



**UFSM**

**Dissertação de Mestrado**

**MANIFESTAÇÕES CARICATURAIS EM JORNAIS:  
estratégias do discurso visual na imprensa rio-grandina do  
século XIX**

**Tammie Caruse Faria Sandri**

**PPGCOM**

**Santa Maria, RS, Brasil**

**2011**

Tammie Caruse Faria Sandri

**MANIFESTAÇÕES CARICATURAIS EM JORNAIS: estratégias do discurso visual na imprensa rio-grandina do século XIX**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Área de Concentração em Comunicação Midiática, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM-RS), como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em Comunicação**.

**Orientador: Prof. Dr. Adair Caetano Peruzzolo**

Santa Maria, RS, Brasil

2011

Universidade Federal de Santa Maria  
Centro de Ciências Sociais e Humanas  
Departamento de Ciências da Comunicação  
Programa de Pós-Graduação em Comunicação  
Mestrado em Comunicação Midiática

A Comissão Examinadora, abaixo assinada,  
aprova a Dissertação de Mestrado

**MANIFESTAÇÕES CARICATURAIS EM JORNAIS: estratégias do  
discurso visual na imprensa rio-grandina do século XIX**

elaborada por

**Tammie Caruse Faria Sandri**

Como requisito parcial para obtenção do grau de  
**Mestre em Comunicação**

**COMISSÃO EXAMINADORA**

**Dr. Adair Caetano Peruzzolo**  
Presidente/Orientador, UFSM

**Dr. Carlos Gerbase**  
Primeiro membro, PUCRS

**Dr. José Antônio Vieira Flores**  
Segundo membro, FURG

**Dr<sup>a</sup>. Eugênia Mariano da Rocha Barichello**  
Suplente, UFSM

Santa Maria, 2011

*Ao meu filho João Gabriel*

## AGRADECIMENTO

Nenhum estudo se faz sozinho. É resultado de muitos olhares, muitas vidas que por algum motivam se cruzam para somar. Por isso, registro aqui a gratidão por aqueles que, de forma ou outra, deixaram suas marcas neste trabalho.

A Deus, por demonstrar todos os dias que somos muito mais fortes do que imaginamos.

A minha mãe, professora MSc. Neloá Faria, por desde cedo me ensinar a importância do estudo como bem que ninguém pode nos tirar, e ao meu filho João Gabriel, a quem busco com meu exemplo repassar o mesmo ensinamento, pela compreensão em minhas ausências.

Aos professores e colegas das diferentes habilitações do curso de Comunicação Social e da especialização em Gestão de Marketing e Comunicação da Universidade de Cruz Alta - Unicruz, por fortalecerem em mim o gosto pela área e a capacidade de vencer os desafios. Em especial, à professora Dr<sup>a</sup>. Nísia Martins do Rosário, que me iniciou no caminho da pesquisa na graduação, e aos professores MSc. Denise de Castro Culau e Esp. Newton Culau, pelo estímulo à pesquisa, demonstrando que sempre há tempo para aprender, na forte relação entre teoria e prática.

Aos orientadores da graduação e da especialização, professores Dr. Luis Orlando Chamorro Vergara e MSc. Márcia Scarpellini Campos, pelo incentivo, ensinamentos e liberdade para construir minhas reflexões.

À Universidade Federal do Rio Grande - FURG, por permitir a compensação de carga horária para poder estar presente às aulas em Santa Maria - desafio vencido ainda com sobra de 73 horas extras em 2010 mais 281 horas extras (até setembro) em 2011.

Aos funcionários da Casa de Retiros dos Irmãos Palotinos, pela acolhida semanal em meu primeiro ano de estudos em Santa Maria.

Aos motoristas da empresa Planalto, pela seriedade e profissionalismo com que conduzem vidas, permitindo-me o sono e o estudo tranquilos nos milhares de quilômetros percorridos.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Santa Maria - UFSM, pelos ensinamentos e pela seriedade com que conduzem as aulas, permitindo a construção ordenada da pesquisa.

Aos colegas do curso de Mestrado pela possibilidade de crescimento em conjunto e, principalmente, pelo companheirismo e amizade, sentimentos raros de se encontrar atualmente.

Aos professores Dr. Carlos Gerbase e Dr. José Antônio Vieira Flores, membros das bancas de qualificação e de defesa dessa Dissertação, pelas sugestões e apontamentos críticos que em muito enriqueceram meu estudo.

Ao meu orientador, professor Dr. Adair Caetano Peruzzolo, por ter acreditado em meu projeto e possibilitado com seus ensinamentos a construção dessa pesquisa. Pela compreensão diante de minhas dificuldades de dedicação ao trabalho e, principalmente por, em suas aulas, me proporcionar o encontro com uma Comunicação mais humana, biológica e relacional, com a qual sempre sonhei encontrar desde a graduação.

Universidade Federal de Santa Maria  
Centro de Ciências Sociais e Humanas  
Departamento de Ciências da Comunicação  
Programa de Pós-Graduação em Comunicação  
Mestrado em Comunicação Midiática

Título: MANIFESTAÇÕES CARICATURAIS EM JORNAIS: estratégias do discurso visual na imprensa rio-grandina do século XIX

Autora: Tammie Caruse Faria Sandri

Orientador: Adair Caetano Peruzzolo

## RESUMO

Esta pesquisa busca analisar a composição gráfica das manifestações caricaturais em jornais rio-grandinos, partindo da problemática sobre as estratégias utilizadas no discurso visual para atrair a atenção do leitor, orientar a interpretação, fornecer informações e, mesmo, popularizar a mídia jornal. O referencial teórico-metodológico se apoia na Teoria da Imagem, onde se discriminam os elementos morfológicos, dinâmicos e escalares que compõem as manifestações caricaturais dos jornais *Diabrete*, *Marui* e *Bisturi*, para verificar as estratégias de construção de significação das imagens e como o discurso visual contribui para os intuítos jornalísticos. Embora as significações de uma imagem não se dissociem de seu contexto sócio-histórico de produção ou de seu conteúdo verbal, se existente, o intuito fundamental dessa dissertação é entender e explicar a potência da linguagem visual. Procuo demonstrar que, conforme o próprio nome utilizado para essa imprensa de época, as manifestações caricaturais, ao orientarem a estratégia editorial, representam um novo gênero de comunicar que apresenta em seus elementos uma estruturação simples e, por isso, de forte apelo de leitura e formação de opinião, constituindo-se em recursos para a produção de informação.

**Palavras-chave:** Imprensa caricata. Mídia visual. Estudo da imagem. Desenhos de humor. Histórias em quadrinhos.

Universidade Federal de Santa Maria  
Centro de Ciências Sociais e Humanas  
Departamento de Ciências da Comunicação  
Programa de Pós-Graduação em Comunicação  
Mestrado em Comunicação Midiática

Title: Manifestations of caricatures in newspapers: strategies of visual discourse in the press of Rio Grande at nineteenth century

Author: Tammie Caruse Faria Sandri

Adviser: Adair Caetano Peruzzolo

## ABSTRACT

This research seeks to analyze the graphical composition of manifestations of caricature in Rio Grande newspapers, from the issue on the strategies used in visual discourse to attract the reader's attention, guide the interpretation, provide information, and even promote the newspaper media. The theoretical and methodological framework is based on Image Theory, which discriminates the morphological, dynamic and scalar elements, that make up the manifestations of caricatures at newspapers *Diabrete*, *Marui* and *Bisturi*, to check the strategies for producing the images meaning and how the visual discourse contributes to the journalistic motives. Although the meanings of an image are not dissociated from its social and historical context of production or its verbal content, if it exists, the fundamental purpose of this dissertation is to understand and explain the power of visual language. This study seeks to demonstrate that, as the name used for this press time, the manifestations of caricatures, by guide the editorial strategy, represent a new genre of communication that shows a simple structure in its elements and, therefore, a strong appeal to reading and forming public opinion, being a resource for the production of information.

**Key-words:** Press caricature. Visual media. Image research. Humor drawings. Comics.

## LISTA DE FIGURAS

Figura.1 - Jornal <i>Diabrete</i> 04.07.1875, Capa .....	45
Figura 2 - Jornal <i>Marui</i> 04.01.1880, Capa .....	48
Figura 3 - Jornal <i>Diabrete</i> 04.07.1875, Central p.04 .....	50
Figura 4 - Jornal <i>Marui</i> 07.05.1882, p.02 .....	52
Figura 5 - Jornal <i>Bisturi</i> 01.04.1888, Central .....	55
Figura 6 - Jornal <i>Bisturi</i> 01.04.1888, Capa .....	59
Figura 7 - Jornal <i>Marui</i> 07.05.1882, p.07 .....	62
Figura 8 - Jornal <i>Bisturi</i> 01.04.1888 Contracapa .....	67
Figura 9 - Jornal <i>Diabrete</i> 10.04.1881, Central p.04 .....	68
Figura 10 - Formas sobre Jornal <i>Diabrete</i> 04.07.1875, Contracapa .....	75
Figura 11 - Formas sobre Jornal <i>Marui</i> 04.01.1880, Contracapa .....	76
Figura 12 - Formas sobre Jornal <i>Bisturi</i> 01.04.1888, Contracapa .....	77
Figura 13 - Jornal <i>Marui</i> 07.05.1882, p.03 .....	86
Figura 14 - Jornal <i>Marui</i> 07.05.1882, p.06 .....	86
Figura 15 - Jornal <i>Bisturi</i> 12.04.1915, Contracapa .....	88
Figura 16 - Jornal <i>Marui</i> 04.01.1880, Grande Central .....	90
Figura 17 - Jornal <i>Diabrete</i> 10.04.1881, Contracapa .....	94
Figura 18 - Jornal <i>Diabrete</i> 10.04.1881, Central p.05 .....	96
Figura 19 - Jornal <i>Marui</i> 27.03.1881, Central .....	100
Figura 20 - Jornal <i>Marui</i> 27.03.1881, Contracapa .....	102
Figura 21 - Jornal <i>Diabrete</i> 15.09.1878, Central .....	103
Figura 22 - Jornal <i>Diabrete</i> 04.07.1875, Central p.05 .....	107
Figura 23 - Jornal <i>Marui</i> 04.01.1880, Central .....	109

## **LISTA DE TABELAS**

Tabela 1 - Cálculos dos métodos quantitativos .....	78
---	----

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>1 AS MANIFESTAÇÕES CARICATURAIS NO SÉC. XIX</b> .....	23
<b>1.1 No contexto das teorias da comunicação</b> .....	24
<b>1.2 No Brasil e no Rio Grande do Sul</b> .....	29
<b>1.3 Nos jornais caricatos Diabrete, Marui e Bisturi</b> .....	35
<b>2 ANÁLISE DAS ESTRATÉGIAS DISCURSIVAS NOS JORNAIS   DIABRETE, MARUI E BISTURI</b> .....	39
<b>2.1 Definição do corpus</b> .....	40
<b>2.2 Composição visual das manifestações caricaturais</b> .....	42
2.2.1 <i>Significações da natureza espacial</i> .....	42
2.2.2 <i>Significações da dinamicidade</i> .....	83
2.2.3 <i>Significações da estruturação icônica</i> .....	98
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	113
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	132
<b>APÊNDICE A</b> – Jornal <i>Diabrete</i> - tomo encadernado .....	138
<b>APÊNDICE B</b> – Jornal <i>Diabrete</i> - “remontagem” da autora .....	139
<b>APÊNDICE C</b> –Jornal <i>Marui</i> - tomo encadernado .....	140
<b>APÊNDICE D</b> –Jornal <i>Marui</i> – “remontagem” da autora .....	141
<b>APÊNDICE E</b> – Jornal <i>Bisturi</i> – tomo encadernado .....	142
<b>APÊNDICE F</b> –Jornal <i>Bisturi</i> – “remontagem” da autora .....	143
<b>ANEXO A</b> - Jornal <i>Bisturi</i> 21.05.1911 p.02 e 03 .....	144
<b>ANEXO B</b> – Jornal <i>Bisturi</i> 21.05.1911 p.06 e p07 .....	145
<b>ANEXO C</b> – Jornal <i>Bisturi</i> 01.03.1914 p.02 e p.03 .....	146
<b>ANEXO D</b> – Jornal <i>Bisturi</i> 01.03.1914 p.06 e p.07 .....	147

## INTRODUÇÃO

Desenhos de humor, histórias em quadrinhos, charges, cartuns e caricaturas pessoais estão presentes nos jornais desde o séc. XIX e são temas de inúmeras pesquisas no campo da comunicação e artes visuais. Esta dissertação quer resgatá-los exatamente no período em que surgiram no jornalismo impresso, marcando uma nova fase na forma de produzir informação. Ao tema de pesquisa, manifestações caricaturais nos jornais rio-grandinos somam-se as estratégias do discurso visual, na tentativa de compreender como a imagem era elaborada para, entre outros fatores, atrair a atenção do leitor. Para delimitar o tema, são estudadas as estratégias dos jornais caricatos rio-grandinos *Diabrete*, *Marui* e *Bisturi* no desenvolvimento do jornalismo impresso da cidade do Rio Grande/RS a partir do final do séc. XIX.

Jornal sempre foi, para mim, antes de tudo uma imagem. A escolha da temática se deu pelo exercício da profissão de jornalista que me colocou em contato com elementos visuais, ou melhor, com a integração entre texto e imagem. Meu interesse pelo estudo da imagem, como descrevo a seguir, é de longa data e foi privilegiado quando ingressei, em 2008, como técnica-administrativa em educação, cargo de jornalista, na Universidade Federal do Rio Grande – FURG, onde participei por breve período do Grupo de Estudos em Animação (GEA) e ainda participo do Grupo de Estudos em e sobre Histórias em Quadrinhos (GEHQ), ambos do Curso de Artes Visuais, do Instituto de Letras e Artes (ILA).

Comecei a lidar com imagem como voluntária na Pastoral de Comunicação da Diocese de Cruz Alta, a partir de convênio com o curso de Comunicação Social da Unicruz, tendo contato desde 1997 com o jornal *A Voz da Diocese*, do qual fui responsável pelo projeto gráfico em 2002. Também em 1998, como voluntária no canal de televisão da Universidade – mídia em que a imagem impera.

Embora meu início de trabalho remunerado, em 1998, tenha ocorrido em rádio (em que a imagem é trabalhada pelo imaginário), nessa mídia além de repórter e apresentadora folguista, exercia a redação do programa jornalístico matutino, do site de notícias conveniado com a emissora e de coluna em jornal semanal, o que me rendeu trabalho no primeiro ano pós-formatura nesse jornal, que passou a ser bissemanal. No jornal, tive contato direto com a área de design gráfico, tarefa que aprendi observando e absorvendo dicas esparsas do colega publicitário, arte-finalista e responsável pelo projeto gráfico e diagramação – tive a disciplina de planejamento gráfico, em Jornalismo, porém, observei na prática que apenas uma cadeira

foi insuficiente para adquirir o conhecimento necessário, principalmente porque muitas dúvidas surgem no dia-a-dia profissional. Em busca de maior aprendizado, em 2002, ingressei em Publicidade e Propaganda (atuava também com redação publicitária no jornal). Na especialização em Gestão de Marketing e Comunicação, concluída no ano seguinte, foi inevitável desenvolver produtos de mídia visual impressa.

Para uma formação integrada em Comunicação, no ano seguinte ingressei em Relações Públicas e presenciei inúmeras vezes colegas na dependência de um conhecimento dominado por publicitários e artistas gráficos – a alfabetização visual não fez parte do currículo. Na FURG, essa dependência ficou mais evidente. Desde o primeiro mês de atuação, sou responsável, entre outras funções (hoje sou editora), pelo projeto gráfico e diagramação do jornal mensal da instituição. Até minha posse, essa tarefa era terceirizada, uma vez que na Assessoria de Comunicação Social ninguém dispunha desse conhecimento.

Passar nesse concurso público numa instituição que oferece bacharelado e licenciatura em Artes Visuais foi outra obra do destino. E rapidamente busquei oportunidades de conhecimento oferecidas na área, presenciando o interesse crescente dos estudantes pelo design gráfico, devido a oportunidades de trabalho existentes e não preenchidas por profissionais de Comunicação. No trabalho de assessoria, também conheci pesquisas na área de Letras (Mestrado em História da Literatura - ILA) de análises literárias em jornais caricatos, com rico material em desenho que até então não foi estudado como imagem.

Faço esse breve relato profissional e acadêmico para demonstrar 1) como o estudo da imagem se tornou uma necessidade em minha vida e como é uma carência observada na atuação profissional de jornalistas e relações públicas; 2) como o mercado de trabalho no interior do Rio Grande do Sul é carente de profissionais com esse conhecimento; 3) como há espaço e material para pesquisas na área. Ou seja, como o tema de pesquisa foi se constituindo em problemática.

Na busca por conhecer os primórdios das manifestações caricaturais nos jornais rio-grandinos, percebi a riqueza de material bibliográfico sobre o passado da imprensa escrita na cidade do Rio Grande, bem como a extensão do acervo da Bibliotheca Rio-Grandense, a mais antiga do Rio Grande do Sul. Deparei-me com pesquisas que remontam aos temas da época em análises de conteúdo textual e do contexto histórico, deixando fora do campo de análise os aspectos visuais, mesmo estes sendo determinantes para a própria denominação dos jornais da época. Surgiu-me a primeira inquietação: por que, então, favorecer na análise o texto em detrimento do traço, justamente aquele que deveria ser – ou pelo menos o é no nome - o ator

principal dessa época na história do jornalismo? E para analisar o traço, por que não utilizar uma teoria específica, voltada às estratégias e efeitos de sentido da imagem?

Basta lembrar que o interesse pela produção ou estudo de desenhos de humor, histórias em quadrinhos, charges, cartuns e caricaturas pessoais não existe nas próprias faculdades de Comunicação Social na mesma proporção do interesse pela produção ou estudo textual, por exemplo. Pelo mesmo motivo que é importante para a sociedade conhecer como determinados temas eram abordados nos textos dos jornais antigos, também é importante conhecer como a imagem, num tempo anterior à fotografia, era inserida nos jornais antigos.

Nesse sentido, novas inquietações surgiram: como eram compostas as imagens naquela época? Que elementos gráficos marcam as primeiras manifestações caricaturais na imprensa? Enfim, quais os seus modos de construção e se essa materialidade permitia, ou mesmo determinava, os significados textuais e sociais. Aos poucos o problema central de pesquisa foi construído: de que maneira os elementos das imagens se constituem em estratégias para orientar a interpretação do leitor, atrair sua atenção e, mesmo, popularizar a mídia jornal?

Na tentativa de encontrar respostas a esses questionamentos, espero analisar e refletir sobre o papel das manifestações caricaturais em sua nascente no jornalismo impresso. Parto da hipótese de que elas, ao orientarem a estratégia editorial, como novo gênero jornalístico, apresentam em seus elementos uma estruturação simples, por isso, de forte apelo de leitura e formação de opinião, constituindo-se em recursos para a produção de informação.

Se verbo e imagem, na maioria dos casos de produção midiática se complementam, não há por que relegar a imagem em um jornal a um segundo plano. Antes de ser texto verbal, reafirmo – e aprendi na prática - que um jornal é uma imagem. Como mídia impressa, ele só pode ser lido e a leitura depende exclusivamente do sentido da visão (desde que não seja apresentado em braile, no qual a leitura dependeria do tato).

É por esse aspecto que justifico meu trabalho, que, espero, seja um exercício de pensamento. E, nesse sentido, não poderia deixar de citar o prefácio de Caruso (1999) a uma das principais obras utilizadas na minha dissertação, para fundamentar a argumentação sobre a necessidade de análises voltadas às especificidades plásticas quando o assunto é imagem. Sobre a dificuldade em obter informação acadêmica sobre a linguagem da caricatura e do desenho de humor, Caruso (1999, p.7) relata ter se sentido ‘desorientado’ pelos orientadores

“que insistiam em uma ótica mais abrangente que privilegiava o enfoque sociológico-filosófico e psicológico do humor e do riso”.

Fonseca (1999, p.13), o próprio autor do livro prefaciado por Caruso, reconhece que ninguém pode negar a importância do desenho na imprensa, “como documento histórico, como fonte de informação social e política, como termômetro de opinião, como fenômeno estético, como expressão artística e literária...”.

Vergueiro e Santos (2007) ao abordar as pesquisas sobre Histórias em Quadrinhos, atentam para a necessidade de traçar diretrizes para legitimá-las cientificamente e, com isso, desfazer equívocos históricos, como a estranheza ao tema e o preconceito em relação à validade científica dos quadrinhos como objeto de estudo. Tentativa que pode ser aplicada a todas as manifestações caricaturais. Os autores sugerem tirar proveito das diferentes áreas do conhecimento envolvidas no estudo dos quadrinhos para formar grupos de discussão e desenvolver projetos com a colaboração de diferentes disciplinas – o que se está construindo com a presente pesquisa.

Eles apresentam uma retrospectiva histórica para demonstrar que as narrativas sequenciais gráficas são objeto de pesquisa desde 1940, e no Brasil, já na década de 1950, despertaram mais interesse em outras áreas do que na de Comunicação, em que só ganharam papel de destaque a partir da década de 1990, especialmente entre os anos 2000 e 2007 – caso da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Vergueiro e Santos (2007) reforçam a existência de espaço para ampliação de pesquisas voltadas aos aspectos econômicos e de mercado; técnicos e estéticos da linguagem gráfica sequencial; e também que enfoquem a relação entre histórias em quadrinhos, sociedade e cultura, como o proposto nessa dissertação, a exceção do primeiro item.

Nas pesquisas voltadas às origens do jornalismo impresso no Rio Grande do Sul há predominância de objeto textual, estudado metodologicamente, em sua maioria, por análises de conteúdo textual e mapeamento histórico. Cabe ressaltar que os elementos visuais nos jornais dessa época ainda não constituem objeto de análise como imagem, embora a inserção de imagem tenha sido a principal inovação no jornalismo impresso do período, e que abriu caminho para outras inovações, como as ilustrações, a fotografia e o uso de cores, a partir de avanços tecnológicos.

Certamente estudos na área de projeto e design gráfico atentam para os aspectos visuais do jornalismo impresso, porém, nem sempre remetem a seu passado. Por outro lado,

quando a imagem em jornais de época é objeto de pesquisa, até serve de fonte visual sobre aspectos históricos da vida e dos costumes das sociedades, mas nem sempre são utilizados como fonte de pesquisa sobre os modos de fazer jornalismo visual numa determinada época.

No primeiro caso, encontramos pesquisas na área de história e história da literatura de Francisco das Neves Alves (1996a, 1996b, 2002). Quanto ao segundo, Ulpiano T. Bezerra de Meneses (2003) aponta para a demanda por estudos de “história da imagem”, com ênfase nos seus usos e funções, deslocando a imagem da condição atual de fonte visual de informação. Na área de comunicação, os jornais caricatos rio-grandinos são objeto de estudo de Antônio Hohlfeldt (2006), porém numa perspectiva histórica de periodização da imprensa sul-rio-grandense. Os trabalhos dos três autores serão detalhados, a seguir, no estado da arte.

Para estabelecer o estado da arte, a busca pelo Google Acadêmico, Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação (BOCC) e Banco de Teses da Capes utilizou as palavras-chave imprensa caricata, mídia visual, estudo da imagem, desenhos de humor, histórias em quadrinhos. Também utilizei palavras relacionadas com o projeto como desenho, design, análise morfológica da imagem, estudo morfológico da imagem. Busquei ainda, os estudos realizados no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Midiática da Universidade Federal de Santa Maria (PPGCOM/UFSM).

No Google Acadêmico, os autores mais citados foram Alves (porém não foi encontrado trabalho completo online e os trabalhos relacionados não têm como objeto a imprensa caricata) e Hohlfeldt. Com essa ferramenta de pesquisa e a Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação (BOCC), selecionei dez trabalhos relacionados com meu estudo.

Cruz e Abreu (2010) analisam o design gráfico do pôster do filme alemão *Corra Lola Corra*. Como o pôster, as manifestações caricatas funcionavam como primeiro contato do leitor com o jornal, quando presentes na capa e contracapa. Os autores abordam o objeto empírico para verificar se a mensagem do pôster condiz com a proposta do filme, a partir de uma metodologia diferenciada da minha, mas útil para meu trabalho, pois Dondis (1997) é uma autora trabalhada que utilizo.

Vela (2010) propõe uma introdução ao estudo morfológico dos projetos gráficos de jornais, tendo como objeto empírico infográficos nos jornais latino-americanos para discutir a organização das unidades informativas na página de jornal na modernidade. Realiza análise da sintaxe e semântica gráficas, a partir da Gestalt, com autores como Silva (1985), Fraccaroli (1982), Dondis (1995), García (1984) e Peltzer (1992). O trabalho centra-se na modernização

de um aspecto sempre presente nas páginas dos jornais, porém não tão valorizado como a mídia televisiva: a visualidade. Pela linha da Gestalt, apresenta elementos da composição gráfica e como sua produção, quando considera os mecanismos de percepção, contribuem para o estabelecimento da identidade gráfica de um jornal. Autores e conceitos se aproximam do que é discutido em meu trabalho.

García (2010) investiga o uso do plano e suas características como elemento de comunicação visual, para propor experiências didáticas inovadoras. Destinado ao ensino do desenho industrial, o trabalho traz conceitos interessantes para a análise visual, pois utiliza entre outros autores Arnheim (1991) – autor que sintetizou as principais abordagens da Gestalt, elaboradas na primeira metade do séc.XX, e cujos estudos figuram como embasamento da Teoria da Imagem, de Villafañe (2000).

Hohlfeldt (2006) aborda a imprensa sul-rio-grandense entre 1870 e 1930, para uma periodização. Entre os pesquisadores da área de comunicação talvez seja o único que trabalhe com o objeto de meu projeto de pesquisa, embora numa perspectiva histórica. Os dados que apresenta, não somente nesse texto, mas em outros, servem para caracterização do objeto (contexto histórico). Entre os autores citados, Sodré (1977) é um dos que utilizo, embora com outra obra, mais recente.

Pessoa (2010) estuda a intermedialidade das histórias em quadrinhos na relação entre poesia e quadrinhos, utilizando Campos (s/d), Spiegelman (2005) e Eisner (1999). Não se assemelha à minha proposta, embora apresente conceituação histórica.

Guimarães (2010b) propõe uma caracterização ampla para a História em Quadrinhos, porém considera charge, cartum e caricatura como História em Quadrinhos, o que, com a caracterização proposta nessa dissertação, rivaliza com o entendimento de quadrinhos como narrativa sequencial. Na aproximação entre História em Quadrinhos e imprensa no séc. XIX (imprensa caricata – tema de meu trabalho) utiliza o termo caricatural fora do contexto da época. Pretende seguir metodologia bibliográfica, mas não faz citações diretas e indiretas, ficando impossível determinar os autores mais utilizados. Em outro trabalho (2010a), diferenciado da minha proposta, usa como objeto empírico as histórias em quadrinhos, para abordar linguagem e metalinguagem pelo método bibliográfico. Apresenta aspectos históricos a partir de Cirne (1975, 1977, 2001).

Miani (2010) tematiza a charge como prática discursiva e ideológica para primeira reflexão sobre a temática e ponto de partida para novas abordagens em análise de mestrado.

Aproxima charge de caricatura em suas origens no séc. XIX, a partir de conceituação apropriada para o contexto da época. Embora se atenha a aspectos ideológicos, contém elementos de historicidade em consonância com meu trabalho.

Meneses (2003) destaca a visualidade como objeto detentor também de historicidade e como plataforma estratégica de elevado interesse cognitivo, ou seja, ampliando sua condição atual de fonte visual de informação, o que se assemelha à proposta de meu trabalho, uma vez que a imprensa caricata rio-grandina é estudada apenas como fonte visual (Neves) ou em sua periodização (Hohlfeldt). Faz o exame das contribuições trazidas para o estudo dos registros visuais e dos regimes visuais pela História da Arte, Antropologia Visual, Sociologia Visual e Estudos de Cultura Visual, com autores como Gaskell (2000), Tagg (1992; 1986), Bryson, Holly e Moxey (1994) e Jay (2002, 1996). Aponta a demanda por estudos de “história da imagem”, com ênfase nos seus usos e funções, próximo ao que meu trabalho se propõe.

Pelo Banco de Teses da Capes, não foram encontrados trabalhos sobre imprensa caricata. Mídia visual e estudo da imagem não apresentaram resultado significativo, com poucos trabalhos voltados à área da saúde e literatura. Sobre desenhos de humor, foram encontrados oito trabalhos e sobre histórias em quadrinhos, mais de 250, dos quais foram selecionados os mais representativos para essa dissertação.

Numa primeira seleção a partir do título, foram extraídos cerca de trinta trabalhos. Com o olhar detalhado sobre linhas de pesquisa, a maioria dos trabalhos ou são voltados à área de história, analisando nos quadrinhos a abordagem de temáticas, principalmente políticas, como os períodos ditatoriais; ou à educação, tomando o quadrinho como objeto de acesso à leitura e de ensino para artes visuais, línguas portuguesa e estrangeira e história. Descartados esses, restaram 13 trabalhos, descritos a seguir.

Donini (2004) analisa as narrativas gráfico-visuais do desenho de humor, para verificar de que modo os elementos gráfico-visuais que compõem os textos atuam como operadores de sentido; elaboram uma reflexão sobre o mundo e criam efeitos estéticos. Essa preocupação está presente no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Midiática em trabalhos que descrevo adiante. Donini utiliza a perspectiva da semiótica visual greimasiana e estudos da Retórica da Imagem do Groupe  $\mu$ , abordando mais os vínculos entre o texto e a cultura do que entre imagem e texto, porém a metodologia utilizada merece atenção.

Dutra (2003) apresenta estudo sobre o comportamento da história em quadrinhos e suas ferramentas gráfico-narrativas quando aplicadas a finalidades jornalísticas. Analisa o

surgimento do jornalismo ilustrado em meados do séc. XIX (sobretudo na obra de Constantin Guys) e reportagens em quadrinhos anteriores à fotografia impressa, como as de Angelo Agostini para centrar-se nos livros-reportagem em quadrinhos de Joe Sacco a partir de 1992. É autor citado em meu trabalho, pela retrospectiva histórica. As obras de Joe Sacco são estudadas também por Paim (2007), como descrevo mais adiante.

A obra de Angelo Agostini - principal artista gráfico no Brasil da segunda metade do séc. XIX e realizador da Revista Ilustrada, marco da imprensa caricata brasileira - está presente em dois trabalhos, de Oliveira, G. (2006) e de Cardoso (2000). O primeiro investiga e interpreta a trajetória artística, jornalística, política e intelectual do caricaturista ítalo-brasileiro Angelo Agostini (1843-1910). O segundo utiliza suas obras para analisar como as histórias em quadrinhos brasileiras ou estrangeiras, representam os cenários brasileiros.

Dois trabalhos citam John B. Thompson (1995) e a metodologia da Hermenêutica da Profundidade: Araújo (2003), sobre a comunicação iconográfico/verbal a partir de Mafalda, de Quino; e Oliveira, M. (2000), no estudo da linguagem da história em quadrinhos de Horácio, de Maurício de Souza. Esse método propõe três etapas de análise: a sócio-histórico, a formal discursiva e, finalmente, a interpretação e a reinterpretação, mais voltadas aos estudos culturais e de imaginário de sujeitos, diferenciando-se de meu trabalho.

Sarro (2009), embora estude a estruturas icônicas nas cartilhas de treinamentos quadrinizadas, sob a perspectiva da educação ambiental em arquitetura e urbanismo, apresenta conclusões próximas à proposta do estudo da imagem: a operação do conjunto de signos icônicos elementares e universais depende da sua articulação com outros signos mais complexos e da posse de certo repertório prévio.

Entre os trabalhos voltados à educação, Pato (2007) apresenta uma abordagem Bakhtiniana, considerando a condição de gênero híbrido dos quadrinhos, no qual se cruzam as linguagens oral, escrita, visual e sonora. Analisa a produção de significados a partir do signo ideológico e do caráter sociocultural da linguagem. A linguagem das histórias em quadrinhos também é tema de Simões (2005), que analisa seus princípios básicos como técnica narrativa e arte sequencial, e de Rocha (2007), que analisa como se constrói o sentido em tiras a partir da Teoria da Argumentação na Língua (TAL), de Oswald Ducrot e Jean Claude Anscombe (1997), com a colaboração de Marion Carel (2001). Pela escolha metodológica, os três estão distantes da minha proposta.

Ballmann (2009) e Pontes (2009) apresentam estudos mais avançados sobre os quadrinhos como a nona arte, caracterizando-os e analisando-os quanto à história, estética e linguagem, o que também se diferencia do meu trabalho.

No Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFSM, a dissertação de Fabiano Maggioni (2010) “A charge jornalística: estratégias da imagem na produção de efeitos de sentido em enunciações de humor icônico” pesquisa os elementos morfológicos, dinâmicos e escalares que compõem a charge jornalística, como estão dispostos e quais efeitos produzem. Com orientação do prof. Peruzzolo – também meu orientador, utiliza como base teórica Villafañe (2000), completando a argumentação com as contribuições ao tema feitas por Cirne (1972), Dondis (1997), Joly (1996) e Kandinsky (1996, 1997), entre outros, a maioria utilizados em meu trabalho. Esse estudo me auxiliou na compreensão de conceitos, muitas vezes vistos em aulas ministradas por Maggioni, na disciplina de Semiologia da Imagem, desenvolvida por nosso orientador.

Também orientada por Peruzzolo, a dissertação "O grotesco midiático: estratégias de imagem nas charges de imprensa" de Vivian Castro de Miranda (2008) utiliza Dondis (1997), Joly (1996) e Villafañe (2000), porém não como autores principais. Analisa o grotesco através do desenho de humor de mídia jornalística impressa e centra-se em compreender as modalidades expressivas, os sentidos construídos e as estratégias discursivas do grotesco. As conclusões apontam para a existência de uma interface informação/entretenimento entre os sentidos das charges e os sentidos da notícia, a relevância do componente visual da expressão na construção dos sentidos e a manifestação de diferenciadas estratégias discursivas no que se refere às modalidades de enunciação do humor jornalístico. É uma proposta diferenciada do meu trabalho, porém demonstra a riqueza de temas que podem ser explorados a partir do uso pela mídia de imagens desenhadas. Convém ressaltar que considera como desenho de humor a charge e a caricatura, sem diferenciá-los, o que faço de acordo com Fonseca (1999).

Embora analisando o âmbito televisivo, o artigo do mestrando Cristiano Tarouco (2010) "As estratégias de significação plástica da imagem em Justiça Gaúcha" traz um exemplo prático de aplicação da Teoria da Imagem. A partir de Villafañe (2000) verifica a significação plástica presente nas estratégias de imagem empregadas na vinheta de abertura do Justiça Gaúcha, um telejornal produzido pelo poder judiciário estadual. Evidencia conceitos sobre os elementos compositivos da imagem - explorados na minha dissertação - obtendo como resultado a identificação de uma enunciação estratégica em que a narrativa televisual privilegia a simplicidade na composição visual e o enfoque referencial ao real.

Nos estudos realizados pela UFSM não posso deixar de citar a monografia de conclusão de curso em Comunicação Social – Habilitação Jornalismo, de Augusto Machado Paim (2007), “Análise de estratégias discursivas na narrativa de jornalismo em quadrinhos “Palestina: na faixa de Gaza”, de Joe Sacco”, orientada por Peruzzolo. Embora o estudo busque tematizações e figurativizações e analise texto verbal, texto imagético e narrativa, já demonstra a preocupação em valorizar o conteúdo visual ao tentar compreender a produção de sentidos de uma reportagem em quadrinhos.

Os trabalhos apresentados no estado da arte podem parecer variados, mas essa diferenciação de temas, objetos empíricos e metodologias resulta da falta de registro de pesquisas com tema, objeto empírico e/ou metodologia semelhante à minha proposta. Não encontrei trabalho que tematizasse as estratégias utilizadas nas manifestações caricaturais da imprensa caricata rio-grandina a partir de análise da imagem. Nos trabalhos relatados, os desenhos e quadrinhos da imprensa caricata compõem objeto empírico apenas como fonte de informação visual histórica ou temporal e em apenas um é apontada a necessidade de que as fontes visuais sirvam também à história da própria imagem, ou seja, à história visual.

O passado, o presente e o futuro da comunicação midiática – área de concentração desse programa - pertencem, a priori, ao nosso campo de pesquisa. Eis a importância, como comunicólogos profissionais e cientistas, de compreendê-los conforme as teorias da comunicação e oferecer o resultado de nossas pesquisas à comunidade, científica e em geral, uma vez que a mídia não pode ser dissociada da vida das sociedades. Barros (2007) chama a atenção para a necessidade das pesquisas na área darem conta dos fenômenos de comunicação nas sociedades.

Para o autor, a pesquisa em Comunicação Social deve refletir o plano de investigação científica e os referenciais teóricos e metodológicos adotados no estudo das Ciências Sociais Aplicadas, tanto para estabelecer os objetivos quanto para estabelecer o objeto de pesquisa, tanto para os fatores geradores quanto para as finalidades, tanto para a delimitação do estudo quanto para a motivação do exercício da pesquisa.

Com relação ao objeto de estudo, Barros (2007, p.229) aponta o fortalecimento da opção pela abordagem de pluralidade disciplinar, seja multidisciplinar (justaposição de conceitos), interdisciplinar (confrontação, intercâmbio), ou transdisciplinar (articulação) – o caso dessa pesquisa, que articula comunicação, artes visuais e, ainda, história. Mas o principal ponto a que o autor se propõe pensar não se refere ao que pesquisar, mas para que e por que pesquisar. Desta forma, acredita que a pesquisa em Comunicação Social precisa ser

trabalhada na inter-relação de teoria e prática, sendo assumida como competência também do próprio comunicador e priorizada em sua formação.

Assim, para Barros (2007, p.231), a construção do corpus não deve estar limitada ao âmbito acadêmico e o problema de pesquisa deve ser formulado a partir de uma experiência concreta da comunicação na sociedade – nessa dissertação, a experiência do passado - para que o ato de fazer pesquisa traga resultados. Ou seja, para que as soluções dos problemas de pesquisa tragam soluções para problemas reais, os objetos e objetivos da pesquisa devem estar centrados na sociedade.

O autor considera que a condição de ciência aplicada indica a superação da dicotomia entre teoria e prática, na articulação entre objeto e objetivos da pesquisa, que devem ser de maior densidade e consequência histórica, com responsabilidade social. Para ele, “a aplicação de conhecimentos advindos da pesquisa em comunicação [...] deve se converter em oportunidade de intervenção na realidade” (BARROS, 2007, p. 239-240).

É preciso destacar que esse pensamento, ao ressaltar a consequência histórica, aplica-se não só à prática do presente. Conhecer o passado, além de preservar a memória das práticas, é uma forma de compreender a atualidade e contribuir para o desenvolvimento de inovações. Significa considerar como a mídia faz para dizer o que diz – principal preocupação da linha de estratégias comunicacionais, ao longo do tempo.

Comunicar é aqui entendido como concebe Peruzzolo (2004, p.24), “estabelecer um relação entre uma pessoa e outra para compartilhar uma mesma mensagem, que pode desdobrar-se em uma série de outras”. Conforme o autor, a relação se estabelece de forma mental na representação da outra pessoa e de forma concreta na representação da mensagem, meio material no qual se concentram os esforços dessa pesquisa.

A compreensão que ele faz de comunicação envolve todas as etapas dessa dissertação, como a relação – recíproca - mais vital do indivíduo: a da conservação própria para a conservação da espécie. “A relação é uma força de impulsão da vida com vistas a constituir-se. [...] Esta concepção da condição comunicacional humana é a que fundamenta a comunicação como discurso” (PERUZZOLO, 2004, p.27). Nisso reside a minha compreensão de como a mídia e os discursos midiáticos – meios materiais – respondem às necessidades do indivíduo, sem deixar de considerar autores como Deleuze e Guattari (1997) e McLuhan (2005).

Assim, a dissertação tem como objetivo geral analisar as estratégias de significação da imagem das manifestações caricaturais em jornais rio-grandinos. Determinar os elementos que as compõem e analisar o processo de construção de significações a partir da imagem são objetivos específicos; que incluem ainda situar o jornalismo de caricatura. A partir deles, pretendo compreender como as manifestações caricaturais nos jornais em estudo diziam o que diziam e como essa forma de dizer (estratégia) constituiu relação entre comunicante e destinatário.

Para definir a metodologia adequada ao meu trabalho – Teoria da Imagem, de Justo Villafañe (2000) - busquei apoio no modelo estrutural proposto por Vergueiro e Santos (2007) para histórias em quadrinhos, como uma especialização do campo de estudos da Comunicação, por considerar que esse modelo se aplica à definição de metodologia de estudo de outros tipos de desenhos utilizados pela mídia para veicular informação.

Em seu modelo estrutural, Vergueiro e Santos (2007) acreditam que o estudo dos quadrinhos deve envolver quatro aspectos delineadores: enfoque, foco, método e técnica, que por sua vez conduzem à aplicação de determinados instrumentos metodológicos, definidos a partir do objeto de pesquisa. Seguindo os autores, o enfoque no produto cultural (no caso, manifestações caricaturais) leva ao foco relacionado ao estudo do conteúdo imagético e/ou verbal da mensagem (no caso, apenas o imagético), o que leva ao método semiótico para elucidar a produção de sentido. Assim, a técnica de pesquisa está vinculada à análise semiótica (no caso, da imagem).

Desta forma, para estudar imagem, optei por basear o referencial teórico-metodológico na Teoria da Imagem de Villafañe (2000) e sua proposta de análise das condições e processos da significação da imagem a partir da percepção. O referencial leva em consideração ainda outros autores, como Dondis (2007), Kandinsky (1997, 1989) e Joly (2009), Arnheim (2011) e Ostrower (2004). Como destaca Joly (2009, p.29) “é possível dizer atualmente que, abordar ou estudar certos fenômenos em seu aspecto semiótico é considerar seu *modo de produção de sentido*, ou seja, a maneira como provocam significações, isto é, interpretações”. Essa abordagem está diretamente relacionada ao campo das estratégias, contempladas na linha de pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, no qual se desenvolve esse trabalho.

Para a caracterização do objeto de estudo, no capítulo As manifestações caricaturais no séc. XIX, faço uma breve contextualização sobre o surgimento da imprensa caricata a partir dos avanços tecnológicos no jornalismo impresso, abordando Maturana e Varela (1995),

Peruzzolo (2004, 2006) e McLuhan (2005); e as diferentes manifestações caricaturais daquela época, a partir de Fonseca (1999). Também aborda a história da imprensa caricata brasileira, por Santos (2000), Bahia (1990) e documentos produzidos pela Associação Nacional de Jornais (2010a, 2010b); e da imprensa caricata sul-rio-grandense e rio-grandina, por Franco (2006), Machado (1988), Alves (1996a, 1996b, 2002) e Holfeldt (2006), entre outros.

No capítulo Análise das estratégias discursivas nos jornais *Diabrete*, *Marui* e *Bisturi*, apresento a construção do corpus e a análise da composição visual das manifestações caricaturais nos três jornais, a partir de referencial teórico-metodológico da Teoria da Imagem proposta por Villafañe (2000), considerando as significações da natureza espacial, da dinamicidade e da estruturação icônica, a partir, respectivamente, dos elementos morfológicos (ponto, linha, plano, textura, cor e forma), dinâmicos (movimento, tensão e ritmo) e escalares da imagem (dimensão, formato, escala e proporção). Tudo para determinar como esses elementos, ao caracterizar a composição gráfica das manifestações caricaturais, contribuíam para popularizar os jornais estudados. Na descrição dos elementos, utilizo também o conhecimento desenvolvido por outros autores como Dondis (2007), Kandinsky (1997, 1989) e Joly (2009), Arnheim (2011), Ostrower (2004), entre outros.

## 1 AS MANIFESTAÇÕES CARICATURAIS NO SÉC. XIX

Este capítulo é resultado do aprendizado vivenciado durante a disciplina de Teorias da Comunicação do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFSM e durante pesquisas acerca da história do uso de imagens em jornais. Busca compreender a evolução dos meios de comunicação no limiar do cultural até o surgimento do meio impresso e os primórdios da utilização nele de manifestações caricaturais no Brasil, a partir das motivações sociais e comunicacionais da época. Relata um período rico da imprensa brasileira, em que se desenvolveu o objeto de análise, numa tentativa de apresentar ao leitor o universo dos jornais antigos, guardados – e na maioria das vezes esquecidos – nas grandes bibliotecas do país.

O leitor pode estar se perguntando o porquê dessa contextualização. Talvez, num primeiro momento, ela pareça fora do propósito da linha de pesquisa de estratégias comunicacionais. Não há como, porém, iniciar qualquer análise, sem passar por esse capítulo, pois aqui se encontra o pano de fundo das estratégias: os cenários onde elas se desenvolveram, os personagens que a elas deram vida, as definições sobre o que se chamavam de manifestações caricaturais no séc. XIX. Isso para situar sobre o que se fala nessa dissertação e os modos de dizer escolhidos para a abordagem, que perpassam todo o estudo, até a análise das estratégias propriamente dita.

O capítulo foi levado, em parte, ao 4º Encontro de Pesquisadores em Comunicação da Universidade Federal de Sorocaba, em outubro de 2010, e despertou a curiosidade dos pesquisadores envolvidos no evento - docentes e discentes do centro e do sul do país - sobre o desenvolvimento da dissertação. Primeiro pelo tema de pesquisa, que remete a um passado de mais de cem anos, objeto de estudo bastante diferenciado dos demais apresentados; depois pela metodologia utilizada; e por último por resgatar autores como McLuhan (2005) e Maturana e Varela (1995), associando-os com o surgimento da imagem nos jornais. A apresentação, além de enriquecer a trajetória da pesquisadora, amadureceu o propósito de uma contextualização histórica, firmando a necessidade de mantê-la na dissertação, para auxiliar na compreensão sobre o desenvolvimento das manifestações caricaturais desde as primeiras ocorrências.

### *1.1 No contexto das teorias da comunicação*

Apresento o desenvolvimento dos meios de comunicação e da imprensa caricata para discutir o que ela representa na busca do homem pelo devir. Trata-se do comunicar como impulso inerente à vida e essencialmente relacional. O devir, para Deleuze e Guattari (1997, p.64), é “a partir [...] do sujeito que se é, dos órgãos que se possui [...] extrair partículas, entre as quais instauramos relações [...], as mais próximas daquilo que estamos em vias de nos tornarmos, e através das quais nos tornamos”, é o “processo do desejo”. Um processo involutivo e criador, pois involução, para os autores, não se trata de uma regressão, mas de “formar bloco [...] entre os termos postos em jogo, e sob as relações assinaláveis” (DELEUZE E GUATTARI, 1997, p. 19). Essa força criadora envolve todas as relações que servem ao organismo para resolver os desafios em seu tornar-se.

Essas relações só se estabelecem pela comunicação, como demonstro a seguir. A partir de Peruzzolo (2006), compreendo a comunicação como o processo vital utilizado pelos seres vivos, dotados do mecanismo de percepção e representação, para administrarem seu viver no mundo. Esse mecanismo será explicitado logo mais adiante.

Maturana e Varela (1995, p.162) explicam o processo do conhecimento a partir da biologia, em que o organismo “obtem informações do meio, de modo a construir uma representação do mundo que lhe permita calcular uma conduta adequada para sua sobrevivência”. Com isso, entendo que ao interagirem com o meio, os seres vivos, dotados de representação, são capazes de se autoproduzirem para se fazerem no mundo, no que os autores chamam de autopoiese. Necessitam recorrer de modo ininterrupto aos recursos do meio ambiente, tornando-se autônomos e ao mesmo tempo dependentes do meio, de forma recíproca, a partir da comunicação.

Maturana e Varela (1995, p.216-217) designam comunicativas todas as condutas que ocorrem num acoplamento social e como comunicação toda coordenação comportamental resultante delas. Portanto, o fenômeno do conhecer é necessariamente vinculado à comunicação do ser vivo com o mundo ao redor e não existe sem interação, pois não há descontinuidade entre o social, o humano e suas raízes biológicas.

Dessa forma, os ordenamentos se estabelecem a partir da comunicação e seus processos. Pontua Peruzzolo (2006, p.30) que a relação com a alteridade se organiza em forma de mensagens. As mensagens se apresentam como materialização do devir do

comunicante e, ao mesmo tempo, como resposta à necessidade do outro também de se fazer no mundo. Ao acolhê-la, o destinatário também opera o seu devir.

Em sua essência, a comunicação é de caráter relacional, razão por que só se estabelece no encontro com a alteridade. É dependente, desde a sua raiz, do encontro e se materializa por um meio relacional, regulado por modos de experimentar o mundo e de agir concretamente sobre ele, modos de produzir e apreender mensagens. Esses modos são definidos como duas categorias conceituais: a percepção e a representação, por meio das quais pensamos e nos exprimimos.

A primeira, explica Peruzzolo (2006, p.34), diz respeito à resposta imediata do organismo aos estímulos feitos aos órgãos sensoriais, estando organizada nas possibilidades biológicas e cerebrais de cada espécie. Já a representação “é o investimento qualitativo no dado percebido. É um processo avaliativo, pelo qual os estímulos percebidos recebem valorações, porque passam a significar algo para o organismo”. Ao valorar o dado percebido, o homem põe em cena o simbólico, o caráter projetivo do pensamento, "cria um mundo para si e o denomina cultura" (PERUZZOLO, 2006, p. 34). É o que especifica o homem e torna complexas as relações dele com o mundo.

Cabe ressaltar que, apesar do importante papel desempenhado pelo desenvolvimento da linguagem na história humana, não existem datas precisas sobre seu surgimento. “Não conhecemos os detalhes da história das transformações estruturais dos hominídeos, e talvez jamais o saibamos. Lamentavelmente, a vida social e lingüística não deixa fósseis e não é possível reconstruí-la”, lembram Maturana e Varela (2001, p. 239).

Numa rápida retrospectiva, o desenvolvimento da linguagem passou da pré-oralidade, baseada em um sistema de chamados por gritos e grunhidos, para a oralidade, mais complexa para a comunicação das tribos. Quando o homem formou aldeias permanentes e descobriu novas formas de relações sociais baseadas no comércio, desenvolveu a escrita.

A primeira escrita se deu, mais de 30 mil anos atrás, com as mais antigas mensagens visíveis produzidas pelo homem: os traços e desenhos rupestres, revelando a necessidade do homem de materializar, fixar, o que antes era controlado apenas oralmente. Criou-se “uma mediação inteiramente nova, pela qual o traço passa também a significar os objetos e seus atributos, diferindo o encontro e a manipulação da realidade. É assim que o traço e a escritura pertencem naturalmente ao olho” (PERUZZOLO, 2006, p.234). Na proximidade entre o visual e o textual, torna-se evidente que o segundo não existe sem o primeiro. Os meios

ampliaram as noções de tempo e espaço fazendo, conseqüentemente, com que o tempo e o espaço do encontro se deslocassem e o caráter simbólico se ampliasse.

Para melhor compreender as transformações advindas da escrita, busco apoio em McLuhan (2005, p.63).

Quando o homem nômade se voltou para os meios sedentários e especializados, os sentidos também se especializaram. O desenvolvimento da escrita e da organização visual da vida possibilitou a descoberta do individualismo, da introspecção e assim por diante. Qualquer invenção ou tecnologia é uma extensão ou auto-amputação de nosso corpo, e essa extensão exige novas relações e equilíbrios entre os demais órgãos e extensões do corpo.

O que o autor nomina extensão ou autoamputação de nosso corpo nada mais é do que o novo meio de se relacionar com o mundo, proporcionado pela tecnologia. Extensão por ampliar a capacidade sensória de nosso corpo e autoamputação justamente pela capacidade sensória deixar de ser realizada pelo nosso órgão sensório (autoamputado, entorpecido, anestesiado). Condição que explica como as tecnologias incorporadas continuamente pelo homem, levam a desenvolver uma relação de servomecanicidade. É a lógica do servo e do senhor, em que um não pode existir sem o outro. Os nossos sentidos tornam-se dependentes desses objetos, pois nossa capacidade sensória deixa de ser realizada por nossos órgãos, embora seja ampliada pelos objetos.

Essa consideração, porém, a partir do princípio de reciprocidade da relação, abandona qualquer caráter negativo que possa suscitar. “Fisiologicamente, no uso normal da tecnologia (ou seja, de seu corpo em extensão viária), o homem é perpetuamente modificado por ela, mas em compensação sempre encontra novos meios de modificá-la” (MCLUHAN, 2005, p.65). Ou seja, como invenção humana, os meios dependem de nós para sua evolução e, além de estabelecer novos índices relacionais com os nossos sentidos, estabelecem também entre si, se relacionando. “O híbrido, ou encontro de dois meios, constitui um momento de verdade e revelação, do qual nasce a forma nova [...] é um momento de liberdade e libertação do entorpecimento e do transe que eles impõem aos nossos sentidos” (MCLUHAN, 2005, p.75). Foi hibridismo o que ocorreu no encontro do meio oral com o meio escrito e o que seguiu ocorrendo com a invenção de outros meios de comunicação.

Com os sistemas de escrita, o homem constituiu o alfabeto, também fruto da necessidade humana. McLuhan (2005, p.183) reforça que o alfabeto popularizou o

conhecimento e o poder, porém, a produção de livros ainda era manuscrita e os recursos disponíveis para leitura, no caso os rolos de papiro, eram artesanais. Essa realidade começou a mudar no séc. VIII, na China, com a impressão com caracteres múltiplos talhados num bloco único de madeira.

Apenas no séc. XV, surgiu o primeiro sistema ocidental de tipos móveis - a prensa inventada pelo alemão Johann Gutenberg, que consagrou a tipografia. McLuhan (2005, p.183) lembra que antes de Gutenberg, impressões foram executadas em xilogravura, em publicações baratas e populares, não “preservadas como não o são os “gibis” de hoje”. Ou seja, era antigo o empenho em colocar em circulação informações e notícias, para serem vendidas aos interessados. Dados de Associação Nacional de Jornais (ANJ, 2010a, online, p.2) registram essas primeiras ocorrências ao longo da história: em Roma em 59 A.C., com o Acta Diurna; na China no séc. VIII e na Alemanha no final do séc. XV; na América Latina, no Peru, em 1594; e no México, em 1722, com o primeiro jornal comercializado, o Gazeta de México y Noticias de Nueva España.

McLuhan (2005, p.121) destaca que foi o papel “que provocou a firme aceleração da educação e do comércio a partir do séc. XI [...] popularizando as reproduções e, finalmente, tornando possível a imprensa no séc. XV”. Nessa época, já existia uma classe média alfabetizada que demandava a produção e o fornecimento rápidos de textos escritos. Aliada ao papel, a invenção de Gutenberg generalizou a escrita e tornou sua circulação potencialmente acessível, inaugurando a era do jornal moderno e permitindo o desenvolvimento das manifestações caricatas nos jornais.

A prensa de Gutenberg possibilitou à classe cada vez maior de comerciantes, na Europa Ocidental do séc. XVII, o acesso a notícias de interesse sobre o mercado (ANJ, 2010b, online, p.1). No Brasil, a primeira tipografia a funcionar de forma duradoura veio de Portugal, a bordo da nau Medusa, na esquadra que transferiu a Corte de D. João VI, em 1806. Dois anos depois, surgiram os marcos da imprensa brasileira: o Correio Braziliense lançado em Londres, em 1º de junho, e a Gazeta do Rio de Janeiro, em 10 de setembro. A proliferação de tipografias, panfletos e jornais brasileiros só ocorreu entre 1822 e 1840 (ANJ, 2010a, online).

Nesse período de desenvolvimento técnico, começou a segmentação das publicações em políticas, literárias, femininas e surgiram as primeiras ilustrações, que serviram de impulso à imprensa, como descreve Sodré (1999, p.202-203).

As inovações técnicas que permitiram o advento da gravura e, conseqüentemente, da caricatura, na imprensa brasileira, deram-lhe

considerável impulso, asseguraram novas condições à crítica e ampliaram a sua influência. Nesse sentido, o humorismo foi precursor da caricatura, que apareceu quando as técnicas de gravação permitiram conjugá-lo à atração visual do desenho e da imagem.

A inserção do desenho na mídia impressa nada mais representou do que o hibridismo de que nos fala McLuhan, momento em que à linguagem escrita é incorporada a linguagem visual. Se até então, o advento do alfabeto subjuguou o traço justamente por especializá-lo, por dar a ele outros contornos e limites, outras formas de ver e ser visto, observamos agora o retorno aos primórdios da grafia, a valorização da imagem propriamente dita como representação. A civilização da escrita encontrou o híbrido para fazer renascer o desenho.

A atração visual descrita por Sodré (1999) e refletida na popularidade observada por Bahia (1990) e Alves (2002) responde à necessidade natural humana de representação do mundo a partir da percepção. O homem será sempre naturalmente atraído para tudo o que permite seu fazer-se no mundo. É este o seu impulso natural e, sendo, o jornal uma extensão de si, será impulsionado sempre que permitir ao homem conhecer para fazer-se no mundo. Dessa forma, a rápida popularização (descrita mais adiante) do desenho nos jornais é reflexo da busca constante do homem pelo devir.

Mas por que utilizar os jornais caricatos na busca pelo outro? Encontramos novamente as respostas em McLuhan (2005, p.88).

Talvez que o “fechamento” ou a conseqüência psicológica mais evidente de uma tecnologia nova seja simplesmente a sua demanda. Ninguém quer um carro até que haja carros, e ninguém está interessado em TV até que existam programas de televisão. Este poder da tecnologia em criar seu próprio mercado de procura não pode ser desvinculado do fato de a tecnologia ser, antes de mais nada, uma extensão de nossos corpos e de nossos sentidos.

Ou seja, a imprensa caricata, como novidade tecnológica que ela representava, despertou o interesse do público e também de quem produzia jornais. A partir desse interesse, representou uma demanda por ela mesma. Essa demanda é explicada pelo fato de ser a tecnologia a extensão de nós mesmos e de nossos órgãos sensoriais. Sendo extensão dos nossos corpos, nada mais natural do que utilizá-la na busca pelo encontro com o outro para o devir. A utilização sistêmica de desenhos nos jornais e o conseqüente consumo representam a demanda natural pela vida.

Reforça McLuhan (2005, p.88) que “quando estamos privados do sentido da visão, os outros sentidos, até certo ponto, procuram supri-lo. Mas a necessidade de utilizar os sentidos disponíveis é tão premente quanto respirar”. Nesse caso, a imprensa caricata responde à necessidade premente de utilizar o sentido disponível da visão. Para o autor, o uso contínuo da tecnologia, “independe do “conteúdo” [...] ou do sentido de vida particular de cada um, testemunhando o fato de que a tecnologia é parte de nosso corpo” (MCLUHAN, 2005, p.88).

Não usamos a tecnologia jornal caricato apenas devido ao conteúdo dele ou ao sentido de vida particular que cada um de nós já temos, mas porque, antes disso, como extensão de nossos órgãos sensórios, o jornal caricato nos permite buscar o nosso devir, o nosso sentido de vida, uma vez que ele não é finito, não está limitado, ao contrário, se faz constantemente pelo conhecimento, em diferentes espaços e tempos. Nisso, cabe também refletir sobre a necessidade, a demanda humana, por um meio que possibilite o encontro com a alteridade em tempo e espaço diferentes de comunicante e destinatário. A partir da tecnologia, espaço e tempo diferiram, mas ninguém esteve interessado nisso até que efetivamente a possibilidade existisse.

Da mesma forma, ninguém se interessou pelo desenho até os primórdios da grafia, tampouco pela escrita até seu desenvolvimento, que culminou com o advento da imprensa. O interesse pelo desenho na imprensa, por mais um hibridismo, surgiu justamente pelo poder da tecnologia em criar seu próprio mercado de procura, sem esquecermos que ela não existe por si própria, mas é desenvolvida pelo homem, tendo um caráter essencialmente humano, como extensão de nossos corpos e sentidos. A seguir, apresento como esse processo ocorreu no Brasil e no Estado do Rio Grande do Sul.

## *1.2 No Brasil e no Rio Grande do Sul*

A introdução de elementos visuais no jornalismo, a partir de avanços tecnológicos, marca época. Estudiosos sobre a história da imprensa destacam esses períodos como determinantes para o desenvolvimento do jornalismo impresso. As primeiras ilustrações nos jornais brasileiros surgiram num período de desenvolvimento técnico mundial entre 1822 e 1840, iniciado com a proliferação de tipografias, que permitiram a segmentação das publicações em políticas, literárias, femininas (ANJ, 2010a, online) e impulsionado com o

desenvolvimento da litogravura<sup>1</sup>. Como reforça Fonseca (1999, p.34) “a atividade caricatural está ligada aos processos e técnicas que permitem a reprodução em série”.

Entre as publicações da época, surgiu a imprensa caricata, assim denominada por conter como ilustrações nas páginas principais as caricaturas. Fonseca (1999, p.17) apresenta o termo caricatura como “designação geral e abrangente para uma forma de arte que se expressa através do desenho, da pintura, da escultura, etc”. Conceitua como caricatura não apenas os hoje assim denominados desenhos que utilizam o exagero e a deformação das características físicas de uma pessoa, mas as suas mais variadas manifestações:

Nessa acepção geral do termo caricatura, podemos entender como formas dela a charge, o cartum, o desenho de humor, o desenho animado e a caricatura propriamente dita, isto é, a caricatura pessoal. A posição da caricatura no campo da arte é a mesma da sátira e do burlesco na literatura.

A partir de tais proposições do autor, é possível compreender por que os desenhos de humor e histórias em quadrinhos, cartuns, charges e caricaturas pessoais, no período inicial de seu desenvolvimento na imprensa, eram chamados de caricaturas e por que esse tipo de imprensa foi denominado caricata. Desta forma, o que se entende por caricatura, desde aquela época, não é o mesmo conceito difundido atualmente de desenho de rosto com traços exagerados, pois a designação não dá conta da riqueza de conceitos hoje consolidados para distinguir, por exemplo, os desenhos de humor das histórias em quadrinhos.

Aqui, portanto, é necessária especial atenção: imprensa caricata ou jornais e revistas caricatos não dizem respeito a publicações que traziam em suas páginas o que hoje se compreende por caricatura. O termo caricato, ao contrário do que parece na atualidade, não é limitante. É exatamente o oposto: abrangente. Imprensa caricata diz respeito à imprensa que pela primeira vez introduziu formas diferenciadas de comunicação visual, como a charge, o cartum, a caricatura pessoal (designação que hoje é “simplificada” para caricatura), as histórias em quadrinhos e os desenhos de humor. Essa explicação, aos estudiosos e práticos de caricatura na área de desenho e artes visuais e aos estudiosos de literatura, não causa estranheza. Pelo contrário, é do conhecimento dos que têm o cuidado de buscar o mínimo de

---

<sup>1</sup> Litogravura é explicada por Fonseca (1999, p.38) como um processo de impressão planográfico, em que a matriz é superfície plana, de pedra e granulação finíssima, e o desenho é marcado pelo artista diretamente na pedra, sem sulcos e relevos. Os materiais e técnicas utilizados por caricaturistas são amplamente descritos pelo autor.

contextualização histórica - algo que infelizmente ainda falta a alguns que estudam manifestações caricaturais na área de comunicação, que dirá ao leigo.

Quando Fonseca fala em caricatura, faço questão de observar, fala de todas as suas manifestações. Por isso, quem atuava com caricatura, os profissionais do traço e da informação, que utilizavam a imprensa para manifestar essa nova forma de comunicar, são também designados por Fonseca como cartunistas. Acredito que as denominações mais específicas sobre os profissionais tenham surgido também com a consolidação das especificidades de cada tipo de manifestação caricatural ao longo do tempo.

Para evitar confusões, reproduzo sua conceituação para cada manifestação específica, todas elas manifestações caricaturais. Charge é “uma representação pictórica de caráter burlesco e caricatural [...] em que se satiriza um fato específico, tal qual uma idéia, um acontecimento, situação ou pessoa [...] Seu caráter é temporal, pois trata do fato do dia”, enquanto cartum “é um desenho caricatural que apresenta uma situação humorística [...] em contraposição à charge é atemporal e é universal, pois não se prende necessariamente aos acontecimentos do momento” (FONSECA, 1999, p.26).

Desenho de humor é “um cartum que não tem como finalidade principal provocar o riso, mas representar, com os elementos da caricatura, um momento do ser humano que seja visto sob o prisma do humor”, já a tira cômica e as história em quadrinhos de humor “são gêneros humorísticos da história em quadrinhos, um meio de expressão gráfica que se caracteriza pela forma de narrativa feita pela seqüência de figuras desenhadas” (FONSECA, 1999, p.27). Seu elemento básico, de acordo com o autor, é o painel<sup>2</sup>, “desenho simples, encerrado em uma moldura geralmente retangular ou quadrada, que fica ao mesmo tempo isolado e em relação íntima com os outros painéis da seqüência”. Por último, a caricatura pessoal, é o ‘retrato carregado’, em tradução livre do francês, que

utiliza a deformação física como metáfora de uma idéia, limita-se ao exagero das características físicas de uma pessoa. Necessariamente não tem conteúdo satírico ou de comentário social, podendo manifestar-se tão somente como expressão artística ou de divertimento (FONSECA, 1999, p.28).

---

<sup>2</sup> Com base nessa definição, o termo “painel” será utilizado nesse trabalho, associado ao termo “quadro” de Villafañe (2000) para referir-se à unidade isolada de uma seqüência, que pode ser agrupada em tiras ou páginas.

Sempre que o autor se refere a esse tipo de manifestação, toma o cuidado de tratá-lo por caricatura pessoal. Ao utilizar o termo caricatura simplesmente, trata da denominação abrangente, que envolve todas as manifestações já citadas.

Quanto aos desenhos de humor, é necessário também outro cuidado: tomando como referencial as classificações de Fonseca, a dissertação não compreende, portanto, como desenho de humor as charges, as caricaturas pessoais e os cartuns. A caricatura (termo abrangente) está sim intimamente relacionada ao humor, porém, desenho de humor é uma de suas manifestações, não um outro termo abrangente para designar a mesma coisa...

Esse é um cuidado metodológico, como opção para construir e delimitar o corpus de análise. Ou seja, se me proponho analisar as manifestações caricaturais, segundo Fonseca, são elas que analiso. Faço essa ressalva justamente para o leitor não esperar análise apenas de caricaturas pessoais, por exemplo.

A opção pelas manifestações caricaturais surgiu primeiro pelo interesse particular em quadrinhos, que me levou a participar do Grupo de Estudos em Histórias em Quadrinhos (GEHQ)<sup>3</sup>, do Instituto de Letras e Artes da Universidade Federal do Rio Grande – FURG, orientado pelo dr. José Antônio Vieira Flores. Depois, pela própria observação dos jornais pesquisados, que apresentavam farto material sobre elas. Ainda – e certamente o mais importante – por acreditar que, dentre as manifestações caricaturais presentes nos jornais estudados, os quadrinhos são as que melhor representam a união entre desenho e informação.

Aqui, outra observação: o jornalismo em quadrinhos, tão citado atualmente como “novo” gênero jornalístico, tem, portanto, seus primórdios datados de mais de 130 anos, pelo menos no Brasil. O mesmo vale para todas as manifestações caricaturais que aliam desenho e informação. Independentemente de estilo, de consagração, de consciência dos autores sobre o que faziam, elas tinham muito de seu conteúdo baseado em fatos reais e traduziam – sim – um novo gênero de comunicar<sup>4</sup> o que antes só se conseguia fazer por palavras e que então foi permitido pelo avanço das técnicas de impressão. Esse lapso conceitual em muitos pesquisadores – principalmente na área de quadrinhos – pode ter ocorrido justamente pela predileção, no campo da Comunicação, por objetos de pesquisa atuais, relegando o passado ao esquecimento. Não é o caso de Bahia (1990, p.127), que define, acertadamente, a caricatura

---

<sup>3</sup> Entre as atividades desenvolvidas, o grupo atua na produção e análise de HQ's, estudo sobre grandes nomes, história e técnicas, bem como sobre as contribuições dos quadrinhos para diferentes áreas do conhecimento, além das Artes Visuais.

<sup>4</sup> Os elementos envolvidos e os objetivos de ontem e hoje não são diferentes, mesmo que as técnicas tenham sido aperfeiçoadas e tenha sido formulada mais tarde uma nomenclatura científica adequada.

(termo abrangente), desde o séc. XIX, como “reportagem gráfica – do traço de humor aos desenhos que documentam um fato”.

Ainda é preciso considerar que é característica – acredito que a primordial – da imagem, conforme Wolff (2003, p.23), “tornar presente aquilo que não está presente”. A faculdade humana de fazer e compreender as imagens, conforme o autor, seria o equivalente, na realidade exterior, do poder interno do homem de “tornar presente [...] a aparência visível das coisas que não estão presentes”, o que é feito primeiro internamente, em pensamento – a imaginação. Novamente, reflito sobre a instância simbólica, o caráter projetivo do pensamento humano, da representação dos dados percebidos no processo de colher informações do meio para o seu fazer-se no mundo, uma representação que encontra materialidade na imagem. Essa característica da imagem, de “tornar presente o que não está presente”, é apropriada ao jornalismo, atividade profissional que reporta os fatos a quem não estava presente no momento de seu acontecimento, que valora, para outrem, os dados percebidos.

A imprensa caricata teve pouca duração e circulação irregular, o que não reduz o impacto que a introdução das manifestações caricaturais causou para o jornalismo da época e mesmo para o atual. Sodré (1999, p.203) lembra que o humorismo já estava presente nas páginas dos jornais, mas somente as técnicas de gravação permitiram, à época, aliá-lo “à atração visual do desenho e da imagem”. Aliados à tecnologia e ao humor, os desenhos deram à imprensa brasileira, “considerável impulso, asseguraram novas condições à crítica e ampliaram a sua influência” (SODRÉ, 1999, p.202-203).

Com isso, as relações entre jornais e desenhos rapidamente se consolidaram. Mesmo que os jornais da chamada imprensa caricata tenham se extinguido, deixaram como legado o forte apelo dos desenhos, apelo considerado responsável na época pela maior aceitação dos impressos. Destaca Bahia (1990, p.127) que a caricatura “lança os jornais e revistas numa espécie de passarela da fama. Quanto maior o espaço, mais notoriedade, mais popularidade”. Se a caricatura era sinônimo de popularidade, depois dela, quem não se rendesse a essa nova forma de comunicar, não alcançava o mesmo número de leitores.

Essa popularidade pode ter sido o fator que levou os demais jornais a adotarem posteriormente o uso de desenhos de humor, histórias em quadrinhos, charges, cartuns e caricaturas pessoais em suas páginas, consolidando ao longo do tempo esses modos de dizer no jornalismo diário, com a permanência das charges e tiras em quadrinhos e a utilização do desenho sequencial na reconstituição de fatos.

Em outras palavras, a estratégia editorial voltada para o humor através do desenho, embora os jornais de tal fim não tenham sido duradouros, permeou a prática jornalística até os dias atuais com a utilização de suas mais variadas formas no jornalismo diário. Muito desse sucesso deve-se, segundo pesquisadores, à propriedade do desenho atingir a “população iletrada e inseri-la no grupo dos que lêem jornais” (ALVES, 2002, p.234), o que no contexto da época da imprensa caricata brasileira, de dificuldade de acesso à educação, em que 85% da população era analfabeta (ANJ, 2010a), representava atingir um grupo expressivo de novos leitores.

Também se deve considerar que o desenho oferece possibilidades de expressão diferentes do texto. Alves (2002, p.234) destaca que “rápidos traços sobre o papel, muitas vezes, contribuía para expressar uma opinião de forma mais objetiva do que através de um longo texto”. Essa facilidade do desenho em expressar e ser compreendido e lembrado estaria ligada, segundo Villafañe, à simplicidade estrutural da imagem, cuja proposta abordo no capítulo dedicado à análise da imagem.

Sobre a chegada da caricatura (termo abrangente) aos jornais brasileiros, Santos (2000, p.17) e Fonseca (1999, p. 204) reportam publicação em jornal de 1837 que aponta o Barão de Santo Ângelo, Manuel de Araújo Porto Alegre, como o primeiro caricaturista no país. Consideram, assim, Caricatura, de 1837, a primeira publicação caricata. A inovação chegou após o início dos periódicos ilustrados no país, cujo marco, segundo Santos (2000, p.17) é “O Carcundão”, em Recife, no ano de 1831. Foi a partir desse período (1830) que as caricaturas foram aparecendo de forma sistemática na mídia impressa (SANTOS, 2000, p.17).

No Rio Grande do Sul, a Sentinela do Sul é considerada a primeira folha ilustrada e humorística (FRANCO, 2006; HOHLFELDT, 2006), circulando em Porto Alegre entre 1867 e 1869. O período entre 1845 e 1870 foi de diversificação e desenvolvimento da imprensa no Estado, sendo a de Rio Grande uma das que mais se destacou, com grande quantidade de periódicos (ALVES, 2002, p.234).

Primeira capital do Rio Grande do Sul, a cidade do Rio Grande teve sua importância refletida no desenvolvimento do jornalismo. Lembra Alves (2002, p.234) que “a cidade do Rio Grande, o principal porto marítimo da Província do Rio Grande do Sul, foi uma das comunidades na qual, durante o séc. XIX, mais se desenvolveu o jornalismo”, principalmente nas três décadas finais, com a circulação dos mais variados gêneros de folhas. Nesse período, circularam as mais importantes publicações da fase áurea (1874 a 1893) da imprensa caricata

rio-grandina (ALVES, 2002; HOHLFELDT, 2006). Entre elas, os semanários *Diabrete*, *Marui* e *Bisturi*, que apresento a seguir.

### 1.3 Nos jornais caricatos *Diabrete*, *Marui* e *Bisturi*

A contextualização das manifestações caricaturais nos jornais caricatos rio-grandinos começa por uma tentativa simples de aproximação do leitor com os títulos das publicações estudadas. O Dicionário Online de Português (2011) traz os seguintes significados para *Diabrete*, *Marui* e *Bisturi*<sup>5</sup>:

*Diabrete*: s.m. Diabo pequeno. Fig. Criança travessa.

*Maruí*: s.m. (tupi mariuí) V maruim. Maruim - sm (tupi mariuí) Entom Denominação popular dada aos dípteros nematóceros que se criam em terrenos pantanosos; são sugadores de sangue e pertencem ao gênero *Culicóides*; também chamados mosquito-pólvora, mosquito-do-mangue e bembé. Var: maruí e macuim.

*Bisturi*: s.m. Instrumento cirúrgico em forma de pequena faca, reta ou curva, para praticar incisões.

Conhecer esses significados, já é uma forma de entrar em contato com a linha editorial dos jornais pesquisados e compreender em que contexto as manifestações caricaturais em análise foram geradas. Apenas pelos nomes, fica evidente o tom de crítica social, o caráter antirreligioso e a postura ferina dessas publicações, como passo a detalhar a seguir, seja pelos achados na pesquisa de campo ou pelas informações bibliográficas existentes ou ainda pelas próprias manifestações caricaturais analisadas no capítulo seguinte.

O *Diabrete* foi fundado em 4 de julho de 1875 e circulou até 10 de maio de 1881 (MACHADO, 1988) e o *Marui* circulou entre 1880 e 1882, como “concorrente do primeiro” (BRANCO, 2005, p.15), ambos com periodicidade semanal. Pela pesquisa dos exemplares disponíveis na Bibliotheca Rio-Grandense, o *Diabrete* teve como proprietário Gaspar Alves Meira e a maioria dos desenhos assinados por “T”, que também assinava como “T.A.”. Alguns desenhos eram assinados por “LK” e um foi assinado por “Kagado”, sugerindo que “K” em “LK” seja da inicial de “Kagado”.

<sup>5</sup> A opção pelo uso de um dicionário online se faz justamente para demonstrar que esse tipo de informação é de fácil acesso e está ao alcance de todos a partir da digitação de “significado de Diabrete/Marui/Bisturi” em páginas de busca.

Funcionava na Rua Paysandú, 115, e era comercializado por assinatura e de forma avulsa. Na classificação do Museu da Comunicação Hipólito José da Costa (2010), é descrito como jornal de sátira, caricatura, ilustração, variedades, anúncios, cultura, literatura, de caráter anti-religioso, político e abolicionista, da época do Segundo Reinado. Não há referência sobre outros integrantes da equipe.

O *Marui*, pelos dados expressos nos exemplares da Bibliotheca Rio-Grandense, era de propriedade de Henrique Marcos Gonzáles e funcionou em diversos endereços: Rua Pedro II, nº 53B, em Pelotas na Rua do Imperador nº 11, Rua dos Príncipes 95 e 97, Rua Direita 125 e Rua dos Príncipes, 125. A coincidência de nomes e números no caso das ruas dos Príncipes e Direita indica uma possível mudança de nomenclatura de ruas e de numeração e não necessariamente de local de funcionamento.

Veiculava desenhos assinados por “Lord K” até outubro de 1880, quando “T” passou a assiná-los. Observo que, embora seja descrito como jornal concorrente do *Diabrete*, duas coincidências nas assinaturas dos desenhos nos dois jornais: “LK” e “Lord K”, que pelas iniciais e pela grafia, revelam tratar-se do mesmo desenhista; e “T” e “T.A.”, que pela grafia da letra “t” maiúscula, também seriam do mesmo desenhista. Outro detalhe interessante: na descrição do Museu da Comunicação Hipólito José da Costa (2010), era um jornal de Henrique Gonzáles, Tadeo (*sic*) Alves de Amorim e Constantino Alves de Amorim. Como *Diabrete* também era assinado por “LK”/“LordeK”, suponho tratar-se de pseudônimos de um desses três.

O *Bisturi*, conforme, Branco (2005), preencheu um espaço deixado pelas folhas anteriores. Circulou de forma regular entre 1888 e 1893 (ALVES, 2002). O jornal, porém, circulou no mínimo até 1915. Há um exemplar dos anos de 1897, 1905 e 1914, e dois exemplares dos anos de 1899, 1901, 1908, 1910 e 1915 (sendo um deles incompleto). Do ano de 1911, há quatro exemplares do mês de dezembro, o que demonstra que nessa época houve regularidade semanal.

Funcionava na Rua Andrade Neves nº 17, depois mudou-se para General Bacellar, 7 (essas duas ruas ainda são denominadas assim em Rio Grande, a última é a rua do Calçadão). Pela descrição do Museu Hipólito José da Costa (2010) era de cunho político, abolicionista, republicano federalista, liberal, da época da Revolução Federalista, na Primeira República.

Conforme os exemplares da Bibliotheca Rio-Grandense, foi de propriedade de Thádio Alves do Amorim, também responsável pela redação, direção interna e artística.

Thádío apareceu como integrante da equipe do jornal *Marui*. Outro fato interessante: observando atentamente as assinaturas dos desenhos nos três jornais, constatei que a grafia do “T” e “T.A.” em *Diabrete* e do “T” em *Marui* é a mesma da letra “t” maiúscula de “Thádío”, no único desenho assinado nos exemplares de *Bisturi*, datado de 03 de novembro de 1889. Considerando a grafia e que os sobrenomes dele são Alves do Amorim, “T”, “T.A.” e “Thádío”, tratam-se do mesmo desenhista, que participou, portanto, da equipe dos três jornais e não apenas de *Marui* e *Bisturi*, como as referências apontam.

Sobre a atividade, Santos (2000, p.17) chama a atenção: “Cada jornal tinha, à testa, geralmente, um só desenhista; era ele o responsável; era ele o jornal; o texto, pouco lido, raramente interessava; as páginas ilustradas eram tudo”. O desenhista era também o editor, quem decidia os temas abordados em cada edição e o tratamento a ser dado a eles. Na busca pelo encontro com o outro, esmerava-se na produção de mensagens, fazendo do jornal caricato a sua própria extensão. De igual forma, o público fazia do jornal caricato a sua própria extensão na busca pelo outro, talvez por isso as ilustrações chegassem a suplantar o texto na atenção do leitor.

Outra reflexão possível: caso “L.K.” e “Lorde K.” sejam pseudônimos de Thádío, os desenhos assinados dos três jornais, seriam da mesma pessoa. Mesmo esse pseudônimo pertencendo a outro desenhista, a maioria dos desenhos assinados são de Thádío. Essa constatação feita na pesquisa para a definição do corpus comprova a afirmação de Santos de que o desenhista era o jornal, ou, nesse caso, era mais de um jornal, o que remete à questão da escassez de recursos humanos de jornalismo na área gráfica abordada em minha justificativa para essa dissertação, uma realidade que pode ter sido enfrentada também no séc. XIX e não somente nos tempos atuais.

Acredito que a análise do traço do desenhista revele se Thádío e “L.K.” e “Lorde K” são a mesma pessoa. Não é esse o propósito do presente estudo, mas é uma possibilidade para trabalhos futuros, pela observação detalhada das escolhas do(s) desenhista(s) na composição dos elementos plásticos.

A partir do contato com exemplares encadernados, aparentando ser em formato tablóide, e outros soltos, que podiam ser abertos em formato *standard* comecei a refletir sobre como se apresentavam as páginas ao leitor. A observação em campo e a posterior análise dos elementos morfológicos, dinâmicos e escalares – que apresento no próximo capítulo, levaram a concluir que os três jornais eram impressos em uma única folha, em ambos os lados, que em duas dobras, formava oito páginas.

Dessas oito páginas, quatro eram destinadas aos desenhos e outras quatro às letras. Ou seja, um lado inteiro da folha era destinado às manifestações caricaturais e o outro à escrita. Apenas as edições do século XX e mais próximas ao período final de circulação do Jornal *Bisturi* deixaram de cumprir essa diagramação (tendo, além de um lado inteiro da folha, outra página com desenho ou tendo apenas uma ou duas páginas dedicadas aos desenhos). Isso me levou a denominar as páginas de uma edição por “capa, contracapa e pequena central”, quando duas páginas de desenhos apresentavam-se do lado externo (capa e contracapa), completando-se a exterioridade das quatro páginas ao abrir a segunda dobra; e de “grande central” quando as quatro páginas apresentavam-se pelo lado interno, surgindo ao leitor após a abertura completa das dobras.

Infelizmente, a encadernação dos exemplares não respeitou essa diagramação. Cortada em quatro partes, a folha teve cada uma dessas partes dispostas uma atrás da outra, desrespeitando, por exemplo, a sequencialidade própria das histórias em quadrinhos e, portanto, comprometendo a compreensão do leitor atual. Para dar conta desse quebra-cabeça, mais uma vez impõe-se a necessidade de análise dos elementos morfológicos, dinâmicos e escalares, na tentativa de “remontar” as edições.

Esse argumento pode ser comprovado a partir dos Apêndices, que trazem primeiro as páginas do corpus de análise como se apresentam nos tomos encadernados e depois minha pequena tentativa - após a análise das imagens - de “remontar” as edições, incluindo páginas com retratos pessoais que não compõem o corpus. Apenas uma edição do corpus não foi remontada: a última edição de *Bisturi*, cuja capa e pequena central não contêm desenho. A construção do corpus é descrita a seguir, introduzindo a análise das estratégias discursivas da imagem, a qual dedico o próximo capítulo.

## **2 ANÁLISE DAS ESTRATÉGIAS DISCURSIVAS NOS JORNAIS *DIABRETE, MARUI E BISTURI***

Antes da análise das manifestações caricaturais, é necessário descrever a construção do corpus, feita a partir dos exemplares disponíveis na Bibliotheca Rio-Grandense (Rio Grande-RS), tarefa que toma a primeira parte deste capítulo. Nela, apresento como constitui o conjunto de imagens sobre as quais desenvolvo a análise e que exigiu a busca de exemplar em outro local de pesquisa, o Museu da Comunicação Hipólito José da Costa, (Porto Alegre-RS).

Cumprida essa etapa, passo à apresentação das significações plásticas a serem analisadas segundo a Teoria da Imagem, a partir da proposta de Villafañe (2000), que aborda os elementos morfológicos da imagem (ponto, linha, plano, textura, cor e forma), os dinâmicos (movimento – baseado no conceito de temporalidade - tensão e ritmo) e os escalares (dimensão, formato, escala e proporção).

Além dos pressupostos do autor, completo o embasamento teórico com estudos de outros autores voltados à análise da imagem, como Dondis (2007), Joly (2009) e Kandinsky (1997, 1989), Arnheim (2011) e Ostrower (2004). Considero que essas contribuições, externas a Villafañe, de forma alguma rivalizam com a sua Teoria da Imagem, pois o próprio autor busca apoio em Arnheim e Kandinsky, por exemplo, para suas argumentações. Sendo ela uma teoria em construção, acredito que os estudos correlatos possam significar o fortalecimento da proposta, até porque, da mesma forma que uma ciência não pode pretender descobrir aquilo de que outra já se ocupou de fazer, um estudo ou teoria deve atentar para o que já foi pesquisado até então e pode ser revisitado, melhorado ou mesmo refutado – o que é apropriado para uma dissertação que se propõe a valorizar o passado e sua contribuição ao presente e futuro.

Cada elemento é analisado no conjunto das imagens e, como é possível verificar a seguir, muitos elementos se relacionam uns com os outros. Isso poderia provocar a repetição de uma imagem para explicitar outro elemento, porém cada imagem que compõe o corpus é apresentada, ao longo do trabalho, para análise de um elemento específico.

Acredito que essa seja a melhor forma apresentar os dados. Não tenho a intenção, porém, de com isso limitar a análise ou reduzir a importância das imagens no estudo ou dos elementos nas imagens. Pelo contrário, é uma opção para organizar os dados e permitir que o corpo do trabalho se ocupe em maior parte da análise e não seja tomado pela extensa

quantidade de imagens, repetidas vezes, o que poderia tornar cansativa a leitura ou mesmo significar uma desnecessária disputa de espaço entre imagens e análise.

## 2.1 Definição do corpus

A busca por um corpus ideal, capaz de fornecer respostas cientificamente adequadas à problemática de pesquisa, é por si só uma problemática. É o contato qualificado com o objeto de análise, e essa construção define boa parte do caminho a seguir. Como uma escolha errada pode comprometer o resultado de uma longa jornada, concentrei os esforços na pesquisa bibliográfica sobre como construir um corpus adequado para a coleta de dados.

Encontrei apoio em material desenvolvido pela professora dr<sup>a</sup> Márcia Benetti (2008). Para esse recorte arbitrário feito pelo pesquisador para atingir o objetivo ao aplicar uma metodologia, ela observa critérios descritos por Bauer e Aarts (2008, p. 55): relevância (escolha a partir de um ponto de vista, uma temática ou problematização), sincronicidade (escolha dentro de um nicho determinado de tempo) e homogeneidade (escolha de componentes tão homogêneos quanto possíveis).

No critério de relevância, a opção por manifestações caricaturais se deu por verificar que, no seu surgimento, aliam desenho e informação jornalística. Esse é o ponto de vista (relevância) que iniciou a definição. Dentro dele, está inserida a homogeneidade, uma vez que só analiso manifestações caricaturais, conforme a classificação de Fonseca (1999), dentre outros materiais passíveis de análise nos jornais caricatos que compõem o corpus.

Para contemplar a sincronicidade, registrei a data de cada exemplar disponível na Bibliotheca Rio-Grandense dos três jornais em análise, com o objetivo de definir uma linha de tempo, pois como afirmam Bauer e Aarts (2008, p.56) “um corpus é um interseção da história” e os materiais “devem ser escolhidos dentro de um ciclo natural.” Assim, da linha de tempo, objetivei retirar um exemplar completo mais próximo da data/ano de início de circulação, um exemplar completo mais próximo da metade do período total de circulação e um exemplar completo mais próximo da data/ano do término da circulação,

De *Diabrete* há exemplares desde 08 de setembro de 1878 (incompleto) até 10 de abril de 1881, exato um mês antes da data do término de circulação, 10 de maio de 1881. De *Marui* há exemplares desde 04 de janeiro de 1880, data de início de circulação, até 07 de maio

de 1882, último ano de circulação. De *Bisturi* há exemplares desde 1º de abril de 1888 até 20 de junho de 1915 (incompleto).

Com a finalidade de oferecer resultados representativos da totalidade da trajetória dos três jornais, completei a linha de tempo com informações do Museu da Comunicação Hipólito José da Costa, principalmente para buscar o exemplar mais próximo do ano de fundação do jornal *Diabrete*, 1875, encontrando a própria primeira edição do jornal.

Para os outros jornais, não encontrei dados que pudessem estabelecer alguma novidade na linha de tempo. A metade do período de circulação de cada jornal foi definida a partir do total de meses de circulação - estabelecido pelas informações já relatadas sobre os jornais. No caso de não haver informações precisas, optei, entre os exemplares disponíveis, pelo primeiro exemplar completo do mês resultante da divisão simples.

Assim, para o *Diabrete* estabeleci os exemplares 04 de julho de 1875, de 28 de dezembro de 1879 e de 10 de abril de 1881. Para o *Marui*, os exemplares de 04 de janeiro de 1880, 27 de março de 1881 e 07 de maio de 1882. Para o *Bisturi*, os exemplares de 1º de abril de 1888, 18 de agosto de 1901 e 12 de abril de 1915. Todos eles tiveram fotografadas as páginas com desenhos.

Nessas páginas, selecionei as que comporiam o corpus de acordo com a classificação de Fonseca (1999) para as manifestações caricaturais. Com isso, descartei as imagens de retratos pessoais que figuravam em algumas capas - duas de *Diabrete*, exemplares de 15 de setembro de 1878 e 04 de julho de 1875; uma de *Marui*, exemplar de 27 de março de 1881; e em uma contracapa de *Bisturi*, exemplar de 18 de agosto de 1901. Essas imagens podem ser vistas nos Apêndices.

Da seleção, resultou um total de 22 imagens<sup>6</sup>, que passam a ser analisadas na próxima parte desse capítulo. Cabe ressaltar que esse total se refere à quantidade de imagens fotografadas, não exatamente a quantas páginas de jornal cada uma dessas 22 imagens comporta ou forma. Isso porque, para facilitar a coleta de dados e diminuir os gastos com a pesquisa, além de preservar a totalidade dos desenhos quando unidos, algumas páginas centrais foram fotografadas juntas ou, pela disposição apresentada nos tomos encadernados, foram fotografadas em separado.

---

<sup>6</sup> Penso que “22 imagens” talvez não seja o termo mais apropriado, apenas resultante do fato das páginas terem sido fotografadas para apresentação nesta dissertação. Talvez o termo “22 fotografias” possa dar conta de forma adequada ao que compõe o corpus.

## 2.2 Composição visual das manifestações caricaturais

Traços, formas, sombras, cores, significam. A análise de uma imagem supõe a observação do que está nela expressado e do que esses elementos representam quando relacionados uns com os outros. É o que pretendo apresentar sobre as manifestações caricaturais nos três jornais analisados. Embora muitos tenham-se ocupado da tarefa de compreender a imagem e suas significações, é Villafañe (2000) que procura ordenar uma proposta de metodologia de análise que considera os aspectos plásticos (materiais) e semânticos (sentido) da imagem na construção de significação.

Em sua proposta didática de Teoria da Imagem, o autor pretende contribuir para a formulação de uma Teoria Geral da Imagem, para responder à necessidade de um marco metodológico de análise. O presente trabalho é um esforço em seguir a proposta do autor, tendo, portanto, como objeto de análise em cada manifestação caricatural, a natureza icônica, o componente permanente e invariável da imagem.

Para o autor, uma imagem supõe “uma seleção da realidade, um repertório de elementos fáticos e uma sintaxe” (VILLAFANE, 2000, p.23, tradução minha). A teoria proposta ocupa-se de estudar os processos básicos que sustentam a imagem e constituem esses eixos. Melhor dizendo, para a seleção de realidade que toda imagem representa, quais elementos plásticos específicos são utilizados para compô-la e de que forma são ordenados para significar.

É por esse caminho que a dissertação segue. Assim, analiso as estratégias enunciativas das imagens, suas significações, a partir de seus elementos divididos pelo autor em morfológicos (de natureza espacial), dinâmicos (de tempo, que criam dinamicidade dentro da imagem) e escalares (de relação, que formam a estrutura icônica). Reforço que, para isso, utilizo também contribuições externas a Villafañe, que acredito serem úteis para a análise.

### 2.2.1 Significações da natureza espacial

Começo a análise pelos elementos básicos para a estrutura icônica e os únicos com presença material e tangível na imagem: os elementos morfológicos. São eles o ponto e a linha (chamados por Villafañe de unidimensionais, por se referirem a uma dimensão) e o

plano, a forma, a cor e a textura (chamados de superficiais, pois implicam em duas ou três dimensões). Sendo elementos materiais, remetem à significação plástica da imagem. Villafañe (2000, p.97, tradução minha) os caracteriza como capazes, alguns, de assimilar outros. “A forma pode estar integrada por linhas, e estas, por pontos; a cor implica, em muitos casos, na textura”. Ou seja, os elementos se relacionam e constituem outros como é possível observar nos resultados e discussões. Não só Villafañe aborda essa propriedade e complexidade. Dondis (2007, p.54) reforça que pontos podem criar, quando muitos e justapostos, “a ilusão de tom ou de cor”, ou seja, podem dar origem a outro elemento.

O ponto é o elemento mais simples de uma imagem. Dondis (2007, p.23) remete à simplicidade do ponto e sua capacidade de significar ao descrevê-lo como a “unidade visual mínima, o indicador e marcador de espaço”. Para Villafañe (2000, p.98) a simplicidade do ponto faz com que sua natureza transcenda “à própria materialidade do meio de representação em que se expressa e a própria forma dessa expressão”. Nesse sentido, Kandinsky (1997, p.23), o descreve como ser invisível, imaterial e que “evoca a concisão absoluta, isto é, a maior reserva, que no entanto fala”. Ele é concêntrico, afirmativo e permanente, “elemento primário” na pintura e artes gráficas<sup>7</sup>, a forma temporal mais concisa (KANDINSKY, 1997, p.25-28).

O ponto não precisa estar representado graficamente para significar, por exemplo, o elemento que direciona o olhar, a atenção, como o ponto de fuga de uma perspectiva. Em outro exemplo, como centro psicológico ou perceptivo de uma superfície (plano original) para onde o olhar sempre converge, na busca natural pela estabilidade (retomando os pressupostos da comunicação humana, tudo o que foge ao controle do homem desequilibra, por isso o olho tende a “equilibrar” o que vê, para deixar a imagem dentro do seu espaço de domínio, do seu alcance, evitando surpresas que podem representar ameaças). Trata-se do equilíbrio psicológico, de que fala Arnheim (2011, p.3-5).

Ao abordar a percepção, a partir da relação espacial na experiência visual, o autor diferencia centro geométrico de centro psicológico, e esse, conforme Arnheim (2011), apresenta a tendência “psicológica”, a priori, de atrair a atenção do olhar. Exemplifica com a representação de um disco dentro de um quadrado, discutindo questões como centro geométrico (ponto central) e estabilidade. O ponto central é definido pelo autor (2011, p.5) como lugar onde se estabelece o cruzamento de quatro linhas estruturais principais do

---

<sup>7</sup> Para Kandinsky (1997, p.27) pintura e artes gráficas são inseparáveis e o emprego do ponto e da linha é comum aos dois domínios.

quadrado: eixos vertical, horizontal e diagonais. Pode não ser identificado por nenhuma marca, como “um foco invisível de força, estabelecido a uma distância considerável pelo contorno do quadrado” (ARNHEIM, 2011, p.4)

Também invisível é o centro psicológico ou perceptivo. Ostrower (2004, p.32-33) explica esse fenômeno a partir da base do plano, a margem horizontal inferior, que torna visualmente pesada toda marca representada na área baixa de um plano.

Por esta razão existem sempre *dois* centros, dois núcleos: um, que é o *centro geométrico*, produzido pelo cruzamento dos eixos centrais, e o outro, que é o *centro visual perceptivo* da área. O centro perceptivo estará sempre colocado um pouco *acima* do centro geométrico, a fim de compensar o peso visual da base através de um intervalo espacial maior.

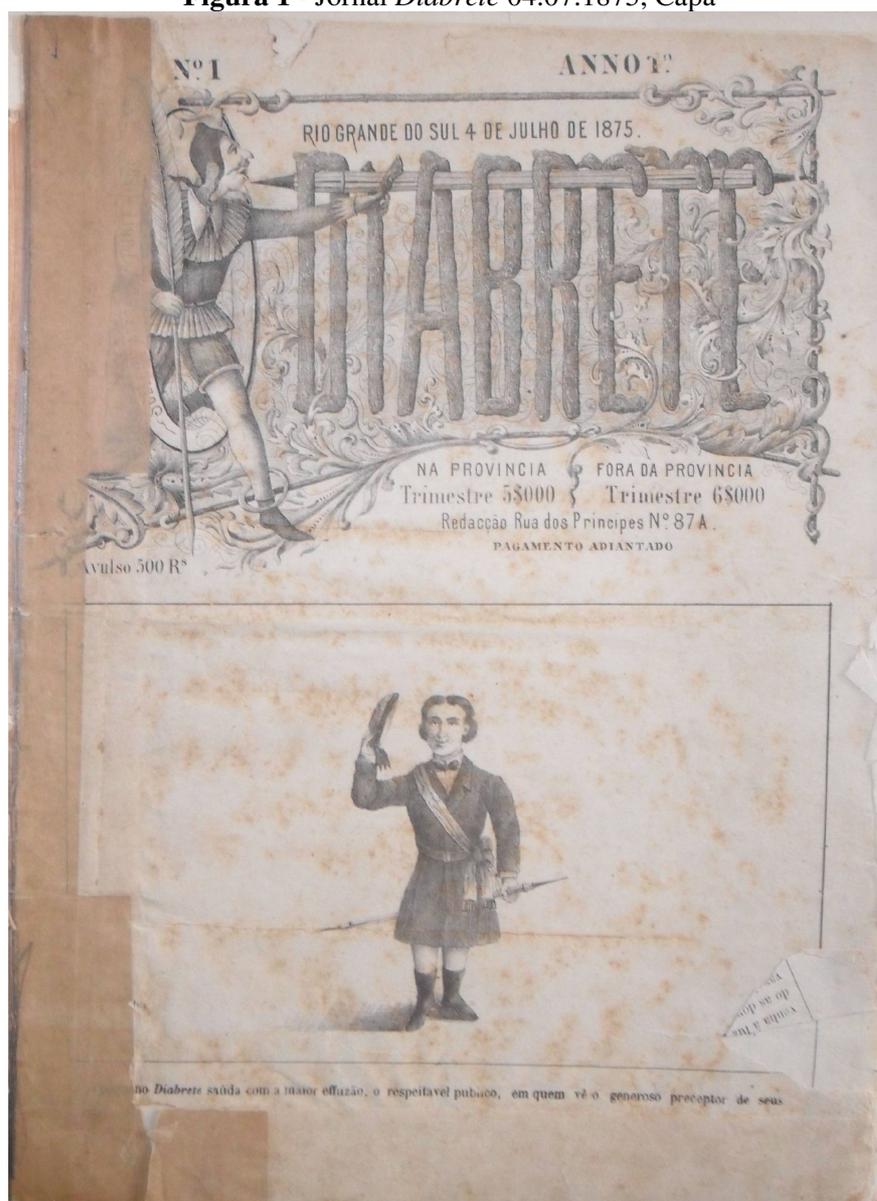
Essa compensação, segundo a autora, determinará a localização exata do centro perceptivo e dependerá das proporções da superfície: quanto mais vertical a superfície, mais alto ficará o centro perceptivo. Um exemplo dessa compensação será apresentado logo adiante na Figura 1.

Arnheim (2011, p.3) representa o disco propositalmente deslocado do centro geométrico do quadrado, para demonstrar a força de atração de repulsão que as observações relacionais entre disco e bordas do quadrado provocam na experiência visual. “É como se, deslocado do centro, quisesse voltar, ou como se desejasse movimentar-se para mais longe ainda” (ARNHEIM, 2011, p.4). Essa instabilidade seria variável conforme os lugares de representação do disco dentro do quadrado, oscilando entre repouso completo e impulso. Isso porque além da influência das bordas e do centro do quadrado, “principal lugar exato de atração e repulsão”, outros pontos de linha “exercem atração da mesma forma” (ARNHEIM, 2011, p.5).

A estabilidade seria alcançada em maior nível pelo disco “quando seu centro coincide com o do quadrado” (ARNHEIM, 2011, p.5). Kandinsky (1997, p.29) também descreve essa representação, em que o ponto coincide com o centro do plano, como a mais estável, uma “harmonia simples”, em que “a ressonância do plano se torna relativamente inexistente”.

Uma boa ideia sobre a utilização do ponto para captar a atenção do leitor a partir do equilíbrio psicológico é encontrada na Figura 1, que traz a primeira capa do Jornal *Diabrete*:

**Figura 1** - Jornal *Diabrete* 04.07.1875, Capa



Fonte: Museu da Comunicação Hipólito José da Costa

Na Figura 1, o personagem único não está posicionado exatamente no centro do retângulo dentro do qual foi representado. Cabe ressaltar que considero para a análise, apenas a manifestação caricatural, portanto, dentro desse retângulo, não a composição visual da página<sup>8</sup> do jornal, uma vez que o objeto da análise são as manifestações caricaturais. Ou seja, não estabeleço relação da manifestação caricatural com os demais elementos da página. O mesmo ocorre com as demais figuras.

Assim, quanto ao eixo horizontal, o personagem está centralizado, porém, quanto ao eixo vertical, está representado mais próximo à base da superfície do retângulo. Isso faz com

<sup>8</sup> Acredito que a análise da composição da página mereça ser objeto de outro trabalho.

que a cintura do personagem fique localizado um pouco abaixo do centro geométrico do retângulo. Como explica Ostrower (2004) sobre o centro psicológico ou perceptivo, o peso da figura, representada próxima à base da superfície, junto à margem inferior horizontal, precisa ser compensado. Com isso, o olhar do leitor é direcionado para a parte superior do personagem, onde está o centro psicológico ou perceptivo.

Esse outro centro, ainda com base em Ostrower (2004), devido à proporção mais horizontal da superfície, não fica localizado tão ao alto. Nessa condição, devido à força da atração, o personagem parece olhar diretamente nos olhos do leitor. Essa parte superior do personagem ainda se encontra na área de exercício de atração de outros pontos das linhas vertical, horizontal e diagonais que cruzam o centro.

A Figura 1 evidencia como os diversos pontos invisíveis podem ser explorados na composição gráfica e, a partir da busca natural pelo equilíbrio psicológico, capturar a atenção, aproximar o leitor daquilo que está representado. O posicionamento do personagem é um convite à leitura, o que pode ser comprovado pela legenda, embora não completamente legível: “... Diabrete saúda com a maior effuzão, o respeitável público, em quem vê o generoso preceptor do seu...”.

Ou seja, o personagem representa o próprio jornal, é o “Diabrete” pequeno e travesso, que saúda o público tirando o chapéu. Com esse desenho da capa da primeira edição, o jornal fala diretamente ao público e, olhando em seus olhos, apresenta-se como novidade, como espetáculo a ser visto.

Observo ainda na Figura 1 um fenômeno que se repetirá em outras figuras analisadas, independente do título do jornal: o da autorreferencialidade. Fausto Neto (2008b, p.98) explica a autorreferencialidade<sup>9</sup> como o processo da mídia “produzir uma enunciação na qual fale de si mesma, através do que privilegia não representações de um mundo externo, mas suas próprias operações, nas quais se explicitam os fundamentos dos seus próprios processos interpretativos”.

Essas operações da enunciação jornalística, segundo Fausto Neto (2008a, p.109), indicam “a natureza e a especificidade do seu lugar e dos efeitos de suas operações sobre as condições de construção de sua legitimidade”. Em outras palavras, é a estratégia utilizada pelo

---

<sup>9</sup> Esse conceito é amplamente analisado pelo autor em diferentes artigos, como Enunciação, auto-referencialidade e incompletude (2007), além dos já citados.

comunicante, no contrato de leitura, para construir a legitimidade do próprio meio de enunciação, ao se por em contato com o leitor.

Embora não seja objeto de pesquisa dessa dissertação, a autorreferencialidade merece comentário por estar presente em muitas das manifestações caricaturais que compõem o corpus. O jornal fala de si para o leitor por meio do desenho, o jornal e o desenhista são tematizados<sup>10</sup> nos desenhos e nesse contrato de leitura constroem sua legitimidade. Isso demonstra a força do traço como estratégia de aproximação com o público, no caso, por meio da autorreferência.

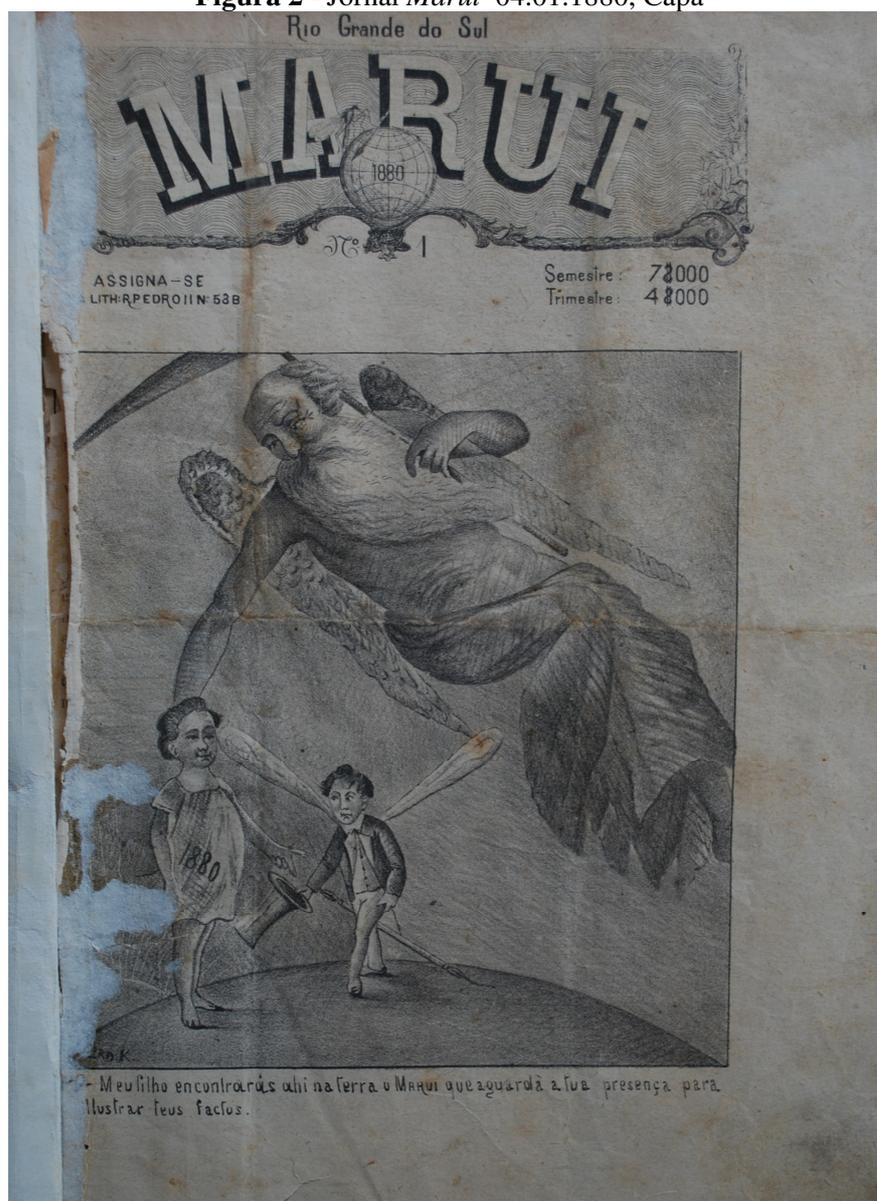
Ainda, cabe refletir que, mesmo sendo descrito por Fausto Neto (2008b, p.98) como “novo modelo de enunciação posto em prática”, essa estratégia já era praticada, como aponta o corpus, no século XIX. Mais um caso em que os fenômenos já eram recorrentes, mesmo que não tivessem ainda sido nominados e as teorias não tivessem sido ainda desenvolvidas.

Retomando a análise, as tensões visuais entre o que está representado (imagem) e o que direciona o olhar geram o que, para Villafañe (2000, p.99), é a característica mais importante do ponto: a dinamicidade, que pode ser observada em outros exemplos. Ao direcionar o olhar, o ponto sempre cria vetores de direção, que tensionam entre si e, além de criar as relações plásticas entre os elementos da composição, condicionam a direção de leitura da imagem (VILLAFÑE, 2000, p.103). Esse efeito de dinamicidade é construído na Figura 2, capa do jornal *Marui*:

---

<sup>10</sup> Peruzzolo aborda a estratégia da tematização no livro *Elementos de semiótica da comunicação: quando aprender é fazer* (2004), pelo qual o leitor pode aprofundar conhecimentos sobre o assunto.

**Figura 2** - Jornal *Marui* 04.01.1880, Capa



Fonte: Bibliotheca Rio-Grandense

Na Figura 2, o personagem maior, localizado na área do centro psicológico ou perceptivo (acima do centro geométrico), e, portanto, em evidência, representa a superioridade do ser que se quer representar: Deus. O deslocamento do centro geométrico é reforçado pela localização mais à direita dessa figura e mais à esquerda das demais – o ano novo, identificado pelo número “1880” em sua roupa; e o “jornal *Marui*”, identificado pelas grandes asas de mosquito – novamente a autorrefencialidade se faz presente por meio do desenho.

Essa disposição cria, conforme o que foi abordado a partir de Arnheim (1980) e Villafañe (2000), a partir das tensões visuais, um efeito de sentido de dinamicidade, em que

Deus (com a maioria do corpo à direita) posiciona abaixo e à esquerda o ano novo “1880”, ao lado da figura que representa o “jornal *Marui*”. A própria inclinação da figura de Deus contribui para reforçar esse sentido de dinamicidade, que parece ser completado com a fala de Deus, disposta na legenda "- Meu filho, encontrarás ahi na terra o Marui que aguardará a tua presença para ilustrar teus factos".

Na composição de uma imagem, cada estrutura funciona como um grande ponto, criando vetores de direção, em relação aos centros geométrico e psicológico ou perceptivo. Mas nem mesmo quando o ponto é disposto no centro do plano de representação (o centro geométrico, lugar mais estável), a dinamicidade está ausente, uma vez que “as tensões visuais que se estabelecem entre o estímulo e o espaço da composição se equilibram” (VILLAFANE, 2000, p.101, tradução minha). Ou seja, o efeito de sentido de estabilidade ocorre não porque as tensões deixam de existir, mas porque as forças dessas tensões se equilibram<sup>11</sup>.

A busca pela estabilidade do olhar também é o que leva ao ponto de fuga, o lugar onde a perspectiva termina e todos os vetores de direção diagonais se encontram. Cabe lembrar que o vetor de direção mais estável ao homem é o horizontal, ou seja, aquele que representa a linha sobre a qual ele se equilibra e a de tudo o que está ao alcance de seu olhar (os próprios olhos estão dispostos na horizontal, ampliando o campo de visão nesse sentido) e de seu conhecimento<sup>12</sup>, noções discutidas no capítulo dedicado à contextualização das manifestações caricaturais no campo da comunicação.

Naquela época, não havia ainda uma Teoria da Imagem, mas já havia a busca por estratégias de comunicação. A partir da análise - seguindo a proposta de Villafañe (2000) - dos elementos que compõem a imagem é possível perceber como o desenhista já procurava estabelecer a relação com o público leitor por meio da mensagem visual, procura essa explicitada no capítulo anterior, a partir de Peruzzolo (2006, 2004).

Das imagens analisadas, todas exploram nitidamente a relação com os pontos centrais (geométrico e psicológico ou perceptivo) na sua composição, seja para criar as tensões e dinamicidade - geradas pelos vetores de direção, seja para estabilizar o olhar.

---

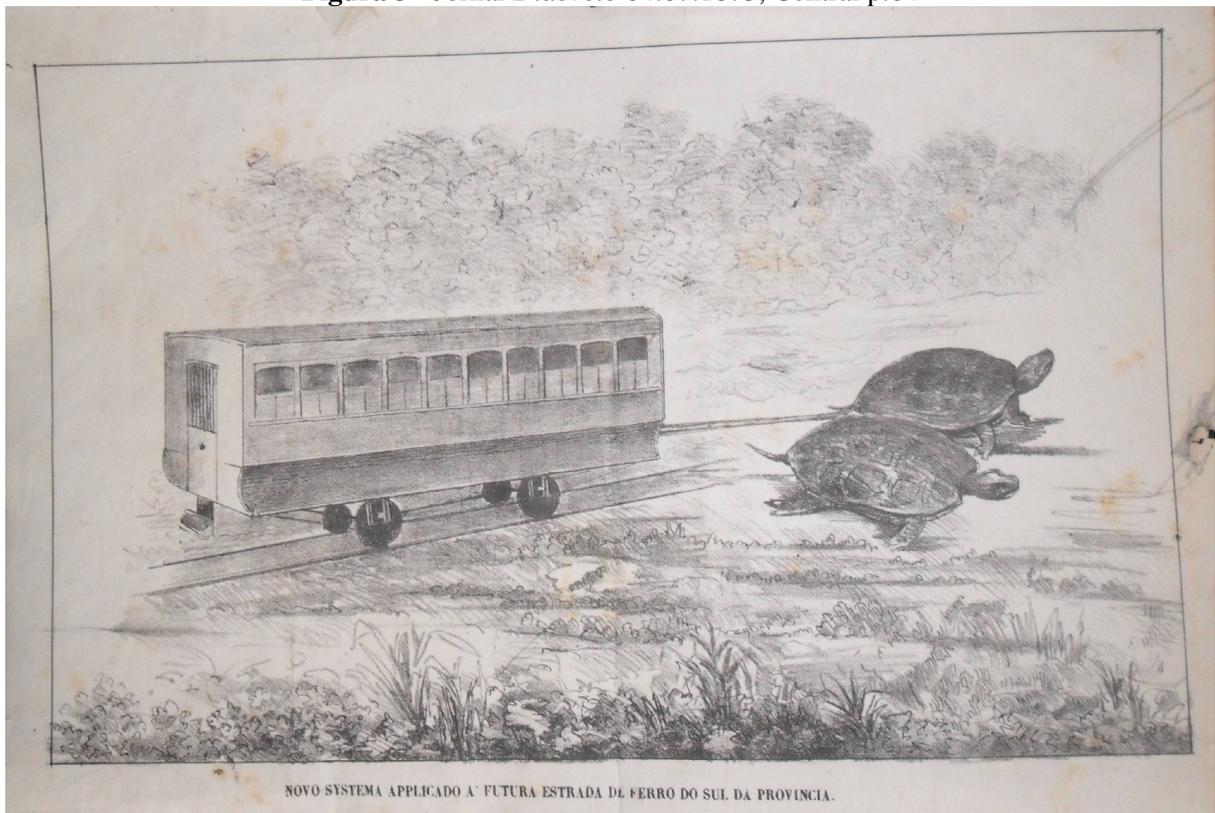
<sup>11</sup> A Física mecânica detalha esse fenômeno no estudo do movimento e vetores de direção, ao abordar, por exemplo, o estado de repouso, em que a resultante das forças e dos torques devem estar em situação de equilíbrio.

<sup>12</sup> Mesmo quando o homem olha verticalmente, o horizonte representa ao olhar o ponto de fuga da perspectiva entre o espaço que o homem pisa e o infinito e desconhecido do céu, representa o longe que ele enxerga. Enfim, o lugar onde as diagonais se encontram e as tensões se equilibram.

Se a linha é integrada por pontos, também ela criará vetores de direção – e o consequente efeito de sentido de movimento. Essa capacidade é a primeira das funções secundárias que Villafañe (2000, p.103) atribui à linha. Dondis (2007, p.55) também faz referência a ela quando diz que a linha pode ser definida “como um ponto em movimento, ou como a história do movimento de um ponto”. Também Kandinsky (1997, p.49) aborda a linha como “rastro do ponto em movimento”, elemento que nasceu a partir da “aniquilação da imobilidade suprema do ponto” e que apresenta “tendência a continuar direto ao infinito”. Ostrower (2004, p. 54) simplifica ao dizer que as linhas funcionam “como setas, dirigindo nossa atenção e dizendo: siga nesta direção ou siga naquela”.

A Figura 3 recorre a essa estratégia, demonstrando o empenho do jornal, há mais de século, em estabelecer relação com o leitor, ou seja, efetivamente fazer comunicação explorando os efeitos de sentido produzidos com o uso das linhas nas manifestações caricaturais:

**Figura 3** - Jornal *Diabrete* 04.07.1875, Central p.04



Fonte: Museu da Comunicação Hipólito José da Costa

Na Figura 3, o desenho é utilizado para apresentar a notícia, evidenciada pela legenda “Novo sistema applicado a futura estrada de ferro do sul da Província”. O trem, numa

leitura sociopolítica, é a modernidade, o futuro, que chega à cidade, o fato novo a ser demonstrado por meio do traço ao público leitor. Como estratégia do desenhista, o objeto que representa a velocidade, o dinamismo, está posicionado em diagonal ascendente. Ainda, o posicionamento do trem à esquerda de quem vê empurra imediatamente o olhar em direção ao centro, o que reforça o efeito de sentido de dinamicidade. Assim, o trem parece “mover-se”<sup>13</sup> na direção para onde ascendem suas linhas diagonais.

Já as tartarugas, posicionadas horizontalmente, com leve inclinação descendente, cumprem o efeito de sentido de estabilidade da imagem, dando ideia de algo que também se desloca com menor velocidade, numa nítida oposição entre o que é mais veloz e o que é mais lento. Essa oposição, aliada à legenda “Novo sistema aplicado à futura estrada de ferro do sul da Província”, confere o caráter cômico à manifestação caricatural: trata-se de uma crítica à lentidão do processo que tornaria realidade o meio de transporte até o futuro Balneário Cassino (praia, habitat natural das tartarugas marinhas).

A publicação da manifestação caricatural data do ano de 1875. Em 1884 foi inaugurada a estrada de ferro Rio Grande-Bagé, para o escoamento da produção da campanha gaúcha até o porto do Rio Grande (TORRES, 2008). Já a linha ramal do Cassino, construída pela Cia. de Carris Urbanos de Rio Grande, foi inaugurada somente em 1890<sup>14</sup>, 15 anos depois (ESTAÇÕES FERROVIÁRIAS, 2011; TORRES, 2008).

Sobre a direita para onde aponta a diagonal ascendente, Kandinsky (1997, p.113) a conceitua como a que provoca efeito de sentido de “entrar”, o que evidencia a intenção de comunicar o trem que leva/entra até a praia. Também a considera como a direção onde “as tensões das formas [...] se atenuam”, e por isso, desaceleram e se esgotam. Como efeito de sentido, o final desse ponto de fuga, ou seja, a linha de chegada no balneário Cassino, é onde o trem repousa.

Dondis (2007, p.60) justifica essa estabilidade da referência horizontal-vertical, por ser a “referência primária do homem, em termos de bem-estar e maneabilidade”, que remete ao explicitado no Capítulo 1 e tem a ver com “a relação entre o organismo humano e o meio-ambiente, mas também com a estabilidade em todas as questões visuais”. Também Kandinsky (1997, p.50-51) faz referência às qualidades das linhas horizontais e verticais.

---

<sup>13</sup> Esse efeito de sentido, que não se trata de movimento (elemento dinâmico exclusivo de imagens de cinema/televisão), é provocado por tensões visuais e explicado por Villafañe no item dedicado ao elemento dinâmico tensão, que abordo a partir da pág. 72.

<sup>14</sup> A estação de trem do Cassino ainda hoje recebe visitantes, pois se localiza na entrada do Balneário e abriga o Ponto de Cultura ArtEstação.

Considera a horizontal a mais simples, por corresponder “à linha ou à superfície, na qual o homem repousa ou se move”, cujas ressonâncias básicas são o plano e frio. Já a vertical, para ele, é justamente o oposto, “em que o plano é substituído pela altura, logo o frio pelo quente”, e a diagonal é a “forma mais concisa das infinitas possibilidades de movimentos frios-quentes”.

Por fugir da referência primária do homem, a direção diagonal – a do trem - seria mais instável e provocadora, segundo Dondis (2007, p.60): “Seu significado é ameaçador e quase literalmente perturbador”. Assim, quanto mais distante da horizontal e mais próximo da vertical for o vetor de direção diagonal, mais representará o que foge ao olhar e provoca tensão. Por isso, a tensão é menor quanto mais próximo o ponto estiver disposto das linhas horizontal, vertical, diagonal (nessa ordem de “equilíbrio”) que cruzam o centro geométrico, lugar mais estável, como já descrito na análise dedicada ao ponto. Já as forças direcionais curvas teriam “significados associados à abrangência, à repetição e à calidez” (DONDIS, 2007, p.60).

A Figura 4 também mostra a utilização das linhas diagonais, mais próximas da horizontal, para criar o efeito de sentido de tensão:

**Figura 4** - Jornal *Marui* 07.05.1882, p.02



Fonte: Bibliotheca Rio-Grandense

Na Figura 4, o desenho faz referência bem humorada aos primeiros momentos de articulação para a realização de corridas de cavalo na cidade do Rio Grande, evidenciada pelo texto redigido na fita do chapéu do cavaleiro “O Marui saúda os iniciadores do Prado”. Ou seja, os iniciadores do hipódromo na cidade.

A imagem explora os vetores de direção formados por linhas como estratégia para abordar a temática escolhida: corrida de cavalos. A cerca em diagonal, criando um ponto de fuga além da imagem representada, demonstra a intenção do autor em direcionar o olhar para o longe, reforçando a ideia de movimento do animal desenhado para o lado contrário desse movimento natural do olhar. Enquanto o olho segue propositalmente direcionado ao ponto de fuga à direita, o cavalo parece dirigir-se à esquerda, para onde está direcionado.

As patas do animal também criam vetores de direção, ao estarem dispostas em continuidade às linhas da cerca, como que deixando o ponto de fuga para trás, favorecendo o efeito de sentido de velocidade. Reforçam o movimento do cavalo ao lado contrário do ponto de fuga os vetores de direção criados pela crina e pelo rabo do animal, que parece estar em disparada. Em tensão à posição do cavalo, o cavaleiro posiciona-se para o lado contrário, direcionando o olhar ao ponto de fuga, conferindo dinamismo ainda maior à imagem.

Todo esse dinamismo é transcrito na legenda “Approvamos a ideia e desejamos que ella não escorregue no terreno”, explorando a ambiguidade do verbo “escorregar”, em seus sentidos conotativo e denotativo. Assim, observo que os vetores servem ainda ao propósito de demonstrar por meio do desenho esse “escorregar”: a ideia do hipódromo parece ficar para trás, enquanto ao cavaleiro só resta tentar se segurar no rabo do cavalo e ficar olhando o longe.

Não buscarei os possíveis problemas enfrentados na época para a implantação de um hipódromo na cidade, uma vez que o resgate da história a partir das manifestações caricaturais não é o propósito dessa dissertação. Cabe ressaltar, porém, que a publicação dessa manifestação caricatural data do ano de 1882 e os registros históricos apontam a fundação oficial do Hipódromo, antigo Jockey Club do Rio Grande, somente em 30 de junho de 1922 (TORRES, 2008), confirmando as previsões do desenhista.

A Figura 4 demonstra ainda como é necessário ao desenhista observar os vetores de direção criados pelas linhas para não correr o risco de afastar o leitor, pela falta de verossimilhança com as imagens que ele está acostumado a ver. Com a intenção de reforçar a tensão entre cavalo e cavaleiro, o desenhista posicionou a fita do chapéu do cavaleiro de

acordo com o vetor de direção criado pela posição do mesmo, como se o cavaleiro estivesse indo para a direita.

Como são os vetores de direção que criam as ideias de ação da imagem, há aqui, portanto, alguns problemas em que os elementos plásticos não correspondem ao propósito da mensagem, ou ainda, em que os possíveis propósitos do desenhista não foram adequadamente expressos no traço: o cavaleiro que se volta para a direita realmente deixaria como rastro a fita à esquerda, porém, ele está sendo levado pelo cavalo, que se move, em disparada, para a esquerda. Suas pernas não estão em fuga em relação ao cavalo, deixando-o para trás; ao contrário, estão confortavelmente apontadas para a frente.

Ainda, estando sobre o cavalo, o cavaleiro, mesmo posicionado para o lado contrário, se movimentaria de acordo com o vetor de direção do animal, uma vez que um cavalo em disparada, na realidade, estaria em maior velocidade.

A intenção do desenhista ficaria mais adequada se a fita do chapéu fosse posicionada estrategicamente também em tensão entre direção do cavalo e a posição do cavaleiro. Para produzir esse efeito de sentido de tensão, a sugestão seria posicionar a fita para o mais alto possível, praticamente virando-se para a direita, numa posição mais próxima ao que aconteceria com a fita na realidade.

A segunda função secundária atribuída à linha por Villafañe (2000, p.103) é a capacidade de separar planos, diferenciando, pelos contornos, duas áreas de intensidade visual distintas. É a estratégia que o desenhista utilizou na Figura 5:

Figura 5 - Jornal Bisturi 01.04.1888, Central



Fonte: Bibliotheca Rio-Grandense

A Figura 5 utiliza o desenho para a crítica à hipocrisia do jejum da Quaresma, que marca a abstinência de carne (mas não impede o exagero no consumo de peixe, ainda mais

numa cidade litorânea) e dos "prazeres da carne". A utilização da linha para o contorno das formas é bem nítida já no primeiro quadro/painel da Figura 5, quando os traços retos da mesa separam-se dos traços curvos dos braços do personagem "padre" e do próprio prato servido. O contorno do peixe, por exemplo, está bem acentuado em relação à parede ao fundo, como estratégia para evidenciar o tamanho do banquete. O mesmo ocorre com os contornos da cadeira em relação aos contornos do personagem "padre" e principalmente com o contorno da barriga desse personagem em relação ao fundo, como estratégia para marcar o tamanho exagerado dela.

Já os "prazeres da carne" são abordados no terceiro quadro/painel, com a introdução de uma personagem feminina e com a legenda "Que olhares sedutores [...] que tentação". O acesso a essa tentação é negado no quadro/painel 4, para contentamento do "padre", destacado em primeiro plano, no quadro/painel 5. O tom de crítica à soberania do "padre" é destacado na legenda desse quadro/painel 5, ao demonstrar que ele protege a personagem feminina do que define na legenda como "Crocodilhos", mas uma proteção que não impede a apreciação por parte de outros.

No quadro/painel 6, o "Mais galante e apreciado anjinho da procissão do encontro" como descreve a legenda, é destacado pelas linhas de contorno feitas com traços fortes, que o colocam em primeiro plano em relação aos demais participantes da procissão.

A crítica humorada continua na chuva de exemplares de *Bisturi* no quadro/painel 7, que mais uma vez demonstra a divisão de planos a partir das linhas. A chuva é representada por exemplares do jornal (autorreferencialidade) desenhados com linhas de contorno em traços fracos, provocando efeito de sentido de segundo plano. Essa chuva é criticada na legenda como "maldicta" pelo "coro dos aduladores da situação", representado, por sua vez, por sapos cujas linhas de contorno são marcadas por traços fortes, provocando efeito de sentido de primeiro plano.

No quadro/painel 8, na conversa entre o personagem "jornal *Bisturi*" (autorreferencialidade), representado segurando uma caneta-tinteiro e o personagem "Zé-povinho", a separação de planos entre os dois personagens em cena também se faz pela linha de contorno. Essa riqueza de detalhes pode ser explicada como estratégia para compor uma imagem mais fidedigna à realidade, lembrando as diferentes dimensões presentes no dia-a-dia das pessoas e, com isso, aproximar o leitor.

Seja para criar vetores de direção ou para separar planos, a linha é, para Villafañe (2000, p.103), o elemento que satisfaz essas funções da maneira mais simples. Reforçando essa simplicidade, Dondis (2007, p.56) define a linha como “o elemento essencial do desenho”, por capturar e reduzir a informação visual. Ou seja, por meio dela, o desenhista capturou e reduziu as informações necessárias para compor uma cadeira, com a sua dimensão.

Villafañe (2000, p.103) lembra que a linha é elemento plástico que se presta a inúmeros fins. Como o ponto, pode não estar representada, mas sugerida pela justaposição de planos cromáticos. Para explicar o papel desse elemento na imagem, Villafañe atribui à linha duas grandes funções: marcar e significar.

Na mesma Figura 5, a linha marca a separação entre alguns quadros/painéis e também é utilizada para marcar separações entre legendas de figuras. A linha marca a delimitação de duas paredes e, com isso, a leve delimitação do quadro. Essa delimitação tanto tem a força de organizar/direcionar o olhar que no caso da divisão entre o quadro/painel 3 e 4 foi desnecessário para o desenhista marcar a separação das legendas, uma vez que essa delimitação já estava bem definida no desenho.

A linha é utilizada também para dar volume a objetos, quando compõe o sombreado. Esse efeito de sentido de volume é obtido por “linhas curvas quase tangentes à linha de contorno que delimita a superfície plana do objeto” (VILLAFANE, 2000, p.104, tradução minha) e resulta na tridimensionalidade. É o que se vê na composição da mesa e da cadeira, do primeiro quadro/painel. Ou nas linhas curvas da gravata do personagem maior no quadro/painel 8. Segundo o autor, a faculdade da linha de representar a terceira dimensão é aproveitada não só para o volume, mas para trabalhar a profundidade. Ou seja, pode ser usada estrategicamente para conferir à imagem o efeito de sentido de profundidade. No quadro/painel 8, esse efeito é bem construído pela linha de contorno entre os personagens, que leva ao efeito de sentido de distância em que um está posicionado à frente do outro.

Um exemplo de Villafañe (2000, p.104) para obter esse resultado é a disposição de objetos de estrutura linear em diagonal (lembrando que a diagonal é dinamizadora e a linha também, o que acentua a dinamicidade na imagem). É o caso do espaldar da cadeira, do primeiro quadro/painel, levemente inclinado para trás e separado do plano de fundo e do personagem, cujas linhas de contorno são mais curvas. Outro exemplo pode ser lembrado da Figura 2, em que o trem, de estrutura linear, é representado em diagonal ascendente, justamente para conferir maior dinamicidade à imagem.

A última propriedade é a força da linha para “veicular as características estruturais de qualquer objeto” (VILLAFANE, 2000, 105, tradução minha). Trata-se de mais um caso em que um elemento é assimilado por outro: a estrutura é integrada pela linha, é marcada por ela, depende dela para existir. Talvez por isso, seja considerada pelo autor a característica que abarca todas as outras funções secundárias. No quadro/painel 8, há um exemplo de como o uso da linha para definir as características de um objeto foi fundamental para identificar, apenas pelos elementos visuais, um dos personagens, já descrito, envolvido na conversa: o “jornal Bisturi”.

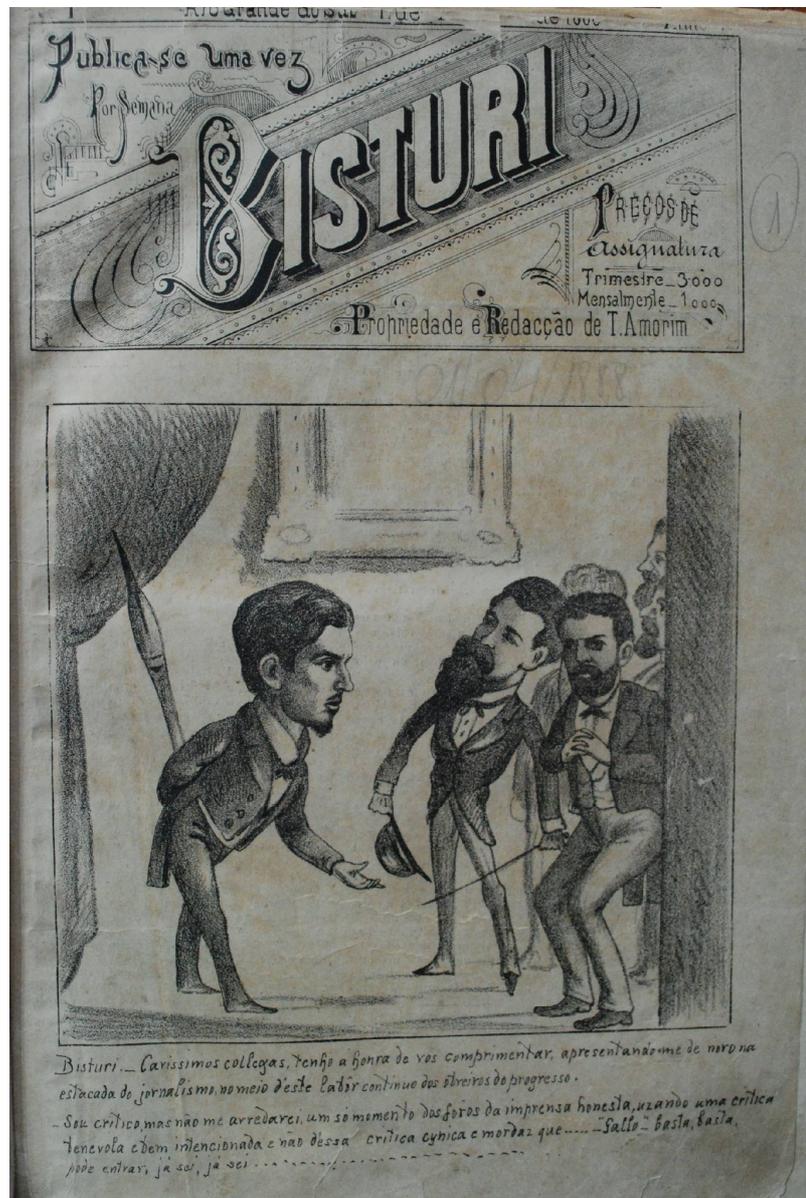
Em resumo, baseado nos usos plásticos da linha, Villafañe (2000, p.105) a distingue em três tipos: objetual, de sombreado e de contorno. A linha objectual se percebe como objeto unidimensional, é a própria materialidade da imagem, não um simples componente – caso do peixe sobre a mesa. A de sombreado é a que dá volume ao objeto e confere profundidade ao plano de representação – caso das linhas na toalha sobre a mesa, que compõem a dimensão quadrada da mesma. A de contorno constitui a definição formal do objeto – e que o distingue dos demais, nos casos em que há planos di ou tridimensionais, como no personagem sentado à cadeira do primeiro quadro e na profundidade entre os personagens do último quadro.

A preocupação excessiva com o uso da linha para contorno e preenchimento, como estratégia para criar efeitos de sentido de dinamicidade, profundidade ou volume é observada em 22 das imagens analisadas, reforçando a verossimilhança com a realidade. Apenas na Figura 15, acredito que pela mudança na técnica de impressão, o uso da linha perde sua força para o uso plástico de sombreado, entretanto ela não deixa de ser usada para criar outros efeitos de sentido como a textura (nas paredes e móveis), que será abordada mais adiante.

A partir da profundidade criada pela linha, passo a abordar, em maior detalhe, o elemento morfológico plano do qual fala Villafañe. Não se trata do plano original, o plano de representação ou superfície em que a imagem é representada, mas do plano dimensional, que tem natureza espacial, “[...] são elementos idôneos para compartimentar e fragmentar o espaço plástico da imagem” (VILLAFANE, 2000, p.108, tradução minha). São os diversos planos que podem ocupar o espaço da composição (o espaço onde a imagem está representada/composta pelos elementos plásticos) dentro do plano original.

Trata-se do caráter dimensional de uma imagem, que Dondis (2007, p. 75-80) descreve ao falar de dimensão<sup>15</sup>, cuja ilusão - ou o efeito de sentido – pode ser reforçada, conforme a autora, principalmente pela perspectiva. Isso sugere que, embora, o espaço de representação seja plano, é possível construir a dimensionalidade de uma imagem utilizando os elementos plásticos. “Os efeitos produzidos pela perspectiva podem ser intensificados pela manipulação tonal, através do claro-escuro, a dramática enfatização de luz e sombra”, exemplifica Dondis (2007, p.75). É o que se vê representado na Figura 6:

**Figura 6 - Jornal *Bisturi* 01.04.1888, Capa**



Fonte: Bibliotheca Rio-Grandense

<sup>15</sup> Villafañe (2000), ao falar de dimensão, trata do tamanho dos objetos/imagens, como será descrito no item dedicado aos elementos escalares.

Para dimensionar planos, o autor utilizou da manipulação de tons, um efeito nitidamente percebido entre a cortina e a ponta da caneta segurada pelo personagem “jornal *Bisturi*” (autorreferencialidade) posicionado à esquerda. O contraste entre o escuro da ponta e o claro da cortina demonstra essa separação de planos. Ainda a espessura fina da ponta, diante da cortina avolumada, demonstra a intencionalidade do autor em demonstrar a ponta “afiada” da caneta, ou seja, a crítica afiada, cortante, do jornal.

A dimensionalidade também é construída pelas linhas de sombreado nos rostos dos três personagens mais nítidos, criando o efeito de sentido entre luz (à direita) e sombra (à esquerda), conferindo volume e, portanto, maior verossimilhança entre os rostos desenhados e rostos reais. A pouca intensidade dos traços nos demais personagens e, assim, a menor nitidez destes, confere o efeito de sentido de profundidade, posicionando-os num plano dimensional atrás dos personagens com traço mais nítido, ou seja, dentro do espaço onde, pelo evidenciado na legenda, o “jornal *Bisturi*”, ao se apresentar aos demais personagens, quer entrar.

Dondis (2007, p.75) ao falar sobre a perspectiva, lembra que ela “recorre à linha para criar efeitos”, sempre com a intenção final de “produzir a sensação de realidade”. Reside nessa assertiva a principal força do plano dimensional: a representação da dimensão existente no mundo real. Tudo para tornar a imagem mais fiel ao real, e, portanto, do que é costumeiro ao olhar humano, contribuindo para estabelecer a proximidade com o leitor, como no caso do salão repleto de pessoas para as quais o “jornal *Bisturi*” se apresenta.

Villafañe (2000, p.108) completa essa noção ao destacar que o elemento morfológico plano é limitado por linhas ou outros planos, o que implica nos atributos de superfície e atributos bidimensionais, geralmente quando associado a outros elementos como cor e textura. Para o autor, a articulação de espaços bidimensionais sobrepostos sugere a terceira dimensão – ou, no campo das estratégias comunicacionais, provocam o efeito de sentido de terceira dimensão. Como conceitua Aumont (1993, p.213), a perspectiva “é uma transformação geométrica, que consiste em *projetar* o espaço tridimensional sobre um plano dimensional (uma superfície plana)”, seguindo certas regras e permitindo “que se reconstituam mentalmente os volumes projetados e sua disposição no espaço”.

Essa capacidade de codificar dimensionalmente todas as características morfológicas e escalares de um objeto, é para Villafañe (2000, p.108) a maior propriedade do elemento plano, por superar o ponto de vista único da representação espacial e possibilitar a representação múltipla da realidade. Por isso, apesar de simples, pode ser o elemento mais

relevante em uma imagem, uma vez que por meio da representação dos planos dimensionais uma imagem torna-se mais próxima do real.

O plano dimensional é explorado em 20 das 22 imagens, demonstrando a preocupação do desenhista em reconstituir os planos da realidade, seja nas perspectivas, seja na dimensionalidade de um simples móvel. A exceção se faz nas Figuras 1 (com apenas um plano dimensional) e 11 (em que a pouca sombra é o único recurso utilizado para demonstrar os planos, sendo reduzido esse efeito de sentido).

Normalmente associado ao plano, o elemento morfológico textura tem como principal característica a coexistência de qualidades táteis e óticas. Essas características afetam os sentidos do tato e da visão, mesmo as que só afetam à visão e supõem a transformação de representações visuais em experiências táteis (VILLAFANE, 2000, p.110). A textura também é associada à cor e devido a suas qualidades, possui duas dimensões básicas: a perceptiva e a plástica.

Sobre a dimensão perceptiva, Villafañe (2000, p.110) explica que a textura é, com a luz, imprescindível para a visão em profundidade, uma vez que essa só existe pela conjunção de duas imagens díspares. Sem textura – e luz, não haveria estímulo visual. Como não poderia deixar de ser, a dimensão perceptiva da textura remete ao conceito de percepção abordado no primeiro capítulo, a partir de Peruzzolo (2006, 2004): a textura contribui para que, ao perceber as características dos objetos, o organismo dimensione a posição do objeto para sua conduta e ação.

Já a dimensão plástica remete à questão de representação, quando o ser elabora o dado percebido e atribui a ele valor. Villafañe (2000, p.110, tradução minha) considera o papel da textura na construção e articulação do espaço, “porque cria superfícies e planos”, ou seja, provoca efeito de sentido de taticidade. Quer dizer, a textura num desenho, ao criar superfície, ao criar plano, leva o destinatário a valorar esse dado percebido, representando-o como sendo da realidade já conhecida, já valorada.

Para a textura criar esse efeito de sentido, entretanto, depende de outros fatores segundo Villafañe (2000, p.110), como a textura do suporte empregado na representação, a estrutura material, a técnica empregada e o próprio tipo de imagem que está sendo produzida. Essa produção de sentido de taticidade é lembrada por Joly (2009, p.102) como característica capaz de “aquecer”, de tornar “mais sensual” uma tela, considerada fria, por supor o distanciamento do espectador.

A textura, quando inexistente nos materiais - como tipo de suporte e tinta - empregados, pode ter seu efeito de sentido construído a partir de outros elementos morfológicos, como o ponto, a linha e a cor. É o caso do efeito de sentido de textura em grão (mais tátil, segundo Joly, 2009, p.103), obtido pelo uso plástico de diversos pontos próximos, ou do efeito de sentido de textura lisa (mais visual, segundo Joly, 2009, p.103), que pode ser obtido apenas pelo uso plástico da cor. O uso de pontos e linhas para a construção de textura pode ser observado nesta Figura 7:

**Figura 7** - Jornal *Marui* 07.05.1882, p.07



Fonte: Bibliotheca Rio-Grandense

Pelo uso de linhas em um traçado leve, o autor constrói a textura das cortinas, que demonstra um tecido fino, em relação à textura aparentemente mais grossa dos casacos dos personagens, construída por um traçado mais forte e nítido. A mesma diferença de textura em relação ao casaco pode ser observada no colete e na calça do personagem de tamanho maior: o pouco preenchimento de linhas e leveza no traço produzem o efeito de sentido de peças confeccionadas em tecido mais leve. O espanto do personagem é bem expressado na textura dos cabelos, cujos fios crespos foram representados em pé e alisados pelo susto.

O elemento morfológico textura é explorado nas 22 imagens analisadas, auxiliando na diferenciação de cada personagem ou objeto em cena. Mais uma vez aqui se percebe o detalhismo no uso da linha para compor a textura. Na Figura 15, porém, o uso dessa estratégia é um tanto reduzido em relação às demais imagens, isso devido ao preenchimento uniforme na composição dos ternos dos personagens, por exemplo. Esse preenchimento, quanto mais uniforme, também produz o efeito de sentido de cor, como explico a seguir.

Villafañe (2000, p.111-112), ao falar do elemento morfológico cor, ocupa-se de uma abordagem objetiva, baseada nas dimensões da experiência cromática, suas funções plásticas e nomenclatura. Considera a cor uma experiência sensorial que requer um emissor energético (luz), um meio que module essa energia (superfícies dos objetos) e um sistema receptor específico (retina).

Conforme o autor, a cor pode ser determinada pela longitude de onda dos raios que reflete, mas a experiência sensorial que essa luz produz é mais tangível e imediata e requer ser expressada por suas propriedades sensoriais: o matiz - relacionado com o valor de longitude de onda, que pode variar mudando a intensidade; o brilho - relacionado com a intensidade, mas depende também da sensibilidade da retina a determinadas longitudes de onda; e a saturação da cor – que corresponde à quantidade de luz branca que uma cor possui. Dessas propriedades se extrai a noção de cores primárias (fundamentais) de natureza luminosa: vermelho, verde e azul<sup>16</sup> (VILLAFANE, 2000, p.113-114).

Como o interesse dessa dissertação está em analisar o efeito de sentido produzido pelo uso da cor na imagem e não nos processos de produção de cor, os estudos de Villafañe sobre esse elemento morfológico que mais se prestam a esse fim tratam das funções plásticas da cor, detalhadas a seguir.

Para o autor, a cor é o elemento espacial que mais confere dinamicidade a uma imagem. Assim, espaço e dinamismo são propriedades da cor que reúnem suas principais funções plásticas. A primeira dessas funções é contribuir para a criação do espaço plástico da representação, que pode ter uma natureza bi ou tridimensional. Essa natureza vai depender de

---

<sup>16</sup> Essas são as cores que originam a escala RGB (vermelho, verde e azul) comumente utilizada na composição de imagens coloridas a serem visualizadas em televisores e computadores. O autor não faz essa associação, porém, ela é imediata aos que possuem o mínimo de conhecimento prático sobre produção de imagens. O autor explica o processo de formação de cores a partir dessas três, algo que se torna mais prático quando apresenta tabelas de codificação de cores elementares (amarelo, magenta, ciano e branco), formadas pela adição das primárias, e às quais pode ser acrescentado o preto (VILLAFANE, 2000, p.124). Está dada a base da escala CMYK (ciano, magenta, amarelo e preto) comumente utilizada na composição de imagens coloridas a serem impressas.

como a cor é empregada para constituir um espaço em profundidade (VILLAFANE, 2000, p. 118). Dondis (2007, p.62) apresenta esse uso plástico da cor ao falar do tom (intensidade da claridade), para indicar e expressar a dimensão de objetos. As reflexões são aprofundadas na análise das imagens jornais, mais adiante.

A segunda função é articular o espaço de representação em diversos termos nos quais ele se organiza. “A ordenação de diferentes planos cromáticos possibilita a segmentação do plano original, dando lugar a um novo espaço onde é possível estabelecer relações plásticas que produzam certa significação” (VILLAFANE, 2000, p.119, tradução minha). O autor exemplifica as significações que podem ser produzidas a partir da organização dos planos cromáticos: perspectiva, direções, ritmos, contrastes...

Como terceira função, o autor aponta a utilização da cor para criar ritmos dentro da imagem. O ritmo é considerado por Villafañe (2000, p.119) um dos três elementos dinâmicos da imagem, (os outros dois são o movimento e a tensão) que, ao não possuírem presença material, devem ser veiculados pelos elementos presentes do espaço de representação, ou seja, os morfológicos.

A quarta função da cor descrita pelo autor é o contraste, a característica dinâmica, por excelência, da cor e importante para o reconhecimento das formas pelo olhar. Nesse sentido, Dondis (2007, p. 111) lembra que o contraste (de tom, cor, forma ou escala) é de importância fundamental, pois com ele “os padrões que observamos se tornam visualmente mais claros”, eliminando-se a ambiguidade, que deve ser evitada “para que o processo de visão funcione adequadamente”.

Alterando o contraste, altera-se, o dinamismo de uma imagem, sendo que o contraste e o dinamismo podem ser aumentados “a) Com a saturação. b) Nas zonas azuis do espectro. c) com a proximidade das cores. d) Se não existem linhas de contorno na figura.” (VILLAFANE, 2000, p.120).

A quinta função está nas suas qualidades térmicas, uma vez que, para Villafañe (2000, p.120), o dinamismo da cor também está baseado nas suas manifestações sinestésicas. Ele busca em Kandinsky a fundamentação de atributos da cor em quente/frio (conforme a tendência para o amarelo/azul) e claro/escuro (conforme a tendência para o branco/preto). Kandinsky (1989, p.42) destaca que o atributo quente produz o efeito de sentido de proximidade da imagem para o observador, porém as claras atraem/aproximam muito mais. Da mesma forma, cores frias e escuras provocam o afastamento. Dondis (2007, p.125)

também descreve os atributos sinestésicos da cor: “A natureza recessiva da gama azul-verde sempre foi usada para indicar distância, enquanto a qualidade dominante da gama vermelho-amarelo tem sido usada para expressar expansão”, sugerindo distância ou proximidade, respectivamente.

Ostrower (2004, p.111) auxilia na compreensão sobre a relação entre cores frias/escuras e quentes/claras. Ela explica essa distinção a partir das “experiências humanas elementares imemoriais”, em que “o vermelho e o amarelo são espontaneamente associados ao calor, fogo, sol, enquanto o azul se associa ao céu, gelo e frio”. Dessa forma, as cores quentes expressam “proximidade, densidade, opacidade, materialidade, e as frias, distâncias, transparências, aberturas, imaterialidade”.

Quanto ao teor expressivo do claro/escuro, é necessário lembrar que a luz, como elemento indispensável à percepção, reforça esse sentido de proximidade do claro, em contraposição ao escuro: na ausência da luz, aquilo que eu não vejo, não distingo, torna-se uma ameaça da qual me afasto. Isso porque o ser, ao colher informações do ambiente, ou seja, ao buscar o processo de comunicar, tem como fim a sobrevivência, conforme já explicitado no primeiro capítulo, e, a partir das informações colhidas, pode ajustar sua conduta diante do outro. Pela luz, o ser distingue com maior clareza essas informações, podendo fazer esse ajuste de forma mais adequada. No escuro, a capacidade de percepção visual ficará reduzida, conseqüentemente a de ajuste de conduta (ação) também, o que pode significar uma ameaça à vida. O afastamento do escuro corresponde a uma autoproteção.

A última função descrita por Villafañe (2000, p.122) para a cor é a relação dela com o também elemento morfológico forma. É a chamada relação forma-cor. Para o autor, os dois elementos preservam a identidade visual de um objeto da realidade, porém não em igual medida. A cor auxilia, porém de maneira modesta, para o processo de reconhecimento de um objeto, pois, a forma estrutural – que abordarei na parte dedicada aos elementos escalares – seria o elemento responsável pelo reconhecimento visual do objeto, ou o único a guardar sua identidade visual.

Durante a fase de composição do corpus, observei que o uso de outra cor além do preto não esteve presente nos jornais *Marui* e *Diabrete*. Apenas no jornal *Bisturi* foram identificadas duas edições com o uso de outras cores: uma de 21 de maio de 1911 (Anexos A e B), utilizando apenas o magenta, e outra de 1º de março de 1914 (Anexos C e D), utilizando o magenta e o ciano, porém não mesclados. No período de tempo entre essas edições foram

identificadas quatro edições sem o uso dessas cores e posterior à última edição citada, duas também sem o uso, o que leva a crer que as cores foram utilizadas em caráter experimental.

Como essas cores – magenta e ciano - nos dois exemplares não foram elementos plásticos utilizados para produzir sentidos de profundidade, perspectiva, ritmo, contraste, sinestésias ou identidade visual, apenas substituindo o preto na impressão das imagens, esses exemplares não se tornaram significativos para análise e, portanto, não compõem o corpus. Podem, contudo, servir para outras análises sobre impacto visual a partir do uso da cor e ser pontuados como exemplos do princípio das experiências em cor, utilizando o processo de impressão colorida por cores primárias (escala RGB), que posteriormente permitiu o desenvolvimento na mídia impressa da hoje chamada seleção de cores em escala CMYK.

O magenta e o ciano não representaram um modo diferente de dizer, tampouco foram explorados em tons ou novas formas de preenchimento, algo que pode ser compreendido por se tratar das limitações técnicas (que até então não permitiam trabalhar nem os tons de cinza) e da própria inexperiência em manusear cores ou, melhor dizendo, em compor estratégias de discurso a partir delas e prever seus efeitos de sentido, no momento da produção dessas imagens.

Isso não descarta, porém, a possibilidade de análise, nas imagens das edições que compõem o corpus, do uso da cor preto em contraste com o não preto, isto é, o não preenchimento - que produz o efeito de sentido da cor branco. Embora a impressão não permitisse meio-tons, a tonalidade (claridade e obscuridade) é construída pelo preenchimento das figuras a partir de pontos e linhas. Dondis (2007, p.63) lembra que os tons “reforçam a aparência de realidade através da sensação de luz refletida e sombras projetadas”. O preenchimento para construir o sentido de preto e branco pode ser interpretado como tom, na limitação técnica da época que permitia apenas o tom claro e o tom escuro. A ausência de cor em nada prejudica a aceitabilidade dos discursos visuais.

Dondis (2007, p. 63) fala sobre essa facilidade com que aceitamos a representação visual monocromática ao abordar a importância vital do tom e considera que “somos inconscientemente sensíveis aos valores monótonos e monocromáticos de nosso ambiente”. Para ela, a sensibilidade tonal é “pista visual do relacionamento que mantemos com o meio ambiente” só superada pela referência vertical-horizontal. A autora atribui à sensibilidade tonal a capacidade de vermos referências do ambiente como o movimento súbito, a profundidade, a distância. A partir dessa observação, considero que o tom claro-escuro nas

imagens analisadas é utilizado também para produzir o efeito de tensão, profundidade e distância, como é possível verificar na Figura 8:

**Figura 8** - Jornal *Diabrete* 01.04.1888, Contracapa



Fonte: Bibliotheca Rio-Grandense

Na falta de cores, o autor utiliza o preenchimento mais claro ou mais escuro, produzido pelo uso de linhas com traços mais fracos ou mais fortes, mais espaçados ou mais uniformes, respectivamente, para criar o efeito de sentido de cor. Traços fortes que produzem sombreado produzem o efeito de sentido de cor da pele do carcereiro, em tom mais escuro, no quadro/painel 1, o que contribui para tornar o personagem carrancudo. Após os sucessivos banhos narrados nas legendas dos quadros seguintes e a possibilidade de ter cabelo e barba aparados, o tom da pele do rosto no quadro/painel 5 torna-se mais claro e a própria expressão do personagem, mais leve. Ainda nesse quadro/painel, o tom da pele da escrava<sup>17</sup>, mais escuro, também é um efeito de sentido produzido pelo preenchimento de linhas.

O escuro dos ternos, em contraste com o claro das camisas, produz o efeito de sentido de duas cores sobrepostas. No quadro/painel 5, o tom forte e escuro do terno demonstra que o autor manipulava o traço para produzir uma “cor” preto, diferenciada da

<sup>17</sup> A Abolição da Escravatura ocorreria no mês seguinte, em 13 de maio de 1888.

“cor” cinza dos ternos dos quadros/painéis 1 e 2. Essa mudança de “cor” é perceptível nos vestidos das moças e da escrava do quadro/painel . O preenchimento de volume feito por poucas linhas, confere o sentido de “cor” clara e delicada, jovial para as roupas femininas.

Nas 22 imagens analisadas o efeito de sentido de diferentes cores é produzido pelo uso da cor preto em contraste com o “branco”, efeito resultante do não preenchimento. Ou seja, pelo traço mais ou menos intenso cria-se o efeito de sentido de preto, branco e cinza, além de branco estampado. Apenas na Figura 15, pelo preenchimento uniforme no uso da cor preto, o desenhista não compõe tonalidades: há somente o contraste do uso da cor (preto) com o não uso (branco).

Outra análise possível é a utilização do claro e escuro para potencializar o efeito de sentido de proximidade e afastamento, respectivamente, pelo contraste quente-frio. A totalidade das imagens do corpus é produzida sobre fundo branco, o que pode remeter à intencionalidade do artista em provocar aproximação com o leitor. A opção pelo preenchimento suave das figuras também remete a essa possível intencionalidade, como na Figura 9:

**Figura 9** - Jornal *Diabrete* 10.04.1881, Central p.04



Fonte: Bibliotheca Rio-Grandense

O fundo branco é levemente alterado pelo contorno de uma casa. Os traços mais fortes e escuros estão presentes nas linhas que compõem o chão e nas linhas que compõem os pelos escuros do cachorro. Crianças e mulher são representados em cores claras, cujo efeito de sentido é produzido pelo pouco preenchimento das vestes, como na figura anterior, porém, nessa figura nem mesmo os homens e o cavalo são representados em vestes de tom escuro.

A suavidade dos tons provoca o efeito de sentido de aproximação e elimina qualquer agressividade extrema – ameaça que levaria ao afastamento, em contraposição à legenda “Os selvagens da civilização (*sic*)”. Noto com isso a intenção de produzir humor e, mesmo, reflexão. Justamente pelo uso do tom escuro, tomam o efeito de sentido de agressivos na cena apenas o cachorro e o porrete segurado pelo homem atrás desse. Com base na análise do tom claro-escuro a imagem nada tem que provoque afastamento imediato. Ao contrário, a tonalidade clara que domina a maioria das figuras confere mais luz à cena e, em contraposição ao escuro/frio, o claro/quente torna evidente que se trata de uma imagem que utiliza de ironia, representada pelo traço. Assim, os ditos selvagens da civilização – na realidade, pobres artistas errantes (músicos – circenses, talvez), de poucos pertences - são representados de modo terno e suave, desprovido como a vida sem perspectivas que levam.

Ao falar sobre preenchimento, introduzo o elemento morfológico forma, descrito por Villafañe (2000, p.126) como diretamente relacionado à simplicidade estrutural, um dos principais fatores, para o autor, para facilitar a compreensão, retenção e lembrança da imagem na mente do leitor. Dondis (2007, p.57) também fala de simplicidade ao indicar que todas as formas básicas (quadrado, triângulo equilátero e círculo) são figuras planas e simples, que podem ser descritas e construídas facilmente. Das formas básicas, segundo a autora, derivariam todas as outras. Ela atribui, a cada uma, características específicas e significados: “Ao quadrado se associam enfado, honestidade, retidão e esmero; ao triângulo, ação, conflito, tensão; ao círculo, infinitude, calidez, proteção” (DONDIS, 2007, p.58).

Para explicar o elemento forma e a relação com a simplicidade estrutural, Villafañe (2000, p.126, tradução minha) estabelece uma diferenciação:

[...] utilizarei o termo “forma” para me referir ao aspecto visual e sensível de um objeto ou de sua imagem, ao conjunto de características que se modificam quando este objeto muda de posição, de orientação ou, simplesmente, de contexto. Aquelas outras características imutáveis e permanentes dos objetos, sobre as quais repousa sua identidade visual, as designarei com o termo de “estrutura” ou “forma estrutural”.

Para o autor, a estrutura ou forma estrutural é a forma visual do conteúdo, aquela relacionada à sua identidade visual e, portanto, a suas características imutáveis. Essa diferenciação é fundamental para compreendermos o que o autor entende por forma dentro da Teoria da Imagem que propõe. O elemento morfológico forma, a que se refere Villafañe, está relacionado à estrutura, portanto forma estrutural. Sendo sua propriedade mais importante, tem por função estabelecer a identidade visual do objeto ou imagem, garantindo assim o seu reconhecimento.

Como está relacionada a características objetivas, estudar a forma estrutural, conforme o autor, demanda a lei básica da percepção de que “todo esquema estimulador tende a ser visto de maneira tal que a estrutura resultante seja tão simples quanto permitam as condições dadas” (VILLAFañE, 2000, p. 126, tradução minha). Ou seja, ao percebermos uma imagem, temos a tendência de simplificá-la estruturalmente a fim de reconhecê-la. Nesse sentido, o esquema perceptivo poderia ser explicado assim: se das formas básicas (planas e simples) derivam todas as outras, para reconhecer todas as outras recorreremos às formas básicas.

Essa preocupação com a simplicidade das formas também é observada em Kandinsky (1989, p.54), que propõe ao artista recorrer cada vez mais às formas abstratas (mais primitivas e puras) ou a formas físicas reduzidas ao abstrato, na composição visual, em oposição à infinitude de formas orgânicas, suas inúmeras combinações e efeitos. Sobre o tema, Joly (2009, p.65) destaca que essa interpretação por meio de formas geométricas fundamentais “não corresponde apenas a um projeto de simplificação das formas complexas da natureza, mas também a uma confiança na força expressiva da forma”, o que reforça a opção de Villafañe em atentar para a análise da forma estrutural.

Segundo Villafañe (2000, p.128, tradução minha), a ordem visual, o que a percepção impõe, tende sempre à simplicidade, e, na medida em a ordem da imagem se baseia nisso, a simplicidade na representação icônica é a única norma natural, ou seja “a única representação natural, é aquela que assume a ordem visual de percepção e, portanto, tende à simplicidade”.

A partir dessa afirmação, o autor propõe duas vias para o estudo da simplicidade estrutural: a da experiência e a dos componentes estruturais. Quanto à via da experiência, Villafañe (2000, p.128) explica que se a organização estrutural de um estímulo depende do nosso sistema perceptivo, a análise dos resultados dessa percepção seria o melhor modo de avaliar a simplicidade de uma estrutura e um esquema seria mais simples que outro quando se percebesse antes, se lembrasse melhor. Porém, haveria um problema: a impossibilidade de

separar a experiência perceptiva da influência e condicionamentos que outros processos de conduta têm sobre a experiência.

Assim, para o autor, só resta propor a análise da simplicidade estrutural a partir dos componentes da estrutura, seguindo dois métodos: o quantitativo, que analisa a simplicidade no sentido absoluto e o qualitativo, que analisa a simplicidade no sentido relativo. Dentre os quantitativos, ele apresenta dois: o de quantificação de recursos (elementos que definem uma estrutura) e o de Hochberg-McAlister.

De acordo com o método de quantificação de recursos, quanto menos elementos forem necessários para definir a imagem, mais simples ela será (VILLAFANE, 2000, p.128). Quanto aos elementos, Villafañe os diferencia entre os que possuem valor estrutural (aos que chama de rasgos<sup>18</sup> estruturais genéricos - r.e.g.) e os que carecem de valor estrutural (aos que chama de rasgos de forma - r.f.).

O método de quantificação de recursos se baseia, segundo Villafañe (2000, p.129) no número de r.e.g., ou seja, no número de elementos que possuem valor estrutural e portanto alteram a simplicidade estrutural de uma imagem. Por sua vez, eles se baseiam em duas variáveis estruturais, o ângulo e a distância. Já o número de r.f., leva em consideração o número de elementos e a orientação.

Para calcular os r.f. e r.e.g., Villafañe (2000, p.129) apresenta as seguintes fórmulas:

$$\text{r.f.} = \frac{\text{n.º elementos (total de lados diferentes)} + \text{orientação (diferentes no espaço)}}{\text{Total r.f.}}$$

$$\text{r.e.g.} = \frac{\text{ângulo (nº ângulos diferentes)} + \text{distância (nº lados diferentes)}}{\text{Total r.e.g.}}$$

Conforme o autor, é mais simples a imagem que apresentar r.e.g. menor. O cálculo de r.f. só é necessário quando os resultados do cálculo de r.e.g. para análise da simplicidade entre duas imagens forem iguais, como esclarece Villafañe (2000, p.129, tradução minha):

---

<sup>18</sup> Segundo o dicionário Michaelis online, "rasgo" em português significa "3 Traço de pena, de pincel etc.", a partir do que traduzo, logo adiante, a palavra em espanhol "rasgos" por "traços", termo mais comumente conhecido e associado ao desenho no Brasil. A tradução ainda não é feita nesse momento para permitir o reconhecimento das siglas propostas pelo autor. MICHAELIS. Melhoramentos. Disponível em <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=rasgo> Acesso em 17 abr 2011

Pode dar-se o caso em que duas estruturas tenham igual número de traços estruturais genéricos e que a primeira, por exemplo, possua maior número de traços de forma; o resultado neste caso é que o segundo objeto ou imagem será mais simples em seu conjunto; ainda que estruturalmente sejam iguais em simplicidade.

Isso porque, mesmo carecendo de valor estrutural, os r.f. podem afetar a simplicidade, uma vez que a imagem seria mais estável se orientada sobre as coordenadas espaciais básicas e suas diagonais regulares. Ou melhor, uma orientação irregular tornaria maior a complexidade da imagem e mesmo com número de r.e.g. igual, uma imagem poderia ser mais complexa que outra em seu conjunto por possuir número de r.f. maior.

O autor demonstra, nessa observação, a importância de considerar o conjunto da imagem em sua análise. Pertencentes ao conjunto da imagem, os r.f. podem auxiliar na análise da simplicidade estrutural conforme o caso. Ainda sobre conjunto, como já citado sobre o método quantitativo, devemos considerar a quantidade de elementos necessários para definir uma imagem. Em outras palavras, apenas quantificar os r.e.g. não basta, a análise da simplicidade estrutural de uma imagem deve considerar também outros fatores do conjunto, seja os r.f., seja a própria quantidade de elementos presentes na imagem, que podem influenciar em sua simplicidade.

Também baseado em critérios quantitativos, o método Hochberg-McAlister utiliza, de acordo com Villafañe (2000, p.130), variáveis estruturais referentes à estrutura percebida pelo sujeito: o número de ângulos diferentes, o número de ângulos diferentes dividido pelo número total de ângulos e o número de linhas contínuas diferentes. Essas variáveis apresentariam a quantidade de informação, dada pela fórmula a seguir:

$$\begin{aligned} \text{Variáveis pertinentes} = & \text{ n}^\circ \text{ de ângulos diferentes} \\ \text{(quantidade de informação)} & + \text{ n}^\circ \text{ de ângulos diferentes} / \text{ n}^\circ \text{ total de ângulos} \\ & + \frac{\text{ n}^\circ \text{ de linhas contínuas diferentes}}{\text{Valor de quantidade de informação}} \end{aligned}$$

Por este método, quanto menor for o total da quantidade de informação resultante da soma entre três fatores (número de ângulos diferentes, esses divididos pelo número total de ângulos, e número de linhas contínuas diferentes) mais simples é a imagem. Da mesma forma, quanto maior for o número resultante da soma, mais complexa é a imagem.

Por isso, Villafañe (2000, p.131-132) destaca que os métodos quantitativos são eficazes para formas estruturais com baixo nível de complexidade, sendo necessárias para o

estudo da simplicidade de estruturas mais complexas novas aproximações metodológicas, como o método ponderado, em que a simplicidade depende, no sentido relativo, dos princípios de parcimônia e ordem. O princípio de parcimônia exigiria que entre diversas alternativas se escolhesse a mais simples, ou seja, a com menor número de elementos independentes, enquanto o de ordem implicaria na distribuição dos elementos em função de um grau máximo de pertinência.

Ao aplicar à imagem estes dois princípios, se desprenderiam três eixos: a correta eleição do meio de representação, a unificação dos agentes plásticos, e o repertório limitado de elementos plásticos. Para Villafañe (2000, p.132), esses eixos servem para formar um quadro de fatores mais eficaz que a quantificação de recursos ou de informação na análise da simplicidade estrutural.

Assim, alguns meios de representação seriam mais idôneos e apropriados do que outros, no que tange à equivalência estrutural da experiência que originou a imagem. Ou seja, algumas imagens podem ser representadas de maneira estruturalmente mais simples, conforme o meio de representação escolhido. Seria o eixo da escolha correta do meio de representação.

Também os elementos constituintes da imagem (agentes plásticos), quando unificados, reduziriam o número de r.e.g., com a conseqüente maior simplicidade da imagem, e o uso limitado de elementos plásticos (como poucas linhas e cores) contribuiria para tornar a imagem mais simples. Seriam os eixos da unificação dos agentes plásticos e do repertório limitado de elementos plásticos, respectivamente.

Resume Villafañe (2000, p. 133, tradução minha):

Ao recapitular o dito até agora sobre a simplicidade estrutural, esta parece depender, em primeiro lugar e em sentido absoluto, do número de r.e.g. diferentes que possua um objeto ou sua imagem, e, em segundo lugar e em sentido relativo, dos princípios de parcimônia e ordem, os quais no caso que nos ocupa supõem optar pela fórmula mais econômica a que a representação se refere.

A partir disso, podemos afirmar que a análise da simplicidade estrutural deve considerar o número de r.e.g. diferentes, no sentido absoluto, e os princípios de parcimônia e ordem, no sentido relativo. Mas a análise não termina por aqui. Deve-se ainda considerar, segundo o autor, um terceiro fator, que igualmente se desprende da lei básica da percepção: as

condições perceptivas existentes, que se referem a eixos de índole visual e podem afetar o percebido que dá origem ao conhecimento visual do objeto.

Assim, do ponto de vista perceptivo, Villafañe (2000, p.133-134, tradução minha) propõe que o estudo da simplicidade da imagem leve em conta três eixos: a intensidade do estímulo que dá origem ao percebido, uma vez que sendo o estímulo mal definido, o resultado do trabalho perceptivo é a simplificação; a própria simplicidade do estímulo, pois se ele é estruturalmente simples produzirá um percebido simples; e o nivelamento e o aguçamento, fórmulas que tendem a eliminar a ambiguidade da imagem, favorecendo a simplicidade estrutural “pela unificação ou pela diferenciação dos traços estruturais genéricos”.

Dondis (2007, p.117) também lembra a necessidade de reduzir a ambiguidade de uma imagem, optando-se ou pelo nivelamento (harmonia) ou pelo aguçamento. A área entre eles, a área ambígua, seria “confusa e obscura”. Para evitar esse resultado, a opção segundo Villafañe (2000, p.134, tradução minha), no primeiro caso, seria acentuar a simetria da imagem, diminuindo o r.e.g. e, no segundo caso, acentuar a assimetria, aumentando o r.e.g. como explicado a seguir.

Tanto uma como outra são fórmulas para obter uma maior simplicidade na estrutura de uma composição ou de um esquema. [...] Que nosso equipamento perceptivo opte por uma ou outra fórmula dependerá exclusivamente do grau de ambiguidade de ambas estruturas.

Ou seja, quanto maior o grau de ambiguidade da imagem, maior a tendência à diferenciação, a aumentar a assimetria. Da mesma forma, quanto menor for o grau de ambiguidade, maior a tendência à unificação, ao nivelamento, buscando a simetria, como num ajustamento da imagem percebida.

Considerando o número de r.e.g. diferentes, os princípios de parcimônia e ordem, e os eixos perceptivos, no próximo tópico buscamos analisar a simplicidade da imagem de três contracapas de jornais caricatos rio-grandinos.

Na análise do corpus, para verificação da simplicidade estrutural da imagem a partir do elemento morfológico forma, sigo os métodos quantitativo e qualitativo sugeridos por Villafañe (2000) e anteriormente descritos: os métodos de quantificação de recursos e de Hochberg-McAlister e os princípios parcimônia e ordem e seus eixos.

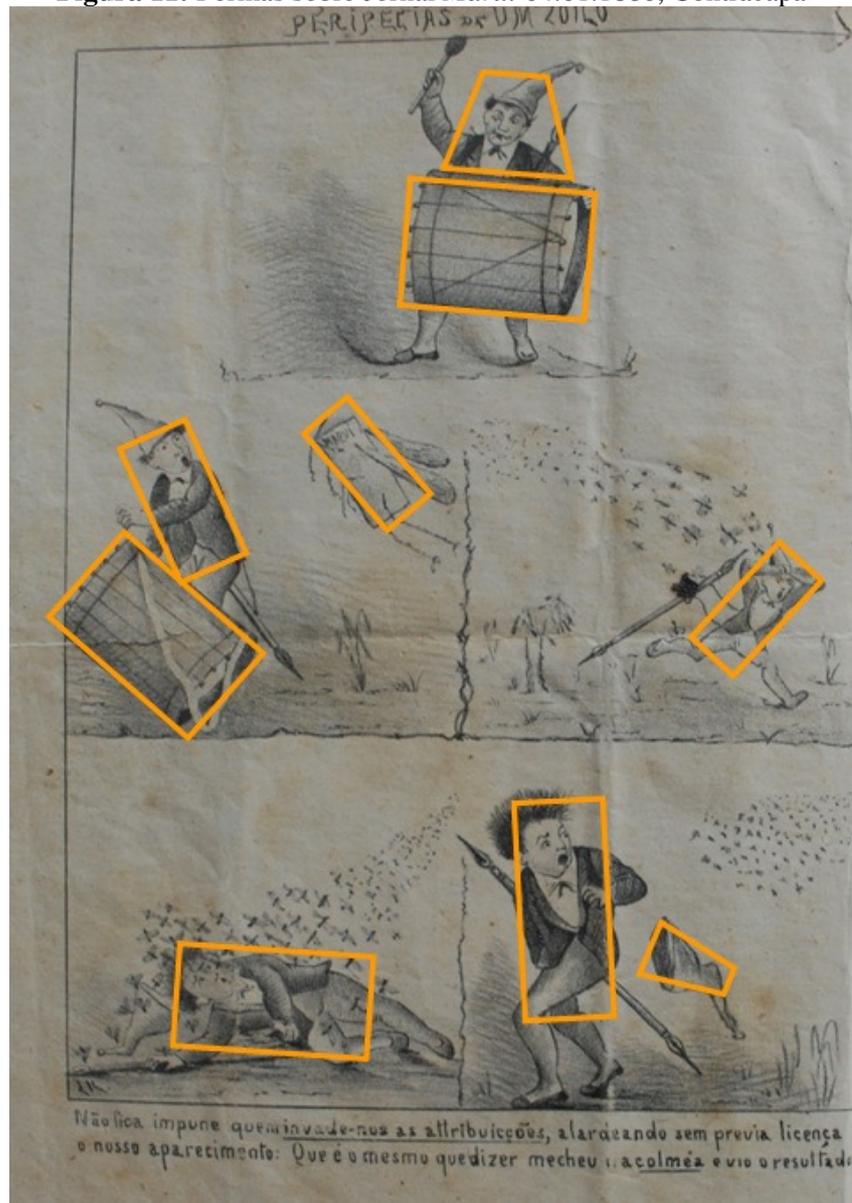
Observo primeiramente a lei básica da percepção, de que todo estímulo visual tende a ser visto de maneira que a estrutura resultante seja sempre a mais simples possível, a fim de que mais rapidamente o organismo, ao perceber o ambiente, chegue ao reconhecimento do 'objeto' que se interpõe ao seu percurso existencial. Com base nessa lei, aplico formas estruturais simples de trapézio, retângulo e triângulo para os cálculos sugeridos pelo autor nos métodos quantitativos. Para a análise, utilizo as contracapas das primeiras edições que compõem o corpus, mesmo que uma das imagens já tenha sido analisada anteriormente quanto à produção do efeito de sentido de cor. A aplicação de formas é apresentada nas Figuras 10, 11 e 12:

**Figura 10** - Formas sobre Jornal *Diabrete* 04.07.1875, Contracapa



Fonte: Museu da Comunicação Hipólito José da Costa

**Figura 11:** Formas sobre Jornal *Marui* 04.01.1880, Contracapa



Fonte: Bibliotheca Rio-Grandense

**Figura 12** - Formas sobre Jornal *Bisturi* 01.04.1888, Contracapa

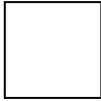
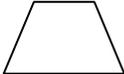


Fonte: Bibliotheca Rio-Grandense

A partir da aplicação de formas simples, a Figura 10 apresenta três retângulos, a Figura 11 dois trapézios e sete retângulos e a Figura 12 sete retângulos, dois quadrados e um triângulo. Considero que os demais elementos em que não apliquei as formas simples não são necessários para o reconhecimento rápido das figuras principais em cena, ficando por isso, fora dessa análise.

Assim, seguindo as fórmulas do método de quantificação de recursos (r.f. e r.e.g.) e do método Hochberg-McAlister (variáveis pertinentes, para as quais utilizo a sigla v.p.) para as formas aplicadas, apresento os seguintes resultados:

**Tabela 1 - Cálculos dos métodos quantitativos**

Fórmula	Método de quantificação de recursos	Método Hochberg-McAlister	
	r.f. = 4 + 2 <hr/> 6	r.e.g. = 1 + 1 <hr/> 2	v.p. = 1 + ¼ <hr/> 2,25
	r.f. = 4 + 2 <hr/> 6	r.e.g. = 1 + 2 <hr/> 3	v.p. = 1 + ¼ <hr/> 3,25
	r.f. = 3 + 3 <hr/> 6	r.e.g. = 2 + 2 <hr/> 4	v.p. = 2 + 2/3 <hr/> 4,66
	r.f. = 4 + 3 <hr/> 7	r.e.g. = 2 + 3 <hr/> 5	v.p. = 2 + 2/4 <hr/> 5,5

A partir das fórmulas, o trapézio apresenta resultado maior seguido do triângulo, retângulo e quadrado. Pelo método de quantificação de recursos, o trapézio apresenta r.f. igual a sete, enquanto o triângulo igual a seis, o retângulo e o quadrado igual a seis, cada. Igualmente no cálculo dos r.e.g. há diferença: para o trapézio o resultado é cinco enquanto para o triângulo é quatro, para o retângulo é três e para o quadrado é dois. Pelo método Hochberg-McAlister novamente o trapézio apresenta resultado maior para as v.p.: 5,5, enquanto o triângulo 4,66; o retângulo 3,25 e o quadrado 2,25. Com base na metodologia escolhida, o quadrado é a forma estruturalmente mais simples entre todas, tanto pelo resultado do cálculo de r.e.g., como do cálculo de v.p.

Como para determinar a simplicidade estrutural de uma imagem a partir dos elementos que a compõem, é necessário considerar a quantidade deles, depreendo que uma imagem com maior quantidade de elementos será mais complexa que outra com menor número de elementos. Isso se comprova pelo total de r.f., r.e.g. e v.p. de cada conjunto de formas em cada imagem.

Considerando o conjunto de elementos presentes em cada imagem, temos para a Figura 10 (três retângulos) um total de 18 r.f., 9 r.e.g. e 9,75 v.p. Para a Figura 11 (dois trapézios e sete retângulos), temos um total de 56 r.f., 31 r.e.g. e 33,75 v.p. e para a Figura 12 (sete retângulos, dois quadrados e um triângulo), um total de 60 r.f., 29 r.e.g. e 31,91 v.p. Uma

vez que a imagem com r.e.g. e v.p. menores será a mais simples, o resultado total de r.e.g. e v.p. de cada imagem indica a Figura 10 como a mais simples, seguida da Figura 12 e da Figura 11. Mas se a Figura 10 apresentasse 10 retângulos (simples) os números de r.e.g. e v.p. seriam maiores do que os das outras imagens, fazendo com que, pelo total, se tornasse a mais complexa.

Porém, se é preciso sempre considerar, na análise da simplicidade estrutural, uma imagem em seu conjunto, pela quantidade de elementos que possui, também é possível depreender que uma imagem será mais simples quanto mais simples forem seus elementos, o que significa dizer que uma imagem com maior número de elementos complexos será em seu conjunto mais complexa do que uma que apresentar a maioria de elementos simples.

Com isso é possível perceber, como alerta Villafañe, que os métodos quantitativos não bastam para determinar a simplicidade estrutural de uma imagem. É necessário, portanto, relativizar os resultados quantitativos e a Figura 10, nessa hipótese, por ter somente elementos simples e nenhum complexo não seria a mais complexa entre todas.

Retornando aos dados reais, mesmo relativizando os dados quantitativos, a Figura 10 permanece a mais simples entre todas, por apresentar em seu conjunto proporção maior de elementos simples (3) do que complexos (zero), seguida, da Figura 12 (nove simples e um complexo) e Figura 11 (dois complexos para sete simples).

Como Villafañe destaca a necessidade de considerar também os aspectos relativos, parto para a análise baseada nos princípios de parcimônia e ordem, dos quais se desprendem os eixos da correta eleição do meio de representação, da unificação dos agentes plásticos e do repertório limitado de elementos plásticos.

Quanto à correta eleição do meio de representação, o meio utilizado nas figuras 11 e 12 presta-se à narrativa sequencial, com cada quadro representando um momento (tempo) da ação. Ainda que a 10 não trabalhe ações sequenciais, o meio de representação – a imagem isolada - auxilia o leitor a compreender o fato descrito na legenda. Quanto à unificação dos elementos plásticos, observo que o preenchimento das formas para criar sombra, volume ou diferenciar o tom entre os objetos (como paletós e capas), contribui para a visualização unificada dos mesmos, simplificando o conjunto das imagens. Noto também que o repertório limitado de elementos plásticos evidenciado pela ausência de cores nos três jornais e pelo pouco preenchimento de fundo auxilia na composição simplificada das imagens.

Sobre o princípio de parcimônia (em que a imagem mais simples é a que possui o menor número de elementos independentes), a com menor número de elementos independentes é a Figura 10, que apresenta uma única imagem e dois elementos. A Figura 11 apresenta cinco quadros e um total de nove elementos e a Figura 12, embora apresente também cinco quadros, o que não representaria diferenciação em relação à Figura 11, soma dez elementos, sendo, portanto, a mais complexa entre todas.

Considerando o princípio da ordem, a Figura 10, por se tratar de imagem não sequencial, demonstra maior grau de pertinência na distribuição dos elementos. Na Figura 11, a distribuição dos quadros é definida pelo uso de linhas verticais específicas. Associadas às linhas horizontais que compõem o chão, elas tornam visível a intenção do autor de produzir cinco imagens sequenciais. Além disso, a disposição dos quadros na página facilita mais a visualização, pois há um quadro na primeira linha, dois na segunda e dois na terceira, diferente da Figura 12, que apresenta três quadros na primeira linha e dois na segunda. Ainda, na Figura 12, a demarcação vertical dos quadros, é feita pela ausência de elementos morfológicos, ou seja, pelos vazios, com exceção da marcação de uma parede entre o quadro dois e três. A demarcação horizontal é feita pelo uso de sombras e pelas legendas.

No quinto quadro, a divisão nas legendas pelo elemento morfológico linha dificulta a compreensão do leitor sobre a imagem, podendo gerar a impressão de se que se tratam de dois quadros e não somente um. Essa impressão é reforçada pela sombra entre a figura representada acima da primeira legenda e das figuras representadas acima da segunda legenda. Assim, consideramos que a Figura 12 apresenta um menor grau de pertinência quanto à distribuição dos elementos. Nesse caso, a Figura 10 é a mais simples, seguida em simplicidade pela Figura 11 e a Figura 12 é mais complexa.

Quanto às condições perceptivas, podemos observar que, referente à intensidade do estímulo, os desenhos mal definidos ou com um traço mais suave (chão nas Figuras 10, 11 e 12, papel de parede e cortinas na Figura 10, insetos na Figura 11, quadro na Figura 12) produzem como resultado perceptivo a simplificação do estímulo visual, concentrado nos elementos com traço mais forte.

Ao analisar a simplicidade do estímulo, entendo que a quantidade de imagens sequenciais (cinco) nas Figuras 11 e 12 as tornam mais complexas do que a Figura 10, que apresenta apenas uma imagem. A complexidade se faria pela quantidade de estímulos visuais que precisam ser percebidos. Por fim, sob o ponto de vista perceptivo, observo que há pouca

ambiguidade nas formas desenhadas, o que diminui os r.e.g. de cada uma com a acentuação da simetria, ou seja, o nivelamento das formas.

Assim, de modo geral, apenas os métodos quantitativos não são suficientes para a análise da simplicidade de uma imagem, que deve incluir os métodos qualitativos tanto para o aspecto absoluto como para o relativo. Ao final das análises, percebo que, embora a Figura 12, pelo cálculo dos r.e.g e v.p., pareça ser a segunda mais simples entre todas, ela apresenta maior número de elementos (menor parcimônia), e menor pertinência na distribuição desses elementos (maior desordem), o que acaba tornando-a a mais complexa. A Figura 10 permanece a mais simples, pois além de conter menos elementos e todos elementos serem simples, uma única imagem será mais simples do que cinco sequenciais.

Isso porque r.e.g e v.p., número total de elementos e proporção entre simples e complexos, além da ordem de distribuição na imagem, afetam a percepção de uma imagem e como a percepção não os toma de forma isolada, eles não podem ser analisados de forma isolada. Reunidos, esses fatores farão com que a Figura 10, a mais simples, seja mais facilmente lembrada do que a Figura 11 e a Figura 12, a mais complexa: por ser mais fácil reconstruir mentalmente uma imagem com poucos elementos, que além de apresentarem menores r.e.g e v.p. são distribuídos de forma única e ordenada.

A simplicidade estrutural da composição da Figura 10, composta de uma única imagem, corresponde ao propósito da mensagem que quer se transmitir, propósito confirmado pela interpretação da legenda "Olhe! charo duque, pelo tempo que deve estar em tão crítico puleiro, não vale a pena fazer nova libré.... vá se arranjando com esta !". Não irei pesquisar a identidade de tal nobre ou a situação que tenha gerado tal comentário, porém é evidente o tom de ironia sobre o estado a que um nobre chega, a ponto de se arranjar com a roupa que está disponível. Isso porque Libré, segundo o Dicionário Online de Português (2010) significa "Uniforme que usam os criados de casas nobres" e puleiro, "Galho de árvore, pau roliço ou espécie de escada onde se acomodam as aves para dormir ou descansar", o que leva a interpretar que crítico puleiro trata-se de estado crítico, de total desocupação. Situação que parece pior, pelo que se observa na imagem, por serem dois personagens vestindo a mesma "casaca".

Na reconstituição mental da Figura 11, são nove elementos distribuídos em cinco imagens sequenciais dispostas de maneira facilitada: um quadro na primeira linha, dois na segunda e dois na terceira, devidamente delimitados. As imagens sequenciais prestam-se à mensagem que se quer narrar, intitulada "Peripécias de um zoilo", completada pela legenda

que termina com “mexeu na colméia e viu o resultado”. "Zoilo", segundo o Dicionário Online de Português (2010) é o "Mau crítico; crítico invejoso, apaixonado, parcial; detrator", representado no desenho portando uma caneta-tinteiro e tocando um bumbo, ou seja, “alardeando” sua crítica. Primeiro, o personagem aparece tocando o bumbo no quadro/painel 1, único na linha<sup>19</sup>, o que reforça a intenção do desenhista em demonstrar que nada mais há na imagem para perturbar o personagem. O que não ocorre na segunda e terceira linhas, divididas em dois quadros/painéis cada. No quadro/painel 2, o personagem se surpreende com a chegada de um grande mosquito e no quadro/painel 3, é perseguido por uma nuvem de mosquitos. Nos quadros/painéis 3 e 4, respectivamente, é atacado pelos mosquitos, que depois vão embora. Esse tempo das ações é demonstrado adequadamente pela sequência de quadros.

Na reconstituição mental da Figura 12, a dificuldade aumenta: são dez elementos (dentre eles, um complexo) a serem lembrados, distribuídos em cinco imagens sequenciais demarcadas de forma confusa. Aqui o uso de imagens sequenciais também é uma estratégia do artista para demonstrar o tempo decorrido das ações. A complexidade dessa imagem fica por conta da quantidade de quadros/painéis e sua distribuição por linha. Todas as ações descritas nos desenhos estão também representadas nas legendas. Na primeira linha, quadros/painéis 1, 2 e 3, respectivamente, a fúria do carcereiro, o banho que toma do artista, a situação em que se encontra - nú. Na linha abaixo, continua a ironia do "banho" de crítica ao carcereiro pelo "Artista". Os quadros/painéis 4 e 5 apresentam o personagem aparando barba e cabelo e aparentando boa apresentação. O resultado do "banho" no quadro/painel 5, conquista a “idolatria da prole”.

Com o resultado da análise quantitativa e qualitativa da simplicidade estrutural das Figuras 10, 11 e 12 comprovo a lei básica da percepção destacada por Villafañe (2000) de que todo estímulo visual tende a ser visto de maneira que a estrutura resultante seja tão simples quanto permitirem as condições dadas. Como a percepção tende sempre à simplicidade, uma imagem será mais simples que outra quando percebida e lembrada mais facilmente, caso da Figura 10, e quanto mais complexidade oferecerem os elementos de uma imagem, mais difícil será lembrá-la, casos das Figuras 11 e 12, nessa ordem.

De modo geral, aplicando os conceitos sobre simplicidade estrutural nas 22 imagens que compõem o corpus, torna-se mais simples – e, portanto, é retida com mais facilidade na memória do leitor – a imagem isolada, em relação às imagens sequenciais. Deve-se considerar ainda que uma imagem isolada com muitos elementos, sendo esses complexos, será mais

---

<sup>19</sup> Esse tipo de formato, de ratio longo, será abordado mais adiante.

complexa que uma sequencial, com poucos – e simples elementos. Dentre as fixas, é mais simples a com menor número de elementos em cena. Dentre as sequenciais, a com menor número de elementos em cena, menor número de quadros e menor número de quadros horizontais (quadros por linha).

Isso porque essas questões estão relacionadas ao resultado dos cálculos de r.e.g e v.p. e aos princípios que implicam na simplicidade estrutural de uma imagem. Assim, a priori, a imagem mais simples entre todas é a Figura 1, com uma imagem isolada, com apenas um elemento; e a mais complexa é a história em quadrinhos das Figura13 e 14 (logo adiante), com 15 quadros e média de cinco por linha, e grande número de elementos. A sequencialidade é discutida a seguir, dentro do conceito de temporalidade relativo ao movimento, na parte dedicada aos elementos dinâmicos.

### *2.2.2 Significações da dinamicidade*

Os elementos dinâmicos não estão representados fisicamente na imagem mas são aqueles que a levam a adquirir a natureza dinâmica existente na realidade. Essa natureza dinâmica está associada à estrutura de temporalidade da imagem, que se articula com a estrutura espacial (elementos morfológicos) e a estrutura de relação (elementos escalares) para produzirem significação. Sendo os elementos morfológicos os únicos com representação material e, portanto, voltados à significação plástica, os elementos dinâmicos, por não estarem representados na imagem, surgem a partir das representações plásticas. No campo das estratégias, é possível afirmar que os elementos dinâmicos dizem respeito aos efeitos de sentido que os conjuntos de elementos morfológicos provocam.

Villafañe (2000) os divide em três: movimento, tensão e ritmo. Como o autor, Dondis (2007, p.81) lembra que “movimento enquanto tal só existe no cinema, na televisão, nos encantadores móveis” e que persiste o uso incorreto da palavra “movimento” para descrever tensões e ritmos compositivos. Nesse sentido, Villafañe (2000) marca as diferenciações entre os elementos e confere a cada um, movimento, ritmo e tensão, status de elemento dinâmico, considerando o movimento uma característica própria de imagens de cinema/televisão. Pelo que, rigorosamente falando, não há no corpus matéria que possa ser analisada pelo elemento dinâmico movimento.

Ao abordar o elemento dinâmico movimento, Villafañe (2000, p.138, tradução minha) introduz o conceito de temporalidade como “a estrutura de representação de tempo real através da imagem”. Isso porque o tempo da imagem é uma modelização do tempo real, ou seja, uma forma aproximada de reproduzir o real, onde existe o esquema temporal passado-presente-futuro. Independente de serem imagens em movimento (cinema/televisão) ou fixas (desenhos, por exemplo), se a intenção é reproduzir esse esquema temporal, as imagens serão sequenciais. Se essa intenção não existe, serão imagens isoladas (VILLAFANE, 2000, p.139).

Nas imagens sequenciais, a estrutura temporal é de sequência. Ela é possibilitada pela ordenação dos quadros espaciais. Como explica Villafañe (2000, p.140, tradução minha) “[...] nos quadrinhos ou numa sequência cinematográfica, os distintos quadros espaciais se ativam significativamente na medida em que estejam ordenados sintaticamente e que esta ordenação possibilita a estrutura temporal da sequência”.

Para Arnheim (2011, p.368), “qualquer experiência de tempo pressupõe algum tipo de ordem”. O autor utiliza o exemplo de observação de uma pintura, para diferenciar simultaneidade de sequência, demonstrando que observar em sucessão as várias áreas de uma imagem fixa é natural, “porque nem o olho, nem a mente são capazes de apreender tudo simultaneamente, mas a ordem em que a exploração ocorre não importa” (ARNHEIM, 2011, p.369). Diferente de quando a ordem dos acontecimentos é essencial e, portanto, mudá-la “significa alterar, e provavelmente destruir a obra” (ARNHEIM, 2011, p.369). Ou seja, há uma ordem (sequência) imposta e que deve ser obedecida.

Exatamente porque, nesse caso, a ordenação também possibilita a ativação do significado. Ele depende tanto do parâmetro espacial como do temporal, ou seja, tanto do que está representado no espaço (painel/quadro) como na temporalidade da imagem. Devido à ordenação, a análise de imagens sequenciais deve considerar o conjunto.

Villafañe (2000, p.141) exemplifica de que forma o valor significativo está no conjunto das imagens, a partir do contraste e dos vetores de direção, que nelas podem ser construídos considerando os elementos de mais de um quadro. Retirando alguma imagem da ordem, ou analisando-a de forma isolada, perde-se o sentido ou a noção de contraste. O mesmo ocorreria com a própria noção do tempo da imagem (temporalidade) e do movimento, pois as relações nessas imagens se prolongam entre os quadros. Na disposição dos quadros um após o outro e no significado gerado entre eles, constrói-se o elemento dinâmico movimento e a sua decorrente temporalidade.

Temos visto que esse transcurso pode ser linear (passado-presente-futuro) no esquema temporal da realidade baseado na sucessão, ou descontínuo e elíptico no caso de algumas imagens em que a temporalidade se baseia na sequência. (VILLAFANE, 2000, p.142, tradução minha)

Por isso, a natureza das imagens sequenciais, segundo Villafañe (2000, p.140-142), é a narrativa: a estrutura temporal de sequência reproduz o esquema passado-presente-futuro do tempo real ou pode interromper e suprimir algum momento a ser narrado. No primeiro caso, é chamado de transcurso linear e no segundo, de transcurso descontínuo e elíptico. Ou seja, no primeiro caso, as imagens se sucedem e há uma continuidade (sequência) de tempo e, no segundo, as imagens se sucedem, mas a continuidade de tempo é interrompida.

Ressalto que embora as imagens sequenciais dos quadrinhos não se tratem de imagem em movimento, exclusivas do cinema e da televisão, contém sim uma temporalidade própria. De outra forma, toda imagem em movimento (cinema/tv) contém uma temporalidade, mas nem toda imagem que contém temporalidade (a sequencial) é imagem em movimento.

Nas Figuras 13 e 14, dispostas abaixo lado a lado, apresento a utilização de imagens sequenciais para construir o efeito de sentido de passagem de tempo próprio de uma narrativa.

Figura 13 e 14 - Jornal Marui 07.05.1882, p.03



Fonte: Bibliotheca Rio-Grandense

Essas figuras foram apresentadas no tomo encadernado disponível na Bibliotheca Rio-Grandense como correspondentes às páginas 3 e 6, pela disposição intercalada com outras páginas (APÊNDICE C). A definição do corpus, conforme abordado anteriormente, permitiu verificar que se tratavam de páginas dispostas lado a lado – única maneira de compreender as imagens sequenciais - no exemplar original, ou seja, uma grande central (APÊNDICE D), reproduzida aqui.

Com a utilização de duas páginas de uma grande central, formando um grande retângulo, de base maior que a lateral, o desenhista confere horizontalidade ao formato da imagem, elemento a ser discutido mais adiante, construindo o efeito de sentido de narrativa sequencial. A disposição dos quadros/painéis, cujas delimitações são construídas pelos vazios de elementos morfológicos, colabora para o efeito de sentido de passagem de tempo das ações. Na primeira linha, uma publicação no jornal; uma reunião; um protesto e uma submissão em busca da chave. Na segunda linha, a confusão; a chegada da polícia; a ameaça montada, cuja tensão é provocada pela posição diagonal do cavalo e do policial e do ameaçado; o medo, cuja tensão é provocada pela deformação das linhas que compõem a forma do personagem.

Na terceira linha, a invasão (mais uma vez a tensão é provocada pelo uso de linhas diagonais); o triunfo de um (cujo efeito de sentido de vitória é construído pela posição superior aos demais personagens); a desgraça do outro (valorizada pela deformação das linhas que compõem as formas do personagem e objeto); e a conclusão sobre os fatos (valorizada pela diferença na proporção dos personagens: menor do personagem, que, por esse ativador de tensão, adquire status de narrador: aquele que conta e mostra/aponta a história).

Já nas imagens isoladas, não se reproduz o esquema passado-presente-futuro do tempo real, não há transcurso de quadros/painéis, portanto nenhum momento a ser suprimido ou descontinuado entre eles e não há o elemento dinâmico movimento: a ordem temporal está baseada na simultaneidade e a natureza da imagem é descritiva (VILLAFANE, 2000, p.139-140). O caráter espacial é, como explica Villafañe (2000, p.140), “permanente e fechado” e, havendo um só espaço, somente nele ocorrem as relações plásticas, como observado nos dois quadros/painéis dispostos lado a lado, logo abaixo das caricaturas pessoais da Fig 15:

Figura 15 - Jornal *Bisturi* 12.04.1915, Contracapa



Fonte: Bibliotheca Rio-Grandense

No centro da página, o efeito de sentido provocado pela disposição lado a lado dos quadros, leva o leitor a pensar que se tratam de imagens sequenciais. Porém, essa relação estabelecida entre os desenhos, se dá somente pelo texto, pois os personagens retratados não são os mesmos, não há nesses quadros/painéis elementos plásticos que possam permitir estabelecer uma ligação, não há, pelo traço, uma significação “entre” os quadros/painéis, que plasticamente se comportam como espaços fechados.

Os dois quadros/painéis são significados como pertencentes à mesma narrativa, por meio de elementos textuais, que reforçam a ideia de sequência temporal. É o conteúdo verbal o único que faz essa ligação. Primeiro os títulos que os anunciam: “De um lado” e “De outro”,

depois pelas legendas dos quadros, descrevendo as situações representadas nos desenhos. Caso o conteúdo verbal não existisse, possivelmente esse sentido estaria perdido e os quadros/painéis seriam vistos como isolados.

É possível ainda construir uma temporalidade de sequência, um caráter narrativo, nas imagens isoladas. Tudo vai depender de como os elementos são trabalhados para construir essa significação. Villafañe (2000, p.143-146) descreve que os elementos dinâmicos podem ativar os elementos morfológicos, para criar a estrutura temporal: pelo formato da imagem (lado horizontal maior confere caráter mais narrativo e permite segmentação de diversas unidades espaciais, para trabalhar mais de um tempo), ritmo (que pode ser criado pelo contraste, hierarquização, gradientes de massas), direções (de cena, que podem ser representadas ou induzidas, criadas pela estrutura interna da composição ou pelo prolongamento do espaço fora do quadro, e são responsáveis pelas direções de leitura) e fórmula de representação espacial (que pode provocar uma sequência progressiva, a partir da profundidade, como na perspectiva).

Isso leva a compreender que, mesmo a delimitação física do quadro e/ou plano de fundo caracterizando uma única imagem – a priori, isolada - é possível trabalhar a sequencialidade. Havendo, pelo formato da imagem ou pela fórmula de representação espacial, o transcurso de tempo e, portanto, uma significação no “entre”, configura-se uma estrutura temporal própria. Esse efeito de sentido que se estabelece no “entre” seria o determinante para eliminar a instantaneidade. Uma imagem “isolada”, com essas características, seria, portanto, sequencial, embora não dividida fisicamente em mais de um quadro. Essa divisão pode ocorrer pelo vazio de elementos, pela falta de linhas delimitando um possível quadro e outro.

Na Figura 16, esse “silêncio”, vazio que separaria um quadro do outro, não é fortemente marcado, mas pela disposição dos elementos morfológicos, é possível perceber que se trata de uma imagem sequencial.

Figura 16 - Jornal Marui 04.01.1880, Grande Central



Fonte: Bibliotheca Rio-Grandense

A disposição dos desenhos provoca uma linearidade horizontal. Na primeira linha da imagem, a repetição da figura do balão no céu, aliada às legendas, demonstra que se trata de uma sequência. Primeiro, elogia-se e mostra-se a invenção de Santos Dumont sendo apresentada ao grande público em Paris. Nos dois primeiros quadros/painéis, o balão partindo da esquerda de quem vê em direção à direita, cria a temporalidade passado-presente-futuro, provocando um efeito de sentido de deslocamento do balão. Não há delimitação de quadros a partir do traço dos desenhos, mas pelos pequenos espaços vazios entre um balão e outro, pode ser percebida essa delimitação. Já no terceiro quadro/painel são inseridos novos personagens, segurando caneta-tinteiro e pena (em mais uma autorreferencialidade, nesse caso, dos desenhistas) ao que a legenda destaca o sonho da popularização do invento, representado na frase "só assim, arrojados como somos... subiremos por esses ares". O tom de humor está presente no quadro/painel 4, com a precipitação de um dos personagens, referida na legenda como tentativa de glorificar o próprio nome com uma "morte original".

Esses espaços vazios não são mais tão perceptíveis nas outras figuras que compõem a imagem, mas é possível perceber a intenção do desenhista em criar sequencialidade, embora os desenhos dispostos na linha ao centro e na linha inferior não pareçam mais se tratar do mesmo assunto representado na primeira linha. Na linha central, fica claro que a cena de pescaria, ao centro, trata-se de um momento e a do assalto, de um novo momento. No primeiro quadro/painel dessa linha, a cena da pescaria é uma maneira ironizada de representar a falta de habilidade da polícia em prender ladrões, comentada na legenda. O quadro/painel 2 é uma continuação dessa situação, ao demonstrar o espanto dos personagens por encontrarem a moradia assaltada, com gavetas e baús esvaziados. Ainda, pela continuidade dos elementos plásticos na linha central, é possível perceber que as casas representadas à direita e a diagonal criada pelas linhas do muro e da calçada direcionam para o desenho abaixo, que é a última cena da linha inferior, embora não pertença à sequência representada nessa linha. Isso é construído tanto pelos elementos plásticos como pela legenda, que demonstram como o cidadão deve andar à noite: armado.

Na linha inferior, quatro momentos se sucedem: três para criticar a emancipação da mulher e um para novamente abordar a temática da falta de segurança na cidade. Embora os elementos plásticos se misturem, formando uma continuidade nas linhas que compõem os desenhos, é possível observar a sequência de tempo entre os quadros/painéis. Primeiro um homem cuida do bebê, demonstrando a recente – para a época - inversão de papéis com a emancipação da mulher, explicitada pela legenda "mudadas as funções dos sexos, não se

estranhará verem-se amas barbadas”. A sequência da ação de cuidar dos filhos é demonstrada no quadro/painel 2, em que o homem leva o bebê, de carrinho, pela rua, com a sequência da legenda "e conduzindo os bebês para as suas repartições" até o quadro/painel 3, em que mulheres vestidas à moda europeia são representadas fumando e usando bengalas – mais uma vez na representação da inversão de papéis. A crítica humorada é finalizada com a legenda “pelo que, já se prevê, que Paris nos mande novos figurinos”, insinuando que os homens passarão a usar roupas femininas.

Essas divisões de quadros/painéis, as diferentes histórias construídas na Figura 16, podem ser observadas a partir da composição dos elementos plásticos e das legendas, demonstrando que numa imagem, a priori, única, pode ser estabelecida temporalidade, a partir da sequência das ações.

A utilização de imagens sequenciais para a construção do efeito de sentido de temporalidade passado-presente-futuro é observada em 10 das 22 imagens analisadas, sejam os planos sequenciais bem definidos, marcados por linhas e sombras, ou pelos vazios, ou ainda, sem nenhuma marcação.

Nas imagens fixas, a tensão cumpre, segundo Villafañe (2000, p.146, tradução minha), a mesma função que o movimento nas móveis. “A tensão é a variável dinâmica das imagens fixas”. A tensão é produzida pelos agentes plásticos (elementos morfológicos) dentro do quadro e a forma mais eficaz para criá-la, segundo o autor, é compondo um equilíbrio instável, ou seja, “aquela forma de equilíbrio conseguida mediante compensação das tensões particulares dos elementos da composição organizados assimetricamente” (VILLAFANE, 2000, p.147, tradução minha).

Dizendo de outro modo, o efeito de sentido de tensão não é produzido a partir do desequilíbrio. É necessário sempre equilibrar os elementos, porém com certa assimetria. Sobre a importância desse elemento, Kandinsky (1997, p.26) afirma que “se subitamente, por um azar, as tensões desaparecessem ou se esvaissem, a obra viva logo desapareceria”, noção que poderá ser compreendida a partir da análise.

Como elemento dinâmico, não presente fisicamente na imagem fixa (que pode ser isolada ou sequencial), a tensão precisa ser ativada a partir dos elementos morfológicos presentes. Para Villafañe, são seis os ativadores da dinâmica de uma imagem, no caso específico da tensão: as proporções, a forma, a orientação, o contraste cromático, a profundidade e as sinestésias.

A tensão ativada pela proporção pode ser explicada pela tendência natural à simplicidade. Villafañe (2000, p.147) esclarece que “toda proporção que se perceba como uma deformação de um esquema mais simples produzirá tensões dirigidas ao restabelecimento do esquema original naquelas partes ou pontos onde a deformação seja maior”. É uma espécie de ajuste para retornar a imagem ao campo do reconhecível (lembrando que tudo o que foge ao controle do humano é uma ameaça à sua impulsão pela vida).

Por essa tendência ao restabelecimento do esquema original, mais simples, podemos considerar que, para produzir o efeito de sentido de tensão, pode-se alterar a proporção. É o que se observa no caso das caricaturas pessoais do corpus, em que se altera a proporção dos rostos em relação aos corpos dos homens representados. De acordo com Villafañe (2000, p.148), as formas que produzem mais tensão e dinamicidade são o retângulo e o oval e a que menos produz, é o quadrado, que é tido como a forma perfeita, por isso, quanto mais o retângulo diferir do quadrado em suas proporções, mais efeito de tensão produzirá.

Outro ativador da dinamicidade da imagem fixa, a forma, também precisa sofrer deformação para produzir a tensão. “As formas irregulares são as mais dinâmicas. Dentro desse tipo de formas, a tensão se produzirá nas partes menos consistentes dos objetos ou de suas imagens” (VILLAFANE, 2000, p.148, tradução minha). Para produzir tensão, portanto, pode-se alterar a forma, pois quanto mais irregular esta for, mais dinâmica será a imagem (na Figura 14, o sentido de tensão, provocada pelo medo de um personagem, é produzido pela alteração nas formas, cujas delimitações deixam de ser retas e passam a ser onduladas).

A orientação também afeta a tensão. Nesse caso, a orientação espacial mais dinâmica é a obliquidade, principalmente se ela não for a orientação comum do que é representado (VILLAFANE, 2000, p.148). A Figura 17 demonstra a utilização dessa estratégia:

**Figura 17** - Jornal Diabrete 10.04.1881, Contracapa



Fonte: Bibliotheca Rio-Grandense

O elemento dinâmico tensão é construído a partir da obliquidade nas linhas da porta da carruagem e na posição das patas dos cavalos, provocando o efeito de sentido oposto ao estático. Os personagens à direita, também em posição oblíqua, reforçam essa intenção, mesmo porque a posição oblíqua cria o vetor da ação “cair”. Da nuvem de fumaça brota o inesperado, que muda o estado de repouso deles, que se voltam para trás. O que se comprova pela legenda “D’esta vez foi-se o imperador da Rússia<sup>20</sup>”. Trata-se do “momento” da derrota, literalmente da queda, em direção ao chão.

Esse efeito de sentido é provocado porque a obliquidade obedece a dois eixos: é dinâmica, pois “se separa da orientação principal (horizontal-vertical) própria dos estados de repouso e estatismo” (VILLAFANE, 2000, p.148, tradução minha); e está sempre presente na representação da tridimensionalidade nas representações em perspectiva central. Na figura acima, a fumaça, posicionada entre o centro geométrico e a parte inferior do ratio, parece estar em primeiro plano perante a obliquidade dos soldados, que, por esse afastamento, parecem estar em segundo plano.

<sup>20</sup> O imperador Alexandre II, que sofreu ataque a bomba, em 13 de março de 1881, e foi assassinado enquanto socorria os feridos (WIKIPÉDIA, 2011).

Nesse ponto, a análise se aproxima do ativador profundidade, que na representação bidimensional, sempre provoca “um movimento aparente, uma certa sensação de progressão” (VILLAFANE, 2000, p.152, tradução minha). Isso porque, como já foi mencionado, os vetores de direção das linhas convergem para os pontos de fuga. Da obliquidade das patas e rostos dos cavalos, do tronco, pernas e braços dos soldados e da porta da carruagem surgem vetores de direção ao ponto de fuga um pouco acima do centro geométrico, ou seja, no centro psicológico ou perceptivo.

O contraste cromático é outro dos ativadores mais utilizados para produzir tensão, pois a cor possui propriedades intensivas e qualitativas que possibilitam a variação das imagens (VILLAFANE, 2000, p.148). Sobre o efeito de tensão produzido pelo contraste cromático, Ostrower (2004, p.125) credita a ele a determinação do caráter dramático para uma obra. Destaca a autora que, enquanto o contraste “articula tensões espaciais”, a semelhança “introduz sequências rítmicas” (ritmo que será o próximo elemento dinâmico abordado). Isso porque contraste e semelhança funcionam, conforme a autora (2004, p.128), como “guia visual”, sobre os percursos e as pausas na “apreensão do espaço configurado”.

Esse efeito de sentido pode ser melhor compreendido a partir do conceito a seguir. “Ao produzir uma parada, o contraste interrompe momentaneamente o curso do movimento visual, concentrando nossa atenção em certos lugares e *adensando* o espaço. Dessa maneira, os contrastes criam focos de *tensão espacial*” (OSTROWER, 2004, p.128). É o que se evidencia na Fig,17, em que essa estratégia é utilizada, ainda que de forma sutil: a fumaça clara, construída pelo pouco preenchimento e pelo traçado leve contrasta com o traçado forte das linhas de contorno e do preenchimento das vestes dos soldados. O contraste produzido entre a fumaça e as vestes dos soldados interrompe o curso do movimento visual - desde o centro em direção aos soldados – concentrando a atenção nos soldados em queda e contribuindo para o efeito de sentido de tensão.

Também causam efeito dinamizador, segundo Villafañe (2000, p.148), as sinestésias, principalmente quando táteis e acústicas, seja por uma posição impossível do que está representado ou pela sensação sonora que a representação evoca. Das 22 imagens analisadas, 14 criam algum tipo de efeito de sentido de tensão, principalmente a partir do uso de linhas diagonais.

O ritmo, segundo Villafañe, só pode ser operado intelectualmente, já que é uma abstração e sua natureza – junto com a tensão - se liga à experiência do observador. Na maioria das vezes se confunde com seus efeitos e “só existe na medida em que pode ser

percebido e conceitualizado” (VILLAFANE, 2000, p.152-153, tradução minha). Essa conceitualização, para o autor, requer estruturas que possibilitem o reconhecimento e por isso no ritmo existem dois componentes: a periodicidade (certa constância de elementos ou de grupos idênticos de elementos produzindo um novo significado) e a estruturação (muito variável e que pode incluir desde a constância de elementos ao ritmo livre). Esse elemento dinâmico é observado na Figura 18:

**Figura 18** - Jornal *Diabrete* 10.04.1881, Central p.05



Fonte: Bibliotheca Rio-Grandense

A Figura 18 demonstra como o desenhista trabalha a periodicidade e a estruturação dos elementos para criar o efeito de sentido de ritmo. Primeiro é possível verificar dois grupos idênticos de elementos: os dois homens à esquerda arremessando cordas e os dois homens em fuga à direita. Isso porque nos dois homens à esquerda há elementos morfológicos dispostos estrategicamente e que os identificam, como a posição semelhante das pernas e dos braços, a inclinação do corpo para trás e a posição das cordas sendo arremessadas, compondo certa cadência, certo compasso, idêntico aos dois personagens.

As laçadas compassadas de um lado e a fuga desesperada do outro são descritas na legenda "Nem a laço e botas se pode alcançar os remissos... Se elles fogem dos credores como o Diabo da cruz". Justamente quebrando o ritmo entre as laçadas foi posicionado o diabo, fugindo da cruz. Essa disposição demonstra a preocupação do desenhista em compor esse elemento dinâmico dentro da manifestação caricatural. Há um ritmo, como estratégia para demonstrar, de forma fidedigna, laçadas e fuga e mesmo quando há quebra desse ritmo, ainda é dentro do propósito da mensagem.

O mesmo efeito de sentido é observado no grupo de homens à direita, também pela composição dos elementos morfológicos: posição semelhante das pernas e dos braços, inclinação do corpo para trás. Além desses grupos idênticos de elementos, o diabo representado no canto superior esquerdo, embora isolado e em direção contrária, reproduz a mesma cadência, pela posição das pernas e braços e inclinação do corpo para frente, semelhante ao grupo da direita. Essa imagem ao mesmo tempo em que demonstra uma estruturação baseada na constância – dois grupos idênticos de dois elementos cada – também apresenta uma estruturação livre, devido ao elemento isolado – diabo, que mesmo assim contribui, a partir dos elementos morfológicos que o constitui, para o ritmo interno da imagem.

Assim, conforme o componente, dá-se preferência ao jogo de repetições ou à composição de estruturas (VILLAFANE, 2000, p.154). O autor explica que, no ritmo, os elementos são hierarquizados e a estrutura rítmica é criada ao alternar elementos fortes e fracos e o silêncio. Ou seja, o efeito de sentido de ritmo depende da hierarquização, periodicidade ou estruturação dos elementos fortes e fracos. Comparando à música, Villafañe (2000, p.154, tradução minha) explica que ao trocar “os sons pelas formas plásticas, as relações que se criam podem se definir a um certo nível, quanto a suas características de ritmo”.

Das 22 imagens analisadas, nove utilizam elementos morfológicos para construir um ritmo interno, seja pelo posicionamento de personagens, pernas, mãos e braços, troncos e animais. Na Figura 22, esse ritmo é construído em diferentes figuras: na constância dos remos e remadores, bem como nos vazios entre eles; e na constância das linhas que compõem a água, conferindo ritmo às pequenas ondulações produzidas.

Na próxima parte, a análise das imagens que compõem o corpus segundo os elementos escalares.

### 2.2.3 Significações da estruturação icônica

Os elementos escalares dizem respeito à estrutura de relação de uma imagem. Como os dinâmicos, não estão representados fisicamente na imagem (exclusividade dos elementos morfológicos). Também como os dinâmicos, dizem respeito aos efeitos de sentido que os conjuntos de elementos morfológicos provocam, ou seja, a significação plástica. Segundo Villafañe (2000, p.155), possuem uma natureza quantitativa e podem ser reduzidos a quatro: a dimensão, o formato, a escala e a proporção. São os responsáveis pela harmonia, e influenciam o resultado visual da imagem. Do manejo desses elementos, resulta o sucesso ou fracasso de um trabalho.

Primeiro abordo o formato, que traz em si o princípio de toda representação gráfica. Para Villafañe (2000, p.157), o formato é o elemento escalar por excelência e que, pela seleção espaço-temporal, melhor manifesta a estrutura de relação de uma imagem. O formato define o enquadramento onde os elementos morfológicos, dinâmicos e escalares se relacionam e por isso é o principal elemento “condicionante do resultado visual da composição” (VILLAFANE, 2000, p.157, tradução minha).

É o que Kandinsky (1997, p. 105-106) chama de plano original, “a superfície material destinada a suportar o conteúdo da obra”. Essa superfície é limitada por duas linhas horizontais e duas linhas verticais, pelas quais está submetida a “tensões mais ou menos dramáticas”. Segundo o autor, com a predominância das linhas verticais, essa superfície é condicionada por “alto”, que remete à leveza, ascensão, liberdade. Do contrário, é condicionada por “baixo”, remetendo à densidade, peso, coerção (KANDINSKY, 1997, p.108).

A relação existente entre os lados do formato (vertical e horizontal) é chamada de “ratio” e essa relação, segundo Villafañe (2000, p.159, tradução minha), condiciona a composição da imagem:

os formatos de ratio curto – próximos ao quadrado – são fundamentalmente descritivos. A narração, tantas vezes associada à seqüencialidade, requer, ao menos idealmente, formatos longos nos quais seja possível criar direções, ritmos, compartimentos espaciais, etc.

Mais uma vez aparece a questão da verticalidade e horizontalidade na configuração da natureza da imagem: formatos verticais são mais simultâneos, formatos horizontais, permitem a divisão da seleção espaço-temporal e, portanto, a produção de significação no “entre” espaços-tempos, evidenciando a natureza narrativa e caracterizando a sequencialidade, mesmo os espaços-tempos não estando fisicamente separados.

Villafañe (2000, p.160) adverte, porém, que o formato, nem sempre se impõe aos outros fatores da composição. Ele pode ser também influenciado, condicionado, enfim, sofrer determinações de aspectos como o tema ou repertório. Lima (1988, p. 39), ao abordar a linguagem fotográfica, apresenta um exemplo de quando o tema ou o repertório de elementos influencia o formato: “Quando o assunto é claro e fácil de reconhecer, o bom formato é suficiente; para assuntos com muitos elementos, o formato deve ser ampliado de acordo com a necessidade”. Isso evidencia o ato estratégico da produção de imagens, em que a intencionalidade do autor marcará inegavelmente os efeitos de sentido que delas poderão ser extraídos. É possível observar que as imagens do corpus em “grande central” traduzem perfeitamente essa intencionalidade: para muitos elementos no repertório, ampliou-se o formato.

As imagens dos jornais que compõem o corpus primam pelo formato longo e a conseqüente horizontalidade, o que leva ao entendimento de que as imagens buscam a narrativa e a estabilidade. Kandinsky (1997, p.115) reforça esse sentido de menor tensão dos formatos horizontais, os chamados “formatos em largura” e de maior tensão dos “formatos em altura” a partir da inclinação das diagonais que atravessam o plano original: quanto mais alto o formato, mais tenso e instável o efeito de sentido.

Ou seja, a representação dos fatos do cotidiano a partir do traço, nos jornais *Diabrete*, *Marui* e *Bisturi*, se aproxima do transcurso do tempo da realidade e se aproxima do conhecido e não ameaçador ao olhar humano. Das 22 imagens analisadas, apenas três não seguem o formato de ratio horizontal. No jornal *Diabrete*, apenas uma imagem é construída na posição vertical – a contracapa da primeira edição, Figura 10. No jornal *Marui*, a capa da primeira edição, Figura 2, e uma página central, Figura 19, obedecem ao formato vertical. Embora haja duas histórias em quadrinhos em contracapas verticais (jornais *Diabrete* e *Marui*, (Apêndices A e C) o formato dos quadros/painéis é horizontal. No jornal *Bisturi*, nenhuma. Mesmo assim, entre as que possuem formato vertical, o posicionamento interno das figuras também marca a horizontalidade, como pode ser observado a partir da Figura 19:

Figura 19 - Jornal Marui 27.03.1881, Central



Fonte: Bibliotheca Rio-Grandense

É possível notar que a verticalidade do formato da imagem, ou seja, seu enquadramento, sua superfície de representação, condiciona a sensação de liberdade na composição dos elementos visuais. É o formato alto que permite compor os personagens à direita e à esquerda como altos, espichados, com traçado forte, mais nítidos que os demais. No caso do personagem à direita, excessivamente alto.

A verticalidade do formato confere ao desenhista maior liberdade para compor os demais personagens da imagem, sendo, de certa forma, equilibrada pelo posicionamento

horizontal destes, que são menores, com traçado mais fraco e menor nitidez. Porém, não são poucos. O primeiro grupo de personagens menores representa todos os 10 integrantes da chapa do "Club Diognes", identificados na legenda por nome e cargos. Com menos componentes, o segundo grupo de personagens menores, posicionados abaixo dessa primeira legenda, serve à crítica social que o desenhista se propõe a fazer sobre a comicidade das vestes do clero. Essa crítica, apresentada também na legenda ao centro, é exacerbada na figura do padre, à direita, representado em dimensão maior, de roupas longas. Completando a ironia, o personagem à esquerda, enforcado, por ter a língua comprida.

Não se pode negar o que está evidente na imagem: o formato vertical cumpre um propósito. Como analisa Maggioni (2010, p. 58), “imagens com ratio curto, mais altas que baixas, tem capacidade descritiva, de ratio largo, mais baixas que altas, capacidade narrativa”. Isso significa que o formato da imagem e a figura do monsenhor – verticalizados - reforçam a intenção do desenhista em descrever por meio dos elementos plásticos da imagem o alvo da crítica, ou seja, as vestes do clero. Entretanto, nem quando o propósito é marcar a verticalidade, a horizontalidade se faz ausente. Entre o posicionamento do personagem enforcado à esquerda e do personagem do monsenhor à direita, as várias figuras dispostas uma ao lado da outra, como no caso dos componentes da chapa, também evidenciam a intenção de produzir a horizontalidade da leitura.

A opção pelo formato de ratio longo e pela horizontalidade na maioria das imagens pode ser compreendida como uma maneira de reproduzir na imagem a temporalidade natural com a qual o homem convive e uma maneira também de não ameaçar ou perturbar o olhar do leitor, melhor dizendo, como forma de promover a sensação de bem-estar e, com isso, provocar maior aproximação dele com os jornais.

Outro elemento escalar descrito por Villafañe, a escala, é trabalhada nos jornais analisados para destacar partes das figuras, como o rosto, ou exacerbar o humorismo dos desenhos. Para Villafañe (2000, p.160, tradução minha), a escala “possibilita a modificação de um objeto sem que se vejam afetados seus traços estruturais, nem qualquer outra propriedade do mesmo, exceto seu tamanho” e por isso ele a considera o elemento escalar mais simples e imprescindível para o conhecimento e a compreensão visuais. O uso da escala é uma opção do desenhista pra compor a Figura 20:

Figura 20 - Jornal *Marui* 27.03.1881, Contracapa



Fonte: Bibliotheca Rio-Grandense

A diferença de tamanho, associada à escala, dos personagens é uma estratégia do desenhista para reforçar quem subjuga a quem. O desenhista representa a partir do traço o poder do personagem maior ao dominar o menor. A manifestação caricatural apresenta uma jaula e um dos personagens sendo colocado dentro dela por outro. Pela indicação textual a jaula é destinada aos tratantes e o personagem menor trata-se de um, responsável “por roubos do Nereu”, entre outros. A jaula é o local onde irá “purgar o que roubou ao Neréu”. Pela escala, o homem a ser colocado atrás das grades da jaula não perde as características que o assemelham ao homem que o segura. Isso ocorre porque o uso da escala garante que, embora o tamanho da imagem seja menor ou maior daquela que o originou, o objeto representado será o mesmo em características como proporção, forma estrutural, e, principalmente, medidas. Assim, a correspondência entre a imagem representada (a figura de um homem, independente de ser quem segura ou é segurado) e a imagem originária implica sempre uma relação quantificada entre a primeira e a segunda. Essa relação dos objetos da realidade com os da imagem é a característica mais importante da escala, segundo o autor.

É a partir da escala que uma variação de tamanho (a dimensão, a ser abordada mais adiante) é percebida como variação de distância, quando para produzir o efeito de uma bola

em movimento numa imagem em movimento o desenhista altera o tamanho. O que se cria é uma ilusão de tamanho constante, que “pode se explicar em função da escala, já que é esta que, em realidade, permanece constante e não o tamanho dos objetos” (VILLAFANE, 2000, p.160). A alteração de tamanho segundo uma escala constante, para produzir o efeito de sentido de distância, pode ser observada na Figura 21:

**Figura 21** - Jornal *Diabrete* 15.09.1878, Central



Embora não se trate de uma imagem em movimento, o desenhista utiliza do recurso da escala no primeiro quadro/painel para criar os efeitos de sentido de distância e proximidade, projetando uma perspectiva. O tamanho dos soldados e das lanças é alterado respeitando uma escala constante, até o final da formação, onde os detalhes das figuras não são alterados, apenas esmaecidos pelo enfraquecimento do traço.

As figuras de soldados maiores e com traço mais forte provocam o efeito de sentido de proximidade do leitor. Já as menores e mais esmaecidas, o efeito de sentido de distância. A perspectiva auxilia a criar também o efeito de sentido de quantidade: quanto mais distantes os soldados, menor nitidez no traço e menos detalhes são representados, mais lanças ocupam o mesmo espaço.

A quantidade de soldados tem um propósito: a manifestação caricatural da Figura 21 é uma crítica política, que, pela legenda, trata as eleições como uma batalha e o povo, os eleitores, como os soldados, a pagar os inimigos políticos na mesma moeda. Essa mesma tropa de eleitores na abertura da Câmara, no quadro/painel 3, é retratada no quadro/painel 4, como burros, no momento do roubo ao tesouro do parlamento.

A escala para criar efeitos de sentido de distância e proximidade também está presente no quadro/painel 5. É o carro do governo, carregado com dinheiro, chegando à beira do precipício. Os animais e o homem à beira do precipício são representados em tamanho menor (distância) do que os outros (proximidade), também criando perspectiva. A partir das legendas desse e do quadro/painel 6, que, para seguir o rumo sem cair, os políticos esperam um povo de fácil governo e, pela corrupção, conquistar a maioria de deputados, “amigos destas notas”.

Como o objeto representado não muda em suas características, exceto em dimensão, e a escala permanece constante, não há elemento novo que exija novo reconhecimento ao olho humano, aquele objeto já é conhecido e não representa ameaça à vida, sendo facilmente percebido. Porque a percepção ocorre para colher dados do ambiente que nos cerca e aquilo que não ameaça ou não beneficia a impulsão pela vida não será significado.

Essa é a única imagem, dentre as 22 que compõem o corpus, que utiliza a escala para criar perspectiva, com isso conferindo o efeito de sentido de proximidade (figuras maiores) e distância (figuras menores) na representação. No caso de utilização desse recurso numa imagem em movimento, a modificação da imagem de fato existe, mas não é percebida como

de tamanho: é percebida como modificação da posição do objeto no plano, ato mais simples do que seria exigido, caso existisse modificação estrutural, por exemplo.

Já a utilização da escala para permitir a permanência das características próprias da figura representada, quando em tamanho maior ou menor do que o presente na natureza, pode ser observada em todas as 22 imagens, refletindo o cuidado do desenhista no uso dessa estratégia para conferir verossimilhança à realidade.

Nesse sentido, Dondis (2007, p.72-73) reforça que a escala pode ser estabelecida pelas relações entre o campo (de representação) e o ambiente (a realidade), sendo a medida do objeto representado uma parte integrante, mas não fundamental na escala, uma vez que esse papel é ocupado pela medida do próprio homem, o tamanho médio das proporções humanas.

Na análise dos desenhos, a escala pode ser observada entre o tamanho do homem e dos objetos representados nas imagens. Há uma certa “desmedida” nessa escala, uma vez que se torna visível o tamanho humano acentuado em relação aos objetos. Ambos, é certo, estão em escala reduzida da natural, mas é possível perceber que estão acentuados os tamanhos do rosto em relação ao corpo humano e do homem em relação aos objetos, de forma geral. Com isso, introduzo o elemento escalar dimensão.

A dimensão é o primeiro elemento descrito por Villafañe (2000, p.156) e é considerado como um dos fatores-chaves para a definição das coisas e da própria natureza. Destaca o autor que, na natureza e na paisagem urbana a dimensão se encontra, de certa forma, normatizada em função do próprio tamanho humano. Na imagem, não se pode dizer o mesmo, pois “a dimensão é mais relativa”, o tamanho é “muito menos uniforme” (VILLAFANE, 2000, p.156, tradução minha).

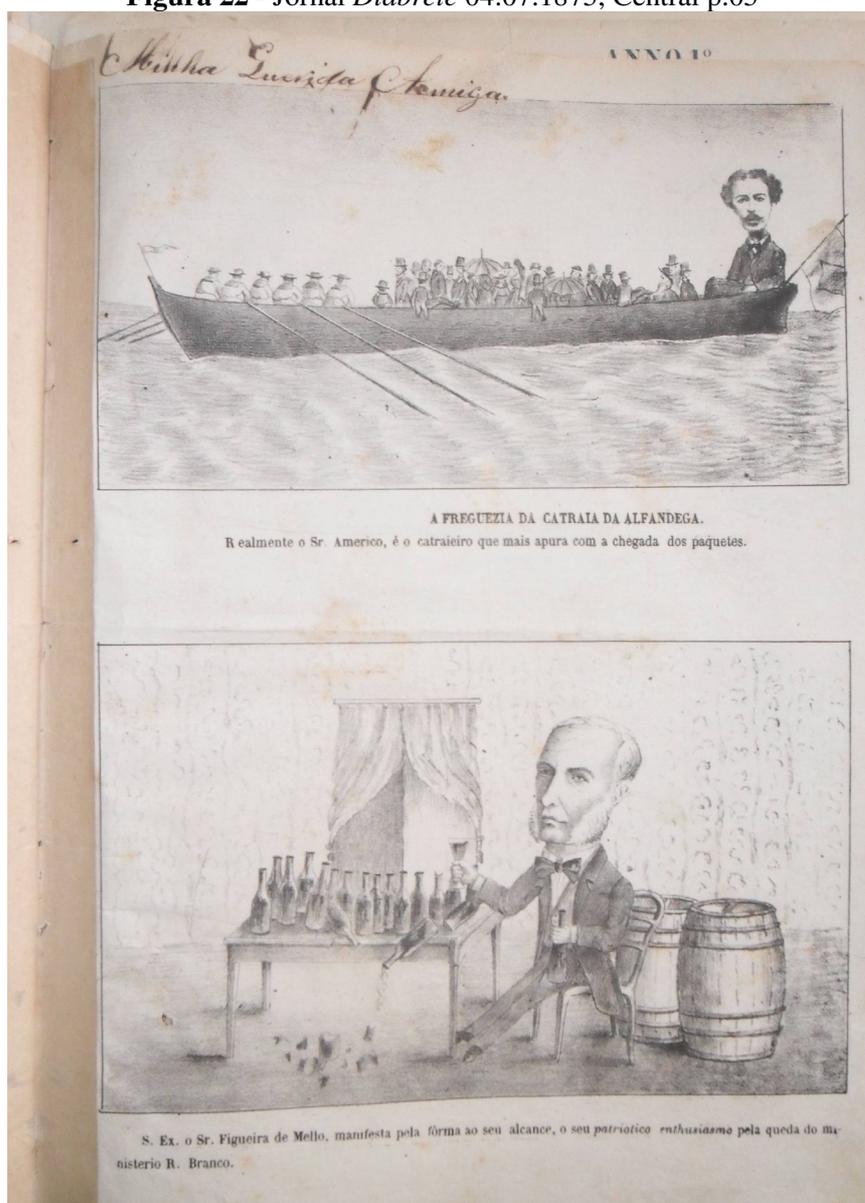
Para o autor, antes de discutir as funções plásticas da dimensão, é preciso considerar a sua relação com o processo perceptivo, que se manifesta pela constância do tamanho. Diz Villafañe (2000, p.156, tradução minha) que “a diminuição do tamanho relativo de um objeto ao aumentar a distância, é um princípio psicofísico absolutamente demonstrado”. Trata-se de uma escolha perceptiva que mais uma vez tende à simplicidade: a noção de distância, que não altera a percepção sobre o objeto e sua forma estrutural, sua identidade visual.

Isso leva ao efeito de sentido de que o objeto está sendo movido para longe e não de que esteja sendo alterado em tamanho. Assim, se a intenção é produzir o efeito de sentido de menor distância, basta aumentar a dimensão do objeto. Esse recurso é bastante utilizado em desenho de animação. Villafañe (2000, p.156) destaca que alteração de dimensão também é

utilizada para caracterizar a tridimensionalidade de um objeto, pela representação projetiva da bidimensionalidade em diferentes gradientes de tamanho. Tanto para a distância como para a tridimensionalidade, a dimensão tem como função plástica, ou como efeito de sentido, a profundidade.

A hierarquização é outro efeito de sentido proporcionado pela alteração da dimensão. Em alguns casos, a dimensão é o elemento mais importante, como na pintura medieval, citada por Villafañe (2000, p.157, tradução minha): “Plasticamente o simbolismo religioso presente na maior parte destas pinturas está veiculado pelo tamanho”. Ou seja, quanto maior o tamanho de uma imagem, maior é a importância atribuída a ela. Se a intenção for demonstrar o quanto uma imagem representada é mais importante que a outra basta aumentar a dimensão da primeira. O primeiro desenho da Figura 22 utiliza a dimensão como estratégia para criar esse efeito de sentido:

Figura 22 - Jornal *Diabrete* 04.07.1875, Central p.05



Fonte: Museu da Comunicação Hipólito José da Costa

Entre todas as pessoas embarcadas, fica nítida a intenção do desenhista em destacar o personagem à direita, a partir da dimensão exacerbada. O efeito de sentido de hierarquia desse personagem sobre os outros é reforçado pela dimensão reduzida e semelhante dos personagens dispostos ao centro da embarcação. A partir da dimensão, haveria ainda outra hierarquia dentro dessa hierarquia: a dimensão dos personagens à esquerda é um pouco maior do que a dos personagens centrais. Porém, nesse caso, a dimensão não é utilizada para construir hierarquia, mas para demonstrar quantidade dos personagens centrais, objetivo reforçado pela legenda “A freguesia da catraia da Alfândega. Realmente o Sr. Americo, é o catraieiro que mais apura com a chegada dos paquetes”.

Assim, a partir da dimensão, o personagem à direita, o catraieiro, é o mais importante. Os personagens à esquerda, os remadores, não possuem muita importância, e personagens centrais, os paquetes, têm na quantidade, possibilitada pela dimensão menor, a sua importância.

Essa imagem revela outras duas funções plásticas da dimensão descritas por Villafañe (2000, p. 157), que são o peso e o impacto visual. O impacto visual será maior quanto maior for a dimensão na imagem. Com isso, a dimensão exacerbada do personagem à direita, provoca impacto visual, que por sua vez reforça o sentido de hierarquia. Já o peso visual pode ser uma função exercida por outros elementos da imagem, porém, a influência do tamanho no peso é, para o autor, evidente, visto que é do peso visual que depende o equilíbrio da composição. Kandinsky (1997, p.117) também fala do peso de um plano original, mas a partir da posição das tensões internas. Dividindo o plano em quatro partes, considera o canto inferior direito o mais pesado, o canto superior esquerdo como o mais leve e a região entre o canto inferior esquerdo e o canto superior direito, como a de peso intermediário. Lima (1989, p.41) torna essa noção mais simples ao comparar os limites alto e baixo de um plano ao céu e distância (pontos mais leves) e à Terra e ao primeiro plano (pontos mais pesados): “1.alto, tensão em direção ao céu; 2. esquerda, tensão em direção ao distante; 3. direita, tensão em direção a casa (1º plano); 4. baixo, tensão em direção à terra”.

Na imagem em questão, a figura de maior dimensão está posicionada na região de peso intermediário, o que reforça ainda mais o peso nesse lado da imagem. O peso dessa figura maior é equilibrado pelo tamanho da embarcação, cujas linhas horizontais formam composição harmoniosa com a verticalidade do personagem maior. A divisão do plano original em partes mais leves ou pesadas, ou seja, o peso visual será retomado mais adiante, na parte dedicada à proporção, último elemento escalar abordado.

Nas imagens analisadas dos jornais *Diabrete*, *Marui* e *Bisturi*, a maioria dos desenhos não acompanha a dimensão natural das figuras representadas. Pela Figura 23, é possível observar essa estratégia.

Figura 23 - Jornal *Marui* 04.01.1880, Central

Fonte: Bibliotheca Rio-Grandense

Na página esquerda dessa “pequena central”, as dimensões dos objetos e seres representados seguem dimensões reais: o desenhista (representado pela caneta-tinteiro) auto-denominada na legenda de “*Marui*” e seus “reporters”, os mosquitos. Não é o caso da página

direita: há quatro quadros/painéis isolados e em dois deles, pela dimensão estabelecida entre homem e objetos, o homem parece ter menor ou igual importância que os objetos livro e rodas da carroça com pipa (o que seria atualmente um caminhão-pipa). Essa dimensão tem exatamente esse objetivo, pelo indicado nos elementos textuais: conferir importância aos objetos. Diante do livro, está o desenhista – representado com a caneta-tinteiro. Trata-se do livro dos assinantes e o desenhista está a desejar a eles bom ano novo.

A dimensão do livro é uma estratégia para valorizar os leitores. No quadro/painel da carroça com pipa, o desenhista faz uma crítica ao sistema encanado de abastecimento de água, ou seja, ao funcionamento da “Hydraulica”, como refere a legenda. A dimensão da carroça é uma estratégia de valorizar o antigo sistema de o homem ter acesso à água potável.

No último quadro/painel, o homem dentro do vidro representa o aborto de um “typão” pela literatura, indicado na legenda. Quando a opressão estaria evidente pela própria situação representada (o homem dentro do vidro), porém, o desenhista trabalha a dimensão para reduzir esse efeito. O vidro dimensionalmente maior do que todas as figuras representadas na página evidencia o propósito de não reduzir ou oprimir o homem: para ele caber no vidro sem ser reduzido em demasia, aumenta-se o objeto, que toma todo o espaço de representação do quadro/painel.

Seis das 22 imagens analisadas utilizam o elemento escalar dimensão para marcar a hierarquização dos personagens ou maior impacto visual ou ainda proximidade e distância. O elemento escalar dimensão é percebido principalmente na representação do homem. Essa estratégia é acentuada nas Figuras 19 e 20, utilizadas anteriormente para a análise dos elementos formato e escala. Há uma valorização do humano, que se torna mais evidente com o uso do elemento escalar proporção e que demonstra o quanto os elementos escalares se relacionam.

A proporção, conforme Villafañe (2000, p.160), é a relação quantitativa entre um objeto e as partes que o constituem e entre as partes em si. Nas palavras de Ostrower (2004, p.281), “a proporção pode ser definida como a *justa relação das partes entre si e de cada parte como um todo*”. Porém, segundo Villafañe (2004, p.281), ainda não se encontrou uma “proporção ideal”, apenas, pelo princípio básico da percepção, a proporção mais simples será a mais apropriada ou adequada.

Para explicar a proposta que mais se aproxima desse ideal de proporção, retomo a questão sobre o ratio, abordado na parte dedicada ao formato da imagem: a da seção áurea (ou

nos termos da abordagem anterior, a do formato<sup>21</sup> áureo. Esse é um dos aspectos mais interessantes da proporção: ela está presente, no próprio formato da imagem, o que demonstra o caráter relacional dos elementos escalares. Ou seja, toda imagem desenhada está relacionada ao espaço disponível para sua expressão.

Villafañe (2000, p.163, tradução minha) acredita que “se fosse possível fazer um estudo estatístico de ratio de todos os formatos das imagens, ao menos as produzidas desde o renascimento, sem dúvida não diferiria muito da seção áurea”<sup>22</sup>. Dondis (2007, p.73) lembra que é na proporção que a escala se baseia e que a mais famosa é a seção áurea grega. Essa proporção é obtida pela biseção de um quadrado regular e projeção elíptica da diagonal de uma dessas metades sobre a prolongação da base do quadrado.

Sobre a seção áurea, Lima (1988, p.43) destaca que ela facilita a proporcionalidade no momento de compor os elementos de uma imagem, ao permitir “dividir um espaço, criando um equilíbrio perfeito de relações quantitativas”. Assim, o autor toma o exemplo de uma fotografia 35mm como “um retângulo áureo” de 24x36mm, em que “o lado maior é uma vez e meia o lado menor”. Demonstra que, mesmo sem recorrer a difíceis cálculos matemáticos, pode-se dividir o espaço em oito partes e localizar o elemento principal “numa proporção de três para um lado e cinco para o outro”. Tudo para definir as “áreas nobres da imagem, onde deve prevalecer o elemento principal”, a partir das divisões áureas de um retângulo: “duas divisões no sentido horizontal e duas no sentido vertical” (LIMA, 1988, p. 45).

Essa opção por compor os elementos a partir da área nobre é observada na maioria das imagens e pode ser constatada no segundo desenho da Figura 22, em que o personagem sentado à mesa está representado mais à direita, exatamente na área de intersecção entre essas

---

<sup>21</sup> O dicionário Michaelis online (2011) descreve seção como "1 Ato ou efeito de seccionar. 2 Lugar onde uma coisa está cortada. 3 Cada uma das partes em que um todo foi seccionado ou separado; segmento. 4 Divisão, subdivisão, parte ou porção de um todo [...] Var: secção, ao que depreendo a equivalência da palavra ao quadro ou plano ou formato em que ela foi originada”.

<sup>22</sup> O mesmo raciocínio poderia ser levado ao formato das imagens nos jornais analisados: e se fosse possível fazer o estudo estatístico do ratio dos formatos das imagens nos jornais? Não pretendo fazê-lo aqui, mas considero interessante, pois a discussão sobre seção áurea não tomou as aulas de planejamento gráfico e arte que frequentei, tampouco sobre o quanto é possível “deformar” o formato do plano e manter o ratio áureo. Por exemplo, posso descobrir a seção áurea que será construída a partir de um quadrado regular usando o valor dos lados dele e, com isso, determinar em quanto deve ser estendido o lado horizontal resultante da projeção da diagonal da biseção. Num primeiro momento pode parecer uma discussão desnecessária, mas sendo o ratio áureo o mais próximo da proporção ideal estaria diretamente relacionado ao reconhecimento facilitado da mensagem – portanto, mais uma estratégia para construir sentido e pela simplicidade cativar o leitor. A não ser, claro, nos casos em que a intenção é tornar a imagem desproporcional.

divisões, ou ainda, obedecendo à outra divisão, na proporção de três partes para a direita e cinco para a esquerda.

Outra opção pelo uso da proporção para criar efeito de sentido é observada na primazia pelo tamanho maior do rosto humano em relação ao corpo em seis das 22 imagens analisadas. Essa desproporção, cabe ressaltar, é característica própria das caricaturas pessoais, como conceitua Fonseca (1999). Não se trata exatamente de um exagero das características (nariz, olhos, boca, cabelo) de uma pessoa como no que hoje se convencionou chamar somente de caricatura, mas é possível sim considerar que essa desproporção se trata de uma forma de exagero. Não se pode negar também que é uma maneira de deformação física, uma vez que essa não é a proporção correta entre corpo e rosto. Embora o objetivo desse trabalho não seja identificar cada manifestação caricatural analisada e a representação detalhada dos rostos aproxime-os de um retrato pessoal, a desproporção em relação ao corpo é estratégia para provocar o riso, tratando-se, portanto, da caricatura pessoal da época. Nesse caso, lembrando Ostrower (2004), trabalhar a proporcionalidade é necessário.

Nessas seis imagens, a intenção do desenhista é destacar determinadas pessoas, uma vez que o rosto abriga as características exclusivas de cada ser humano e lhe confere identidade. É o caso dos personagens destacados nos primeiro e segundo desenhos da Figura 22. Se a desproporcionalidade do rosto em relação ao corpo e o excesso de detalhes na representação desse rosto não deixam claro, as legendas confirmam: tratam-se do Sr. Américo e do Sr. Figueira de Mello, respectivamente.

Esse efeito de sentido também é produzido quando, na maioria dos desenhos, o homem aparece em dimensão maior do que objetos ou animais, na intenção clara de valorizar o humano como personagem da história. A exacerbação do homem nos desenhos pode ser explicada pela centralidade exercida por ele na composição temática dos jornais. Das 22 imagens analisadas, o homem está presente e é o personagem principal em 21. Nessas 21, apenas em uma os personagens principais não são humanos (Figura 2), mas representados em forma humana. Isso reflete também as condições técnicas do período: na falta de fotografias para retratar as ações humanas, os desenhos cumpriam esse papel no relato dos fatos. O que está ali representado configura-se em acontecimentos vivenciados pelo homem, o personagem principal. Trata-se de uma estratégia de produção de sentido na medida em que valoriza e reproduz por meio dos elementos morfológicos, dinâmicos e escalares da imagem fatos vivenciados pelo ser humano, aproximando, assim, o dito ao leitor.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise das estratégias do discurso visual nas manifestações caricaturais da imprensa rio-grandina do século XIX suscita – antes de tudo - algumas considerações quanto ao rico material de imprensa caricata disponível nas grandes bibliotecas brasileiras. Para os amantes da imagem, seja na área da Comunicação ou das Artes Visuais, um vasto campo a ser estudado e compreendido, à espera da possibilidade de trocar o esquecimento pela utilidade para as futuras gerações. Para os historiadores, fonte de conhecimento sobre as práticas sociais e culturais de um tempo em que não faltou talento aos que escolheram por profissão testemunhar os fatos através do traço.

Ao finalizar essa dissertação, reforço que muitos são os caminhos para os objetos de pesquisa que por ora abandono, os jornais *Diabrete*, *Marui* e *Bisturi*. Espero conseguir retomá-los com argumentos mais aprofundados – por que não dizer convictos - nessa fase dedicada as contribuições para a construção do conhecimento e indicações para propostas futuras.

A construção visual das manifestações caricaturais tem intuítos comunicacionais, razão porque os jornais recorrem a elas para provocar ideias, pensamentos, propor valores, fazer crítica a situações e ocorrências sociopolíticas. Em síntese, as manifestações caricaturais significam. Significação que só é possível por meio do traço. Afinal, é o traço o que justifica a existência dessas manifestações. É ele seu componente fundamental. Por ele se expressam diferentes situações que o desenhista desejou comunicar.

Em minha análise, procurei mostrar o uso de elementos morfológicos, dinâmicos e escalares na construção de significação das imagens e como o discurso visual, a partir do traço, contribui para os intuítos jornalísticos, seguindo a Teoria da Imagem proposta por Villafañe (2000). Por isso, as análises do conteúdo verbal e histórico, como explicitado ao longo do trabalho, não foram objetivos dessa pesquisa.

A análise histórica, por si só, traria elementos suficientes para uma outra dissertação, em outra linha de pesquisa que não as estratégias comunicacionais, com metodologia específica de outro campo do conhecimento, não o da Comunicação. Não se trata de um desafio impossível, porém, um desafio inviável diante dos prazos estabelecidos para a conclusão desse curso de Mestrado e dos propósitos da linha de pesquisa escolhida.

Já a “não-análise” do conteúdo verbal está relacionada diretamente aos objetivos desse trabalho, voltado a demonstrar a força do traço para a construção de significação. Aqui considero – e sei que a afirmação pode gerar polêmica – que o conteúdo verbal, na quase totalidade das manifestações caricaturais, só existe em função do traço. Sua força provém da força da significação do traço. Não quero com isso, retirar do conteúdo verbal sua importância, tampouco questionar as teorias que o consideram em composição com o conteúdo visual. Quero sim, ressaltar a condição do conteúdo visual como o mais importante, no objeto de pesquisa em questão, e sem o qual nenhum outro conteúdo teria razão de ser.

Exatamente por não ser verbo e existir com força própria, que o conteúdo visual, naquela época, representou uma nova forma de comunicar, um novo jeito de representar os fatos do cotidiano num jornal, até então baseado nas palavras. Na época do surgimento da imprensa caricata, 85% da população era iletrada, sendo a narrativa dos fatos através da imagem uma alternativa de garantir o acesso da população à informação. Diante do papel exercido por essa mídia na época, a proposta de estudo teve como finalidade compreender como os elementos gráficos das manifestações caricaturais produzem significação.

Desta forma, o trabalho teve como principal objetivo analisar as estratégias de significação da imagem das manifestações caricaturais, e, como objetivos específicos, situar o jornalismo de caricatura (para caracterização do corpus); determinar os elementos que compõem essas manifestações e analisar o processo de construção de significações nas imagens, para compreender como, através do traço, essas manifestações dizem o que dizem e como essa maneira de dizer é estratégica para constituir relação entre o desenhista e o leitor.

Assim, pela análise do traço, em resposta ao problema central “de que maneira os elementos das imagens se constituem em estratégias para orientar a interpretação do leitor, atrair sua atenção e, mesmo, popularizar a mídia jornal?”, foi possível perceber que elementos morfológicos, dinâmicos e escalares foram utilizados das mais diversas maneiras pelos desenhistas para cumprir o intuito de estabelecer significação para o leitor.

Villafañe (2000) em sua proposta de Teoria da Imagem demonstra que a imagem possui uma sintaxe própria, capaz de significar. Essa questão está fortemente presente desde a conceituação que o autor faz de imagem, quando afirma que sua natureza supõe “uma seleção da realidade, um repertório de elementos factuais e uma sintaxe” (VILLAFÑE, 2000, p.23, tradução minha).

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

Por isso o trabalho apoiou-se nessa proposta como referencial teórico-metodológico. Embora Dondis (2007) aborde a sintaxe da linguagem visual em livro homônimo, a metodologia de análise proposta por Villafañe (2000) é ordenada em função dos aspectos plásticos (materiais e imateriais) e semânticos (sentido) da imagem, optando pela não redução do primeiro em relação ao segundo.

Villafañe (2000, p.171, tradução minha) destaca que a imagem “pode produzir também uma qualificação de sentido que ela mesma veicula, podendo alterar a própria semântica mediante determinados recursos icônicos”. O componente semântico, a qualificação de sentido, pode, portanto, ser veiculado pela imagem. O objetivo principal da Teoria da Imagem é justamente o isolamento (aqui compreendido como identificação) “desse outro tipo de significação na análise icônica”.

No processo de significação, Villafañe (2000, p.30-31, tradução minha) parte da ideia básica de que toda imagem, incluindo a da imaginação, “possui um referente na realidade independente de qual seja seu grau de iconicidade, sua natureza ou meio que a produz”. Na interpretação do autor, “as imagens constituem modelos de realidade”, sendo a percepção e representação visuais responsáveis por essa modelização.

A questão da modelização da realidade é fundamental para o processo de significação. Peruzzolo (2004, p.95) contribui para esse entendimento ao afirmar que ler é “colher os sinais [...] captar os traços nas suas relações significantes de tal modo que se possa ver neles o que eles pretendem estimular em termos de significação”. Em função disso, para o autor, o processo de leitura de um texto linguístico ou icônico “é sempre um percurso que segue a remissiva de signos para signos, operando a (re)composição [...] a fim de construir uma mensagem e/ou organizar informações” (PERUZZOLO, 2004, p.95).

Ao ler uma imagem há sempre uma recomposição entre o que se vê representado nela e seu referente na realidade para poder estabelecer significação e essa recomposição se

faz a partir de sentidos pré-elaborados no constante processo de colher e interpretar informações do mundo pelo mecanismo de percepção e representação.

Maggioni (2011, p.42) destaca o papel fundamental dos elementos visuais nessa recomposição ao afirmar que eles "transportam um código de valores para elaboração de sentidos". Por isso, o autor se preocupa em identificar o desempenho dos elementos visuais no despertar de sentidos na relação de comunicação. Para o autor, os elementos visuais que compõem a imagem "dão condições de interpretação à mesma, tendo eles capacidade autônoma de significação" (MAGGIONI, 2011, p.41).

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

Para tanto, proponho um exercício simples, mas fundamental para a conclusão da análise: retomar a observação de cada uma das imagens, mas agora sem a leitura do conteúdo textual e como sendo o leitor daquela época, inserido no contexto temporal e social em que as imagens foram produzidas.

Com isso, acredito poder evidenciar o exato poder do traço na construção de significações, na representação dos fatos. É o momento de comprovar se as estratégias do traço observadas metodologicamente ao longo do trabalho cumprem seu papel de estabelecer comunicação, se produzem significação e se a imagem deve, como defende essa dissertação, figurar não mais em segundo plano na análise de manifestações caricaturais, mas em primeiro plano, como portadora que é de significações plásticas e de sentido. Considero, portanto, que não é necessário ler, ou saber ler, para compreender a maioria das manifestações caricaturais do corpus, pois, a partir do traço, é possível extrair o sentido e as significações plásticas que elas contêm.

Nessa argumentação, não seguirei necessariamente a ordem de apresentação das figuras como no desenvolvimento da dissertação, em que a análise esteve voltada à identificação do uso dos elementos morfológicos, dinâmicos e escalares e suas significações plásticas. A preocupação está em agrupá-las conforme os elementos que contêm e as relações que estes estabelecem para produzir sentido.

Na Figura 1, a disposição do personagem explora o centro psicológico ou perceptivo direcionando a atenção do leitor para a região do peito e cabeça. O gesto do personagem de retirar o chapéu, evidenciado pela mão que o segura e o ângulo de 90° entre braço e antebraço, sugere um cumprimento dinâmico, direcionado diretamente ao olhar do leitor. Ainda que o personagem não tenha elementos plásticos que permitam identificá-lo como o jornal, essa é a primeira edição do jornal. Assim, o sentido desse cumprimento pode ser extraído diretamente da imagem, sem a necessidade de leitura da legenda, como o de uma saudação do jornal ao leitor na primeira edição em que se apresenta ao público.

Na Figura 2, os elementos morfológicos caracterizam os personagens Deus e jornal *Marui*, a partir da representação, respectivamente, de barba clara, foice e asas de anjo, e de asas de mosquito. Embora seja um pouco mais difícil reconhecer o outro personagem sem recorrer aos elementos textuais - nesse caso, numerais - é possível perceber, a partir das linhas utilizadas para compor pernas (fofas), bochechas e barriga (salientes) a intenção do desenhista em representar uma criança em tenra idade, uma criança nova, cheia de vida pela frente - ou seja, o ano novo.

Pelo posicionamento em diagonal descendente do corpo e do braço do personagem Deus, o sentido que se estabelece é o de que ele está entregando na terra o personagem ano novo, ao lado do personagem jornal *Marui*. Esse personagem é representado segurando o chapéu, pela aba, na mão. O chapéu representado com o corpo para baixo indica que o acessório foi retirado da cabeça do personagem jornal *Marui* e o corpo desse personagem representado levemente inclinado para a frente estabelece o sentido de cumprimento, saudação ao personagem Ano Novo. O posicionamento de uma das pernas do personagem jornal *Marui* à frente do próprio corpo torna-o mais próximo ao personagem ano novo. Essa aproximação confere o sentido de acolhida, de quem está ali pronto, ávido, para receber o ano novo.

Também na Figura 3 não é necessário ler o conteúdo verbal para estabelecer sentido. A partir da imagem, é possível compreender que se trata de uma crítica bem humorada à demora na concretização da linha férrea até a praia. A crítica é construída acertadamente na oposição entre a dinamicidade e a morosidade, respectivamente, do trem e das tartarugas marinhas, significações plásticas construídas a partir do uso da linha diagonal.

Da mesma forma, na Figura 4, a dinamicidade composta por meio da linha diagonal auxilia na compreensão da significação. Os vetores de direção criados pelas linhas da cerca, das patas, crina e rabo do cavalo remetem a um animal em disparada. Enquanto o cavaleiro,

caracterizado pela roupa e chapéu, volta-se para o lado contrário. As linhas diagonais do posicionamento das pernas e costas do cavaleiro e seu posicionamento afastado do lombo do cavalo contribuem para a ideia de instabilidade, contra a qual o cavaleiro luta ao agarrar-se no rabo do animal para não escorregar/cair. Aliando os significados extraídos do traço ao contexto da época, é possível compreender, sem muita dificuldade, a crítica sobre a potencialidade de um hipódromo que começa a ser instalado na cidade e as dificuldades - o que anda para trás - e que pode literalmente derrubar o cavaleiro do cavalo.

A exploração do centro psicológico ou perceptivo e de vetores de direção, a partir da composição de pontos e linhas, representa farto exemplo nas imagens analisadas de como gerar tensões visuais, para capturar a atenção do leitor e agenciar significados sociopolíticos. Nada mais apropriado a jornais que faziam crítica social por meio do traço: essa dinamicidade rompe com a estabilidade marcada pelo formato horizontal, de ratio longo, das imagens, formato essencial para dar conta das narrativas que se pretendiam propagar. As tensões produzidas pelos elementos plásticos evidenciam a oposição entre a linha sobre a qual o homem se equilibra e mantém tudo sob controle, ao alcance do olhar, e a liberdade de expressão através das linhas, do traço. Expressão que conquistou novos meios para se concretizar com o desenvolvimento das tecnologias de impressão que permitiram a reprodução de imagens em série.

Na Figura 17, é possível extrair significação a partir da composição dinâmica dos elementos. O ataque à carruagem é percebido pela fumaça representada pelo preenchimento de linhas em traços fracos e pelos posicionamentos em diagonal dos personagens próximos à carruagem. Pelo contexto da época, trata-se da queda do então imperador da Rússia Alexandre II.

Na Figura 18, dois personagens tentam laçar outros dois em fuga (evidenciada pelo posicionamento das pernas em diagonal, prestes a iniciarem outro passo para fora do plano de representação). Não há referência clara, no desenho, sobre os motivos da fuga, mas talvez fosse possível ao leitor da época identificar, pela representação dos rostos, os envolvidos e com isso compreender, sem o auxílio da legenda, que o desenho trata das relações entre credores e devedores. É o primeiro exemplo em que a legenda se faz, de certa forma, necessária para o estabelecimento das significações. O significado de fuga é reforçado pela representação, no alto, da figura de um diabo posicionada em direção contrária a uma cruz, numa clara citação – gráfica – à expressão “Como o diabo foge da cruz”.

Na Figura 9, a composição dos elementos parece querer produzir exatamente o efeito

contrário ao de dinamicidade. A presença de crianças e animais leva ao reconhecimento de família no grupo e os instrumentos musicais identificam os personagens como artistas populares. As linhas diagonais que marcam as pernas dos personagens e animais não formam grandes ângulos, ao que os passos parecem arrastados, cansados, sôfregos, como quem se retira, se segrega, ao fim das esperanças, nada tem (pela quase inexistente bagagem) e nada espera.

Não há elementos que demonstrem a existência de resistência, apenas a menina que olha para trás. É a representação de uma realidade sofrida, em que o único esboço de possibilidade de defesa está no porrete e no cachorro. A plena falta de perspectiva de quem está à margem da sociedade. Não há necessidade de leitura da legenda para compreender esse cenário e as significações que o desenhista buscou imprimir.

Nas manifestações caricaturais analisadas, diferentes planos e texturas eram representados, auxiliando na diferenciação de cada personagem ou objeto em cena e levando o destinatário a valorar esse dado percebido como já conhecido, ou seja, nada ameaçador que pudesse provocar seu afastamento. A Figura 6 é exemplo de como planos e texturas podem auxiliar no processo de produzir significação. A riqueza de detalhes dos ternos, construída a partir de diferentes preenchimentos de linha conferem à imagem o requinte digno dos grandes salões sociais. Os personagens à direita, estão posicionados um pouco atrás do que parece ser a guarnição da porta de entrada do ambiente social, demonstrando que já se encontram no recinto e recebem o personagem à esquerda.

Esse personagem, em leve inclinação para frente acompanhada do posicionamento de um braço para trás e do outro para a frente e para baixo (numa angulação aberta), parece cumprimentar os demais como que a pedir licença para entrar. O braço posicionado atrás segura uma caneta, cuja ponta fina toca a cortina do salão, em dois planos sobrepostos e evidenciados pela textura. A ponta é representada em sua totalidade sobre a cortina e por isso parece invadi-la, ameaçando a integridade do tecido.

A autorreferencialidade fica evidenciada pelo objeto caneta-tinteiro. É o jornal Bisturi que pede licença para entrar, mas que ao mesmo tempo reafirma sua postura de crítico social, representada pela ponta fina da caneta-tinteiro, pronta para cortar. Significações que se estabelecem sem a necessidade de qualquer palavra.

Se a tecnologia naquela época não permitia reproduzir as cores, o uso das linhas para o preenchimento das formas em diferentes intensidades produziam esse efeito de sentido (de

cor preto, branco e cinza), comprovadamente uma das estratégias para provocar a proximidade ou afastamento do leitor, em consonância com a proposta de comunicação como relação recíproca de busca por informações do meio para o devir, que norteou toda a análise. O princípio das experiências em cor nos jornais, embora não componham o corpus, dão mostra dos esforços e da importância dada a essa estratégia.

O efeito de sentido de cor auxilia na compreensão da Figura 10. Nessa imagem isolada, pelos elementos representados graficamente, apenas um dos braços de cada personagem aparece coberto por um tecido, percebido como de tom escuro, a partir do uso de linhas de preenchimento. Esse tecido é diferente do tecido que cobre os outros braços dos dois personagens e que, pelo pouco preenchimento, é percebido como mais claro, no mesmo tom da gola e peito da camisa. Assim, esse tecido mais claro é reconhecido como sendo da camisa.

O tecido percebido como de tom escuro cobre o braço levantado de um dos personagens. Esse braço compõe diagonal com o braço também coberto pelo tecido de tom escuro do outro personagem, estabelecendo tensão. Essa tensão é reforçada pelas mãos dos braços que estão cobertos pelo tecido da camisa em cada personagem e que, em diferentes angulações, seguram a veste de tecido mais escuro nos outros braços. São elementos que contribuem para a compreensão, sem o auxílio do texto, de que os dois homens estão vestindo uma só casaca ao mesmo tempo. Ou seja, os tempos são de escassez. Sem o auxílio do texto, pode não ser possível compreender que um dos personagens é um duque, porém, essa identificação poderia ser feita pelo leitor da época a partir das características representadas no rosto.

A preocupação excessiva com preenchimento e contornos das figuras representadas, para produzir efeitos de sentido como os de cor, dinamicidade, profundidade e volume, evidencia o quanto o desenhista tinha como preocupação, à época, compor uma imagem mais fidedigna à realidade, nas suas relações informativas com o leitor.

Seguindo nessa intencionalidade de aproximar o leitor, o elemento morfológico forma é estratégico para promover a simplicidade estrutural, facilitando a compreensão, a retenção e a lembrança da imagem na mente do leitor. Na Figura 7, o personagem representado com a mão grande mostra um objeto ao outro personagem. Não é necessário ler para reconhecer que objeto é esse: a forma estrutural retangular é percebida como uma folha, que, preenchida por letras, é representativa de uma carta ou jornal. O espanto do personagem para o qual é mostrado o jornal é representado pelo posicionamento inclinado do corpo para trás e pela mão que busca apoio na cortina, para não cair. Esse espanto é reforçado pelo

cabelo representado em pé.

A mão grande do primeiro personagem, representada graficamente, remete à expressão popular “mão grande” utilizada para significar ladrão, larápio. Esses elementos, porém, necessitam de auxílio do texto – ao menos da palavra “demissão” escrita na folha – para significar, como se o primeiro personagem estivesse entregando seu pedido de demissão, pois não mais roubaria, para espanto do segundo.

As Figuras 10, 11 e 12 utilizadas na análise do elemento forma são exemplos de como a tendência natural na percepção de uma imagem é sempre simplificá-la e de quanto mais formas independentes (não unificadas) e complexas uma imagem apresentar, mais complexa será. Não é necessário reproduzir aqui os resultados das análises quantitativas e qualitativas propostas por Villafañe, basta apenas observar, como um leitor leigo, os elementos das imagens e as significações plásticas que evocam para perceber que é mais simples – mais fácil de ser lembrada - a imagem isolada, em relação às imagens sequenciais e dentre as isoladas, é mais simples a com o menor número de elementos em cena e, dentre as sequenciais, a com menor número de elementos em cena, menor número de quadros/painéis e menor número de quadros/painéis por linha.

Como as imagens do corpus datam do período do surgimento das imagens sequenciais em jornais, pode ser extraída da observação do elemento morfológico forma e da opção pela simplicidade estrutural para reter a imagem – e com isso cativar o leitor – a possibilidade de análise futura sobre a composição assumida pelas histórias em quadrinhos ao longo dos tempos em jornais: apenas três quadros/painéis, as populares tiras. Cabe discutir também o conceito de temporalidade, abordado junto ao elemento dinâmico movimento: os três quadros das tiras representam a simplicidade da representação temporal passado-presente-futuro.

Com isso, a representação dos fatos do cotidiano se aproxima do transcurso natural do tempo na realidade. Ou seja, a narrativa sequencial torna-se a mais adequada para levar às páginas dos jornais os temas factuais. Ainda que não realizada em tiras, um dado importante que corrobora com a importância do uso de narrativa sequencial como estratégia para aproximação com o leitor está nas histórias em quadrinhos serem maioria dentre todos os tipos de manifestações caricaturais do corpus.

Um olhar mais atento sobre as imagens do corpus que constituem narrativas sequenciais – olhar voltado apenas aos elementos visuais - é suficiente para perceber que

servem de exemplo de estratégia para facilitar a compreensão da significação. Nas Figuras 13 e 14, a sucessão de acontecimentos é fortemente marcada pelos desenhos nos quadros/painéis. O leitor acompanha o desenrolar dos fatos na medida em que observa cada um dos desenhos. Os fatos representados são encadeados pelo formato longo de ratio e a noção de temporalidade.

No início, há o personagem a segurar o jornal e uma reunião no lado externo de um prédio - que por suas características acredito ter sido, à época, identificável como o da União Beneficente. Aos poucos, o leitor acompanha os ânimos exaltados, a busca pela chave, mais aglomeração e a necessidade de polícia, até montada - identificada pelas roupas padronizadas - para apaziguar os ânimos. A seguir, os elementos são compostos de maneira a significar o medo, o confronto, a invasão, o triunfo de um e a derrota de outro. Encerrando a sequência, o retorno do primeiro personagem - reconhecido pelo chapéu - como um narrador a concluir a apresentação dos fatos.

Não são necessárias as legendas para identificar os fatos sucessivos nas imagens e partir deles construir significação e o mesmo ocorre nas demais histórias em quadrinhos do corpus. Na Figura 16, a homenagem e admiração a Santos Dumont podem ser percebidas através da representação do balão a voar no céu e do grande público a observar a invenção em ação, culminando com a bem humorada escalada dos desenhistas ao balão e queda de um deles. Já a crítica à falta de segurança é percebida pelo ambiente encontrado revirado, com baús e gavetas vazios, culminando com um personagem fortemente armado a andar na rua. A crítica à inversão de papéis entre homens e mulheres pode ser percebida apenas pela observação dos quadros/painéis em que a figura do homem aparece cuidando de um bebê e levando-o pela rua.

Na Figura 21, a forte crítica política é percebida pela representação de uma tropa de burros (o povo) sendo incitada a verificar o roubo, a corrupção, representados graficamente nos demais quadros/painéis. Outro exemplo da força do traço para construir significação, sem a necessidade da leitura das legendas, está na Figura 8 (imagem repetida na Figura 12). Os traços pesados, ao longo dos quadros/painéis tornam-se mais leves para contar a história do homem barbudo e de aparência suja e carrancuda que ao tomar banho e passar pelos cuidados de um barbeiro torna-se um galã de causar a admiração das crianças e da escrava. A compreensão dessa imagem sequencial se torna um pouco mais complexa pela quantidade de quadros/painéis por linha, mas não há necessidade do auxílio do texto para estabelecer essa compreensão.

Na Figura 11, também uma imagem sequencial, o significado das ações representadas pode ser igualmente percebido sem o auxílio do texto: o tocador de bumbo (aquele que faz barulho, fala demais, gosta de aparecer) e desenhista (identificado pela caneta-tinteiro) é surpreendido por mosquitos, perseguido, derrubado e atacado, vendo ao final, espantado, os insetos se afastarem. São necessários apenas cinco quadros/paineis para o desenhista passar a lição de que aquele que mexe com quem não deve recebe o troco.

Na Figura 5, a crítica à igreja católica é percebida pela representação do padre (reconhecido pela batina) diante de um grande peixe, um verdadeiro banquete, digno de deixá-lo de barriga cheia em oposição ao personagem ajoelhado em sacrifício diante do porco - carne vermelha, tentação proibida no período da quaresma. Em outro quadro/painel, a bela moça também representa a tentação da carne, bem como, na procissão, o homem despido. O tom de crítica é reforçado pela chuva de *Bisturi* diante do coro de sapos. O último quadro/painel é o único que requer a leitura da legenda para a compreensão de quem são os personagens representados, o que ainda sim não compromete a significação da crítica à igreja feita nos quadros anteriores.

Cabe reforçar, como já explicitado no trabalho, que a presença de histórias em quadrinhos nos jornais caricatos constitui-se campo de pesquisa para os profissionais que se debruçam sobre uma vertente atual de estudos em comunicação: a do gênero jornalístico. Considero que as manifestações caricaturais no século XIX representam os primórdios do uso das histórias em quadrinhos em jornais brasileiros e, por isso, possibilitam estudo específico para analisar os períodos iniciais do jornalismo em quadrinhos e sua utilização (tão em moda atualmente) como estratégia para atrair o leitor, a partir do cruzamento entre os elementos que caracterizam as histórias em quadrinhos e que caracterizam o jornalismo impresso.

Uma rara exceção entre as imagens do corpus, representadas a maioria em formato de ratio longo e, portanto, narrativo, está na Figura 19, embora a horizontalidade - e a narrativa - não fiquem ausentes. O formato vertical de ratio contribui para a compreensão da significação, marcando semanticamente a representação longilínea do padre (reconhecido pela batina). Esse personagem é representado em dimensão bem maior do que as demais figuras presentes na imagem.

É um caso em que formato do plano (elemento escalar) dialoga com a forma estrutural do personagem (elemento morfológico), contribuindo para o intuito de compor uma figura "ridícula" ou mesmo afeminada do padre, alvo da crítica bem humorada. Essa crítica é complementada por demais membros do clero representados de batina ao centro, retorcidos

pelas mãos dos populares. O linguarudo enforcado é outro exemplo de humor que pode ser extraído da crítica. O humor aqui não está no texto, mas essencialmente na imagem, daquele que paga por ter a “língua comprida”, ou seja, por falar demais.

Ainda que o primeiro grupo de figuras representado na Figura 19 se trate da chapa eleita para o Club Diogenes, acredito que chapéus, bengalas e guarda-chuvas, as diferentes estaturas e pesos desses personagens, bem como características como barba e bigode, representados plasticamente, tenham auxiliado o leitor da época a compreender de que grupo se tratava sem a necessidade de leitura da legenda.

Na Figura 20, o personagem que segura outro é visivelmente representado em dimensão maior que os demais. Essa representação contribui para o sentido de que o primeiro exerce poder e força sobre o outro, que nada pode fazer (o posicionamento das pernas, soltas no ar, reforça essa significação). O posicionamento do braço do personagem maior, ao segurar o outro, cria vetor de direção em relação à porta da jaula, reconhecida como a prisão, local de pagar pelos crimes, onde os demais personagens estão. Colabora para o entendimento de “crime cometido e punido” a representação desse outro personagem carregando um saco que tem proporcionalmente a metade da sua altura, reconhecido como possível fruto de roubo. A compreensão dessa imagem também não necessita do auxílio do conteúdo textual.

Na Figura 22, o personagem representado em dimensão bem maior do que os demais no barco está também posicionado numa das pontas da embarcação. Na outra ponta, estão representados os trabalhadores do barco, dedicados à tarefa de conduzi-lo a remo. Ao centro, um aglomerado de pessoas em dimensão menor e em grande quantidade representa os passageiros. A dimensão e a disposição dos personagens reforçam o efeito de sentido de que o personagem maior é mais importante que os outros e se trata do dono ou responsável pela embarcação.

A embarcação repleta de passageiros também reflete o poder econômico desse personagem. A representação detalhada do rosto, quase como uma fotografia, ressalta a força dos elementos visuais, para a identificação desse personagem pelo leitor da época sem o auxílio da legenda.

Na Figura 23, na página esquerda, no primeiro quadro/painel o personagem desenhista (identificado pela caneta-tinteiro) parece conversar com os diversos mosquitos (maruis). Alguns estão pousados no chão, bem próximo ao personagem, outros estão voando, significação compreendida pela disposição das asas lado a lado. A proximidade desses

mosquitos com o desenhista criam o efeito de sentido de prestes a pousar. A conversa é compreendida a partir da posição estendida de um dos braços, representando um processo natural na fala, o de gesticular.

No segundo quadro/painel, o gesto, pelo posicionamento do braço e dedo indicador, é compreendido como uma imposição, uma ordem. Os mosquitos que no primeiro quadro pareciam em posição de repouso, agora estão em sua maioria representados espalhados no céu. As diferentes dimensões utilizadas para representá-los criam o efeito de sentido de afastamento para os menores e de proximidade para os maiores.

Essa dinamicidade representada graficamente leva à compreensão de que a ordem dada pelo personagem é a de voar, se espalhar pela cidade. Como se tratam de diversos mosquitos, diversos maruis, esse espalhar-se pela cidade pode ser entendido como “correr atrás da notícia”, como se os diversos mosquitos fossem os repórteres do jornal *Marui*, os diferentes informantes comandados pelo desenhista.

Na página direita, a dimensão também é utilizada como recurso para significar, conferindo importância aos objetos livro, carroça com pipa e vidro. É necessária a leitura das palavras “livro dos assinantes” para a compreensão de qual livro se trata, entretanto, poderia ser um livro de receitas, um livro de ciências, e igualmente se compreenderia o intuito de valorizar sua importância, diante da representação em dimensão exagerada, em comparação com a dimensão do desenhista que o segura.

A carroça com pipa, representada com rodas em grande dimensão, contribuem para a significação da utilidade que esse veículo tem para o homem no transporte e abastecimento de líquidos. A torneira representada junto ao muro torna reconhecível o sistema de água encanada. As três gotas que caem dessa torneira são o indicativo gráfico dos problemas enfrentados por esse sistema: a falta de água. Assim, compreende-se a intenção do artista em demonstrar que o abastecimento de água é mais eficaz quando feito pelo sistema antigo, com o uso de pipa.

Na representação do personagem que utiliza a pipa para encher o barril, não há qualquer elemento gráfico que indique seu descontentamento com esse sistema: suas pernas posicionadas em ângulo reto contribuem para a significação de repouso, descanso, de quem encontrou o atendimento de suas necessidades. A crítica aos problemas que a modernidade traz consigo é compreendida através da representação gráfica.

No último quadro/painel, o personagem está representado dentro do grande vidro e

em posição fetal. Um feto representado dentro de um vidro remete a um aborto. Graficamente, o personagem é representado com corpo de feto e rosto de homem. Acredito que a representação do rosto cumpre aqui o papel de possibilitar o reconhecimento do homem de quem se fala. Colaborando nessa identificação, a pena em sua cabeça remete à atividade da escrita. Trata-se de um aborto da literatura.

A Figura 15, nos dois quadros/painéis dispostos abaixo das caricaturas pessoais, parece ser a única em que o intuito comunicativo do desenhista não está completamente, ou em sua maioria explicitado, pelos elementos plásticos. Isso não significa dizer que não haja significações que possam ser extraídas da imagem. No primeiro quadro/painel há o efeito de sentido de afastamento a partir da perspectiva criada pela linha diagonal do corrimão e a partir da dimensão menor do personagem próximo ao final dessa linha. Há uma mala – objeto naturalmente associado à viagem – posicionada diante dos dois personagens representados em maior dimensão, portanto mais próximos do olhar do leitor. O posicionamento desses dois personagens, afastados do outro, indica que esse outro não pode saber do que os dois conversam e que a viagem – representada pela mala – trata-se de uma viagem fortuita.

No segundo quadro/painel, um dos personagens encontra-se deitado no chão, enquanto o outro o observa. A angulação das pernas e de um dos braços do personagem deitado indica que a queda é recente e está por ser finalizada, ou que esse personagem está debatendo os membros. Essas significações são extraídas dos elementos visuais, porém o sentido da mensagem, a relação com o outro quadro/painel pretendida pelo desenhista só se estabelece a partir do texto. Ou seja, para estabelecer comunicação, nesse caso, é necessário o auxílio do conteúdo textual, caso contrário, não se compreende o que o desenhista quis dizer.

Finalizando a argumentação sobre a construção de significação a partir dos elementos visuais que compõem a imagem, destaco que, na maioria das imagens, a representação detalhada do rosto cumpre o papel estratégico de facilitar a identificação sobre quem se fala. Através do traço, essas pessoas são expostas ao público como personagens das manifestações caricaturais, protagonizando as ações. A intenção do desenhista com a riqueza de detalhes do desenho do rosto, já em dimensão maior do que o do corpo, é inegável. Sem essa intencionalidade de provocar o reconhecimento das pessoas retratadas, acredito, não haveria o porquê da manifestação caricatural e ela careceria de sentido.

Esse reconhecimento facilitado é estratégico para a aproximação com o público. Os rostos são exemplo, além do uso de linhas para compor sombras, planos e texturas, de aplicação de elementos como tensão e proporção ainda no intuito de atrair o leitor. Pela

tendência natural ao restabelecimento do esquema original, mais simples, esses elementos atuam como ativadores de atração do leitor.

De maneira geral, a partir desse exercício de observação, é possível afirmar que as manifestações caricaturais podem ser compreendidas, em sua maioria, somente pelo traço, a partir dos significados que os elementos plásticos produzem. Por estarem presentes na capa, em, no mínimo, duas páginas internas e na contracapa da maioria dos exemplares que compõem o corpus, confirmam a hipótese de que orientam a estratégia editorial. Pelo conteúdo abordado nos objetos em análise, as manifestações caricaturais constituem um jeito diferenciado de fazer notícia, de reportar os fatos do cotidiano para aqueles que podem não tê-lo testemunhado ou que não eram alfabetizados – no caso, a maioria da população. Um novo gênero jornalístico - reportagem gráfica – em seus primórdios e com forte apelo à crítica social, marcada por aspectos políticos e religiosos, como se propunham os três jornais.

Como reportagem gráfica, a preocupação excessiva dos desenhistas em produzir verossimilhança (nos rostos e locais, por exemplo) contribuía, por consequência, para a identificação do público com os fatos retratados e a própria credibilidade dos jornais quanto aos fatos narrados. Assim, a estruturação simples dos elementos, a partir de estratégias como criar tensões e ritmos, aliada à abordagem de situações, cenários e personalidades do cotidiano da cidade, constitui forte apelo de leitura e de formação de opinião, por privilegiar modelos já reconhecidos pelo mecanismo de percepção e representação dos leitores.

Outro aspecto evidenciado ao longo da análise foi o da autorreferencialidade dos meios – tematização das narrativas. Acredito ser essa outra vertente de pesquisa possível a partir dos objetos de estudos, que evidenciam essa prática já no século XIX. Destaco que a proposta desse trabalho não é pontuar cronologias sobre os fenômenos comunicacionais, tampouco desmerecer os que se têm a observá-los apenas em objetos de estudo atuais. A própria Teoria da Imagem, como relatado, não havia sido proposta no século XIX, porém não significa que os elementos plásticos não eram utilizadas naquela época como estratégias de comunicação para os mesmos propósitos que podem ser – e o são - em imagens atuais: estabelecer relação com o público leitor por meio da mensagem visual, na procura pelo encontro com o outro, necessária à sobrevivência.

Acredito que o desenvolvimento da imprensa caricata foi uma resposta a essa demanda natural humana de busca pelo devir, no encontro com a alteridade. Essa reflexão foi amplamente abordada na parte inicial desse trabalho, a partir dos estudos de Deleuze e Guattari (1980), Maturana e Varela (1995), McLuhan (2005) e Peruzzolo (2006, 2004), e não

pode ter menor importância aqui, no momento final. Como extensão do homem e dos seus sentidos, a tecnologia produziu essa demanda por meios que possibilitassem o encontro com a alteridade em tempo e espaço diferentes de comunicante e destinatário, mas a impulsão pelo devir continuou e continua a mesma.

A partir da tecnologia, a produção de mensagens pode resolver a necessidade do devir no campo do simbólico, na mera expectativa do encontro, com um destinatário imaginado, construído. E, em outro tempo e outro espaço, e por que não até em outro suporte diferenciado do original, o destinatário real pode ir ao encontro do outro para o seu devir na mensagem anteriormente explicitada. Quando há deslocamento de tempo e espaço, o meio opera como o local do encontro entre as alteridades. Nesse sentido, é na fotografia que se estabelece o encontro entre o comunicante fotógrafo e o destinatário, no tempo e espaço de apreensão por ambos da imagem ali expressa, embora sejam tempos e espaços diferentes. Como foi na página do jornal caricato que se estabeleceu o encontro do comunicante e do destinatário, a partir do hibridismo entre a linguagem escrita e a linguagem visual por meio do humor.

Havendo encontro entre comunicante e destinatário há comunicação, porém, o devir se dá de forma singular e complexa a cada um. Não depende de obter sempre respostas às mensagens, uma vez que o próprio movimento de busca pelo outro, eternamente imaginado e construído, pode preencher o vazio de uma existência e já que nem sempre o outro real, quando se encontra no mesmo espaço e local do comunicante, corresponde ao imaginado, sendo então o devir não resolvido ali.

Assim, colocar-se em comunicação depende também das construções culturais sobre quem seja o outro e sobre como é o encontro e, num contexto de multiplicidade de emissão, o devir para o comunicante e para o destinatário não pode depender exclusivamente de um único encontro, ainda mais um encontro que eles próprios sabem que não se dará em mesmo tempo e espaço, nem com os mesmos comunicantes e destinatários que imaginaram.

No caso dos jornais analisados, esses encontros se estenderam por curto período de tempo para o *Diabrete* e o *Marui*, mas por décadas para o *Bisturi*. Como verificado na análise, não há diferenças pontuais nas estratégias utilizadas nos discursos visuais dos três jornais e, por isso, as causas da durabilidade possam ser discutidas em análises voltadas a aspectos econômicos e históricos. Porém, independente da durabilidade, a popularidade da imprensa caricata não pode ser negada e está diretamente ligada às estratégias comunicacionais.

O desenhista que ficava à frente da publicação caricata esmerava-se na produção de mensagens para o público, com estratégias voltadas a captar a atenção para as ilustrações. Como novidade tecnológica, a imprensa caricata despertou o interesse de ambos, o que fomentou a demanda por ela mesma. Assim, a imprensa caricata, como tecnologia, pode ter funcionado como a extensão dos nossos sentidos e nada mais natural do que utilizá-la na busca pelo encontro com o outro para o devir, o que contribuiu para sua popularidade.

Dessa popularidade, restou ao público, nos dias atuais, a possibilidade de continuar realizando seu devir por meio dos desenhos de humor, histórias em quadrinhos, charges, cartuns e caricaturas pessoais em número restrito de páginas de jornal, uma vez que as publicações de hoje se ocupam em maior número de páginas da linguagem escrita.

Embora o número de páginas destinadas às manifestações caricaturais atualmente seja reduzido, o devir não é limitado e se faz constantemente pelo conhecimento, em diferentes espaços e tempos, por diferentes meios. Talvez aí resida a grande contribuição dos meios de comunicação – e dos jornais caricatos - nas estratégias evidenciadas pela análise: estender a possibilidade do encontro pelo tempo e espaço deslocados e centrar o devir na busca pelo outro, na impulsão, no movimento, na capacidade simbólica, como eterna construção.

Como possibilidade para novas pesquisas, reafirmo que cada jornal caricato, em cada cidade brasileira, pode representar objeto de estudo, seguindo as mais diversas metodologias e objetivos. Esse é apenas um exemplo de aplicação metodológica. Quanto aos jornais que são objeto dessa pesquisa, como foi explicitado, lembro que a análise se ateve apenas às estratégias dos discursos visuais, o que abre inúmeras possibilidades de pesquisa, algumas já observadas de forma secundária nessa dissertação.

Entre as sugestões para os que pretendem utilizar o mesmo objeto e que estão dissociadas dos objetivos dessa dissertação, destaco estudo que inclua os discursos textuais (e seus métodos de análise) e a relação entre ambos para produzir significações acessíveis ao público leitor. Já um estudo voltado à recuperação da forma como eles se apresentavam ao público daquela época (como a primeira tentativa vista nos Apêndices) acredito que serviria para resgatar seu formato – e sua conseqüente significação – ao público de hoje, devolvendo aos jornais, em sua totalidade, os efeitos de sentido que foram capazes de produzir pelo discurso visual.

É possível caracterizar as manifestações caricaturais presentes em cada jornal,

quantificar os tipos e verificar a adequação de cada tipo aos intuitos de produção de sentidos, por exemplo, o uso de histórias em quadrinhos para narrar fatos, o uso de caricaturas pessoais para produzir comicidade. Outra possibilidade é a identificação dos desenhistas responsáveis pelas manifestações caricaturais, a partir da análise detalhada do traço, possibilitada pelo estudo das estratégias comunicacionais preferenciais de cada um. Isso contribuiria para o resgate da biografia e do papel exercido por esses profissionais da informação num tempo anterior ao advento da fotografia, hoje indissociável da notícia impressa. Todas essas sugestões de novos estudos são voltadas à área de Comunicação Social, mas não descartam receber contribuições e serem capazes de contribuir com áreas próximas como Artes Visuais e História – a exemplo dessa pesquisa.

Quanto à possibilidade de aprofundamento dos estudos realizados nessa dissertação, acredito que a comparação entre os resultados da análise sobre as estratégias do discurso visual e a opinião do receptor em experimentos de percepção das manifestações caricaturais em um grupo focal, se configura num desafio interessante ao aliar o campo da produção e da recepção. Uma análise que se propõe contemplar a verificação dos efeitos de sentido entre o que se produz na mensagem - a partir do que a teoria possibilitou analisar - e o que o receptor percebe na mensagem – comprovando ou refutando a análise realizada nessa dissertação.

Independente de estar vinculada a algum programa de pós-graduação, pretendo promover essa aproximação do público atual com as manifestações caricaturais do século XIX nos jornais *Diabrete*, *Marui* e *Bisturi*. A pesquisa utilizará a internet para facilitar o acesso às imagens, a serem disponibilizadas possivelmente em um blog, e disseminar a idéia e seu propósito, também possivelmente, pelas mídias sociais.

Assim as estratégias da imagem poderão ser analisadas na intersecção entre a produção de sentidos e a recepção dessas estratégias na atualidade, a partir da convergência da mídia impressa e da mídia digital – e dos tempos diferidos - sob a perspectiva da comunicação como encontro.

Diante do caráter essencialmente formalista dessa dissertação, reforço a proposição de que, na análise de manifestações caricaturais, o traço jamais poderá ser relegado a um segundo plano ou visto como complementar na produção de significação. Pelo contrário, minha proposta é de que o traço, como elemento indispensável na produção de qualquer desenho, é - e sempre foi, por isso a análise de objetos do séc. XIX - o fator principal na significação desse desenho, capaz de conter em si significações plásticas e sentido, com uma sintaxe própria, conforme propõe a Teoria da Imagem, de Villafañe (2000). O traço é o fator

sem o qual nenhuma outra significação existiria em um desenho. Sem negar a importância do conteúdo verbal, destaco a força inegável do traço onde ele é primordial, onde somente a partir dele poderão ser explicitados todos os significados de um desenho, pois, em qualquer manifestação caricatural, o conteúdo textual, quando existente, só existe em função do conteúdo visual.

Sei que essa proposição não se esgota nesse trabalho e poderá suscitar opiniões contrárias. Espero, com essa dissertação, ter conseguido contribuir um pouco para fomentar discussões a respeito do tema, pois acredito que é justamente assim que o conhecimento se estabelece.

## REFERÊNCIAS

- ALVES, Francisco das Neves. Alegórica república – a nova forma de governo sob o prisma da caricatura: um estudo de caso. *In: Revista **Comunicação&política***. n.s. v.IX. n.3. Rio de Janeiro, 2002. p.227-244. Disponível em: <[www.cebela.org.br/.../2002-3%20227-244%20francisco%20das%20neves.pdf](http://www.cebela.org.br/.../2002-3%20227-244%20francisco%20das%20neves.pdf)>. Acesso em 15 out 2009
- \_\_\_\_\_, Francisco das Neves. A imprensa caricata rio-grandina ao final do século XIX. *In: XVI Reunião Anual da Sociedade Brasileira de Pesquisa Histórica. **Anais***. Curitiba: SBPH, 1996a. p. 253-6.
- \_\_\_\_\_, Francisco das Neves. Imprensa caricata rio-grandina e crítica política ao final do Império. *In: **Biblos***. v.8. Rio Grande: Ed. da FURG, 1996b. p. 139-46.
- ARAÚJO, Denise Castilhos de. A comunicação iconográfico/verbal: Uma análise hermenêutica de Mafalda. 2003. 191p. Tese (Doutorado em Comunicação Social) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003. *In: **Banco de Teses da Capes***. Disponível em <<http://www.capes.gov.br/servicos/banco-de-teses>>. Acesso em 05 fev 2011
- ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual**: uma psicologia da visão criadora. Tradução Ivonne Terezinha de Faria. São Paulo: Cengage Learning, 2011.
- ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE JORNAIS. **Imprensa brasileira: dois séculos de história**. Disponível em <<http://www.anj.org.br/aindustriajournalistica/historiano-mundo/historiadjournal.pdf>> Acesso em 03 jul 2010a.
- ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE JORNAIS. **Jornais: breve história**. Disponível em: <[http://www.anj.org.br/a-industriajournalistica/historianobrasil/arquivoempdf/Imprensa\\_Brasileira\\_dois\\_seculos\\_de\\_historia.pdf](http://www.anj.org.br/a-industriajournalistica/historianobrasil/arquivoempdf/Imprensa_Brasileira_dois_seculos_de_historia.pdf)> Acesso em: 03 jul 2010b.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. trad. Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. Coleção Ofício de Arte e Forma. Campinas, SP: Papirus, 1993.
- BAHIA, Juarez. **Jornal, história e técnica**: história da imprensa brasileira. São Paulo: Ática, 1990.
- BALLMANN, Fábio. A nona arte: história, estética e linguagem de quadrinhos. 2009. 290p. Dissertação (Mestrado em Ciências da Linguagem) - Universidade do Sul de Santa Catarina, 2009. *In: **Banco de Teses da Capes***. Disponível em <<http://www.capes.gov.br/servicos/banco-de-teses>>. Acesso em 05 fev 2011.
- BARROS, Laan Mendes de. Para que pesquisar? Comunicação: uma ciência social aplicada. *In: LOPES, Maria Immacolata Vassalo. (Org.) **Epistemologia da comunicação***. São Paulo: Loyola, 2007.
- BAUER, Martin W.; AARTS, Bas. A construção do corpus: um princípio para a coleta de dados qualitativos. *In: BAUER, Martin W. e GASKELL, George (Org.) **Pesquisa***

**qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático.** Tradução Pedrinho A. Guareschi. 7.ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

BENNETI, Márcia. **Corpus.** Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2008/02. Disponível em [http://www.slidefinder.net/C/Corpus\\_UFRGS\\_Organiza%C3%A7%C3%A3o\\_Projetos\\_Marcia/corpus-de-pesquisa/30839909](http://www.slidefinder.net/C/Corpus_UFRGS_Organiza%C3%A7%C3%A3o_Projetos_Marcia/corpus-de-pesquisa/30839909). Acesso em 10 mar 2011.

BRANCO, Fernanda de Avila. **A presença e o papel da literatura no jornal caricato O Diabrete (1875-1881).** 2005. 836p. Dissertação (Mestrado em História da Literatura) - Universidade Federal do Rio Grande, Porto Alegre, 2005.

CARDOSO, Marcelo Zikán. Como as histórias em quadrinhos vêm o Brasil: de Agostini a Hugo Pratt. 2000. 131p. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000. *In: Banco de Teses da Capes.* Disponível em <<http://www.capes.gov.br/servicos/banco-de-teses>>. Acesso em 05 fev 2011.

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

CRUZ, Daniel Meurer da, ABREU, Karen Cristina Kraemer. **Análise do design gráfico do pôster do filme alemão Corra Lola Corra.** Disponível em <[www.bocc.uff.br/pag/abreu-cruz-analise-do-design-grafico.pdf](http://www.bocc.uff.br/pag/abreu-cruz-analise-do-design-grafico.pdf)>. Acesso em 25 out 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia.** Tradução Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. v.4. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DICIONÁRIO ONLINE DE PORTUGUÊS. Disponível em <<http://www.dicio.com.br/>>. Acesso em 11 jun 2011.

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

DONINI, Cristiane. Narrativas gráfico-visuais: do icônico ao plástico no desenho de humor. 2004. 150p. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Linguagens) - Universidade Tuiuti do Paraná, 2004. *In: Banco de Teses da Capes.* Disponível em <<http://www.capes.gov.br/servicos/banco-de-teses>>. Acesso em 05 fev 2011.

DUTRA, Antonio Aristides Correa. Jornalismo em quadrinhos: a linguagem quadrinística como suporte para reportagens na obra de Joe Sacco e outros. 2003. 157p. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003. *In: Banco de Teses da Capes.* Disponível em <<http://www.capes.gov.br/servicos/banco-de-teses>>. Acesso em 05 fev 2011.

ESTAÇÕES FERROVIÁRIAS. **Histórico das linhas.** Disponível em <[http://www.estacoesferroviarias.com.br/rs\\_bage\\_riogrande/bage\\_riogrande.htm](http://www.estacoesferroviarias.com.br/rs_bage_riogrande/bage_riogrande.htm)>. Acesso em 18 ago 2011.

FAUSTO NETO, Antônio (2007). Enunciação, auto-referencialidade e incompletude. *In: Revista Famecos.* n.34. dez. Porto Alegre: PUCRS, 2007. p.78-85. Disponível em:

<http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/famecos/article/view/4588/4307>. Acesso em: 20 set 2011

\_\_\_\_\_. Notas sobre as estratégias de celebração e consagração do jornalismo. In: **Estudos em Jornalismo e Mídia**. Ano V, n.1. jan/jul. Florianópolis-SC: UFSC, 2008a, p.109-121

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

FRANCO, Sérgio da Costa. **Guia histórico de Porto Alegre**. 4.ed. Porto Alegre: Editora da Universidade (UFRGS), 2006.

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

GUIMARÃES, Edgard. **Linguagem e metalinguagem na história em quadrinhos**. Disponível em <[http://galaxy.intercom.org.br:8180/dspace/bitstream/1904/19045/1/2002\\_NP16GUIMARAES.pdf](http://galaxy.intercom.org.br:8180/dspace/bitstream/1904/19045/1/2002_NP16GUIMARAES.pdf)>. Acesso em 25 out 2010a.

GUIMARÃES, Edgard. **Uma caracterização ampla para a história em quadrinhos e seus limites com outras formas de expressão**. Disponível em <<http://klicarte.no.sapo.pt/historiaeartes.pdf>>. Acesso em 25 out 2010b.

GARCÍA, Cayetano José Cruz. **Dibujar la forma volumétrica, matérica y espacial mediante el uso del elemento de comunicación visual: El plano**. Experiencias didácticas innovadoras para diseño industrial. Actas do III Sopcom, VI Lusocom e II Ibérico – Volume I. Disponível em <[www.bocc.uff.br/.../garcia-cayetano-jose-cruz-dibujar-forma-volumetrica-materica-espacial-mediante-elemento-comunicacion-visual.pdf](http://www.bocc.uff.br/.../garcia-cayetano-jose-cruz-dibujar-forma-volumetrica-materica-espacial-mediante-elemento-comunicacion-visual.pdf)>. Acesso em 25 out 2010.

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

ILA/FURG. **Resgate da Produção Literária no Rio Grande do Sul**. Universidade Federal do Rio Grande, 2009. Disponível em: <[www.ila.furg.br/ecodosul/](http://www.ila.furg.br/ecodosul/)>. Acesso em 22 out 2009.

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

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

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

LIMA, Ivan. **A fotografia é a sua linguagem**. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989.

MACHADO, Antonio Carlos. **Enciclopédia sul-rio-grandense ilustrada**. Passo Fundo, RS: A.C. Machado, 1988.

MAGGIONI, Fabiano. **A charge jornalística: estratégias da imagem na produção de efeitos de sentido em enunciações de humor icônico**. 2011. 129p. Dissertação (Mestrado em Comunicação Midiática) - Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria-RS, 2011.

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

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

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 23, nº 45, pp. 11-36 - jul 2003. Disponível em <[www.scielo.br/pdf/rbh/v23n45/16519.pdf](http://www.scielo.br/pdf/rbh/v23n45/16519.pdf)>. Acesso em 25 out 2010.

MIANI, Rozinaldo Antonio. **Charge: uma prática discursiva e ideológica**. Disponível em <<http://galaxy.intercom.org.br:8180/dspace/bitstream/1904/5090/1/NP16MIANI.pdf>>. Acesso em 25 out 2010.

MIRANDA, Vivian Castro de. O grotesco midiático: estratégias de imagem nas charges de imprensa. 2008. 120p. Dissertação (Mestrado em Comunicação Midiática) - Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria-RS, 2008. *In: Banco de Teses da Capes*. Disponível em <<http://www.capes.gov.br/servicos/banco-de-teses>>. Acesso em 05 fev 2011.

MUSEU DA COMUNICAÇÃO HIPÓLITO JOSÉ DA COSTA. **Inventário resumido das obras do acervo**. Disponível em <[http://www.museudacomunicacao.rs.gov.br/site/wp-content/uploads/inventario\\_formatado.pdf](http://www.museudacomunicacao.rs.gov.br/site/wp-content/uploads/inventario_formatado.pdf)>. Acesso em 20 out 2010.

OLIVEIRA, Gilberto Maringoni de. Angelo Agostini ou impressões de uma viagem da corte à capital federal (1864-1910). 2006. 334p. Tese (Doutorado em História Social) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. *In: Banco de Teses da Capes*. Disponível em <<http://www.capes.gov.br/servicos/banco-de-teses>>. Acesso em 05 fev 2011.

OLIVEIRA, Marta Juçara da Silva. Linguagem da história em quadrinhos de Horácio de Maurício de Souza - O imaginário e a comunicação social. 2000. 132p. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2000. *In: Banco de Teses da Capes*. Disponível em <<http://www.capes.gov.br/servicos/banco-de-teses>>. Acesso em 05 fev 2011.

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

PAIM, Augusto Machado. **Análise de estratégias discursivas na narrativa de jornalismo em quadrinhos “Palestina: na Faixa de Gaza”, de Joe Sacco**. 2007. 70p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria-RS, 2007.

PATO, Paulo Roberto Gomes. História em quadrinhos: uma abordagem bakhtiniana. 2007. 151p. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade de Brasília, Brasília, 2007. *In: Banco de Teses da Capes*. Disponível em <<http://www.capes.gov.br/servicos/banco-de-teses>>. Acesso em 05 fev 2011.

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

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

PESSOA, Alberto Ricardo. **Histórias em Quadrinhos**: um meio intermediário. Disponível em <<http://www.bocc.uff.br/pag/pessoa-alberto-historias-em-quadrinhos.pdf>>. Acesso em 25 out 2010.

PONTES, Gabriel Moreira Caldas Lopes. Nona-Bela-Arte. As Histórias-Em-Quadrinhos Como Bela-Arte. 2009. 148p. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Universidade Federal da Bahia, 2009. *In: Banco de Teses da Capes*. Disponível em <<http://www.capes.gov.br/servicos/banco-de-teses>>. Acesso em 05 fev 2011.

ROCHA, Viviane Sobral Ribas da. A construção do sentido em tiras. 2007. 81p. Dissertação (Mestrado em Linguística e Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007. *In: Banco de Teses da Capes*. Disponível em <<http://www.capes.gov.br/servicos/banco-de-teses>>. Acesso em 05 fev 2011.

SANTOS, Délio Freire dos. Introdução. *In: AGOSTINI, A., CAMPOS, A., REIS, A. Cabrião*: semanário humorístico. 1866-1867/introdução de 2.ed. rev. e ampl. São Paulo: Unesp - Imprensa Oficial do Estado, 2000. Edição fac-similar. Disponível em: <[http://books.google.com.br/books?id=eeuNY7QT67wC&pg=PP21&lpg=PP21&dq=folheto+litografado+no+Jornal+do+Com%C3%A9rcio&source=bl&ots=Jf99Z36Qd-&sig=uXnNjlCKLxJt6PeK2UL9ZxnQ97U&hl=pt-BR&ei=A3\\_bSuujMo7k8QbIvd23BQ&sa=X&oi=book\\_result&ct=result&resnum=3&ved=0CAwQ6AEwAg#v=onepage&q=folheto%20litografado%20no%20Jornal%20do%20Com%C3%A9rcio&f=false](http://books.google.com.br/books?id=eeuNY7QT67wC&pg=PP21&lpg=PP21&dq=folheto+litografado+no+Jornal+do+Com%C3%A9rcio&source=bl&ots=Jf99Z36Qd-&sig=uXnNjlCKLxJt6PeK2UL9ZxnQ97U&hl=pt-BR&ei=A3_bSuujMo7k8QbIvd23BQ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=3&ved=0CAwQ6AEwAg#v=onepage&q=folheto%20litografado%20no%20Jornal%20do%20Com%C3%A9rcio&f=false)>. Acesso em 22 out 2009.

SARRO, Ed Marcos. Estruturas icônicas nas cartilhas de treinamentos quadrinizadas. 2009. 201p. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. *In: Banco de Teses da Capes*. Disponível em <<http://www.capes.gov.br/servicos/banco-de-teses>>. Acesso em 05 fev 2011.

SIMÕES, Norton Cardia. A linguagem da história em quadrinhos como técnica narrativa e arte sequencial na Comunicação Visual. 2005. 137p. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005. *In: Banco de Teses da Capes*. Disponível em <<http://www.capes.gov.br/servicos/banco-de-teses>>. Acesso em 05 fev 2011

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

TAROUCO, Cristiano. As estratégias de significação plástica da imagem em Justiça Gaúcha. *In: JORNADA ACADÊMICA DE INTEGRAÇÃO. Anais*. Universidade Federal de Santa Maria, 2010.

TORRES, Luiz Henrique. Cronologia básica da história da cidade do Rio Grande. *In: Biblos*. v.22. Rio Grande: FURG, 2008. p. 9-18. Disponível em <<http://repositorio.furg.br:8080/jspui/bitstream/1/306/1/424.pdf>>. Acesso em 28 ago 2011.

VELA, Norah Shallymar Gamboa. **Notícias para ver** (Uma introdução ao estudo morfológico dos projetos gráficos de jornais). Disponível em <[http://www.unifra.br/professores/13647/Artigo\\_NoticiasParaVer.PDF](http://www.unifra.br/professores/13647/Artigo_NoticiasParaVer.PDF)>. Acesso em 25 out 2010.

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

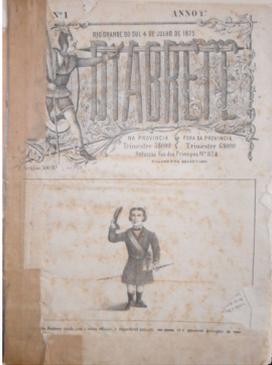
VILLAFANE, Justo. **Introducción a la teoria de la imagen**. Madri: Pirámide, 2000.

WIKIPÉDIA. **A enciclopédia livre**. Disponível em <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Alexandre\\_II\\_da\\_Rússia](http://pt.wikipedia.org/wiki/Alexandre_II_da_Rússia)>. Acesso em 25 set 2011.

WOLFF, Francis. Por trás do espetáculo: o poder das imagens. *In*: NOVAES, Aduino (org). **Muito além do espetáculo**. São Paulo: Senac, 2003.

APÊNDICE A – Jornal *Diabrete* - tomo encadernado

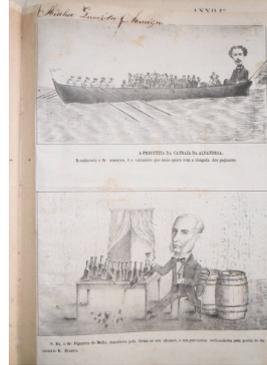
Edição de 04.07.1875



Capa



Central p.04



Central p.05



Contracapa

Edição de 15.09.1878



Central



Contracapa

Edição de 10.04.1881



Central p.04



Central p.05



Contracapa

APÊNDICE B – Jornal *Diabrete* - “remontagem” da autora

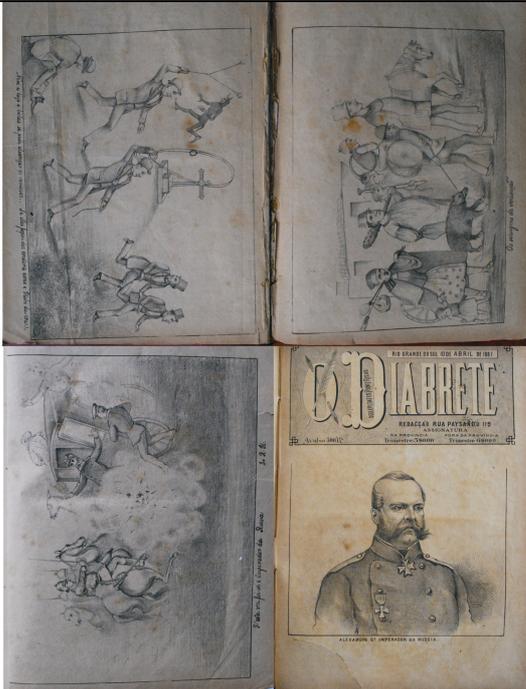
Edição de 04/07/1875



Edição de 15/09/1878



Edição de 10/04/1881



APÊNDICE C – Jornal *Marui* - tomo encadernado

Edição de 04.01.1880



Capa



Central



Contracapa

Edição de 27.03.1881



Central



Contracapa

Edição 07.05.1882



p.02



p.03



p.06



p.07

APÊNDICE D – Jornal *Marui* – “remontagem” da autora

Edição de 04-01-1880



Edição de 27/03/1881



Edição de 07-05-1882



APÊNDICE E – Jornal *Bisturi* – tomo encadernado

Edição 01.04.1888



Capa



Central



Contracapa

Edição 18.08.1901



Grande Central

Edição 12.04.1915



Contracapa

APÊNDICE F – Jornal *Bisturi* – “remontagem” da autora

Edição de 01-04-1888





ANEXO B – Jornal *Bisturi* 21.05.1911 p.06 e p07



ANEXO C – Jornal *Bisturi* 01.03.1914 p.02 e p.03



ANEXO D – Jornal *Bisturi* 01.03.1914 p.06 e p.07

