

UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS
CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
MESTRADO EM COMUNICAÇÃO

O HUMOR GRÁFICO BRASILEIRO EM PORTUGAL: UM ESTUDO DO SEMANÁRIO
DE HUMOR PORTUGUÊS *CHAIMITE*

ANGÉLICA LORINI NAJAR

Profa. Dra. Miriam de Souza Rossini

São Leopoldo, junho de 2006.

ANGÉLICA LORINI NAJAR

O HUMOR GRÁFICO BRASILEIRO EM PORTUGAL: UM ESTUDO DO SEMANÁRIO
DE HUMOR PORTUGUÊS *CHAIMITE*

Dissertação apresentada como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação à Universidade do Vale do Rio dos Sinos, no Programa de Pós-graduação em Comunicação, sob a orientação da Profa. Dra. Miriam de Souza Rossini.

São Leopoldo

2006

AGRADECIMENTOS

Aos que facilitaram a pesquisa: Nídia Moojem Guimarães; Roberto Silva e Acervo de Josué Guimarães na PCURS (ALJOG).

Aos que auxiliaram no trabalho: cartunista Santiago; Alexandre Ribeiro; Gisele Rodrigues da Silva; Simone Assumpção e Marília Portella de Andrade.

Aos que incentivaram na jornada: Adib e Elsa Najjar (meus pais); Heloisa, Cristina, Adib e Paulo Najjar (meus irmãos); Miriam de Souza Rossini (minha orientadora); Professores do PPG da Unisinos; colegas de mestrado e os fiéis amigos que entenderam a minha ausência.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Capa da primeira edição do <i>Chaimite</i>	45
Figura 2 - Foto do tanque de guerra que dá origem ao nome do jornal.....	47
Figura 3 - Fotomontagem - cabeça de Mário Soares no corpo de um corredor (atleta) com gravata	48
Figura 4 - Fotomontagem do Gen. Spínola	49
Figura 5 - Expediente da 10ª edição	51
Figura 6 - Charge de Ziraldo no <i>Pasquim</i> e reproduzida no <i>Chaimite</i>	55
Figura 7 - <i>Alexemenos adora Deus</i> . Grafite romano conservado no Antiquarium Del Palatino, em Roma.....	66
Figura 8 - Cabeça grotesca em perfil para a direita. Desenho de Leonardo da Vinci	67
Figura 9 - <i>Diverse figure</i> . Gravura em metal de Annibale Carracci.....	68
Figura 10 - <i>O tribunal</i> . (detalhe) Gravura em metal, de William Hogarth.....	69
Figura 11 - <i>A constituição</i> . Charge, de Honoré Daumier	70
Figura 12 - Detalhe da primeira caricatura brasileira, de Manuel Araújo Porto Alegre	72
Figura 13 - <i>O príncipe regente</i> . Gravura em madeira de autoria de Cruikshank	72
Figura 14 - Capa com auto-retrato de Angelo Agostini, <i>Revista Ilustrada</i>	73
Figura 15 - <i>O Malho</i> . Capa do primeiro número da revista. Crispim do Amaral.....	74
Figura 16 - Guevara - Caricatura do jornalista Aporelly, o Barão de Itararé	75
Figura 17 - Capa de Henfil com caricatura do teatrólogo Nelson Rodrigues.....	76
Figura 18 - Capa da 10ª edição do jornal <i>Chaimite</i>	104
Figura 19 - Contracapa da 10ª edição do jornal <i>Chaimite</i>	112
Figura 20 - Capa da 11ª edição do jornal <i>Chaimite</i>	119
Figura 21 - Contracapa da 11ª edição do jornal <i>Chaimite</i>	125

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Método de análise da imagem - humor gráfico.....	101
---	-----

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 IMPRENSA ALTERNATIVA EM PORTUGAL E BRASIL: DIFERENTES CONTEXTOS	19
1.1 A imprensa clandestina na ditadura salazarista.....	20
1.2 A imprensa no Brasil e a ditadura militar	27
1.3 A imprensa alternativa no Brasil	30
1.4 O <i>Pasquim</i>	34
1.3.1 O humor gráfico no <i>Pasquim</i>	38
2 O CHAIMITE E SEUS PROTAGONISTAS	40
2.1 Josué Guimarães e a criação do jornal: os primeiros tempos	41
2.2 O segundo momento: a reestruturação gráfica após a entrada de Roberto Silva.....	52
2.3 Seções, matérias e o fim do período editorial.....	55
3 HUMOR GRÁFICO: DESDOBRAMENTOS	59
3.1 No rastro do humor	59
3.2 Definindo o humor gráfico e seus percursos	64
3.3 O humor gráfico na imprensa brasileira	71
3.4 Humor gráfico: uma questão de categorias	77
3.4.1 Cartum	78
3.4.2 Caricatura.....	78
3.4.3 Charge.....	79
3.4.4 Tira de humor	79
3.4.5 Ilustração editorial de humor.....	80
3.5 Componentes estruturais da imagem do humor gráfico.....	80
4 HUMOR GRÁFICO: DISCUSÕES TEÓRICAS	84
4.1 A linguagem do humor gráfico.....	84

4.4.1 Dialogismo	88
4.4.2 Polifonia	89
4.4.3 Intertextualidade	90
4.2 Estratégias discursivas do humor gráfico/figuras de linguagem.....	91
4.2.1 Ironia.....	91
4.2.2 Exagero.....	92
4.2.3 Crítica	93
4.2.4 Paródia.....	93
4.2.5 Rupturas discursivas.....	94
4.2.6 Ambigüidade/duplo sentido.....	95
4.3 Autor e autoria no humor gráfico.....	95
5 PERCURSO DESCRITIVO E INTERPRETATIVO.....	98
5.1 Recorte para a análise e interpretação	101
5.2 Análise do humor gráfico.....	103
5.2.1 Conteúdo geral para as obras do humor gráfico da 10ª edição do <i>Chaimite</i>	103
5.2.2 Descrição da arquitetura composicional do humor gráfico	104
5.2.3 Análise interpretativa.....	106
5.2.4 Descrição da arquitetura composicional do humor gráfico da contracapa da 10ª edição do jornal <i>Chaimite</i>	113
5.2.4 Conteúdo geral para as obras do humor gráfico da 11ª edição (6 a 13 maio de 1976) do <i>Chaimite</i>	116
5.2.5. Descrição da arquitetura composicional do humor gráfico	120
5.2.5 Análise interpretativa.....	121
5.2.6. Descrição da arquitetura composicional do humor gráfico da contracapa da 11ª edição do <i>Chaimite</i>	126
5.2.6 Análise interpretativa da contracapa da 11ª edição do <i>Chaimite</i>	131
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	137
REFERÊNCIAS	145
APÊNDICES	151
ANEXOS	168

RESUMO

O tema deste estudo trata da linguagem do humor gráfico dentro do semanário de humor português *Chaimite*.

O humor gráfico é entendido como fenômeno de comunicação e de expressão gráfico-discursiva, dentro do gênero jornalístico da chamada imprensa alternativa dos anos setenta. É investigado como linguagem e como narrativa de uma circunstância e de um contexto específico, que compreendeu a experiência dialógica entre duas culturas, no caso Portugal e Brasil. A pesquisa aborda os ambientes da imprensa alternativa nesses dois países, para então definir o humor gráfico, em suas especificidades, e projetá-lo no mundo da verificação analítica e interpretativa, buscando as marcas que sustentaram a resignificação do seu discurso de característica brasileira e sua inserção cultural no deslocamento para Portugal. O semanário de humor *Chaimite*, objeto desse estudo, foi criado pelo escritor e jornalista gaúcho Josué Guimarães, em 1976, em Portugal. Nele o humor gráfico foi amplamente explorado como ferramenta que articula comunicação e que procura fazer aproximação com a cultura e com a sociedade portuguesa daquela época. A partir disso, investigou-se sua construção arquitetônica e, também, as estratégias e as soluções discursivas responsáveis por seus efeitos de sentido no universo específico em que foi produzido.

ABSTRACT

The theme of this study is about the language of graphic humour in a Portuguese weekly of humour, named *Chaimite*. Graphic humour is apprehended as a graphic-discursive phenomenon of communication and expression within the journalistic style of the alternative press of the 70's. It is also investigated as language and narrative of a specific circumstance and context that comprehended the dialogic experience between two cultures – Portuguese and Brazilian. The research approaches the environment of that alternative press in both countries and then defines graphic humour in its particularity and subjects it to analysis and interpretation, seeking the traces that supported the resignification of its discourse, which has Brazilian characteristics, and that supported as well its cultural placement in a Portuguese environment. The weekly of humour *Chaimite*, object of this study, was created by the South Brazilian writer and journalist Josué Guimarães in 1976 in Portugal. In this weekly, graphic humour was widely explored as a tool of communication and connection with the Portuguese culture and society of that time. Its architectural composition has been investigated as well as its strategics and discursive solutions that are responsible for its meaning effects into the specific universe in which it was produced.

INTRODUÇÃO

A imprensa alternativa, com seus jornais denominados “nanicos” por causa de seu formato tablóide, surgiu durante o regime militar, na busca de espaços de trabalho. Era feita por jornalistas, cartunistas e chargistas excluídos do que ficou conhecido como a Grande Imprensa (como, por exemplo, os jornais *O Globo*, *Estado de São Paulo*, a Editora Abril etc). A imprensa alternativa, ou “nanica”, foi marcada pela censura, que visava a homogeneizar opiniões e encaixá-las nos ideais políticos dominantes dessa época.

Segundo Bernardo Kucinski (2003), a década de setenta foi determinante para a história brasileira e trouxe novas e significativas mudanças para o jornalismo, configurando e consolidando o sistema midiático como hoje o conhecemos.

O humor gráfico foi marca registrada dessa imprensa e exerceu grande influência como meio de conscientização social e política. Usando uma linguagem paralela, sem se referir diretamente ao sistema, o humor gráfico estimulava o leitor a partilhar uma postura crítica ao provocar o riso desnudador e provocador.

Foi o ambiente sufocante e de amordaçamento social da ditadura militar, onde a imprensa e os jornalistas sofriam perseguições e eram muitas vezes impedidos de trabalhar e de atuar, que fez muitos procurarem a liberdade fora do território nacional. Ao exilarem-se, esses profissionais do jornalismo levavam consigo as aspirações de criar um veículo desprovido das injunções da grande imprensa.

Dessa forma, nasceu o jornal *Chaimite*, que contou com as influências do jornalismo alternativo brasileiro, mas falou e se comunicou com outro povo, o português, que, naquele momento, estava vivendo o início da democracia. Editado pelo escritor e jornalista brasileiro Josué Guimarães e auxiliado pelo desenhista Roberto Silva, o semanário de humor português *Chaimite*, em 1976, fez parte da imprensa portuguesa. O jornal teve vida curta (de fevereiro a maio de 1976) e apoiou o Partido Socialista português. Ele é o objeto empírico deste estudo,

que busca compreender o lugar do humor gráfico como expressão e comunicação de brasileiros com o povo português.

Assim como fez o *Pasquim*, no Brasil, o *Chaimite* também utilizou a imagem gráfica e o humor como componente de suma relevância para estabelecer ligações com o público leitor.

Como afirma José Luis Braga (1991), no jornalismo, em geral, os jornais são vistos, sobretudo, como “texto”, como objeto escrito, e, assim, o desenho, em qualquer de suas formas, ocupa quase sempre um papel secundário. No semanário de humor português *Chaimite*, ocorre o contrário: o desenho e a ilustração são considerados de importância pelo menos igual ao da palavra escrita. Esse elemento se manifesta, principalmente, na forma de humor gráfico¹, expressão que, genericamente, se usa para tratar as diferentes manifestações expressivas do desenho de humor, em suas diversas categorias: cartuns, caricaturas, charges, tiras, fotomontagens e ilustrações que acompanham as matérias na composição da página no jornal.

Textos, desenhos e fotografias encontram na página do *Chaimite* um espaço sem disputas; eles se harmonizam num tratamento singular que possibilita a cada um ter caráter próprio, tornando a visualização atraente e reflexiva.

Para o melhor entendimento da marca deste trabalho é importante frisar que o editor e o desenhista desse semanário de humor português são brasileiros, oriundos de um contexto político e social de ditadura militar. Eles vão para Portugal, na esperança de continuar trabalhando, e vêem na jovem democracia daquele país um estímulo para a resistência cultural do país que deixaram. E levam consigo a identidade cultural brasileira, que caracterizou o jornalismo de uma época, mas pretendem comunicar-se com outro povo que, embora compartilhe a mesma língua, é diferente do seu em muitos aspectos.

Ao iniciarem o trabalho naquele novo contexto, o escritor e jornalista Josué Guimarães e o desenhista Roberto Silva vão em busca de soluções e alternativas, de estratégias comunicativas para se fazerem entender. Assim, o humor gráfico vai desempenhar, dentro do jornal *Chaimite*, um papel fundamental. Ele será ferramenta na articulação da comunicação, na transmissão da mensagem que acolhe o deslocamento do discurso, necessário para se procurar fazer a aproximação entre duas culturas. A partir dessa experiência jornalística, foi possível verificar a importância que o humor gráfico assumiu longe de sua matriz brasileira; ele se tornou expressão artística visual na representação de uma outra sociedade, a portuguesa.

¹ Termo geral, que será usado nesta dissertação, para designar uma forma de arte que utiliza o humor, a ironia e se expressa através do desenho.

Jaguar² escreveu no *Pasquim*, “temos um filho na Pátria Mãe”, referindo-se ao *Chaimite*. Ziraldo colaborava com charges e cartuns para o jornal português, o que deixava bem clara a influência “pasquiniana”.

Conseqüentemente, o jornal *Chaimite* contou com todas as influências do jornalismo alternativo brasileiro, mas falou e se comunicou com outro povo, o português; esse, por sua vez, estava vivendo a democracia com o fim da ditadura fascista, derrubada em 25 de abril de 1974. A Revolução dos Cravos libertou Portugal da ditadura salazarista e pôs fim ao colonialismo português na África. No mesmo período, o Brasil estava vivendo a ditadura militar e o apogeu da imprensa alternativa, que se confrontava com o ambiente autoritário. Portanto, Portugal e Brasil estavam em descompasso político e social.

Dos portugueses, herdamos a mesma língua, vários traços da cultura lusitana, mas a expressão e até mesmo a escrita são diferentes. Outro povo, outra mentalidade, como disse Glauber Rocha³, referindo-se ao Brasil: “Nós somos uma nação tropical, uma nação simples, uma nação sentimental, uma nação sem gravata”.

Portanto, os dois profissionais brasileiros, ao publicarem um jornal em outro país, com outra conjuntura social, política e cultural, modificaram sua linguagem e seus repertórios. Os questionamentos que surgem a partir destes aspectos é que vão direcionar as observações e as análises dessa linguagem, a do humor gráfico.

O jornalismo, do qual fazia parte esse semanário, desempenhou um papel histórico, pela invenção e originalidade, e, especialmente, no combate à censura e à repressão política. A partir disso, nada será mais revelador que mergulhar no rico universo desse jornal para encontrarmos algumas respostas (e outros tantos questionamentos) sobre a trajetória da linguagem específica do humor gráfico que viaja – não só do Brasil para Portugal, mas da censura para o espaço livre. Por isso, nos perguntamos:

Como se fizeram entender esses jornalistas e desenhistas, que utilizaram o humor gráfico e a sátira política, para construir cumplicidade, comunicar e atingir outro povo diferente do seu? Que estratégias e soluções buscaram para se fazer entender em outro contexto? Onde surgiram expressividades (gráficas e verbais) mais locais, ainda que sutis, que permitissem ao *Chaimite* produzir mesclas interculturais (hibridação), que caracterizaram as

² Jaguar, ou Sérgio de Magalhães Gomes Jaguaribe, cartunista, foi um dos fundadores do *Pasquim*, e, mais tarde, seu editor e proprietário.

³ Depoimento de Glauber Rocha gravado e preservado para o acervo do projeto *Panorama Histórico Brasileiro* e apresentados no documentário, *ANOS 70: Trajetória* (Marcelo Gomes. São Paulo: Documentário do projeto Panorama Histórico Brasileiro. Instituto Itaú Cultural/TV Cultura. 7 set. 2003. 1 videocassete (28 min.), VHS, son., color).

mudanças de cenário, tanto o geográfico-cultural, quanto o da censura política para o espaço da livre expressão? Quais as marcas (os traços) culturais de inserção que sustentam o discurso e a mensagem do humor gráfico?

A partir dessa problematização, define-se, como objetivo geral para a pesquisa, estudar o humor gráfico, no jornal *Chaimite*, como processo de mediação dentro do contexto de deslocamento em que se encontra.

Como objetivos específicos, pretende-se:

- investigar o humor gráfico como fenômeno de comunicação e de expressão gráfico-discursiva, dentro do gênero jornalístico da chamada imprensa alternativa dos anos setenta, a partir do levantamento das imagens gráficas de humor, estampadas no jornal *Chaimite*;
- abordar o humor gráfico como linguagem e como narrativa representativa de uma circunstância, de um contexto específico que compreende o humor em espaços diferentes e, assim, verificar o papel histórico que desempenhou no jornalismo característico desse período;
- compreender como o humor gráfico, no jornal *Chaimite*, desempenhou um papel fundamental na experiência dialógica entre duas culturas, na articulação da comunicação mais expressiva e artística, e como procurou fazer uma aproximação com o público português;
- descrever a maneira como o humor gráfico foi construído, sua arquitetura gráfica, seu discurso deslocado da matriz, o Brasil, e as marcas (os traços) que sustentam sua inserção cultural no deslocamento para Portugal. A partir destes elementos, é possível interpretá-lo no universo específico em que foi produzido – o semanário de humor português *Chaimite* – determinando as estratégias comunicativas responsáveis pelos efeitos de sentido produzidos;
- identificar em que medida as várias proposições teóricas se aplicam na análise dos desenhos representativas do humor gráfico, considerando-se, especialmente, algumas categorias próprias desse gênero discursivo, na especificidade do objeto empírico.

Para isso, a análise e a interpretação levam em conta o humor gráfico na imprensa como uma arte autoral, com o sentido de entender como este pode articular discursos (diálogos) no nível implícito e explícito.

A escolha do tema e do objeto deste estudo tem com justificativa a trajetória profissional da pesquisadora, graduada desde 1985, pela UFSM, em Comunicação

Visual/Design Gráfico, e que teve o privilégio de trabalhar junto com o artista gráfico Roberto Silva, autor dos desenhos do humor gráfico e responsável pelo projeto gráfico editorial do jornal *Chaimite*. O respeito e a admiração por seu trabalho foram fonte inspiradora desta pesquisa. No decorrer do estudo, nas entrevistas com Santiago⁴, o nome de Roberto Silva foi citado como o de um artista multifuncional de grande talento, que produz um desenho inteligente, porém, sua modéstia e timidez pessoal são apontadas como responsáveis pela falta de reconhecimento do seu trabalho.

Além desse fato, destaca-se também a atração exercida pelo desenho de humor como linguagem gráfica, pois se observou que esse é fruto de uma complexa atividade intelectual e artística, ainda pouco conhecida e compreendida, apesar de sua importância para qualquer cultura. Não se pode esquecer que “a informação visual configura-se como o mais antigo registro da história humana” (DONDIS, 1999, p. 7). Entretanto, apenas recentemente, pesquisadores e estudiosos, a partir de diferentes pontos de vista, consideraram a imagem gráfica de humor como registro histórico e chave para compreender os códigos visuais e as percepções do passado. É com o desenrolar da história humana que essa arte, marcada pela utilização da imagem de modo peculiar, passa a se apresentar como importante recurso de linguagem da atualidade. Sua presença na cultura e na trajetória histórica das sociedades foi destacada por Betinho (1995, p. 1), irmão do consagrado Henfil: “Os cartunistas estão sempre na frente. Eles apontam a realidade dos fatos ou dos personagens, sem véus e sem máscaras, são os que dizem: o Rei está nu!”.

A importância do humor gráfico para os meios de comunicação é comentada por pesquisadores (CAGNIN, 1995, p. 27; FONSECA, 1999, p. 13), que afirmam ser este tipo de trabalho uma das primeiras atrações procuradas ao se abrir um jornal. Quem de nós, ao passar por uma página com uma determinada sátira visual, consegue pular sua leitura? Um exemplo disso é o jornal em questão, o semanário de humor português *Chaimite*, que tem como característica o atraente apelo visual conferido pelo humor gráfico estampado em suas páginas. Sem dúvida, é de fundamental importância que os meios de comunicação percebam, cada vez mais, a carga expressiva e comunicacional dessa linguagem, que potencializa mensagens e agiliza idéias.

Como indicador para um encaminhamento metodológico que responda aos questionamentos, o pensamento de Mikhail Bakhtin mostrou-se sobrepujante, pois os seus

⁴ O cartunista Santiago, como é conhecido mundialmente, por ser detentor dos mais altos prêmios internacionais do Cartum, concedeu entrevista à pesquisadora em 5 de outubro de 2005 (vide Apêndice A).

estudos colocam a dinâmica social da prática observável da linguagem, como a força especificadora que estrutura as relações comunicacionais. Através do ponto de vista bakhtiniano, elegeu-se três categorias acerca da linguagem, escolhidas para circunscrever as análises e, posteriormente, as interpretações do discurso das imagens do humor gráfico, numa linha que possibilitasse dimensionar o humor não só como uma simples figura de linguagem, um desvio ou um enfeite, mas como um aspecto constitutivo e fundador do discurso. Assim sendo, as categorias estruturadoras do todo discursivo das imagens são: o “dialogismo”, a “intertextualidade” e a “polifonia”. Essas três categorias sugerem a necessidade de significação compartilhada que asseguram a dinâmica, que põem em movimento o diálogo como elemento fundante da narrativa, fornecendo as pistas que irão conjugar esses vários mecanismos discursivos descritos por Bakhtin, para articular esse vasto conjunto de vozes. Para apreender as bases dessas noções, as obras de Bakhtin, nas quais o estudo se apoiou foram: *Marxismo e filosofia da linguagem*, *Problemas da poética de Dostoiévski*, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento* e *Estética da criação verbal*. Mesmo diante do arcabouço das obras de Bakhtin, sentiu-se a necessidade da utilização de outros autores que abordam a compreensão do pensamento bakhtiniano para o caráter pontual e indicativo deste estudo. Por esse motivo, constam também as presenças de Carlos Alberto Faraco, Beth Brait e Irene Machado. Essa construção teórica-reflexiva aparece, portanto, no enfrentamento da linguagem, no caso específico, destinado à finalidade do estudo da linguagem do humor gráfico.

Para fins do estudo, foram tomados os períodos da história do jornal que caracterizam e mostram mais nitidamente as transformações da fala e/ou das estratégias comunicativas que o *Chaimite*, através do humor gráfico, estabeleceu com o contexto social e político de Portugal na época em que foi editado (fevereiro a maio de 1976). Para tanto, analisam-se duas edições do jornal, as de número dez e onze, em capas, contracapas, espaços onde o humor gráfico se fez preponderante. Essa escolha foi feita tecnicamente, levando em consideração os originais do jornal que se tem em mãos e que retratam o ápice gráfico da sua trajetória. O levantamento das imagens gráficas de humor privilegia a expressão imagética, as ligações simbólicas e a diversidade dos traços culturais que constituem os diferentes sistemas de códigos de comunicação em sua relação com a cultura e com a memória política do passado.

O primeiro capítulo apresenta uma contextualização, necessária para mostrar a trajetória específica do objeto – o humor gráfico – que viaja do Brasil para Portugal. Nesse capítulo, conta-se um pouco da história da imprensa alternativa nos dois países, em Portugal conhecida, também, como clandestina e, em nosso país, como nanica. Essa revisão histórica

serviu para compreender as práticas jornalísticas dessa imprensa, nos dois países, e teve a contribuição de três autores/jornalistas, Bernardo Kucinski, José Luiz Braga e Manuel Carlos Chaparro. Apresenta-se também uma primeira aproximação com o objeto empírico, a partir da sua contemporaneidade com a experiência do *Pasquim* no Brasil. Sabe-se que o *Chaimite* manteve ligação com o *Pasquim* (fenômeno largamente estudado no Brasil), não apenas discursiva (relativo às estratégias) e construtiva (relativo às maneiras de produção), como também objetiva – o correspondente do *Pasquim* em Portugal, Duda Guinnes, foi um dos colaboradores do *Chaimite*.

No segundo capítulo, a história do *Chaimite* é apresentada a partir da leitura do próprio jornal e de entrevistas com alguns de seus protagonistas, já vista a precária bibliografia e informações sobre o periódico. Mesmo com a implantação do Acervo Literário pelo Curso de Pós-graduação em Letras da PUCRS, após a morte de Josué Guimarães em março de 1986, e que possui os exemplares do jornal, o que deu origem a esta pesquisa, foram dois originais concedidos pelo desenhista Roberto Silva em 2003. Mais tarde, Nídia Moojem Guimarães, viúva de Josué, cedeu também dez exemplares para cópia. Tanto Nídia quanto Roberto concederam entrevistas para a pesquisa. Nídia reside em Canela, no Rio Grande do Sul, e forneceu dados a partir de dois depoimentos gravados em fita cassete. Nessas entrevistas semidirigidas, procurou se ouvir, mais do que intervir. Foram realizadas em 20 de junho e 21 de novembro de 2004 e transcritas para este trabalho. Silva trabalha atualmente em João Pessoa na Paraíba. Por esse motivo não foi possível contato pessoal direto, e a entrevista foi feita através de *e-mail* com perguntas objetivas, enviadas em 9 de março de 2005, e respondidas em 12 de abril de 2005. Os dois depoimentos⁵ tiveram importância fundamental para o estudo do jornal.

O terceiro capítulo apresenta o humor gráfico, objeto de análise deste estudo. A proposta é centrar a abordagem no humor, convergindo tanto para o conceito, quanto para a abordagem histórica. O propósito aqui é fundamentar o estudo do humor gráfico e explorá-lo através de sua história na imprensa brasileira – uma gênese que faz emergir sua estreita ligação com a crítica e com a censura – e de seus desdobramentos (categorias propostas). Esse, portanto, é visto como discurso comunicacional de cunho artístico, centrado na necessidade de fazer refletir através do riso. O humor e o riso ficaram a cargo de autores como Henri Bergson, Quentin Skinner, Verena Alberti e George Minois. O humor gráfico, sua história e categorias contaram, principalmente, com a colaboração bibliográfica de

⁵ As entrevistas se encontram nos apêndices desta pesquisa (vide Apêndice A).

Joaquim da Fonseca, Moacy Cirne e Camilo Riani. Na análise e na interpretação, o gênero jornalístico humor gráfico é discutido não só como ferramenta de comunicação, mas também como expressão artística autoral. Por esse motivo, o processo autoral que caracteriza a obra do humor gráfico, também mereceu reflexão a partir de Mikhail Bakhtin, Carlos Alberto Faraco e do texto *O que é um autor?*, conferência feita por Michael Foucault .

O quarto capítulo do trabalho trabalha e discute o processo discursivo/comunicativo, onde o humor gráfico faz o convite para uma trajetória complexa, cujos conceitos entrecruzam-se. Portanto, é necessário lançar mão de uma abordagem interdisciplinar e reunir saberes que se ocupam da comunicação, da cultura e da arte, para procurar elaborar uma interpretação plausível que tensione as proposições teóricas. O autor escolhido para dar conta da natureza desse processo, como dito anteriormente, é Mikhail Bakhtin, que se distingue por seu estudo em filosofia da linguagem e por sua visão que tem aplicações imediatas na lingüística e na estilística. A característica fundamental do pensamento de Bakhtin é a sua tentativa de compreender os complexos fatores que tornam possível o diálogo, privilegiando, dessa forma, a abordagem necessária ao objeto deste estudo. As categorias consideradas para a determinação do eixo teórico são o dialogismo, a polifonia e a intertextualidade. As estratégias discursivas que aparecem mais frequentemente, relativas à linguagem utilizada pelo humor gráfico, são: ironia, exagero, crítica, paródia e ambigüidade. Os autores que aparecem na análise desses elementos, se dedicam ao estudo da linguagem e, principalmente, da linguagem de humor, são eles: Beth Brait, Ingedore G. Villaça Koch, José Luis Fiorin, D. Marcondes, Vladímir Propp e Camilo Riani.

O quinto e último capítulo apresenta a análise empírica das capas e contracapas da décima e da décima primeira edições do *Chaimite*, considerando as especificidades do humor gráfico, para em seguida fazer a interpretação das categorias manifestadas, presentes na sistematização dos dados. Neste momento, se discute os efeitos de sentido e o papel que o humor gráfico representou, no sentido de facilitar e garantir as relações de diálogo. Nas considerações finais, as questões inicialmente propostas são retomadas, para chegar às relações mantidas pelo objeto com o contexto social, político e cultural sob o viés do humor.

Nos anexos do trabalho, localizam-se, em primeiro lugar, as duas edições (10^a e 11^a) que serviram de material empírico para a análise do humor gráfico (Anexo A) e, em seguida (Anexo B), partes das edições anteriores que serviram de referência para algumas das afirmações aqui feitas. No Apêndice A, estão as transcrições das entrevistas com Nídia Moojem Guimarães, esposa e companheira de Josué Guimarães até a sua morte em 1986; a entrevista com o artista gráfico, desenhista e fotógrafo Roberto Silva, o Silva, como é mais

conhecido por seus colegas, e também, a transcrição de um depoimento fonográfico feito por Santiago. Essa teve como objetivo obter do artista o seu olhar sobre o objeto (humor gráfico no *Chaimite*) e seu testemunho sobre o trabalho de Silva. No Apêndice B, encontram-se as cronologias dos importantes autores e cúmplices dessa obra, o jornal *Chaimite*. Para a biografia de Josué Guimarães, foi necessário fazer uma pequena resenha de sua vida e obra, devido à magnificência das mesmas. Para isso, as principais fontes utilizadas foram: *Autores gaúchos - Josué Guimarães*, editado pelo Instituto Estadual do Livro e Conselho Estadual de Desenvolvimento e Cultura, IEL, Porto Alegre, 1988, e *Josué Guimarães: o autor e sua ficção*, organizado por Maria Luíza Ritzel Remédios, PUCRS e Editora da Universidade/UFRGS, Porto Alegre, 1997. A biografia de Roberto Silva limita-se apenas a versão concedida por ele próprio (exibida de acordo com o original) e depoimentos de Nídia Moojem Guimarães e do cartunista Santiago.

O jornal *Chaimite* está completando, em 2006, trinta anos do seu lançamento junto com o aniversário de vinte anos da morte de grande escritor e jornalista Josué Guimarães. De acordo com Maria Luíza Ritzel Remédios (1997), responsável pelo seu acervo na PUCRS e por publicações sobre sua obra e vida, a visão crítica e humorada de Josué já aparece, no seu trabalho, a partir de seus primeiros contos e é uma constante em sua vida. “Ele é por excelência o narrador da trágica década de 70”⁶. Complementa, falando da sua importante contribuição, para a história do jornalismo brasileiro:

A tarefa de pensar o mundo, transformar sua época, construir novos valores, não tem início em Josué Guimarães quando ele inaugura as atividades de ficcionista. Ao contrário, ela já fazia parte de sua vida desde 1939, no começo de sua atividade de jornalista na revista *O Malho e Vida Ilustrada*, no Rio de Janeiro. (REMÉDIOS, 1997, orelha de capa)

O humor, recurso genérico da linguagem analisada nessa pesquisa, continua sendo importante traço de comunicação, um facilitador das relações sociais. Este trabalho, mesmo tendo alcance definido, é inaugural em alguns enfoques, como o da análise de um discurso que se desloca, e como reflexão, restauro e conservação de um documento histórico, o jornal *Chaimite*, que dá testemunho de uma época e de uma ação incomum no jornalismo brasileiro. Nesse aspecto, objetiva-se dar uma contribuição para os estudos do humor gráfico no jornalismo sob a ótica da arte e do discurso.

⁶ Afirmação de Maria Luíza Remédios, organizadora de *Josué Guimarães: o autor e sua ficção*, na apresentação do autor, na orelha do livro.

1 IMPRENSA ALTERNATIVA EM PORTUGAL E BRASIL: DIFERENTES CONTEXTOS

Millôr Fernandes já dizia no *Pasquim*: “Jornalismo é oposição, o resto é armazém de secos e molhados”⁷. Desocultar o que o Estado tende a esconder: esse parece ter sido o papel dessa imprensa corajosa que, tanto em Portugal quanto no Brasil, se fez e se faz necessária.

Assim, a decisão, nesse capítulo, é a de relatar um pouco da história da imprensa alternativa, nos dois países, com o objetivo, de estudar, de comparar, de compreender e de aproximar os diferentes contextos jornalísticos de Portugal e Brasil, que têm, entre si, um vínculo vital de solidariedade: a língua portuguesa. Logo, são mais do que dois sistemas particulares de informação, pois a língua comum constitui o macrossistema cultural que os integra. Sendo assim, as particularidades produzidas pela história, nas respectivas realidades, manifestaram-se em semelhanças e diferenças, aproximações e distanciamentos que interessam a este estudo conhecer.

O português é a sétima língua mais falada no mundo e terceira no Ocidente, depois do inglês e do espanhol. Como língua, espalhou-se pelo mundo a partir da matriz cultural quinhentista dos navegadores portugueses. A história e o tempo produziram civilizações com características peculiares, mas, ao preservar a língua portuguesa, essas culturas conservam o traço fundamental da origem comum. E isso as une.

“O jornalismo português e o jornalismo brasileiro desconhecem-se reciprocamente”, afirma o jornalista e professor Manuel Carlos Chaparro, autor da obra *Sotaques de aquém e além mar* (1998), que faz um comparativo entre os percursos e os gêneros do jornalismo nos dois países. O livro é um dos poucos a comparar o jornalismo nos dois países, e, por isso, foi explorado, especialmente na busca de subsídios, utilizados para traçar os movimentos de

⁷ Legenda de capa do número 300 do *Pasquim*.

divergências e convergências do discurso jornalístico. Também outros autores portugueses, como Antônio Reis, José Tengarrina e Eduardo Lourenço, contribuíram para traçar, a reconstrução desse período. Em seguida, também a imprensa alternativa, no Brasil, é descrita a partir de obras como a do escritor e jornalista brasileiro Bernardo Kucinski⁸, a do professor José Luiz Braga⁹, a de Juarez Bahia e a de Nelson Werneck Sodré.

Para completar essa pesquisa e ajudar na interpretação do jornal em questão, pela sua contemporaneidade e até mesmo e pela aproximação que mantinha com o *Chaimite* em Portugal, através de seu correspondente Duda Guennes, o *Pasquim* é descrito. Ele serve de instrumento de referência e comparação com o fenômeno de comunicação exposto pelo estudo. Para tanto, Kucinski e Braga foram imprescindíveis.

1.1 A imprensa clandestina na ditadura salazarista

A ditadura fascista de Portugal se estendeu por quarenta anos até ser derrubada, em 25 de abril de 1974, pela Revolução dos Cravos, que pôs fim ao colonialismo português na África e transformou o país em uma nação livre e aberta ao mundo. O início da liberdade e da democracia que se instaurou em Portugal, a partir deste momento, foi o cenário para o nascimento e para a inserção, na imprensa, do objeto deste estudo, o semanário de humor português *Chaimite*. Situar esse jornal no contexto histórico português daquela época, é o motivo pelo qual se procurará reconstituir alguns momentos dessa conturbada história política.

Apontando para uma postura reflexiva e produtiva, é possível assinalar alguns fatos considerados importantes para analisar os diferentes aspectos do cenário político e cultural no qual se inseriu o jornal *Chaimite*, em Portugal, e assim fazer um resumo das questões que envolveram o salazarismo português, bem como, suas injunções no campo da imprensa, a fim de entender o que representou para o país o posterior período de abertura política e cultural.

Nesse sentido, o artigo de Marcelo Kashmir¹⁰, analisa a gênese do fascismo de Salazar:

⁸ Kucinski escreve *Jornalistas e revolucionários*: nos tempos da imprensa alternativa, uma obra que veio ampliar o universo de análise de um período ainda obscuro do passado recente do Brasil (São Paulo: Scritta Editorial, 2003).

⁹ A obra de Braga, *O Pasquim e os anos 70, mais pra epa que pra oba*, tem o objetivo, como ele mesmo diz, de “contar o *Pasquim*”, e tornou-se consulta constante para este trabalho.

¹⁰ KASHIMIR, Marcelo. Gênese do fascismo de Salazar em Portugal. Lisboa, 15 maio 2004. *Informativo Periódico Duplipensar.net*. Disponível em: <www.duplipensar.net/principal/2004-02-cravos-fascismo.html>. Acesso em: 12 abr. 2005.

Não existe caminho pré-determinado e obrigatório, este é construído dia-a-dia, nas relações de poder que se modificam a cada momento, através do choque entre interesses diversos. Portanto, o fascismo não foi uma etapa pela qual a humanidade necessariamente deveria passar e sofrer, deveu-se a uma complexidade de fatores, entre os quais a debilidade, as incompreensões, as divisões, no campo proletário e democrático em geral.

Em Portugal, essa construção política não foi diferente, e o país também passou pela sua fase ditatorial já no início de sua experiência republicana. Em 1910, cai a monarquia que representava um entrave ao desenvolvimento do capitalismo liberal e instaura-se a república. Portugal, embora possuísse, ainda, um imenso império colonial (Angola, Moçambique, Guiné-Bissau, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe, Timor, Goa, Damão, Diu, Macau), era um país que não conseguia alimentar a sua própria população, em razão de suas técnicas atrasadas de produção, da concentração fundiária e da profunda dependência do seu comércio exterior em relação à Inglaterra.

A república não modificaria substancialmente esse quadro. O clima de instabilidade era tal que, entre 1910 e 1926, subiram ao poder, em Portugal, quarenta e cinco governos. O desaguadouro dessa crise foi o golpe militar em 28 de maio de 1926, que apresentou um programa moralista contra a corrupção dos meios políticos. O general Carmona (chefe do poder) resolve, então, inserir no seu governo tecnocratas civis que pudessem contar com o apoio nos setores conservadores. Foi convocado, para o Ministério das Finanças, o professor da Universidade de Coimbra, Antonio Oliveira Salazar, que pertencia a um grupo intitulado Centro Acadêmico da Democracia Cristã (CADC), que apregoava a criação de um Estado autoritário, corporativo e nacionalista.

Com habilidade e muita repressão, Salazar consegue equilibrar as finanças do Estado. Ao mesmo tempo, vai aumentando sua influência no interior do governo militar, trazendo para o governo, tanto seus camaradas do CADC, quanto de outros grupos da direita. A sua força política cresce tanto que, em 1930, unifica todos os grupos da direita num só partido, a União Nacional – aliás, o único que tinha permissão para funcionar. Para o poder total é um passo. Em 1932, Salazar assume o cargo de primeiro-ministro. Embora o presidente da república continue sendo um militar, o exército está a serviço de Salazar. Um ano depois, é promulgada a nova constituição que estabelece o Estado Novo.

Salazar implantou uma ditadura autoritária, tendo como base jurídica a constituição de 1933. Esta acabou com a atividade dos diversos partidos políticos e fez com que o movimento dos trabalhadores fosse severamente controlado pelo Estado. Além disso, também legalizou a já existente censura prévia.

A primeira lei especial surgia em seguida, o decreto-lei n. 22.469, de 11 de abril de 1933¹¹. Sobre a censura e a imprensa, em Portugal, Chaparro (1998, p. 24), afirma que:

Nos fluxos das orientações práticas, portarias e outras ordens de serviço, oriundas do gabinete do próprio Salazar, indicavam, objetivamente, os temas e fatos proibidos para a divulgação jornalística, ou então condicionavam as formas de publicação de assuntos considerados politicamente perigosos. E dessas instruções as redações também tomavam conhecimento, para a prática da autocensura, o lado mais esperto do sistema, porque induzia, pelo receio das conseqüências, a um comportamento quase generalizado de cooperação.

Entregava-se, assim, ao moralismo e à precariedade intelectual dos censores, a avaliação do que, nos conteúdos jornalísticos, convinha ou não deixar publicar, tendo em vista proteger a opinião pública dos riscos de “perversão”, e Chaparro (1998, p. 24), testemunha dessa história, ainda conta:

No caso do modelo censor salazarista, qualquer descuido que deixasse passar alguma frase censurável poderia significar uma reprimenda importante ou até a perda do “lápiz” bem remunerado. O corpo de censores era quase integralmente formado por militares reformados e oficiais medíocres prontos para obedecer qualquer ordem superior. Respaldados no poder arbitrário que detinham, davam-se à hipocrisia de ser cordiais com seus interlocutores das redações, normalmente chamados de “redatores paginadores” (no Brasil, “secretários gráficos”), que acompanhavam a composição e a paginação nas oficinas.

Apesar da ditadura, havia, entretanto, um movimento de oposição ao salazarismo que abrigava vários jornais. Devem ser citados: o *Avante*, do Partido Comunista Português, símbolo da imprensa clandestina e que circulou entre 15 de fevereiro de 1931, quando saiu o primeiro número, até 25 de abril de 1974, dia da derrubada da ditadura e do fim da clandestinidade; o *Jornal do Fundão*, que, nos anos de chumbo, na década de 60, foi submetido a um regime especial de censura. Lá escreveram, entre outros, José Saramago, Portela Filho, Prado Coelho, Lopes Graça e Mário Castrim. Com textos de autores ilustres, o *Jornal do fundão* tornou-se um espaço importante na imprensa portuguesa. O jornal manteve-se regularmente de 26 de fevereiro de 1967 a 26 de dezembro de 1969. O jornal *Juventude Operária*, pertencente ao partido da Juventude Operária Católica (JOC), foi fundado em 1947 e chegou a alcançar, em alguns momentos, durante a década de cinquenta, tiragem superior a quarenta mil exemplares. Era vendido pelos militantes da JOC em áreas urbanas do país, nas ruas e nas portas das fábricas, e era vigiado pela Polícia Internacional de Defesa do Estado

¹¹ O decreto-lei n. 22.4469, de 11 de abril de 1933, vigorou até 1 de julho de 1972, quando, no governo de Marcelo Caetano, entrou em vigor uma nova Lei de Imprensa, histórica porque extinguiu a Direção Geral de Censura.

(PIDE), pois incomodava à ditadura, sofrendo o rebote da marcação cerrada da censura enquanto ela durou.

Como prática, o jornalismo português, na visão de Chaparro (1998, p. 58), desenvolveu a seguinte estratégia:

Para burlar a censura e enganar os censores, os jornalistas portugueses, desenvolveram a habilidade de escrever nas entrelinhas, quando se tratava de conteúdos com objetivos ou sentidos políticos. Habituar-se à perspectiva de escrever para leitores próximos, cúmplices, capazes de decifrar as “piscadelas de olho” escondidas em ironias, simbologias, segundos sentidos, reticência, frases incompletas.

Era uma forma de burlar a censura, porque disfarçava a notícia ou idéia, ao invés de expô-la. A mesma prática foi usada no Brasil durante a ditadura militar nos anos setenta, marcando também a nossa imprensa.

Na opinião de Marcelo Kashimir (2004, p. 3), a força política do governo estruturava-se assim: “O aspecto mais marcante do fascismo português foi o corporativismo. A idéia era unir toda a nação em uma série de corporações, que não deveriam ser meramente econômicas, mas também morais e culturais.”

Toda essa estrutura obteve como resultado concreto a manutenção de quarenta anos de ditadura. A riqueza de Portugal se concentrou nas mãos de praticamente 14 famílias, enquanto centenas de milhares de trabalhadores tiveram que emigrar para encontrarem sustento no exterior. A ditadura também criou uma rede de minifúndios no norte do país, que foi responsável pelos camponeses viverem na absoluta miséria.

Nas colônias, a exploração era total, violenta e cruel: trabalho escravo na prática e empobrecimento da população negra. Miséria, doenças, ignorância e repressão eram o que oferecia o colonialismo fascista. De 1961 a 1965, as colônias de Angola, Guiné e Moçambique começaram a guerra de libertação, provocando grandes perdas econômicas e humanas para Portugal. As dificuldades internas aliadas a estes embates externos, acabaram por enfraquecer a base política de Salazar, minando a sua ditadura.

Foi então, das Colônias, que vieram os primeiros impulsos de libertação, os quais, aliados às lutas operárias das metrópoles, amadureceriam as condições para a derrubada do mais longo regime fascista da história.

Já nesse cenário de transformação social, Salazar, em 1968, sofre um derrame cerebral, responsável por sua retirada da vida política, e vem a falecer em julho de 1970. Mas o fascismo continuaria sob o comando do integralista Marcelo Caetano.

Foi somente com os sofrimentos da guerra colonial, com o contato com os quadros revolucionários africanos, com o aumento do isolamento internacional e com o crescimento das lutas operárias nas metrópoles, liderada pelos comunistas, que brechas começaram a ser abertas nas forças armadas.

Mesmo setores da burguesia viam com preocupação a continuação da guerra colonial, pois poderia levar a uma radicalização, pondo em perigo o que haviam conquistado em 40 anos. Dessa confluência de interesses, mas, sobretudo da luta dos democratas portugueses e dos revolucionários africanos, é que nasce o Movimento dos Capitães, que, em 25 de abril de 1974, realiza a Revolução dos Cravos, responsável por derrubar Marcelo Caetano e, com ele, o carcomido edifício do fascismo em Portugal. Assim, se restabeleceu a democracia e instituiu-se o fim do colonialismo, abrindo-se caminho para a independência das colônias portuguesas de Guiné-Bissau, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe, Moçambique e Angola.

Segundo o Major Vasco Lourenço¹², chefe de operações do movimento revolucionário português:

A revolução portuguesa de 25 de abril de 1974 provoca grandes transformações nos mais diversos campos do país e Portugal ganha a liberdade, constrói a democracia e a garantia dos direitos humanos, influenciando a Europa e trazendo esperança para os povos reprimidos da América do Sul.

A imprensa teve sua cota de participação na derrocada dessa que foi a mais longa ditadura da história. “Em Portugal, os rumos da Revolução dos Cravos foram decididos ou fortemente influenciados pelo que acontecia nos jornais e com os jornais” (CHAPARRO, 1998, p. 67).

Depois da vitória, a paixão revolucionária ou o furor ideológico dos comunistas, ou ambos, levou-os a uma estratégia de ocupação das redações. Esse movimento de conquista de espaços cresceu com a nacionalização de quase todos os jornais diários do país, ocorrida em 14 de março de 1975, em decorrência da nacionalização dos bancos que eram acionistas majoritários de várias empresas jornalísticas. “Por efeito direto do avanço comunista sobre os meios de comunicação, fecharam vários jornais, inviabilizados pela falta de dinheiro, devido a gestões partidárias incompetentes e ao descrédito resultante da manipulação ideológica”¹³.

¹² LOURENÇO, Vasco. *Revolução dos cravos completa 25 anos*. Lisboa, 1999. Disponível em: <<http://www.observatoriodaimpressa.com.br/materiais>>. Acesso em: 2 jun. 2003.

¹³ Fecharam o *Diário de Lisboa*, que fez sua edição de despedida em 30 de novembro de 1990, e o *Diário Popular*, que circulou, pela última vez, no dia 27 de setembro de 1991 (MESQUITA, Mário. *Os meios de comunicação social*. apud REIS, Antônio (Coord.). *Portugal - 20 anos de democracia*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1993, p. 362).

Observou-se que a Revolução dos Cravos teve como um de seus rostos a comunicação social. Por consequência, houve saturação ideológica e uma roda-viva de aberturas e fechamentos de jornais e partidos políticos.

A partir dessa breve pesquisa histórica, pode-se ver que a decadência econômica do país e o desgaste advindo da guerra colonial foram as maiores causas que do descontentamento nas Forças Armadas, mais especificamente, dos oficiais de média patente, que rebelam-se e derrubam o governo de Caetano. O general Antônio de Spínola assume a presidência. A população festeja o fim da ditadura distribuindo cravos – a flor nacional – aos soldados rebeldes. Os partidos políticos, inclusive o comunista, são legalizados e é extinta a Pide, a polícia do salazarismo.

Portugal mergulha em uma agitação revolucionária. Spínola renuncia e o País passa a ser governado pelo Movimento das Forças Armadas (MFA), fortemente influenciado pelo Partido Comunista (REIS, 1993, p. 45). E é neste mesmo ano que Angola, Moçambique, Cabo Verde e Guiné-Bissau conquistam sua independência.

Em março de 1975, depois de frustrada tentativa de golpe, de Spínola, o governo é dirigido por um triunvirato de generais; inicia-se, então, a estatização de indústrias e bancos, seguidas de ocupações de terras.

Em abril de 1976, o moderado Partido Socialista (PS), de Mário Soares, vence as eleições e, em novembro, fracassa mais um golpe de extrema esquerda colocando fim à fase revolucionária. Neste mesmo ano, o general Antônio Ramalho Eanes é eleito presidente da República. Os socialistas conquistam 35% dos votos parlamentares¹⁴, e Mário Soares forma um governo minoritário diante da grave crise econômica portuguesa.

O fato mais importante para o jornalismo português foi que a Constituição de 1976 voltou a consagrar a liberdade de expressão e informação, e a liberdade de imprensa. Revisões posteriores alargaram a liberdade de expressão para todos os meios de comunicação social. A Constituição da República Portuguesa (CRP) é a atual constituição portuguesa.

O grande número de acontecimentos sociais e políticos, nesse período, demonstram os momentos de turbulência e de agitação política que Portugal atravessava, depois do final da ditadura. Mário Soares foi um dos atores dessa história revolucionária e coordenou o que chamou de “esquerda democrática”. De acordo com a visão de algumas matérias publicadas

¹⁴ CONSULADO DE PORTUGAL. Disponível em: <<http://www.consuladodeportugal-santos.org.br/portugal.htm>>. Acesso em: 18 abr. 2006.

no jornal *Chaimite*, “a esquerda queria dar o poder ao povo”¹⁵, mas o Partido Socialista tinha uma posição mais moderada.

O PS foi, à esquerda, a única força que defendia explicitamente e sem quaisquer reservas o pluripartidarismo. Na euforia da revolução, essa posição não foi bem aceita pelos esquerdistas restantes e pelo MFA, que se recusaram a reconhecer aos apoiadores do PS o estatuto de esquerda: o PS não passaria de um “caixote de lixo eleitoral”¹⁶. O PS não foi apenas o partido mais votado nas eleições para a Assembléia Constituinte, em 25 de abril de 1975, mas foi, também, o único partido, em 1975, com votação em todo o território, e ultrapassado a divisão regional entre esquerda e direita. O escritor e jornalista Rui Ramos¹⁷ diz na matéria intitulada *Mário Soares e a democracia de esquerda*, para o jornal *O Independente* de Lisboa:

De fato, em termos de regiões, de idades, de classes e de sexos, o PS tornou-se, então, o partido cujo eleitorado melhor refletia a estrutural nacional. O votante do PS era alguém não integrado, em que muito provavelmente predominavam as novas classes médias urbanas, aqueles cuja vida tinha melhorado e cujos costumes se tinham solto na década de 1960, e que por isso já não se identificavam com a disciplina católica mas também não se entusiasmavam com as prateleiras vazias do comunismo.

No jornal *Chaimite*, Mário Soares é a figura política de maior constância, tanto em matérias, quanto representado por fotomontagens e pelo humor gráfico. Isso se deve ao apoio que o jornal demonstrava para com o Partido Socialista e evidentemente por Mário Soares, que desempenhou papel de destaque na vida política de Portugal nesse tempo. Em toda a imprensa, ele teve espaço, junto com Álvaro Cunhal e Sá Carneiro.

Tengarrina (1989, p. 219), comenta que a matriz francesa que influenciou a imprensa portuguesa faz surgir, após a Revolução, alguns jornais vespertinos. Eles foram “responsáveis pela construção de uma tradição de jornalismo ágil, inteligente e combativo” (CHAPARRO, 1998, p. 49). Segundo os autores, os representantes dessa tradição são: o *República*, o *Diário de Lisboa*, o *Diário Popular* e o *Diário Ilustrado*. Todos eles “puseram em prática a estratégia do chamado ‘jornalismo de *dossiers*’, inspirando-se no *Le Monde* para aprofundar temas e discussões, com textos de qualidade” (CHAPARRO, 1998, p. 50). Eram nesses vespertinos que a intelectualidade de esquerda escrevia após a revolução, afirmam Chaparro e Tengarrina.

¹⁵ Matéria editada em fevereiro de 1976, no primeiro número do jornal *Chaimite*, que tem autor o jornalista português Jorge Manoel (vide Anexo A).

¹⁶ O jornal *Chaimite*, apesar de parecer apoiar o Partido Socialista português, também mostrava em suas edições a opinião das oposições.

¹⁷ RAMOS, Rui. Mário Soares e a democracia de esquerda. Portugal, 2004. *O Independente*. Disponível em: <[www.http://oacidental-logplay.blogspot.com](http://oacidental-logplay.blogspot.com)>. Acesso em: 12 abr. 2006.

Enquanto Portugal acordava e ganhava consciência de seus direitos e deveres, lutando por eles, no Brasil o contexto político e social era outro. Estávamos vivendo a ditadura militar e, do país, saíam inúmeros brasileiros, que tiveram de exilar-se para continuar a exercer a liberdade de expressão. Muitos vêm em Portugal e na democracia, que abre suas portas, um lugar de encontro ou sede para a resistência cultural brasileira. É em função dessa conjuntura política e social em nosso país que saem os protagonistas do jornal de que se ocupa este estudo, o semanário de humor *Chaimite*, editado em Portugal por brasileiros, oriundos da repressão da ditadura militar no Brasil.

As novas circunstâncias, políticas e sociais em Portugal, podem ter servido de incentivo para o escritor e jornalista brasileiro, Josué Guimarães editar o *Chaimite*¹⁸. Ele se encontrava em Lisboa por dois motivos, o exílio e o trabalho como correspondente da empresa Caldas Júnior e da revista *O Cruzeiro*. No cenário da edição do primeiro número do jornal, Portugal estava às vésperas das eleições democráticas e vivia uma fase bastante transformadora em sua imprensa, o que contrastava com a situação da imprensa brasileira na mesma época.

1.2 A imprensa no Brasil e a ditadura militar

Diferentemente de outras ditaduras, o golpe militar, no Brasil, nasceu com um traço bufo congênito do qual nunca se livrou. “Suas primeiras ações repressivas eram marcadas muito mais pelo grotesco do que pelo trágico. Os próprios derrotados referiam-se à ditadura como ‘ditamole’, enquanto os generais golpistas retroagiam o marco histórico do golpe do risível ‘primeiro de abril’ para 31 de março” (KUCINSKI, 2003, p. 43).

Para a surpresa de muitos, a ditadura militar instalou-se e governou sem censura prévia nos primeiros quatro anos e meio de poder. Tudo podia ser noticiado e publicado. Quando, porém, o que se noticiava não agradava à instituição militar, ou a algum militar com força de mando, a reação podia ser truculenta e resultar na prisão arbitrária do jornalista, com perspectiva de tortura. “Entre a madrugada de 1 de abril de 1964, quando se deu a tomada do poder, e a manhã de 13 de dezembro de 1968, dia em que o *Diário Oficial* publicou o Ato Institucional n. 5, a censura teve no Brasil outro nome: medo” (CHAPARRO, 1998, p. 59).

Em termos de grande imprensa, porém, mais forte do que o medo foi a adesão. Os jornais, como a maioria da população, apoiaram a destituição de João Goulart e a tomada de poder pelos militares. Até mesmo o *Correio da Manhã*, único dos grandes jornais a opor-se

¹⁸ A história do *Chaimite* é contada, a seguir, no Capítulo II.

aos militares, havia exigido o afastamento de Goulart, em três editoriais seguidos, antes do levante militar. Os títulos eram: *Basta!*, *Fora!* e *Não pode continuar*. O *Correio da Manhã*, porém, queria a transferência do poder para o sucessor legal, e não a ditadura, razão pela qual optou por um jornalismo de oposição, como diz Juarez Bahia, a respeito do controle da imprensa pelos militares em 1964 (BAHIA, 1990, p. 318-368). Nos primeiros anos, a inexistência de censura prévia favorecia as relações amistosas entre a grande imprensa e o governo, mas o uso da liberdade de informar provocava situações que incomodavam os militares, porque havia muito que publicar na esfera da repressão.

O desagrado militar, muitas vezes, gerava reações ostensivas de retaliações a jornais e a jornalistas, com intimidações e até prisões. O endurecimento do regime vinha desde a eleição indireta de Artur da Costa e Silva, empossado em março de 1967. Em 1968, começaram as ações de guerrilha urbana, principalmente assaltos a bancos, “expropriações” para sustentar a clandestinidade e a ampliação da luta armada. O sistema policial-militar reagiu na mesma escala, aumentando a capacidade de repressão e adotando a tortura como método repressivo preferencial.

O AI-5 surgiu nesse contexto, com a justificativa de que o governo precisava de instrumentos legais para enfrentar e eliminar a subversão. Pela nova lei, o presidente da república passava a dispor de poderes coercitivos politicamente ilimitados: podia suspender a liberdade de reunião e associação; fechar e reabrir o congresso; cassar mandatos e gente eleita; suspender direitos políticos; aposentar forçosamente funcionários públicos; militares e professores “perigosos”; estabelecer censura da correspondência, da imprensa, das telecomunicações e das diversões públicas – tudo em nome da segurança nacional. Para reduzir resistências políticas à implantação do AI-5, no mesmo dia de sua divulgação, o congresso foi fechado por tempo indeterminado pelo presidente da república. Com essa lei draconiana, se abriu caminho para o decreto-lei n. 1.077, que em janeiro de 1970 implantou a censura prévia, para impedir “publicações e exteriorizações contrárias a moral e aos bons costumes” (Decreto-lei n. 1.077, de 1970). Considerava a lei que tais conteúdos faziam parte de um plano subversivo que punha em risco a segurança nacional. Na opinião de Carlos Chaparro (1998, p. 61), “pouca importância teve a censura prévia em comparação com a Lei de Segurança Nacional, implantada um pouco antes da presidência de Emílio Garrastazu Médici”. Tudo que nela se enquadrasse, incluindo abusos contra a liberdade de expressão, seria julgado em tribunais militares. Pelo que se pode deduzir da aplicação dada à lei de censura prévia, ela veio, principalmente, para oferecer aval jurídico à operação de destruição

da “imprensa alternativa”, qualificação dada a uma quantidade significativa de jornais transgressores.

No entendimento de Bernardo Kucinski (2003), que estudou o fenômeno, parte desses jornais, da imprensa alternativa, eram feitos por jornalistas motivados por ideais políticos ou porque lhes faltava espaço profissional na grande imprensa. Também havia uma outra classe de jornais alternativos, os criados por jornalistas que rejeitavam a primazia do discurso ideológico; esse tipo privilegiava a crítica de costumes e a ruptura cultural, numa linha de contracultura.¹⁹

O mais importante de todos, o *Pasquim*, fundado em 1968, chegou a ser um empreendimento próspero, com tiragens que chegaram perto de duzentos mil exemplares. Reunindo jornalistas de texto e artistas de humor, entre os melhores do país, com a mais inteligente e debochada irreverência carioca, fazia a crítica do cotidiano carregada de conotação política. Empolgou as gerações inquietas da época, tanto quanto incomodava as elites e os militantes dominantes. “O *Pasquim* era uma revolução de linguagem que preenchia vazios deixados pelo fracasso dos movimentos populares e pelo desaparecimento da hegemonia cultural das esquerdas” (KUCINSKI, 2003, p. 154-159) O sucesso comercial do jornal, na opinião de quem o fazia, chegou a incomodar a grande imprensa, que via nele um concorrente na divisão do bolo publicitário.

O *Pasquim*, jornal largamente estudado, teve papel preponderante para a existência do *Chaimite*. Por essa contribuição, pela inferência e pela representatividade que conferiu ao objeto empírico, será parâmetro referencial neste estudo, que pretende dar ênfase à análise da linguagem gráfica humorística. O jornal *Chaimite*, semelhante ao *Pasquim*, também desempenhou papel inovador na expressão da linguagem e na comunicação em Portugal, pois utilizou a imagem gráfica como um componente de relevância igual ao da palavra escrita e como estratégia para travar ligações com o público leitor. A história do *Pasquim* pode ser acompanhada nos estudos de José Luis Braga (1991, p. 239), que a respeito diz: “Não se tratava de criticar o governo, mas de sobreviver em um campo de criação que parecia possível”.

¹⁹ Na sua pesquisa, Bernardo Kucinski organizou uma listagem de cento e trinta e um jornais alternativos que aparecem entre 1964 a 1980. Ele classificou quanto ao conteúdo: cinquenta e um deles eram de natureza política, trinta e quatro eram dedicados a reportagens investigativas, vinte e dois eram voltados para a cultura, dez eram de humor, seis eram ecológicos e três eram feministas (*Jornalistas e revolucionários - nos tempos da imprensa alternativa*. São Paulo: EDUSP, 2003).

As experiências jornalísticas desse período foram exemplares. Foi a explosão dos jornais “nanicos”, aliada à emergência do jornalismo semanal.

Também os escritores satíricos e os cartunistas desempenharam um papel central na resistência à ditadura brasileira. Nenhuma outra categoria se opôs de forma tão coesa à ditadura.

Segundo Bernardo Kucinski (2003), a década de setenta foi marcante para a história brasileira e trouxe novas e significativas mudanças no jornalismo, configurando e consolidando o sistema midiático como hoje o conhecemos.

1.3 A imprensa alternativa no Brasil

Os anos setenta representam um período de transição, cuja análise é importante para compreensão da história do jornal *Chaimite*. Foram anos difíceis na sociedade, na política e na cultura. Na época, utilizou-se a expressão “vazio cultural”. Paradoxalmente, é daqueles tempos o florescimento da imprensa alternativa, principal espaço público de críticas, protesto, resistência e criação.

Durante quinze anos de ditadura militar no Brasil, entre 1964 e 1978, nasceram e morreram cerca de cento e cinquenta periódicos que tinham como traço comum a oposição ao regime militar. Ficaram conhecidos como “imprensa alternativa” ou “imprensa nanica”, esta última denominação dada, como já dito, pelo formato tablóide adotado pela maioria dos jornais.

Em contraste com a complacência da grande imprensa para com a ditadura militar, os jornais alternativos cobravam com veemência a restauração da democracia e o respeito aos direitos humanos e faziam críticas ao modelo econômico – inclusive nos anos de seu aparente sucesso, durante o chamado “milagre econômico”, de 1968 a 1973. Destoavam, assim, do discurso do governo ecoado pela grande imprensa, gerando um discurso alternativo.

Tudo começou nos Estados Unidos, com a disseminação do método simplificado *offset*, de impressão a frio, que facilitou o surgimento da imprensa *underground* dos anos cinquenta e sessenta, permitindo tiragens pequenas a baixo custo, nas próprias gráficas dos grandes jornais.²⁰ No Brasil dos anos setenta, esse método, aliado à implantação, pela editora Abril, de uma estratégia de distribuição, estimulou o surgimento de jornais alternativos, com tiragens a partir de 25 mil exemplares. Quando as vendas caíam a oito ou dez mil exemplares,

²⁰ Entrevista a John Wilcok, *The american society of magazine editors* (Nova York, 5 abr. 1971, apud KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa*. São Paulo: USP, 2003, p. 18).

devido à intromissão da censura ou ao estreitamento da linguagem, esses prejuízos tornavam-se enormes, originando a debilidade crônica da imprensa alternativa de distribuição nacional.

Entretanto, eram pouco discutidas as questões de administração e de viabilidade econômica. Apesar da importância da autogestão e da posse dos meios de produção como aspectos essenciais da imprensa alternativa, seus participantes, em geral, desconheciam a doutrina e os problemas dos empreendimentos baseados na associação de pessoas e não de cotas de capital, como é a cooperativa. Foi o caso do fracasso do *Coojournal*, em Porto Alegre, única cooperativa importante de jornalistas a explorar a fundo e de forma consciente o ideal cooperativo.

A imprensa alternativa se caracterizou por sua forte aversão àquilo que Max Weber denominou de “espírito capitalista”²¹, denominador comum de todos os jornais ao longo do ciclo alternativo. Esse pensamento se originava no imaginário das esquerdas e da juventude da época, na sua oposição geral, não só ao regime militar, mas ao próprio capitalismo. Movia-os, ao contrário, um espírito anticapitalista. Repudiavam o lucro. Toda a acumulação era vista como roubo, identificada como a “acumulação primitiva”, referida por Weber. Um exemplo disso foi o *Pasquim*, pois, quando começou a vender mais de cem mil exemplares por semana, gerando grande lucro e também a oportunidade de comprar a preço de ocasião as gráficas do Grupo Feitler, no Rio de Janeiro, Jaguar recusou, assustado com a perspectiva de se tornar patrão.

De acordo com Kucinski (2003, p. 19), havia entre as percepções vigentes uma forte inspiração gramsciana²², que entendia os jornais como entidades autônomas e tinham como principal propósito a contribuição para a formação de uma consciência crítica nacional.

Apesar de complexo, o fenômeno alternativo teve contornos nítidos no tempo e pode ser visto, no seu conjunto, “como sucessor da imprensa panfletária dos pasquins do período da Regência, que atingiu seu apogeu em 1830 e da imprensa anarquista de operários, meio século depois, em 1880 e 1920” (SODRÉ, 1983, p. 55), na função social para a criação de um espaço público contra-hegemônico.

Especialmente no seu apogeu, “durante o triênio 1975-1977, quando o padrão alternativo tornou-se dominante pelo número de jornais e pela grande circulação”

²¹ Não ter objetivo de lucro foi um dos principais critérios adotados pela Royal Commission, de 1988, que estudou a imprensa britânica, para identificar a imprensa alternativa (WEBER, Max. *The protestante and the spirit of capitalism*. p. 47-78, apud KUCINSKI, Bernardo. 2003, p. 19).

²² A obra de Gramsci, *Os intelectuais e a organização da cultura*, traduzida por Carlos Nelson Coutinho, foi publicada pela editora Civilização Brasileira, exatamente em 1968, tornando-se um manual entre os intelectuais e jornalistas, apesar do seu caráter fragmentário.

(KUCINSKI, 2003, p. 21), constatou-se uma certa demarcação entre imprensa convencional e imprensa alternativa no Brasil. Isso deve-se ao fato de possuírem papéis opostos, como agregadores e desagregadores da sociedade civil, em especial dos intelectuais, jornalistas e ativistas políticos. A prática dos pequenos jornais, a partir do golpe militar em 1964, principalmente na década de setenta, aponta na direção de uma alternativa jornalística que pudesse propor uma outra imprensa, diferente daquela das grandes empresas.

A repressão feita pelo regime sobre a imprensa em geral, criou as condições nas quais “esses jornais ocuparam um espaço deixado vazio pelo conformismo dos grandes jornais” (BRAGA, 1991, p. 236).

Conforme um raciocínio original de Elizabeth Fox²³ (1983), a imprensa alternativa pode até mesmo ser definida como uma forma de enfrentar a solidão, a atomização e o isolamento em ambiente autoritário. É exemplo disso a excepcional afetividade coletiva despertada por *Pif-Paf*, em 1964, por o *Pasquim*, *Opinião* e *Bondinho*, após o AI-5. Os jornais alternativos criaram, assim, um espaço público alternativo.

A ditadura, portanto, não foi a única razão de ser da imprensa alternativa. “Nem a ditadura podia sozinha explicar a riqueza do fenômeno alternativo, a diversidade de suas manifestações ou tentativas de criar formas e estratégias próprias, que se confrontaria muito mais no campo ideológico do que no campo conjuntural da resistência à ditadura” (NETHOL apud KUCINSKI, 2003, p. 76).

A história da imprensa alternativa foi pródiga, em vista dos vários e cativantes exemplos que o fenômeno ofereceu. Millôr Fernandes (humorista eclético, autodidata, tradutor, escritor e teatrólogo) foi o precursor da imprensa alternativa ao lançar o *Pif-Paf* (antiga seção de Millôr na revista *O Cruzeiro*), como revista autônoma e primeiro jornal alternativo, no dia 21 de maio de 1964, em resposta ao golpe militar, mas sem um projeto ideológico claro. “Quem deu a ideologia foi o relatório do exército; eu nem pensava nisso, nem sabia que estava começando a imprensa alternativa”²⁴. Apesar de produzido precariamente, o *Pif-Paf* teve sucesso imediato, principalmente entre estudantes, intelectuais e políticos. Sinal disso foi a sua primeira edição que vendeu quarenta mil exemplares, mas, quando teve sua oitava edição apreendida, Millôr Fernandes parou com o jornal em julho, no mesmo ano de seu lançamento.

²³ Elizabeth Fox desenvolveu seu raciocínio a partir da afirmação de Hannah Arendt de que o papel da educação totalitária é o de desagregar e o de destruir a capacidade de ter convicções (*Communications and civil society. Comunicação e Política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, vol.I n.1 mar./abr., 1983, p.4).

²⁴ Entrevista de Millôr em 11 de novembro de 1990 apud CAPARELLI, Sérgio. *Comunicação de massa sem massa*, 1982, p. 115).

O seu fechamento deveu-se à falta de organização administrativa. Essa situação repetiu-se em toda a imprensa alternativa dos anos setenta. Bernardo Kucinski (2003, p. 50) confirma a existência dessa marca entre a imprensa alternativa, dizendo que “não se tratava de uma incompetência administrativa da equipe de *Pif-Paf* ou de Millôr, mas da mentalidade anti-empresarial jornalística num país com as dimensões e os problemas do Brasil”.

Pensa-se, hoje, que a imprensa industrial teria muito que aprender com as experiências alternativas. Elas propuseram, para o futuro, um exemplo, mesmo com seus limites organizacionais, pois garantiram o exercício de uma independência de informação em relação ao poder econômico e às formas industriais de comunicação.

Um dos melhores méritos do jornal *Chaimite*, motivador desta análise, é ter participado com irreverência, dessa experiência alternativa, mesmo fora do Brasil. Destacou-se a experiência do *Pasquim*, pela influência direta que exerceu dentro da imprensa alternativa e também por ter testemunhado e colaborado com a existência do jornal *Chaimite* em Portugal.

A particularidade do *Pasquim* é que a sua fala caracterizada pelo humor como contestação ao silêncio e a repressão foi imitada como criação original de imprensa pelo *Chaimite* que, ao militar fora do país, também desempenhou papel histórico. Assim como fez o *Pasquim*, no Brasil, o *Chaimite* também efetuou renovações e inovações no campo da linguagem e no tratamento gráfico. Nídia Guimarães²⁵, esposa de Josué, diz que o *Chaimite*, muitas vezes, foi chamado de “filhote do *Pasquim* em Portugal”.

Jaguar, em 1976, escreveu no *Pasquim*, referindo-se ao *Chaimite*: “Temos um filho na Pátria Mãe!”. Também Zélio e Zivaldo colaboraram com o Jornal com cartuns e charges.

Na perspectiva da relação entre os dois jornais, o presente estudo iniciará comentando, um pouco da história do *Pasquim*, observada a partir de exemplares do jornal, obtido no acervo do Museu Hipólito José da Costa, e da bibliografia, a revolução gráfica que caracterizou o jornal, sobretudo, no que se assemelha ao *Chaimite* e no quanto o influenciou. Ao longo deste estudo, estas informações estabelecerão as relações necessárias na leitura dos dois jornais, para que, na análise do *Chaimite*, se possa fazer as comparações pertinentes.

²⁵ Entrevista de Nídia Guimarães, em 21 de novembro de 2004, esposa de Josué Guimarães, editor do *Chaimite* para a pesquisadora.

1.4 O *Pasquim*

O *Pasquim* nasceu nos bares do Rio de Janeiro, dos encontros entre Jaguar, Tarso de Castro, Sérgio Cabral, Claudius, Carlos Prospero e Luiz Carlos Maciel. Foi num barzinho, na Cinelândia, que o nome foi escolhido “como auto-ironia adequada ao momento”, como disse Jaguar²⁶.

Foi com a intenção de dar prosseguimento ao semanário de humor *A Carapuça*, de Sérgio Porto (que assinava com o pseudônimo Stanislaw Ponte Preta), que Jaguar foi chamado. Propôs fazer outro jornal inteiramente diferente, mas, com a morte repentina de Sérgio Porto, o projeto foi abortado. Então, tiveram início as conversas de bar que levariam ao nome de O *Pasquim* (no início), ou *Pasquim*²⁷ (após a edição 289 em 1977), e à concepção do jornal.

Imaginado por Jaguar como um jornal do bairro de Ipanema, do Rio de Janeiro, “o *Pasquim* logo revelou vocação à universalidade, extraindo daquele microcosmo uma visão crítica compartilhada por jovens e artistas do resto do país” (KUCINSKI, 2003, p. 209). O jornal era uma “crítica pontual, localizada no cotidiano e sempre precisa” (BRAGA, 1991, p. 233).

Durante sua existência, o jornal confirmou o que seria uma característica comum da imprensa alternativa, a instabilidade econômica. Kucinski (2003, p. 208), esclarece como funcionou o jornal:

O *Pasquim* foi uma sociedade por cotas instáveis, em que mudava a composição acionária a cada crise. O grupo que o administrava não se via como uma empresa, nem mesmo como uma redação convencional, mas como uma “patota”, um grupo de amigos que tinha prazer de fazer de suas relações pessoais e idiossincrasias matéria de jornal.

Segundo José Luis Braga (1991, p. 27), “a ‘patota’ era uma forma específica e original de organização de pauta, não burocrática e extremamente criativa”. Os seus integrantes se reuniam em bares e relacionavam-se como indivíduos iguais, discutindo cada edição de forma espontânea. A “patota” representava a negação da necessidade da ditadura, contradizia “à lógica da eficiência e da produção”, fazendo, isto sim, “um exercício lúdico motivado pelo gozo [...]” (BRAGA, 1991, p. 215).

²⁶ Entrevista de Jaguar a José Luiz Braga (1991, p. 41).

²⁷ Por sugestão de Ziraldo, foi eliminado o artigo definido do nome do jornal, que virou *Pasquim*, em janeiro de 1977, edição 289. Neste trabalho, decide-se não manter o artigo definido por uma questão de uniformidade.

Os jornalistas e humoristas que compunham o jornal eram muito bem informados e bem relacionados, o que levava a uma troca muito estimulante de idéias. Por esse motivo, a partir do levantamento bibliográfico feito e da observação do jornal, nota-se que o *Pasquim*, sem ter reportagem e nem sucursais, possuía sempre grande atualidade. Na “patota”, percebe-se um processo de realimentação de idéias e de informações que não era uma mera soma e que também dispensava a hierarquia.

O que caracterizou o projeto do jornal foram proposições bem simples: o humor e o charme de Ipanema, bairro que reunia, na época, a maioria dos intelectuais e artistas do Rio de Janeiro. “Ipanema sentia-se como *Greenwich Village* do Brasil” (BRAGA, 1991, p. 24) e como o pioneiro da imprensa *underground* americana, o *Village Voice*, fundado no bairro boêmio de Nova York em 1955. O *Pasquim* se propagou, portanto, a partir daquela compacta zona intelectual-boêmia do Rio de Janeiro, uma contracultura, alternativa tanto à cultura da ordem estabelecida como à cultura oficial de esquerda.

O número 1 foi para as ruas no dia 26 de junho de 1969, e as vendas estouraram desde este primeiro exemplar. O jornal tornou-se um sucesso, extrapolando sucessivamente as previsões de venda, até estabilizar-se em duzentos e vinte e cinco mil exemplares, a partir do número 32, em janeiro de 1970, tendo apenas sete meses de existência.

Segundo Kucinski (2003, p. 209), “seus alvos principais eram a ditadura militar, contra a qual se opunha de maneira visceral, a classe média moralista e a grande imprensa”. Alimentando-se tanto das raízes do existencialismo e da contracultura norte-americana, quanto das raízes do populismo, a “patota” de o *Pasquim* encontrou seu denominador comum, como disse Ziraldo²⁸, “na crítica de costumes e na mais intransigente oposição à ditadura”.

“O *Pasquim* utiliza uma diversidade de técnicas humorísticas, no traço e no texto, que variam de um autor a outro” (BRAGA, 1991 p. 200). Para os objetivos deste estudo, interessa assinalar que as técnicas do jornal, essencialmente voltadas para a produção de subtendidos (a implicitação humorística), tiveram que chegar a um nível de refinamento muito grande, em consequência da censura. O autor José Luis Braga (1991, p. 202) fala do espaço humorístico existente no *Pasquim* e afirma ter sido uma das coisas mais sérias que se fez em jornalismo na história recente do Brasil: “O aspecto mais evidente do humor do *Pasquim* é a sua função de sátira do contexto. Nesse sentido o jornal se coloca na seqüência direta da produção

²⁸ JAGUARIBE, Sérgio de Magalhães Gomes (Jaguar); PINTO, Ziraldo Alves (Ziraldo). Folhetim da prensa no *Pasquim*. Entrevistador: Mário Augusto Jakobsking. *Folha de São Paulo*. São Paulo. n. 154, 30 dez. 1979. Suplemento Especial, p. 3-5.

humorística brasileira (que em outros momentos gerou o *Malho*, a *Manha*, a *Careta*, o *Pif-Paf*)”.

Foi a irreverência que instituiu uma oralidade que ia além da mera transferência da linguagem coloquial para a escrita, como disse Kucinski (2003, p. 210): “O *Pasquim* revolucionou a linguagem do jornalismo brasileiro”. Aparentemente, tudo começou por acaso, quando o cartunista Jaguar usou um gravador para entrevistar e adotou esse recurso literal, sem passar para a linguagem jornalística. “Aos poucos, a ‘patota’ foi adotando esses mecanismos de deformação de palavras, surgidos por acaso, como técnica de construção de toda uma nova linguagem” (KUCINSKI, 2003, p. 214).

O estilo coloquial apareceu primeiro nas entrevistas longas, acompanhadas de fotos do entrevistado que mostravam o instantâneo do gesto e, às vezes, acompanhadas de balões de fala, incorporando, assim, à fotografia um recurso da história em quadrinhos.

As *Dicas* são outra invenção do *Pasquim*. O nome *Dicas* passou a ser usado para notinhas curtas de comentários para qualquer fato de atualidade, como crítica ou informação. As entrevistas e as *Dicas* são duas das principais peças das matérias pasquinianas. As frases das capas também são importantes. São uma espécie de divisa que se renova a cada número. A seguir, tem-se alguns exemplos:

Número 1 – “Aos amigos, tudo; aos inimigos, justiça”;

Número 10 – “Somos contra tudo que a gente pode ser contra”;

Número 12 – “Se vocês acham que o *Pasquim* está ótimo, saibam que ainda estamos dando o pior de nós mesmos”.

Cada frase definia a posição do jornal perante o que acontecia, referência direta ao contexto da época. “A frase de capa é um verdadeiro editorial” (BRAGA, 1991, p. 138).

Ao longo de sua travessia, estas frases mostram o esforço de “fazer passar” alguma informação:

Número 168 – “O importante não é vencer, é sair vivo”;

Número 174 – “Quem é vivo sempre desaparece”;

Número 182 – “Ou vai ou racha. Nós achamos que racha”;

Número 188 – “Tesoura sim. Alicates não”;

Número 298 – “Um jornal mais para Sancho do que para Quixote”;

Número 300 – “Imprensa é oposição, o resto é armazém de secos e molhados”;

Número 455 – “O voto é o AI-5 do povo”.

Pode-se ver diferentes técnicas de expressão que podem ser percebidas como uma estratégia do jornal.

Portanto, o *Pasquim* renovou a escrita jornalística, a fala e o desenho de humor brasileiro. Essa renovação do texto, a criatividade do humor gráfico, a satisfação na busca das entrelinhas, o sucesso de público e, portanto, financeiro da empreitada, fez do *Pasquim* uma alegria, “uma festa”, como afirmou Jaguar em entrevista à *Escrita*²⁹.

O sucesso do *Pasquim* iria se refletir também em sua dinâmica, como disse José Luis Braga (1991, p. 27), em seu estudo sobre o jornal:

Somando os talentos humorístico e jornalístico de seus colaboradores, a aura de Ipanema, a crítica de costumes que agrada ao habitante urbano, a presença freqüente de artistas nas entrevistas, a renovação proposta na linguagem jornalística, sua paginação agradável, e a ausência de outras criações capazes de atrair o consumidor intelectual (nesse período pós-AI-5 que passou a ser chamado de “vazio cultural”), o *Pasquim* tinha mesmo que fazer sucesso.

O estilo coloquial de humor, herdado, segundo Jaguar, de Sérgio Porto³⁰, e mais remotamente, pelo Barão de Itararé³¹, vão além do texto. Os cartuns, com ou sem personagens permanentes, proliferam. Millôr cria um cartunzão tomando duas páginas centrais, chamado de o *Pôster dos Pobres*. Em suma, observa-se que a arte gráfica no *Pasquim*, principalmente o humor gráfico, teve grande ênfase na organização da página, tratada como objeto visual.

O projeto gráfico que caracterizou o jornal como um tablóide bastante ilustrado, de leitura fácil, foi imitado por toda a imprensa alternativa e, como foi dito anteriormente, também pelo jornal *Chaimite*. Os elementos de traço e de texto que compõem a estrutura do *Pasquim* não se integram apenas por acumulação de suas formas através das páginas do jornal. “Determinadas articulações criam uma dinâmica entre matérias, caracterizando o funcionamento do *Pasquim*. Essas articulações são geradas pelo humor e pelos processos de produção e pelas posições do jornal diante de sua atualidade” (BRAGA, 1991, p. 177).

Assim como no *Chaimite*, cada página do *Pasquim* é trabalhada como um objeto inteiro, que atrai o olhar do leitor. O *Pasquim*, tablóide, apresenta uma integração cuidadosa entre superfície e matéria publicada. Quando uma matéria ultrapassa a dimensão de uma página, a continuidade se faz como no livro, em seqüência direta. Quando a matéria é de tamanho reduzido, a diagramação procura construir um espaço graficamente unificado. Uma página pode comportar duas ou três matérias (um artigo e um ou dois desenhos; dois artigos;

²⁹ JAGUARIBE, Sérgio Magalhães Gomes. (Jaguar) Sete anos de Pasquim. Entrevistador: Antônio Torres et al. *Escrita*. São Paulo, n. 11, p. 27-29, jul. 1976.

³⁰ Stanislaw Ponte Preta, desenhista de humor, criador do famoso personagem “O amigo da onça”.

³¹ Aparício Torelly, fundador do *A Manhã*, em 1926. Em 1968, publicou *Almanhaque*.

desenhos e publicidade etc.). A superfície de cada componente é então delimitada. A página dupla central, superfície contínua, torna-se, logicamente, objeto de um tratamento especial, trazendo, geralmente, um desenho único.

Em suma, no *Pasquim*, o projeto gráfico se organiza para dar a cada página uma unidade gráfica de objeto visual. É interessante assinalar que na biblioteca Municipal de São Paulo, o *Pasquim* não está arquivado na seção de Imprensa. Ele encontra-se na seção de Arte.

1.3.1 O humor gráfico no *Pasquim*

Algumas características do desenho do *Pasquim* são mesmas que se observa nos textos: elaboração sem pauta prévia; ênfase na autoria; atrelamento à atualidade. É interessante observar que essas características correspondem simplesmente ao que se espera do humor gráfico jornalístico. Desse modo, o *Pasquim* não difere dos jornais no que se refere às características dos seus cartuns e charges. O que difere é a presença preponderante e central do humor gráfico.

As ilustrações dos artigos também ultrapassam a função de mero complemento visual do texto. Cada ilustração traz consigo a marca do estilo, que caracteriza o desenho como um comentário sobre o texto, com uma visão pessoal do desenhista. Observam-se, assim, os principais componentes gráficos e visuais do jornal, que são os cartuns e as ilustrações, portanto, o humor gráfico em geral.

Como acontece nos artigos, o humor gráfico no *Pasquim* aborda todos os temas. Segundo Braga (1991, p. 160): “Não há atribuições de funções diferentes a desenhos e a matéria de redação. Política, costumes, problemas sociais, temas populares, artes, tudo passa pelo traço como passa pela letra”. O humor gráfico pode aparecer isolado, completando uma página ao lado de artigos ou anúncios, ou, então, em conjunto, de modo a compor a página. O conjunto pode ser feito por um só desenhista, ou por diversos trabalhando um mesmo tema.

Outro modo freqüente de humor gráfico pasquiniano é a seqüência ou a tira de humor. Ela se encontra sob duas formas: uma é a tira simples, em três ou quatro quadros, não havendo propriamente história, mas uma proposição (um exemplo seriam as tiras de Reinaldo). A outra é a seqüência desenvolvida em história, que cria uma estrutura próxima à das histórias em quadrinhos, diferente, entretanto, pelo aspecto satírico que comanda a narração (o melhor exemplo é o das histórias do Henfil).

Em qualquer de suas formas, o humor gráfico aparece através de todo o jornal, ocupando um espaço importante e relativamente disseminado, não confinado a determinadas páginas. Para completar estas observações sobre o humor gráfico, no *Pasquim*, deve-se

sublinhar as diferenças de estilos no traço dos vários colaboradores. Apesar de algumas influências comuns, esta aparece mais na adoção de certos conceitos básicos de humor do que no estilo de desenho. Estes conceitos referem-se, principalmente, à vinculação do humor com o social, dando-se preferência a um humor de situação que usa constantemente o traço e o texto como instrumento de reflexão e crítica. Independente das definições, o que importa é que cada desenhista desenvolveu seu estilo próprio, reconhecível e adequado ao tratamento das questões que interessam ao jornal. Millôr, Jaguar, Fortuna, Ziraldo, Claudius e Henfil são alguns dos nomes mais conhecidos que irão pautar as seções do *Pasquim*.

Estimulados indiretamente pelo sucesso do jornal ou diretamente pela abertura de espaço jornalístico, surgiram novos desenhistas, e gerações foram influenciadas. A seção *Abre-Alas* do *Pasquim* funcionou como um estimulador, publicando trabalhos de iniciantes. Alguns deles aparecem depois como colaboradores, como é o caso do desenhista Roberto Silva, que antes e depois de iniciar seu trabalho no *Chaimite*, colaborou com charges e cartuns.

Desta forma, o humor gráfico foi um grande estimulador do humor textual, que encontra no desenho um elemento enriquecedor. O que se pode dizer é que de certa forma o traço concretiza o humor verbal no *Pasquim*.

2 O CHAIMITE E SEUS PROTAGONISTAS

Ao contrário do *Pasquim* que tem sido amplamente estudado, o *Chaimite* carece de uma história. Assim, para descrever sucintamente a história do jornal, se fará uso tanto da leitura do próprio jornal e de fontes bibliográficas como, principalmente, das fontes testemunhais. Foram muito importantes, para a compreensão do percurso do jornal e da cena portuguesa da época, os depoimentos de Nídia Moojem Guimarães, esposa de Josué, que concedeu duas entrevistas gravadas fonograficamente. Devido à abrangência das informações, a primeira entrevista com Nídia teve caráter semi-estruturado e foi organizada a partir de temas gerais que foram desenvolvidos pela entrevistada. Devido à sua idade avançada (nasceu em 19 de dezembro de 1929) e também à solicitação para não ser abalada emocionalmente, a segunda foi feita de forma mais “livre”. Procedeu-se deixando que a entrevistada desse o seu depoimento, com a intervenção do pesquisador servindo apenas para complementar os aspectos necessários às informações. Também relevantes foram os esclarecimentos prestados pelo editor gráfico do *Chaimite*, o artista gráfico e desenhista Roberto Silva, que foi entrevistado via *Internet* (devido a nossa impossibilidade de deslocamento, já que o artista, desenvolve trabalho em João Pessoa, na Paraíba). A entrevista teve formato estruturado e foi feita a partir de questões bem definidas, delineadas para oferecer um maior número de dados para a análise do objeto.

Contar a história do jornal teve como intenção, a partir de uma observação sistemática, fazer um aporte do que deve e pode ser abordado na fala do *Chaimite*, para então estabelecer as relações que esta apresenta com o objeto de análise desse trabalho, o humor gráfico. A história do *Chaimite* deve levar em conta a observação das circunstâncias em que foi produzido e o lugar a partir do qual o periódico se posicionou, a fim de se analisar sua realidade política e social.

Para estudar a história do jornal, os fatos (acontecimentos e/ou narrativas) serão ordenados, em quatro conjuntos ou níveis principais:

- os fatos relativos às pessoas que produziram o jornal;
- os fatos da empresa, da economia, distribuição e vendagem;
- os fatos externos ao jornal e que tenham alguma incidência sobre ele;
- finalmente, aqueles relativos às matérias publicadas (tipo de matéria, seções, sua organização).

Há, axiomáticamente, articulações em qualquer desses níveis de fatos, e essas serão mantidas e organizadas cronologicamente. Vão ser contados os fatos cruciais e aqueles sobre os quais foi possível obterem-se dados e informações. O período abordado é os dos quatro primeiros meses (de 26 de fevereiro à 15 de maio de 1976), em que se tem em mãos³² todas as edições do *Chaimite*, somando-se cópias e originais, pelas informações, este foi período de edição do jornal.

2.1 Josué Guimarães e a criação do jornal: os primeiros tempos

É inexoravelmente importante começar relatando um pouco da notável carreira jornalística do escritor gaúcho Josué Guimarães³³ que coincide com a própria história do jornalismo gaúcho e brasileiro, e que justifica, por sua vez, a criação do jornal *Chaimite* em Portugal.

Seu trabalho profissional como jornalista principia em 1939, quando vai para o Rio de Janeiro e escreve para a revista *O Malho e Vida Ilustrada*. Com o início da segunda Grande Guerra, volta para Porto Alegre. Correm quatro anos até que Josué passe a trabalhar no então prestigioso *Diário de Notícias*, integrante dos *Diários Associados*, de Assis Chateaubriand. Em 1944, no *Diário*, Josué é uma espécie de “faz-de-tudo”: é repórter, secretário de redação, diretor, colunista, comentarista, cronista, editorialista, diagramador, analista político e correspondente internacional. Exercer tantas funções, por certo, foi algo que lhe emprestou uma visão ampla e global do jornalismo, a qual lhe acompanhou a vida inteira e ajudou-lhe a distinguir-se nesse ofício.

No mesmo *Diário de Notícias*, publica a coluna intitulada *D. Xicote*. É o encontro do veneno e da inteligência. Figuras públicas, sobretudo políticos, acham-se então sob o olhar arguto do jornalista, o qual não poupa tinta para cobrir de ridículo o que julga impostura,

³² As edições, em mãos, foram cedidas por Nídia Guimarães e Roberto Silva.

³³ Sua cronologia mais completa consta em apêndice (vide Apêndice B).

estupidez e desonestidade. Essa coluna publicada no *Diário* era a semente daquilo que, cinco anos mais tarde, viria a transformar-se num jornal com o mesmo nome.

Quatro anos se passam até o início de uma nova fase na vida de Josué, que é quando ele deixa o *Diário de Notícias* e inicia suas atividades na revista *O Cruzeiro*. Aí, com um contrato de exclusividade, ele se tornar correspondente no Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul, Uruguai e Argentina. O ano seguinte, 1949, além de ser aquele em que Josué colaborou com uma importante publicação cultural, a *Revista Quixote* – que contava com nomes como o de Paulo Hecker Filho e de Paulo Bisol –, é também quando ele, pela primeira vez, lança-se em um empreendimento próprio: o *D. Xicote* como jornal independente.

Em 1952, como correspondente do jornal *A Última Hora*, do Rio de Janeiro, é o primeiro jornalista brasileiro a ingressar na China e na URSS. Essa temporada no leste acarretou para o jornalista uma desconfiança por parte da direita brasileira, mas deu ao escritor material para um livro que só viria a ser publicado postumamente, o *Muralhas de Jericó*.

Dois anos mais tarde, 1954, em Porto Alegre, passa a redigir a coluna *Um dia depois do outro* para o mesmo jornal que o enviara, dois anos antes, aos dois gigantes comunistas. É esse também o ano em que lança uma coluna que trata de política na *Folha da Tarde*, de Porto Alegre, a qual assina como D. Camilo. Passa a exercer a função de subsecretário no então importante jornal *A Hora*, diagramado por Xico Stockinger, com ilustrações de Gastão Hofsteter e de Vitório Gheno, onde se poderiam encontrar os mais diversos tipos que preenchiam um espectro que ia de Célia Ribeiro a Nelson Rodrigues.

Após trabalhar como redator na MPM Propaganda e atuar como diretor-secretário do semanário *Clarim Sete Dias*, em 1957, retorna ao Rio de Janeiro, em razão do convite recebido de Assis Chateaubriand para reformular o *Diário da Noite*.

Prodigiosamente inquieto, em 1960 já põe em prática outro plano: a fundação de sua própria agência de propaganda, empresa que mantém suas atividades até o ano seguinte, quando, a convite do então Presidente da República, João Goulart, ocupa a direção geral da Agência Nacional. Nessa oportunidade, constituindo uma comitiva de jornalistas, atravessa o Atlântico para ir ter novamente nos dois grandes países do bloco comunista. Futuramente, porém, essas suas viagens e ligações com o comunismo vão causar-lhe problemas.

Com o Golpe Militar em 1964, João Goulart refugia-se para além das fronteiras brasileiras e Josué Guimarães vai parar em Santos, onde vive na clandestinidade sob o nome de Samuel Ortiz. Essa vida de fantasma civil não o impede de trabalhar para dezesseis publicações diferentes, como afirma Elvo Clemente (apud REMÉDIOS, 1997, p. 15).

A ditadura, em princípio branda, se desenvolve, aperta a manopla de ferro e vem o AI-5 em 1968. No ano seguinte, 1969, Josué é descoberto pelos órgãos de segurança e é submetido a inquérito em liberdade (anos após é inocentado). É quando retorna a Porto Alegre. Portanto, como jornalista, Josué já havia sentido o ambiente sufocante da ditadura militar, sofreu perseguições, mas nunca desistiu de trabalhar e atuar.

De volta a Porto Alegre, Josué Guimarães assina como Philleas Fogg uma coluna chamada *Volta ao mundo* do jornal *Zero Hora*. Mais tarde, reproduziria a mesma coluna, com o mesmo pseudônimo no jornal *Chaimite*, em Portugal. No jornalismo alternativo, Josué colabora com artigos de crítica política para o jornal *Pato Macho*, de Luis Fernando Veríssimo.

Nesse cenário político e cultural brasileiro, muitos jornalistas enfrentam dificuldades para exercer seu ofício. Para Josué, não foi diferente e, devido a todo esse constrangimento e ao fechamento dos espaços de trabalho na imprensa, em 1974, ele aceita um convite para ser correspondente da Companhia Caldas Júnior e da revista *O Cruzeiro* e vai para a África. No ano seguinte, em 1975, chega finalmente em Portugal. Acompanharia, assim, a Guerra da África e a Revolução dos Cravos.

No ano seguinte, após a Revolução dos Cravos, em uma Lisboa eufórica com as mudanças políticas e sociais que se operavam, Josué Guimarães põe em prática a idéia de fazer um jornal sem as injunções da cena política brasileira, e que lhe permitisse fazer humor e crítica para, então, continuar se expressando de forma livre. Nasce, então, em 26 de fevereiro de 1976, o semanário de humor português *Chaimite*. Não se sabe ao certo o motivo que levou Josué a editar um jornal de humor. Pelos depoimentos, pensa-se que foi por absoluta diversão.

De acordo com o depoimento de Roberto Silva (2005), Josué em sociedade com Manuel Peres, proprietário de uma gráfica em Lisboa, consegue recursos para as primeiras edições e, junto com alguns colaboradores, consegue colocar o primeiro número do jornal nas bancas das principais cidades³⁴ de Portugal.

No *Chaimite*, havia igualmente colaboradores brasileiros e portugueses. Alguns deles foram citados por Nídia e Roberto; outros foram levantados por esta pesquisa através da leitura das edições do jornal. Alguns dos brasileiros mais constantes são: o Capitão, como era

³⁴ O jornal era distribuído por toda Portugal pela empresa Regimprensa, em Lisboa, Cascais, Sintra, Coimbra, Porto, Faro, Setúbal, Amadora, Galamares, Montijo, Miradela, Setúbal.

conhecido José Herasmo Nascentes; Duda Guennes, jornalista e também correspondente do *Pasquim* em Portugal; Norma M. Sarmento. Entre os portugueses estão: Manuel Torrão, que escrevia uma página chamada “A mentira”; Miguel Fernandes, jornalista; Jorge Manuel, fotógrafo e jornalista, e um dos mais importantes deles, o engenheiro e cartunista Samuel A. Torres de Carvalho, o SAM, abreviação que usava para assinar suas tiras de humor. Ele teve na página sete, da edição de número cinco³⁵ sua entrada no jornal oficializada, com uma matéria falando de seu trabalho e de seu modo de pensar. Esse cartunista viria a possuir, no jornal, um espaço permanente com o tradicional personagem que leva um funil na cabeça, maneira como os loucos eram representados na França da Idade Média.

No primeiro número, o jornal trazia como legenda de capa a seguinte frase: “O único jornal que venceu antes de sair”. Essa frase deveu-se a uma grande idéia de Josué. Sem ter dinheiro para divulgação do jornal, ele enviou três anúncios para serem publicados em cada um dos grandes jornais de Lisboa: o *Diário de Notícias*, o *Diário Popular* e o *Diário de Lisboa*. Os pequenos anúncios alertavam que, num determinado dia (dia do lançamento do jornal), o *Chaimite* estaria nas ruas. Os anúncios traziam os títulos: “Esperamos até agora, não esperamos mais”, “Ninguém nos deterá”. A ambigüidade dos textos que traziam a temível palavra “chaimite”, palavra conhecida pelos portugueses para designar uma arma de guerra e um símbolo da revolução, fez supor uma conspiração em marcha, anunciada por meio de códigos.

No dia seguinte ao da publicação, as pessoas e os jornais de Lisboa comentavam os anúncios. Alguns jornais³⁶ foram investigar e publicaram matérias, que esclareciam os anúncios e referiam-se ao lançamento do semanário satírico. Foi uma vitória de Josué que, assim, conseguiu publicidade para o jornal antes mesmo de ele sair. Nídia comenta o episódio: “Foi muito engraçada a reação dos portugueses; eles realmente acharam que iria acontecer alguma coisa, que aquilo era um código, que alguma coisa estava para acontecer. O que seria?”.

Josué Guimarães recortou e publicou, no segundo número do jornal³⁷, esses comentários, com a chamada: “Portugal à beira do abismo!”, onde agradecia sarcasticamente, aos outros jornais de Lisboa, pelas páginas dispensadas à promoção do jornal. Percebe-se, por tais episódios, a veia humorística e lúdica desse que foi um dos maiores nomes da literatura e do jornalismo gaúcho.

³⁵ A entrevista com o cartunista SAM consta em anexo.

³⁶ O *Diário de Notícias*, o *Diário Popular* e o *Diário de Lisboa*.

³⁷ Essa página encontra-se no Anexo B, neste trabalho (*Chaimite*, Lisboa, n. 2, p. 5, 4 a 11 de março, 1976).

A seguir (Figura 1), a capa da primeira edição do jornal.



Fig. 1 - Capa da primeira edição do *Chaimite* (Lisboa, n. 1, capa, 26 fev. 1976).

Em entrevista, Nídia Guimarães fala sobre o termo que deu origem ao nome do jornal:

Naquela época havia o “chaimite”, um carro de assalto leve, pequeno tanque de guerra urbano, pertencente ao exército português, que tinha sido utilizado em batalhas na África, em uma região chamada Chaimite. Então, por qualquer coisa que acontecia na época da revolução, em Portugal, os chaimites saíam para a rua. (GUIMARÃES, 2004)

Dáí tirou Josué Guimarães o nome do semanário de humor português, de formato tablóide, com 16 páginas e que já no título marcava a busca por um vínculo com o contexto português e revolucionário. O editorial do primeiro número do jornal inicia assim: “Esse jornal surge com um nome de guerra, mas é manso como um cordeirinho”. E continua... “Não será um jornal de humorismo por humorismo, nem de humor gratuito...”³⁸

Aqui, Josué justifica a escolha do nome e diz a que veio, isto é, fala da proposta editorial do jornal de forma descontraída e brincalhona.

A figura a seguir (figura 2), o segundo número do *Chaimite* (p. 12) mostra uma foto do tanque de guerra que dá origem ao nome, e a matéria que a segue fala da esperança de ir em frente com o jornal e editar o próximo número.

Observa-se que a edição de cada número é comemorada, o que demonstra as dificuldades que havia. Não se sabe, exatamente, quais eram e de que tipo, mas percebe-se, pelos comentários no próprio *Chaimite*, que muitos outros jornais também faziam sua estréia, mas desistiam pelo caminho. Uma suposição plausível é a de que havia um grande número de jornais alternativos editados e como afirmou Chaparro (1998, p. 68). A grande proliferação dos mesmos, pode ter levado à concorrência nas bancas e, por conseqüência, a aceitação pelo público deve ter sido fator determinante para o sucesso do jornal.

³⁸ A página com o editorial completo segue em anexo (vide Anexo B).



Fig. 2 - Foto do tanque de guerra que dá origem ao nome do jornal (*Chaimite*, Lisboa, n. 2, p. 12, 4-11 mar. 1976).

Através da leitura do jornal, observou-se que, desde o início, o *Chaimite* deu apoio, não de maneira explícita, ao partido socialista de Mário Soares que, então, buscava o poder, mas como afirma Nídia Guimarães (2004), o jornal não foi financiado pelo partido que apoiava. Roberto Silva (2005) também reforça essa informação: “o jornal sobrevivia de alguns anúncios, mas, principalmente da venda nas bancas”. O desenhista também comenta o sucesso que o *Chaimite* fazia nas bancas em Lisboa: “Esgotávamos os 30.000 exemplares e raramente havia sobras” (SILVA, 2005).

Dessa forma, observa-se a grande aceitação do jornal pelo público português, que também se manifestava através de cartas à redação; estas eram publicadas na seção especial de *Cartas*³⁹, que ocupava a primeira página. Desse diálogo que o *Chaimite* mantinha com o leitor, pode-se observar a opinião do público português. Já no segundo número do jornal, edição de 4 a 11 de março de 1976, aparecem duas opiniões que traduzem essa anuência:

[...] é o primeiro jornal inteligente deste país e daqui mandamos os nossos parabéns sinceros, desejando longa vida. Pelo menos que vivam enquanto eu viver” (Ana Isabel dos Anjos Garcia). Da cidade de Linda-a-Velha.

[...] não foi fácil encontrar o *Chaimite*, na cidade, desapareceu logo. E é o único jornal que pode se orgulhar de ser pluripartidário, ao contrário de tantos outros que assim se nomeiam” (Manuel Ferreira). Da cidade de Coimbra.

A boa receptividade do jornal pelos leitores se dava, apesar dos inevitáveis incidentes, como este relatado por Nidia Guimarães: “Certa vez Josué foi chamado na polícia. Devia dar explicações por ter publicado fotomontagens. Parece que ele havia trocado a gravata de um Capitão por alguma outra coisa, mas que não era nada ofensiva”. Esses exemplos são mostrados a seguir nas Figuras 3 e 4.

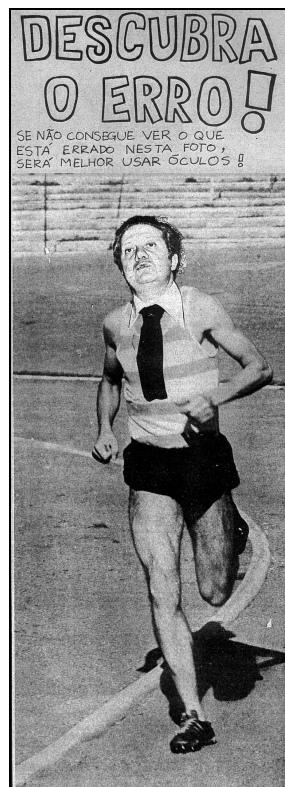


Fig. 3 - Fotomontagem - cabeça de Mário Soares no corpo de um corredor (atleta) com gravata (Chaimite, Lisboa, n. 8, p.2, 26 fev. 1976).

³⁹ Essa seção encontra-se reproduzida no Anexo B.



Fig. 4 - Fotomontagem do Gen. Spínola (*Chaimite*, Lisboa, n. 1, p. 12, 26 fev. 1976).

O público português era bastante sério e conservador, na opinião de Nídia Guimarães e de Roberto Silva. Também o jornalista e pesquisador português Manuel Carlos Chaparro (1998) compartilha dessa afirmativa. Ao fazer um estudo comparativo entre a imprensa brasileira e portuguesa, afirma: “No jornalismo diário português, os Estatutos Editoriais, os Conselhos de Redação e os Códigos Deontológicos tentam manter-se como razões hegemônicas, nas interações com a razão de negócios” (CHAPARRO, 1998, p. 9).

Isso explicaria, de certa forma, o espírito conservador do português, que se estende para fora das diretorias das redações dos jornais, refletindo uma tendência do próprio leitor.

Mesmo que o *Chaimite* tenha tido sucesso nas bancas em Lisboa, às vezes os leitores não recebiam, ou não entendiam bem certas matérias, por exemplo, quando Josué brincou ao inventar uma história no 1º de abril, dia conhecido no Brasil e no mundo como dos bobos. Em tom sério, ele escreveu uma matéria na qual relatava que uma ilha próxima a Lisboa estava afundando e que não tardaria a desaparecer. Segundo Nídia, “os portugueses levaram ao ‘pé da letra’ e deu a maior confusão”. Tudo teve de ser esclarecido, em uma outra edição, de que não passava de uma brincadeira de 1º de abril.

Esse fato também demonstra a forma literal de compreensão do público, que não permitia logros na informação do dia-a-dia.

Como advertiram alguns órgãos da imprensa portuguesa⁴⁰, surpreendidos com aquela irreverência, o *Chaimite* era um jornal com “sotaque brasileiro”. Esta era a declaração do *Diário de Notícias* e do *Diário de Lisboa* quando faziam referência ao jornal.

Mas brincar assim não era exceção no comportamento do escritor e jornalista Josué Guimarães. Segundo sua esposa,

Nada agradava mais ao Josué do que contar um caso com toda seriedade e minúcias de detalhes e depois ficar esperando que as pessoas, lentamente, se dessem conta de que só podia ser gozação. Mas o fato é que os portugueses são bastantes sérios e, naquela época, o eram ainda mais. Mentalidades diferentes das dos brasileiros, valores diferentes. Mesmo assim, o jornal vendia bastante e penso que muitos o achavam engraçado. (GUIMARÃES, 2004)

Outra característica é a do uso de pseudônimo, relativo à censura e às perseguições, que os brasileiros sofriam até mesmo no exterior, o fato é que Josué Guimarães não assinava com seu próprio nome nenhuma matéria (sempre utilizava pseudônimo, geralmente *Philleas Foog*) e tão pouco aparece no expediente do jornal. A propósito disso, reproduziu-se aqui o expediente da 10ª edição (Figura 5). Dá para se perceber também aí a irreverência do jornal. Observa-se que o título de propriedade estava registrado a favor de José Delgado Martins, um personagem desconhecido. Desse fato não se conhece o verdadeiro motivo, mas o fator de ocultamento de identidade deu a Josué uma maior liberdade de expressão.

⁴⁰ Essa era a forma como o *Diário de Notícias* se referiu ao *Chaimite* em maio de 1976.

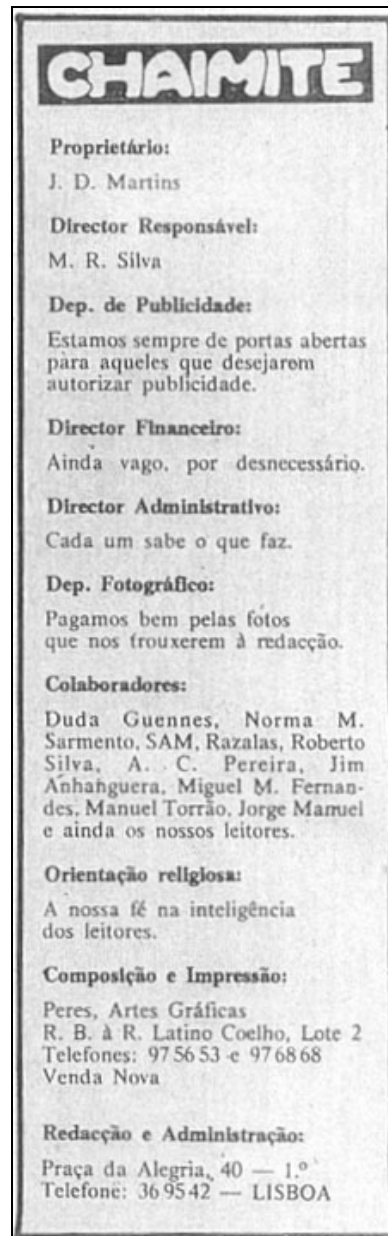


Fig. 5 - Expediente da 10ª edição (*Chaimite*, Lisboa, p. 2, 29 abr. 1976).

O modelo satírico que o *Chaimite* propõe, agregado a sua forma gráfica, fez com que ficasse conhecido, por alguns jornalistas brasileiros⁴¹ como o “*Pasquim* português”.

Segundo Roberto Silva (2005), o *Chaimite* ia para as bancas, impreterivelmente, toda as quintas-feiras: “o jornal era impresso nas quartas-feiras e distribuído no dia seguinte. A distribuição era feita de modo muito eficiente, não havia banca para qual se olhasse que não estivesse lá o *Chaimite*”.

⁴¹ Essa referência foi usada no *Pasquim*, por Ziraldo, e, nos dias atuais, Santiago e Luis Fernando Veríssimo lembram do jornal, feito por Josué, por esse termo.

2.2 O segundo momento: a reestruturação gráfica após a entrada de Roberto Silva

O desenhista Roberto Silva⁴², por sua vez, também sai do Brasil como tantos outros durante o regime militar. Antes de embarcar para Portugal, já havia trabalhado em São Paulo, de 1971 a 1973, onde se envolveu com política. Fez capa e projeto gráfico para *O Diário de Che Guevara*, e também teve alguns de seus desenhos publicados no *Pasquim*. De volta a Porto Alegre, junto com seu irmão, Sérgio Silva, criou a Fotocrom Artes Gráficas Ltda., empresa que existe até hoje, como o nome de Fotolito Digital Ltda. Pouco depois, junto com Roberto Pintaúde, também fundou a Nova Forma Propaganda e Mercadologia, empresa que ainda atua.

Descontente com o sistema político brasileiro e “ávido por sentir o cheiro da liberdade que a Revolução dos Cravos portuguesa prometia” (SILVA, 2005), vai para Lisboa em agosto de 1975. Roberto Silva conheceu o *Chaimite* nas bancas no início do ano de 1976 e, pela semelhança com o *Pasquim* brasileiro, resolveu procurar a redação do jornal sem saber que iria encontrar lá o também gaúcho Josué Guimarães. Apresentou seu trabalho como desenhista para Josué que, surpreendido pelo seu talento, convida-o de imediato para trabalhar no jornal. Teve, então, início uma feliz associação.

Silva (2005) conta como foi essa experiência:

Em Lisboa, que fervilhava de tablóides políticos de humor, na época, trabalhei para várias pequenas publicações, geralmente de esquerda, mas o mais importante foi o encontro com Josué Guimarães, quando tive o privilégio de ilustrar e diagramar o *Chaimite*, jornal que ele dirigia. Foi um tempo muito proveitoso e de grande aprendizado profissional.

O *Chaimite*, a partir da quinta edição, quando do ingresso de Roberto Silva, teve gradualmente seu projeto gráfico alterado. Roberto afirma que reformulou o projeto gráfico e que também fazia a diagramação. Desenhava a maioria dos títulos à mão, ilustrava com vários estilos e assinava com nomes diferentes e isso tudo o divertia:

Definíamos o jornal de sábado até quarta-feira, mas estávamos sempre ‘funcionando’, sempre tendo idéias, planejando, não importava que hora fosse. Levávamos o diagrama esboçado, já com todas as ilustrações prontas, fotos, textos, títulos, na quinta-feira de manhã para a gráfica. Durante a manhã mesmo era feita a fotocomposição. Enquanto montávamos o jornal, em folhas milimetradas, os desenhos e os títulos poderiam ser reduzidos ou ampliados para serem aplicados. As fotos eram coladas diretamente sobre a montagem, já reticuladas: eram cópias fotográficas em papel, feitas pelo método PMT. Quem fazia a montagem era eu e o Miguel Fernandes, um colaborador de *Chaimite* e funcionário da gráfica.

⁴² Sua autobiografia segue no Apêndice B, desta pesquisa.

Sobre Josué Guimarães e seu trabalho como diretor e editor do jornal, Roberto Silva (2005) complementa:

O Josué ficava supervisionando, palpitando, colando, descolando, reescrevendo, tudo num clima completamente alegre. À tarde, o jornal todo montado ia pro fotolito e eram feitos os filmes, negativos que nós mesmos retocávamos. Lá pelas 16 horas, o trabalho ia para as rotativas, e em mais ou menos uma ou duas horas estava tudo impresso e encadernado. Impressionava-me com a eficiência da gráfica.

Nídia (2004) conta que o semanário era feito em clima de brincadeira: “Eles iam colecionando os fatos do dia, depois trabalhavam com isso. Tinham muitas idéias, sempre com muita leveza e humor constante”.

Além do clima descontraído, um ponto que chama a atenção, a partir das primeiras observações, é a presença de uma cumplicidade autoral existente entre os colaboradores e, especialmente, entre Roberto e Josué. Tanto nas entrevistas, quanto na observação do jornal como um todo, percebe-se que a elaboração e, mais precisamente o que constitui e dá forma ao objeto estético é um trabalho de parceria, onde as autorias se fundem e se confundem sem conflitos.

Bakhtin, o teórico escolhido para tratar a natureza filosófica deste objeto, aborda o tema “autoria” no texto “O autor e o herói na atividade estética” (1992, p. 25-220) No capítulo quatro, deste trabalho, discutem-se os conceitos de autor e autoria, a partir do *Chaimite* e do humor gráfico que aí está. Porém já é possível adiantar que o jornal *Chaimite* possuía na sua constituição um “senso de autoria” um pouco difuso, como afirma o artista gráfico Roberto Silva (2005), ao enfatizar também a importante contribuição de Nídia Guimarães:

Hoje, quando tento recordar, fica meio difuso. Quando se trabalha com a harmonia com que trabalhávamos, o Josué e eu, a gente perde o “senso de autoria”. Mas uma participação importantíssima, fundamental mesmo, era a da Nídia Guimarães, sempre dando idéias inteligentes, com aquele seu jeito doce. Quando criávamos personagens, a Nídia sempre os “batizava”.⁴³

Josué era quem escrevia a maior parte dos textos. Roberto Silva era o responsável pela parte gráfica, pela diagramação, pelo desenho de humor, mas havia entre eles um mútuo compartilhamento de idéias, estabelecendo-se uma parceria. Portanto, esses dois brasileiros, que viviam e trabalhavam em outro país, que compartilha a mesma língua portuguesa, enfrentaram juntos através da prática jornalística, algumas barreiras culturais. Ao publicarem o *Chaimite*, esses profissionais brasileiros empenham-se em ajustar suas idéias, emoções e valores estéticos, com refinada ironia, às diversidades existentes nesse contexto.

⁴³ A baratinha, personagem criado por Roberto Silva, tinha sido batizado por Nídia com o nome de “Bazuca”.

Muitas vezes, também, era necessário traduzir para o português de Portugal algumas expressões⁴⁴, trabalho realizado por Miguel Fernandes, jornalista português e funcionário da gráfica onde o jornal era impresso. Roberto Silva (2005) comenta essas ocorrências:

[...] eventualmente, o Miguel Fernandes “traduzia” pra mim. Lembro que uma vez desenhei uma capa em que a chamada era “Direita de braço **quebrado**” e isso soava mal no português de Portugal. O Miguel me corrigiu e a chamada ficou: “Direita de braço **partido**”. Depois eu aprendi a “escrever em português”, também. (grifo do autor)

A partir daí, dá para se ter uma idéia de como funcionou esse jornal, feito em terras estrangeiras, mas com nítidas influências do jornalismo alternativo do Brasil, principalmente do maior e mais importante representante do gênero, o *Pasquim*. A honesta “cópia” desse jornal não foi ocultada; ao contrário, foi intencional, como afirma Roberto Silva: “Realmente, tentei mudar a cara do jornal, sendo que mudar era ‘deixá-lo o mais parecido possível com o *Pasquim*’, já que não havia como não sofrer essa influência naquela época” (SILVA, 2005).

Essa semelhança com o *Pasquim* foi assumida desde a primeira edição, antes mesmo de Roberto Silva reformular a diagramação do *Chaimite*. A exemplo disso, pode-se citar, já na edição de número dois (p. 5), o comentário⁴⁵ do jornalista português radicado no Brasil há muitos anos, Armindo Blanco. Ele assina esta nota no *Pasquim*, que diz assim: “O nosso irmão gêmeo do outro lado do Atlântico vibra sua borduna indígena para todos os lados. Saíam da frente que o homem é fogo. E de roldão com Mário Soares entra até Álvaro Cunhal...”.

Jaguar também afirma no *Pasquim*: “Temos um filho na pátria mãe”⁴⁶. Outros tantos exemplos aparecem divulgados em algumas edições. Uma das mais importantes é a charge de Ziraldo que aparece comentada na edição de número oito, página quinze.

⁴⁴ No caso da capa da 10ª edição, a palavra “quebrado” foi substituída por “partido” (expressão quase sempre preferida no português de Portugal). Essa capa é objeto de análise e, portanto, também encontra-se em anexo (vide Anexo A).

⁴⁵ Reproduzido na íntegra no Anexo B.

⁴⁶ Jaguar foi diretor do *Pasquim*. Essa afirmação não está documentada, mas foi proferida por Roberto Silva e Santiago, cartunista gaúcho no depoimento concedido à pesquisadora.



Fig. 6 - Charge de Ziraldo no *Pasquim* e reproduzida no *Chaimite* (Lisboa, n. 8, p. 15, 22 de abril de 1976).

2.3 Seções, matérias e o fim do período editorial

No *Chaimite*, as matérias apresentam-se quase sempre com a característica de comentário, análise e opinião. Não há reportagens, embora ocorra um atrelamento à atualidade na escolha dos assuntos, geralmente relativos à área política e aos problemas sociais, com seções permanentes como: cartas (com a participação do leitor), cinema, música, televisão e a seção de dicas – semelhante ao *Pasquim*.

Uma característica bastante relevante são as crônicas e os contos. Essa faceta de jornal literário deve-se a Josué Guimarães que, mesmo sem assinar esses artigos, mantinha-os sob sua autoria. Embora com a importante presença do texto escrito, a página é construída de modo bastante visual; por essa razão, as crônicas e os contos⁴⁷ sempre aparecem ilustrados por Roberto Silva.

As páginas centrais⁴⁸, miolo do jornal, trazem fotos sempre com legendas irônicas ou balões de fala desenhados como nos quadrinhos. Não há classificação temática de páginas

⁴⁷ Alguns estão reproduzidos nas edições completas dos números 10 e 11, no Anexo A e, outras em separado no Anexo B.

⁴⁸ Ver Anexo A.

nem de matérias, sendo que cada unidade redacional trata em geral do assunto escolhido por seu autor.

A partir da leitura do jornal, observa-se que os temas centrais eram os do cotidiano da política portuguesa com muitas críticas aos horrores da colonização, principalmente em Angola. Oficialmente, afirma-se que a integração dos chamados “retornados/refugiados” das ex-colônias portuguesas (principalmente Angola e Moçambique) foi pacífica, mas, de acordo com o historiador Pedro Ramos de Almeida (1978), essa integração não foi assim tão pacífica. Após terem deixado tudo para trás, milhares de pessoas oriundas das ex-colônias na África invadem Portugal na esperança de um recomeço, enfrentando muitas dificuldades e privações em nome de uma descolonização chamada por alguns, na grande imprensa, de “exemplar”. Josué tinha estado na África como correspondente de guerra e acompanhado esses fatos de perto. Por isso conhecia-os bem e a eles dava atenção especial no jornal.

O *Chaimite* também fazia referência ao Brasil e à sua política e, de acordo com Roberto Silva, o jornal era enviado para cá, e, como não podia deixar de ser, para a redação do *Pasquim*: “O *Pasquim* recebia o jornal, sim, e eventualmente, publicava material do *Chaimite*. Inclusive, certa vez aproveitou uma foto nossa (minha, no caso) e a utilizou na capa de uma edição sobre o 13 de maio, se não me engano” (SILVA, 2005).

A censura violava correspondências, tanto as que eram enviadas para o exterior, como as que aqui chegavam, portanto não é de se estranhar que o jornal *Chaimite* também sofresse retaliações da ditadura do Brasil: “Os jornais eram enviados via correio para algumas pessoas no Brasil e, invariavelmente, chegavam aqui abertos, rasgados, violados, enfim [...]” (SILVA, 2005).

Mesmo sendo produzido fora do Brasil, o *Chaimite* apresenta ligação com o País, com os acontecimentos do campo social e político que aqui se desenrolavam. A ligação do periódico com o Brasil e dos brasileiros que dele participaram (jornalistas brasileiros), colaboraram (como no caso de Duda Guennes que foi correspondente de *Pasquim*) e o protagonizaram (Josué Guimarães e Roberto Silva) teve um gosto de aventura. Portugal, naquela época, foi para muitos jornalistas, intelectuais, artistas e políticos, refúgio e sede para uma oposição ao sistema político brasileiro.

A casa de Josué e Nídia Guimarães, em Lisboa, abrigou muitos desses brasileiros que saíram daqui por causa da ditadura militar. A residência dos Guimarães foi uma espécie de sede, um reduto da resistência cultural brasileira. Por lá passaram nomes ilustres de nossa cultura: o poeta e jornalista Tiago de Mello; Erico Verissimo e sua esposa Mafalda; o jornalista João Maia Neto e Maria Eunice, sua esposa; Carlos Reverbel e a esposa Olga;

Maurício Rosemblat, jornalista e escritor, e sua esposa Luisa, além de políticos e muitas outras personalidades recebidos pela família Guimarães.

Outro ponto a ser comentado vem a ser a produção em pequena escala (trinta mil exemplares), o que indica um papel secundário do lucro na tomada de decisão do jornal, ao mesmo tempo, porém, que o jornal sobrevive como empresa e possui um processo de produção bastante moderno para a época como afirma SILVA (2005): “...o *Chaimite* era impresso no sistema rotativo, em *offset* bicolor (duas cores, preto e vermelho), o que agilizava muito o trabalho que fluía sem tensões, sem a maçante rotina e sem normas excessivamente rígidas”.

Com base nesta afirmação, observa-se que o jornal também diverge da concepção utilitária do trabalho, que pretende instituí-lo em dever e sacrifício. O processo criativo do trabalho no *Chaimite* se apresenta como um exercício lúdico motivado pelo prazer.

A prática dos pequenos jornais que caracterizou a imprensa alternativa brasileira propôs uma imprensa diferente daquela das grandes empresas, e o *Chaimite*, pela origem dos seus protagonistas, levou consigo essa perspectiva; mesmo enfrentando obstáculos, se apresentou como uma crítica (por sua prática mais que por sua análise), perante a imprensa industrial portuguesa.

Com o retorno de Josué ao Brasil, no final de 1976, teve fim o *Chaimite*. O jornal teve vida curta, persistiu por volta de quatro meses apenas, um período pródigo em soluções criativas. Pelas informações obtidas através das entrevistas concedidas para esta pesquisa, o jornal teve em torno de onze edições. Esta coleção encontra-se conservada pelo Acervo Literário Josué Guimarães (ALJOG) da PUCRS e pela hemeroteca da Biblioteca Nacional de Lisboa.

Não se sabe ao certo qual foi o motivo que fez Josué Guimarães retornar ao Brasil. Pelas indicações de Nídia Guimarães foi por motivo pessoal. Ao retornar, Josué promulga mudanças de interesse profissional e implanta no Rio Grande do Sul a sucursal da *Folha de São Paulo*, que dirigiu e atuou como comentarista político do sul até o seu falecimento em 23 de março de 1986. Neste ano de 2006, relembra-se o aniversário de vinte anos de falecimento de Josué Guimarães e também do jornal *Chaimite*, que completa trinta anos. Este capítulo buscou resgatar um pouco do trabalho desses artistas e intelectuais gaúchos que não estabeleciam distinção entre o que pregavam e o que produziam. O grande exemplo disso é a obra de Josué Guimarães, que se estende para muito além desse semanário. Tanto no jornalismo quanto na literatura, Josué (1988) afirmava: “escrever é também um ato de amor,

porque algo para ser bom tem que ter uma carga muito grande de afetividade e envolvimento”.

Com essa frase define-se bem o espírito desse jornal, pois, como se viu, sua história foi impregnada de uma emocionalidade que deu certo.

3 HUMOR GRÁFICO: DESDOBRAMENTOS

O objetivo do capítulo é apoiar o estudo do humor gráfico e explorá-lo através de sua história na imprensa brasileira – uma gênese que faz emergir sua estreita ligação com a crítica e também com a censura – e de seus desdobramentos (categorias propostas para o humor gráfico). O humor gráfico, portanto, é visto como discurso comunicacional de cunho artístico, centrado na necessidade de fazer refletir, através do riso. A contribuição de autores como Henri Bergson, Quentin Skinner, Verena Alberti e George Minois é fundamental para a investigação, mas, inclui, secundariamente, outros autores como Elias Thomé Saliba, Joachim Ritter, Sigmund Freud, bem como enciclopédias de história da arte. Neste capítulo, o humor gráfico, sua história e categorias, além de buscar apoio nos autores já citados, também utilizou as idéias de Joaquim da Fonseca, Moacyr Cirne e Camilo Riani.

As imagens, necessárias para complementar o registro histórico do humor gráfico e de seu desenvolvimento através dos tempos, foram trazidas a partir do importante levantamento feito por Joaquim da Fonseca que, em contato direto com o acervo da antiga Coleção Eichemberg (adquirida pela UFRGS), reuniu em seu livro *Caricatura: a imagem gráfica do humor*, uma coleção das principais imagens sobre o assunto.

3.1 No rastro do humor

O humor não é um estado de espírito, mas uma visão de mundo. (WITTGENSTEIN, 1949, p. 7)

A origem do termo “humor” está relacionada ao uso que dele se fazia na Antiguidade; humor designava um fato fisiológico, de acordo com a teoria dos humores, de Galeno⁴⁹. No

⁴⁹ O sentido fisiológico de humor está baseado na antiga teoria dos humores de Galeno (médico da Roma antiga) comentado por Minois em *A história do riso e do escárnio* (São Paulo: UNESP, 2003, p. 53).

passado, a antiga medicina romana considerava que o organismo humano era regido por quatro elementos líquidos: o sangue, a fleuma, a bile amarela e a bile negra. Esses líquidos, que circulavam pelo corpo, eram chamados de *humores*. Quem tivesse os quatro humores em equilíbrio seria uma pessoa bem-humorada. Vem daí a concepção de humor e, também, a confusão semântica do termo, que se formou posteriormente.

Foi Aristóteles, entretanto, quem deu a partida para a formulação de uma filosofia do riso quando, em *As partes dos animais*, disse que “o homem é o único animal que ri” (SKINNER, 2002, p. 32). “E é rindo que ele mostra o animal que é”, ajuntaria Millôr Fernandes⁵⁰ séculos mais tarde.

O sentido do humor ligado ao riso surge na dramaturgia inglesa, no século XVII, que passou a empregar o termo para fazer referência à excentricidade dos personagens teatrais e, por extensão, como uma disposição geral do caráter dos indivíduos sociais (ALBERTI, 1999, p. 39). O sentido aí foi definido por metáfora, já que “o humor é apenas uma das formas do risível”.

Hoje, essa palavra tem, basicamente, dois sentidos: um vinculado à alegria, ao clássico “equilíbrio dos humores”, à sensação de satisfação e à cordialidade; e outro vinculado ao riso e ao risível.

Para este trabalho, emprega-se a palavra em seu sentido mais amplo, de modo a cobrir uma ampla variedade de “estilos”: dos trotes aos trocadilhos, da farsa à sandice. Em outras palavras, entende-se humor como qualquer mensagem expressa por atos, palavras e, neste caso, escritos e imagem, cuja intenção é a de provocar o riso ou o sorriso, ou tão-somente uma reflexão.

Para os povos da antigüidade (gregos, romanos, babilônicos, entre outros), ele servia, entre outras coisas, para circunscrever a ameaça que representava, a uma sociedade organizada a duras penas, o retorno do caos.

O riso também foi largamente utilizado como poderosa arma na luta entre grupos ou indivíduos. Do riso guerreiro, agressivo e humilhante, dos tempos homéricos, ao fino deboche de salão, da França de Luis XIV, esse comportamento humano assumiu as mais variadas formas. Riu-se do grotesco, riu-se do burlesco, riu-se o terrível riso sardônico, fez-se ironia, fez-se humor. Em muitos dos grandes lances da história política, o riso esteve presente, servindo tanto para fazer aliados como para esmagar o opositor.

⁵⁰ O humorista Millôr Fernandes para a revista *Veja*, 1985. Páginas Amarelas.

Nesse conjunto de posturas diante do humor, é necessário salientar Henri Bergson (1859-1941), filósofo francês bastante próximo da Fenomenologia, que dedica um estudo as questões que envolvem o humor e que aparecem no livro *O riso*, publicado pela primeira vez em 1900. Ele afirmou que “o riso é uma sanção social contra quem se desvia da normalidade” (2001, p. 15), o que corrobora a antiga opinião acerca do riso.

Mesmo que seu trabalho seja hoje alvo de grandes polêmicas, pelas diferentes direções sob as quais esse tema tem sido tratado, há muitos aspectos que serão aqui mencionados e aproveitados, pois Bergson traz a questão do fenômeno do humor para o plano da linguagem e do diálogo, e diz que “o cômico se destina à inteligência pura, e essa inteligência deve permanecer em contato com outras inteligências” (2001, p. 42).

Na perspectiva deste estudo, há aqui uma concepção importante, na medida em que permite estabelecer uma ponte entre o ponto de vista filosófico e o ponto de vista lingüístico-discursivo. Além desse aspecto, Bergson também aponta para a diferença entre o bem-humorado e o humorista, o que ri e o que faz rir, que merece um enfoque especial no que tange à definição do riso como sendo “a faculdade fazer rir” (BERGSON, 2001, p. 12).

Já no primeiro capítulo de seu livro, o autor se recusa a encerrar a “invenção cômica” em uma só definição, pois vê no cômico “algo vivo” (BERGSON, 2001, p. 1) e, para definir o riso, diz recorrer não apenas à “razão”, mas também à “imaginação”. “[...] Em toda a forma humana, a filosofia percebe o esforço de uma alma a modelar a matéria, alma infinitamente maleável, eternamente móvel, livre de gravidade porque não é a terra que a atrai” (BERGSON, 2001, p. 21), e continua dizendo, “[...] quando a matéria consegue expressar exteriormente a vida da alma, congelar seu movimento e contrariar sua graça, obtém-se o efeito cômico”. Partido desse princípio, pode-se dizer, então, que o riso é a reação do espírito – leve, livre e gracioso – contra a matéria rígida e pesada.

Ainda, em meio aos trabalhos dedicados aos estudos do riso e do humor, não se pode deixar de mencionar o enfoque psicanalítico, na medida em que também neste ponto, alguns elementos contribuem para dimensão discursiva desse fenômeno de linguagem.

A psicanálise, ciência relativamente nova, traz contribuições revolucionárias sobre o comportamento humano e surge precedida de uma longa história que vem sendo escrita desde os primeiros registros sobre o homem e o riso. A obra de Freud *Os chistes e sua relação com o inconsciente*, publicada em 1905, ainda é o trabalho mais utilizado para os estudos do funcionamento do humor. No início do século XX, Freud define o humor como uma forma de preservar o indivíduo; explica que o prazer do humor depende de uma libertação de tendências reprimidas no comportamento humano. Segundo ele, “o humor é um meio de

conseguir prazer apesar dos sentimentos dolorosos que a ele se opõem e aparece em substituição dos mesmos” (FREUD, 1969, p. 74).

Freud leva em conta não só o locutor e o processo instaurador do humor, mas também o receptor, visualizando o conjunto a partir da mesma perspectiva. Essa visão de Freud aponta para as condições em que se dá o processo, sugerindo que o humor só acontece quando o outro a quem se dirige está preparado para entender a mensagem, portanto, funciona como um diálogo ou como uma interlocução dos inconscientes. Assim sendo, ainda que o estudo de Freud não seja o modelo escolhido nesta pesquisa para abordar o humor, suas sugestões podem e devem ser consideradas, na medida em que a necessidade de uma descrição objetiva das formas lingüísticas junta-se à necessidade de abordar as representações subjetivas que os locutores têm da linguagem e que devem ser observadas no discurso desse locutor. Isso significa acolher na análise tanto a representação subjetiva quanto o imaginário, considerando-os como elementos constitutivos da prática da linguagem.

Esses aspectos, que começam a esboçar o perfil teórico necessário ao dimensionamento discursivo do humor, são essenciais, embora também sejam necessários outros apoios teóricos.

Hoje o humor cobre um vasto leque de “estilos”, como dito anteriormente, e está entendido como qualquer mensagem expressa. No caso deste estudo, por um discurso visual. Assim sendo, as diferentes linguagens existentes introduzem um primeiro foco de reflexão a respeito de uma perspectiva discursiva em torno do humor, de forma que o universo teórico marcado pelo pensamento filosófico e psicanalítico estabelecem alguns parâmetros e, ao mesmo tempo, fornecem alguns pontos de problematização.

Qualquer que seja o enfoque dado ao humor, ele não poderá escamotear a idéia de que tanto a filosofia quanto a psicanálise tocam em questões essenciais ao tratamento do discurso, pois o riso compartilha, com entidades como o jogo, a arte, o inconsciente etc., o espaço do indizível, do impensado, necessário para que o pensamento sério se desprenda de seus limites. A autora Verena Alberti (2002, p. 11), em *O riso e o risível na história do pensamento*, diz que, em alguns casos, “mais do que compartilhar desse espaço, o riso torna-se o carro-chefe de um movimento de redenção do pensamento [...]”.

Mais recentemente, o filósofo alemão Joachim Ritter⁵¹, no conjunto de reflexões contemporâneas sobre o riso, trata o tema no contexto de uma oposição entre a *ordem* e o *desvio*. Para Ritter, o riso é o movimento positivo e infinito que põe em cheque as exclusões efetuadas pela razão. Assim, segundo ele, o riso está diretamente ligado aos caminhos seguidos pelo homem para encontrar e explicar o mundo: ele tem a faculdade de nos fazer reconhecer, ver e apreender a realidade que a razão séria não atinge.

Além das lições da filosofia e da psicanálise a respeito do humor que contribuem para um arcabouço teórico voltados para as especificidades lingüísticas e discursivas, não se pode perder de vista a interdisciplinaridade necessária para recobrir o heterogêneo objeto nomeado discurso humorístico.

No universo das ciências sociais, por exemplo, Verena Alberti observa a recorrência do caráter transgressor do riso. “Trata-se, na maioria dos casos, de uma transgressão socialmente consentida: ao riso e ao risível seria reservado o direito de transgredir a ordem social e cultural, mas somente dentro de certos limites” (ALBERTI, 2002, p. 30).

Na antropologia, alguns estudos⁵² revelam que, em cada sociedade, haveria um espaço para a expressão do riso e do humor. Esse espaço coincidiria com aquele onde é permitido experimentar a transgressão da ordem estabelecida. Para o antropólogo Robert Escarpit (1981, p. 127), o humor permite “romper o círculo dos automatismos que a vida em sociedade e a vida simplesmente cristalizam em torno de nós”.

Outras vezes, o caráter regenerador do humor é identificado com o universo da arte. Rainer Warning⁵³, por exemplo, aproxima o riso e o risível do mundo da ficção e do poético, como forma de expor outras possibilidades, para além dos sistemas de sentido fechados. O jogo que se baseia numa certa manipulação da realidade e de sua transformação em imagens mantém uma estreita ligação com o campo da estética e com o objeto de observação e análise deste estudo, o humor gráfico, que diz respeito também à criação artística. Observando-se as representações artísticas do humor gráfico, considerou-se interessante e fundamental, a relação entre o texto e a imagem, entre a iconografia e o tema. Comparada a um texto, uma imagem pode exibir silêncios, demoras, deslocamentos e, certamente, discrepâncias.

³ Segundo Verena Alberti, o pensamento de Geoges Bataille, todo ele permeado pelas questões do riso, e de Nietzsche, que, na opinião de Bataille, situou a experiência do riso, possuem ligação com as reflexões mais atuais de Joachim Ritter (apud ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002, p. 12).

⁵² O antropólogo Robert Escarpit (1981) fez um estudo onde o riso e o cômico aparecem como fatos sociais.

⁵³ WARNING, Rainer *apud* ALBERTI, Verena. 2002, p. 3.

Referindo-se ao riso como à comunicação, Georges Bataille⁵⁴ escreve que “o riso é a forma específica da interação humana”. Ao se observar como ele atua, seja em termos teóricos ou práticos, através do texto ou da imagem, se pode constatar como o humor revela as estruturas de uma sociedade e seus modos de funcionamento.

Esses enfoques foram considerados pertinentes para tratar o objeto desta pesquisa, que utiliza o vocábulo “humor” como um recurso lingüístico – em que se irmanam a graça com a ironia, o alegre com o triste – aplicado, modernamente, aos desenhos satíricos, para se conferir a questão do riso um lugar privilegiado na compreensão do mundo. Por seu objeto e pelo modo de abordá-lo, como já foi dito, este estudo, situa-se numa região interdisciplinar, pois a análise do humor gráfico reúne questões específicas à disciplina (à poética e à estética, por exemplo), mas também torna-se uma reflexão sobre a linguagem e o pensamento. Por esse motivo, pensar o riso, acaba dizendo respeito também a uma forma de consciência, na medida em que reflete articulações culturais mais profundas, oferecendo um instrumento para compreensão dos modos de pensar e sentir moldados pela cultura.

3.2 Definindo o humor gráfico e seus percursos

O termo humor gráfico tem, para este estudo, uma diferenciação básica a partir do suporte que utiliza – precisamente o papel. O artista gráfico de humor trabalha com uma grande variedade de técnicas artísticas, mas não produz originais. Produz matrizes para serem impressas em jornais, revistas ou onde for. Como afirma Edgar Vasques⁵⁵, é grafismo aplicado. Complementa:

O artista plástico tem compromisso com a expressão, nós temos compromisso com a comunicação. Não somos vanguarda, precisamos do repertório do espectador. Temos que trabalhar com o *déjà vu*, com as coisas conhecidas, desde que sejamos criativos e introduzamos novidades.

Essa reflexão, feita por Edgar Vasques, a partir do seu próprio trabalho e dos longos anos de observação dos trabalhos de seus colegas (os artistas gráficos de humor), está em sintonia com a noção que se quer dar para o estudo do humor gráfico neste trabalho e vem

⁵⁴ BATAILLE, Georges apud BREMMER, J.; ROODENBURG, H. (Orgs.). *Uma história cultural do humor*. 2000, p. 78.

⁵⁵ Entrevista concedida pelo cartunista e ilustrador gaúcho Edgar Vasques, ao Jornal do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (VASQUES, Edgar. O humor mantém a luz acesa. *Jornal do MARGS*. Entrevistador: Cida Golin; Cibele Morais. Governo do Estado do Rio Grande do Sul/ Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Editora Atelier Design Editorial, p. 3-4, n. 109, jul. 2005.

colaborar com a definição que se quer dar para o objeto. O humor gráfico é uma arte associada aos processos gráficos de reprodução, à mídia gráfica que se vale de um discurso verbal junto com um discurso visual.

Embora o humor gráfico consista hoje numa linguagem artística reconhecida, o fato é que tal linguagem passou longo tempo sem ter sido objeto de estudo. Aristóteles, ao abordar em seus escritos a comicidade representada nas deformações das máscaras usadas no teatro grego, cerca de três séculos antes de Cristo, já falava do humor no comportamento humano, mas não de sua expressão gráfica desenhada.

Ainda que o humor gráfico (chamado *caricatura* por alguns)⁵⁶ tenha encontrado o seu primeiro grande momento somente durante a Renascença, essa é uma prática que remonta a épocas pré-históricas. O homem pré-histórico já havia percebido o poder da imagem para ridicularizar, escarnecendo a covardia do inimigo, representado-o por uma cabeça de gazela. Tempos depois, o antigo Egito viria a produzir exemplos, gravados em papiros e em afrescos. Na Grécia clássica, aparece a paródia representada graficamente em peças de cerâmica.

“Vasos produzidos em Corinto representam o tipo humano em um estilo inequivocamente caricato, com o ventre dilatado, as nádegas proeminentes” (BAKHTIN, 1999, p. 8). Em Roma, encontram-se os *graffiti* nas paredes de certas habitações em Herculano e Pompéia. Um dos mais famosos é aquele em que aparece um jumento crucificado, com a inscrição: “Alexemenos adora Deus” (Figura 7), numa representação sacrílega do tema cristão fundamental. O espírito com que tal caricatura foi realizada parece o mesmo utilizado nos dias atuais: o de denúncia. Trata-se, “sem dúvida, da denúncia de um pagão, revelando que Alexemenos é cristão” (FONSECA, 1999, p. 45).

Na Idade Média, o humor gráfico encontra espaço no seio da Igreja. O deboche, nesse momento da história, não tem necessidade de ser agressivo, já que o ridicularizado (o poder) ri também. Sagrado e profano encontram-se lado a lado. As catedrais estão repletas de detalhes satíricos produzidos pelos mestres escultores. Porém, foi nos manuscritos (livros de catecismo, livros de horas etc.) que os artistas, por razões técnicas óbvias, puderam representar o grotesco com maior facilidade.

⁵⁶ Joaquim Fonseca em sua obra *Caricatura: a imagem gráfica do humor*, atribui à caricatura a designação geral para uma forma de arte (Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999, p. 17).

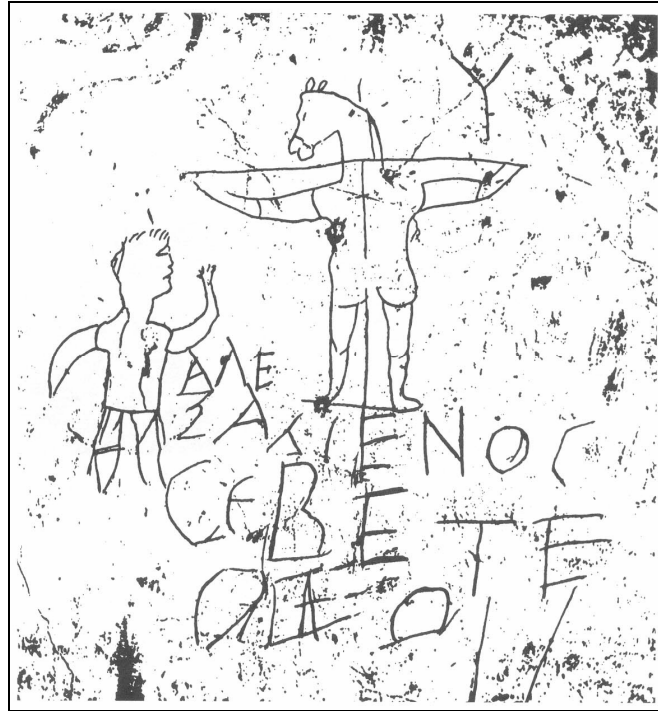


Fig. 7 - *Alexemenos adora Deus*. Grafite romano conservado no Antiquarium Del Palatino, em Roma. Autor desconhecido (FONSECA, 1999, p. 42).

Ao final desse período, artistas reconhecidos, tais como Bosch e Brueghel, elevaram o humor (gráfico) a um prestígio inédito. O primeiro, a partir da iconografia medieval e de uma arrebatada fantasia, criou um universo tão surpreendentemente fantástico que, nos parece hoje, como um prenúncio do surrealismo. Já Brueghel, com um poder de observação e uma meticulosidade extrema, realizou um impressionante levantamento dos vícios da sociedade da época⁵⁷.

O humor gráfico da Renascença tem início com Miguel Ângelo e Leonardo da Vinci (Figura 8), em seus estudos de caráter e expressão.

⁵⁷ BAZIN, Germain. *História da arte: da pré-história aos nossos dias*. São Paulo: Martins Fontes, 1980. p. 243.



Fig. 8 - Cabeça grotesca em perfil para a direita. Desenho de Leonardo da Vinci (FONSECA, 1999, p 50).

Esses desenhos “[...] não eram ainda caricaturas no sentido moderno, mas estavam na mesma corrente expressiva de comentário subjetivo sobre a expressão objetiva” (FONSECA, 1999, p. 49).

Passa-se um século até que o conceito de caricatura encontra uma primeira definição. Lodovico Carracci, ao fundar a sua Accademia degli Incamminati, contou com a ajuda de dois primos, Agostino e Annibale Carracci. Esses três grandes nomes da arte barroca, ligados ao sublime e ao grandioso, mas dotados também de uma sensibilidade para os pequenos lances do cotidiano, dotaram o humor gráfico do *status* de arte. Carracci⁵⁸ escreveu:

A natureza em si tem prazer em deformar feições humanas: ela dá para uma pessoa um nariz grosso e, para outra, uma boca grande. Se essas inconstâncias e desproporções têm em si mesmas um efeito cômico, então o artista, ao imitá-las, pode acentuar sua impressão e causar riso no espectador.

No que tange ao papel do artista diante das “intenções” da natureza é o mesmo que diria, séculos mais tarde, Henri Bergson, ao afirmar que, numa fisionomia, perceber-se-á sempre disposições naturais para alguma deformação e que a “arte do caricaturista é captar

⁵⁸ CARRACCI, Annibale apud MINOIS, George de. *A história do riso e do escárnio*. São Paulo: UNESP, 2003, p. 469.

esse movimento “[...] e, ampliando-o, torná-lo visível para todos os olhos” (BERGSON, 2001, p. 19).

A partir dos Carracci (Figura 9), a caricatura começou a ganhar espaço na Europa. Surgiram, tanto consumidores de tais desenhos (que os colecionavam em álbuns), como um grande número de artistas que se aplicavam na produção de trabalhos nesse estilo que, se não era novo, estava em evidência como jamais estivera. O termo caricatura passa a ser utilizado em diversos países, ao mesmo tempo em que o escopo dessa arte aumenta.



Fig. 9 - *Diverse figure*. Gravura em metal de Annibale Carracci, 1646 (FONSECA, 1999, p. 16).

Diversos domínios da vida humana passam a ser comentados através dessa linguagem que vai se impondo e ocupando um maior espaço na cultura, na mesma razão do crescimento e da complexidade da organização política e social e, também, da evolução das técnicas da imprensa.

O desenvolvimento do humor gráfico e sua aceitação pelo público acompanharam o desenvolvimento da arte da impressão, pois, com a possibilidade de um número maior de cópias, a imprensa trouxe popularidade aos desenhistas. Esses divulgavam, através das inovações técnicas, cada vez mais o seu trabalho, e as mesmas proporcionavam, também, novas possibilidades para a própria expressão. Portanto, essa atividade está ligada aos

processos e às técnicas que permitem a reprodução em série. Primeiro em madeira (xilogravura) e depois em metal, a gravura foi, até a metade do século XIX, o principal suporte da ilustração a ser reproduzida, mas é “o papel” o suporte que define e diferencia essa arte.

Com o tempo, a arte da impressão evoluiu, deixando de ser meramente um método de repetir imagens e narrações ilustradas para converter-se no processo mais popular de reprodução em massa. Além da produção e edição de livros, foram o aparecimento dos periódicos ilustrados, a invenção da fotografia (que dá origem à fotomecânica e à autotipia) e a proliferação do cartaz, os fatores que possibilitaram outras formas de comunicação visual de massa⁵⁹.

Na Inglaterra, é de 1710 – quando a caricatura “havia se tornado quase uma necessidade da vida social”, segundo Fonseca (1999, p. 18) – o primeiro registro do uso sistemático do humor gráfico, durante o processo judicial de um certo doutor Sacheverell. Mas é em 1745, em outro processo judicial, que se manifestará o primeiro grande nome do humor gráfico inglês: o pintor William Hogarth (Figura 10).

Durante o julgamento de Simon Fraser, implicado no levante Jacobintista, Hogarth capta os traços do réu e faz com eles um retrato meio caricaturado que o consagrará na Inglaterra inteira como gravador e chargista. A pirataria que surgiu sobre o seu trabalho atesta o seu prestígio.



Fig. 10 - *O tribunal*. Detalhe gravura em metal, de William Hogarth, 1756 (FONSECA, 1999, p. 37).

⁵⁹ Estas informações foram adquiridas pela experiência técnico-profissional e teórica atuando como professora de Produção Gráfica durante quinze anos.

Algumas décadas depois (1898), a imprensa ganhou novo impulso com o aparecimento da pedra litográfica, que oferecia aos “desenhistas sua face finamente granulada, onde o *creiom* e a pena correm com facilidade caligráfica, convidando o desenhista a trabalhar visualmente e com espontaneidade. Tudo isso podia, então, ser reproduzido no papel em muitas cópias e a baixo custo” (FONSECA, 1999, p. 69). Cada vez mais, portanto, o humor gráfico consegue uma maior adesão popular. Profundamente inserido na vida da sociedade, trata-se de um recurso de linguagem que se apresenta “como um dos mais aceitos e apreciados, de modo semelhante, por distintas classes sociais, diferentemente do que ocorre com outras artes” (RIANI, 2002, p. 51).

As possibilidades ilimitadas que se apresentaram a partir dos novos caminhos técnicos que a litografia trouxe ao desenhista de humor fizeram com que muitos inovassem, por seu estilo e interpretação pessoal, as formas tradicionais e estabelecidas.

Em 1830, Charles Philipon, cansado de ter seus desenhos rejeitados pelas revistas, que temiam comprometer-se com seu alto grau de subversão, inaugura a sua própria revista, *La caricature*, a precursora das modernas revistas de humor. Além de ser um marco na história do humor gráfico e da imprensa, *La caricature* teve, em seus quadros, o desenhista mais fecundo do século XIX: Honoré Daumier (Figura 11).

Daumier realizou seu gênio em tudo o que fez. Quando entrou para *La caricature*, demonstrou ser, além de grande desenhista de humor, mestre consumado da gravação. Anos mais tarde, se dedicaria também à pintura, onde também revelou talento; mas foi no desenho de humor que a sua personalidade se impôs.



Fig. 11 - *A constituição*. Charge, de Honoré Daumier, 1833 (FONSECA, 1999, p. 26).

Na época de Daumier, no século XIX, o humor gráfico assumiu uma forma e adquiriu um papel que se conserva até os dias de hoje. De manifestação anônima, sem um lugar definido na produção cultural, essa arte instalou-se com um, cada vez mais legítimo, direito à opinião. O *status* de arte também se torna indiscutível. Se Daumier sofreu ao ser brindado como um “grande divertidor”, no século XX, o artista gráfico de humor ora confunde-se com outros artistas da imagem, ora ocupa um lugar só seu.

Um fato marcante no século XX foi o aumento extraordinário das possibilidades do humor gráfico, graças ao aumento assombroso da atividade midiática, à evolução das técnicas de impressão, e à conquista democrática da livre expressão, o que explica a expansão do desenho de humor em todas as suas formas de expressão.

“O humor gráfico, com tudo isso, passou por transformações em seu conteúdo e em sua forma. Temas, formatos e técnicas acompanhavam as mudanças que caracterizavam esses tempos agitados”, diz Joaquim da Fonseca (1999, p. 151), que fala, ainda, sobre uma alteração importante no desenho de humor: “a piada ilustrada com legenda de uma só linha e a anedota pictórica sem palavras”. Segundo o autor, o uso comum até a época trazia caricaturas e charges com longos títulos, diálogo e legendas. Com a mudança, conseguiu-se uma maior unidade entre texto e imagem, produzindo um impacto muito maior.

3.3 O humor gráfico na imprensa brasileira

Parece consenso entre os pesquisadores que o humor gráfico surge no Brasil em 1808, com a chegada de dom João VI, e se desenvolve com a evolução da imprensa. Esse aparecimento, relativamente tardio, é revelador da demora que a imprensa levou para chegar até nós, apesar de Gutenberg ter sido contemporâneo da descoberta do Brasil.

Portanto, a história do humor gráfico brasileiro está obviamente vinculada à história da imprensa brasileira que, por sua vez, tem origens na história da imprensa de Portugal. É também verdade que, “mesmo privado da imprensa por determinação real, o Brasil, durante todo o período colonial, fez caricatura” (FONSECA, 1999, p. 205). A caricatura no Brasil já aparecia nas festas de carnaval, de bumba-meu-boi, na malhação de Judas e, também, através de bonecos e fantasias que satirizavam pessoas e costumes da época.

Com a vinda da família Real portuguesa para o Brasil e com a abertura dos portos em 1808, é que se estabelecem no país as primeiras oficinas gráficas. Começou, a partir deste momento, o desenvolvimento da impressão de livros e periódicos. Os jornais, no entanto,

eram apenas tolerados e quem se manifestava contra governo sofria as sanções da censura da perseguição.

A primeira charge publicada, de que se tem notícia, saiu em estampa avulsa, com data de 1837 (Figura 12) e é de autoria de Manuel de Araújo Porto Alegre. O *Jornal do Comércio*, do Rio de Janeiro, segundo Riani (2002, p. 38), trazia a seguinte legenda, indicando na imprensa o fato que era inédito: “A bela invenção de caricaturas, tão apreciadas na Europa, aparece hoje pela primeira vez em nosso país”.

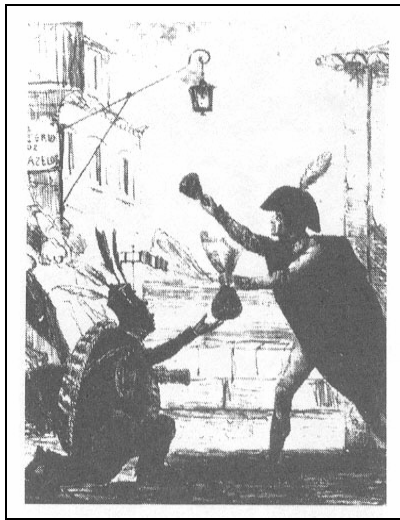


Fig. 12 - Detalhe da primeira caricatura brasileira, de Manuel Araújo Porto Alegre, 1837 (FONSECA, 1999, p. 209).

Portanto, ainda fora do âmbito da imprensa, o humor gráfico circulava em folhas soltas, que eram comercializadas e traziam a imagem satírica de figuras da política brasileira (Figura 13).



Fig. 13 - *O príncipe regente*. Gravura em madeira de autoria de Cruikshank, 1819 (FONSECA, 1999, p. 36).

O mesmo Manuel de Araújo Porto Alegre lança, em 1844, o primeiro periódico ilustrado no Brasil, *Lanterna Mágica*, mas, a primeira publicação humorística especializada no país foi a *Semana Ilustrada*, do artista italiano radicado no Brasil, Angelo Agostini (Figura 14).



Fig. 14 - Capa com auto-retrato de Angelo Agostini, *Revista Ilustrada*, 1888 (FONSECA, 1999, p. 218).

Angelo Agostini ocupa um lugar de extrema importância na história do humor gráfico brasileiro. “Ainda que haja quem considere os Estados Unidos como o berço das histórias em quadrinhos (com Yellow Kid, em 1895), foi Agostini que, em 1869, publicou pela primeira vez algo do gênero: a ‘novela-folhetim’ *Nhô-Quim, ou impressões de uma viagem à corte – história em muitos capítulos* (LIMA, 1963, p. 26). Agostini, segundo Joaquim da Fonseca (1999, p. 212), foi quem revolucionou o humor gráfico no Brasil do século XIX pela publicação regular e sistemática do gênero e por seu traço contundente e áspero. Apesar de estrangeiro, soube capturar o espírito e a brasilidade tropical, defendendo ardorosamente a abolição da escravatura e a proclamação da República. Nelson Werneck Sodré (1983, p. 16), em sua *História da imprensa no Brasil*, observa que ele “[...] manejou o lápis como uma arma”.

O Malho (Figura 15), *Careta*, *Fon-Fon!*, entre outras, vieram a público após a proclamação da República, quando as condições técnicas de impressão, no Brasil, passaram por grandes mudanças.



Fig. 15 - *O Malho*. Capa do primeiro número da revista. Crispim do Amaral, 1902 (FONSECA, 1999, p. 219).

Belmiro Barbosa de Almeida Júnior foi o primeiro grande nome do humor gráfico do século XX. Artista de um “estilo elegante, ágil e limpo”, segundo Fonseca (1999), ele colaborou com mais de uma dezena de publicações, num tempo em que os órgãos da imprensa se identificavam cada vez mais com uma estrutura empresarial.

A revolução de 1930 e o Estado Novo, decretado em 1937, trouxeram como consequência a censura severa da imprensa pelo governo federal. Mesmo assim foi notável, nessa época, o humorismo do Barão de Itararé, ou Aporelly (Aparício Torelly), com um texto satírico, baseado no trocadilho e na ironia política, apoiado pelo cartunista Andrés Guevara (Figura 16), paraguaio radicado no Brasil.



Fig. 16 - Guevara -Caricatura do jornalista Aporelly, o Barão de Itararé (FONSECA, 1999, p. 242).

Um outro nome que não se pode ignorar ao tratar do humor gráfico no Brasil é o de Péricles. Trabalhou como colaborador da revista *O Cruzeiro* e foi criador do personagem Amigo da Onça. O artista ocupa um lugar de destaque na cultura brasileira.

No cenário internacional, o artista do humor gráfico brasileiro em maior evidência, na década de quarenta, foi Benedito Barros Barreto, o Belmonte, que ficou conhecido graças ao próprio talento e ao acesso de cólera do ministro da propaganda nazista, Goebbels, que bradou furioso, contra um de seus desenhos, durante um de seus discursos na Rádio de Berlin: “Ele ataca o nazismo porque é muito bem pago pelos ingleses e norte-americanos” (RIANI, 2003, p. 40). Ele não sabia que Belmonte era brasileiro.

De seus inícios, durante a primeira metade do século XIX, até a metade do século XX, o humor ganhara um espaço cada vez maior na vida cultural brasileira. No período que se segue ao fim da Segunda Guerra Mundial, num mundo cada vez mais dinâmico, a atividade do humorismo gráfico, no mundo e no Brasil, cresce na mesma medida das demais atividades de artes gráficas, sobretudo da publicidade e do jornalismo. Os anos dourados de cinquenta trouxeram Carlos Estevão, Millôr Fernandes, Borjalo (Mauro Borja Lemos), Juarez (Juarez Machado), Zélio (Zelio Alves Pinto) e seu irmão Ziraldo (Ziraldo Alves Pinto) e passaram a figurar nas páginas das revistas *O Cruzeiro* e *Manchete*.

As transformações sociais e políticas dos anos sessenta e setenta favorecem o surgimento de publicações alternativas à imprensa da época e estão em plena atividade artistas como Zélio, Jaguar, Ziraldo e Millôr Fernandes, os quais, na década de setenta, iriam operar uma grande mudança nos rumos do humor gráfico brasileiro. O *Pasquim* (Figura 17) – cuja história já foi contada neste estudo – teve sobre os artistas brasileiros uma influência duradoura. Até hoje, se percebem-se as marcas daquele estilo, seja em seus integrantes que continuam em atividade, seja em artistas mais jovens que foram influenciados.



Fig. 17 - Capa de Henfil com caricatura do teatrólogo Nelson Rodrigues. O *Pasquim*, 1971 (FONSECA, 1999, p. 259).

Além do *Pasquim*, merecem destaque outras iniciativas editoriais como a revista *Balão*, lançada em São Paulo por nomes como Chico e Paulo Caruso. Na década seguinte, uma publicação que se destaca, da Editora Circo, é a *Chiclete com Banana*, povoada pelos personagens de Angeli, como Bob Cuspe, Rê Bordosa etc. A mesma editora lança os Piratas do Tietê (numa revista com o mesmo nome), de Laerte e, ainda, o lendário Geraldão, de Glauco. Do quadrinista Fernando Gonsales, a *Níquel Náusea* foi outra publicação importante. Além das tiras protagonizadas pelo personagem do mesmo nome, a revista trazia desenhos de outros artistas. Além dessas publicações, outras iniciativas importantes foram os eventos dedicados ao humor gráfico, tais como o Salão Universitário de Humor de Piracicaba e o

Salão Internacional de Humor de Piracicaba, dois espaços dedicados à divulgação e ao reconhecimento do trabalho dos artistas do humor gráfico brasileiro.

3.4 Humor gráfico: uma questão de categorias

Ao se analisar a obra de diferentes estudiosos sobre o tema, nota-se uma ausência de consenso sobre alguns dos principais termos utilizados em tal campo de estudo, embora haja, evidentemente, elementos em comum em certas afirmações. Como exemplo das diferentes concepções, destaca-se a utilização do termo “caricatura”, muitas vezes apresentado como campo artístico, outras como categoria específica dentro deste, fato responsável por algumas confusões conceituais.

A multiplicidade de expressões utilizadas em diversos estudos sobre o tema parece advir de inúmeros fatores. Até mesmo a palavra “humor”, como se viu anteriormente, tem uma origem curiosa.

Assim, visando facilitar a compreensão deste trabalho, se optou pela utilização da expressão “humor gráfico”⁶⁰, para designar o campo geral e abrangente desse gênero editorial/jornalístico que se expressa através do desenho. Na acepção geral do termo humor gráfico, compreendem-se, como formas dele, cinco grupos ou categorias: o “cartum”, a “caricatura”, a “charge”, a “tira de humor” e a “ilustração editorial de humor”.

A opção pela expressão “humor gráfico” foi determinada a partir de uma escolha que definisse uma forma geral para o desenho humorístico editorial, objeto deste estudo, e levou em consideração a utilização da palavra por parte de alguns autores, estudiosos e autoridades culturais como: Zélio Alves Pinto, Moacyr Cirne, Camilo Riani, Santiago, Luis Fernando Veríssimo, entre outros. Também a palavra é adotada por diversos salões profissionais do País, incluindo um dos mais importantes, o Salão Nacional e o Internacional, de Piracicaba.

A definição do “humor gráfico”, aplicada ao objeto empírico, o jornal *Chaimite*, é a seguinte: designação geral de uma forma artística/comunicacional, atribuída a “uma imagem com a presença da linguagem de humor” (RIANI, 2002, p. 26) e ao desenho satírico, que utiliza como suporte o papel. É justamente a partir dessa “marca” que o humor gráfico amplia o alcance de sua mensagem, que tem como perspectiva a reflexão e a crítica, vistas sob o prisma do humor. É, também, importante destacar, que foi através dos antigos jornais

⁶⁰ O *graphic humor* é a designação geral do idioma inglês para os estudos dos diferentes modos dos *comics cartoons* na *The World Encyclopedia of Comics*. Na Argentina, o “humor gráfico” também se refere a todos os tipos de *dibujo de humorístico* como se vê na obra de Oscar E. Vasquez Lucio, *Historia del humor grafico y escrito en la Argentina* (Buenos Aires: Editora Universitária, 1985).

ilustrados que a arte do humor gráfico, diferentemente da “grande arte” dos museus, ganhou as ruas, praças e cafés, pelas páginas das publicações diárias. Tal característica remete a outro forte aspecto dessa linguagem: a possibilidade de sua reprodução em série, envolvendo técnica, suporte papel e estratégias narrativas específicas, que atingem o grande público.

A designação humor gráfico é recente, e quase se pode afirmar que apareceu pela primeira vez para definir o trabalho de Saul Steinberg, artista romeno radicado nos Estados Unidos, um dos expoentes máximos do humor gráfico no mundo. No Brasil, a expressão foi marcada pela famosa exposição de Millôr Fernandes, no Museu de arte Moderna, no Rio de Janeiro, em 1957.

No caso deste estudo, o humor gráfico compreenderá as seguintes categorias já mencionadas: o cartum, a caricatura, a charge, a tira de humor e a ilustração editorial de humor. As definições procuram um consenso destes termos e semelhança de critérios baseadas nos autores: Antônio Luiz Cagnin, Camilo Riani, Joaquim da Fonseca, Moacyr Cirne, Sírio Posseti, R. A. Miani e Will Eisner.

3.4.1 Cartum

Cartum é a forma aportuguesada do termo inglês *cartoon* (cartão) ou *cartone* em italiano. No Brasil, foi a revista *Pererê*, de Ziraldo, em 1964, que lançou o neologismo. O cartum “é um desenho caricatural que representa uma situação humorística” (FONSECA, 1999, p. 26), utilizando ou não legendas. Na composição do cartum, podem ser inseridos elementos da história em quadrinhos, como balões de falas, subtítulos, onomatopéias. Geralmente tem-se uma cena única. Trata-se da representação de um fato comum à humanidade, para ser entendido por todos, sem tempo específico. Assim, podemos dizer que sua grande característica “é ser atemporal” (FONSECA, 1999), ou seja, sua compreensão pode se dar em diferentes épocas, tendo uma “vida útil” muito longa e duradoura. Também não se tem no cartum a presença de uma personalidade real, pública, específica. Representa o humor gráfico através do uso, muitas vezes, de ícones do inconsciente coletivo. “Os personagens não são conhecidos, a não ser, é claro, que sejam ícones: Deus, Diabo, os sete anões,...” (POSSENTI, 1993, p. 34).

3.4.2 Caricatura

A expressão caricatura vem do verbo italiano *caricare*, que significa carregar, sobrecarregar, acentuar, sublinhar. No *Dicionário de comunicação* (RABAÇA; BARBOSA, 1978, p. 285), o termo aparece especificamente como a “representação da fisionomia humana

com características grotescas, cômicas, ou humorísticas”. Joaquim da Fonseca (1999, p. 28) aponta para a “representação plástica ou gráfica de uma pessoa, tipo, ação ou idéia interpretada voluntariamente de forma distorcida sob seu aspecto ridículo e grotesco”. Miani (2001, p. 42) dá à expressão um caráter mais genérico aplicados a todos os desenhos humorísticos. “É o gênero de desenho satírico, mas não obrigatoriamente cômico”.

A caricatura “é um capítulo importante da atividade artística” (MIANI, 2001, p. 18) e, como forma de comunicação, desenvolveu uma linguagem própria, com um sistema de elementos que compõem essa linguagem. Por esse motivo, o termo passou a ter uma significação muito ampla e genérica. No que diz respeito ao grafismo, a atividade está ligada aos meios de reprodução em série que foram evoluindo, possibilitando ao artista uma maior riqueza comparável com a da pintura.

3.4.3 Charge

Charge vem do francês *charger*, carregar, investir contra. É um desenho humorístico sobre um fato real, ocorrido recentemente. “Traz um assunto jornalístico de acontecimentos instantâneos, seu caráter é temporal, pois trata do fato do dia a dia” (FONSECA, 1999, p. 26) e, portanto, pode virar um pedaço da história, perdendo, com o passar do tempo, a referência da situação para a qual foi criada. A charge “trabalha, sobretudo, com a caricatura de pessoa conhecida e só é inteligível por quem vivenciou a situação ou pelo estudioso que a utiliza como documento histórico” (POSSENTI, 1993, p. 54).

3.4.4 Tira de humor

Tira de humor é uma pequena história em quadrinhos usada pela imprensa. “Seqüências de imagens gráfico/plásticas com alusão ao movimento formada também pela linguagem escrita” (CIRNE, 1974, p. 18). Assim, a seqüencialidade é uma das marcas mais fortes da linguagem dos quadrinhos que é utilizada pela tira de humor ou, ainda, chamada tira cômica. As tiras se articulam em quadros em seqüência ou episódios. A “arte seqüencial” (EISNER, 1989) dessa forma de comunicação caracteriza-se pela forma narrativa com um elenco de personagens, com inclusão do diálogo expresso pelo balão de fala que desenvolveu uma série de convenções para seus vocábulos. Como na história em quadrinhos, desenvolve-se uma série de novos signos e símbolos, alguns originados na própria caricatura ou na charge. “A linguagem dos quadrinhos, com suas inovações simbólicas e sua colorida onomatopéia (crash, ka-boom, bang) é tão familiar e aceita pelo público tal como é a linguagem do cinema” (FONSECA, 1999, p. 28).

3.4.5 Ilustração editorial de humor

Ilustração editorial de humor refere-se à parte artística de um texto, representando, através da imagem, uma situação humorística, cuja finalidade principal não é obter o riso, mas chamar a atenção do leitor para o texto; também podem ser gravuras ou desenhos que têm como objetivo o humor. “É possível entender a ilustração editorial como obra visual/gráfica relacionada, necessariamente, a um texto que a precede” (RIANI, 2002, p. 32). É muito comum encontrar essa forma de trabalho em jornais, revistas, livros, sempre associada a um artigo, matéria ou história. Pode-se dizer que tal categoria não existe sem um texto, diferentemente do que se observa nas anteriormente mencionadas. Assim, a arte da ilustração é chamada, para esse estudo, de ilustração editorial de humor e caracteriza-se pela presença de um texto (que a origina) e pelo teor visual cômico. A ilustração editorial utiliza uma variedade de procedimentos técnicos (carvão, pastéis, creiom, lápis, pena, tinta e pincel), os recursos gráficos a serem utilizados são opção pessoal de cada artista. Alguns, como no caso do artista gráfico do jornal *Chaimite*, utilizam também a técnica da foto-ilustração.

Cabe destacar que o Salão Internacional de Desenho para a Imprensa, realizado anualmente em Porto Alegre/RS pela Associação de Artistas Gráficos do Estado do Rio Grande do Sul (GRAFAR), em parceria com a prefeitura municipal, tem como uma de suas categorias oficiais a ilustração, exigindo, inclusive, que a obra já tenha sido publicada anteriormente.

3.5 Componentes estruturais da imagem do humor gráfico

Entre os vários elementos que caracterizam a linguagem do humor gráfico, destaca-se o componente “visual”, sem o qual seria impossível pensar esse segmento. É na elaboração da imagem, muitas vezes combinada com o texto, que a linguagem do humor gráfico se manifesta, embora o “peso” artístico do componente visual seja distinto em cada categoria. Pode-se afirmar que sem tal componente (o visual), não se pode falar em humor gráfico.

Como afirma Bernardo Soares⁶¹, “não vemos o que vemos: vemos o que somos”. A presença da imagem em nossa cultura é marcante e, dessa forma, as condições visuais propiciam, geralmente, uma maior rapidez e facilidade do que outros códigos para compreensão mais ampla e imediata, pelos mais distintos públicos. É obvio, porém, que uma

⁶¹ SOARES, Bernardo apud ALVES, Rubem. *Culto arte – celebrando a vida*. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 57.

imagem em si pode não transmitir uma mensagem para o observador, pois dependerá de seus referenciais.

Nesse sentido, pode-se apontar como exemplo o próprio caso do jornal *Chaimite*, que fez do humor gráfico e, portanto da imagem, um aliado importante na comunicação mais instantânea com o público português.

Ao circunscrever e definir o objeto de investigação percebeu-se sua natureza “sínica”, numa relação de semelhança com a realidade exterior, que vai além do texto, isso é, dos critérios de textualidade firmados pelos textos verbais. Portanto, o humor gráfico jornalístico não poderá ser visto como texto isolado, e sim nas suas intersecções com outras produções textuais, sejam elas verbais ou não-verbais (visuais), numa confluência entre sistemas semiológicos diferentes. Alarga-se, assim, a concepção de linguagem, freqüentemente focalizada no âmbito verbal.

Assim, para melhor avaliar os diversos aspectos da “linguagem visual”, destacam-se as proposições, de que os “signos visuais” podem ser organizados em “naturais”, como o índice, e “artificiais” como os ícones e os símbolos:

Os índices estão baseados nas relações naturais, casuais, entre os fenômenos e os seres, como a relação nuvem/chuva. Os signos artificiais são fabricações humanas, nos quais se tem: os ícones (imitações que servem para representar, reproduzir o real, como o desenho dos bonequinhos nos sanitários) e os símbolos (que têm uma relação convencional com o real, resultam de um acordo com os que os empregam). (CAGNIN, 1995, p. 28)

Genny Abdelmalack⁶², ao discutir especificamente a questão visual na obra do humor gráfico, afirma que “o desenho é o código explícito. A caricatura alcança o leitor que tenta compreender o significado dos signos. É a decodificação explícita, leitura das mensagens”. Da mesma forma, Cagnin (1995, p. 30) defende que a “imagem” é um signo analógico (que tem analogia) “porque tem íntima relação de semelhança com o objeto representado, dando a impressão de uma quase realidade; a forma física tem relação direta com o objeto, é motivada”.

O humor gráfico é um texto visual desenhado com presença marcante da imagem e, enquanto tal, possui algumas características comuns a todos os desenhos.

Com o objetivo de descrever, a leitura dada ao objeto em sua totalidade, o humor gráfico é convertido a formas mais reduzidas, a elementos gráficos mínimos, responsáveis pela representação gráfica da imagem visual. Segundo Verón (1989), esses componentes se

⁶² ABDELMALACK, G. *Momentos da história do Brasil através da caricatura*. 1991. 257 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - ECA/USP, São Paulo, 1991, p. 20.

chamam de não-verbais (relativo aos códigos visuais) e de verbais (relativo aos códigos verbais) para a estruturação da imagem dessas representações.

Os elementos gráficos mínimos, no que se refere aos códigos visuais (não verbais), que fornecem as pistas para a leitura do humor gráfico são⁶³:

- o ponto e a linha (expressão do traço);
- as massas (superfícies escuras ou hachuras), que variam de intensidade e podem assumir as mais diversas formas planas ou ainda com retícula;
- o espaço (envolvendo planos e perspectiva);
- o tratamento gráfico (referente às técnicas do desenho);
- o pano de fundo (relativo aos cenários);
- o caráter dos personagens.

Os elementos mínimos, anteriormente descritos, que compõem a imagem não-verbal, dão as condições para o ponto de aprofundamento no exame do humor gráfico na perspectiva do visual. Todavia, esses elementos não podem ser tomados pura e simplesmente como unidades significativas ou representativas por si mesmos, porque dependem do todo, do conjunto produzido, do contexto interno, para ganhar significado. Combinados, formam um sistema de ligações (um sintagma) simbólico, no qual cada elemento tem valor em relação ao outro. Eles não constituem um sistema de diferenças rígidas, no qual um ponto, por exemplo, teria significado enquanto se opõe a uma linha ou a uma massa. Sua significação surgirá apenas do contexto sintagmático em que está inserido. “Um ponto ou um semicírculo nos possibilitam representar, no desenho de um perfil humano, o olho e a pálpebra, enquanto que, noutro contexto, os mesmos elementos podem representar uma banana e um bago de uva” (ECO, 1997, p. 114).

Embora o humor gráfico seja constituído, na maior parte, pelo código visual, pode apresentar também justaposição com os códigos verbais, que auxiliam, completam e se contrapõem na busca da produção do sentido pretendido.

A representação do verbal segue as mesmas formas das histórias em quadrinhos. Os signos lingüísticos presentes no humor gráfico têm por função representar a fala dos personagens (dentro de balões) e os diversos tipos de ruídos, aparecendo, ainda, nas legendas e em figuras componentes do quadro.

A partir da observação do objeto, pode-se verificar que os balões e as letras que formam as palavras e as orações presentes nesses textos são feitos à mão. A elaboração

⁶³ Essas categorias foram definidas a partir das obras de Cagnin (1975) e Dondis (1999).

manual permite ao desenhista atribuir aos balões e às letras as formas mais distintas para indicar as diferentes intenções e as mensagens a serem transmitidas. As palavras, por exemplo, têm seu tamanho ampliando e seu traço mais grosso e bem destacado, tremido ou ondulado, para representar maior emoção e entonação. Isso é o que leva Cagnin (1975) a afirmar que o elemento lingüístico passa, nos quadrinhos, a ter também uma função figurativa. Essa afirmação do autor demonstra que os caracteres gráficos, nos quadrinhos e no humor gráfico, exploram o campo lingüístico e também o pictórico.

Neste estudo, os balões e as letras que compõem um signo lingüístico são considerados recursos artísticos/comunicacionais, e sua leitura é feita de forma combinada com a imagem do desenho. O todo é que se transformará em mensagem, em “texto gráfico”. No desenho do humor gráfico jornalístico, produzido pelo semanário de humor português *Chaimite*, são trabalhados manualmente pelo desenhista com uma intencionalidade, carregando em si, além das idéias, a arte e o estilo do emissor/autor.

As diversas e variadas formas, como os signos lingüísticos que aparecem, nos balões de fala ou nas legendas, não serão, neste momento, explicitados, por se acreditar que a infinita variação⁶⁴ que assumem depende da criação individual do artista/desenhista e, portanto, serão interpretadas de forma óbvia ao longo da análise. Também porque, para elucidar a problematização, o foco é o recorte da relação entre os elementos gráficos verbais e os não-verbais com o contexto em que o humor gráfico foi produzido.

Portanto, é o todo figurativo que se refere ao todo real construído e não se atualizam sem o todo; por esse motivo, é que também não se analisa nesta pesquisa, a significação das partes, dos elementos separadamente, pois os pontos, os traços são indiferentes; informam algo à medida que exercem uma função em casos concretos. Sendo assim, os elementos figurativos terão seus significados estabelecidos *a posteriori*, no momento da leitura, em suas relações contextuais.

⁶⁴ A constatação dessa diversidade pode ser demonstrada pelo levantamento feito por Benayoun (apud CIRNE, Moacy, 1972, p. 26), que aponta setenta e duas espécies de balões.

4 HUMOR GRÁFICO: DISCUSÕES TEÓRICAS

4.1 A linguagem do humor gráfico

Na definição de um instrumental teórico capaz de oferecer uma dimensão adequada e subsídios pertinentes à discussão do humor gráfico, elegeu-se a perspectiva da “análise do discurso”, nos conceitos gerais e fundamentais das Ciências da Linguagem, pela coerência com a proposta de trabalho e pelas possibilidades de projetá-lo num mundo da verificação analítica e interpretativa.

Esse caminho se estrutura a partir da obra do pensador russo Mikhail Bakhtin, cujas idéias desenvolvem os pilares que fundamentam os conceitos, as categorias e as noções do conjunto das importantes abordagens da linguagem, que darão o enfoque necessário que norteiam muitas posições firmadas nesta pesquisa. As proposições de Bakhtin são questionadas e interpretadas por muitos estudiosos contemporâneos, no campo da linguagem. Por esse motivo, este estudo traz, também, “leituras” de outros pesquisadores sobre as idéias desse teórico.

A lingüística do século XIX entendia a língua como um código destinado à transmissão de informação. Na sua dimensão comunicativa, ela representava uma simples troca de conhecimentos entre as partes envolvidas. Nessa direção, a língua era entendida como um código, em que tudo o que é codificado se expõe.

A língua, porém, abrange mais do que simples troca verbal entre falante e ouvinte, na medida em que, além de considerar os elementos envolvidos, deve-se fazer a tentativa de integrá-los num círculo maior da atividade humana.

A linguagem, portanto, apresenta-se como componente primordial da comunicação e se dá através de suas mais diversas estruturações: a verbal, a visual, a sonora e por meio de

um somatório de linguagens combinadas e múltiplas. Bakhtin (1995) vai priorizar a noção de linguagem como atividade, como forma de ação e interação, que possibilita aos membros de uma sociedade a prática dos mais diversos atos e que se preocupa mais com as interações sociais dadas através da linguagem, as intenções e as formas de se dizer/viver/pensar a realidade.

A noção de linguagem proposta por Bakhtin valoriza a natureza social do discurso que ultrapassa os limites da lingüística sistêmica (fonemas, morfemas etc). A partir da estreita ligação entre linguagem e sociedade, Bakhtin (1995, p. 26), entende o processo de significação como resultado das estruturas sociais.

Para ele, “signo e a situação social estão intimamente ligados” (1995, p. 16), e isso explica a função ideológica do signo e, conseqüentemente, dos sistemas semióticos que têm o papel contínuo de comunicar. “A existência do signo nada mais é do que a materialização dessa comunicação” (BAKHTIN, 1995, p. 36), e o lugar onde isso aparece de maneira mais clara e concreta é na linguagem.

Desse modo, se procurou desenvolver o trabalho, considerando que, “quando interagimos através da linguagem (quando nos propomos a jogar o ‘jogo’), temos sempre objetivos, fins a serem atingidos” (KOCH, 1995, p. 29). Portanto, pode-se apontar que não há linguagens sem intenções, nem discursos sem finalidade. Toda comunicação busca algo. Assim, deve-se ressaltar a importância de se refletir a partir do “contexto” em que a linguagem se constitui: em que situação, sob quais condições, onde e com quem, como, quando, com qual intenção etc. Esse conjunto de fatores tem grande relevância na compreensão sobre o tema em estudo, pois, como afirma Koch (1995, p. 13), “a linguagem não é, e não deve ser examinada em abstrato, mas sempre em relação a uma situação”.

Destaca-se, nesse sentido, a correlação direta entre a mensagem e o cenário no qual essa se instaura. Para uma melhor compreensão, é necessário trazer os conceitos de “enunciado” (aquilo que é expresso, transmitido), e de “enunciação” (lugar onde o enunciado se completa, faz sentido), como elementos para pensar a produção de sentido. Para Koch (1995 p. 13-14): “[...]a enunciação tem por postulado básico não apenas a preocupação com as questões do sentido na descrição dos enunciados efetivamente produzidos, e sim, a necessidade de se levar em conta simultaneamente, a enunciação – ou seja, o evento único e jamais repetido de produção do enunciado”.

Como se viu anteriormente, para o discurso, também o conceito de enunciação é considerado por Bakhtin (1995, p. 112), como de natureza social: “[...] a enunciação é o produto da interação de dois indivíduos socialmente organizados e, mesmo que não haja

interlocutor real, este pode ser substituído pelo representante médio do grupo social ao qual pertence o locutor. A palavra dirige-se a um interlocutor: ela é função da pessoa desse interlocutor”.

Portanto, numa situação comunicativa, se está diante de um horizonte social definido que determina o grupo social e a época à qual pertencemos. Assim, pensar enunciação é pensá-la a partir da situação social, do meio social. Ela não existe fora do contexto social. É importante deixar clara a correlação estreita entre o enunciado (unidade em que ocorre essa interação) e a situação concreta de sua enunciação.

A definição de Bakhtin tem grande importância para orientar as categorias interpretativas que estruturarão a linguagem e as estratégias discursivas contidas no objeto, o humor gráfico, e portanto, esse caminho leva para um dos pontos centrais deste estudo, pois se pode reafirmar a impossibilidade de neutralidade/autonomia absoluta em qualquer discurso.

Parte-se, dessa forma, para outra afirmativa desse campo de estudo: a de que todo e qualquer discurso se dá, na maioria dos casos, a partir de outros discursos, marcados também por diversas outras subjetividades e múltiplas leituras, num permanente “diálogo” entre esses componentes, chegando-se, assim, a uma das mais importantes proposições do universo dos estudos da linguagem: o “dialogismo” proposto por Bakhtin.

Deve-se, portanto, a Bakhtin (1981) a noção de encontro dialógico entre culturas como forma de enriquecimento mútuo. Para o teórico, o simples fato de toda a cultura ser uma unidade aberta já é indicativo de que é próprio da cultura interagir e conduzir sua ação em direção a outra, vale dizer, experimentar outra. À noção de que a identidade de uma cultura se constitui a partir do olhar do outro Bakhtin (1981, p. 352) chamou de “extraposição”:

Na cultura, a extraposição é o instrumento mais poderoso de compreensão. A cultura alheia só se manifesta mais completa e profundamente aos olhos de outra cultura (mas não ainda em toda sua plenitude, porque aparecerão outras culturas que verão e compreenderão ainda mais). Um sentido descobre suas profundidades ao encontrar e ao tangenciar outro sentido, um sentido alheio: entre eles se estabelece um tipo de diálogo que supera o caráter fechado e unilateral desses sentidos, dessa cultura. Dirigimos à cultura alheia novas perguntas que ele não havia se colocado, buscamos suas respostas as nossas perguntas e a cultura alheia nos responde descobrindo diante de nós novos aspectos, suas novas possibilidades de sentido. No encontro dialógico, as duas culturas não se fundem, nem se mesclam, cada uma conserva sua unidade e sua totalidade aberta, porém ambas se enriquecem mutuamente.

A formulação de Bakhtin é fundamental para o desenvolvimento da idéia central deste estudo, que se baseia na experiência de diálogo cultural forjando a noção de sistema, em que os componentes culturais se misturam, mas continuam interdependentes.

Acredita-se, assim como Max Weber⁶⁵, que o homem é um animal amarrado à teia de significados que ele mesmo teceu e assume-se a cultura como sendo essas teias e a sua análise, como uma ciência interpretativa à procura de significado. Portanto, ela é informação que precisa ser traduzida através de alguma forma de expressão.

Irene Machado (2003, p. 13), pesquisadora que estuda a “semiótica da cultura”, diz que as implicações que surgem de tal posicionamento trouxe para os sistemas semióticos “a noção de cultura como texto” e, por isso, contemporaneamente, e também para este estudo, tem-se como abordagem possível o sentido imagético, isto é, que todo o objeto imagético é um texto produzido, gerado segundo estratégias e capacidade de organização no universo dos discursos.

Por esse motivo, o humor gráfico é tomado, nesta pesquisa, como um texto imagético, isto é, de natureza “plástica”, o que lhe garante uma existência peculiar, construído e concebido com graus de heterogeneidade e hibridismos que o tornam um produto cultural, inserido numa lógica especial, a do jornalismo, e conseqüentemente, de produção e consumo.

O humor gráfico caracteriza-se, portanto, por possuir uma “linguagem especial”: “linguagem”, por trazer elementos comuns às outras linguagens conhecidas no contexto da comunicação; “especial”, por seus traços próprios e artísticos, como, por exemplo, a presença da imagem.

Como dito anteriormente, o humor gráfico é descrito a partir da abordagem de Mikhail Bakhtin, em categorias inauguradas por esse pensador. Assim, essas categorias, mesmo utilizando referência de outros autores⁶⁶, são vistas nos termos propostos por Bakhtin e viabilizam essa pesquisa pelas possibilidades interpretativas que dão ao objeto no contexto em que foi produzido. O ponto de vista que se quer destacar aparece em *Estética da criação verbal* e evidencia a noção que perpassa toda obra de Bakhtin (apud BRAIT, 2005, p. 17):

A vida é dialógica por natureza. Viver significa participar de um diálogo: interrogar, escutar, responder, concordar etc. Neste diálogo o homem participa todo e com toda a sua vida: com os olhos, os lábios, as mãos, a alma, o espírito, com o corpo todo, com suas ações. Ele se põe todo na palavra, e esta palavra entra no tecido dialógico da existência humana, no simpósio universal.

Isso demonstra que mesmo os trabalhos de teoria literária realizados por Bakhtin são expressões de uma reflexão mais geral, em que o diálogo assume dois níveis: O primeiro, o do sujeito (eu) com o sujeito (tu), o que reflete bem o caso deste estudo, no que se refere ao “eu”

⁶⁵ WEBER, Max apud GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1973.

⁶⁶ Os autores utilizados para auxiliar nas definições das principais posições bakhtinianas são pesquisadores que têm relação com o estudo do humor gráfico.

brasileiro e ao “tu” português, segundo Verón (1980). O segundo, o do objeto humor gráfico, visto como texto imagético que dialoga com outros textos: com a linguagem da seriedade, com a imprensa tradicional, com outras obras alternativas (*Pasquim*), com o sistema autoritário do país (Brasil) e com outro país (Portugal), outra cultura.

Para tanto, consideram-se as seguintes categorias bakhtinianas, na determinação do eixo teórico capaz de embalar o estudo e as análises interpretativas da linguagem do humor gráfico, no semanário de humor *Chaimite*: “dialogismo, polifonia e intertextualidade”.

4.4.1 Dialogismo

Segundo Mikhail Bakhtin (1995), dialogismo “é o processo de interação entre textos” que está na base e torna possível outro aspecto, a polifonia. Tanto na escrita como na leitura, o texto não é visto isoladamente, mas sim correlacionado com outros discursos similares e/ou próximos.

O dialogismo é um aspecto constitutivo de qualquer discurso – o literário, o jurídico ou o do humor gráfico, por exemplo. Chega-se a afirmar que “toda a vida da linguagem, seja qual for seu campo de emprego (a cotidiana, a prática, a científica, a artística etc.), está impregnada de relações dialógicas” e que “nenhuma palavra é nossa, mas traz em si a perspectiva de outra voz” (FIORIN, 1990, p. 3).

Embora esteja claro que toda a linguagem se constitui a partir de relações dialógicas, nota-se que essa proposição se apresenta de modo curioso e rico no humor gráfico. A força de uma charge e/ou de uma caricatura, entre outras categorias, está intimamente ligada à “identificação imediata por parte do leitor sobre o tema e/ou personagem retratado, obrigando o humorista gráfico a se debruçar, especialmente, sobre referenciais sociais comuns” (XAVIER, 2001, p. 5). Esse fato obriga o artista gráfico a estar em permanente sintonia com os discursos, com as “realidades” múltiplas, constituídas a partir das intensas relações dialógicas.

É importante não esquecer que o termo discurso é empregado em seu sentido mais amplo, expresso nas mais variadas estruturas e atitudes comunicacionais, como, por exemplo, as opiniões/visões manifestadas em um texto, em uma fala, em um conjunto de comportamentos etc. Dessa forma, não se pode defender que haja um discurso “puro”, originalmente inédito, mas sim uma reelaboração, uma reconstrução, uma combinação de múltiplos discursos/idéias, mesmo que a partir de fragmentos destes. Assim, o que torna pertinente a proposição dialógica de Bakhtin é, principalmente, o fato, inegável, de que nenhum discurso nasce “do nada”, pois, evidentemente, sempre haverá informações que o

precedem, experiências que o estimulam e percepções que o consubstanciam, advindas de distintas fontes.

Moacyr Cirne (1974, p. 26), ao discorrer sobre a arte do cartum e dos quadrinhos, afirma que “problematizar um dado discurso artístico significa problematizar todo um conjunto de motivações culturais, que passam pelo social e pelo político, de forma reconhecidamente complexa”, explicitando as profundas relações dialógicas que caracterizam a linguagem desse campo artístico/comunicacional. Realizar essa “leitura”, percebendo as múltiplas vozes que compõem as “realidades”, é fator preponderante para a construção de uma interpretação pertinente ao humor gráfico.

É importante lembrar que o humorista gráfico “compartilha da idéia do desenho com a opinião pública, pois faz e refaz a sua própria opinião, baseado na repercussão dos fatos” (ABDELMALACK, 1991, p. 13), entre outros elementos, e numa multifacetada e complexa relação dialógica. O humor gráfico, portanto, é a tentativa de resistir a qualquer processo monologizador, o que torna possível dizer que o diálogo que este proporciona possibilita a convivência da pluralidade de vozes e, conseqüentemente, a preservação da liberdade do ser humano.

4.4.2 Polifonia

O termo foi usado por Bakhtin (1981) em *Problemas da poética de Dostoiévski*, para caracterizar um aspecto fundamental da obra literária do autor russo. Essa categoria do discurso foi discutida por Bakhtin em relação à obra “autoral”, em especial nos romances de Dostoiévski, que se caracterizam pela multiplicidade de vozes. Essas vozes podem aparecer em várias perspectivas e se baseiam em uma autonomia que possuem com relação ao discurso do próprio autor. Aponta o teórico: “Trata-se, antes de mais nada, da liberdade de independência que elas assumem na própria estrutura do romance em relação ao autor” (BAKHTIN, 1981, p. 8). Há que se destacar que isso, obviamente, não quer dizer que os personagens saiam do plano do autor. Essas independências e liberdade integram justamente o plano do autor, que determina, de antemão, a liberdade do personagem e o introduz como tal no plano rigoroso e calculado do todo.

Para Mikhail Bakhtin, trata-se do efeito das relações dialógicas, o autor considera o texto como um cruzamento de vozes, oriundas de práticas de linguagem socialmente diversificadas. Em relação a isso, complementa: “Um membro de um grupo falante nunca encontra previamente a palavra como uma outra palavra neutra, isenta das aspirações e

avaliações de outros ou despovoada das vozes dos outros. Absolutamente. A palavra é recebida pela voz do outro e repleta da voz do outro” (BAKHTIN, 1981, p. 176).

Dessa forma, explicam-se as afirmações de Bakhtin de que nossas palavras trazem em si a perspectiva da voz do outro.

4.4.3 Intertextualidade

A explicação do fenômeno intertextual e a própria criação do termo remete ao dialogismo proposto por Bakhtin, que concebe o texto como um cruzamento de vozes. “Todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 1974, p. 64). A intertextualidade é uma noção complexa, que apresenta nuances, dependendo do autor e da metodologia de trabalho utilizada. Por isso, se tratará o fenômeno intertextual seguindo duas perspectivas, segundo Koch (1991):

- a intertextualidade como elemento necessário para a existência do próprio discurso;
- a intertextualidade como relação existente entre textos efetivamente produzidos, ou seja, previamente existentes na cultura.

O primeiro tem sentido amplo e o segundo, sentido estrito. Nesse espaço discursivo, Verón (1980) vê intertextualidade como fator necessário para o estabelecimento de sentido no texto. Para o autor, levar em conta a intertextualidade como relação entre um texto e outro, no processo de leitura, é ter em mente que os sentidos de um texto se estabelecem pela relação entre um outro texto e outros dos quais ele se origina ou para os quais ele aponta.

A intertextualidade é, freqüentemente, trabalhada como linguagem verbal, principalmente, no nível literário, porém não é muito raro encontrarem-se trabalhos que tratam do fenômeno entre textos visuais. Um estudo das relações intertextuais do humor gráfico jornalístico levará a se relacionar não somente os textos visuais, mas também os textos verbais, pois quando o humor gráfico (em alguma de suas categorias) focaliza fatos também abordados em notícias, fotos e editoriais do próprio jornal, poder-se-ia argumentar que esse mantém relações intertextuais com os textos jornalísticos que, por sua vez, se referem diretamente aos próprios fatos, aos acontecimentos diários. O jornal se torna, portanto, um mediador entre o público e os fatos.

O humor gráfico jornalístico também pode retomar outros textos para seguir a mesma orientação de sentido proposta pelo texto.

As relações do humor gráfico podem se estabelecer com textos verbais, visuais e verbais e visuais, conjuntamente, em graus de aderência diferentes. Isso quer dizer que alguns desenhos encontram-se mais “colados” aos intertextos do que outros. Os intertextos são

formados por um conjunto de textos veiculados pelo jornal, que funcionam como um contexto geral de interpretação. “As relações mais aderentes com os intertextos são mais fáceis de serem estabelecidas pelo leitor, enquanto as menos aderentes, exigem uma maior atenção” (ROMUALDO, 2000, p. 90). As possibilidades de relações intertextuais do humor gráfico jornalístico apresentam muitas nuances e serão mostradas através da análise das imagens do humor gráfico nesta pesquisa (Capítulo 5).

4.2 Estratégias discursivas do humor gráfico/figuras de linguagem

O humor gráfico, como qualquer tipo de linguagem, pode ser analisado e interpretado a partir de inúmeros enfoques. “Nenhuma linguagem apenas reflete a realidade como se fosse um espelho – “ela sempre traz interpretações e conotações das mais variadas” (FIORIN, 1990, p. 54). Sobretudo na linguagem do humor gráfico a conotação, a distorção interpretativa e intencional surgem de modo mais explícito, assumindo, e em vez de refletir, “refrata” as verdades dos fatos estrategicamente.

A partir desse aspecto, é que se discutem importantes características dessa linguagem, que envolvem estratégias narrativas específicas que aqui serão apresentadas. É necessário reafirmar que o humor e o riso não estão, necessária e estritamente, relacionados neste estudo. O riso pode resultar de um susto, por exemplo, ou até mesmo de algo que não fazemos idéia. O humor pode surgir do pensamento reflexivo sobre algum fato, sem propriamente resultar em riso. O que se destaca é que qualquer uma das estratégias discursivas, relativas ao humor gráfico, comumente leva ao riso e, por isso, são bastante características dessa linguagem. As mais citadas pelos estudiosos do campo do humor têm, a partir deles, a sua definição. São elas: ironia, exagero, crítica, paródia, ruptura discursiva e ambigüidade/duplo sentido.

4.2.1 Ironia

O principal objeto de exame em Bakhtin é o discurso bivocal, aquele que surge inevitavelmente sob as condições da comunicação dialógica. “A ironia é um caso típico de discurso bivocal. Nela, a palavra tem duplo sentido; volta-se para o objeto do discurso com palavra comum para outro discurso” (CASTRO apud BRAIT, 1997, p. 30).

Segundo Bakhtin (1981, p. 168), a “segunda voz, uma vez instalada no discurso do outro, entra em hostilidade com seu agente primitivo e o obriga a servir a fins diretamente opostos. O discurso se converte em palco de luta entre duas vozes”.

Pode-se entender o texto irônico (unidade de enunciação do autor + unidade de enunciação do outro) como resultado de uma operação dedutiva de contradição ou contrariedade.

Assim sendo, ironizar é dizer algo pelo enunciado e, portanto, remeter à enunciação, mas é, sobretudo, voltar-se contra a própria enunciação, acrescentando-lhe uma idéia oposta. “A mesma enunciação serve para dizer A e, simultaneamente, para dizer o seu contrário.” (CASTRO apud BRAIT, 1997, p. 128).

O enunciado irônico é interpretado, então, como uma pluralidade de vozes orientadas por uma contradição. “O procedimento irônico multiplica suas faces e suas funções, configurando diversas estratégias de compreensão e representação do mundo” (BRAIT, 1996, p. 13).

Na análise da relação entre texto e imagem, relativa à especificidade do humor gráfico, a presença da ironia, pode ser descrita a partir de um espaço discursivo que justapõe dois segmentos, o discurso verbal e o discurso da imagem (do desenho). Essas marcas articulam-se, referencializam-se, formando uma unidade motivadora de efeito de sentido irônico.

Essa perspectiva parece ter a conveniência de instaurar a ironia como processo de figurativização verbal e visual que se institui a partir de um paralelismo entre esses dois componentes do discurso.

4.2.2 Exagero

Uma das principais marcas do humor gráfico diz respeito ao exagero, ao aumento desproporcional e intencional das formas, fatos e atitudes. Tal “distorção” é utilizada como estratégia discursiva, possibilitando dar ênfase àquilo que se deseja dizer. “As distorções, com inúmeras possibilidades e graus, permitem evidenciar aspectos específicos e marcantes daquilo que “refrata”, atingindo o leitor com rapidez e maior impacto” (RIANI, 2002, p. 52).

“Subverter a ordem autoritária, escancarar verdades escondidas e desmistificar o poder e a força são alguns dos objetivos dos exageros na obra do humor gráfico”. (ABDELMALACK, 1991, p. 12). A própria origem de termos relativos à área, como “caricatura” (do italiano *caricare*: carregar) e “charge” (do francês *charge*: carga), diz respeito diretamente a essa característica do exagero. Pode-se afirmar que o exagero peculiar do humor gráfico “nega a realidade em nome da verdade” (ABDELMALACK, 1991, p. 14): distanciando o desenho da realidade, o artista consegue trazê-la com maior ênfase, proporcionando um foco mais nítido e ampliado.

Assim, ao artista desse segmento é dado o “direito” instituído e legitimado culturalmente, de exagerar, carregar, ampliar determinados aspectos, a fim de explicitar contradições e intenções veladas, imprimindo um caráter interpretativo/opinativo ao fato. É comum encontrar citações⁶⁷ que apontam a obra do humor gráfico como “documento” mais próximo da verdade que os próprios documentos oficiais, embora essa obra seja impregnada de força opinativa.

É, portanto, através da ampliação, que o humor gráfico se constitui como importante referência para a melhor compreensão das dinâmicas relações históricas das sociedades.

4.2.3 Crítica

Uma das marcas mais citadas por teóricos da linguagem do humor é a presença do tom crítico, sobretudo em determinadas categorias. Como aponta Marcondes (1992, p. 88), “a linguagem não é apenas uma forma de exercer poder, é também a possibilidade de denunciar e questionar esse poder”. Nesse mesmo sentido, Fiorin (1990, p. 73), indica que, “quando um enunciador produz em seu discurso elementos da formação discursiva dominante, de certa forma, contribui para reforçar as estruturas de dominação. Se se vale de outras formas, ajuda a colocar em xeque as estruturas sociais”.

Assim, ao se analisar a atividade do humorista gráfico, pode-se enxergá-lo como uma espécie de comentarista crítico, tal qual um cronista. É nesse contexto, que o poder constituído passa a ser um dos alvos centrais dos chargistas, em seus desenhos publicados diariamente pela imprensa.

Nem todas as categorias do humor gráfico têm na crítica sua principal característica, embora essa possa vir de maneira indireta, e nem sempre com um conteúdo obrigatoriamente político. Há uma crítica possível dos costumes, à urbanidade, aos modismos e a várias outras situações da realidade. No entanto, a crítica não precisa estar sempre presente, necessariamente, como principal componente em todas as obras do humor gráfico, dependendo da categoria e da intenção específica do artista.

4.2.4 Paródia

O humor gráfico, em grande parte dos trabalhos que compõe este segmento, faz referência direta a cenas, pessoas e situações da vida real conhecidas por todos nós, numa espécie de reinterpretação, caracterizando uma estratégia que se pode chamar de “paródia”.

⁶⁷ CORREA DO LAGO, P. apud RIANI, Camilo. *Linguagem e cartum... tá rindo do quê?* Um mergulho nos salões de Piracicaba. Piracicaba: UNIMEP, 2002, p. 52.

Etimologicamente, paródia significa canto paralelo, uma canção que era cantada ao lado de outra, no sentido de contracanto (FÁVERO apud BARROS; FIRIN, 1994, p. 49).

Segundo Sant’Anna (apud ROMUALDO, 2000, p. 72), o termo só foi institucionalizado a partir do século XVII, mas, na antiguidade clássica, Aristóteles, em sua *Poética*, atribuiu a origem da paródia, como arte, a Hegemon de Tasso (séc. 5 a.C.), que usou o estilo épico para representar os homens não como superiores, mas ao que são na vida diária.

Para Propp (1992, p. 84-85), a paródia “consiste na imitação das características exteriores de um fenômeno qualquer da vida (das maneiras de uma pessoa, dos procedimentos artísticos etc.)”.

Há, porém, inúmeras outras possibilidades de se utilizar a estratégia da paródia na elaboração de uma obra de humor gráfico. O simples fato de representar cenas ou estruturas conhecidas, sempre por meio de uma releitura, preferencialmente cômicas, indica a presença dessa estratégia na obra humorística.

É de Bakhtin (1981, p. 169) a afirmação de que “ao discurso parodístico é análogo o emprego irônico e todo o emprego ambíguo do discurso do outro”, como ocorre, caracteristicamente, em grande parte dos trabalhos do humor gráfico.

O emprego do discurso do outro, a ironia, o grotesco e a transgressão estão presentes na paródia, e podem se manifestar de diversas formas. Pode-se parodiar o estilo de um outro; pode-se parodiar a maneira típico-social ou caracterológico-social de o outro ver, pensar e falar. No humor gráfico também estão presentes elementos ambíguos, irônicos e grotescos.

Pode-se, assim, dizer que a paródia se apresenta como importante recurso na construção de obras humorísticas, considerando-se como “um dos instrumentos mais poderosos de sátira social” (PROPP, 1992, p. 87).

4.2.5 Rupturas discursivas

Talvez uma das mais importantes estratégias narrativas/discursivas do humor seja a ruptura, o final inesperado, a quebra da lógica na estruturação do discurso, especialmente, a que ocorre no final de grande parte das obras humorísticas. Considerado por alguns estudiosos (FIORIN, 1990; PROPP, 1992), como crucial e indispensável para o sucesso da obra de humor, essa estratégia é usada nas mais distintas manifestações cômicas.

Refletindo sobre a reação que resulta dessa ruptura narrativa, Xavier (2001, p. 3) explica que “o riso se dá a partir da intromissão de um pensamento de ordem lógica, que provoca uma súbita pane em nosso pensamento linear. Essa pane é capaz de levar-nos a um novo pensar”. A ruptura que gera o riso pode estar presente tanto em cenas acidentais – como

os famosos escorregões, quebrando toda lógica do andar que vinha ocorrendo normalmente – especialmente aquelas protagonizadas por palhaços e humoristas, com especial destaque para as piadas/anedotas.

Nesse sentido, o humor pode caracterizar-se pela construção de um discurso que leve à sua “implosão” em determinado momento. O humor necessita, assim, de uma quebra da sua estrutura narrativa, de rupturas abruptas no discurso lógico. Propp (1992, p. 42), aponta que tal “deslocamento, ou obscurecimento, ocorre de modo inesperado, mas ao mesmo tempo é preparado ainda que muito imperceptivelmente”.

4.2.6 Ambigüidade/duplo sentido

Para Camilo Riani (2002, p. 54), a obra do humor gráfico “pode ser percebida em vários níveis de compreensão”. A proliferação do duplo sentido não impede que ela seja devidamente decifrada, mesmo quando sua elaboração requer conhecimento prévio de certos contextos situacionais.

No humor gráfico, a ambigüidade/duplo sentido é, freqüentemente, utilizada para explicitar contradições nos comportamentos/declarações de determinados personagens, especialmente, aqueles que protagonizam as charges políticas. Xavier (2001, p. 3), diz que a ambigüidade pode resultar em obras que revelam o efeito provocativo do humor e acrescenta:

Quando bem desenvolvida, a incoerência entre a ação (evidenciada pelo desenho) e o discurso (evidenciado em uma fala/balão) pode gerar resultados excelentes. Também é muito comum a utilização de termos/palavras com um sentido diferente daquele adotado oficialmente, resultando, quando trabalhados de modo perspicaz, em obras de grande impacto humorístico.

Assim, aquilo que muitas vezes pode ser considerado uma falha de linguagem, adquire, pelo humor, *status* de estratégia discursiva: é na ambigüidade formada pelo contraste, pela incongruência, pela reversão da expectativa, que se obtém o fator surpresa do humor e que provoca o riso.

4.3 Autor e autoria no humor gráfico

Após se conceituar as categorias que visam compreender as especificidades da linguagem do humor gráfico, achou-se necessário, pela singularidade dos traços que distinguem o jornal *Chaimite*, propor elementos para refletir sobre o humor gráfico do ponto de vista de sua criação. A hipótese é a de que o humor gráfico consiste em um objeto estético, entendido, fundamentalmente, com uma posição estético-fomal que sustenta uma relação axiológica entre o autor e o mundo em que vive.

A palavra “autor”, no seu sentido mais geral, tem designado a pessoa que produz uma obra de qualquer natureza, mas, a partir de uma maior compreensão etimológica da palavra, (do grego *autos*, “criador”; do latim, *auctor* “aumentar”, o que põe algo mais), Pedro de Sousa (2005), em seu artigo⁶⁸ *A autoria vista sob suporte tecnológico*, diz que essa dupla etimologia “leva a descobrir a palavra circulando com dois traços semânticos inseparáveis; a autoria do autor sustentada pela qualidade do criador”. Assim, o termo autor fica vinculado à originalidade de quem cria e torna-se uma qualidade possível do desenhista que faz o humor gráfico.

É importante assinalar que Bakhtin, em *O autor e o herói na atividade estética*⁶⁹ (escrito por volta de 1920 e 1922), esteve empenhado em construir um posicionamento valorativo para o autor-criador, ampliando o escopo da criação axiológica do mesmo. Carlos Alberto Faraco (2005, p. 38), a partir do pensamento bakhtiniano, diz que, para apreender as bases dessa conceituação “é importante destacar que, para Bakhtin, a grande força que move o universo das práticas culturais são precisamente as posições sócio-valorativas postas numa dinâmica de múltiplas inter-relações responsivas”. Isto é, em todo o ato cultural assume-se uma posição valorativa frente a outras posições valorativas, conforme o pensamento dos autores.

No ato artístico, a realidade vivida e os aspectos do plano da vida são organizados de um modo novo pelo autor-criador e são condensadas numa imagem autocontida e acabada, materializada com uma certa posição axiológica que sustenta essa nova unidade.

O autor criador é, assim, quem dá forma ao conteúdo; ele não apenas registra passivamente os eventos da vida (ele não é um estenógrafo desses eventos), mas, a partir de uma certa posição axiológica, recorta-os e reorganiza-os esteticamente.

Por esse motivo, pode-se dizer que o ato criativo, que envolve o humor gráfico (em suas mais variadas formas de expressão) neste estudo, dá forma ao conteúdo (às matérias que falam dos acontecimentos) e parte de um processo de transposição refratada da vida para a arte.

A propósito disso, os processos semiológicos – quaisquer que eles sejam –, ao mesmo tempo em que refletem, sempre refratam o mundo. Em outras palavras, Faraco (2005, p. 39),

⁶⁸ Artigo de Pedro de Sousa sobre a autoria vista sob o suporte tecnológico. Disponível em: <http://www.multiciência.unicamp.br/art01_2htm>. Acesso em: 12/3/2006.

⁶⁹ Esse texto está contido na obra intitulada *Estética da criação verbal* (Tradução de: Maria Ermantina G. G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 25-220).

diz que “a semiose não é um processo de mera reprodução do mundo ‘objetivo’, mas de remissão a um mundo heterogeneamente interpretado”.

Por tudo isso é que Bakhtin (1992) afirma, no início de seu texto sobre o autor e o herói, que, no estudo estético, não interessam os processos psicológicos envolvidos na criação ou o depoimento do autor-pessoa sobre seu processo criador, porque a experiência desses processos psicológicos criativos se materializam na obra.

Mais tarde, (1934-1935) em *Filosofia da linguagem*, Bakhtin⁷⁰ diz que “a voz criativa, ou seja, o discurso do autor-criador tem sempre uma *segunda voz*, de apropriação refratada de uma voz social qualquer”. Portanto, a posição axiológica do autor-criador é um modo de ver o mundo, um princípio ativo de ver a partir de uma exterioridade (é preciso estar fora, olhar de fora) que guia a construção do objeto estético e direciona o olhar do receptor (leitor).

É dessa concepção que se ilustra, através do humor gráfico, a obra “de autoria” que representou o *Chaimite*.

A partir dessa discussão, a noção de autor fica, segundo Foucault⁷¹ (1992), definida como “uma função característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade” e tem, segundo Bakhtin (1992), uma relação e um posicionamento axiológico com seu público receptor, do qual não se separa. O humor gráfico, no *Chaimite*, fica, assim, claramente atravessado pelos diálogos sociais. O receptor parece sempre implicado na obra (humor gráfico), o que permite visualizar a representação de manifestações do coro social de vozes.

⁷⁰ BAKHTIN, Mikhail apud FARACO, Carlos Alberto; et al. *Uma introdução à Bakhtin*. Curitiba: Hatier, 1988. p. 40, grifo do autor.

⁷¹ FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Conferência de 22 de fevereiro de 1969 à Sociedade Francesa de filosofia. Tradução portuguesa de: José B. de Miranda; Antônio Fernando Cascais. Lisboa: Veja Passagens, 1992.

5 PERCURSO DESCRITIVO E INTERPRETATIVO

O propósito neste capítulo é prosseguir a trajetória que foi definida anteriormente, e nela buscar os suportes conceituais para que se possa fazer o diálogo com o empírico através da análise e da leitura interpretativa das imagens do humor gráfico.

Pensou-se, desde o início dos estudos, na articulação de uma metodologia que desse conta do fenômeno humor gráfico, como expressão gráfico-discursiva e nas especificidades desse objeto de estudo no jornal *Chaimite*. Conforme já mencionado, o fenômeno humor gráfico abrange uma série de saberes, mas quando se observa o todo, não se identificam as partes; portanto, será necessário fazer o recorte. O foco será dado ao processo comunicativo que permeia todos os campos (do conhecimento) e estabelece a ponte entre o processo que o humor gráfico sustenta e a sua relação com os elementos culturais e artísticos em sua estrutura.

Como se viu até agora, o humor gráfico envolve em sua construção, tanto no nível implícito quanto no nível explícito, uma série de elementos que fazem parte de sua arquitetura gráfica e de sua linguagem, esses elementos são responsáveis pelo processo de produção de sentido do mesmo.

A questão será, para este estudo, o da separação e o da integração desses elementos que fazem parte de toda estruturação do objeto. Levando-se em conta o pensamento de Bakhtin que orienta, desde o início, a abordagem do humor gráfico. Beth Brait (2005, p. 105), a respeito de Bakhtin diz: “O empreendimento bakhtiniano consiste em propor que há entre o particular e o geral, o prático e o teórico, a vida e a arte uma relação de interconstituição dialógica que não privilegia nenhum desses termos, mas integra na produção dos atos, de enunciados, de obras de arte etc”.

A partir dessa concepção é que se fundamentou uma metodologia capaz de dar à leitura e à interpretação do objeto de estudo uma posição que privilegia as relações de

interconstituição dialógicas entre o particular e o geral, o autor e o mundo da obra, remetendo-os ao mundo empírico através da descrição e, posteriormente, da interpretação.

O primeiro procedimento, a análise descritiva, é realizado a partir dos elementos postos no enunciado do humor gráfico e é, também, reconhecido na observação daquele. Atribui-se ao enunciado um significado independente do contexto. Por esse motivo, a análise descritiva possui uma postura sistemática que integra um pequeno número de regras gerais de observação, suscetíveis de interferir e de combinar seus efeitos.

Não se deve esquecer que, para este trabalho, o enunciado é definido pelas manifestações visuais e verbais do humor gráfico que possibilitam, a partir de um conjunto de instruções dadas, o cálculo de sua significação no domínio do observável. Portanto, a análise do humor gráfico leva em conta, primeiramente, as categorias do humor gráfico em suas respectivas manifestações expressivas. São elas: o cartum, a caricatura, a charge, as tiras de humor e as ilustrações editoriais que acompanham ou não as matérias na composição da página do jornal. Em seguida, essas categorias são divididas nas especificidades dos seus componentes manifestados em relação ao visual e ao verbal, a fim de se fazer uma leitura da estrutura composicional vinculada aos aspectos formais da imagem; aos componentes artísticos que combinam o desenho às letras e aos signos lingüísticos.

A análise gráfica dos componentes da imagem se refere aos códigos visuais (não-verbais) que relacionam:

- o ponto e a linha (expressão do traço);
- as massas (superfícies escuras ou hachuras), que variam de intensidade e podem assumir as mais diversas formas planas ou ainda com retícula;
- o espaço (envolvendo planos e perspectiva);
- o tratamento gráfico (referente às técnicas do desenho);
- o pano de fundo (relativo aos cenários);
- o caráter dos personagens.

A observação dos elementos composicionais da imagem segue o critério, não da ordem fixa estabelecida, mas o de grau de prioridade determinada pela própria imagem.

Também é feita a descrição formal dos códigos verbais, que englobam os títulos, as falas (balões e legendas) e os outros recursos lingüísticos para, posteriormente, no processo interpretativo, avaliar as suas relações com as matérias afins do jornal e de outros contextos.

A análise descritiva de todos esses componentes da obra é feita para circunscrever o modo como o humor gráfico foi construído e a imagem que está posta. Esta observação sistemática cumpre uma função indispensável para o procedimento posterior, o da

interpretação, pois serve de fundamento para o reconhecimento (em sua arquitetura gráfica e verbal), das marcas, dos traços que identificam o humor gráfico, tanto com a sua matriz brasileira, quanto com a sua inserção no contexto português. Nesse ponto, o capítulo de contextualização e a história do jornal *Chaimite*, assim como a biografia e as entrevistas com seus atores, é que fornecem subsídios para o mapeamento dos traços.

A análise descritiva do humor gráfico vai obedecer a seguinte ordem de exposição: identificação (informações sobre a imagem como documento); descrição do conteúdo geral para a obra, isto é, do contexto jornalístico específico a partir da explicitação das matérias afins (se houver); apresentação do humor gráfico em suas respectivas categorias expressivas e a relação que ele apresenta com a composição da página do jornal; detalhamento das especificidades visuais (no sentido de não-verbais) e verbais exibidas pelo conteúdo temático da imagem.

Por conseguinte, a partir da análise descritiva, será possível projetar o objeto de pesquisa no mundo da interpretação analítica. Aqui, o componente interpretativo determina o efeito do enunciado considerando-se as circunstâncias do contexto, portanto, calcula, a partir da descrição do objeto empírico, o sentido do enunciado na enunciação. Esse componente trabalha com a exterioridade, ou seja, com o que pode ser depreendido pela própria organização arquitetônica do objeto e pelos elementos implícitos, que colocam em funcionamento as leis do discurso.

Identificam-se, então, as marcas (os traços) que o ligam com a sua matriz brasileira e/ou com a sua inserção no contexto português, através do levantamento dessas marcas (traços) visíveis, no que se refere ao deslocamento geográfico, político, social e cultural. A partir disso, pode-se refletir se as proposições de Bakhtin (dialogismo, polifonia, intertextualidade) se aplicam às imagens do humor gráfico, para procurar, subseqüentemente, as estratégias comunicativas responsáveis pelos efeitos de sentido produzidos. As estratégias comunicativas são utilizadas pelo discurso do humor gráfico na forma de figuras de linguagem, apresentadas anteriormente como: ironia, exagero, crítica, paródia, rupturas discursivas e ambigüidade/duplo sentido. Esses serão os aspectos interpretativos analisados e correspondem ao componente enunciativo (enunciado + enunciação). A relação do sentido aí produzido pelo discurso e pela mensagem do humor gráfico vai depender da análise descritiva realizada anteriormente.

É no cruzamento e na articulação de todos os elementos construtivos do discurso, tanto o descritivo quanto o interpretativo, que se buscam as especificidades de comunicação do objeto, no que diz respeito às nuances do diálogo por ele proposto. As distintas e originais

expressividades (gráficas e verbais) que o humor gráfico assume, articuladas à singularidade da linguagem, permitem verificar a malha significante e os efeitos de sentido responsáveis pelo diálogo que o jornal *Chaimite* produziu. Essas constatações possibilitam definir níveis de articulações capazes de conter em si o significado das mesclas interculturais (hibridismos) que caracterizaram as mudanças de cenário e sustentaram o discurso, a mensagem do humor gráfico, na circunstância específica em que foi produzido.

Portanto, é a partir de uma concepção arquitetônica, que equivale à concepção ligada ao ato mais geral do edifício específico do humor gráfico, que se ordena a união que integra os aspectos formais da imagem no nível explícito e implícito do discurso (da linguagem) à circunstância em que se dá a comunicação da obra (espaço e tempo – censura e livre expressão), para então, procurar e averiguar o seu sentido através do viés do humor. O objeto empírico resulta dessa articulação. Para melhor visualizar o método de análise, apresenta-se o quadro abaixo, elaborado para esta pesquisa, a partir dos conceitos teóricos obtidos na fundamentação teórica:

Quadro 1 - Método de análise da imagem - humor gráfico

Descritiva	a) Conteúdo geral para a obra humor gráfico.	Matérias significativas e sua relação com a imagem.	
	b) Arquitetura composicional do humor gráfico.	Identificação do objeto e classificação em sua respectiva categoria expressiva.	Descrição dos componentes verbais. Descrição dos componentes visuais.
Interpretativa	a) Análise interpretativa dos elementos explícitos e implícitos a partir da enunciação e sua relação com processo comunicativo.	Aplicação das categorias bakhtinianas: dialogismo, polifonia, intertextualidade para o humor gráfico.	
	b) Estratégias discursivas e seus efeitos de sentido.	A utilização de figuras de linguagem pelo humor gráfico.	

5.1 Recorte para a análise e interpretação

Antes de passar à análise do jornal *Chaimite*, são necessários alguns esclarecimentos quanto à seleção da amostragem que compõe o *corpus* da pesquisa.

Dessa amostragem, serão selecionadas somente as duas edições, pois seus originais ainda encontram-se preservados e estão em mãos para a pesquisa, já que se passaram trinta anos, desde o seu lançamento do jornal, em 26 de fevereiro de 1976. Eles correspondem ao 10º número, de 29 de abril a 6 de maio de 1976 e ao 11º número, de 6 a 13 de maio de 1976.

Nídia Guimarães possui encadernações das dez primeiras edições do *Chaimite*, e a pesquisadora, através do desenhista Roberto Silva, possui duas originais, relativas ao final do mês de maio de 1976. A edição de número onze do *Chaimite* não consta na coleção de Nídia. Ela corresponderia a uma edição inédita do jornal, através das entrevistas, acredita-se que tenha sido a última edição publicada do *Chaimite*. Portanto, ao todo, somam-se onze edições disponíveis para fins de amostragem e análise, todas preservadas em cópia laser e xerox.

O *Chaimite* é composto por dezesseis páginas em tamanho tablóide, optou-se, portanto por uma seleção que privilegiasse os critérios ligados à preponderância do humor gráfico, no aspecto quantitativo de superfície ocupada na página e no aspecto qualitativo, enquanto veiculador de mensagens que retratam e caracterizam bem a expressão imagética do semanário.

Assim, com base nos critérios apontados, foram selecionadas as capas e as contracapas, pois essas tiveram importância vital, tanto para atrair, quanto para retratar o contexto português e o jornal. No total, são quatro páginas. Será examinada a página inteira, sem se separar o humor gráfico contexto da página, pois cada página do jornal é trabalhada como um objeto inteiro. Observa-se que nestas páginas o desenho assume a posição central ou, até mesmo, toma conta do espaço.

O elemento humor gráfico se manifesta no jornal, sobretudo como desenho de humor. As diversas expressões/categorias do humor gráfico, isto é, os cartuns, as caricaturas, as charges, as tiras e as ilustrações editoriais estão representados nas capas e contracapas do *Chaimite* e, cada desenho mescla em um amálgama essas funções expressivas. Da edição de número 10, foram extraídas duas representações gráficas que expõem com acuidade as razões dessa pesquisa. Na edição de número 11, aumentam quantitativamente as representações do humor gráfico, devido à contracapa que está composta por uma série de nove quadros com mensagens individuais; já na capa encontra-se uma tira de humor com sete quadros. Portanto, individualmente, a amostragem é composta por doze desenhos, mas, como dito anteriormente, a página inteira é examinada como um todo. Tanto a capa como as contracapas tinham para o *Chaimite* pesos iguais, pois eram exibidas, simultaneamente, nas bancas.

Também não faria sentido fazer somente o exame particular do humor gráfico, sem observarmos toda a página do jornal *Chaimite*, pois o diálogo que todos os componentes composicionais propõe, entre si, é essencial para o sentido da mensagem do jornal e do humor

gráfico. Em suma, nesse jornal, o projeto gráfico, a paginação, a titulação, a tipografia e a ilustração se organizam para dar a cada página uma unidade gráfica de objeto visual.

Para completar e ilustrar essas informações, especialmente no que se refere ao humor gráfico no *Chaimite*, as duas edições analisadas estarão em anexo na íntegra.

5.2 Análise do humor gráfico

5.2.1 Conteúdo geral para as obras do humor gráfico da 10ª edição do *Chaimite*

Os parlamentares portugueses, no dia 2 de abril de 1976, haviam votado a Constituição da República Portuguesa, e, no dia 25 de abril, foram feitas as primeiras eleições democráticas, após a revolução, para eleger a bancada parlamentar.

A 10ª edição do *Chaimite* vai para as bancas no dia 29 de abril, daquele mesmo ano, e as matérias do jornal tratam da eleição. Embora o resultado final ainda não fosse conhecido, as pesquisas de boca de urna indicavam a vitória do Partido Socialista.

Matéria da página 3 - Título: *As três fiandeiras*.

Autor: está sem assinatura, mas algumas características do texto indicam que tenha sido escrita por Josué Guimarães.

Conteúdo: a matéria faz uma paródia a partir de contos infantis dos Irmãos Grimm como tema a situação política portuguesa. A jovem da história representa o Partido Socialista, o rei é o Conselho da Revolução; o castelo representa o Palácio de Belém; a mais nova e bela filha do rei é a democracia, o reino é Portugal e as três fiandeiras retratam os partidos de direita em Portugal.

Matéria da página 4 - Título: *Na boca da urna*.

Autor: desconhecido.

Conteúdo: comenta os primeiros resultados das eleições e da pesquisa de boca de urna que aponta a vitória da esquerda socialista portuguesa.

Matéria da página 7 - Título: *O gato e a urna*.

Autor: também está sem assinatura, mas pela semelhança de tratamento literário com a matéria da página 3 leva-se a crer que seja de autoria de Josué Guimarães.

Conteúdo: faz uma paródia com o conto infantil, *O gato e a caixa de cristal* e as eleições portuguesas.

Essas são as principais matérias que apresentam convergência com o humor gráfico, não somente o da capa, mas de toda essa edição do jornal *Chaimite*.

5.2.2 Descrição da arquitetura composicional do humor gráfico

Fig. 18 - Capa da 10ª edição do jornal *Chaimite* (Lisboa, 29 de abril a 6 de maio de 1976).

O logotipo do jornal é composto em caixa alta por letras desenhadas à mão, em formato bastão, que estão vazadas sobre uma tarja vermelha na parte superior da página. O retângulo colorido, que condiciona o *lettering*, forma um *box* vermelho e é o único elemento de cor na página. No desenho da fonte para o logotipo “Chaimite”, as letras se ligam através de uma sobreposição formal, isto é, cortam a forma da letra seguinte, reduzindo o espaçamento entre elas. Para Cagnin (1975), as letras assumem formas diferentes de acordo com as diferentes mensagens e intenções a serem transmitidas: a isso se dá o nome de função figurativa do elemento lingüístico. Por esse motivo, o uso de caracteres não tipográficos (escrita manual) serve de reforço ao poder de comunicação da palavra. Integrando o logotipo do jornal, a palavra “semanário” aparece como informação complementar, composta em tamanho menor e em caixa-baixa na cor preta, trazendo tipos sem serifa que sobrepõem o *lettering* do jornal.

A cartola tradicional dos jornais, onde estão, em geral, informações como a data, o número da edição e o preço, neste jornal é composta em uma só linha e mostra uma legenda que muda a cada edição. Ela está entre duas linhas finas (fios) que cortam a página.

No caso do humor gráfico, Roberto Silva ilustra editorialmente a manchete da capa, *DIREITA DE BRAÇO PARTIDO*, misturando gêneros expressivos, isto é, cruza grupos de categorias destinadas para definir as formas como o humor gráfico se apresenta. O desenho de humor estampado é empregado tanto como ilustração editorial quanto como charge e/ou cartum. Isso ocorre, porque o desenho, apesar de indicar implicitamente um fato ocorrido, um acontecimento de caráter temporal e de manifestar a opinião editorial do jornal que caracteriza a charge, também apresenta as características atemporais do cartum, pois sua compreensão transcende a época para a qual foi criado e, explicitamente, representa um fato comum, que pode ser entendido por todos. Portanto, aqui o humor gráfico traz consigo o cruzamento de três categorias expressivas: a ilustração editorial, a charge e o cartum.

A composição apresenta como elementos de seu conteúdo temático um homem sentado em uma mesa redonda de bar, com o braço direito quebrado (enrolado e preso por uma tipóia). O outro braço, o esquerdo, apóia a cabeça com a mão e segura um cigarro aceso (com cinza) entre os dedos. O personagem parece pensativo. Sua cabeça está voltada um pouco para a direita e seus olhos um pouco para a esquerda (olhos representados sem pupilas), parecendo vidrados. Sobre a mesa redonda, onde está com os dois braços apoiados, há um copo e uma garrafa (sem identificação), enquanto uma toalha xadrez a cobre quase por completo.

No que se refere ao traçado, há predominância da linha que é elemento principal da expressão gráfica que define o desenho. Quanto ao tipo, ela apresenta-se curva e fina para criar o cabelo, limpa e dinâmica para dar forma, e troca de espessura e direção para compor hachuras e criar padrões. Dois pontos focais em forma de elipse são utilizados para criar os olhos, e pontilhismos são utilizados para dar volume e sombras ao desenho. Portanto, a técnica de ilustração do humor gráfico prioriza o tratamento linear produzido a partir de pena e nanquim sobre papel.

O plano americano enquadra o personagem da cintura para cima, e a página apresenta movimento em Z, a partir do título. Não existe cenário nem pano de fundo para o desenho, apenas os elementos textuais (chamadas para as páginas do jornal) são aplicados no lado direito. O desenho que toma conta de 1/3 da capa.

No tocante ao elemento textual, verifica-se a manchete da página, *DIREITA DE BRAÇO PARTIDO*, serve como título para a imagem do humor gráfico. Composto em duas linhas, a primeira contendo somente a palavra “direita” em caixa alta, corpo (150 pontos paica⁷²) que ocupa toda a largura da mancha da página, utiliza letra de desenho grotesco ou sem serifa. Na segunda linha, o complemento da frase – “de braço partido” – está também composto em caixa alta com a mesma tipografia, mas o corpo da letra é menor (70 pontos paica) e fica centralizado logo abaixo, dando sustentação à palavra “direita”. Os recursos técnicos gráficos em 1976 eram mecânicos ou manuais. Por esse motivo o título foi composto em *letraset*.

As frases que aparecem alinhadas em diagonal, no canto direito da página, foram desenhadas à mão por Roberto Silva para as chamadas internas (para as matérias do jornal) e não possuem relação temática com o desenho do humor gráfico; possuem efeito de informar e chamam a atenção do leitor para os temas tratados no interior do jornal.

5.2.3 Análise interpretativa

Antes de iniciar a análise interpretativa do humor gráfico da capa desta edição, se fará um deslocamento para atender a interpretação do logotipo do jornal descrito anteriormente. O sentido da palavra “chaimite” está relacionado à guerrilha urbana, com o combate e assim o jornal se autoproferia “um jornal combativo”. De acordo com o editorial que comemora a 10ª edição, há uma questão em forma de pergunta, no terceiro parágrafo, que diz assim: “Valerá a

⁷² Paica ou *pica*, em inglês, é um sistema de medidas tipográfico usado até hoje para medir o tamanho da fonte. Uma paica possui 12 pontos anglo-americanos (AA) e equivale a 4, 212 mm.

pena continuar, prosseguir, empurrar e abrir caminho à força de safanões?” (*Chaimite*, 1976, p. 1).

Esse sentido metafórico de batalha é reforçado no logotipo branco, vazado sobre tarja vermelha. A cor, nesse único ponto da capa, busca atrair a atenção. O vermelho traz significados claros para a linha ideológica que o *Chaimite* seguia. É um jornal de esquerda, um jornal que luta com “paixão” por aquilo que acredita. Os *tipos* arredondados e irregulares, que compõem o nome do jornal, buscam inspiração no formato do tanque de guerra que lhe dá origem. As letras se sobrepõem cortando uma às outras, tirando o espaço entre elas e demonstrando assim, o estrago causado por um certo aniquilamento da forma e um sufocamento dos espaços. É bem claro que se trata de um semanário, pois esta informação está sob o logotipo.

A representação gráfica de humor destaca um homem com o braço direito enfaixado, apoiado sobre uma mesa de bar, e tem como título para o desenho e manchete para o jornal a frase: *DIREITA DE BRAÇO PARTIDO*.

Recuperando o contexto, o humor gráfico faz uma recorrência ao momento histórico português posterior às eleições parlamentares de 25 de abril de 1976, que elegeram um congresso de maioria socialista. É quando, pela primeira vez, após a Revolução dos Cravos, realizam-se eleições democráticas em Portugal. Na ocasião, os resultados de boca de urna já indicavam a vitória do Partido Socialista, de Mário Soares, e a derrota dos partidos de direita.

Em relação ao elemento verbal, a palavra “direita” se refere, portanto, aos partidos de direita que haviam perdido as eleições parlamentares portuguesas. O uso de caracteres regulares, mas de tamanho notável, conferido pelo corpo da letra, demonstram a voz do narrador que tem a intenção de exagerar. Este recurso foi utilizado para dar ênfase à perda das eleições pelos partidos políticos de direita, assunto que assumiu também destaque como notícia no jornal.

Sabe-se, através dos depoimentos, que a expressão “braço quebrado” foi preterida para dar lugar à expressão “braço partido”, de uso corrente⁷³ em Portugal. Certos vocábulos do português europeu têm significado bastante diferente no Brasil e vice-versa, ocasionando armadilhas de uso da língua. Portanto, de certa forma, houve uma adaptação do discurso para que pudesse dialogar com o público português e oferecer um sentido mais apropriado.

⁷³ No *Dicionário Português-Brasileiro* para o substantivo “partido” diz: “partir quase sempre é preferido em Portugal” (GRISOLLI, Paulo A. Disponível em: <http://www.portcult.com/11.DICT_INTRO.htm>. Acesso em: 16 abr. 2006).

Essa orientação da palavra em função do interlocutor tem uma grande importância, pois a partir dela pode-se compreender a concepção do dialogismo bakhtiniano. Conforme Bakhtin (1990), toda e qualquer palavra comporta, na realidade, duas faces, pois ela é determinada pelo fato de proceder de alguém e se dirigir para alguém. Desta forma, ela constitui precisamente o produto da interação do locutor e do ouvinte. Observa-se, então, o cuidado do jornal *Chaimite*, e do discurso que proferia através do humor gráfico, em relação ao público e ao seu leitor, em última análise, em relação à coletividade.

O humor gráfico, visto como uma só unidade, pode estabelecer, com os textos verbais e visuais, relações dialógicas e intertextuais conjuntamente. Essas relações também se estabelecem com as matérias jornalísticas no interior do *Chaimite*. O humor gráfico que ilustra esta capa está ligado ao principal fato da vida política portuguesa nessa época. Ele acaba resumindo o assunto mais importante naquele momento em Portugal e proporciona ao leitor uma contribuição para seu repertório.

As capas nos jornais, em geral, se formam como uma espécie de mosaico, no qual todos os assuntos mais importantes das diversas seções aparecem dispostos. Neste caso, a capa desta edição do semanário funciona como apresentação do fato considerado mais importante naquela semana e será referência para todas as matérias no interior do jornal. O humor gráfico que ocupa posição central e preponderante na página também tem a função de atrair o leitor para esses textos. Portanto, o humor gráfico dessa capa se relaciona dialógica e intertextualmente com os demais textos do jornal *Chaimite*, pois esses transmitem as principais informações e opiniões sobre o assunto em foco.

O desenho do humor gráfico nesta capa, pelas suas características plásticas, por seu caráter visual, também transmite informações de forma condensada e rápida, opinando sobre o ponto principal do assunto – a perda das eleições parlamentares pelos partidos de direita. Por esse motivo, adquire sua expressividade maior também como *charge*. Os elementos (verbais e visuais) do humor gráfico, como *charge*, não são neutros, isto é, não têm apenas a função de espelhar os acontecimentos. Eles são opinativos e funcionam como um editorial.

A relação intertextual da *charge* com os acontecimentos recentes da vida política portuguesa e conseqüentemente com o período por o qual o país atravessa, nos leva à compreensão da mensagem implícita e simbólica do humor gráfico.

O aspecto polifônico do humor gráfico desta capa é influenciado por muitos discursos constituídos a partir de suas relações dialógicas e não possui explicitamente a caracterização dessas vozes em sua estrutura. A hipótese é de que a imagem do humor gráfico reflita o questionamento e a voz do próprio autor, que a projeta de modo intenso pela “alma” do

personagem caricaturado. Cabe ressaltar que a categoria caricatura para o humor gráfico é justamente a capacidade de deixar aflorar a “voz” do refratado.

Para perceber os efeitos de sentido do humor gráfico como charge, o leitor deve estar ciente do contexto e do momento político vivido. A decodificação da imagem está ligada a esses elementos da enunciação e a partir da associação deles ao componente explicitado pelo humor gráfico é que o receptor pode chegar ao riso. O personagem, com o braço direito quebrado, tem o olhar fixo no vazio, demonstrando tristeza ao segurar a cabeça com a mão que ainda sustenta um cigarro. Parece que, além do braço, seu coração está partido, pois a garrafa e o copo na sua frente reforçam esse sentido simbólico. Relativo a este desenho, portanto, confrontam-se dois valores: o da atualidade da enunciação, que estão presentes de modo implícito, e o da exterioridade, presente no explicitado e no modo como é dito. Dessa forma, a ambigüidade o duplo sentido é a estratégia principal, do discurso do humor gráfico, para produzir o efeito de humor.

Assim sendo, a presença da ironia é constituída por essa maneira ambígua que o *Chaimite* apresenta o acontecimento. É possível captar o efeito de sentido irônico, através do mecanismo específico para esse exemplo que organiza a informação por meio do verbal e do visual e expõe as suas contradições. O jogo irônico passa a insinuar o “sentido próprio”, literal, e o “sentido figurado”. De acordo com Bergson (2001, p. 66), “os interlocutores conhecendo a expressão natural, não precisam encontrá-la expressa na frase, pois ela já faz parte de seu universo lingüístico/conceitual”. Dessa forma, a transposição é feita, na medida em que os interlocutores partilham conhecimento.

Na capa do *Chaimite*, a manchete verbal diz respeito ao plano do discurso político, enquanto o desenho do humor gráfico refere-se ao campo discursivo do fisiológico e emocional, focalizando o personagem explicitamente com o seu braço direito quebrado e implicitamente também com seu coração partido. Entretanto, é a diagramação, o projeto gráfico da página, a maneira de colocar as informações verbais e visuais nesse espaço que propõem o conjunto, a possibilidade de leitura e interpretação dos dois acontecimentos como se o desenho fizesse referência à manchete e vice-versa. O desenho tem como cabeçalho a seqüência verbal, e a seqüência verbal tem como centro catalisador a figura do desenho. Como diz Bergson (2001, p. 66), “obteremos o efeito cômico ao transpor a expressão natural de uma idéia para outra tonalidade”.

Outras figuras de linguagem menos marcantes, como a crítica, a ruptura discursiva e a paródia estão expostas implicitamente nesse exemplo específico. Podem-se extrair aspectos críticos embutidos em toda e qualquer obra humorística, mas certamente, no caso agora

analisado, não constitui essência e mote central. Já a ruptura discursiva não se apresenta na forma narrativa, uma vez que o humor gráfico é exibido a partir de um só quadro. Porém, a ruptura não se dá, necessariamente, apenas ao final de uma seqüência narrativa; ela pode ocorrer no contato instantâneo com o trabalho, ou entre o elemento verbal e o visual, fato que acontece exatamente neste caso, quando o leitor é tomado de surpresa pelo desenho que quebra a lógica racional do elemento verbal, o título da obra. O aspecto parodístico possui relação com um fato real ou realidade específica. Porém, é possível falar em paródia de modo subjetivo, se considerado o real embutido implicitamente no discurso do humor gráfico.

A tradição cultural do povo português, nas palavras do historiador Eduardo Lourenço (1999), cultua o sentimento melancólico advindo das experiências sombrias com o seu passado taciturno. Esse fato explicaria porque a figura triste, relativa ao personagem da ilustração, aqui analisada, tem a intenção de cumplicidade com o leitor, com o grupo social representado pelo público português. Cagnin (1975, p. 19), enfatiza a importância do repertório para a linguagem de humor:

Todos nós temos um repertório de experiências anteriores. Todos nós pertencemos a um grupo e dentro dele nos desenvolvemos e desenvolvemos nossa linguagem. Com ela vinculamos nossa própria realidade interior, e a linguagem humorística não se desvia dessa regra: também ela pertence ao grupo que tem condições comuns a seus membros.

A idéia de repertório proposta pelo autor trata das experiências do indivíduo dentro de um grupo. Pode-se concluir que esse conceito de repertório inclui, como se percebe pela citação anterior, além da linguagem, todos os valores sócio-culturais, situações e experiências vividas pelo indivíduo. Portanto, tanto o jornal *Chaimite*, quanto o autor do humor gráfico, que é um brasileiro, tiveram que adaptar seu discurso às condições sócio-culturais do público em questão e ajustar as formas do humor de acordo à realidade, então, vivida por eles. Essa asserção confirma a observação de Bergson (2001), pois através dela fica claro que as formas de humor não têm necessariamente o mesmo efeito entre povos de culturas diferentes.

A síntese formal é constatada também neste desenho. Embora tenha um tratamento gráfico detalhado em certas partes, como o grafismo do paletó e da toalha de mesa, o desenho alcança uma formulação de unidade, que é evidenciada pela limpeza do traço e do fundo. Com essa técnica, o desenho do humor gráfico realça os contornos e o espaço pictórico potencializando a objetividade da mensagem. O destaque é para o personagem, para a figura humana que sugere o destino e a decepção dos integrantes dos partidos de Direita em Portugal.

A técnica de ilustração linear e o tratamento gráfico dado ao desenho de humor se assemelham à técnica empregada por um dos mais importantes cartunistas do *Pasquim* brasileiro, o cartunista e autor de histórias Ziraldo⁷⁴. De acordo com Roberto Silva (2005), não havia como fugir dessa influência nessa época. Isso explica a relação do autor também com seu contexto de origem, o Brasil.

Não se pode afirmar, mas o aspecto melancólico do personagem deste desenho possibilita ao autor expressar também o sentimento de exílio, experimentado por todos os exilados e por ele próprio. Como afirma Bakhtin (1992, p. 39), “o ato criativo envolve um complexo processo de transposições refratadas da vida para a arte”. O autor é aquele que compõe o objeto estético a partir de uma posição axiológica. Ele transporta o plano da vida para o plano da arte sob um certo viés valorativo, porque recorta e reordena os eventos da vida. Essa voz criativa tem que ser sempre, como insiste Bakhtin (1992, p. 108), “uma segunda voz”, ou seja, o discurso do autor não é sua voz direta, mas um ato de apropriação refratada de uma voz social qualquer de modo a poder orientar o todo estético.

Roberto Silva não assina a obra, o que denota seu temperamento tímido e recatado, como afirmou o cartunista gaúcho Santiago⁷⁵, mas esse detalhe também corrobora a idéia de Foucault (1994) que propõe uma distinção entre as categorias semânticas do nome próprio e o nome do autor. Essa idéia não nega o autor como sujeito individual e, fundamentalmente nesse caso, vincular um nome a uma obra é um jogo de múltiplas variáveis em que o que menos conta é a referência fixa em um indivíduo produtor e, portanto, quem fala pode ser substituído por um sujeito coletivo e transindividual. O humor gráfico, reproduzido nesta capa do *Chaimite*, não possui uma assinatura, um nome próprio como referência da autoria, entretanto a obra em si propõe-se autoral por certas características singulares que assume.

⁷⁴ Ziraldo Alves Pinto foi desenhista de humor e diretor no *Pasquim*. É autor de *Pererê* e *Menino Maluquinho*, entre outras obras famosas e influenciou uma geração de desenhistas.

⁷⁵ Depoimento de Santiago para esta pesquisa (vide Apêndice A).

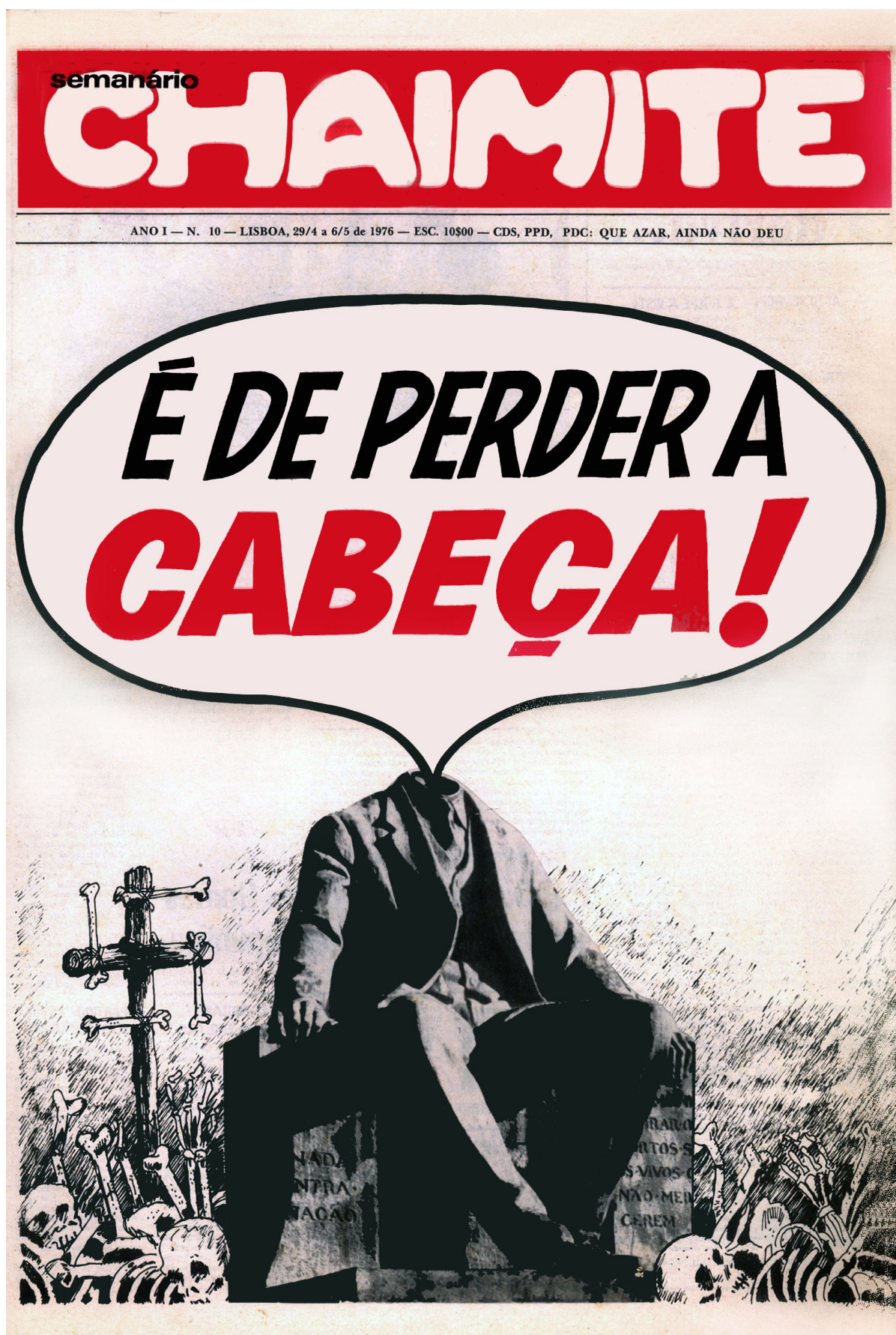


Fig. 19 - Contracapa da 10ª edição do jornal *Chaimite* (Lisboa, 29 de abril a 6 de maio de 1976).

5.2.4 Descrição da arquitetura composicional do humor gráfico da contracapa da 10ª edição do jornal *Chaimite*

As contracapas do semanário *Chaimite* funcionavam como capas, o que é identificado a partir da importância do tratamento gráfico a elas dispensado, para que pudessem, também, ter a função de apresentar o jornal na banca.

Na contracapa da 10ª edição, o cabeçalho que traz o nome do jornal e a cartola com as informações do ano, número, local, data, preço e legenda repete-se.

O que muda é o humor gráfico que aparece ocupando 1/6 da página, um espaço bastante expressivo. Ele é composto por um único quadro e congrega em sua estrutura uma técnica mista que reúne fotografia, desenho e um balão de fala relativo à imagem de uma “cabeça” ausente.

A foto é de uma escultura, ou estátua de um homem sentado e sem sua cabeça. Foi erguida em memória de uma pessoa que tem sua identidade desconhecida. A partir de um levantamento de informações, observou-se que esta mesma fotografia aparece na edição de número dois, na página 13, em tamanho bem menor e com a seguinte legenda: “Só agora se viu, e muito tarde, aquilo que lhe faltava”. Não há matéria nem nota referente à imagem. Todavia na edição seguinte, a de número três, na seção de cartas uma pessoa pergunta ao *Chaimite*: “Fiquei confusa com a foto daquela estátua sem cabeça. A quem pertence o corpo? (Adelaide Murteira, Covilhã, março de 1976). A resposta é curta e diz o seguinte: “Pertencia, minha cara, pertencia. Trata-se de uma estátua erguida em homenagem eterna à velha senhora⁷⁶. Adivinhou? Pois é.” (*Chaimite*, março de 1976).

Portanto, a partir desse diálogo, conclui-se que deve ser do ditador Antônio Oliveira Salazar, morto em junho de 1970 em Lisboa. Apesar disso, para que se pudesse afirmar com exatidão, fez-se contato (pela Internet) com o autor do humor gráfico, Roberto Silva, que confirmou as suspeitas. Pela fotografia original, onde o cenário de fundo ainda não tinha sido recortado, percebeu-se que não se trata de um mausoléu como quer mostrar a imagem com o desenho, mas apenas uma estátua na frente de um prédio público, que, de acordo com a fonte, fica localizado na cidade de Porto em Portugal.

O desenho, pano de fundo para a imagem fotográfica, mostra esqueletos amontoados, caveiras e uma cruz em madeira que forma uma suástica a partir dos ossos nela amarrados. O tratamento gráfico dedicado ao desenho, a partir de traços finos que se aglutinam e se afastam em um grafismo para formar o meio tom e as sobras, acompanham a direção da luz da

⁷⁶ Velha Senhora era o termo utilizado para designar a ditadura salazarista.

imagem fotográfica que está em primeiro plano. Dessa forma, a luz enfatiza as figuras, os esqueletos e principalmente a cruz logo atrás e à esquerda da foto. A iluminação é um mecanismo expressivo utilizado para dar à imagem fotográfica um cenário e acompanhar a perspectiva tridimensional e o volume da fotografia à frente. A fotografia, por sua vez, tem sua dramaticidade acentuada pelo alto contraste da luz e da sombra.

O elemento verbal ocupa um grande espaço na página e aparece representado dentro de um balão de fala, como nas histórias em quadrinhos. Este balão representa a cabeça e a fala do personagem e é enfatizado por uma linha de contorno regular e espesso. Dentro do balão tem-se a frase: *É DE PERDER A CABEÇA!* As letras estão em caixa alta (maiúsculas), e a palavra “cabeça” junto com o sinal de exclamação estão em cor vermelha e têm corpo *bold*, mais “gordo” que os demais.

Existem escrituras pouco legíveis, registradas pela fotografia, na lápide do monumento. As imagens dessas inscrições são insuficientes para se saber se comemoram algum fato ou referem-se à memória do indivíduo representado. De um lado (esquerdo) fazem referência à nação e do outro (direito) dizem respeito a honrar os mortos e não desmerecer os vivos.

5.2.3.2 Análise interpretativa

Visualizando-se a capa e a contracapa desta edição do *Chaimite*, percebe-se a caracterização mais orgânica da página, isto é, a distribuição dos elementos aponta para o privilégio do recurso visual como elemento gráfico que toma conta da página, assemelhando-se aos cartazes.

A representação do humor gráfico nesta contracapa explora o contraste obtido pela utilização do subsídio fotográfico que se opõe tecnicamente ao desenho manuscrito do elemento verbal e do cenário a ele atribuído. Esse recurso produz um efeito de sentido surpreendente e impactante.

Através de um balão de fala, os dizeres emprestam à imagem os significados que ela sozinha não pode ter. A carga informativa do verbal remete à narrativa do contexto, a situação para a qual o humor gráfico foi criado, deixando-o funcionar fundamentalmente como charge e, portanto, a imagem, nessa ocasião, vira um pedaço dessa história. O verbal se destaca pelo tamanho e pela centralidade na página e faz com que o enunciado assumo o papel preponderante do enunciatário. O discurso por ele proferido dialoga com o enunciatário num “aparente” monólogo.

Neste desenho o dialogismo aflora de modo intenso, em vários níveis, pois existem múltiplas relações entre a palavra do locutor (o personagem implícito do desenho) e o

discurso imagético. A imagem fotográfica dialoga com o elemento textual (balão de fala) e com desenho. Também o discurso do próprio autor é reelaborado e combinado com muitos outros discursos, pois nasce de distintas fontes e de múltiplas referências culturais, sociais e políticas. Por meio da palavra, o locutor se define em relação ao outro e, dessa forma, ela constitui precisamente o produto de interação do locutor e do público leitor do jornal.

Ao considerar a proposição polifônica do humor gráfico desta contracapa, pode-se identificar uma clara estrutura polifônica, na hipótese da obra refletir não só voz irônica do próprio autor e sim ter como base a sua relação com o mundo e com a realidade em que está inserido. A construção desta imagem induz a um grande número de interpretações, possibilitando o afloramento de múltiplas vozes que se cruzam e emanam do verbal e do visual. Exemplo disto é a imagem em madeira da cruz cristã que, associada aos ossos, vira cruz suástica, permitindo ao observador diversidade de significados e pluralidade de vozes. Pode-se escutar também a voz irônica, a voz trágica e a dramática que emanam do humor gráfico como um todo.

A intertextualidade do humor gráfico desta contracapa possui relação menos aderente às matérias desta edição, ela é autônoma e se caracteriza pela interpretação ou paráfrase que o autor estabelece com o universo discursivo que tematiza, genericamente, o período e o discurso do jornal *Chaimite*. A relação intertextual está, portanto, nas ligações que a interpretação da imagem permite fazer, a partir do que está implícito e nas entrelinhas, com a posição discursiva do jornal. O humor gráfico é um dos textos que entram na configuração desse discurso sobre a realidade que o *Chaimite* constrói.

Os vários elementos que compõem o desenho produzem a sensação de caos, entretanto, mesmo a pluralidade de recursos técnicos não gera uma leitura cansativa. Os efeitos de sentido que mais se destacam são a ironia, a crítica e a ambigüidade/o duplo sentido.

Por meio do jogo de vozes, a ironia do humor gráfico fica explícita para o leitor e o faz pensar na gravidade do problema do sistema ditatorial que um dia prevaleceu no País e que agora morreu, acabou com a derrota nas urnas dos partidos que o representavam. A representação desse sistema autoritário é criticada através da figura do ditador sem a cabeça, demonstrando assim que esse tipo de governo ou governante foi decapitado e encontra-se depositado junto a esqueletos e ossadas. A figura do ditador sem a cabeça já não é mais necessária, ficou para trás em uma espécie de cemitério, onde no fundo, também há a representação implícita do símbolo de outro sistema autoritário (sectário da mesma doutrina) extinto e que não representa mais domínio. O humor gráfico possibilita, assim, leituras dúbias,

ambíguas e divertidas; como teria o ditador perdido a cabeça? O resultado das eleições democráticas o teria feito perder a cabeça? Seria tão humilhante e desrespeitoso esse resultado? Conseqüentemente, o humor gráfico desperta muitas leituras e múltiplos sentidos.

O aspecto do ridículo e do absurdo mostra-se presente no exagero do balão que representa a cabeça que sai do personagem decapitado. A ação cômica é, assim, evidenciada, ampliando o poder humorístico da obra.

A ruptura discursiva é observada em dois momentos: no próprio impacto causado por essa quebra de leitura da imagem fotográfica coexistente com o recurso contrastante do desenho e, também quando se percorre o desenho e se percebe o detalhe dos ossos na cruz de madeira.

Mais uma vez a obra não possui a assinatura do autor e sabe-se, pelos depoimentos, que Josué Guimarães utilizava, desde a época em que atuava no jornalismo gaúcho, o recurso da fotomontagem. Também se observa pelo traço que o desenho é de Roberto Silva, então fica a questão: seria uma obra pensada em conjunto? Tudo indica que a resposta possa ser afirmativa. Então, conclui-se que os discursos desprovidos dessa função identitária podem ter como motivação a fuga do controle e a maior liberdade de quem os produziu. O humor gráfico nesta contracapa transgride e viola fronteiras, critica irônica e agressivamente o recentemente extinto sistema político português. Sem autor nominal declarado e legitimado, o jornal *Chaimite* assume a autoria e, assim, difunde seu posicionamento sem perder o vínculo autoral com o que pensa.

5.2.4 Conteúdo geral para as obras do humor gráfico da 11ª edição (6 a 13 maio de 1976) do *Chaimite*

Nessa período, Portugal já conhecia o resultado oficial das eleições parlamentares, e o moderado Partido Socialista que tinha Mário Soares à frente como Secretário Geral conquista 35% dos votos. Subseqüentemente, nos próximos meses, os parlamentares eleitos nomeariam Mário Soares Primeiro Ministro português, e o PS formaria um governo minoritário diante da grave crise econômica enfrentada pelo País.

Neste momento, Costa Gomes era o Presidente nomeado pela Junta de Salvação Nacional e estava prestes a entregar o cargo ao seu sucessor, Antônio Ramalho Eanes, que seria eleito democraticamente, em eleições livres e populares, em junho de 1976. Portanto, mesmo que Portugal já conhecesse o resultado das eleições parlamentares que movimentaram todo o País, ainda havia muitas indefinições relativas ao governo central. Estas seriam logo aplacadas com as futuras eleições para Presidente e Primeiro Ministro.

Também outro fato, na ocasião, chamou a atenção do *Chaimite*, o afastamento feito pela Igreja Católica, do Bispo da cidade de Braga (norte de Portugal). Ele teria se candidatado como parlamentar para a Assembléia Constituinte. A 11ª edição do jornal fez muitas referências a esse assunto.

Se comparada com a edição anterior, a 11ª edição do jornal trouxe mais matérias assinadas, além de manter as seções de Cartas, Televisão, Cinema, Dicas e a Página Central com fotos, uma espécie de álbum com balões desenhados à mão. O *Chaimite* acrescentava, às imagens fotográficas, balões que representam a fala e o pensamento dos personagens retratados e, portanto, atribuíam um discurso ficcional a estes. Nesta edição, o jornal informa a autoria desta seção, através do desenho do personagem “Bazuca”, que diz: “- Mais uma página de Manoel Torrão” (*Chaimite*, 1976, p. 8).

As matérias assinadas, no interior do jornal *Chaimite*, iniciam na página quatro. Josué Guimarães manteve o mesmo título da coluna que ele tinha no jornal Zero Hora, em 1971, *Volta ao Mundo* e foi assinada também com o mesmo pseudônimo, *Philleas Fogg*⁷⁷. Esse personagem fictício, parodiado por Josué Guimarães, viaja pelo mundo e conta a um amigo os acontecimentos que presenciou. O texto dirige-se contra as grandes figuras da política mundial, sem deixar de fazer um deboche aos políticos locais. Esta matéria foi ilustrada através do humor gráfico de Roberto Silva, que retratou, com seu desenho, *Philleas Fogg* e o encontro com seu amigo (um típico português de bigode) em uma mesa de bar em Lisboa. Outro fato interessante, nesta página, é o desenho de Rodrigo Guimarães, filho de Josué, na época com apenas nove anos de idade.

Na página cinco, a matéria tem assinatura de Duda Guennes, jornalista brasileiro e correspondente do *Pasquim*. Com o título *A história do homem que voltou de Marte*, Duda contou uma história fantasiosa, de um homem simples, morador de uma cidade pacata do interior. Após ser raptado por óvnis, o personagem conta a todos os outros moradores a confusão política que tinha vivido em Marte.

O título dessa matéria possui letras recortadas à mão feitas por Roberto Silva e desenhos de humor que satirizam o típico cidadão do interior de Portugal, além de ilustrar o título, Silva também fez pequenas vinhetas para toda a narrativa. No final da página existe um cartum do Sam (cartunista português), outro colaborador gráfico do jornal.

A matéria de capa, que foi chamada principal, teve como título: *Bispo de Braga é Candidato*. Ela foi publicada na página seis sem autoria e trata do assunto que já foi

⁷⁷ *Foog* foi criado por Júlio Verne. Josué Guimarães apropriou-se do nome.

mencionado, o escândalo causado pelo *Bispo* que resolveu se candidatar, entrando em conflito com a Igreja e os leigos da cidade de Braga. Na página, a atenção foi dada ao humor gráfico em forma de charge, feito para ilustrar e reforçar o texto satírico.

Na página seguinte, a matéria *Direita agarra-se a Eanes*, antevê a eleição do general Ramalho Eanes para a presidência e aborda a trama dos partidos políticos e das estratégias que estão sendo utilizadas para eleger o general. À direita da página, uma charge faz uma paródia shakespeariana, Romeu é representado pela caricatura do General Eanes e Julieta pela de Mário Soares. Essa dupla, um mês após a publicação dessa charge, seria a mesma que governaria Portugal. Estavam ali, antecipadamente representados, Presidente e Primeiro Ministro.

A página dez tem cartola desenhada para a matéria *Portugal dividido em dois*. Essa aponta para a divisão do País, feita pelos partidos nas eleições parlamentares. Para dar mais informações e clareza para o texto, o tratamento gráfico foi além da cartola para o título e mostrou o desenho do mapa de Portugal dividido por regiões, de acordo com as porcentagens de votos dos principais partidos, enfatizados por retícula. No fechamento, o personagem “Bazuca” segura uma tesoura como suporte para a bandeira que traz escrita a palavra “unidade”.

Para fechar os conteúdos que darão suporte para a análise e interpretação do humor gráfico da Capa e da Contracapa desta edição, a página onze do *Chaimite* traz matéria assinada pelo jornalista português Jorge Manuel. Ele tratou do assunto geral das eleições, comentando como transcorreu o processo e como os políticos e, principalmente, como os meios de comunicação se comportaram. Para essa página há um impecável tratamento gráfico. A matéria conta, mais uma vez, com ilustração do desenhista Roberto Silva que reproduz a expressão do público que acompanhou, através do rádio, passo a passo, as eleições. No rodapé da página, a tira de humor também é de sua autoria. Ela mostra que a aparente tranqüilidade dos eleitores não podia esconder a ferocidade daqueles que haviam perdido as eleições apoiando os partidos de direita.

Para as seções, como na edição anterior, há sempre ilustração ou cartola. Todas, também, têm autoria de Silva.



Fig. 20 - Capa da 11ª edição do jornal *Chaimite* (Lisboa, 6 a 13 de maio de 1976).

5.2.5. Descrição da arquitetura composicional do humor gráfico

Na parte superior da página, o logotipo do jornal já foi descrito e não apresenta diferenças em relação a edições anteriores do *Chaimite*, porém a legenda de capa muda e diz, referindo-se ao “sol”, como símbolo que representava os partidos da direita: “*A verdade é que o ‘sol’ morre para todos*”.

O que toma espaço na capa da 11ª edição é a chamada para a matéria publicada na página seis com o título *Bispo de Braga é candidato*. Ela é apresentada por meio de letras negativas, em caixa alta e desenhadas manualmente, reforçando desta forma o poder expressivo da palavra como elemento precípua da comunicação. O verbal aqui suporta sozinho a função narrativa. Como afirma Cagnin (1975), a linguagem verbal articula a comunicação e tem com função dominante dirigir a leitura segundo a intenção do emissor. Na capa desta edição, a carga informativa do verbal é maior. É a linguagem verbal que conduz o leitor, ao passo que a imagem, que aparece no detalhe à direita da página, se incumba das informações descritivas e conduz a um pequeno erro (errata em jornalismo), pois o número da página para a qual ela aponta não confere com a publicação da matéria no interior do jornal. Naturalmente, isso se deveu à capa ter sido organizada e impressa antes da diagramação do miolo do jornal.

Abaixo, os três boxes (quadros) com retícula dividem o espaço e apresentam seções e matérias, chamando o leitor para o interior do jornal. Aqui também as letras desenhadas à mão assumem formas diferentes de acordo as intenções e a mensagem a ser transmitida: é a função figurativa do elemento verbal.

No rodapé da capa, observa-se uma tira de humor de sete quadrinhos. Essa categoria assumida pelo humor gráfico busca falar através de um personagem. *Bazuca* é nome atribuído à baratinha, desenhada especialmente para esta edição. Ela é apresentada na tira de humor da capa, aparecendo também em outras páginas falando em nome do editor do jornal.

O título da pequena história em quadrinhos da tira de humor corresponde ao nome do personagem e vira marca registrada ou carimbo e pouco participa da composição icônica do quadrinho que, semanticamente, significa arma portátil que serve para lançar granadas/foguetes. Existe um detalhe na logotipia deste nome que denota esse sentido, um ponto no final do traço que corta a letra “A” e finaliza a palavra. Ele corresponde ao projétil lançado por essa arma.

Em primeiro plano, em quase todos os quadros, aparece o personagem. Ele fala a partir do texto manuscrito em caixa alta e fora de balões. Na primeira fala, o personagem diz:

“Senhores, depois de 40 anos de fascismo, o 25 de abril...”. Em seguida continua: “...trouxemos a democracia, a liberdade e a força de...”. E finaliza: “...ficamos imunes ao **velho veneno!**”. A fala se aproxima do falante através de uma linha sinuosa e o desenho das letras reforçam, mais uma vez, o sentido da mensagem.

Nos quadrinhos quatro e cinco, os grafonemas “PFFFFS” e “SSSSS” assumem função onomatopéica e, no primeiro quadro, o “R” de Roberto Silva é utilizado como rubrica, identificando assim a autoria da tira de humor gráfico.

No tocante ao componente visual, verifica-se que os quadrinhos da tira de humor são fechados por uma linha ou pelo plano escuro que delimitam cada quadro e determinam a largura e o espaço da composição. Apesar do tratamento do desenho ser basicamente linear, o corpo do personagem e de algumas imagens apresentam volume a partir da sombra e do meio tom conseguido através da tonalidade cinza. O traçado é composto por linhas finas e descreve o personagem que não obedece a cânones acadêmicos para, então, induzir ao cômico manifestado pela expressão caricaturada dos olhos, da boca e pelo movimento do corpo.

A baratinha “Bazuca” é representada em plano médio, uma vez que aparece de corpo inteiro. No primeiro quadro ela está posicionada de frente e olha para o espectador ao falar. No segundo, o quadro aumenta de tamanho, e o personagem, mais de perfil, olha para o alto e continua sua mensagem. No terceiro e quarto os quadrinhos reduzem e tornam a imagem negativa escurecendo o plano de fundo. Também aí há uma mudança de tratamento gráfico que utiliza a colagem e os símbolos onomatopéicos. Uma ação é representada, primeiramente com o personagem expressando sofrimento ao chocar-se com um pedacinho de jornal que retira sua visão. Em seguida, no quadrinho de número quatro, o personagem desaparece para dar lugar ao *close* de uma mão que segura o *spray*, inseticida com símbolo nazista no rótulo. No quinto a ação se completa e a baratinha é atingida pelo vapor, caindo de costas, mas surpreendentemente, no quadro seis, o personagem reaparece em pé, dominando o espaço e olhando de frente com as mãos na cintura.

O último quadro mostra o personagem sob a embalagem de *spray* que está caída, ainda fumegando, sob a linha inferior do quadro. Agora a baratinha “Bazuca” olha e aponta para este objeto, finalizando a narrativa verbal e visual.

5.2.5 Análise interpretativa

Ao se observar a capa da 11ª edição do jornal *Chaimite*, percebe-se que, diferentemente da capa da 10ª edição, essa esboça uma distribuição menos orgânica e mais assemelhada ao discurso jornalístico. Nela o elemento verbal torna-se recurso visual

importante e toma conta da primeira página. Estruturado o aspecto gráfico que passa a dialogar com os elementos verbais, estes vão além da relação com os fatos, das matérias e seções do próprio jornal.

Essa relação, vividamente dialógica dos elementos textuais, construída a partir dos incontáveis discursos, resgatam o contexto e o momento histórico. Para perceber os efeitos de sentido, o leitor deve estar ciente do momento da realidade política portuguesa. Segundo Propp (1992), os dizeres não são apenas mensagens a serem decodificadas; são efeitos de sentido produzidos em condições determinadas e que estão presentes no modo como se diz. São pistas que o leitor aprende a seguir para compreender o sentido aí produzido, colocando o dizer em relação a sua exterioridade, suas condições de produção.

As condições de produção, neste caso, incluem o contexto sócio-histórico-ideológico. Assim, portanto, esta capa mostra-se em contínua relação “conscientemente” dialógica com seu tempo e com seu público, exigindo uma intensa observação dos autores sobre o multifacetado contexto a partir do qual o discurso do jornal é construído.

O aspecto polifônico do elemento textual das chamadas, na capa desta edição, aponta para a diversidade de assuntos, e a maneira como estas chamadas se apresentam grafadas mostram o posicionamento do jornal perante estes temas. A forma como os fatos são narrados pelas chamadas e a estrutura organizacional que estas encontram na página, mostram a realidade “arquitetada” pelo jornal. Essa narração não se limita a apresentar os fatos, mas participa da construção e da imagem desta realidade. O discurso do jornal *Chaimite*, portanto, não apenas reproduz o real, mas o constrói a partir de um cruzamento de vozes, oriundas de práticas de linguagem socialmente diversificadas que trazem a perspectiva da voz pública. Como afirma Bakhtin (1981, p. 176), “a palavra ele recebe da voz do outro, repleta da voz do outro”.

Nesta capa, as relações intertextuais se estabelecem com textos verbais, visuais e sincréticos (que unem o verbal e o visual). A capa (primeira página) desta edição do *Chaimite* se forma como uma espécie de mosaico no qual os assuntos mais importantes das diversas seções do jornal aparecem cuidadosamente dispostos. Como dito anteriormente, a elaboração destas chamadas funciona não somente para a apresentação dos fatos, mas também tem a função de atrair o leitor para a leitura no interior do jornal, pois estão relacionadas com os textos internos do próprio periódico.

A tira de humor gráfico no rodapé da capa finaliza o discurso do jornal na primeira página e explicita as proposições bakhtinianas de dialogismo, polifonia e intertextualidade.

Embora esteja claro que toda a linguagem se constitui a partir de relações dialógicas,

nota-se que esta proposição se apresenta de modo curioso e rico no humor gráfico desta página. A força desta pequena tira de quadrinho de humor, entre outras categorias do humor gráfico, está intimamente ligada à “identificação imediata” por parte do leitor com o tema e/ou o personagem retratado. A baratinha “Bazuca” representa o povo português e a sua história. Dessa forma o humorista gráfico obrigou-se a se debruçar, essencialmente, sobre referenciais políticos e sociais, comuns a Portugal daquela época e, também, a estar em sintonia com os discursos e com as realidades constituídas a partir de intensas relações dialógicas.

Cirne (2000, p. 26), ao discorrer sobre a arte dos quadrinhos, afirma que “problematizar um dado discurso artístico, significa problematizar todo um discurso de motivações culturais que passam pelo social e pelo político, de forma reconhecidamente complexa”.

Ao realizar esta análise, perceberam-se as múltiplas vozes sociais que ajudaram o autor (o humorista gráfico) a compor a construção desta crítica sagaz e pertinente. O tema para o discurso do humorista gráfico, nesta tira de humor, resultou de infinitas percepções. Assim também, os discursos do próprio jornal *Chaimite* concorrem para a constituição do discurso do autor/artista de maneira decisiva, enriquecendo-o e contextualizando-o. Nesse sentido a proposição intertextual apresenta-se como pontual na tira de humor de Roberto Silva.

Destaca-se nela a construção de um discurso sobre a recente e dramática história política portuguesa, que conservou um sistema totalitário, inspirado no fascismo, por quarenta anos. Finalizado este período de dominação, os mecanismos que conservaram este sistema totalitário não produzem mais efeito, deixando o povo português imunes as suas armas. O autor dialogicamente, através do personagem, compartilha da idéia com a opinião pública em relação aos fatos desse tempo e à cultura desse povo. Por isso, se destaca, nesta tira de humor, a relação entre o discurso do autor, Roberto Silva, e o do público português, ressaltando que o efeito de sentido do humor gráfico está no repertório comum, nos signos (exemplo: cruz suástica para designar veneno) que o emissor e o receptor compartilham.

Após essa reflexão, considera-se que múltiplas relações dialógicas entre autor/leitor, autor/personagem, obra/contexto, desenho/valores culturais, entre outras são possíveis para esta obra do humor gráfico, tornando esta tira de humor um cenário instigante para refletir sobre dialogismo.

Há que se ressaltar, ainda fundamentado no que já foi dito, a especificidade polifônica da linguagem do humor gráfico. Nesta tira de humor, a polifonia é destacada a partir do

personagem baseado em uma figura não real: o discurso da baratinha “Bazuca” traz a voz do próprio personagem, a voz do autor, a voz do jornal *Chaimite*, a voz dos fatos e a voz do leitor. Ou seja, a voz do personagem gera a possibilidade de múltiplas vozes embutidas intencionalmente ou não.

Por último, os aspectos humorísticos que se fazem presentes, através das figuras de linguagem, reforçam primeiramente a ironia. Ela é tensionada pelo sentido literal e figurado do tom jocoso e cômico do discurso personagem e também pela imagem que faculta alusão à perda de poder dos regimes totalitários.

A tira de humor possibilita diferentes leituras e traduções, a partir da paródia com os fatos (por exemplo, o uso dos mecanismos de ataque do antigo regime político, sintonizado com o fascismo, e a perda de poder desse regime e dos instrumentos por ele utilizados). Assim, também a ambigüidade/duplo sentido do humor gráfico desta tira oferece uma forma para a exposição do que é dito e mostrado pelo desenho.

Desencadeia-se um jogo entre o que o enunciado diz e o que pretende dizer, ou o que a enunciação faz dizer. A tira de humor desta página chama a atenção não apenas para o que é dito, mas para a forma de dizer e para as diversidades existentes entre as duas dimensões. Sob forma de alusão ou paródia, o discurso do humor gráfico da tira traz a crítica, feita através do exagero da ruptura ao discurso do universo axiológico para o qual se refere. Essas estratégias discursivas desmascaram valores e têm função de manipular e conquistar a adesão de seus leitores.

A rubrica de autoria, que aparece timidamente no primeiro quadrinho, materializa o autor na obra através do personagem; suas imagens e idéias são expressas e remetem ao contexto imanente da criação estética.

semanário

CHAIMITE

ANO I — N.º 11 — LISBOA, 6 a 13/5/1976 — ESC. 10\$00 — COM O ECLIPSE DO SOL, A RUA FICA NO ESCURO

CALDO VERDE

A EXPERIÊNCIA É A ÚNICA ESCOLA EM PORTUGAL QUE NUNCA TEVE ALUNOS.

A HISTÓRIA COMPROVA: A VIOLÊNCIA AINDA É O MELHOR MEIO DE PERSUAÇÃO!

A CONTINUAR ASSIM, DENTRO DE SEIS ELEIÇÕES, O PPD TERÁ COMO SECRETÁRIO-GERAL SÓ CARNEIRO.

NUM GOLPE DE ESTADO, MELHOR QUE A PRESENÇA DE ESPÍRITO É A AUSÊNCIA DO CORPO.

OS POLÍTICOS DIZEM MAIS ANTES E DEPOIS DE QUALQUER CONFERÊNCIA DE IMPRENSA.

QUANDO UM GENERAL DIZ QUE NÃO PRETENDE SER CANDIDATO, ANOTE O NOME DELE.

A VANTAGEM É QUE PARA AS PROXIMAS ELEIÇÕES OS CARTAZES JÁ ESTÃO COLADOS

OS HORÁRIOS POLÍTICOS NA TV PROVARAM: O TRIVIAL ATÉ QUE NÃO É TÃO RUIM.

UM PIDE NA RUA VALE POR DEZ CAPITÃES EM CASA!

Fig. 21 - Contracapa da 11ª edição do jornal Chaimite (Lisboa, 6 a 13 de maio de 1976).

5.2.6. Descrição da arquitetura composicional do humor gráfico da contracapa da 11ª edição do *Chaimite*

Nesta contracapa permanece, como em todas as edições, o logotipo na parte superior da página do jornal. A palavra “semanário” troca de lugar e vem alinhada agora do lado esquerdo. A legenda da contracapa muda de frase, complementando e enfatizando o sentido da legenda de capa. Nesta contracapa a frase diz: “*Com o eclipse do sol, a rua fica no escuro*”.

A edição de número onze do *Chaimite* é a última edição do jornal, cuja edição se tem em mãos, e também através das entrevistas, acredita-se que esta tenha sido a última edição publicada do jornal. Observa-se que na sua contracapa, o humor gráfico foi significativo e extensivamente explorado através de um mosaico de pequenas vinhetas satíricas. Além do título para a série de vinhetinhas, as ilustrações trazem nove exemplos para quase todas as categorias do humor gráfico. Os desenhos primam pela simplicidade, conferindo objetividade ao discurso do humor gráfico, enquanto a unidade e a harmonia da página são garantidas pelo tratamento gráfico que determina movimento e ritmo através da ordem compassada da cor. O contraste de tamanho dos quadrinhos destaca algumas mensagens e permite reconhecer a grande variedade nas formas dos elementos e dos personagens em cada quadro.

O título, *CALDO VERDE*, aparece como elemento verbal bem destacado pelo claro-escuro e faz parte deste mosaico de desenhos. A expressão significa, literalmente, em Portugal uma sopa, isto é comida típica servida em todo o país. A letra larga, desenhada à mão em caixa alta dentro do quadro, tem, para a palavra “caldo”, um tratamento especial que denota seu significado: ela aparece com a parte superior da letra vazada sob retângulos pretos de descem (como caldo) do alto do quadrado. A palavra “verde” também em caixa alta está quase toda em negativo sob outro retângulo que vem da esquerda. As letras contrastadas aumentam sua força expressiva.

Para melhor descrever e orientar a leitura do humor gráfico para esta página, se numerará os desenhos ou os quadros de cima para baixo e da esquerda para a direita.

O **quadro um**, no alto à direita, mostra em primeiro plano a figura caricaturada de um professor. Ele segura com o braço levantado uma varinha em frente a um quadro negro. O professor e seu quadro negro estão no centro do desenho e sob o topo liso de um tronco de árvore cortada: este é o ponto de foco. O pano de fundo para o humor gráfico tem troncos de árvores cortados e linha de horizonte que corta o quadro e divide a paisagem em dois planos, criando profundidade. No jornal, esta divisão é feita para a aplicação de pequena porcentagem do vermelho, que proporciona cor rosa ao primeiro plano que mostra a paisagem árida e

devastada. O céu, cinza claro obtido pelo *bemday* – porcentagem fixa da cor – do preto, tem nuvens vazadas em branco e, com traço fino e curvo, o autor insinua pássaros voando. Esses detalhes aumentam a dinâmica do desenho. A linha toma espessuras diferentes e junto com o ponto é usada para construir o desenho e criar as formas.

O elemento verbal aparece como uma legenda à direita dentro do quadro e diz: *A EXPERIÊNCIA É A ÚNICA ESCOLA EM PORTUGAL QUE NUNCA TEVE ALUNOS*. A partir da descrição é possível verificar que o humor gráfico deste quadro funciona como charge, pois o elemento verbal resgata o contexto de temporalidade atual, o da eleição portuguesa, experiência nova para o país. Já, o elemento visual, a imagem isolada, traz características da caricatura, pois reforça exageradamente a expressão e os atributos do personagem.

O **quadro dois**, primeiro da esquerda, mostra dois fantasmas em relação de diálogo. O espaço do quadro é fechado por um plano preto com figuras brancas e também planas, negativas sob o fundo liso e limpo. O desenho faz uso do contraste como elemento plástico na técnica da ilustração. Nele, os detalhes são eliminados, e os personagens são representados pela linha fina que invade a forma e pelo ponto que introduz os olhos. Os personagens que aparecem de perfil, um de frente para o outro e em plano americano, fitam-se. Aquele que fala está com a boca aberta, um de seus braços segura o ombro do companheiro, o outro braço fica levantado com a mão congelada num gesto, o personagem que ouve aparece sem expressar movimento. Há um detalhe no desenho que torna explícito o caráter fantástico do humor gráfico, o apêndice, em forma de flecha do balão de fala, atravessa a figura do personagem ouvinte e perfura seu corpo sugerindo um ferimento e sangue sob o braço do personagem que fala.

A fala contida no balão é expressa com letras em caixa alta, escritas à mão, técnica adotada pelo desenhista para destacar certas expressões verbais e aumentar o poder de comunicação como assevera Cagnin (1995). O balão contém a seguinte fala: *A HISTÓRIA COMPROVA: A VIOLÊNCIA AINDA É O MELHOR MEIO DE PERSUASÃO*. A leitura do verbal evidencia a palavra “persuasão”, no final da fala, destacada pelo autor com traçado mais acentuado do que os outros elementos verbais da composição. Na afirmação de Cagnin (1975, p. 130), as palavras mais cheias de emoção e entonação são escritas em tamanho maior, seu traçado é mais grosso e destacado no contexto.

Sabe-se que o desenho do humor gráfico neste quadrinho, por estar inserido no jornal, retoma o contexto e espelha a realidade para a qual foi criado ao se relacionar com os acontecimentos temporais, o que justificaria classificá-lo como charge. Porém, abstraído-se

dessa relação temporal jornalística, o desenho caricatural do humor gráfico neste quadro, continua fazendo sentido até mesmo fora do contexto da publicação. Ele representa uma situação humorística que determina um fato comum à humanidade e pode ser entendido por todos sem tempo específico. Por esse motivo pode-se considerá-lo também um cartum.

O **quadro três**, centralizado, tem formato retangular estreito. Sua posição vertical está dividindo a página, e a composição de mosaicos, formada pelos quadrinhos de humor gráfico, tem tratamento gráfico diferente, já que se trata de uma foto-ilustração que retrata uma parede com cartazes de propaganda política partidária. O formato do quadro verticaliza a leitura e destaca o contraste, que une a fotografia ao desenho, dois tratamentos gráficos distintos. A imagem fotográfica da parede conduz o olhar do espectador à parte inferior do quadro que retrata o cartaz do Partido Socialista. A frase que aparece integralmente diz: *PORTUGAL JÁ ESCOLHEU*. As letras tipográficas do cartaz estão em caixa alta, e a palavra “Portugal” se destaca por estar grafada em *bold* e em corpo maior.

Mais abaixo, aparece o desenho de um balde que contém cola. Ele é delimitado por linhas grossas, a alça por linha curva e fina e a cola é representada pelo meio tom do preto. O cabo do pincel para fora leva ao texto, como se ele fosse a fala deste objeto.

O elemento textual, como sempre, é grafado à mão em caixa alta, e traz junto a ele uma série de pequenos pontos que podem representar a textura do muro ou mesmo a cola para os cartazes. Esta fala ou legenda diz: *A VANTAGEM É QUE PARA AS PRÓXIMAS ELEIÇÕES OS CARTAZES JÁ ESTÃO COLADOS*.

Este quadro é o típico exemplo de humor gráfico na categoria de ilustração editorial, pois sua finalidade principal não é conseguir o riso, mas reforçar o discurso do jornal que comenta, nas matérias e nas seções, a grande abundância de propaganda política para as eleições. A ilustração também chama a atenção para a notícia principal, a vitória do Partido Socialista nas eleições parlamentares em 25 de abril de 1976 em Portugal.

O **quarto quadro**, segundo à direita, apresenta em plano de paisagem um campo com ovelhas ou carneiros (expressão mais utilizada entre os portugueses). A imagem é trabalhada como uma espécie de ilustração ou vinheta, onde, através da linha forte e sinuosa, três ovelhas aparecem representadas em primeiro plano. Pequenos círculos espirais dão forma à lã, o campo onde elas pastam cobre um quarto da imagem em cinza (meio tom do preto) e o capim é representado por pontos alongados. O horizonte curvo e bem definido pela linha propõe pequenas coxilhas e é delimitado por uma cerca.

Apenas o elemento verbal resgata o contexto e, através de um trocadilho, faz um jogo de palavra entre o Secretário-Geral do Partido Popular Democrático (PPD), Sá Carneiro, e a

expressão “só Carneiro” que aparece grifada na legenda do humor gráfico desta vinheta. Sá Carneiro foi figura significativa nas alianças político-partidárias. Seu partido PPS apoiou o Gen. Costa Gomes para Presidente da República e encontrou oposição do Partido Socialista (PS) e do Partido Comunista (PC). O elemento textual do humor gráfico está grafado na parte superior do quadro como uma legenda para a imagem e diz: *A CONTINUAR ASSIM, DENTRO DE SEIS ELEIÇÕES, O PPD TERÁ COMO SECRETÁRIO-GERAL SÓ CARNEIRO*. Neste caso, a frase refere-se à perda de correligionários e apoiadores pelo PPD, assunto em pauta no momento da publicação desta edição do *Chaimite*, o que faz com que o humor gráfico, aqui neste quinto quadro, funcione como charge.

O **quinto quadro** não contém cenário; apresenta apenas um objeto em primeiro plano. Uma cadeira vazia é trabalhada com detalhes em estilo Luiz XV. Ela traz pendurado no encosto um recado em forma de anúncio. Nele está escrito: *FUI PARA O BRASIL*. Aqui o elemento textual tem preponderância de espaço e importância. Dentro do quadro, no lado direito da cadeira, está a frase: *NUM GOLPE DE ESTADO, MELHOR QUE A PRESENÇA DE ESPÍRITO É A AUSÊNCIA DE CORPO*. Observa-se que as expressões “presença de espírito” e “ausência de corpo” estão enfatizadas pelo traço mais forte da mão do artista, desta forma, as duas expressões ficam interligadas na frase e carregam o sentido para a imagem. Mais uma vez o humor gráfico aparece como charge, pois se referem aos fatos políticos acontecidos há pouco em Portugal: o General António de Spínola, primeiro presidente de Portugal após a Revolução dos Cravos, foi substituído, após sua renúncia, pelo General Costa Gomes em 30 de setembro de 1974. Porém, antes de renunciar, descontente com os rumos da política em Portugal, que apontavam para uma virada à esquerda, tenta um golpe de Estado e falha em 28 de setembro de 1974. Mais tarde, em 11 de março de 1975, se envolve em outro golpe também malgrado e foge para a Espanha e depois para o Brasil.

O **quadro seis**, terceiro de cima para baixo à esquerda, apresenta em *close* um rosto caricaturado de homem de perfil. Sua cabeça e seu tronco são cortados pela própria linha limítrofe do quadrinho, seus olhos mostram-se fechados e são representados apenas por uma linha curva, a atenção do desenho voltada para a boca aberta do personagem, de onde saem oito apêndices de balões de fala, estão vazios de mensagem. O fundo é neutro, potencializando a expressividade da ação do personagem. O tratamento gráfico empregado trabalha com a linha curva e reta, essencialmente com o traço, para dar forma ao desenho. A composição trabalha com contraste de cor, o vermelho para o detalhe da gravata e o rosa para a pele do personagem. O destaque dos balões limpos e brancos atraem a atenção do leitor para

a boca aberta do personagem, que também contrasta com o tom de pele e com o fundo aumentando a força expressiva da ação de fala.

Abaixo dos balões há uma frase para a legenda que diz: *OS POLÍTICOS DIZEM MAIS ANTES E DEPOIS DE QUALQUER CONFERÊNCIA DE IMPRENSA*. O elemento textual tem relações com os textos das matérias e seções desta edição do *Chaimite*. Na seção de Dicas da página 12, há várias pequenas notícias que se referem à Conferência de Imprensa acontecida poucos dias antes em Lisboa, onde muitos políticos disputaram as atenções dos repórteres. Por remeter o desenho a um fato atual e histórico, contemporâneo desta edição, o humor gráfico trabalha como charge, trazendo o acontecimento do dia a dia para o potencial opinativo e crítico da charge.

O **quadro sete**, último à esquerda, apresenta a figura de um “general” com características grotescas e cômicas, próprio da caricatura, como personagem para o desenho do humor gráfico. Essa figura aparece quase em *close*, o corte é feito abaixo dos ombros para mostrar o detalhe das ombreiras, das insígnias, das medalhas e da faixa que identificam a patente de general. Em perfil, com os braços auxiliando a fala, o personagem gesticula com o dedo em riste da mão direita, e a outra ele leva ao queixo. A expressão facial demonstra a ação da fala, a boca está aberta, e o olhar fixo para fora do quadro reforçam esta ação. Na cabeça um quepe militar preto contrasta com uma auréola de santo logo atrás. O fundo limpo e a falta de cenário destacam o personagem em primeiro plano.

O tratamento gráfico linear utiliza traços limpos e firmes para dar unidade às formas; o contraste das cores, dos tons e das formas dão ritmo à composição. Há detalhes em cor para as medalhas, e a pele é sugerida pela cor rosa.

O movimento do dedo da mão direita está representado por pequenos meio círculos, o dedo aponta para o elemento textual que aparece como legenda para o desenho do humor gráfico e diz: *QUANDO UM GENERAL DIZ QUE NÃO PRETENDE SER CANDIDATO, ANOTE O NOME DELE*.

Esta frase faz o aporte para o contexto português; após a Revolução dos Cravos, os governos provisórios do MFA nomearam sempre um General para a Presidência da República e, no momento da 11ª edição do *Chaimite*, estava para ser eleito o general Antônio Ramalho Eanes. Na matéria publicada na página sete, com o título *Direita agarra-se a Eanes*, o jornal comenta que, até aquele momento, mesmo sem se declarar candidato, era o General Eanes o nome que reunia o maior número de simpatizantes. O *Chaimite* acerta a previsão e, em 25 de novembro de 1976, naquele mesmo ano, Eanes é eleito Presidente mesmo sendo contrário à facção mais radical do Movimento das Forças Armadas (MFA).

Mais uma vez nesta página, o humor gráfico do quadro utiliza o traço caricatural para representar um personagem comum à vida política portuguesa da época, e através da charge dirige-se ao leitor de forma condensada e rápida para espelhar os acontecimentos do momento.

O **quadro de número oito**, penúltimo à esquerda, mostra três espectadores em frente a uma televisão; eles expressam o riso e a graça e um deles aponta o candidato político que aparece no monitor da tv. O quadro que margeia a composição corta os três personagens deformados caricaturalmente, desta forma eles parecem estar sentados. O fundo limpo de cor rosa destaca o texto e a imagem que trabalha a linearidade e o alto-contraste.

Os personagens, tanto os espectadores quanto o candidato político, são representados através de formas distorcidas e satirizadas proporcionando-lhes características caricaturais.

A leitura para o quadro traz o elemento verbal como legenda e está acima do elemento visual, fazendo com que tenha primazia. A legenda diz: *OS HORÁRIOS POLÍTICOS NA TV PROVARAM: O TRIVIAL ATÉ QUE NÃO É TÃO RUIM*. É através do verbal que o sentido cômico se completa. Este quadro apresenta características do cartum, da charge e da caricatura.

O **quadro nove**, último à direita, apresenta tamanho menor e fecha o mosaico de vinhetas. Ele trabalha com o personagem da Capa, a baratinha “Bazuca” e explora o alto contraste, a expressão facial, a linha e o ponto. O quadro é dividido em dois planos, o claro e o negro.

A legenda, elemento textual, tem prioridade na ordem de apresentação e diz: *UM PIDE NA RUA VALE POR DEZ CAPITÃES EM CASA!* Pide era a polícia repressora do salazarismo e está representada, no quadro, pelos olhos abertos, ponto em branco na escuridão da segunda metade do quadro. Os capitães foram os oficiais de média patente que se rebelaram e derrubaram o governo de Marcelo Caetano substituto de Salazar. O elemento verbal, portanto, dá significação para a imagem e reforça o contexto histórico político que está sendo vivido, assim, esta pequena vinheta contribui para reforçar o aspecto chargístico do humor gráfico.

5.2.6 Análise interpretativa da contracapa da 11ª edição do *Chaimite*

Neste caso, como a página apresenta vários quadros que expressam similarmente a linguagem de humor, distribuindo equilibradamente, para todos eles, as proposições bakhtinianas e os efeitos de sentido através das figuras de linguagem, se fará uma interpretação que corresponde ao conjunto geral do humor gráfico na página. Será chamada a

atenção, quando diferenças aparecerem entre os quadros, e quando estes apontarem ou mostrarem características específicas, que contribuam para o poder ativo da comunicação, engendrada pelos seus elementos visuais e verbais do humor gráfico. Portanto, é a partir do clima geral e do conjunto dos elementos combinados que se fará a equalização para interpretação.

A função narrativa, nesta página, é exercida em grande medida pelo desenho, pelo elemento visual, apesar do elemento verbal introduzir a informação do contexto, do conhecimento compartilhado ente leitor e narrador. O verbal completa o sentido icônico do desenho, e a imagem vêm dar corpo às palavras, portanto existe uma relação dialógica entre o elemento visual e o elemento verbal, que, em alguns quadros (dois, quatro e cinco), é também explorado iconicamente por meio do aumento da espessura da letra.

A construção dialógica dos quadrinhos, das obras de humor gráfico aqui editadas, com o extrínseco se dá de modo implícito pelo elemento visual e de modo explícito pelo elemento verbal. Deste modo, o dialogismo é intenso, seja pela verossimilhança em relação à realidade compartilhada entre o leitor e o autor/artista e, portanto, com a realidade percebida/apreendida do contexto, seja pela verossimilhança interna, dada/concretizada pelos ricos detalhes que demonstram aspectos particulares de cada episódio narrado e projetado pelo artista. Os quadros ou vinhetinhas são exemplos clássicos de humor gráfico, pois usam a linguagem humorística com intensa relação dialógica entre os discursos da sociedade portuguesa da época (em todos os quadros), da classe política (em todos os quadros), dos meios de comunicação (nos quadros três, seis, sete, oito), do imaginário coletivo (nos quadro dois e quatro), da história (nos quadros um, dois, nove), das matérias e das seções do próprio jornal *Chaimite* (nos quadros quatro, seis, sete oito e nove) e do autor (em todos os quadros) com estes e outros muitos discursos implícitos.

No tocante ao aspecto polifônico, também observam-se as infinitudes de vozes que desprendem-se de cada quadrinho de humor gráfico. Em alguns (quadros dois, cinco, sete e nove), mensura-se a leitura da “voz” prepotente do poder da ditadura salazarista. Em outros (quadro um, seis e oito) é possível perceber a voz do público, a voz social, representada, como no exemplo do quadro oito, pela expressão dos personagens enfileirados que zombam da figura do “político” na tv. Todas as “vozes” difundem-se a partir do elemento verbal e também através da carga expressiva do elemento visual e foram captadas e conduzidas pelo autor/artista, em busca de um resultado cômico.

O cruzamento intertextual, para todas as representações (quadros/vinhetas) do humor gráfico desta contracapa, vai muito além do texto particular que ecoa por trás de cada quadro;

a armação intertextual impõe uma série de repertórios, pressupostamente de conhecimento público. Esses repertórios passam pelos valores sócio-culturais portugueses, pelas situações e experiências políticas vividas e compartilhadas por esta sociedade neste tempo; portanto a imagem e o texto, o visual e o verbal estão ligados a elementos de natureza diversa como tempo, idade, cultura, sociedade e ambiente em que se dá a comunicação. A decodificação e a compreensão do humor gráfico dependerão dos vários contextos, incluindo o extra-icônico. Serão eles que, na maioria das vezes, gerarão o riso do leitor/receptor.

Essa asserção confirma a observação de Bergson (2001), acerca do riso, pois fica claro que as formas de humor não coincidem necessariamente entre os povos de culturas diferentes. Propp (1992, p. 32), aponta não só as diferenças de culturas diversas, mas também entre épocas diferentes. Para ele, cada “época e cada povo possui seu próprio e específico sentido de humor e de cômico, que às vezes é incompreensível e inacessível em outras épocas”. O humor gráfico do jornal *Chaimite*, objeto deste estudo, não pode abandonar o sentido de atualidade, pois dele depende o efeito que sua obra produzirá. Mesmo assim, analisando-se hoje esta obra, observa-se que em muitos casos ela transcendeu o tempo e o espaço para os quais foi criada.

Nesse universo discursivo no qual está inserido o jornal *Chaimite*, encontram-se vários textos sobre determinados assuntos, principalmente os de cunho político e social. Percebeu-se também, através do humor gráfico, que estes discursos garantiram ao *Chaimite* o pretendido pluralismo discursivo, pois, ao estabelecer as relações do discurso do humor gráfico com os outros textos do periódico, o leitor recuperou a intertextualidade e pôde até encontrar conflito entre eles. Mesmo nos casos em que o humor gráfico (como no exemplo dos quadros um, dois, três, cinco, sete e nove) não se relaciona com os textos jornalísticos do mesmo dia em que é publicado, os leitores do jornal têm a realidade à mão, nas edições anteriores do *Chaimite*, para estabelecer a relação entre humor gráfico e texto jornalístico.

Para interpretar os efeitos de sentido do humor gráfico, nesta contracapa, se procurarão, nos quadros que o representam, as suas mais próximas exemplificações correspondentes às figuras de linguagens. Como afirmado anteriormente, o leitor, para perceber estes efeitos de sentido, deve estar ciente do contexto português, de um lado, conhecer a realidade política do País e, de outro, identificar os componentes manifestos, implícitos e explicitamente, pelo sentido ambíguo das imagens (elementos visuais) e do texto (elementos verbais).

O título para a série de imagens é composto para formar um quadro, tornando-se parte do mosaico de vinhetas. O desenho da letra e a forma como vem representada são pistas que o

leitor segue para compreender o sentido aí produzido. *CALDO VERDE* implicitamente corresponde ao momento histórico, após as eleições parlamentares, vivido pelos portugueses. Desse momento tira-se o “caldo” que dá repertório para os quadros de humor gráfico editados nesta última página do jornal. Graficamente, o sentido é reforçado, pois a palavra *caldo* parece “escorrer” do espaço negro que limita o fundo superior da letra.

Para o **primeiro quadro**, o personagem satiriza a figura do “professor”, através da expressão caricaturada da figura com bigode exagerado, traço tipicamente português. O exagero é assim observado através das distorções faciais do personagem e da paisagem que enfatiza a devastação. A ruptura discursiva é observada em pelo menos dois momentos: um no próprio impacto entre a paisagem e a ação que a figura do personagem propõe; o outro, entre o discurso da imagem (elemento visual) e o discurso do texto (elemento verbal). O quadro com paisagem devastada mostra que o “professor” ensina para ninguém, para o nada, o que resgata o sentido verbal da legenda, mas o seu olhar, que aponta para o observador e para fora do quadro, equivale à “voz” do personagem que “ensina para o leitor”. Estes são os dois principais aspectos discursivos que ressaltam a comicidade do quadro de humor gráfico.

No **segundo quadro**, o humor gráfico, ao contrário dos outros quadros, explora o contraste na composição, o que produz um efeito de sentido surpreendente e impactante. Os dizeres não são meras representações miméticas da fala: fazem caminhar a ação; emprestam à imagem os significados que ela sozinha não pode ter.

A sentido irônico do quadro aparece a partir do exagero claramente identificado, uma vez que o diálogo entre figuras fantasmagóricas ultrapassa o real e o possível, principalmente através da distorção visual adotada pelo flecha do balão. A carga informativa do verbal conduz a narrativa e recupera o contexto, o que leva a uma crítica de ordem subjacente. As não identificações dos personagens tornam a crítica mais aberta, mais abrangente e causa no observador uma inquietação inquiridora que ultrapassa o tempo e o espaço. A ruptura discursiva surge pela surpresa chocante causada pelo impacto dramático da flecha do balão de fala de um dos personagens, que fere o outro. Ao mesmo tempo, este mesmo personagem toca o ombro do seu companheiro, num sinal amistoso. O jogo dos contrários funciona como estratégia que conduz ao processo de geração de sentido, que pode ser entendido como crítica ao discurso violento e agressor do antigo sistema político totalitário português e a todos os sistemas políticos totalitários. A dissimulada atitude do agressor, mostrada pela mão no ombro, pode enganar o adversário, mascarando a sua verdadeira intenção. Esta inversão de atitude leva ao humor sutil e refinado. Os personagens são representados como pessoas que já morreram. Esses fantasmas da vida real também possuem sentido jocoso e satírico, pois

arremedam e demonstram esse tipo de atitude, que levou muitos à morte, tanto de um lado quanto do outro.

O **terceiro quadro**, que divide a composição, tem como principal característica discursiva a crítica. Pelas leituras das matérias no *Chaimite*, sabe-se que estas eleições, por serem as primeiras de Portugal, depois de muitos anos, teve a propaganda política muito explorada pelas dezenas de partidos que nela concorreram. Dessa forma as ruas e os muros foram cobertos por cartazes que alteraram o aspecto visual das cidades portuguesas. Um pequeno recorte fotográfico exemplifica o exagero e a guerra da propaganda feita pelos partidos. O desenho, que vem abaixo, faz contraste com a técnica fotográfica, e o elemento textual traz o sentido irônico para o discurso do humor gráfico. As próximas eleições, a que o texto se refere, são para Presidente e aconteceriam em 27 de junho daquele ano.

O **quarto quadro** faz aflorar o discurso irônico do desenho, alcançado pela tensão de dois pólos, ou seja, o do sentido literal e o do figurado do elemento verbal. A partir de um trocadilho com o nome “Sá Carneiro” (Secretário Geral do PPD), o texto joga com as palavras, e traz grafado “Só Carneiro”, numa alusão à perda das eleições pelo Partido Popular Democrático que provoca a demissão do seu Secretário Geral.

O **quinto quadro** também joga com o sentido literal e o sentido figurado do discurso para poder ironizar o golpe de Estado protagonizado pelo general Spínola e sua fuga para o Brasil. O ambíguo está entre o sentido da frase e o da enunciação, como se sabe, são fenômenos diferentes, pois a enunciação está ligada ao contexto. E é o contexto que desempenha o papel na produção de sentido, enquanto a ironia repousa sobre a dissociação entre o tipo de comunicação visada e o do tipo de frase enunciada.

O **sexto quadro** apresenta claramente o aspecto do exagero e da paródia como forma de narrativa do elemento visual, pois se trata de uma citação amplificada do fato real e específico, a já conhecida conferência de imprensa, na qual os políticos pouco disseram. A distorção exagerada do fato é pertinente à linguagem do humor gráfico na categoria de charge. O conteúdo crítico também é evidente e explícito, sem rodeios ou subterfúgios, indo diretamente ao ponto, atingindo a imagem dos políticos tanto pelo elemento verbal como pelo elemento visual.

O **sétimo quadro** também atinge pela crítica os generais portugueses que pretendem concorrer a Presidência da República. O elemento visual do desenho exagera e caricaturisa a figura do militar, pois a auréola sob sua cabeça inverte a mensagem e cria ruptura discursiva. O elemento verbal parodia o fato real, referindo-se explicitamente a falsa afirmação dos generais que dizem não pretender candidatar-se a Presidente de Portugal.

No **oitavo quadro** pode-se se ler a crítica feita à propaganda política na televisão portuguesa. Os elementos verbais e visuais se reforçam mutuamente e deixam o sentido irônico apontar para a figura caricata do político; o desenho explora o repetido gesto que caracteriza o clichê da imagem do político no personagem que aparece no monitor.

O **último quadro**, de número nove, traz a baratinha “Bazuca” para fechar o mosaico composicional da página, resgatando o contexto da primeira página do *Chaimite*, a capa do jornal. Mais uma vez, o personagem aponta para os fatos reais da recente história política portuguesa, pois foram os capitães que protagonizaram a Revolução dos Cravos e acabaram com o PIDE, polícia repressora do salazarismo. Os efeitos de sentido da mensagem do humor gráfico destacam a ambigüidade e o duplo sentido irônico. O autor simula alguma coisa, na instância da literalidade, e a partir da imagem indica para o leitor essa simulação através dos olhos que na escuridão vigiam o personagem amedrontado. O impacto da imagem contrastada reforça a crítica feita pelo elemento verbal, atingindo claramente a relação de medo e submissão que o povo português manteve em relação a esta polícia e ao seu mecanismo repressivo.

Nesta página, mais uma vez, a rubrica do autor não aparece. Sabe-se, a partir das entrevistas, que a autoria do humor gráfico para toda ela e para quase todos os desenhos no *Chaimite* foi de Roberto Silva. Percebe-se que o seu traço e o tratamento gráfico que dá a cada um dos desenhos que faz muda. Em relação a este aspecto do seu trabalho, ele afirma: “Desenhava a maioria dos títulos à mão... Como sempre tive um desenho meio flexível, desenhava de várias formas, assinando com vários nomes, com estilos diferentes. Juro que não tem nada a ver com Fernando Pessoa (risos)...” (SILVA, 2005).

Também a partir da entrevista e fundamentalmente através da convivência e das conversas informais, sobre o *Chaimite*, com o autor, sabe-se que o objetivo era criar a impressão que ali trabalhavam muitos desenhistas e assim diversificar a posição autoral, principalmente quando esta envolvia um comprometimento com pressupostos de cunho social e político. Esse foi o caminho assumido por Roberto Silva ao abdicar de registrar o seu próprio nome e assumir máscaras autorais. Bakhtin (1992), responde sobre a utilização de máscaras pelo autor, já que ele próprio também teve que usá-las, com uma pergunta: “mas em qual enunciado há uma face e não uma máscara, isto é, não há autoria?”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho, ao propor o estudo do humor gráfico no semanário de humor português *Chaimite*, buscou descobrir as articulações comunicativas instauradas por essa ferramenta de linguagem, que utiliza tanto o recurso do elemento visual quanto o do elemento verbal para produzir sentido. No reconhecimento do universo específico em que o humor gráfico foi produzido, isto é, a partir da investigação do seu contexto enunciativo, indicou-se o papel que essa expressão gráfico-discursiva desempenhou no *Chaimite*, para garantir a aproximação dialógica com o público português.

Para tanto foram analisadas as capas e as contracapas das últimas edições do semanário, articulando-se duas dimensões:

- a) a de ordem explícita através dos componentes construtivos gráficos e estruturantes do humor gráfico, isto é, as informações explicitadas, postas na composição e no enunciado;
- b) a de ordem implícita ou subjacente, dimensão que se refere ao componente enunciativo e que diz respeito ao sentido do enunciado na situação comunicativa, considerando-se os sujeitos envolvidos, as circunstâncias espaço-temporais desta situação e as condições gerais de produção da mensagem.

Nesse sentido identificou-se, no humor gráfico, as categorias do discurso na concepção de Mikhail Bakhtin, autor que entende o diálogo em um sentido amplo, como um pressuposto geral para as concepções enunciativas de polifonia e intertextualidade. Também foram verificados os possíveis efeitos de sentido produzidos junto ao leitor a partir do levantamento das estratégias discursivas empregadas no humor gráfico. Uma vez que ao longo do trabalho foram tecidas conclusões parciais, nesta última parte, serão pontuados de forma sucinta as análises já desenvolvidas e apresentadas. Essas constataram que o humor gráfico, no *Chaimite*, teve seu território discursivo compartilhado tanto pelo emissor/autor

quanto pelo leitor, isto é, o discurso do emissor, a partir do deslocamento que sofreu, moveu-se dinamicamente para atender ao diálogo e para possibilitar a aproximação com o público. Assim, a linguagem humorística do jornal buscou, no repertório e nos valores sócios-culturais do público em questão, as condições para atender as necessidades de comunicação.

O humor gráfico ajudou o *Chaimite* a cumprir essa tarefa, a de ajustar-se à realidade portuguesa, representando para esse veículo uma útil ferramenta de comunicação. Isso é constatado a partir da preponderância e da singularidade que este assumiu no transcorrer das edições do jornal, se transformando em elemento marcante de linguagem.

No contexto específico em que foi produzido, teve seu discurso deslocado da matriz brasileira, ocasionando a inserção das marcas (traços) culturais – levantadas e interpretadas pelas observações da análise – que sustentaram a sua capacidade de promover diálogo e cumplicidade com o público português. Em cada edição do *Chaimite*, observou-se que o humor gráfico, evolutivamente, construiu um espaço cada vez mais destacado e adquiriu um repertório próprio, no tocante aos aspectos de linguagem e de formas de representação da realidade que conformam uma sociedade, e que se revela responsável por aproximar a imprensa e a cultura de dois países, neste caso, Brasil e Portugal.

Já na introdução deste trabalho percebeu-se que um dos principais traços identitários desse empreendimento jornalístico é, sem dúvida, o deslocamento do discurso, que migra do contexto brasileiro, com controle de informação e com constante risco de constrangimento ao silêncio, para a realização de um trabalho em outro país, num campo mais aberto para o exercício da criação (embora ainda existam sanções, já que Josué é chamado pra esclarecer uma brincadeira com um general).

O *Chaimite* vai se situar justamente neste novo contexto sobre o qual fará suas observações satíricas. Têm-se assim os elementos essenciais que definem o lugar ocupado pelo discurso do jornal. Pelo que se viu, através do estudo histórico desse novo contexto e dos depoimentos, houve uma maior liberdade, em Portugal, para as condições de desenvolvimento da expressão, mas não se pode também esquecer das dificuldades de adaptação, encontradas pelos protagonistas do jornal, à nova cultura e às práticas jornalísticas.

O autor português Eduardo Lourenço (1999, p. 132), ao falar da cultura lusitana, afirma que os portugueses “vivem a língua como uma pátria, ou a alma dela” e acrescenta:

Da América à Ásia, cada povo que fala hoje o português a modelou, a recriou à sua imagem. Nenhum exemplo é mais relevante do que o do Brasil. É um continente escrito em português, mas num ‘português-outro’, adoçado pela brisa dos trópicos, pela música africana e pelo contributo de todos os que o destino aí levou ao longo dos últimos séculos.

Portanto, como espaço de ação jornalística e como domínio de seu discurso, o *Chaimite* procurou compartilhar com o público a pluralidade de pátrias que se tornou hoje a língua portuguesa. A linguagem de humor, criada como suporte estratégico, ofereceu a partir de suas construções imagéticas/narrativas aproximação às condições típicas da sociedade portuguesa naquela época (mas, implicitamente, não deixou de fazer críticas à sociedade brasileira e ao seu contexto político).

No início, percebe-se que o jornal se dirige a um público ainda desconhecido, o que corresponde a situá-lo em um lugar desfavorável em relação a essas estratégias e às suas interpretações, como se pode comprovar a partir dos fatos relatados na história do jornal. No decorrer do exercício jornalístico, o *Chaimite* assume com mais segurança uma independência de opinião, o que propiciou sua sobrevivência mais ou menos na base das experiências construídas cotidianamente, por meio da negociação com o leitor. As soluções e os recursos que o humor gráfico explorou, exemplificam essa negociação. Eles foram conduzidos de maneira irreverente pelo humor gráfico pesquisado, deixando que a ironia, o exagero, a crítica, a paródia, as rupturas discursivas e a ambigüidade ocorressem de modo irregular.

A construção, em maior ou menor escala, dessas estratégias narrativas favorecem a multiplicação das possibilidades de interpretação desses processos. A captação desses efeitos adveio de um conjunto de aspectos dimensionados discursivamente pelo jornal e que incluem a manipulação, a sedução, visando a cumplicidade para um ponto de vista, para uma determinada postura. Portanto, para se fazer entender, dadas as características do contexto, o *Chaimite* instituiu identificações com o público no sentido de procurar por valores e interesses populares e de se solidarizar com eles. Tudo isso ocorreu sem o jornal abdicar de suas posições de crítica social através da criatividade espontânea. Esse parece ser um dos traços distintivos das produções satíricas em que a atividade crítica, a derrisão e a zombaria se apresentam como um objetivo em si, como elementos de agregação e de identificação entre todos os insatisfeitos com o estado de coisas.

Para Henri Bergson (2001), o humor desempenha um papel social e político na sociedade. Uma de suas funções é o ataque ao estabelecido, à censura e ao controle social. Efetivamente, no estudo do humor gráfico, é possível constatar que a linguagem de humor, que permeia esse fenômeno comunicativo, procurou desestabilizar o *status quo*. Além disso, o humor, no caso específico do objeto empírico, tem relação direta com a política.

Esse fator é, para esta pesquisa, o grande elemento de ligação com o Brasil, pois o humor foi aqui utilizado, nesse mesmo tempo e por esse tipo de imprensa, como instrumento de transgressão social. O período que o Brasil vivia se opunha politicamente ao de Portugal, e

o humor foi uma forma que a imprensa brasileira encontrou para *driblar* a censura e combater a repressão política. O *Pasquim*, jornal eminentemente oposicionista ao sistema da época, construiu sua imagem de imprensa alternativa e se transformou num ícone de luta democrática.

Em um processo paralelo, o *Chaimite*, identificado com essa luta e ligado até mesmo por colaboradores com o *Pasquim*, também difunde, em Portugal, o humor político como contestação à política dominante da recente história portuguesa. O humor gráfico, no *Chaimite*, perpetua a marca que representou toda a imprensa alternativa brasileira e explora sobremaneira a linguagem desta expressão gráfico-discursiva. De algum modo, essas críticas à política portuguesa não deixam de se referir ao Brasil, onde os militares estão no poder, também.

Dessa forma, o humor político expresso pelo humor gráfico no *Chaimite* tem caráter crítico, na maior parte de suas manifestações, ao procurar destruir a falsa autoridade e a falsa grandeza daqueles que são submetidos ao sarcasmo e à zombaria. O humor gráfico, portanto, ajudou o discurso do jornal *Chaimite* a entrar em sintonia com as “realidades” e “opiniões” tanto no campo político quanto no campo social. A sua construção compartilhou a idéia visual (do desenho) e verbal (do texto) com a da opinião pública, pois fez e refez a sua própria imagem numa multifacetada e complexa relação dialógica. Esse diálogo possibilitou a convergência da pluralidade de vozes.

O texto imagético dialogou com outros textos, o que significa dizer que o humor gráfico dialogou, de certa forma, com o Brasil, com a nossa imprensa, e também, comprovadamente, com o anterior sistema político autoritário de Portugal, com a cultura e com a sociedade portuguesa. Esse entrecruzamento de vozes foi observado nas análises interpretativas deste estudo que levantou as relações do humor gráfico com outros textos dos quais se origina e para os quais ele aponta. A intertextualidade que aí se destaca, foi responsável pelo sentido da mensagem do humor gráfico e necessária para a existência do seu discurso próprio.

Os elementos visuais e verbais (incluindo falas, títulos e legendas) do humor gráfico retomam outros textos que podem ter sido publicados ou não pelo jornal. A maioria dos fatores contextuais necessários à compreensão do teor do humor gráfico é fornecida pelo próprio *Chaimite*. Ao buscar, no espaço circunscrito pelo jornal, os fatores contextuais, o leitor estabelece as relações intertextuais com as matérias do jornal ou com seu próprio repertório. As relações intertextuais do humor gráfico no *Chaimite* se dão com graus de

aderência diferentes, pois podem apresentar relação direta com um só texto ou com um conjunto de textos veiculados pelo jornal.

Outra interessante peculiaridade, advinda das análises e das interpretações do humor gráfico, está relacionada ao processo comunicativo e diz respeito ao *non-sense* e à estratégia comunicativa que utiliza o duplo sentido e a ambigüidade. Percebe-se que a associação entre o humor e o não-sentido não é gratuita. O humor gráfico no *Chaimite* serve para mostrar que o sentido não é algo já dado previamente, mas uma experiência dinâmica de transformação, onde o absurdo e o inusitado podem, de súbito, ganhar sentido, isto é, promover um novo sentido. Como exemplo pode-se citar algumas vinhetas (a de número dois e quatro) da contracapa da décima primeira edição, pois nelas o sentido se articula com o não-sentido. Analogicamente o verdadeiro se relaciona com o falso, criando uma certa ambivalência, que evidencia o caráter polifônico do discurso e que faz com que o humor gráfico (capa e contracapa da décima edição) afirme e negue, eleve e rebaixe ao mesmo tempo, obrigando o leitor a refletir sobre os fatos e personagens do mundo político, uma vez que põe nu aquilo que está oculto.

Se produzir sentido é a tarefa de todo o jornal, no *Chaimite* o humor gráfico é mais do que um auxílio nesse intuito. No entanto, parece paradoxal que, se por um lado, o sentido remete aos significados que dele provêm, por outro lado, o humor gráfico remete para além de todo o significado, isto é, para o próprio não-sentido, para a abertura absoluta da criação. O humor gráfico estampado no *Chaimite* mostrou que o sentido pode tomar duas direções ao mesmo tempo, uma apropriada ao pensamento dito sério e a outra destinada ao lúdico e humorístico. Toda a “verdade” publicada nesse semanário adquire, portanto, uma boa dose de humor.

Para Bakhtin (1999, p. 11), a sátira agressiva, o humor apaziguador e a afirmação do princípio do prazer integram o que ele chama de “riso popular”. Esse riso, complementa o autor, “expressa uma opinião sobre o mundo em plena evolução, no qual estão incluídos os que riem”.

Doravante, partindo do pensamento de Bakhtin, dá para definir o jornal *Chaimite* como um objeto que possuiu uma posição axiológica. Essa posição foi construída por seus atores e deu unidade ao todo artístico do jornal, através de uma voz social. Portanto, a unidade do semanário deu-se a partir desse feixe de relações, que guiaram a sua construção e direcionaram o olhar do leitor para um modo em comum que os atores/autores tinham de ver o mundo.

As piadas, contadas através do humor gráfico, tinham uma função estético-formal que permitiam transpor para o plano da obra do jornal manifestações das vozes sociais daquele contexto específico. A partir de um humor mais crítico e de reflexão, do que exatamente de um humor “risível”, tornou-se mais fácil o entendimento do discurso do jornal pelo público português. Isso teria sido, em parte, uma razão para a aceitação do jornal, pois, como disse Friedrich Nietzsche (apud ALBERTI, 2002, p. 15), “*Ridendo dicere severum*”. O humor, nesse caso, assumiu muitas facetas e nuances, alcançando inteligência e refinamento. Pelos indícios deixados, suspeita-se que serviu para apaziguar as diferenças e garantir o funcionamento da pluralidade de opiniões.

Entretanto, o humor e a sátira não foram os únicos elementos de identificação com o público. O autor e estudioso da cultura portuguesa Eduardo Lourenço aponta Portugal como uma nação “predisposta para melancolias” (LOURENÇO, 1999, p. 13).

Enfrentando, portanto, a diversidade cultural, os esforços do discurso do jornal *Chaimite* também se diversificaram, buscando outros caminhos possíveis para as especificidades do contexto, determinando um campo para as ações intelectuais, artísticas e jornalísticas. Complementando-se ou entrando em conflito, estes esforços contribuíram, dentro de seus limites, para uma produção que caracterizou esse jornal, mesmo sendo produzido em Portugal, como fazendo parte da imprensa alternativa brasileira dessa época, que, para subsistir, foi em busca até mesmo de outros espaços de expressão e de protesto. Essa busca cruzou, até mesmo, um oceano e levou a imagem do Brasil para além de suas fronteiras.

O modo da formalização gráfica, que aqui no Brasil tinha se desenvolvido na imprensa com o máximo de talento para se expressar nas entrelinhas sem cair no hermetismo, alcançou, no *Chaimite*, um campo mais aberto para o exercício da criação. É nesse sentido que o jornal desenvolveu o aspecto particularmente inventivo nas suas formas de construção da página, na integração do desenho com a matéria, na importância, portanto, do aspecto gráfico e no desenvolvimento de um estilo. Entretanto, é necessário lembrar que, para o *Chaimite*, não se tratou apenas de uma saída artística; o trabalho formal, no desenho ou no texto, foi condição para a construção de um espaço de expressão diferenciado do da tradicional imprensa portuguesa. A estrutura formal dessa produção jornalística não é acadêmica, o que o afastaria do seu tom popular e de sua criação improvisada.

Através dos recursos formais, que privilegiaram o humor gráfico, geraram-se os meios de implicação empregados pelas estratégias discursivas que estimularam a convivência entre autores e leitores.

Nas últimas edições do *Chaimite*, observa-se que cada vez mais a imagem vem dar corpo às palavras, e o humor gráfico consegue impor-se como força estruturadora na página do jornal, quer pela diversidade gráfica do desenho, quer pelo agenciamento das situações enunciativas, quer pelas variações nas suas categorias expressivas. Todos os elementos da página são tratados artisticamente, desde a titulação, a tipografia e, principalmente, o desenho de humor. As capas e contracapas foram estruturadas como objetos pictóricos, reproduzindo um tipo de linguagem que entrelaça o emocional com o racional, o lúdico com o político, sem esquecerem os objetivos jornalísticos.

A comunicação que se dá entre os espaços da linguagem verbal, entrelaçados com os da linguagem visual, constitui um sistema implícito de comunicação simbólica. Assim, como a alma precisa do corpo, no humor gráfico, o texto e o desenho se imbricam, solidarizam-se e polemizam numa associação lógica e implícita, dificilmente resistíveis pelos seus valores simbólicos.

Desse modo, são fundamentais, para o estudo do humor gráfico, variáveis que levem em conta características existenciais específicas (mistura da linguagem verbal e visual), a consideração pelo contexto enunciativo (releitura de acontecimentos), a investigação adequada à finalidade (apresentação dos fatos sob um outro viés) e, sobretudo, o caráter funcional (viés crítico, opinativo e/ou humorístico). Foi através desses caminhos que o humor gráfico no *Chaimite* elaborou seu discurso. A partir dessa simbiose de integração e transformação é que ele se mostrou como um poderoso instrumento capaz de atrair o leitor e servir como alternativa de opinião, para um jornal que assumiu compromisso com o discurso crítico e pluralista.

Sem dúvida, é de fundamental importância que os meios de comunicação percebam, cada vez mais, a carga expressiva e comunicacional dessa linguagem, que potencializa mensagens e agiliza idéias. Uma atitude crítica perante a imprensa industrial que tem muito a aprender das experiências pioneiras do jornalismo alternativo.

Essa experiência, em particular, propõe, para o futuro, a necessidade de uma pesquisa mais profunda, pois, a partir desse semanário de humor português, de característica inusitada, pode-se observar a importância entre o “eu” e o “outro”. Através desse tipo de postura, o próprio jornal confirma que é possível estabelecer diálogos e interações capazes de intensificar laços e contornar as dificuldades que surgem no dia-a-dia.

O término desta dissertação não significa o esvaziamento ou o esgotamento do tema, a determinação de seus contornos definitivos, a obtenção de todas as respostas. O humor gráfico, tanto no *Chaimite* (que por si só propõe muitos outros estudos), quanto para além de

suas fronteiras, é tema que não se esgota numa dissertação. Assim como o processo de sentido no humor gráfico não obedece a um modelo fechado, a tematização e o próprio objeto de estudo convidam ao aprofundamento da compreensão das teias produtoras de sentido e ao aprimoramento das análises teórico-práticas sobre o processo comunicativo.

Para que isso aconteça, faz-se necessária a preservação do semanário português como documento histórico e como fonte de informação e pesquisa. Desse modo acredita-se que a relevância deste trabalho resida, também, na valorização da memória, pois, a partir da recuperação do jornal *Chaimite* (todo ele digitalizado) e das imagens do humor gráfico, úteis como objeto de cognição em outras abordagens, o estudo pode prosseguir. Há muito mais há ser dito sobre esse fenômeno estético e comunicacional que o *Chaimite* tão bem representou. Tal constatação sugere outras reflexões e propostas para novos desafios.

REFERÊNCIAS

ABDELMALACK, G. *Momentos da história do Brasil através da caricatura*. 1991. 225 f. Dissertação (Mestrado Comunicação) - ECA/USP, São Paulo, 1991.

ACSELARD, Marcio. O humor como estratégia de comunicação. In: COMPÓS 10°, 2003, Recife. 1 CD-ROM.

ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ALMEIDA, Pedro Ramos de. *História do colonialismo português na África*. v. 3, Lisboa: Estampa, 1978.

ALVES, Rubem. *Culto arte – celebrando a vida*. Petrópolis: Vozes, 2000.

BAHIA, Juarez. *Jornal, história e técnica, 1*. História da imprensa brasileira. 4. ed. São Paulo: Ática, 1990.

BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 7. ed. Tradução de: M. Lahud; Y. F. Viera. São Paulo: Hucitec, 1995.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

_____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. 4. ed. São Paulo/Brasília: Hucitec/UnB, 1999.

_____. *Estética da criação verbal*. Tradução de: Maria Ermentina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BARROS, D. L.P.; FIORIN, J. L. (Orgs.). *Dialogismo, polifonia e intertextualidade*. São Paulo: EDUSP, 1994.

BAZIN, Germain. *História da arte: da pré-história aos nossos dias*. Tradução de: Fernando Pernes. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

BERGSON, Henri. *O riso*. Tradução de: Ivone Castilho Benetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

- BIER, Augusto Franke. *Ítalo-gaúchos e teuto-daúchos: o desenho de humor no resgate da identidade*. 2001. 225 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação), UFRGS (FABICO), Porto Alegre, 2001.
- BRAGA, José Luiz. *O Pasquim e os anos 70: mais pra epa do que pra oba*. Brasília: UnB, 1991.
- BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005.
- _____. *Dialogismo e construção do sentido*. Campinas: UNICAMP, 1997.
- _____. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: UNICAMP, 1996.
- BREMMER, J.; ROODENBURG, H. (Orgs.). *Uma história cultural do humor*. Tradução de: Cyntia Azevedo e Paulo Soares. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- CAGNIN, A. L. *Os quadrinhos*. São Paulo: Ática, 1975.
- CAPARELLI, Sérgio. *Comunicação de massa sem massa*. São Paulo: Cortez, 1982.
- CASTRO, M. L. Dias de; BRAGA, J. L.; FRAGOSO, Sueli (Orgs.). *Comunicação e imagem*. São Leopoldo: UNISINOS, 1999.
- CASTRO, Rui. *Tinha tudo para dar errado e acabou mudando a imprensa*. São Paulo, 2003. Disponível em: <<http://ipdf.estado.com.br>>. Acesso em: 4 julh. 2004.
- CHAPARRO, Manuel Carlos. *Sotaques d'aquém e d'além mar: percursos do gênero jornalístico português e brasileiro*. Santarém: Edições Jortejo, 1998.
- _____. *Linguagens dos conflitos*. Coleção Comunicação. Coimbra: Minerva Coimbra, 2001.
- CHARLIE HEBDO. Dirección General de Protección Civil y Emergências. Ministerio del Interior. Disponível em: <<http://www.proteccioncivil.org/prensa1>>. Acesso em: 5 abr. 2006.
- CIRNE, Moacy. *A linguagem dos quadrinhos*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1974.
- CONSULADO DE PORTUGAL. Disponível em: <<http://www.consuladodeportugal-santos.org.br/portugal.htm>>. Acesso em: 18 abr. 2006.
- DINES, Alberto (Org.). *O papel do jornal: uma releitura*. São Paulo: Summus, 1986.
- DONDIS, D. A. *Sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Tradução de: Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- ECO, Umberto. *A estrutura ausente*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- EISNER, Will. *Quadrinhos e arte seqüencial*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- ESCARPIT, Robert. *L' humour*. 2. ed. Paris: PUF, 1981.
- FARACO, Carlos Alberto. et al. *Uma introdução à Bakhtin*. Curitiba: Hatier, 1988.
- FERRARA, Lucrecia D'Alésio. *Leitura sem palavras*. São Paulo: Ática, 1991.
- FIORIN, J. L. *Linguagem e ideologia*. São Paulo: Ática, 1990.

- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Conferência de 22 de fevereiro de 1969 à Sociedade Francesa de filosofia. Tradução portuguesa de: José B. de Miranda; Antônio Fernando Cascais. Lisboa: Veja Passagens, 1992.
- FONSECA, Joaquim da. *Caricatura: a linguagem gráfica do humor*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999.
- FOX, Elizabeth. *Commucations and civil society*. Comunicação e política. Rio de Janeiro: Paz e Terra, v. I, n. 1, p. 4, mar./abr., 1983.
- FRAGA, G. (Coord.). *Antologia brasileira de humor*. Porto Alegre: L&PM, 1976.
- FREUD, Sigmund. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. Rio de Janeiro: Imago, 1969.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.
- GENTILLI, Victor. O jornalismo brasileiro nos anos 70. In: *COMPÓS 10º*, Brasília, 2001, p. 1-11.
- GONSALVES, E. M. *Linguagem e comunicação*. [Mimeo, s/d]
- GRISOLLI, Paulo A. *Dicionário Português-Brasileiro*. Disponível em: <http://www.portcult.com/11.DICT_INTRO.htm>. Acesso em: 16 abr. 2006.
- GUIMARÃES, Josué. *Autores gaúchos*. Porto Alegre: IEL/Conselho Estadual de Desenvolvimento e Cultura, 1988.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manoel de Mello; Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia. *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004. 1 CD-ROM.
- JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. São Paulo: Papirus, 1996.
- KASHIMIR, Marcelo. Gênese do fascismo de Salazar em Portugal. Lisboa, 15 maio 2004. *Informativo Periódico Duplipensar.net*. Disponível em: www.duplipensar.net/principal/2004-02-cravos-fascismo.html>. Acesso em: 12 abr. 2005.
- KOCH, I.G. Villaça. *A inter-ação pela linguagem*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 1995.
- KRISTEVA, Júlia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa*. São Paulo: Scritta Editorial, 2003.
- LIMA, H. *História da caricatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963.
- LOURENÇO, Eduardo. *A nau de Ícaro seguido de imagem e miragem da lusofonia*. Lisboa: Gradiva, 1999.
- LOURENÇO, Vasco. *Revolução dos cravos completa 25 anos*. Lisboa, 1999. Disponível em: <<http://www.observatoriodaimpressa.com.br/materiais>>. Acesso em: 2 jun. 2003.
- _____. *Revolução dos cravos completa 25 anos*. Lisboa, 1999. Disponível em: <<http://www.observatoriodaimpressa.com.br/materiais>>. Acesso em: 2 jun. 2003.

MACHADO, Irene. *A experiência de Tartu-Moscú para o estudo da cultura*. São Paulo: Ateliê Editora/FAPESP, 2003.

_____. Comunicação, um problema semiótico. PEPG em Comunicação e Semiótica - PUC, São Paulo. In: *COMPÓS 10º*, Brasília, 2001, p. 443-446.

MACHADO, J. A. Pinheiro. *Opinião x censura: momentos de luta de um jornal pela liberdade*. Porto Alegre: L&PM, 1980.

MARCONDES, D. *Filosofia, linguagem e comunicação*. São Paulo: Cortez, 1992.

MARCONI, Paolo. *A censura política na imprensa brasileira; 1968-1978*. São Paulo: Global, 1980.

MENDES NETO, Neresgton Ribeiro. *Um pouco da história de Portugal*. Lisboa. Disponível em: <<http://www.escolas.com.br/historiaemfoco/historpor.htm>>. Acesso em: 19 set. 2003.

MIANI, R. A. Charge: uma prática discursiva e ideológica. Anais do XXIV Congresso de Comunicação, Campo Grande, 2001.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: UNESP, 2003.

MOLES, Abraham. *Teoria da informação e percepção estética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro/Brasília: UnB, 1978.

_____. *O cartaz*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

MORAES, Denis. *Humor de combate: Henfil e os 30 anos de Pasquim*. Ciberlegenda. São Paulo, n. 2, 1999, 20 p. Disponível em: <<http://www.cce.ufsc.br/~nelic/tese/moraes/folhetim/htm>>. Acesso em: 7 ago. 2004.

NEIVA JR., Eduardo. *A imagem*. São Paulo: Ática, 1986.

OSTROWER, Faiga. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes, 1983.

POSSENTI, Sírio. Humor no jornal: notas. In: *Anais Seminário do Gel*, 1992, Ribeirão Preto, 1993.

PROPP, V. I. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.

RABAÇA, C. A.; BARBOSA, G. *Dicionário de comunicação*. Rio de Janeiro: CODECRI, 1978.

RAHDE, Maria Beatriz Furtado. *Imagem. Estética moderna & pós-moderna*. Porto Alegre: EDIPUCS, 2000.

RAMOS, Rui. Mário Soares e a democracia de esquerda. Portugal, 2004. *O Independente*. Disponível em: <www.oacidental-logplay.blogspot.com>. Acesso em: 12 abr. 2006.

REIS, Antônio (Org.). *Portugal - 20 anos de democracia*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1993.

REMÉDIOS, Maria Luíza Ritzel (Org.). *Josué Guimarães: o autor e sua ficção*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS/EDIPUCRS, 1997.

RIANI, Camilo. *Linguagem e cartum... tá rindo do quê? Um mergulho nos salões de Piracicaba*. Piracicaba: UNIMEP, 2002.

- ROMUALDO, Edson Carlos. *Charge jornalística: intertextualidade e polifonia*. Maringá: EDUEM, 2000.
- SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira - da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- SANTAELLA, Lúcia; NOTH, Winfried. *Imagem - cognição, semiótica e mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- SKINNER, Quentin. *Hobbes e a teoria clássica do riso*. Tradução de: Alessandro Zir. São Leopoldo: UNISINOS, 2002.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *A história da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- SOUSA FILHO, Henrique de (Henfil). *Como se faz humor político*. Depoimento a Tárík de Sousa. Petrópolis: Vozes, 1984.
- _____; José Marques de Melo (Org.). *Gêneros jornalísticos na Folha de São Paulo*. São Paulo: FTD, 1992.
- SOUSA, H. de (Betinho). *Rio da violência: armado de humor*. Rio de Janeiro: AC/Primyl, 1995.
- SOUZA, Pedro de. A autoria vista sob suporte tecnológico. *Revista Multiciência*. Revista dos Centros e Núcleos Interdisciplinares da UNICAMP. Disponível em: <<http://www.multiciencia.unicamp.br/>>. Acesso em: 8 ago. 2004.
- TENGARRINA, José M. *História da imprensa periódica portuguesa*. 2. ed. Lisboa: Veja, 1989.
- TRAQUINA, Nelson. *O estudo do jornalismo no século XX*. São Leopoldo: UNISINOS, 2001.
- VEDOVATTO, Inês Olinda Baraldi. *A charge na mídia impressa: articulações e efeitos de sentido*. 2000. 210 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Centro de Ciências da Comunicação, UNISINOS, São Leopoldo, 2000.
- VERÓN, Eliseo A. O que vemos do mundo? Imagens no discurso da informação. *Revista La Recherche*, São Paulo, Editions Hazane, n. especial, p. 7, 1989.
- _____. *A produção de sentido*. Tradução de: Alceu Dias Lima. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1980.
- XAVIER, C. Aids é coisa séria – humor e saúde: análise dos cartuns inscritos na I Bienal Internacional de Humor. Congresso História, Ciência e Saúde - Manguinhos, 1997, v. 8, n. 1. Rio de Janeiro, 2001.

Periódicos

- CANINI, Renato. Canini: criador e criatura. *Zé Carioca*. Entrevistador: Roger Lerina. *Zero Hora*. Porto Alegre, 17 ago. 2005. Segundo Caderno, p. 6-7.

CHAIMITE. Lisboa, ano I, n. 1, 26 fev. 1976.

_____. Lisboa, ano I, n. 2, 4-11 mar. 1976.

_____. Lisboa, ano I, n. 3, 11-18 mar. 1976.

_____. Lisboa, ano I, n. 4, 18-25 mar. 1976.

_____. Lisboa, ano I, n. 5-25 mar./1 abr. 1976.

_____. Lisboa, ano I, n. 6, 1-7 abr. 1976.

_____. Lisboa, ano I, n. 7, 8-14 abr. 1976.

_____. Lisboa, ano I, n. 8, 15-22 abr. 1976.

_____. Lisboa, ano I, n. 9, 22-29 abr. 1976.

_____. Lisboa, ano I, n. 10, 29. abr./6 maio 1976.

_____. Lisboa, ano I, n. 11, 6-13 maio 1976.

JAGUARIBE, Sérgio de Magalhães Gomes (Jaguar); PINTO, Ziraldo Alves (Ziraldo). Folhetim da prensa no Pasquim. Entrevistador: Mário Augusto Jakobsking. *Folha de São Paulo*. São Paulo. n. 154, 30 dez. 1979. Suplemento Especial, p. 3-5.

_____. (Jaguar) Sete anos de Pasquim. Entrevistador: Antônio Torres et al. *Escrita*. Porto Alegre, n. 11, p. 27-29, jul. 1976.

_____. (Jaguar); PINTO, Ziraldo Alves (Ziraldo). 15 anos de mau humor. *Coojornal*. Porto Alegre, jan. 1980. Caderno Especial, p. 3-5.

VASQUES, Edgar. O humor mantém a luz acesa. *Jornal do MARGS*. Entrevistador: Cida Golin; Cibele Moraes. Governo do Estado do Rio Grande do Sul/ Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Editora Atelier Design Editorial, p. 3-4, n. 109, jul. 2005.

Documentários

ANOS 70: Trajetória. Direção: Marcelo Gomes. São Paulo: Documentário do projeto Panorama Histórico Brasileiro. Instituto Itaú Cultural/TV Cultura. 7 set. 2003. 1 videocassete (28 min.), VHS, son., color.

HENFIL em profissão cartunista. Direção: Marisa Furtado. São Paulo: STV-Rede SESC-SENAC de Televisão/ TVE. Documentário produzido pela Scriptorium e exibido pela TV Cultura. 4 out. 2003. 1 videocassete (57 min.) VHS, son. Color.

APÊNDICES

Apêndice A – Entrevistas e depoimento (para maior autenticidade da pesquisa foram respeitadas as falas dos entrevistados)

Entrevista com Nídia Moojem Guimarães

A entrevista com Nídia foi realizada, utilizando-se um gravador, em duas etapas (uma no dia 20 de junho e outra 21 de novembro de 2004), devido a sua idade avançada.

O primeiro contato teve como objetivo obter as edições do jornal; essas foram cedidas gentilmente e estavam encadernadas e preservadas. E, também, foram feitas perguntas pré-estabelecidas pela pesquisadora em uma pesquisa semi-estruturada. Teve que se respeitar a memória e a fragilidade da entrevistada.

No segundo contato, foi feita a devolução dos originais do *Chaimite* e complementou-se a entrevista com perguntas abertas, de uma forma mais livre, e procurou-se sanar algumas questões, onde havia permanecido a dúvida. O que se procurou foi ouvir muito e falar pouco.

Em janeiro de 2005, a entrevista gravada foi transcrita de forma aberta a partir dos temas sugeridos pela pesquisadora.

Origem do nome

O chaimite era um carro de assalto leve (pequeno tanque de guerra urbano) pertencente ao exército Português, que foi utilizado pela primeira vez em uma batalha na África, numa região chamada Chaimite. Então, por qualquer coisa que acontecesse na época da revolução, os chaimites iam para a rua. Por esse motivo, o jornal ficou se chamando *Chaimite*.

O início

O Josué não tinha dinheiro para fazer a divulgação do jornal, portanto, para divulgar e criar uma expectativa em torno do *Chaimite*, ele enviou três anúncios para cada um dos jornais de Lisboa, anúncios que deveriam ser publicados em páginas separadas, mas não teve jeito, os editores não entenderam e, mesmo que Josué insistisse, eles publicaram os anúncios todos juntos, na mesma página. No dia seguinte ao da publicação dos tais anúncios, em todos os jornais de Lisboa havia matérias que falavam e comentavam os “misteriosos anúncios” e a sua procedência.

Josué havia mandado publicar pequenos anúncios dizendo que dia tal o *Chaimite* estaria nas ruas, com títulos como: *Esperamos até agora, não esperaremos mais; Ninguém nos deterá*. A ambigüidade dos textos deixara supor uma conspiração em marcha, dado o teor misterioso semelhante a um código.

Mas foi muito engraçada a reação dos portugueses, eles realmente acharam que iria acontecer alguma coisa, que aquilo era um código e que algo se preparava. Todos se perguntavam o que era aquilo.

Toda essa celeuma entre os leitores dos diversos jornais diários de Lisboa, em especial o *Diário de Notícias* e o *Diário Popular*, acabou por promover o semanário *Chaimite*. Após o acontecido, disseram: “Esse jornal tem um sotaque brasileiro!”.

Josué recortou e publicou no segundo número do semanário *Chaimite* esses comentários, com a chamada: *Portugal à beira do abismo!*, onde agradece satiricamente as páginas dispensadas à promoção do jornal.

Ele começou a fazer humor mesmo antes do número um e se divertia muito com isso.

Histórias

Outra vez, Josué foi chamado na polícia por publicar fotomontagens. Ele trocou a gravata borboleta de um capitão por alguma outra coisa, nada de ofensivo. Mas eles não gostaram. Eram muito sérios. Além do mais, lá era proibido fazer isso. Quando trabalhou em Porto Alegre, no jornal *A Hora*, ele adorava fazer essas montagens fotográficas, recortava e trocava as imagens. Xico Stockinger fazia a diagramação junto com ele e acabavam fazendo muitas brincadeiras.

Com o arcebispo de Porto Alegre, na época D. Vicente Scherer, ele trocou o buquê de flores da foto, por uma bola de futebol. Muitos anos depois eles se encontraram no hospital onde estiveram os dois internados; Josué foi até o quarto do D. Vicente e eles conversaram e riram do acontecido.

Gilda Marinho, que era a cronista social de *A Hora*, certa vez, ficou muito chateada com Josué. Ele conseguiu chamar mais a atenção dos leitores em sua coluna onde debochava da cobertura e reportagem que Gilda havia feito do casamento de Vítor Hilder, membro de família riquíssima e tradicional de Porto Alegre. Além de mexer nas fotos do casamento, Josué ainda contou coisas loucas como: “Que o casamento tinha tantas flores que até um japonês foi encontrado dentro de um vaso, que as árvores estavam enfeitadas com fios de ovos”. Fez um desenho do noivo, da noiva e dos convidados. Foi um sucesso! Mas Gilda Marinho chorava, ficou brava com Josué.

Josué desenhava bem, fazia quadros, era muito habilidoso.

Como os portugueses entendiam o *Chaimite*

Os portugueses não entendiam muito bem algumas coisas. Por exemplo, brincadeiras de 1º de abril. Josué inventou que uma ilha próxima a Lisboa iria afundar. Em tom sério ele contou que a tal ilha estava afundando e que logo iria desaparecer.

Os portugueses levaram aquilo ao pé da letra e deu a maior confusão. Mas logo tudo foi esclarecido, pois explicou-se que era uma brincadeira de 1º de abril.

Nada agradava mais ao Josué, do que contar um caso, com muita seriedade e com minúcias de detalhes, e, depois, ficar esperando que as pessoas, lentamente, se dessem conta de que só podia ser gozação.

Mas, os portugueses eram muito sérios; naquela época, mais ainda. Mentalidade bem diferente da dos brasileiros, valores diferentes. Mesmo assim, o jornal vendia bastante e, penso, que muitos gostavam, achavam-no engraçado.

O trabalho

Eu via o jornal feito todo assim, na brincadeira. Eles iam colecionando os fatos do dia, depois trabalhavam com isso. Tinham muitas idéias, sempre com muita leveza e humor constante.

Josué também era correspondente da revista *O Cruzeiro*, na cobertura da guerra na África, e “os retornados” tinham feito horrores em Angola e em outras colônias, havia uma crítica bem grande a respeito disso no jornal.

O *Chaimite* no Brasil

O *Chaimite* era um filhote do *Pasquim*, e eu penso que era enviado para cá, pelo menos para algumas pessoas conhecidas da imprensa e amigos. Josué, quando viajava de Portugal para cá, sempre trazia o Jornal.

O trabalho gráfico de Roberto Silva

O Josué se encantou no primeiro dia pelo Roberto, gostou muito do desenho dele. Logo o convidou para morar conosco. Mas, Roberto sempre foi muito arredio, e, só depois de algum tempo, ele veio morar em nossa casa. Assim, os dois faziam juntos o jornal. Existia um clima muito bom entre eles, se divertiam muito trabalhando. Éramos muito felizes. O Rodrigo, meu filho, que desenha até hoje, sempre gostou do Roberto. Houve muita influência do desenho do Roberto no seu trabalho. O *Chaimite* publicou alguns desenhos seus, quando ele tinha 11 anos.

A casa em Portugal

Todas as pessoas que vinham do Brasil passavam por nossa casa em Lisboa. Muitas freqüentavam-na: o jornalista e poeta Tiago de Mello virou nosso grande amigo. João Maia Neto, jornalista também, e sua mulher Maria Eunice foram morar na Itália e ficaram uns tempos em nossa casa.

O Erico (Erico Verissimo) e a Mafalda. A Mafalda foi minha grande amiga e nossas famílias são unidas até hoje. Há poucos dias, o Rodrigo, meu filho, foi para Inglaterra, para o casamento da filha do Luis Fernando, a Lúcia.

Carlos Reverbel e Olga Reverbel, Carlos Rosemblat e Luísa, o Capitão (José Herasmo Nascentes, conhecido por esse apelido no meio jornalístico) e a esposa Maria.

Muitas figuras da política também passaram por lá. Nossa casa vivia cheia de gente, com muitas histórias para contar.

Quando voltamos a Porto Alegre, fomos morar em frente ao Hotel Majestic, (hoje Casa de Cultura Mario Quintana) e reuníamos todo esse pessoal, Mario (Mario Quintana) também ia muito lá, adorava o carreteiro com tutu de feijão que Josué fazia muito bem. Tenho muita saudade daquele tempo!

Nídia Moojen Guimarães nasceu em Lagoa Vermelha, Rio Grande do Sul, em 19 de dezembro de 1929.

Trabalhou no Jornal *A Hora* em Porto Alegre, no período de 1954 a 1956, onde organizava o arquivo de fotos e clichês que eram utilizados na reprodução do jornal. Ali conheceu Josué Guimarães, seu companheiro desde então, mas, com quem se casou no civil somente em 1983. Construíram uma vida juntos e tem dois filhos, Adriana e Rodrigo.

Entrevista com Roberto Silva

O desenhista e diagramador do jornal *Chaimite* trabalha, atualmente, em João Pessoa. Por esse motivo, a entrevista foi enviada por *e-mail*, no dia 9 de março de 2005 e foi

respondida no dia 12 de abril de 2005. A entrevista teve perguntas diretas, pertinentes à problematização do objeto.

Em que dia da semana era impresso o Chaimite?

R – Era impresso nas quintas-feiras e distribuído no dia seguinte. A distribuição era super eficiente, não havia banca que a gente olhasse que nela não estivesse o *Chaimite*.

A montagem era feita em quantos dias e quais os processos de composição usados?

R – Definíamos o jornal de sábado até quarta-feira, mas, estávamos sempre “funcionando”, sempre tendo idéias, planejando, não importava que hora fosse.

Levávamos o diagrama esboçado, já com todas as ilustrações prontas, fotos, textos, títulos, na quinta-feira de manhã para a gráfica. Durante a manhã mesmo, era feita a fotocomposição. Enquanto montávamos o jornal, em folhas milimetradas, os desenhos e os títulos poderiam ser reduzidos ou ampliados para serem aplicados. As fotos eram coladas diretamente sobre a montagem, já reticuladas: eram cópias fotográficas em papel, feitas pelo método PMT. Quem fazia a montagem era eu e o Miguel Fernandes, um colaborador do *Chaimite* e funcionário da gráfica. O Josué ficava supervisionando, palpitando, colando, descolando, reescrevendo, tudo num clima completamente alegre. À tarde, o jornal todo montado ia pro fotolito e eram feitos os filmes, negativos que nós mesmos retocávamos. Lá pelas 16 h, o trabalho ia para as rotativas e, em mais ou menos uma ou duas horas, estava tudo impresso e encadernado. Impressionava-me com a eficiência da gráfica.

Os recursos financeiros do jornal vinham exclusivamente da venda nas bancas? Ou também o Partido Socialista Português financiava?

R – Essa não era uma parte com que eu me envolvesse muito. Havia um volume discreto de anúncios e quase todos os 30.000 exemplares eram vendidos. Mas suponho que não houvesse colaboração do partido.

Quais eram os colaboradores de que tu te lembras? Principalmente o desenhista que usava o funil na cabeça do personagem? Como se chamava? Quais eram as relações deles ou dele com o jornal?

R – Vou puxar pela memória, faz tanto tempo... Tinha o Altair, um capitão do exército que havia participado da luta armada no Brasil, com um texto simples, leve, eficiente. Tinha o Duda Guenes, que também era correspondente do *Pasquim*, em Lisboa; a Norma Sarmento, brasileira também; o Manoel Torrão, português, que escrevia uma página chamada *A Mentira*; o Miguel Fernandes, desenhista português; um fotógrafo português de quem não lembro o nome, mas que está nos créditos do jornal...

O cara dos “funis” era o Sam (Samuel), um desenhista e escultor português, um artista vigoroso, cheio de idéias e era engenheiro dos Caminhos de Ferro Portugueses.

No Brasil, o Pasquim recebia o jornal? Como era enviado e para quem?

R – O *Pasquim* recebia o jornal, sim, e, eventualmente, publicava material do *Chaimite*. Inclusive, certa vez, aproveitou uma foto nossa (minha, no caso) e a utilizou na capa de uma edição sobre o 13 de maio, se não me engano.

Os jornais eram enviados via correio para algumas pessoas no Brasil e, invariavelmente, chegavam aqui abertos, rasgados, violados, enfim, por sei lá quem... Talvez algum carteiro curioso, quem sabe? (risos).

Antes da tua entrada no jornal, eram usados desenhos de muitos desenhistas, de vários lugares da Europa e, sem preocupação em atribuir-lhes autoria, adequavam-se às legendas para situações de Portugal. Isso se confirma?

R – Não se confirma, de modo algum... O Josué, às vezes, usava desenhos antigos de muitos e muitos anos atrás, do início do século passado, e os adaptava, fazia colagens. Ele se virava como podia. Afinal, o ofício dele era escrever.

A partir da tua entrada houve uma reestruturação gráfica? Como e em quê?

R – Realmente, tentei mudar a cara do jornal, sendo que mudar era “deixar o mais parecido possível com o *Pasquim*”, já que não havia como não sofrer essa influência naquela época, eu com meus vinte e poucos anos. Como sempre tive um desenho meio flexível, desenhava de “várias formas”, assinando com vários nomes, com estilos diferentes. Juro que não tem nada a ver com Fernando Pessoa. Naquela época eu nem dava bola pra ele. (risos)

Como eram produzidos os desenhos, as imagens, as idéias vinham de onde? Como tu produzia, utilizando que técnicas? Pena, lápis, mesa de luz, rafe, limpava o desenho, qual o tamanho do papel etc? Dava para fazer reduções no fotolito? Como era feita a revisão: na prova de prelo?

R – Minha técnica básica era bico-de-pena ou pincel, ou os dois combinados. Eventualmente, usava guache, nanquim aguado ou lápis. As idéias vinham do dia-a-dia, dos acontecimentos políticos, que fervilhavam, na época. Política era o “prato quente”, sem dúvida. A gráfica com que trabalhávamos tinha muito boa vontade quanto a isso de reduzir, ampliar... o que era de grande ajuda quando estourava ou faltava matéria. Então, podíamos contar com essa flexibilidade, apoiada pelos preciosos fotoliteiros. A revisão era assim: antes da fotocomposição definitiva, o pessoal nos fornecia um provão em cópia heliográfica, ali revisávamos e depois era feita a composição final pra aplicar na arte.

Quais as técnicas utilizadas: tipografia, IBM composer?

R – Como disse antes, já utilizávamos fotocomposição, mas a montagem era toda manual, *past-up* mesmo. Lembro que fiquei encantado quando vi a primeira “coladeira elétrica”. Era um rolinho que passava por uma cera adesiva quente, facilitava muito o trabalho.

Quanto ao processo de impressão, não era muito diferente do que é hoje. O jornal era impresso numa rotativa *offset* bicolor, com encadernação automática.

Como tu e o Josué faziam para trabalhar, existia uma rotina? A que horas começavam? Durava quanto esse processo? Conte alguma passagem interessante.

R – Trabalhávamos num terraço na casa do Josué, era tudo muito solto, muito divertido, sem tensões (fora a paranóia de a gente se sentir perseguido pela embaixada brasileira, cujo embaixador era um militar da linha dura, ligado ao SNI, um tal de Fontoura, se não me engano).

Esse tipo de trabalho é uma coisa que carregamos sempre conosco, está sempre na vida da gente. Tínhamos idéias até quando íamos comer bacalhoadas com a família Guimarães, aos domingos, num restaurantezinho em Cascais.

Como era a colaboração entre vocês dois, como o trabalho fluía?

R – Hoje, quando tento recordar, fica meio difuso. Quando se trabalha com a harmonia com que trabalhávamos, o Josué e eu, a gente perde o “senso de autoria”. Mas uma participação importantíssima, fundamental mesmo, era a da Nídia Guimarães, sempre dando idéias inteligentes, com aquele seu jeito doce. Quando criávamos personagens, a Nídia sempre os “batizava”.

Qual era a participação do Partido Socialista na definição das matérias? Havia algum tipo de censura para as charges e os cartuns?

R – De forma alguma. Tínhamos toda a liberdade possível, até onde eu sei, nunca houve interferência alguma. Eles vinham de quarenta anos de ditadura e de censura, então, tinham desenvolvido um senso ético quanto a isso.

Como era a recepção do público português? Eles estranhavam a maneira expansiva e o tratamento gráfico do jornal?

R – De certa forma, acho que nós abrimos o caminho pra Rede Globo (risos). Mas acho que havia um certo estranhamento, sim. Não era uma coisa com a qual eles estivessem acostumados.

Houve cartas de protesto para as abordagens, como no caso do uso de mulheres nuas?

R – Pelo contrário, acho até que o *Chaimite* era bem pudico. Com a queda da ditadura salazarista, brotou em Portugal uma imprensa de mau gosto, do palavrão pelo palavrão, da pornografia rasteira mesmo.

O público (leitor) português era muito conservador?

R – Eu diria que sim, mas o que mais se notava era uma euforia ansiosa pela liberdade recém conquistada, feito soltar um pequinês de apartamento na pracinha e ele começar a correr pra tudo que é lado. O que é muito natural.

O jornal foi bem aceito?

R – Esgotávamos os trinta mil exemplares, raramente havia sobras.

Eles riam das piadas ou não entendiam?

R – Era mais um humor crítico de reflexão do que exatamente um humor “risível”. Mas, entendiam, sim.

Quem fazia a tradução para o contexto português? Quais eram as observações feitas para adequar o jornal para a linguagem do público? Conte alguma passagem interessante.

R – No meu caso, muitas vezes, o Josué escrevia o texto. Mas, eventualmente, o Miguel Fernandes “traduzia” pra mim. Lembro de que uma vez desenhei uma capa em que a chamada era “Direita de braço **quebrado**”, e isso soava mal no português de Portugal. O Miguel me corrigiu, e a chamada ficou: “Direita de braço **partido**”. Depois eu aprendi a “escrever em português”, também.

Conte como era o teu trabalho e no que consistia?

R – Eu criava o projeto gráfico e fazia a diagramação. Desenhava a maioria dos títulos à mão (imitando o *Pasquim*), ilustrava com vários estilos e assinava com nomes diferentes. E me divertia.

Depoimento do cartunista Santiago realizado em 5 de outubro de 2004

Cartunista Santiago, sua apresentação profissional

O cartunista Santiago, chama-se Neltair Rebés de Abreu. Nasceu no ano de 1950, na cidade gaúcha de Santiago do Boqueirão, da qual tomou seu codinome. Aos vinte anos, mudou-se para Porto Alegre, ingressando na Faculdade de Arquitetura da UFRGS. Colaborou ativamente em publicações estudantis, e seu trabalho logo se fez notar, começando a aparecer com regularidade na *Folha da Tarde*. Acabou contratado definitivamente pelo jornal, em 1975. Além da colaboração diária, na *Folha da Tarde*, que se estendeu por nove anos, seus

desenhos e cartuns foram publicados no *Correio do Povo* (Porto Alegre), *O Estado de São Paulo*, *Folha de São Paulo*, *Jornal de Brasília*, *Pasquim*, *Veja*, *Isto É*, *Gourmet Internacional*, *Libro de Humor Político* (Buenos Aires), *Yomiuri Shimbun* (Tóquio), *Prin* (Estados Unidos), *Cambio 16* (Madri), *The Olympic Cartoon Book - Cartoon Aid Project* (Londres).

O trabalho de Santiago é reconhecido mundialmente. Ele é detentor do mais alto prêmio internacional de cartunistas, o Grand Prix que obteve em 1989. Mas não ficou só nisso. No diário Yomiuri Shimbun, de Tóquio, foi agraciado com Medalha de Ouro (1987), dois prêmios de Excelência (1980 e 1982) e três menções honrosas (1983, 1993 e 1994). Ganhou o prêmio do Salão de Cartuns War to War, de Sofia, na Bulgária (1987), o prêmio de Honra do Nasreddin Hodja Cartoon Contes, na Turquia, em Istambul (1994). Ainda se somam a esses, o prêmio do Anti-Racism Cartoon Contest, na Alemanha (1989); o quarto prêmio no 24º Salão Internacional de Cartuns, de Montreal, Canadá (1987). Só no Salão Internacional de Humor de Piracicaba, Santiago foi premiado tantas vezes, que os organizadores só tiveram uma saída para tirá-lo da lista de consagrados: chamaram-no para julgar os trabalhos. Essa coleção de prêmios começou em 1973, quando ganhou o prêmio para *Histórias em Quadrinhos*, da Universidade Mackenzie, em São Paulo.

Santiago é uma das figuras mais importantes do cartum nacional, há anos, e coleciona prêmios desde que trocou a faculdade de Arquitetura, na década de 70, pelo humor gráfico. Ele já ganhou inclusive um prêmio no Yomiuri, espécie de Oscar dos cartuns que acontece no Japão.

Depoimento de Santiago

Este depoimento foi gravado em fita cassete, em 5 de outubro de 2004. Teve caráter livre e foi realizado no sentido de se obter um segundo olhar para o jornal *Chaimite* e uma observação advinda de um reconhecido profissional, da área jornalística, que trabalha com o humor gráfico e que conheceu o desenhista Roberto Silva quando trabalharam juntos no *Coojornal*, em 1979.

Sobre Roberto Silva

O Roberto Silva teve uma grande importância para a arte gráfica no Rio Grande do Sul. Ele foi um artista que diversificou muito o seu trabalho, utilizando vários outros recursos, como o da fotografia. Ao contrário de mim e do Edgar Vasques, que nos concentramos mais no desenho, ele foi além do desenho.

Tímido, recatado – um cara com o talento dele! –, não foi o seu talento exibir o que fazia. Isso ficou por conta da qualidade do próprio trabalho.

Tu comentaste que ele é um artista polivalente, e eu digo que essa é a qualidade, se não a maior, pelo menos a que ele não compartilha com ninguém. Não conheço artista mais versátil que ele.

Outra particularidade do Roberto Silva é a de que ele é o primeiro artista gráfico gaúcho a aventurar-se com o computador – no tempo em que era aquele teclado pesadão e o monitor de tv MSX! Ele fazia animação a partir de cálculos matemáticos. (Aquele animação que ele apresentou durante a exposição do Iotti, chamada Demo-via para o personagem Radicci. Será que alguém ainda guarda aquela raridade?)

Além de um ser humano de grande generosidade, ele é um artista inquieto, um pesquisador incansável.

Sobre o *Chaimite*

No *Chaimite*, nas primeiras edições, usavam-se ilustrações de outros jornais. Com ou sem autorização. Há um caso de um desenho de um artista inglês, Dickinson, em que a legenda foi modificada e, desse modo, serviu à maravilha para falar dos acontecimentos da política portuguesa. Uma adaptação que deu certo.

Mas, quando o Roberto passa a trabalhar no *Chaimite*, isso se percebe claramente. Seja a partir da diagramação, seja a partir do desenho, ele imprime uma marca pessoal. Apesar da multiplicidade de estilos, a inteligência e a elegância do desenho despontam. Nesse momento, o jornal ganha uma unidade gráfica, caracterizada pela originalidade, pela limpeza e pelo equilíbrio de uma concepção mais clássica – a qual convive com o cômico, é claro.

Como o número de desenhistas colaboradores era pequeno (parece que, além do Roberto, um desenhista português, que assinava como Sam), o Roberto se via obrigado a forjar diversas personalidades artísticas: repetindo certos padrões estilísticos, dava a cada um deles uma autoria fictícia; havia vários codinomes. Tudo isso para dar à publicação um tom mais plural. Para isso ele lançou mão também da fotografia. As fotomontagens, coisa que o Josué fazia já em Porto Alegre, foram também bastante usadas por lá.

Outra coisa que chama a atenção no *Chaimite* é a riqueza e a beleza dos tipos, sobretudo nos títulos. Aquele era uma época em que não havia essa facilidade, dada pelo computador, com relação aos tipos. Era quase tudo desenhado à mão e, mesmo aquilo que ele fazia com letra “sete”, era, normalmente, “envenenado”, ou seja: era acrescentado algum detalhe pela mão do desenhista.

Não dá para esquecer a presença forte do Ziraldo nisso tudo. Ele formou escola e, no Brasil, dificilmente, se poderá achar quem, em algum momento, não tenha sofrido a sua influência. O Roberto era admirador não só do Ziraldo como do *Pasquim*. A equipe do

Pasquim, aliás, gostava do *Chaimite*, chegou a publicar matérias deste e também cedeu matérias suas para a publicação em Portugal.

Apêndice B - Biografia

Josué Guimarães: uma pequena cronologia

Josué Guimarães, como jornalista, foi o protagonista do jornal *Chaimite*, em Portugal. Ele cria e edita o jornal em 1976 e, portanto, é a figura chave dessa história. Sua vida foi palco de inúmeros acontecimentos importantes que marcaram o jornalismo gaúcho e brasileiro. Para melhor esclarecer quem foi esse homem e para ajudar a entender melhor o objeto dessa análise, sentiu-se a necessidade de pesquisar sua vida, dando-se ênfase à sua trajetória profissional. Essa pesquisa foi feita, a partir de entrevista com sua segunda esposa Nídia Guimarães, em duas etapas: no dia 20 de junho e 21 de novembro de 2004. Também de uma visita ao Museu Hipólito José da Costa, no dia 19 de maio de 2005, onde se procuraram as edições de jornais e revistas para os quais Josué trabalhou. Tem-se, também, como fonte as obras: *Autores gaúchos – Josué Guimarães* – editado pelo Instituto Estadual do Livro e Conselho Estadual de Desenvolvimento e Cultura, IEL, Porto Alegre, 1988, e *Josué Guimarães: o autor e sua ficção*, organizado por Maria Luíza Ritzel Remédios, PUCRS e da Editora Universidade/UFRGS, Porto Alegre, 1997.

Tido por muitos como o mais importante escritor gaúcho, depois de Erico Verissimo, Josué foi o penúltimo de nove irmãos, filho de José Guimarães e de Georgina Marques Guimarães. O pai, por profissão, era telegrafista; por vocação religiosa, pastor leigo da Igreja Episcopal Brasileira. Nascido em São Jerônimo, no dia sete de janeiro de 1921, Josué não se demorou ali por muito tempo: pouco antes de completar um ano de idade, a família mudou-se para Rosário do Sul. Segundo Nídia Moojem Guimarães, a segunda esposa, ao lado de quem Josué permaneceu até a morte, essa cidade da fronteira oeste gaúcha marcaria profundamente o imaginário do romancista Josué Guimarães. São provenientes dessa época, na opinião de Nídia, as lembranças que o autor viria a utilizar como material para sua ficção.

Depois de quase uma década vivendo em Rosário do Sul e, em virtude das convulsões políticas e sociais originadas com a revolução de Getúlio Vargas, o pai de Josué Guimarães, o velho José, vê-se obrigado a deixar a família para refugiar-se no Uruguai. Vai instalar-se na cidade fronteira de Rivera, ligada à cidade brasileira de Santana do Livramento. Eis aí um período difícil, com situações de repressão que incluem invasões da casa da família – a qual, a

partir de então, não pôde contar com a proteção paterna –, ameaças e agressões à mãe do pequeno Josué.

Com a anistia, abrandam-se as duras condições, e os Guimarães podem se reunir novamente. Mudam-se outra vez de cidade, agora para Porto Alegre. Josué é matriculado no Grupo Escolar Paula Soares. Em 1934, então já adolescente, quando passa a estudar no Ginásio Cruzeiro do Sul, funda o Grêmio Literário Humberto de Campos. Exercita-se, agora, na arte de escrever e de colher as reações à leitura dos seus escritos: o jornal do colégio publica seus artigos e, a cada final de ano, uma peça teatral sua é encenada na instituição.

Com a formação escolar concluída, Josué, para a sorte da literatura e do jornalismo brasileiros, tenta, mas desiste de cursar medicina. Não passa das aulas de anatomia. Isso em 1938.

Em 1939, vai para o Rio de Janeiro, onde inicia de fato a sua carreira jornalística. Escreve para a revista *O Malho e Vida Ilustrada*. Enquanto estoura a Segunda Guerra Mundial, Josué retorna para o sul. Em Porto Alegre, estréia no rádio teatro, da Rádio Farroupilha. No ano seguinte, realiza-se o seu primeiro casamento. Zilda Marques lhe dará quatro filhos: Marília, Elaine, Jaime e Sônia.

Correm quatro anos até que Josué passa a trabalhar no então prestigioso *Diário de Notícias*, membro dos *Diários Associados*, de Assis Chateaubriand. Em 1944, no *Diário*, Josué é uma espécie de “faz-de-tudo”, não se furta às tarefas que a ocasião lhe oferece ou mesmo lhe exige: repórter, secretário de redação, diretor, colunista, comentarista, cronista, editorialista, diagramador, analista político e correspondente internacional. Exercer tantas funções, por certo, foi algo que lhe emprestou uma visão ampla e global do jornalismo, a qual lhe acompanhou a vida inteira e ajudou-lhe a distinguir-se nesse ofício.

No mesmo *Diário de Notícias*, por essa mesma época, é publicada a coluna intitulada *D. Xicote*. É o encontro do veneno e da inteligência. Figuras públicas, sobretudo políticos, acham-se, então, sob o olhar arguto do jornalista, o qual não poupa tinta para cobrir de ridículo o que julga impostura, estupidez e desonestidade. Essa coluna publicada no *Diário* era a semente daquilo que, cinco anos mais tarde, viria a transformar-se num jornal com o mesmo nome.

Mais quatro anos devem se passar até o início de uma nova fase na vida de Josué, que é quando ele deixa o *Diário de Notícias* e inicia suas atividades na revista *O Cruzeiro*. Nesta época, com um contrato de exclusividade, ele torna-se correspondente no Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul, Uruguai e Argentina.

O ano seguinte, além de ser aquele em que Josué colaborou com uma importante publicação cultural, a *Revista Quixote* – que contava com nomes como o de Paulo Hecker Filho e de Paulo Bisol –, é também quando ele, pela primeira vez, lança-se a um empreendimento próprio: o *D. Xicote* como jornal independente. Na capa do primeiro número, numa nota disposta verticalmente (a irreverência era sentida já na diagramação), ao lado de um desenho satírico realizado pelo próprio Josué, lia-se: “Não é um jornal humorístico, como poderá parecer à primeira vista, mas também não é um jornal sério”. Talvez ele se adiantasse a possíveis críticas, ou, talvez, estivesse apenas dizendo que quem não era sério era o pessoal que lhe forneceria matéria para o sarcasmo, razão pela qual o jornal não poderia ser sério mesmo...

Tanto desceu o “malho” nos políticos que tornou-se, enfim, ele mesmo político, ainda que por período muito breve. Filiado já há algum tempo no PTB de Jango e de Brizola, em 1951, Josué Guimarães é eleito vereador em Porto Alegre. Décadas mais tarde, viria a dizer: “Não nasci para a política”. Mas, durante aquele mandato, atuou como vice-presidente da Câmara e batizou o Largo dos Medeiros, tendo uma atuação que não deu razões a falatórios por parte da oposição.

Numa época em que a Guerra Fria produzia tensão insuportável, a URSS e a China Continental consistiam em lugares cuja a visita era coisa assaz problemática para um ocidental. Como o jornal *A Última Hora*, do Rio de Janeiro, desejasse ter por lá um correspondente e, como Josué, além de jornalista brilhante, nutria grande simpatia pelos regimes desses países, o homem escolhido não foi outro. Além de uma desconfiança ainda maior por parte do pessoal da direita, com essa temporada no leste, Josué adquiriu material para um livro que só viria a ser publicado postumamente, o *Muralhas de Jericó*.

Em 1954, encontramos-lo em Porto Alegre, onde passa a redigir a coluna *Um dia depois do outro*, para o mesmo jornal que o enviara, dois anos antes, aos dois gigantes comunistas. É esse também o ano em que lança uma coluna que trata de política na *Folha da Tarde*, de Porto Alegre, a qual assina como D. Camilo. Passa a exercer a função de subsecretário, no então importante jornal *A Hora*, diagramado por Xico Stockinger, com ilustrações de Gastão Hofsteter e de Vitório Gheno, onde se poderiam encontrar os mais diversos tipos que preenchiam um espectro que ia de Célia Ribeiro a Nelson Rodrigues.

Após trabalhar como redator na MPM Propaganda e atuar como diretor-secretário do semanário *Clarim Sete Dias*, em 1957, retorna ao Rio de Janeiro, em razão do convite recebido de Assis Chateaubriand para reformular o *Diário da Noite*.

Prodigiosamente inquieto, em 1960, já põe em prática outro plano: a fundação de sua própria agência de propaganda, empresa que mantém suas atividades até o ano seguinte, quando, a convite do presidente da república, João Goulart, ocupa a direção geral da Agência Nacional. Nessa oportunidade, constituindo uma comitiva de jornalistas, atravessa o Atlântico para ir ter novamente aos dois grandes países do bloco comunista.

O sonho de Jango e outros – conduzir o país na direção das bandeiras vermelhas – é interrompido pelo golpe militar. Com o primeiro mandatário da nação tendo de se refugiar para além das fronteiras, Josué vai parar em Santos, onde vive na clandestinidade sob o nome de Samuel Ortiz. Essa vida de fantasma civil não o impede de trabalhar para dezesseis publicações diferentes e, ainda por cima, abrir uma livraria.

A ditadura, em princípio branda, se desenvolve, aperta a manopla de ferro, vem o AI-5 e, no ano seguinte, 1969, Josué é descoberto pelos órgãos de segurança. Como se entendesse que ele não oferecia grande perigo, Josué é submetido a inquérito em liberdade. É quando retorna a Porto Alegre.

Nesse mesmo ano, é premiado no II Concurso de Contos do Estado do Paraná pelo conjunto de três contos: *João do Rosário*, *Mãos sujas de terra* e *O princípio e o fim*, os quais, no ano seguinte, viriam a fazer parte do seu primeiro livro publicado: *Os ladrões*.

Philleas Fogg é quem assina a coluna *Volta ao mundo*, do jornal *Zero Hora*, em 1971. O deboche de que eram vítimas os políticos locais, agora, é dirigido contra as grandes figuras da política mundial. Se estes leram o que se escrevia aqui no sul sobre eles, é coisa que não se sabe. O certo é que os leitores, da época, do jornal *Zero Hora* puderam acompanhar os gestos daquelas destacadas figuras com um olhar crítico e divertido.

No mesmo ano e no mesmo jornal, Josué assina a um tanto mais austera *Seção de Livros*. Colabora também com artigos de crítica política para o jornal *Pato Macho*, de Porto Alegre.

O ano seguinte é o da publicação de seu primeiro romance, o primeiro de uma trilogia. *A ferro e fogo – tempo de solidão* é editado pela editora Sabiá, que depois se transformava José Olympio, do Rio de Janeiro.

Em 1974, como correspondente da Empresa Jornalística Caldas Júnior, vai à África e a Portugal, onde acompanha a Revolução dos Cravos, que, após 40 anos, tirou de lá os fascistas do poder, pôs fim ao colonialismo, instaurou a democracia e abriu aquele país da Península Ibérica para o mundo.

Numa Lisboa eufórica com as mudanças políticas e sociais que se operavam, Josué lança o jornal *Chaimite*, uma espécie de *Pasquim* português elaborado e editado por um

gaúcho. Um jornal com “sotaque brasileiro”, como advertiram alguns órgãos da imprensa portuguesa.

Quando retorna ao Brasil, Josué implanta a sucursal da *Folha de São Paulo*, no Rio Grande do Sul.

Em 1977 sai o romance *Os tambores silenciosos*, que recebe o 1º Prêmio Erico Verissimo, da Editora Globo.

Após trinta anos de convivência, casa-se com Nídia, com quem terá dois filhos: Rodrigo e Adriana.

A vida transcorre até 1986, quando, no dia 23 de março, morre, em Porto Alegre, o escritor e jornalista Josué Guimarães.

Roberto Silva: resumo autobiográfico

Essa autobiografia foi uma solicitação da pesquisadora ao artista gráfico Roberto Silva que reside, atualmente, em João Pessoa na Paraíba. Enviada por *e-mail*, no dia três de junho de 2005, foi reproduzida sem nenhum tipo de alteração e na primeira pessoa. A comunicação com o artista não se faz fácil, devido ao grande número de trabalhos nos quais está envolvido e pelas constantes viagens que faz a Recife. Mesmo assim, sua colaboração foi de grande importância para o trabalho.

A trajetória profissional de Milton Roberto Ribeiro da Silva, o “Roberto Silva”, como é conhecido, foi resumida pelo mesmo e não houve transcrição, para que a fidelidade de suas palavras mantivesse a originalidade, um traço peculiar de sua personalidade.

Nasci na cidade de Montenegro, em 1950, filho de pai militar e mãe costureira. Com um ano de idade nos transferimos para Santana do Livramento/Rivera, onde, aos nove anos ingressei no Centro Rodó de Artes, no Uruguai, quando iniciei a estudar desenho artístico com o Professor Oscar Santos.

Voltamos para Porto Alegre quando eu tinha 15 anos e fiz meu primeiro “trabalho profissional”: um rótulo para um frasco de laquê, de fabricação caseira, de um tio meu.

Dois anos depois, fiz meus primeiros trabalhos como *free-lance* para as Indústrias Gráficas Schneider: a criação de padrões para papel de presente e pequenas ilustrações do tipo “Obrigado, volte sempre” para saquinhos de papel impressos em flexografia.

Meu primeiro emprego fixo como desenhista profissional foi na extinta Fotogravura Cangeri, aos 18 anos, onde fazia de tudo: logotipos para pequenas empresas, cartões de visita, embalagens para cereais, folhetos, cartazes...

Aos 19/20 fui pra São Paulo. Primeiro, fiz assessoria de publicidade para o Frigorífico Frio Sam, trabalhei em algumas agências de propaganda de médio porte e comecei a fazer minhas primeiras capas de livros para as Edições Aduaneiras e fui contratado pelo Hauck Studio & Publicidade para trabalhar no setor de criação de embalagens, criação de modelos em cartonagem e como desenhista de padrões de tecidos. Fiquei em São Paulo uns três anos.

De volta a Porto Alegre, junto com meu irmão, Sérgio Silva, criamos a Fotocrom Artes Gráficas Ltda., empresa que existe até hoje, com o nome de Fotolito Digital Ltda.

Pouco depois, junto com Roberto Pintaúde, fundamos a Nova Forma Propaganda e Mercadologia, empresa que também existe até hoje.

Com uma passagem aérea Rio/Lisboa me “mandei” pra Portugal, ávido por sentir o cheiro de liberdade que a Revolução dos Cravos Portuguesa prometia, afinal, estávamos em plena ditadura militar aqui no Brasil.

Foi nessa época que me defini mais pelo desenho gráfico-editorial onde atuo até hoje.

Em Lisboa, que fervilhava de tablóides políticos de humor, na época, trabalhei para várias pequenas publicações, geralmente de esquerda, mas o mais importante foi o encontro com Josué Guimarães, quando tive o privilégio de ilustrar e diagramar o *Chaimite*, jornal que ele dirigia. Foi um tempo muito proveitoso e de grande aprendizado profissional.

De volta ao Brasil, encontrei a Coojornal - Cooperativa dos Jornalistas de Porto Alegre, onde me associei e trabalhei muitos anos como ilustrador e quando conheci os grandes nomes do desenho gráfico gaúcho: Luis Ferré, Edgar Vasquez, Santiago, Corvo (Eugênio Neves), Canini, Guaracy Fraga, Sérgio Batsow, Jaca, Juska, Bier e tantos outros.

Nessa época, comecei a incorporar a fotografia ao meu trabalho de desenhista. E, a partir de algumas ilustrações feitas junto com Luís Ferré com bonecos modelados e depois fotografados, surgiu o Teatro de Bonecos Cem Modos, que fez sucesso em Porto Alegre e depois resultou na TV Colosso, da Rede Globo.

O finalzinho da ditadura militar ainda conseguiu liquidar com a Coojornal, infelizmente.

Iniciei a trabalhar como capista para a Editora Tchê e também diagramava, junto com o Jaca (Paulo Roberto Carvalho), o jornal de cultura Tchê!

Até o início dos anos 90 trabalhei basicamente como capista de livros (Editora Sulina, Artes & Ofícios). Fiz várias capas de discos por essa época, também: Nei Lisboa, Tangos e Tragédias, As Sete Caras da Verdade do Nico Nicolaiewsky.

A partir do início dos anos 90, comecei a implantar o sistema de computação gráfica na empresa de meu irmão, já citada antes, a Fotolito Digital, onde também tenho trabalhado ultimamente.

Importante parceria profissional tenho tido com a Tomo Editorial, ultimamente.

Atualmente, trabalho no Nordeste, em João Pessoa, onde tenho dado assessoria gráfica à Secretaria de Saúde do Estado da Paraíba, tenho feito restauração de fotos antigas para dois museus paraibanos e tocando a vida.

ANEXOS

ANEXO A - Edições (10^a e 11^a) que serviram de material empírico para a análise do humor gráfico