o “Oscar”, ou seja, ser eleito presidente. E Collor mostrou, de fato, ter o melhor desempenho diante das câmeras. Fato que se comprovou nas urnas.

Uma das particularidades desta campanha foi a exploração dos filmes do Horário Eleitoral Gratuito, exibido diariamente em todos os canais de televisão aberta. As agências contratadas pelos partidos trabalharam a propaganda eleitoral televisiva com uma linguagem trazida dos comerciais. Tudo leva a crer que Chico aproveitou-se disto para elaborar esta charge, onde cada político, no papel de produto de mídia, está exposto na prateleira e tem o seu preço estabelecido na etiqueta, como no supermercado.

Aqui, a cena desenhada funciona como uma grande alegoria visual, pautada por um cenário de supermercado. Resume, desta forma, várias metáforas: a indecisão do eleitor, que parece desconhecer os candidatos; os semblantes destes, parecendo expressar seus sentimentos diante da situação; a cara nova de Collor entre todos os outros produtos já conhecidos. Enfim, resume o próprio momento histórico: 29 anos depois, o brasileiro não sabe em quem — ou como — votar para presidente do país.

#### Grand finale: cenas inesquecíveis

As charges também podem criar grandes cenas, épicas, a partir do tratamento dado pelo desenhista à sua produção. Chico normalmente dá preferência aos detalhes em seus desenhos. Por isso mesmo, sua marca registrada são as caricaturas (cf. cap. 2, p. 14). Mas, em alguns momentos, ele seleciona fatos que se pareçam com grand finales, a partir de elementos como cenários caprichados, diversos personagens em cena ou referências a momentos históricos determinados.

Nosso primeiro exemplo é a série de charges sobre o momento do impeachment de Fernando Collor. Deste fenômeno chamado Collor procuramos extrair, até aqui,

alguns elementos teóricos, que nos dêem suporte para incluir a caricatura entre as linguagens que convivem no jornal diário, contribuindo para a formação do discurso do jornalismo e de uma memória de brasilidade. Acreditamos que a era Collor nos deixou um legado político muito pequeno e um aprendizado muito grande, em termos de memória nacional, inscrita na história oficiosa. Portanto, há muito mais aspectos das charges a serem trabalhados dos que os que aqui se encontram.

Entre os momentos do que poderíamos chamar cena final, temos uma verdadeira explosão da molécula que regula os domínios público e privado. Não há mais moral nos homens públicos que regem a nação, o que delega ao cartunista o papel de cronista de um cenário que deveria, em princípio, ser visto apenas por muito poucos eleitos.

Na última seqüência de charges que tomamos como objeto (figuras 44 a 47), Chico traz Collor como principal protagonista da cena, em uma seqüência de quatro desenhos que beiram o mau-gosto. Nas figuras 44 e 45, vemos o presidente, primeiramente, sentado na “cuia” esquerda do prédio do Congresso, com as calças arriadas até um pouco acima do joelho. Ele está indo ao banheiro... no dia seguinte, Chico amplia o desenho e dá a entender que a faixa presidencial será usada como papel higiênico! O desenho, de acabamento exemplar, causa revolta, devido à atitude do presidente, mas ao mesmo tempo retrata fielmente os fatos. A imagem cumpre seu papel no que diz respeito à sua ação como operador de memória.





Figura 46: Fora Collor, p. 127

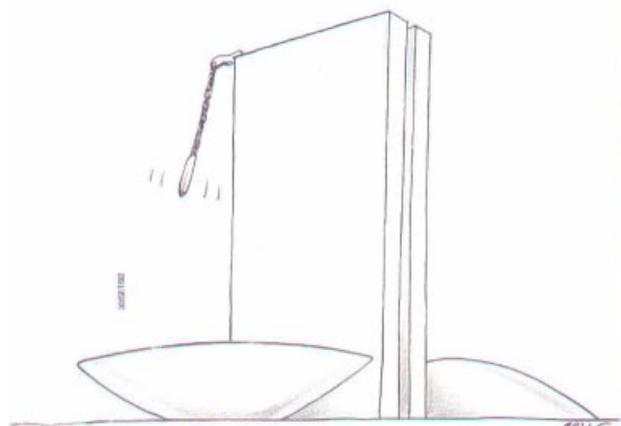


Figura 47: Fora Collor, p. 128

Na figura 46 (publicada no dia da votação no Congresso), Chico retoma a cena, desenhando Collor dentro da “cuia/privada”, puxando uma corrente para dar a descarga. Collor não consegue nem mesmo levantar as calças (com certeza, este traço remete à expressão popular: “pego com as calças nas mãos” ou “pego com as calças arriadas”) e sua expressão é de desespero total. Ele grita, com o punho no ar, como costumava fazer em seus inflamados discursos. Seria um último discurso? Ainda vemos um pequeno pedaço da faixa presidencial, cujo verde e amarelo, junto ao terno azul usado por Collor e ao branco do prédio do Planalto, remetem às cores da bandeira do Brasil.

O chamado “mar de lama”, maneira como ficou conhecido este período da vida política nacional, parecia chegar ao fim, pelo menos no entender de Chico. É o que percebemos na figura 47, misto de alívio pelo resultado da votação e de apreensão pela volta de Collor. No desenho, o Congresso ainda é um vaso sanitário, fato que nos leva a pensar que “o presidente entrou pelo cano”. É o que fica gravado na memória nacional, talvez não na oficial, mas com certeza na memória dos que leram e tiveram contato com os desenhos de Chico e de todos os outros chargistas brasileiros.



Figura 48: 16/7/98, O GLOBO

A nossa segunda cena final se refere a um outro momento dramático, mas, desta vez, para o esporte. O Brasil perdeu a Copa. Na final, o craque Ronaldo teve um problema de saúde, até hoje inexplicável. Chico aproveitou o momento de comoção nacional, e, dada a situação, também política, para explorar o momento inesquecível.

Como título da primeira charge (figura 48, acima), da seqüência que Chico iria produzir sobre o que aconteceu a Ronaldinho, temos a frase “Durma-se com um barulho desse!”. Ronaldo está na cama, descansando, com ar de riso. Fomos derrotados, e Chico explora os dentes tortos de Ronaldo, para dar um sentido dúbio ao seu estigma. Seriam apenas dentes para fora, ou ele estaria de fato rindo da situação? E mais, rindo de que situação? Da derrota na Copa? Ou da corrida eleitoral? Na tentativa de entender o que se passou, todos os candidatos saem de algum lugar e roubam a “cena” de Ronaldo: “Ele merece um estudo sociológico!”, “Trata-se de um trabalhador!”, “A família deve ser do Ceará...”, “É UM CARECA!”.

Na charge seguinte (figura 49, reproduzida na próxima página), a cena se amplia, e vemos o título: “Ainda Ronaldinho: anatomia federal, estadual e municipal”. Aparecem outros



Figura 49: 18/7/98, O GLOBO

personagens, César Maia, Anthony Garotinho, Mário Covas, Paulo Maluf e Alfredo Sirkis, com a bandeirinha do Partido Verde. Os três últimos também emitem sua opinião sobre o que aconteceu. Nesta segunda ilustração, um outro aspecto faz a exceção e torna a cena um grand finale: a quantidade de personagens que aparecem, ao mesmo tempo, e com balões.

Enfim, podemos perceber que Chico trata grandes momentos sempre de forma similar: caprichando nos detalhes de desenho, incluindo diversas citações verbais e construindo um cenário majestoso, justamente para marcar o caráter de exceção das situações. São, por isso mesmo, cenas épicas representativas dos bastidores do/no poder.

#### 5.2.4 Metalinguagem: a mídia pela mídia

Saber usar a mídia, ter um bom desempenho diante das câmeras, lidar da melhor forma com a imprensa, ter assessores de marketing e comunicação. A partir da campanha eleitoral de 89, estes elementos mostraram-se imprescindíveis para os candidatos que queiram aspirar ao sucesso nas urnas. Chico, em suas charges, reproduz este novo

momento, quando discursos em palanques e desenvoltura nas ruas contam muito menos do que um bom programa eleitoral gratuito. Como a mídia começou a ganhar cada vez mais prestígio na era Collor, nossos primeiros exemplos serão charges deste período.

Quando começamos a pensar o fenômeno Collor — com todas as suas controvérsias — temos, em um primeiro momento, a impressão de que tudo não passou de um grande teatro, ou melhor, de uma novela que acompanhamos, capítulo a capítulo, pela tela da televisão. A personalidade do governador de Alagoas, candidato à presidência, presidente, e, por fim, presidente “impedido” já é, de uma certa forma, uma caricatura. Fernando Collor de Mello representou, nestes quase três anos em cena, o papel dele próprio, demonstrando total controle sobre seu desempenho na mídia, mesmo nas fases mais críticas. Portanto, neste primeiro momento, acreditamos estar lidando, de certo modo, com um fenômeno de metalinguagem. Collor, por si, já era um personagem de traços exagerados. Cabia aos cartunistas apenas caprichar um pouco mais nas cores, nas linhas, e estaria pronta a representação deste personagem.

Fernando Collor, candidato pelo inexpressivo partido PRN, entrou na campanha como um desconhecido, com fama de combatente da desonestidade (em Alagoas, ficou conhecido como o governador “Caçador de Marajás”). Desconhecido apenas para o público, Collor obteve apoio intenso da mídia. Seu principal adversário eleitoral foi o petista Lula, já bastante conhecido. A eleição, realizada em dois turnos, teve os dois candidatos como protagonistas do turno decisivo.

Collor, nesta época, começou a ser tratado como um fenômeno eleitoral<sup>22</sup>. Salta aos olhos o caráter extremamente midiático do candidato e, posteriormente, presidente, que passava o tempo todo criando situações para aparecer, de alguma forma, na imprensa. Outro ponto que chama a atenção é o fato de, em um período tão curto de tempo, uma coletânea de charges conseguir abarcar todo o ciclo da história recente do país: desde a ascensão até o fim do período Collor, pois, apesar de o impeachment só ter

---

<sup>22</sup> Fenômeno que justificaria, posteriormente, a publicação de um dos livros de Chico: Full Collor, o fenômeno em caricaturas, reunindo charges publicadas, principalmente no jornal O GLOBO, entre 1988 e 1991.

ocorrido em 1992, o governo Collor foi, em todo o seu curto período, pontuado por escândalos que acabaram por derrubá-lo.

O que pretendemos demonstrar, a partir dos exemplos a seguir, é como a mídia (no caso, representada pelas charges de Chico) enxerga a própria mídia (a televisão) e sua importância para o cenário político. Além de Collor, citaremos, ao falar de referências a desenhos animados e filmes, outros protagonistas retratados por Chico através da recriação de personagens da mídia, como heróis de contos de fadas e de filmes de mocinho e bandido.

Pela lente da televisão

Uma seqüência de charges demonstra o quanto foi importante o papel representado pela televisão nas eleições de 89. A primeira charge é publicada no dia 27 de novembro 1989, na capa, em tamanho maior, colorida, na parte de baixo. Pela primeira vez, tivemos debates na televisão, que foram decisivos para a campanha de ambos os candidatos. Chico desenha Collor e Lula, vestidos a caráter (Collor com quimono de lutas marciais e Lula com uniforme de metalúrgico), apostando uma queda de braço sobre um aparelho de televisão, que está desligado (figura 50). No dia seguinte, na suíte desta charge, vemos os dois na mesma posição. A única diferença é a televisão ligada, mostrando exatamente a mesma cena (figura 51). Nenhum dos dois está em vantagem na disputa. Na terceira charge da seqüência



Figura 50: 27/11/89, O GLOBO



Figura 51: 28/11/89, O GLOBO



Figura 52: 29/11/89, O GLOBO

(figura 52), os dois olham para a televisão, que reproduz a cena, e já dentro da cena da televisão, a outra televisão reproduz a cena.

A última charge da seqüência, publicada no dia seguinte à votação do segundo turno (figura 53), é uma suíte desta mesma série. Os dois encontram-se na mesma posição de queda-de-braço; no entanto, em vez de estarem apoiados sobre uma televisão, estão apoiados sobre a urna eleitoral, onde se lê: TSE.



Figura 53: 18/12/89, O GLOBO

Nesta charge, os caminhos já foram decididos (o segundo turno da eleição fora na véspera: 17/12/1989).

Agora, só resta contar os votos.

É interessante notar que Chico economiza recursos. Ele não faz, em nenhum momento, uso da linguagem verbal, nas três primeiras charges. Conta apenas com o poder de comunicação da televisão, que já representa tudo o que podemos inferir do quadro. Já na última, a urna tem gravados os dizeres TSE, por dois motivos: primeiro, porque uma urna não é tão auto-explicativa quando uma tela de televisão; segundo, porque demonstra que os resultados deixaram as mãos dos eleitores e passaram às mãos da Justiça, que irá contar os votos, criando um paralelismo justiça-televisão.

Os recursos não-verbais também são econômicos: apenas dois personagens, estáticos nos dois primeiros quadros. Na figura 52, eles se movem um pouco, apenas para ver o que está na tela. A dinâmica das cenas fica por conta da televisão, que se liga sozinha e, em seguida, começa a reproduzir, indefinidamente, as imagens dos candidatos dentro das telas de outras televisões. Este recurso explora o nível de metalinguagem ao extremo, como se o centro do mundo fosse a tela da televisão — ela domina a comunicação e reproduz a si mesma, como se ela fosse a personagem mais importante, e não os candidatos.

A disputa no segundo turno se resume a uma grande queda-de-braço, transmitida pela televisão e acompanhada pelos próprios candidatos. A televisão tem, assim, um papel central na campanha eleitoral. O tom sensacionalista e o enfoque produziram as urnas e produziram os

candidatos. A televisão foi mais do que um meio de transmissão; funcionou como um juiz e decidiu o vencedor, que veio a se confirmar nas urnas. O jogo de imagens na televisão tem, dentre várias funções, a de simular ‘verdades’, quando o espectador diante da televisão, vê-se como testemunha do mundo, “já que ele não acredita estar diante da verdade da representação, mas sim diante da verdade do representado. Aparentemente, o discurso assegurador-informativo da comunicação não apresenta ao espectador realidades imediatas, e sim ‘verdades indiscutíveis’.” (Fecé, 1998:32.)

As quatro últimas charges (figuras 50, 51, 52 e 53) sintetizam e explicitam o que foi a corrida eleitoral, quando se observa que o grande deslizamento de sentido foi fazer significar as campanhas como produtos midiáticos, enfim como grandes simulacros.

Com que roupa?

Outro exemplo interessante de metalinguagem é a abordagem de Chico para a postura de Collor, diante da mídia, já presidente. Este exemplo demonstra a importância que a televisão tinha para o político. A charge foi publicada em 12/07/1992 (figura 54), praticamente às vésperas do impeachment. Vemos Collor, vestido de aristocrata (sua verdadeira posição social), com um roupão azul de listras, em pé de frente a um armário. Ele segura a porta aberta. Nosso ponto de entrada na caricatura é a legenda: “— Com que roupa?”. Esta charge evidencia, através da palavra roupa, o uso que Collor fazia das máscaras sociais durante seu período no poder. E a importância dada à



Figura 54: Fora Collor: p. 108

mídia, ao ter em seu armário televisões com seus personagens em vez de ternos.

Assim, dentro do armário, vemos três televisões, com a imagem de três presidentes diferentes: um sem paletó, falando à nação com seriedade, calma e didaticamente; o segundo de terno, com as mãos fechadas em punhos, em um discurso inflamado; e o último, um presidente sorridente, também de terno, com aparência calma novamente. Ao fundo das três representações, compondo o cenário, uma bandeira do Brasil. Nenhum dos três possui qualquer traço de identificação com o personagem principal, que está em pé, a escolher qual máscara/roupa irá vestir para mais uma vez representar um de seus papéis diante das câmeras. Parece que as máscaras de presidente começam a não lhe servir mais.

Assim como não existe o alferes do conto “O Espelho”, de Machado de Assis, publicado originalmente em fins do séc. XIX, no qual o protagonista narra uma situação similar, o guarda-roupa de Collor, na realidade, apresenta os elementos não-verbais que servem de acessório à sua máscara. Desta maneira, podemos assumir que Collor, sem seu guarda-roupa, não existe.

Cada criatura humana traz duas almas consigo: uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro... [...] Está claro que o ofício dessa segunda alma é transmitir a vida, como a primeira: as duas completam o homem, que é, metafisicamente falando, uma laranja. Quem perde uma das metades, perde naturalmente metade da existência; e casos há, não raros, em que a perda da alma exterior implica a da existência inteira.

[ASSIS, M. O Espelho]

Neste pequeno trecho, Machado de Assis já traça o que para nós é a definição das máscaras sociais, indo além: ele não coloca nenhuma das duas “metades” como máscara, ou como representação. São duas almas: possuem a mesma importância, são indissociáveis, e, mais ainda, são profundas a ponto de estarem fora do domínio do que o homem pode controlar. O jovem do conto tornou-se o orgulho da família ao ser admitido como alferes. Ele leva o desempenho do seu papel ao extremo, não conseguindo mais enxergar sua imagem no espelho, quando despe o uniforme.

O conto é um exemplo peculiar da visão de Machado de Assis sobre a sociedade em que vivia, onde o papel social é mais importante do que o homem, e também sobre a

importância do uso de máscaras para sobrevivência, mesmo na intimidade de estar a sós consigo mesmo. A alma exterior está tão intrinsecamente ligada à vida que é impossível até para a própria pessoa dissociar-se da imagem que a sociedade faz dela. Neste caso, o domínio público passaria a suplantar totalmente o privado.

Achar que o que nós somos é uma constituição acima de tudo individual é incorrer em ilusão. É esta afirmação que o conto de Machado exemplifica. Somos parte de um todo maior, que é permeado por elementos já dados quando nos iniciamos na vida social. A máscara (a roupa do alferes) seria, assim, o operador de passagem à vida social, ao público. Assim como a roupa de Collor, em seus momentos de aparição pública. Em ambos os casos, se trata da própria possibilidade de identidade e identificação. Significaria, enfim, simultaneamente o movimento do eu em ser (o privado) e poder estar em sociedade (o público). A diferença entre o alferes de Machado e Collor é apenas a época em que cada um foi concebido: enquanto o primeiro, em fins do século XIX, necessita do espelho para se reconhecer, o segundo, às portas do século XXI, precisa da televisão como forma de reconhecimento de si mesmo.

### Desenhos e contos de fadas

Não é somente através da imagem da televisão, literalmente falando, que Chico explora a metalinguagem. O uso de personagens já conhecidos, com referências claras, também é um recurso usado por ele para construir determinadas cenas e sentidos. Fiquemos ainda com Collor. Às vésperas do impeachment, ele aparece tentando “matar” a justiça com um mata-moscas, sem sucesso (figura 55). Chico representa a justiça através da estátua que a caracteriza (de olhos vendados e com a balança na mão), retomando uma característica de memória coletiva, um traço universal. Quanto mais Collor tenta matá-la, mais ela se multiplica, voando ao seu redor.



Figura 55: 26/12/92,  
O GLOBO

Temos, nesta leitura, configurados os papéis representados por cada um — o herói e o vilão, que sempre o persegue e tenta matá-lo, sem sucesso. É interessante notar que a figura da Justiça também pode se assemelhar à fada Sininho, uma das heroínas do desenho animado Peter Pan. Esta escolha nos permite um jogo de interpretações: além de ressaltar a influência da mídia na vida de Collor, também denuncia a sua derrota, graças à mesma mídia. A fada Sininho, transformada em Justiça, parece sugerir que o “conto de fadas” chegou ao fim e que Collor, junto com seus aliados, não governará “feliz para sempre”.

À época, Collor ainda tentou resistir, quando teve a “cara-de-pau” de dizer à nação que era inocente (figura 56). Chico literalmente desenha Collor com uma cara feita de madeira — fato que percebemos pelo tratamento que ele dá ao desenho —, usando traços que lembram os objetos talhados na madeira. O Pica-pau (mais uma vez um personagem de desenhos animados infantis) está no alto de sua cabeça, bicando a madeira, exatamente como o faz o passarinho quando está em cena. Nada mais justo do que o pequeno pássaro destruidor dar fim a Collor: se foi a televisão que o construiu, se ele é um produto da mídia, é a televisão que deve destruí-lo.

### Filmes de ação e emoção

Seguindo a mesma linha dos desenhos animados, Chico representa cenas de filmes em suas charges. A série de charges tomando um saloon como cenário, mostrando os deputados como personagens de filmes de faroeste e o Congresso como a “terra de ninguém”, povoada por mocinhos e bandidos, foi bastante extensa, sendo retomada por Chico durante todo o processo de impeachment, sempre agregando novos elementos e mostrando a evolução da luta



Figura 56: 27/12/92, O GLOBO

que estava sendo travada pelos parlamentares para depor o então presidente. É interessante verificar que, ao adotar as características de mocinho e bandido, Chico delega aos personagens papéis definidos por ele mesmo (enquanto desenha, ele é o diretor do filme, ou não?), estereotipados para os leitores, e encontra um canal facilitador ao tentar definir as posições no jogo político que se arma.

Uma das primeiras charges sobre o tema remete a Ulysses Guimarães (figura 57), na qual fica configurado o papel de mocinho do deputado. Presidente da Câmara e da Constituinte, à época da promulgação da Constituição de 1988, Ulysses era um dos (senão o mais ferrenho) defensor da Carta Magna brasileira. No governo Collor, não mais ocupando o papel de Presidente da Câmara, Ulysses tornou-se declaradamente oposição. Na charge, ele aparece todo vestido de branco (inclusive botas, chapéu, cinto), com as duas “cuias” do prédio do Congresso fazendo o papel de cartucheiras.

Chico usa um traço firme para desenhá-lo (bem diferente do momento da campanha eleitoral, quando Ulysses era caricaturado em traços finos, cansados), mostrando aí mais um deslizamento de sentido: o Ulysses patético e esmaecido da campanha eleitoral aparece fortalecido pelo traço e pelas cores escolhidas pelo desenhista. Sua postura mostra ainda um senhor renovado (um John Wayne dos trópicos, arriscaríamos dizer), com força suficiente para sacar e acertar seu alvo: o governo caótico de Fernando Collor. Toda a imagem remete a este sentido, com a cor branca complementando o que falta dizer — o deputado é o bem, ele está do lado certo, ao lado da Lei (da Constituição).

O traço marcado fica ainda mais evidente quando a imagem do justiceiro Ulysses reúne-se à cena do saloon (figura 58). Nesta cena, recria-se uma situação dramática composta por quatro personagens típicos de filmes de faroeste, sobre os quais podemos inferir os papéis com certa facilidade: Collor, caracterizado como bandido, já que está todo vestido de preto, e



Figura 57: Fora Collor, 14/03/1991

Quércia, caracterizado como o atendente do balcão. Ambos estão acinzentados, com expressões que demonstram cinismo e apreensão, como se Ulysses, e Brizola, que adentram por portas diferentes, lhes fizessem sombra. Brizola se veste como índio, personagem que caracteriza este político como um papel discrepante (Goffman, s.d.), em posição marginal. Apesar da aparência tranqüila refletida no rosto de Collor, alguns respingos de suor tracejados perto de sua testa indicam a tensão do momento, também inferida pelos filmes de faroeste, onde os encontros no saloon sempre representam o clímax do suspense.



Figura 58: Fora Collor, 17/03/1991

#### 5.2.5 No curso do tempo, no curso da história

Nas charges de Chico, o tempo é explorado ao máximo. Primeiro, porque ele é um dos recursos usados pelo cartunista como operador de memória, resgatando momentos parcialmente esquecidos do noticiário e retratando-os em contraposição a momentos posteriores, em evidência e com os quais tenha relação. Uma outra maneira de representar o tempo nas charges é usar a técnica das suítes, que quase diariamente pontuam o jornal. Chico “adaptou” esta técnica e a

utiliza como recurso gráfico que, além de gerar economia de tempo (porque economiza criação ao reproduzir as mesmas cenas em seqüências inteiras), fixa para o leitor determinados momentos como mais relevantes do que outros, já que tiveram consequência nos desenhos.

A terceira vertente do tempo seriam as mudanças que ocorrem com os personagens no decorrer dos anos. Há décadas Chico desenha charges, o que faz com que políticos, atores, esportistas e personalidades em geral, que estiveram na mídia nas últimas décadas, mudem nos traços do cartunista, de acordo com suas próprias mudanças físicas — como o envelhecimento natural — e de caráter e, também, devido à evolução dos traços do próprio desenhista, que apura suas técnicas e estilo com o decorrer dos anos.

Os usos que Chico faz do tempo em suas três vertentes — o resgate da memória, o uso das suítes e o reflexo do passar dos anos em seus desenhos — estarão exemplificadas a seguir.

#### Nada como um dia após o outro

As suítes das charges, espécie de reforço no curso da história, são denominadas ironicamente por Chico de ADVHC – Atualizador Diário do Valor Humorístico da Charge, (cf. capítulo 4; p.: 62), termo criado para definir o que, no jornalismo, chamamos suíte: uma técnica para conseguir manter a produção de uma charge por dia, com o uso de charges de dias anteriores.

Escolhemos, para demonstrar o uso que Chico faz do ADVHC, o exemplo mais marcante nos períodos pesquisados. No final de outubro, entra um personagem na campanha de 89 que acaba por ressaltar ao máximo a característica de espetáculo (que é traço universal nas eleições) desta campanha em particular. O apresentador de televisão Sílvio Santos resolve lançar-se candidato a presidente.

E recebe apoio, principalmente (apesar de não-declaradamente) do próprio presidente da República em exercício, José Sarney. Chico não poderia deixar este momento passar em branco.



Figura 59: 02/11/1989, O GLOBO

Em 02/11/1989 (figura 59), retrata Sílvio Santos, travestido de seu personagem habitual: o apresentador de televisão, com o sorriso característico no rosto e com a ficha de apresentação do programa na mão. Dentro do paletó de Sílvio, na altura de sua barriga, espreitando a platéia — nós, os eleitores! — Sarney, que por entre os botões da roupa do apresentador, sorri da situação, levando a mão à frente da boca. Temos então armada uma cena teatral literal, dentro da vida



Figura 60: 04/11/1989, O GLOBO

política do país, até que a candidatura de Sílvio seja considerada ilegal. Uma vez mais o recurso utilizado é criar uma cena dramatúrgica tendo como tema as eleições, onde também encontramos um personagem em papel discrepante (o protagonista, Sílvio Santos, não é político). É interessante perceber que o recurso que demonstra o papel discrepante do apresentador é a inversão, característica típica do riso. Sílvio Santos aparece em seu verdadeiro papel (apresentador) enquanto os políticos aparecem como palhaços em um picadeiro.

Chico Caruso aproveita o momento e reflete, justamente, esta representação, ampliando o leque para todos os candidatos (afinal, todos são atores). No dia 04/11/1989, na suíte da charge do dia 02/11, Sílvio Santos está em primeiro plano, como na charge anterior (figura 59), seguido, em segundo plano (como se tivessem sido convocados a fazer parte do espetáculo), por Lula, Brizola e Covas, vestidos de palhaços e se equilibrando sobre monociclos, como em um picadeiro (figura 60). A candidatura de Sílvio Santos parece deixar os outros candidatos com cara de palhaço e a campanha não passa de um grande circo.

Uma série de charges vai explorar o jogo Sarney-Sílvio Santos. A apresentação em seqüência de três charges (Figuras 61, 62 e 63, reproduzidas nas próximas páginas) dá idéia de um movimento na memória, reconstruído em conjunto através das situações dramatúrgicas. Um movimento de bastidores. Na charge 61, vê-se Sarney se mascarando de Sílvio Santos: a mão segura uma máscara, sob a qual se vê Sarney de relance, com olhos de raposa, enquanto o público se

entretém com Sílvio; na charge 62, a máscara está quase encaixada — o golpe quase deu certo. Na charge 63 (reproduzida na próxima página), a máscara se encaixa completamente. Porém, embora o movimento de vestir a máscara já esteja completado, há uma outra personagem: a justiça (cega) carrega nas mãos a balança e o tipo de corneta usada por Abelardo Barbosa, apelidado por Chacrinha. O apresentador era contratado da Rede Globo de Televisão para animar um programa de auditório, durante o qual usava uma buzina para eliminar calouros sem talento que se apresentavam em seu show. O paralelo parece visível: a Globo é concorrente do SBT, a Justiça concorre com a candidatura de Sílvio. A Rede Globo e a instituição Justiça se confundem, de certa forma.

Há ainda outra leitura complexa: o programa do Chacrinha seria uma metáfora da campanha eleitoral. Já que o ambiente é este — de ôba-ôba —, a lembrança de Chacrinha metaforiza a Justiça que reprova o candidato calouro (no caso, Sílvio Santos). Esta metáfora coloca a Rede Globo no lugar de justiceira, de paladina, também por associação. Para completar o cenário, não devemos ignorar o fato de o próprio Sílvio Santos ter iniciado sua vitoriosa carreira como apresentador de programas de auditório na Rede Globo, o que também daria direito a esta última de “julgá-lo”.

Nos dias 9 e 10 de novembro (quando a Justiça dá o parecer final sobre a candidatura de Sílvio Santos, não permitindo que esta seja efetivada) temos duas charges de Chico: na primeira (figura 63, reproduzida na próxima página), vemos o apresentador com seu eterno sorriso no



Figura 61: 06/11/1989, O GLOBO



Figura 62: 07/11/1989, O GLOBO

rosto, apesar de toda a expressão envolvida no traço mostrar seu estado de tensão, olhando para o lado (para o público? Ou para quem lhe dava apoio?). Já a Justiça está caracterizada como a tradicional imagem que a representa, uma estátua com a balança em uma das mãos e de olhos vendados. Apesar da venda nos olhos, ela encara Sílvio Santos. Parece que o circo acabou, o que se confirma com a charge do dia seguinte (figura 64). Temos exatamente o mesmo quadro, exceto por uma diferença: a buzina é acionada e a cara de Sílvio Santos se desfaz em pedaços com o som, mostrando toda a fragilidade desta candidatura que não passou de um evento espetacular, encarado desta forma até pelo próprio apresentador, que representou o papel dele mesmo. Neste desenho, encontramos explícito o papel da máscara como



Figura 63: 09/11/1989, O GLOBO

imagem-máscara. Ou seja, a memória de Chacrinha buzinando remete a uma memória em curso através do mecanismo não-verbal, o próprio desenho da máscara. A mensagem é clara: Sílvio Santos foi “buzinado”, está fora!



Figura 64: 10/11/1989, O GLOBO

O lado burlesco da máscara, associada ao Carnaval, é também característica desta charge. De acordo com Bakhtin (1993), o Carnaval era o momento no qual acontecia o ápice da transgressão para a sociedade, sem que houvesse qualquer tipo de punição ou repressão. Eram quatro dias de “liberdade”, nos quais tudo era permitido. Nesta charge, o “eterno” candidato Sarney aparece fantasiado de Sílvio Santos, que, por sua vez, se mostra fantasiado de candidato. A Justiça também se fantasia: de apresentadora de programa de auditório — e mais, exerce sua função, ao buzinar. Ou seja, nesta campanha, tudo era permitido, transparecendo o non-sense típico dos dias de folia carnavalesca.

Se, na memória oficial, que está sendo hoje contada para as futuras gerações, não tivermos nem mesmo talvez a citação de Sílvio Santos como possível candidato à Presidência, na memória construída pelo traço teremos toda a história, com todos os personagens, narrada de forma detalhada. O caráter narrativo da seqüência de charges é capaz de construir uma significação complexa, que ressalta mais ainda as suas características de jogo de linguagem. Este é um dos papéis do caricaturista, sem dúvida. É através deste papel que revela-se o que sempre foi uma das características fundadoras do jornalismo: o humor.

### O tempo passa

Em nosso material coletado, a evolução de um personagem chamou a atenção em particular, por estar presente de forma constante na mídia nas últimas décadas, desempenhando praticamente o mesmo papel: Lula. O que nos interessa verificar aqui é de que forma o tempo passa, tanto para o personagem caricaturado quanto para o próprio desenhista. Para demonstrar este aspecto, selecionamos, neste tópico, algumas charges que, colocadas lado-a-lado, dão a dimensão do quanto mudou nos traços do político em um intervalo de 10 anos: de 1988 a 1998.

Nosso primeiro exemplo é uma caricatura de 1988, época em que Lula já despontava como candidato à presidência, naquela que seria a primeira eleição majoritária desde 1960. A população poderia escolher o próximo presidente da República através do voto direto. Apesar do desgaste da imagem do PT, gerado pelas atitudes de seus prefeitos das principais cidades, Lula era um dos nomes em ascensão. A um primeiro olhar, a charge acima (figura 65) retrata Lula, na intenção clara de Chico, como candidato ideal à presidência, identificando-o com o país: o desenho de sua barba e seu cabelo formam para seu rosto uma moldura com o formato do mapa do Brasil.



Figura 65:29/11/88, Full Collor, p. 29

Seu olhar perdido mostra um certo constrangimento, ou até mesmo deixa transparecer uma certa imposição (do povo?) para que ele assuma este papel.

O principal mecanismo discursivo nessa caricatura se diz através do trabalho de fusão do rosto de Lula com o perfil do Brasil, o que dá um duplo efeito de sentido — o Brasil é a cara de Lula, e Lula é a cara do Brasil. Descobre-se aí um deslizamento que explicita todo um complexo de sentidos: por que Lula é a cara do Brasil?

A barba e o cabelo transformando o rosto do político no mapa brasileiro mostram ainda que Lula tem a cara de um país que começa a pensar novamente em democracia. Sua aparência — está em mangas de camisa, sem gravata, com o paletó sobre o ombro, seguro pela mão direita —, o identifica imediatamente com os trabalhadores que chegam em casa após um dia de jornada, com a sensação de dever cumprido. Talvez seja esta sensação de dever cumprido (o dever de resgatar a democracia) que transmita a Lula uma aparência confusa. Ele não sabe que rumo tomar a partir de agora.

O formato da cabeça de Lula também significa que, como ele, o próprio Brasil terá que decidir o rumo a tomar: a ditadura terminou, uma “Nova República” foi instaurada, a Constituição está pronta... E agora? — ele parece se perguntar. A identificação é imediata e opera através da semelhança Lula/povo/Brasil, semelhança que é ressaltada quando Chico usa o recurso de desenhar em detalhes, com acabamento perfeito, o rosto e a expressão facial de Lula, deixando o corpo em traços simples e rápidos. O rosto de Lula seria uma máscara, que se encaixaria no rosto de qualquer trabalhador brasileiro. Ele está representando o papel que seria de todos nós, que não temos acesso direto à esfera do poder público.

Todo esse conjunto de inferências está implícito no principal mecanismo discursivo, a fusão Lula/Brasil/Lula, fato que teoricamente pode ser explicado pelo conceito de policromia, definido como uma imagem — complexa, que seja — interpretando uma outra imagem, a de um país em processo de redemocratização. Essa possibilidade narrativa de dizeres implícitos no enunciado não-verbal, como a charge, assoma como uma das várias características do não-verbal como linguagem.

Um outro dado sobre as caricaturas de Lula é que Chico procura não depreciar

Lula, na época da campanha eleitoral de 1989, apesar de o candidato ter sido muito atacado por Collor. Mais do que refletir uma tendência política — pois, no decorrer destes anos, Lula já foi caricaturado por Chico várias vezes também em situações que seriam depreciativas —, esta atitude reflete que a matéria-prima da charge é a representação, no sentido visto em Goffman (s.d). Portanto, neste momento específico, da primeira eleição, Caruso viu em Collor matéria-prima muito melhor para ser explorada do que em Lula. Na era do espetáculo, o verdadeiro protagonista é aquele que chama a atenção na região de fachada, escondendo muito bem o fundo, ou o bastidor. Foi o que Collor conseguiu fazer, até entrarem em cena os personagens que conviviam em seu bastidor, e que, por motivo ignorado para a platéia, resolveram tornar públicas situações que faziam parte da esfera privada da vida do então presidente eleito.

No momento desta primeira campanha, que poderíamos chamar de romântica, Chico enxerga em Lula o povo, o trabalhador. Ele idealiza a figura do político, em contraposição aos outros. Enxerga em Lula, como podemos inferir dos traços da figura 65 (já analisada), uma aura de pureza, honestidade, que não é encontrada nos outros políticos. É, inclusive, um político que se assusta com a proximidade do poder, conforme podemos observar na charge de 19/11/1989 (figura 66). Nela, ve-



Figura 66: 19/11/89, O GLOBO

mos um Lula assustado com a possibilidade de se eleger e ter que assumir a República, em um desenho no qual Chico usa novamente o recurso da fusão, ao mesclar o rosto de Lula ao corpo do Marechal Deodoro da Fonseca, primeiro presidente do país<sup>23</sup>.

Após esta primeira campanha — bastante amadora do ponto de vista do

<sup>23</sup> A charge traz à memória a imagem que ficou imortalizada: Marechal Deodoro da Fonseca, em seu cavalo, no momento da proclamação da República.

marketing petista — articulistas enxergaram em Lula um potencial eleitoral maior. Impôs-se então um cenário de mudança para o político petista e, conseqüentemente, de suas máscaras nas charges. Quanto mais Lula se aproxima da visão que Chico possui dos políticos padrão, mais o caricaturista se mostra crítico com o petista.

Na campanha de 1994, ainda havia um misto entre profissionalismo e romantismo. Lula mudou de figurino, passou a usar blazer, mas ainda não era visto o tempo todo engravatado. Teve aulas de dicção e de português, passou a falar corretamente. Aprendeu a se portar diante das câmeras e observou mais atentamente os seus pontos fracos (bastidores), para evitar outro ataque como o desferido por Collor. Vamos dizer que passou também a estar munido de armas de impacto, mas ainda com reservas para utilizá-las. (Sempre foi característica do PT, pelo menos até então, não fazer críticas aos outros candidatos durante o tempo da propaganda eleitoral gratuita na televisão. O partido preferia usar seu tempo para mostrar sua plataforma política). Este amadurecimento se refletiu nos desenhos. Chico não enxerga mais um Lula trabalhador. Agora ele é de fato um político.

Nessa campanha de 94, Chico faz um ataque direto à contratação de marketing político por parte de Lula, transparecendo também um aviso: de que a atitude não está dando certo (figura 67). Nesta imagem, Lula é o diabo, enquanto FHC é o anjo. Chico mostra, através do recurso ao verbal, o candidato petista reclamando, por telefone, com seus assessores, em um papel que beira o ridículo: “— Alô! Me liga com o pessoal do marketing, por favor!”

Na campanha de 98, a imagem de Lula já era completamente



Figura 67: 24/8/94, O GLOBO

outra sob a pena de Caruso. O candidato passou a usar terno e gravata o tempo todo, como nunca tinha sido visto antes. Lula e FH se igualam nos desenhos, apesar de ainda ocuparem extremos opostos. Exemplo é a charge de Chico que retrata Lula na gangorra, sendo usado como contrapeso (ou coadjuvante) na campanha de reeleição (figura 68). Mesmo nestes momentos, no entanto, o desenhista sempre faz a caricatura de



Figura 68: 26/7/98, O GLOBO

Lula sentindo um incômodo por ocupar aquela posição — como se ele fosse obrigado a fazê-lo. Este pode ser um traço de semelhança que resguarda a imagem original do político, ao tentar mostrar que no fundo ele continua o mesmo, apesar dos deslizamentos de sentidos apresentados nas diferenças notadas no decorrer do tempo, estes traços de semelhança permitem gerar o reconhecimento necessário para identifica que a máscara é Lula.

Essa marca de Lula que se repete, a partir de 94, revelando sempre um certo incômodo, constrangimento, nos permite analisá-la, dada a repetição, como um fato discursivo, um traço ideológico, instituído com a memória discursiva (o interdiscuso), esta construída a partir do lugar enunciativo (a formação discursiva) de Chico Caruso. O interdiscurso de uma formação discursiva é tomado como aquilo que tem a função de regular os deslocamentos de sua fronteira. E, conseqüentemente, é preciso se repensar a própria inconsistência de uma formação discursiva, uma vez entendida como efeito do interdiscurso, caracterizado como “paráfrase discursiva”, que compõe o sistema de equivalência, substituição, homonímia, sinonímia entre termos dentro de um processo discursivo.

Os discursos se repetem, re-nascem em outros discursos, mas, observam Courtine e Marandin (1980), nem a Análise do Discurso nem Foucault tinham levado em consideração essa retomada de discursos. O sujeito, em Análise do Discurso, era considerado uma máscara dentro da qual um indivíduo anônimo se aloja, seguindo regras da sintaxe ou da significação que regulam a prática discursiva, e assume uma voz - por vezes impessoal; ou coletiva. Isso faz reduzir "a realidade social do discurso à existência de aparelhos homogêneos" e apagar o individual. (Courtine e Marandin, *idem*)

Se os discursos se repetem, essa repetição não é feita de palavra a palavra. Não há uma identidade de um discurso que se re-inscreva de forma anônima nas tomadas individuais das palavras; há tomadas individuais que, por causa da divergência, convergem.

Os discursos se repetem, mas são as repetições que fundam os discursos, e são os traços de repetibilidade discursiva em Chico Caruso que fundam, a um só tempo, o seu discurso e a representação de natureza social e ideológica dos personagens caricaturados. Há sempre um traço, funcionando como paráfrase discursiva, na constituição da memória de uma história cuja forma de escritura é o não-verbal. Quando esse traço se interrompe, há um outro curso na história.

## 6. Conclusão

Acreditamos que o humor seja uma das características que funcionam muito bem, ainda, como operadores de memória da brasilidade. Primeiro, porque a arte de fazer rir, e sobre o que rir, é muito especial em cada povo. Segundo, porque o riso sempre funcionou inscrevendo sentidos nas lacunas formadas durante os períodos de repressão, que não foram poucos, o que acabou por tornar sua formação discursiva extremamente relacionada à política e à construção da memória do país.

Quase não há, no Brasil, chargistas de costumes (o italiano Lan, naturalizado argentino e morador da cidade do Rio de Janeiro, talvez seja a exceção mais marcante nos dias de hoje, com seus desenhos de belas mulatas). Ao longo do tempo, a charge política se impôs como predominante no cenário, justamente devido a esta característica de resgate e repetição das tentativas de apagamento dos fatos, infligidas pela censura. Nossa primeira charge, em 1837, já foi política. Um dos principais chargistas da atualidade, cuja obra foi objeto de nossa análise, Chico Caruso tem na política a inspiração principal de seu trabalho.

Procuramos defender algumas hipóteses a respeito do funcionamento discursivo das charges, e, conseqüentemente, a respeito de como o humor está inserido, ou funcionando em paralelo ao discurso do jornalismo brasileiro. Procuramos as fundações, ou a origem, deste jogo de linguagem, nos idos do século XIX, tentando demarcar qual seria o ponto inicial, o marco fundador da face mais bem-humorada do nosso jornalismo.

A análise que desenvolvemos permitiu colocar em pauta uma série de observações de natureza discursiva, quando se apreende o trabalho com o traço, e de ordem teórica, quando se contribui à confirmação do estatuto da imagem como forma de linguagem e, portanto, discurso.

Diferentemente da gramática governada pelas leis da sintaxe da linguagem verbal, que submete-se à força dos órgãos fonatório e auditivo, a gramática do visual relaciona-se à força da visualidade em seu regime de sujeição ao olhar, ao espaço, ao movimento. Interessante perceber que uma imagem com seus traços contíguos, como no caso das charges de Chico Caruso, diz, por simultaneidade de suas linhas, por sobreposição dos materiais que indexalizam a visualização e, portanto, por conexão. Conexão entre os elementos que dão materialidade ao visual em regime sincrônico e sintagmático, mas ao mesmo tempo em regime diacrônico e paradigmático, isto é, rementendo o receptor-leitor ao ambiente comunicativo circundante sócio-culturalmente.

Planos, angulações, linhas, cores, enquadramentos, incidências especiais, jogos de luzes e de sombras, proporções, movimentos de câmera, espaçamentos são elementos que compõem o conjunto de materiais que dão fisicalidade ao processo de produção de sentido, a partir das formas visuais. Estes elementos colaboram para comprovar as características de jogo de linguagem da charge, dando a esta o instrumental necessário para produzir sentidos.

Elementos que dão lugar aos principais mecanismos discursivos não-verbais, que decorrem de movimentos como a máscara, a fusão, a montagem, a distorção, a contigüidade, a recursividade, que são trabalhados ora com traços firmes, ora com traços finos, em busca do efeito de sentido instituído.

Da associação desses mecanismos com outros gestos interpretativos decorre o efeito de humor, tal como o trabalho com deslizamentos de sentido (efeitos metafóricos), com alegorias, com jogos de inserção contextual (a televisão, o esporte, o circo, o curso do tempo, a história), com referências a cenas do cotidiano, do universo políti-

co etc., o que faz significar a história pelo viés burlesco.

A conjugação de todos esses fatores produz uma leitura polissêmica dos fatos, uma leitura de cunho político e ideológico, beirando ao mordaz, dado o tom irônico e crítico. Leitura essa, porém, que não é isenta de conseqüências. A interpretação do acontecimento, a partir de um determinado lugar — aquele que preside a formação discursiva do chargista —, põe em causa um trabalho discursivo que contribui, por um lado, à construção de um certo efeito de memória — uma memória de rupturas, de discensão, de deslocamentos —, enfim, uma memória outra.

Uma memória em cuja constituição o humor funciona como operador discursivo, no bojo do jornalismo brasileiro. Ocupa o papel de operador discursivo porque o resultado de seu discurso — charges, caricaturas, crônicas — encontra-se em simbiose com o discurso do jornalismo. O espaço editorial destinado ao humor não pode ser lido isoladamente do todo, nem mesmo no caso de coletâneas publicadas em livros. Teoria que se comprova quando observamos que, mesmo nessas coletâneas, o veículo e a data da publicação dos desenhos são citados. Ou seja, o riso faz parte do sério, o humor faz parte do jornal. E aí delineamos outra contribuição, no caso, o de todo esse processo instituir uma determinada forma de discursividade do discurso jornalístico — o humor —, que se funde nos elementos da formação discursiva e confere ao jornalismo um traço de brasilidade.

Entendemos que o discurso jornalístico, na tentativa de retratar os fatos no momento em que estes ocorrem, tendo ou não a intenção de “isentar-se” de suas opiniões, ou ocultar-se na capa da imparcialidade, contribui fundamentalmente para a construção de uma memória nacional. O jornalista faz parte do processo histórico, selecionando os acontecimentos que serão recordados no futuro. A imprensa, por ser documental, acaba fixando aos fatos sentidos que se institucionalizam com o correr do tempo, complementando o ciclo de construção da significação.

As caricaturas fazem parte deste processo de seleção, segundo o qual a memória é regida, principalmente porque interagem com a publicação como um todo, tornando-

se parte integrante destas. Esta seleção passa pelo movimento de construção dos sentidos. Orlandi (1993) descreve a construção da significação como um movimento regular que se produz no percurso que vai do sem-sentido em direção ao sentido. Esse movimento ocorre em três etapas. Primeiro há o apagamento do sentido por uma memória já estabelecida (o já-dito). Em seguida, a resistência a este apagamento gera a formação de outros sentidos e, finalmente, o que foi excluído pelo apagamento retorna sobre o primeiro sentido, deslocando-o. Assim constitui-se hoje a memória do que nossos desenhistas legaram e se constituirá amanhã a memória do legado que está sendo formado hoje nas páginas das publicações e das novas mídias.

Quanto ao funcionamento propriamente dito da memória discursiva, instaurada com a charge, reafirmamos sua condução em dois eixos.

O da horizontalidade, dado o processo da repetição e de recursividade, que se nota recorrente principalmente nas suítes: as charges se reiteram, dando seqüencialidade aos fatos, ora rompendo com o presente e recorrendo ao passado remoto (como no caso de Lula remetendo à imagem do Marechal Deodoro da Fonseca, p. 127, figura 66).

O da verticalidade, quando a memória constitutiva — na forma do interdiscurso — revela o trabalho e o lugar da interpretação, lugar onde se faz ouvir o dizível, o repetível, o saber discursivo. E é nesse eixo — o da verticalidade — que se funda uma memória outra, igualmente possível, integralmente histórica. O repetível se diz, ainda, através do traço: o incômodo no semblante de Lula, ou o eterno sorriso em Fernando Henrique são apenas dois exemplos.

Ainda em âmbito teórico, resta falar em que medida a discursividade das charges, bem como os efeitos de sentido aí produzidos, contribuem à compreensão da imagem, em sua materialidade específica, o não-verbal.

Uma das características — se não a principal — que define o sujeito e a linguagem é o caráter de incompletude. Nem sujeitos, nem sentidos estão completos, já feitos definitivamente. O sujeito significa impelido pela língua, pelo mundo, pela história, fazendo com que os fatos façam sentido pela inscrição em diferentes formações discursivas, que representam nos discursos as injunções ideológicas. A forma como

Chico Caruso materializa a sua interpretação, certamente, emana da sua formação discursiva e não de outra, e é nesta relação — sujeito/história — que se atesta que a interpretação poderia ter sido outra. O mesmo acontecimento, o mesmo personagem, são sempre passíveis de interpretações, dependendo do lugar (ideológico) que se ocupa no trabalho de interpretação.

Outros elementos são também característicos da linguagem: o caráter simbólico, a literalidade, os silenciamentos e a possibilidade de se inferir dos implícitos uma série de enunciados que não estão “visíveis”, mas que estão mesmo assim significando.

A análise das charges de Chico Caruso permite ilustrar cada um desses fatos de linguagem, traduzidos integralmente pelo não-verbal. É o caso, por exemplo, da exploração do estigma, funcionando como simbólico, das inúmeras máscaras — esportistas, lutadores, apresentadores de televisão, palhaços, personagens de ficção, políticos, brasileiros — que dizem mais do que mil palavras, além das inúmeras inferências possíveis de interpretação a partir do traço alegórico que permeia várias charges.

Por fim, após considerar a charge uma forma de linguagem, não há como não significá-la como um discurso, que interfere, interage e dialoga com diversos outros. Assim, seu espaço no jornal está interferindo na leitura tanto quanto o espaço editorial reservado ao texto ou o espaço reservado às notícias. Enquanto o discurso do jornal é quase em sua totalidade lastreado na escrita, no verbal, a charge atua justamente onde o texto não chega: ter o humor (não-verbal) como o grande operador de memória. É deste espaço que nasce, justamente, a possibilidade de se fundar uma outra história. Dada a sua eficácia, a charge significa o acontecimento discursivo, contribuindo para que este tenha uma inscrição na memória. Mesmo que seja uma memória outra.

## 7. Bibliografia

ACHILLES, A. Os jornais na Independência, Brasília, Thesaurus ed., 1976.

ALBERTI, V. O riso e risível na história do pensamento, Rio de Janeiro, Jorge Zahar ed.: FGV, 1999

ALBUQUERQUE, A. Aqui você vê a verdade na tevê: a propaganda política na televisão, Publicações do Mestrado em Comunicação, Imagem e Informação, Niterói, 1999.

ALMEIDA, F.A. Linguagem e humor. Comicidade em Les Frustrés, de Claire Bretécher, Eduff, Niterói, RJ, 1999.

ASSIS, M. "O Espelho", conto da coletânea "Papéis Avulsos" (publicado originalmente em livro em 1877-1882), In Machado de Assis, obra completa, vol. 2, (org. COUTINHO, A.) 4ª ed. ilustrada, Rio de Janeiro, Ed. Nova Aguilar: 1979.

AUTHIER-REVUZ, J. Heterogeneidade(s) Enunciativa(s), Cadernos de Estudos Lingüísticos XIX, Campinas, IEL/UNICAMP, jul/dez 1990.

BAHIA, J. Jornal: história e técnica, Brasília, Serviço de Documentação, Ministério da Educação e Cultura, Imprensa Nacional, 1964.

BAKHTIN, M. (Volochinov), Marxismo e Filosofia da Linguagem, 5ª ed., Ed. Hucitec, São Paulo, 1990.

\_\_\_\_\_, A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento (O contexto de François Rabelais), 3ª ed., Brasília, Hucitec, 1993.

BRAIT, B. Ironia em perspectiva polifônica, Campinas, Ed. da Unicamp, 1996.

CARUSO, C. Full Collor, o fenômeno em caricaturas, São Paulo, Ed. Mil Folhas, 1991.

\_\_\_\_\_, Fora Collor, o fenômeno em decomposição, São Paulo, Ed. Globo, 1992.

- COTRIM, A. O Rio na Caricatura, Rio de Janeiro, Ed. da Biblioteca Nacional, 1965.
- COURTINE, J.J., "La Tocque de Clementis", xerox, in Le discours psychanalytique nº2, 1981
- COURTINE, J. J e MARANDIN, J. M., "Quel objet pour l'analyse du discours?" [Qual o objeto da análise do discurso], xerox, In Matérialités Discoursives, Lille, Presses Universitaires Lille, 1980.
- DARWIN, C., A Expressão das Emoções nos Homens e nos Animais, Cia das Letras, São Paulo, 2000.
- DAVALLON, J. "A Imagem, uma arte de memória?", in Papel da memória, Campinas, Pontes, 1999.
- DUCROT, O. O Dizer e o Dito, São Paulo, Pontes, 1987
- FECÉ, J.L. "Do realismo à visibilidade. Efeitos de realidade e ficção na representação audiovisual". Revista Contracampo: 1, Niterói, UFF, 1998.
- FERRAZ, M.C.F "Teatro e máscara no pensamento de Nietzsche", in Assim falou Nietzsche (org. FEITOSA, C. et alli), Rio, Relume Dumará/Faperj, 2000.
- FERREIRA, A. D. A Imprensa caricata (do Rio Grande do Sul no séc. XIX), Rio de Janeiro, Ed. Globo, 1962.
- FOUCAULT, M. Microfísica do Poder, 9ª ed., Rio de Janeiro, Ed. Graal, 1990.
- GEERTZ, C., A Interpretação das Culturas. Zahar Editores, Rio de Janeiro, s.d.
- GOFFMAN, E. Frame Analysis, reimpressão, Nova York, Harper&Row, 1986 (publicado originalmente em 1974).
- \_\_\_\_\_, Estigma – Notas sobre a Manipulação da Identidade Deteriorada, 4ª ed., Rio de Janeiro, Ed. Guanabara, 1988 (publicado originalmente em inglês em 1963).
- \_\_\_\_\_, A Representação do Eu na Vida Cotidiana, xerox, s.d.
- JAPIASSU, M., 1942- Jornal da Imprensa: a notícia levada a sério [sic] — São Paulo: Jornal dos Jornais, 1997.
- LAURITI, N.C. O discurso humorístico: os mecanismos lingüísticos do "Modus Ridens" - 1990. Orientadora: Leonor Lopes Favero. Dissertação (mestrado) — Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Departamento de Português.

- LEACH, E., *Cultura e Comunicação: A Lógica pela qual os símbolos estão ligados*, Zahar Editores, Rio de Janeiro, 1978.
- LIMA, H. *História da caricatura no Brasil*, vol. 1, Rio de Janeiro, Ed. José Olympio, 1963.
- MORALES Fº, A. *O Rio de Janeiro Imperial*, Rio de Janeiro, Ed. A Noite, 1946.
- MORENO, A. *Wittgenstein, os labirintos da linguagem (ensaio introdutório)*, São Paulo, Ed. Moderna, Campinas, Ed. da Unicamp, 2000. (Coleção Logos)
- NIETZSCHE, F. *Genealogia da Moral*, 3ª ed., São Paulo, Ed. Moraes, 1991.
- ORLANDI, E. *A Linguagem e Seu Funcionamento*, Campinas, Pontes, 1987.
- \_\_\_\_\_, *Discurso e Leitura*, São Paulo, Cortez, 1988.
- \_\_\_\_\_, *As Formas do Silêncio (no movimento dos sentidos)*, Campinas, Unicamp, 1992.
- \_\_\_\_\_, (org.) *Discurso Fundador*, Campinas, Pontes, 1993.
- \_\_\_\_\_, *Autoria e Interpretação*, Petrópolis, Vozes, 1996.
- \_\_\_\_\_, *Análise de Discurso – Princípios & Procedimentos –* Campinas, Pontes, 1999.
- \_\_\_\_\_, *Discurso e Texto –* Campinas, Pontes, 2001.
- PÊCHEUX, M. *Semântica e Discurso*. Campinas, Ed. da Unicamp, 1988 (1ª ed., 1975)
- \_\_\_\_\_, "Ler o Arquivo hoje", in *Gestos de Leitura. Da história ao Discurso*. Orlandi, E. (org.), Campinas. Ed. da Unicamp (1994)
- \_\_\_\_\_, et alii, *Papel da memória*, Campinas, Pontes, 1999.
- PEIRCE, C. *Semiótica*, Rio de Janeiro, Perspectiva, 1999.
- PREUSCHOFT, S. e Jan Van Hoff, "A função social do sorriso e do riso: variações entre espécies e sociedades de primatas", in *Non Verbal Communication: where nature meets culture*, Lawrence Erlbaum Associates, New Jersey, 1997.
- RENAULT, D. *O Rio Antigo nos Anúncio de Jornais*, 38 ed., Rio de Janeiro, CBBA/ Propeg, 1985.

RIBEIRO, D. O Povo Brasileiro — a formação e o sentido do Brasil, 1ª ed., Rio de Janeiro, Cia das Letras, 1999.

SASSURE, F. Curso de Lingüística Geral, São Paulo, Cultrix, 1974.

SENNETT, R. O declínio do Homem Público (as tiranias da intimidade), São Paulo, Cia das Letras, 1998.

SODRÉ, N. W. História da Imprensa no Brasil, Rio de Janeiro, Graal, 1977.

SOUZA, F. O Pasquim e a Caricatura: dois traços fundadores da brasilidade, dissertação final apresentada para graduação em jornalismo, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 1993.

SOUZA, T.C.C. "A análise do não-verbal e os usos da imagem nos meios de comunicação", in Revista Rua, Campinas, Ed. da Unicamp, 2000.

TÁVORA, A. D. Pedro II e seu mundo (através da caricatura), Rio de Janeiro, Ed. Documentário, 1976.

TEIXEIRA, L.S. O traço como texto: a história da charge no Rio de Janeiro de 1860 a 1930, Coleção Papéis Avulsos nº38, Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa/ Ministério da Cultura, 2001.

VAZ, H. Bestiário da imprensa : (crimes dolosos e culposos contra a língua, a ética e o mau-humor) — Recife : Comunicarte, 1989-

VIANNA, H. 1908-1972. Contribuição à história da imprensa brasileira: (1812-1869), Rio de Janeiro : Imp. Nacional, 1945.

WITTGENSTEIN, L. Investigações Filosóficas, Coleção Os Pensadores, 3ª ed., São Paulo, Abril Cultural, 1984.

Entrevistas de Chico Caruso:

Revista da Comunicação, Ano 10, nº 35, Rio de Janeiro, Março de 1994. "Fazer charge é espremer em imagens o suco da vida política nacional"

Quem Lê Jornal Sabe Mais, Ciclo de Palestras organizado pelo Jornal O GLOBO para professores. Rio de Janeiro, s.d. (material coletado no site do jornal, na internet)

Jornal Rio Artes, nº24, 1997, Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura. "Graças ao Humor"

Observatório da Imprensa, Rio de Janeiro, 04/01/2000

Periódicos:

FOLHA DE S. PAULO, Caderno Mais, 08/08/1999, entrevista com Umberto Eco, "Eco – O Bug da Memória".

JORNAL O GLOBO, 21/01/2002, reportagem de capa: "Volta ao GLOBO em 25 mil edições".

INFOGLOBO, 26/01/2002, data da pesquisa no site publicitário do jornal, de onde foram retirados dados sobre tiragem e público-alvo, assim como perfil dos leitores.

JORNAL EXTRA, 03/02/2002, reportagem de capa: "Extra dispara na liderança".