UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS

CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO

AS ILUSTRAÇÕES DE JORNAIS DIÁRIOS IMPRESSOS: EXPLORANDO FRONTEIRAS ENTRE JORNALISMO, PRODUÇÃO E ARTE

VOLUME 1

GILMAR ADOLFO HERMES

TESE DE DOUTORADO
ORIENTADOR: PROF. DR. RONALDO HENN

São Leopoldo, 21 de setembro de 2005.

GILMAR ADOLFO HERMES

AS ILUSTRAÇÕES DE JORNAIS DIÁRIOS IMPRESSOS: EXPLORANDO FRONTEIRAS ENTRE JORNALISMO, PRODUÇÃO E ARTE

VOLUME 1

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos, para obtenção do título de doutor em Comunicação. Orientador: Prof. Dr. Ronaldo Henn.

São Leopoldo, 21 de setembro 2005.

DEDICATÓRIA

Aos meus alunos, professores e colegas de trabalho, com quem tenho compartilhado o pensar cotidianamente.

AGRADECIMENTOS

Sou muito grato pelo trabalho de meu orientador, Ronaldo Henn, que estabeleceu uma excelente sintonia com as semioses almejadas por esta pesquisa.
Agradeço ao apoio da Universidade do Vale do Rio dos Sinos e à colaboração de todos os artistas plásticos, ilustradores e jornalistas entrevistados e/ou participantes das observações das rotinas profissionais.

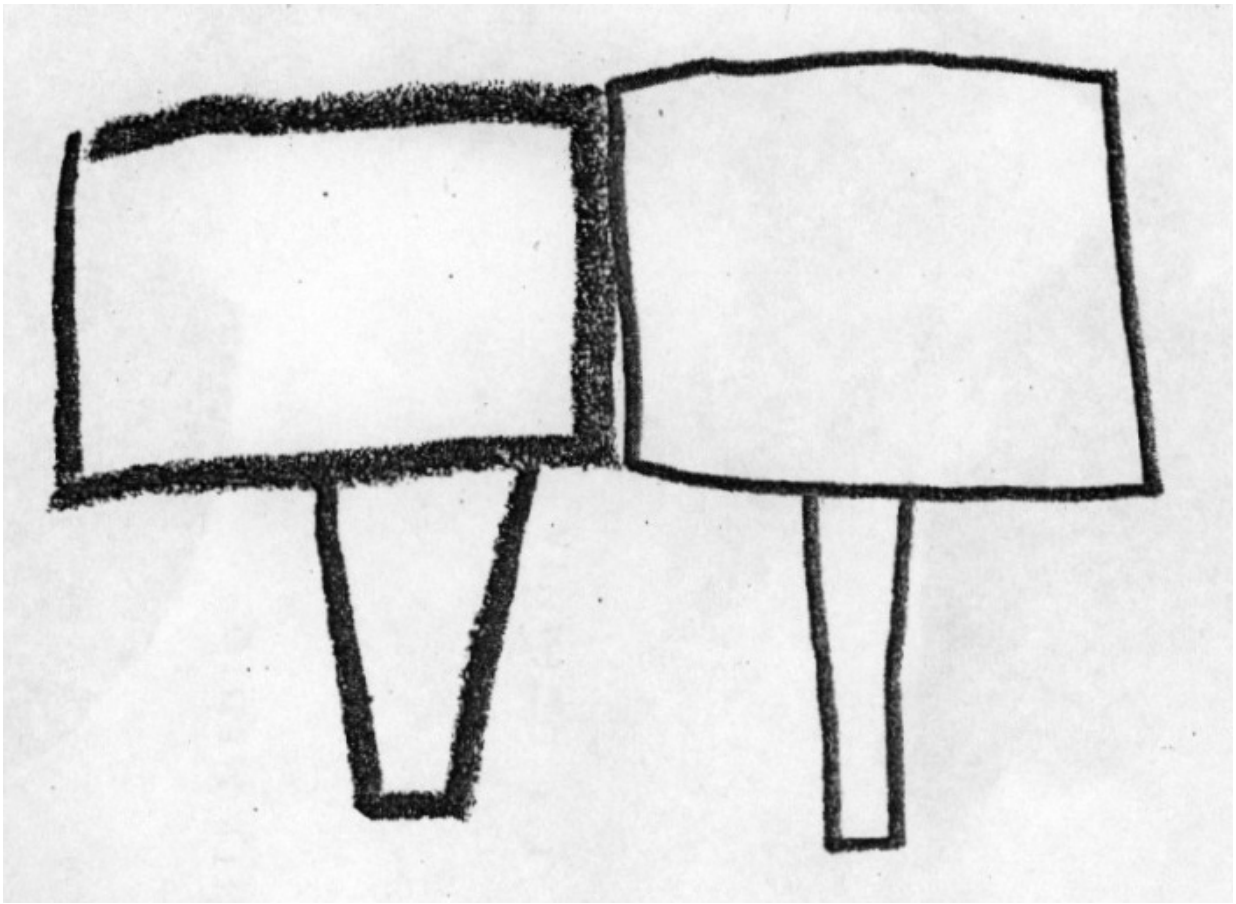


Imagem de Ester Grinspum, publicada no jornal *Folha de São Paulo*, dia 16 de março de 2003.

O desenho é a primeira expressão. Tem a capacidade de ser o primeiro gesto.

RESUMO

Esta pesquisa estuda as ilustrações como uma atividade fronteiriça entre as concepções artísticas e jornalísticas. Tendo a semiótica de Charles Sanders Peirce como uma perspectiva metodológica e teórica geral, percorre noções das teorias do jornalismo, da estética e da história da arte, para fazer uma incursão nas práticas profissionais de quatro jornais diários brasileiros. Através de observações das rotinas, entrevistas e análise de imagens publicadas, procura avaliar quais são as concepções prevalecentes, as tendências das práticas profissionais e as suas formas características de produzir semioses. A análise tem como um contraponto inicial as ilustrações publicadas por artistas plásticos no jornal *Folha de São Paulo*, aos domingos, o que afirma esse tipo de trabalho como uma atividade ligada ao campo da arte. A partir desse ponto crítico, considera-se – em entrevistas e observação das rotinas profissionais – o papel exercido por essas imagens no corpo dos jornais, a problemática do estilo, da configuração de vocabulários ou repertórios, as técnicas usadas, a influência da informatização, as relações com a técnica de fotografia, a configuração de uma cultura profissional, as inter-relações profissionais nas redações, o papel exercido pelas empresas e a busca de uma autonomia criativa.

ABSTRACT

This research presents illustrations as a borderline activity situated between artistic and journalistic conceptions. It approaches concepts pertaining to theories connected to journalism, aesthetics and art history within the theoretical and methodological framework of Charles Sanders Peirce´s semiotics. It aims at verifying the professional practices of four Brazilian daily newspapers and at evaluating their prevailing conceptions, the trends they follow in their professional practices as well as the characteristic ways they seem to show while producing semeiosis. These features have been verified through the observations of their routines, the carrying out of interviews and through the analysis of their published illustrations. The initial counterpoint for the analysis comprises illustrations rendered by artists and published in the Sunday edition of *Folha de São Paulo*, which helps categorize this type of activity as a practice connected to the art domain. From this crucial point on, this study has taken into consideration – in the interviews and in the observations of the professional routines – the role of these illustrations in the body of the newspaper, the issues related to style, the configuration of lexical repertoires, the applied techniques of these professional routines, the influence of informatization, the linkages with techniques of photography, the configuration of a professional culture, the professional interrelationships in the newsroom, the role of the establishment and the search for creative autonomy.

SUMÁRIO

VOLUME 1

1 INTRODUÇÃO 16

2 A FONTE LÓGICA DA TEORIA DOS SIGNOS 27

2.1 MUITO ALÉM DE UMA MERA CLASSIFICAÇÃO DOS SIGNOS 28
2.2 O CONCEITO PEIRCEANO DE SIGNO 34
2.3 O CONCEITO DE OBJETO 38
2.4 O CONCEITO DE INTERPRETANTE 43
2.5 AS CATEGORIAS PEIRCEANAS 48
2.6 AS CLASSES SÍGNICAS 52
2.7 A ICONICIDADE 57
2.8 AS SEMIOSES 66
2.9 CAMINHO PARA UMA ABORDAGEM ESTÉTICA 69

3 UMA VISÃO GERAL DO JORNALISMO 73

3.1 OS VALORES/NOTÍCIA 80
3.2 RETOMADA HISTÓRICA DAS TEORIAS DO JORNALISMO 89
3.3 UMA PERSPECTIVA SEMIÓTICA NA LINHA INTERACIONISTA 92
3.4 JORNALISMO INFORMATIVO, INTERPRETATIVO E OPINATIVO 93
3.4 ESTRATÉGIAS DEFINIDAS PARA A PESQUISA DE CAMPO 103

4 O QUE É ILUSTRAÇÃO JORNALÍSTICA? 106

4.1 ASPECTOS HISTÓRICOS DAS ILUSTRAÇÕES E CARICATURAS 109
4.2 A ARTE DOS QUADRINHOS 113

5 DEFININDO PROBLEMAS ESTÉTICOS 122

6 REFERÊNCIAS DA HISTÓRIA DA ARTE 137

6.1 OS LEGISSIGNOS DA ARTE 137
6.2 UM PERCURSO PELA HISTÓRIA, CONSIDERANDO COLAGENS E MONTAGENS .. 138
6.3 O MODERNISMO 142
6.3.1 FAUVISMO E EXPRESSIONISMO 146
6.3.2 O CUBISMO 149
6.3.3 O FUTURISMO 155
6.3.4 O DADAÍSMO 156
6.3.5 O SURREALISMO 157
6.3.6 O ABSTRACIONISMO 158
6.4 A ARTE NO PÓS-GUERRA 172
6.5 DA HISTÓRIA DA ARTE PARA AS PÁGINAS DOS JORNAIS 176

7 O PROJETO DA *FOLHA DE S. PAULO* COM ARTISTAS PLÁSTICOS . 178

7.1 CONCEPÇÃO DO PROJETO DA *FOLHA* AOS DOMINGOS 178
7.2 CONCEPÇÕES DOS TRABALHOS 179
7.2.1 ESTER GRISPUM 180
7.2.2 PAULO MONTEIRO 183
7.2.3 MARINA SALEME 186
7.2.4 CÉLIA EUVALDO 188
7.2.5 MARCO GIANNOTTI 190
7.3 CONFRONTO COM A LINGUAGEM JORNALÍSTICA 191
7.4 RELAÇÕES COM OS TEXTOS 193
7.5 O SUPORTE DO JORNAL 197
7.6 O JORNAL COMO ESPAÇO DE EXPOSIÇÃO 199
7.7 CONSIDERAÇÕES SOBRE OS TRABALHOS DOS ILUSTRADORES JORNALISTAS 204
7.8 AS ILUSTRAÇÕES ARTÍSTICAS PUBLICADAS NA *FOLHA DE SÃO PAULO* 205
7.9 O PROJETO DO *JORNAL DA TARDE* 218
7.10 LEONILSON 222
7.11 CONTRAPONTO DA ARTE PARA O JORNALISMO 224

VOLUME 2

8 AS PRÁTICAS DA ILUSTRAÇÃO JORNALÍSTICA 239

8.1 UM OLHAR ABRANGENTE DAS ROTINAS DOS VEÍCULOS ESTUDADOS 239
8.1.1 A *FOLHA DE SÃO PAULO* 239
8.1.2 A *ZERO HORA* 247
8.1.3 O *ESTADÃO* E O *JORNAL DA TARDE* 260
8.2 AS DIFERENTES TRAJETÓRIAS PROFISSIONAIS DOS ILUSTRADORES 276
8.3 A FUNÇÃO DAS ILUSTRAÇÕES 288
8.4 AS RELAÇÕES ENTRE AS ILUSTRAÇÕES E OS TEXTOS 292
8.5 O ESTILO 311
8.6 VOCABULÁRIOS E REPERTÓRIOS VISUAIS 328
8.7 TÉCNICAS DE DESENHO (ENTRE O LÁPIS E O COMPUTADOR) 334
8.8 OS INFOGRÁFICOS 344
8.9 A FOTOGRAFIA E A ILUSTRAÇÃO 352
8.10 O CARÁTER FIGURATIVO DAS ILUSTRAÇÕES JORNALÍSTICAS 356
8.11 RELAÇÕES PROFISSIONAIS ENTRE ILUSTRADORES E EDITORES 362
8.12 O PAPEL DA EMPRESA NA CULTURA PROFISSIONAL 372
8.13 A ILUSTRAÇÃO E A DISTINÇÃO DOS CAMPOS DO JORNALISMO E DAS ARTES . 382
8.14 A DIMENSÃO ESTÉTICA COMO UM ESPAÇO DE LIBERDADE 395

9 ANÁLISE DAS ILUSTRAÇÕES NA PERSPECTIVA DAS PRÁTICAS 402

9.1 DESENHOS DE ILUSTRADORES PROFISSIONAIS NA *ZERO HORA* 403
9.2 DESENHOS DE ILUSTRADORES PROFISSIONAIS NA *FOLHA DE SÃO PAULO* 426
9.3 DESENHOS DE ILUSTRADORES PROFISSIONAIS NOS JORNAIS *ESTADÃO* E JORNAL *DA TARDE* 447

10 CONCLUSÃO 462

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 484

TEXTOS JORNALÍSTICOS CONSIDERADOS 491

ENTREVISTAS REALIZADAS PARA ESTA PESQUISA 496

VOLUME 3

ANEXOS

ANEXO A 1 510
ANEXO A 2 512
ANEXO A 3 513
ANEXO B 514
ANEXO C 1 515
ANEXO C 2 517
ANEXO C 3 519
ANEXO C 4 521
ANEXO C 5 523
ANEXO D 1 525
ANEXO D 2 526
ANEXO D 3 527
ANEXO D 4 528
ANEXO D 5 529
ANEXO D 6 530
ANEXO D 7 531
ANEXO E 1 532
ANEXO E 2 533
ANEXO E 3 534
ANEXO E 4 535
ANEXO F 536
ANEXO G 538
ANEXO H 539
ANEXO I 1 540
ANEXO I 2 541
ANEXO I 3 542
ANEXO I 4 543

ANEXO I 5..... 544
ANEXO I 6..... 546
ANEXO I 7..... 547
ANEXO I 8..... 548
ANEXO I 9..... 549
ANEXO I 10..... 550
ANEXO I 11..... 551
ANEXO I 12..... 553
ANEXO I 13..... 554
ANEXO I 14..... 555
ANEXO I 15..... 556
ANEXO I 16..... 557
ANEXO I 17..... 558
ANEXO I 18..... 559
ANEXO I 19..... 560
ANEXO I 20..... 561
ANEXO I 21..... 562
ANEXO I 22..... 563
ANEXO I 23..... 564
ANEXO I 24..... 565
ANEXO I 25..... 566
ANEXO I 26..... 567
ANEXO I 27..... 568
ANEXO I 28..... 569
ANEXO I 29..... 570
ANEXO I 30..... 571
ANEXO I 31..... 572
ANEXO I 32..... 573
ANEXO I 33..... 574
ANEXO I 34..... 575
ANEXO I 35..... 576
ANEXO I 36..... 577
ANEXO I 37..... 578

ANEXO I 38..... 579
ANEXO I 39..... 580
ANEXO I 40..... 581
ANEXO I 41..... 582
ANEXO I 42..... 585
ANEXO I 43..... 586
ANEXO I 44..... 587
ANEXO I 45..... 588
ANEXO I 46..... 589
ANEXO I 47..... 590
ANEXO I 48..... 591
ANEXO I 49..... 592
ANEXO I 50..... 593
ANEXO I 51..... 594
ANEXO J 1..... 595
ANEXO J 2..... 597
ANEXO J 3..... 599
ANEXO J 4..... 601
ANEXO J 5..... 603
ANEXO J 6..... 604
ANEXO J 7..... 606
ANEXO J 8..... 608
ANEXO J 9..... 609
ANEXO J 10..... 610
ANEXO J 11..... 612
ANEXO J 12..... 613
ANEXO J 13..... 614
ANEXO J 14..... 615
ANEXO J 15..... 616
ANEXO J 16..... 617
ANEXO J 17..... 618
ANEXO J 18..... 620
ANEXO J 19..... 621

ANEXO J 20 ..... **622**
ANEXO J 21 ..... **625**
ANEXO J 22 ..... **628**
ANEXO J 23 ..... **630**
ANEXO J 24 ..... **632**
ANEXO K 1 ..... **633**
ANEXO K 2 ..... **634**
ANEXO K 3 ..... **636**
ANEXO K 4 ..... **637**
ANEXO K 5 ..... **638**
ANEXO K 6 ..... **639**
ANEXO K 7 ..... **640**
ANEXO K 8 ..... **641**
ANEXO K 9 ..... **642**
ANEXO K 10 ..... **643**
ANEXO K 11 ..... **644**
ANEXO K 12 ..... **645**
ANEXO K 13 ..... **646**
ANEXO K 14 ..... **647**
ANEXO K 15 ..... **649**
ANEXO K 16 ..... **650**
ANEXO K 17 ..... **651**
ANEXO K 18 ..... **652**
ANEXO K 19 ..... **654**
ANEXO K 20 ..... **655**
ANEXO K 21 ..... **656**
ANEXO K 22 ..... **657**
ANEXO K 23 ..... **659**
ANEXO K 24 ..... **660**
ANEXO K 25 ..... **661**
ANEXO K 26 ..... **662**
ANEXO K 27 ..... **664**
ANEXO K 28 ..... **665**

ANEXO K 29 ..... **667**
ANEXO K 30 ..... **669**
ANEXO K 31 ..... **670**
ANEXO K 32 ..... **672**
ANEXO K 33 ..... **673**
ANEXO K 34 ..... **675**
ANEXO K 35 ..... **676**
ANEXO K 36 ..... **677**
ANEXO K 37 ..... **678**
ANEXO K 38 ..... **679**
ANEXO K 39 ..... **680**
ANEXO K 40 ..... **681**
ANEXO K 41 ..... **682**
ANEXO K 42 ..... **683**
ANEXO K 43 ..... **684**
ANEXO K 44 ..... **685**
ANEXO K 45 ..... **687**
ANEXO K 46 ..... **689**
ANEXO K 47 ..... **691**
ANEXO K 48 ..... **693**
ANEXO K 49 ..... **695**
ANEXO K 50 ..... **696**
ANEXO K 51 ..... **697**
ANEXO K 52 ..... **698**

1 INTRODUÇÃO

As ilustrações jornalísticas são uma parte da produção cotidiana do jornalismo diário impresso. Através delas, pode-se compreender pontos de intersecção entre as atividades artística e jornalística, configurando um âmbito estético comum, o qual pode ser abordado, de forma teórica e metodologicamente, através das Teorias de Jornalismo, aliadas à Semiótica de Charles Sanders Peirce (1839-1914).

Os campos da arte e da comunicação estão atravessados pelo aspecto estético, já que a estética se volta para problemas de várias atividades humanas, mesmo que a arte seja o campo privilegiado de seus conceitos e questões. De uma maneira geral, a estética aponta para o problema da sensibilidade. Isso pode ser muito bem compreendido pelo conceito peirceano de ícone, em uma lógica relacional, considerando as categorias fenomenológicas peirceanas da primeiridade, secundidade e terceiridade. Também há que se considerar que a arte, desde a Modernidade[1], inscreve-se nas lógicas de produção, circulação e consumo de mercadorias, alinhando-se em problemáticas comuns ao jornalismo.

[1] Entendo por Modernidade o momento histórico marcado pela reflexão do social. Anthony Giddens (1991) explica que esse termo corresponde a um estilo de vida que emergiu na Europa a partir do século XVII. Esse autor escreve: "*A reflexividade da vida social moderna consiste no fato de que as práticas sociais são constantemente examinadas e reformadas à luz de informação renovada sobre estas próprias práticas*" (GIDDENS, 1991, p.45). No campo da arte, a Modernidade se constituiu a partir das chamadas vanguardas modernas, por exemplo, o Cubismo, o Construtivismo e o Surrealismo, embora as suas origens estejam no Romantismo e o Neoclassicismo, quando as questões sociais começam a emergir de forma evidente nas concepções artísticas. Conforme Giulio Carlo Argan (1998, p.185), as tendências modernistas levam ao "[...] *desejo de diminuir a distância entre as artes 'maiores' (arquitetura, pintura e escultura) e as 'aplicações' aos diversos campos da produção econômica (construção civil corrente, decoração,vestuário etc.)*" .

É possível incluir as questões estéticas na linha teórica de estudos de comunicação que investigam a produção jornalística, na perspectiva da teoria interacionista (TRAQUINA, 2004). Nesta pesquisa, isso será feito a partir de considerações a um projeto do jornal *Folha de São Paulo,* criado em 1992, envolvendo as ilustrações feitas por artistas plásticos na coluna *Tendências/Debates*, sempre na página três das edições de domingo, geralmente com imagens abstratas. A mesma coluna, nos demais dias da semana, é ilustrada por profissionais da imprensa, voltados basicamente para essa atividade de cunho jornalístico, embora esses fazeres também tenham vínculos com conceitos artísticos.

A consideração a esse projeto da *Folha* levou a investigar como os artistas plásticos pensam a realização desta tarefa jornalística no contexto de suas pesquisas artísticas. Igualmente, procurei observar como os profissionais ilustradores praticam essa atividade de caráter artístico, inseridos nas rotinas jornalísticas do jornal *Folha de São Paulo* e, também, em outros três veículos impressos de grande circulação, *Zero Hora, Jornal da Tarde* e *Estado de São Paulo* (*Estadão*)[2]. Esses veículos foram escolhidos em função do número de exemplares impressos diariamente e, também, pelo fato de, no momento da pesquisa de campo, dedicarem um espaço gráfico significativo às ilustrações. No caso do *Jornal da Tarde*, foi obrigatória a sua consideração, já que os seus desenhos são feitos pela mesma editoria de arte do *Estadão*, cujos trabalhos acompanhei.

Faço considerações semióticas às ilustrações publicadas no decorrer dos anos de 2003 e 2004 nesses veículos, ao lado do relato das investigações das rotinas jornalísticas através de entrevistas e acompanhamento dos trabalhos, junto às redações.

A Teoria Geral dos Signos, de Peirce, fornece os fundamentos lógicos tanto para a análise das ilustrações como para a investigação dos desdobramentos de sua produção, exatamente por possibilitar a compreensão da dimensão estética dos processos midiáticos. Também pode ser tomada como uma fonte lógica, que possibilita

[2] Os dados disponíveis, no dia 12 de abril de 2005, sobre os números de circulação total desses jornais correspondem a 355.838 (domingos) e 290.582 exemplares (de segunda a sábado), do jornal *Folha de São Paulo*; 305.620 (domingos) e 221.382 (de segunda a sábado), do *Estado de São Paulo*; 47.965 (domingos) e 62.596 (de segunda a sábado) do *Jornal da Tarde*, e 254.759 (domingos) e 173.488 (de segunda a sábado), do jornal *Zero Hora*.

um maior rigor em todo esse estudo que se pretende científico. Afinal, Peirce, voltado em toda a sua vida para problemas da lógica, esteve preocupado em elucidar as diferentes formas de pensamento e o modo como nos aproximamos de uma melhor compreensão da realidade.

Procuro trabalhar o assunto, teoricamente, na linha das pesquisas sobre a produção jornalística, numa perspectiva semiótica, utilizando as concepções de Peirce. A escolha desse referencial teórico é decorrente do fato de ele permitir uma abordagem, ao meu ver, mais comunicativa dos problemas estéticos. O pensamento de Peirce tem um espectro muito amplo. Por isso, vou considerá-lo, sobretudo, como um elucidador do problema do signo, como uma forma de compreensão das mediações, tendo como foco os problemas estéticos.

Peirce pensou que tudo pode funcionar como um signo e, dessa forma, vinculou a Semiótica a um amplo leque epistemológico. Ele trata a problemática do signo através de relações triádicas. De uma maneira geral, seu pensamento considera, positivamente, que ocorre uma transformação da nossa compreensão da realidade, através das semioses. Enquanto os tipos de signos estão para seus objetos e interpretantes, os diferentes tipos de mediações estão para os conhecimentos estabelecidos e a sua conexão com a realidade. Em processos relacionais, processos semióticos contínuos, nosso vínculo com a realidade está sempre em mudança. Ao meu ver, a teoria peirceana ajuda a pensar essas relações e a estabelecer um olhar semiótico em torno delas. Podem-se destacar, como ocorre neste caso, as conexões que se dão no plano estético da experiência. Nesse sentido, procurei estabelecer um olhar semiótico sobre a prática profissional das ilustrações, problematizando a relação que ocorre nessa atividade, entre os campos do jornalismo e da produção artística.

Referenciando-se a Kant, Peirce dá um sentido fenomenológico à sua Semiótica, que se problematiza diante das questões da racionalidade. Para Kant, todo juízo é *a priori* ou *a posteriori*, dependente ou independente da experiência sensória (SEBEOK, 1986, p.415). A empreitada peirceana é de caráter filosófico, - como apresenta José Teixeira Coelho Neto, - na tradução brasileira de parte dos *Collected Papers* (PEIRCE, 2000). Por isso, refere-se não só à fenomenologia, como também à estética e à lógica, sendo que essas podem ser compreendidas como áreas tradicionais da filosofia. Nesse

sentido, Peirce, leitor entusiasta da *Crítica da Razão Pura*, de Kant, trouxe uma contribuição fundamental através da Teoria Geral dos Signos, tratando de uma forma relacional as formas de conhecimento *a priori* e *a posteriori*, da ordem dos conceitos e da ordem das intuições da sensibilidade.

Não me interessa, no entanto, tomar a obra de Peirce como pensador da filosofia, mas como pensador que contribuiu para o conhecimento da comunicação. A comunicação poderia ser definida como campo, sobretudo como um fenômeno moderno, que, em função da especialização de outros campos, configura-se como um lugar de fluxo. Esse lugar de fluxo é próprio para conexões, inter-relações e jogos entre os planos da experiência que se configuram através dos conceitos e da sensibilidade, manifestados através de diferentes áreas do trabalho e do conhecimento. Neste sentido, o que é da ordem da sensibilidade dialoga com aquilo que corresponde ao conceitual, constituindo não só um problema retórico, mas, evidentemente, de comunicação, de mediações semióticas.

Desejo, particularmente, tratar a comunicação como contexto de inserção de aspectos do campo artístico. Nesse lugar de fluxo, a comunicação, tentei observar o papel de elementos artísticos, em que o papel da disciplina estética pode ser observado de maneira mais nítida. Essa disciplina é voltada para problemas da sensibilidade, o que é inerente a todas as atividades humanas e, portanto, também à comunicação e não só às artes. Dessa forma, o que pode ser reconhecido como artístico é o que de mais estético existe na comunicação. A comunicação e a estética são duas disciplinas, que podem ser abordadas interdisciplinariamente ou, até, transdisciplinariamente. O ponto de encontro entre as duas ocorre, de acordo com o meu objeto de pesquisa, naquilo que pode ser reconhecido como artes visuais no jornalismo impresso.

O campo das artes visuais é caracterizado, na Modernidade, pela sua ênfase estética, pois não precisa mais ser, necessariamente, vinculado, por exemplo, aos temas históricos, às representações naturalísticas ou à religiosidade, como ocorreu nos séculos anteriores à Modernidade. E, na Modernidade, esse campo perdeu o caráter instrumental que caracterizou, principalmente, o seu vínculo às religiões. As abstrações – um fenômeno artístico tipicamente moderno – fazem com que o espectador se depare

com um sentido complexo, que aponta para o que considero um verdadeiro enigma semiótico, que pode ser, por sua vez, estudado através da teoria peirceana.

A estética, esse campo voltado para a questão do sensível, como tenho observado, é explicitada da melhor forma pela categoria peirceana da primeiridade (qualidade). Essa, ao lado da secundidade (singularidade) e da terceiridade (generalidade), é uma das balizas das relações entre signo, objeto e interpretante. Assim como as demais, a categoria da primeiridade não é um conceito classificatório e, sim, relacional. Por ser relacional, serve à comunicação, atividade que produz intermediações entre diferentes campos.

A aparição das ilustrações geralmente abstratas, feitas por artistas plásticos, no jornal *Folha de São Paulo*, é algo bastante significativo e tem muito a dizer sobre os limites e as perspectivas da elaboração gráfica de um jornal.

Também faço referência a um outro projeto, que teve a participação de artistas plásticos, desenvolvido em 1989, no *Jornal da Tarde*, além da obra do artista plástico Leonilson, considerado como uma referência dessa atividade pelos entrevistados.

Apesar de eu estar lançando um olhar estético sobre o jornalismo, buscando vê-lo sobretudo do ponto de vista da primeiridade, encontrei muitos exemplos de imagens, caracteristicamente midiáticos. Essas se impõem prioritariamente pela terceiridade, a inteligibilidade (própria dos símbolos), que é uma característica mais diretamente relacionada ao texto verbal, do que pela primeiridade, que é aquilo que nos atinge mais pela sensibilidade (própria dos ícones). Do ponto de vista da terceiridade, também aparecem os valores/notícia, que Traquina considera como um "*elemento fulcral da cultura jornalística"* (TRAQUINA, 2005, p.77). Esses valores surgem, tanto como critérios de noticiabilidade, como formas de apresentação do conteúdo noticioso.

Hoje, podemos observar o uso de muitos procedimentos artísticos, percebidos ao longo da história da arte, na produção de ilustrações. Isso se intensifica, inclusive, pelo uso das técnicas de computação gráfica. Uma das diferenças fundamentais da estética midiática está no fato de as mensagens serem submetidas às regras de produção do jornalismo. Dentre essas, a da "simplificação" ou "clareza" é uma das que atinge mais diretamente às ilustrações, vinculando-as às definições estéticas mais tradicionais, que relacionam a arte à imitação da natureza.

Os procedimentos estéticos, nesse sentido, são tratados de forma a corresponderem a um interesse instrumental, lembrando momentos da história da arte anteriores à abstração moderna, quando o trabalho artístico se justificava pelo vínculo que tinha em relação ao mundo exterior. Poderíamos estabelecer comparações entre as teorias do jornalismo, conhecidas como “teorias do espelho”, e as tradicionais formas de representação naturalísticas da arte. A arte moderna, com a sua pretensão de um fazer puramente estético, em geral, tenta evitar esse caráter que, inevitavelmente, compromete o jornalismo do ponto de vista artístico.

Nesta pesquisa, foram consideradas observações feitas durante o acompanhamento das rotinas dos jornais *Zero Hora, Estado de São Paulo* (*Estadão*) e *Jornal Tarde*; entrevistas com os artistas plásticos participantes do projeto no jornal *Folha de São Paulo*; entrevistas com os editores de arte dos jornais *Zero Hora, Folha de São Paulo*, *Estadão* e *Jornal da Tarde,* e com os ilustradores do jornal *Folha de São Paulo,* que trabalham em suas casas ou estúdios, fora da redação.

Na pesquisa de campo, ainda foram realizadas as entrevistas com os ilustradores Gilmar Fraga, Bebel (ambos da *Zero Hora)* e Carlinhos Muller (do *Estadão)*, que não estavam presentes no momento do acompanhamento das rotinas.

Neste trabalho, procurei analisar ilustrações de todos os jornais e de todos os artistas plásticos, participantes do projeto da *Folha*, que identifico como núcleo de problematização desta pesquisa. Além de ilustrações vinculadas à observação das rotinas, procurei fazer uma leitura de, pelo menos, um trabalho publicado, de cada um dos ilustradores entrevistados, tecendo considerações semióticas, pensando nas suas concepções e nas suas rotinas de trabalho.

Fazem parte deste texto diferentes vozes: a minha, de pesquisador, as dos ilustradores, as dos artistas plásticos, as dos editores e as vozes dos autores, tomados como referenciais teóricos. A leitura semiótica textual das imagens publicadas foi feita à luz dessas observações, que somam à semiótica as perspectivas das teorias do jornalismo, voltadas aos aspectos organizacionais e construcionistas dessa atividade. As observações feitas durante o acompanhamento das rotinas, ao lado das entrevistas e de alguns registros materiais, constituem signos, idéias, conceitos, definições, à medida em que são relacionadas com o produto final, que se vê nas edições dos

jornais. Enquanto fui elaborando este texto, pouco a pouco, vi os exemplares dos jornais estudados, cada vez mais, como a materialização de uma série de relações e preceitos profissionais.

Em função do caráter dinâmico das mudanças, no quadro profissional das redações, é importante considerar que essas constatações se referem a momentos específicos, que não são exatamente os mesmos, para todos os veículos e profissionais analisados. Embora as observações tenham sido feitas entre janeiro de 2003 e fevereiro do ano de 2004, por uma questão de organização e, até mesmo, física, foi impossível fazer todas as anotações em períodos simultâneos ou muito próximos. Nesse sentido, há algo de inevitavelmente fictício nesta construção textual, em termos de relação temporal. Todos os depoimentos e considerações, por isso, estão sendo notificados quanto à sua data de realização, a partir do capítulo sete.

É possível que, atualmente, as visões particulares dos artistas e dos ilustradores já não sejam as mesmas. Por esse motivo, nas minhas considerações às ilustrações publicadas, procuro usar exemplos da época das observações das rotinas e das entrevistas. O objetivo é, a partir de ocorrências e de seus respectivos dados qualitativos, produzir conhecimento nessa área jornalística, na ordem da terceiridade, quanto à identificação de práticas e conceitos comuns ou, na ordem da primeiridade, indicando tendências ou possíveis definições, que possam criar *insights* em torno desta prática profissional, o que corresponde à lógica da abdução, teorizada por Peirce.

Uso o tempo verbal presente por uma questão redacional, para facilitar o fluxo de idéias. Uso o tempo verbal passado ou no futuro, quando há considerações que se referem a momentos anteriores ou posteriores àquele em que ocorreu o estudo de campo, ou, então, para demarcar a sucessão temporal de fatos e ações. Alguns ilustradores entrevistados, que atuavam nas redações durante os estudos de campo, já não ocupam os mesmos cargos hoje ou não trabalham para a mesma empresa no momento de elaboração deste texto.

Em termos peirceanos, procurei observar, no contexto codificado do jornalismo, ocorrências singulares (secundidade) que, à medida em que são recorrentes, podem configurar regras profissionais (terceiridade) ou tendências de mudança ou questionamentos (primeiridade), ainda sendo esboçadas, não plenamente evidenciadas

como signos dessa prática. Assim, pretendo chegar a resultados significativos, voltados para o futuro, em termos de compreensão dessa atividade jornalística nas suas práticas atuais, nas suas tendências e nas suas possibilidades.

Transcreverei, a partir do capítulo oito, depoimentos que considero próximos aos processos, vistos como objetos dinâmicos – a medida em que possam ser percebidos como manifestações na ordem da secundidade – segundo os quais é possível se aproximar da realidade de uma prática jornalística. Muitas falas têm um caráter mais geral, pelo fato de representarem as práticas através de leis ou pontos de vista. Outras podem ter um caráter mais dinâmico, por estarem vinculadas a uma prática singular observada. Ao lidar com a produção de signos imediatos, nos depoimentos, e com profissionais acostumados a atuarem no plano da linguagem, é muito provável que eu me depare, sobretudo, com signos do tipo simbólico, na ordem da terceiridade. Em relação às suas práticas, contudo, como é próprio das pesquisas voltadas às rotinas jornalísticas, disponho de signos na ordem da primeiridade e da secundidade, que permitem vislumbrar possíveis argumentos na ordem da terceiridade. Esses planos estão presentes, também, nos resultados impressos das práticas, analisados posteriormente.

Para compreender os processos de trabalho dos ilustradores, a partir de observação das ilustrações jornalísticas e de sua relação com o projeto artístico da *Folha*, elaborei questões que foram respondidas pelos editores da *Zero Hora* e da *Folha*. Na *Zero Hora*, fiz as primeiras observações de rotinas, o que permitiu preparar questionários a serem aplicados junto aos ilustradores e artistas plásticos vinculados à *Folha*. Durante o trabalho de observação das rotinas no *Estadão*, entrevistei os editores e ilustradores enquanto acompanhava os seus trabalhos. Tive o cuidado de fazer as mesmas questões, previstas para os artistas plásticos e ilustradores da *Folha*, no sentido de colher dados que pudessem ser trabalhados, comparativamente, e, assim, identificar elementos na ordem da terceiridade (leis ou regras) e da primeiridade (possibilidade de tendências).[3]

Evidentemente, houve uma diferença em relação às entrevistas realizadas, tendo como pano de fundo a presença na redação e a observação das práticas. Considero,

[3] Incluo nos ANEXOS A 1, A 2 e A3, cópias dos questionários para as entrevistas realizadas.

no entanto, que este estudo chega às conclusões, sobretudo, pelas comparações entre os diversos discursos, observando singularidades (diferentes ocorrências ou tendencialidades) e recorrências (signos da ordem da terceiridade).

Na tentativa de compreender o funcionamento de cada um dos jornais, colhi diversos depoimentos. Esses situam-se muito na ordem da terceiridade, demonstrando, através dos discursos as regras praticadas, manifestações de valores/notícia ou valores estéticos. Há também a expressão de desejos e configurações pessoais mais próximas da ordem da primeiridade. Isso ocorre, pois essas representam, prioritariamente, tendências e possibilidades que cercam a concepção da atividade, mais do que regras convencionalizadas.

Eu fiz questão de transcrever, digitalmente, todo o material gravado (depoimentos orais, de caráter indicial e simbólico) e anotado em papel (minhas observações de índices e ícones, que caracterizam as práticas das redações). A transcrição do acompanhamento das rotinas e das entrevistas fez parte do processo de análise dos dados. A reflexão que produzi, nesta tese, resulta das questões que desenvolvi ao longo da pesquisa de campo. Pouco a pouco, passei das primeiras observações às entrevistas e, depois, às novas observações de rotinas. Elas ganharam um caráter de terceiridade, à medida em que explicitam conceitos e regras de caráter geral, que podem esclarecer a atividade de ilustração jornalística. Então, constatei a existência de elementos na ordem da primeiridade e secundidade, que possivelmente pudessem configurar elementos na ordem da terceiridade, e, nesse sentido, procurei revê-los ou questioná-los em novas abordagens. Os entrevistados, contudo, reagiram de maneira diferenciada e eu mesmo continuei reagindo aos depoimentos e percebendo novas questões, gerando novos índices, que poderão configurar novos conceitos, na ordem da terceiridade.

Este texto reúne, em torno de questões centrais que emergiram durante o processo de pesquisa, afirmações feitas por um ou mais profissionais em diferentes momentos. É importante observar que o meu contato com os entrevistados – especialmente os ilustradores – pode ter levantado questões que, para eles, ainda não teriam emergido como motivo de reflexão. Surgiram contradições entre depoimentos feitos em diferentes momentos ou nas respostas de diferentes perguntas, de um

mesmo ilustrador. Entre os signos das suas falas, podemos configurar objetos imediatos na ordem da primeiridade, secundidade e terceiridade. No decorrer deste texto, alguns aspectos permanecerão na ordem da primeiridade e secundidade. Por se tratar de um trabalho científico, entretanto, tendo a observar aspectos na terceiridade, de forma a poder confirmar ou não a minha hipótese de que a atividade de ilustração situa-se na fronteira de concepções jornalísticas e artísticas.

Há um pouco de caráter jornalístico na forma deste trabalho, em função do grande número de entrevistas realizadas para a sua realização. O material de trabalho são depoimentos, ou seja, objetos imediatos, mas o objeto dinâmico que se tem em vista são as práticas jornalísticas e artísticas. Há que se considerar, no entanto, que existe muita dificuldade para entendê-las fora da ordem do discurso (plano simbólico), pois elas estão cercadas de elementos conceituais. O que se busca na comparação, justaposição e relação entre as falas – citadas sempre com a fonte em itálico – é aquilo que as ultrapassa no seu conjunto e que pode configurar a atividade de ilustração jornalística, entre elementos da ordem da estética e das teorias do jornalismo, numa abordagem semiótica.

As ilustrações são uma prática de ordem estética e jornalística. Elas tendem a ser negligenciadas nas abordagens da imprensa, como se não integrassem o jornal. Não podemos pensar somente os textos verbais jornalísticos e as fotografias, sem a indispensável consideração a essa parte do jornal. É limitada, nesse sentido, a visão de que somente o discurso verbal e as fotografias constituem o jornalismo em essência, o que repercute nas limitações do mercado de trabalho para ilustradores.

Uma atenção crescente aos aspectos estéticos da produção jornalística torna-se importante pela relevância da visualidade das diferentes mídias de caráter impresso, especialmente com a influência cada vez maior da hipermídia. As ilustrações são, geralmente, vinculadas aos textos, mas, nesta pesquisa, procurei observar a possibilidade de um certo grau de autonomia, o que é possibilitado no plano estético. É o que observei a partir de entrevistas e acompanhamento do trabalho de editores de arte e ilustradores dos jornais considerados. Entre as tendencialidades, uma das questões mais importantes pode ser a "*liberdade*" no momento de sua criação. Isso é, sem

dúvida, um problema de ordem estética, que se depara, também, com paradigmas jornalísticos, onde a busca de autonomia caracteriza o processo de profissionalização.

Os artistas e os ilustradores comentam que o que caracteriza e diferencia a arte é a "*liberdade*" de criação. Os estudos teóricos de jornalismo também pressupõem que a "*liberdade"* é inerente à prática jornalística, especialmente quanto às diferentes formas de censura às quais os jornais podem ser submetidos (TRAQUINA, 2004). Então, evidentemente, essa é uma questão importante a ser tratada na relação dos campos "artístico" e "jornalístico".

Ao longo deste trabalho, apresento inicialmente os pressupostos teóricos da semiótica peirceana, as bases teóricas do jornalismo, as definições de ilustração jornalística e os conceitos relacionados, como os de caricatura e de história em quadrinhos; e noções fundamentais de estética e de história da arte.

Explicito as propostas dos artistas plásticos em relação à realização de ilustrações no jornal *Folha de São Paulo* e como eles vêem esse meio e suas características, analisando o resultado concreto de suas idéias em imagens publicadas.

Através da observação das rotinas e análise de ilustrações, notei como são os processos produtivos dos ilustradores profissionais. Defini o que vem a ser o estilo, as técnicas utilizadas, a relação estabelecida com as atividades jornalísticas de infografia e fotografia, as relações estabelecidas com editores e redatores, e a maneira como as concepções artisticas dialogam com a ilustração. Cheguei à problematização da dimensão estética como um espaço de liberdade.

2 A FONTE LÓGICA DA TEORIA DOS SIGNOS

Considerando o caráter filosófico dos escritos de Charles Sanders Peirce (1839-1914), sua teoria pode ser apropriada sobretudo como um conjunto de princípios lógicos elucidadores dos processos semióticos, em um sentido que eu definiria como retórico. De acordo com Peirce (2000), ao lado da lógica e da *grammatica speculativa*, o terceiro ramo da semiótica como ciência é a "*retórica pura*". "*Seu objetivo é o de determinar as leis pelas quais, em toda inteligência científica, um signo dá origem a outro signo e, especialmente, um pensamento acarreta outro*" (PEIRCE, 2000, p.46).

Entendo que a retórica pode ser vista como aquilo que se preocupa com a aparência de "verdade" de qualquer tipo de signo, desde que convença como tal. A lógica teria um sentido mais ético, preocupando-se com a validade das formas de raciocínio. O falibilismo de Peirce, apresentado no texto *Como Tornar Claras as Nossas Idéias* (PEIRCE, 1993), indica como os dois aspectos estão implicados. Mostra que qualquer tipo de crença pode ser colocada em dúvida, do ponto de vista lógico, colaborando para o desenvolvimento do conhecimento.

No plano da comunicação, considero a teoria semiótica de modo prático mais imediato, no sentido sobretudo de elucidar como hoje se produzem semioses midiáticas, inclusive do ponto de vista estético, que é do meu interesse. A semiótica peirceana tem como um pressuposto filosófico a aproximação à "verdade" e um maior esclarecimento dos processos de conhecimento em uma concepção falibilista.

2.1 Muito além de uma mera classificação dos signos

A maior proximidade da semiótica aos problemas de comunicação está ligada à sua vocação empírica, apresentada como primordial por Paolo Fabbri (2000). Ele questiona a definição da disciplina como ciência do signo e enfatiza seu papel no esclarecimento dos processos semióticos, para além de uma concepção classificatória. É nesse sentido que vou procurar tecer considerações relacionadas às ilustrações jornalísticas.

Os signos não podem ser tratados, segundo Fabbri, meramente como partes de uma lexicologia, como se fossem partes de um dicionário prévio. "*O problema que a semiótica deve estudar são os sistemas e processos de significação*" (FABBRI, 2000, p.36)[1]. Ele cita a glossemática de Hjelmslev para mostrar que os signos são determinados historicamente, em função das diferentes histórias em que estão implicados. É isso que busco fazer para compreender a possibilidade semiótica das ilustrações. Assim, associo elementos a partir não só de considerações semióticas sobre as imagens, mas também relativas aos textos a que estão associadas. A intenção, portanto, é verificar a sua inserção no contexto profissional jornalístico e, até mesmo, no seu diálogo com a História da Arte.

Fabbri defende que não se pode decompor a linguagem em unidades semióticas mínimas, para recompô-las e atribuir seu significado ao texto de que venham a fazer parte. Ele problematiza também a questão da "representação", que, ao seu ver, serviu como um dos maiores obstáculos para a semiótica. Trata-se de uma das palavras mais usadas para as relações semióticas, da qual não consigo escapar neste trabalho. Seu uso, no entanto, implica em apresentar suas limitações. O importante é que os signos não podem ser vistos apenas como "representações", ou seja, como simples coisas opostas às palavras.

> *A semiótica se propõe, precisamente, trabalhar com as interdefinições, reconstruir os critérios de pertinência para formar em cada ocasião o significado dos textos.* [...] [Os signos] *não são em absoluto*

[1] Tradução livre do original: "El problema que la semiótica debe estudiar es el de los sistemas y procesos de significación."

> *representações conceituais ou mentais, como hoje se tende a pensar*. (FABBRI, 2000, p.47.)[2]

Especialmente a semiótica peirceana, por seu caráter triádico, se opõe a uma visão meramente dualística da representação. Isso poderia corresponder à indicialidade, ou secundidade[3], num signo com certo grau de degeneração. Deve-se ter em vista, na semiótica peirceana, que o signo genuíno estabelece relações triádicas.

No contexto teórico peirceano, o mais prudente seria falar de "semiose" ("ação do signo"). O problema das palavras "representação" e "significação" é que elas podem levar a um entendimento do signo somente no plano simbólico, tal como ocorre com os substantivos nas línguas, como alerta Fabbri (2000).

Os índices são, muitas vezes, réplicas de símbolos, especialmente se compreendidos de um modo dualista. Através da semiótica peirceana, porém, percebe-se que o sentido é dado entre diferentes misturas sígnicas, que podem estabelecer várias gradações em relação ao objeto, nas ordens da primeiridade (ícones), secundidade (índices) e terceiridade (símbolos).

É difícil, em um estudo semiótico, o desvencilhamento da idéia de representação que Fabbri contesta, sobretudo se vista somente como uma possibilidade na ordem do símbolo. Na semiótica peirceana, a ação sígnica é especialmente uma relação, um "estar para", que corresponde aos diferentes tipos de vínculo entre o signo, o objeto e o interpretante.

Ronaldo Henn (2002) menciona que a semiose possui uma dimensão representativa e outra interpretativa. As possibilidades sígnicas

> "[...] *vão ganhando restrições estabelecidas pelas codificações que as linguagens engendram na sua formação. Sabe-se, contudo,que existem bolsões de indeterminação semiótica, assegurando promissoras potencialidades.*" (HENN, 2002, P.39.)

Sem a pretensão de dominar a totalidade do pensamento peirceano, noto que seus conceitos permitem elucidar diferentes relações que se estabelecem nos processos semióticos. Esta tese busca gerar uma semiose sobre as ilustrações

---

[2] Tradução livre do original: "La semiótica se propone, precisamente, trabajar con las interdefiniciones, reconstruir los criterios de pertinencia para formar en cada ocasión el significado de los textos. […] no son en absoluto representaciones conceptuales o mentales, como hoy se tiende a pensar."

[3] Os indices são tipos de signos de acordo com a sua relação com objeto, que correspondem de maneira física à existência de algo. Tecerei maiores esclarecimentos ao longo deste capítulo.

jornalísticas, na tentativa de estabelecer relações entre diferentes aspectos observados e estudados, discriminando-as nos processos de produção e nos resultados publicados, através da semiótica peirceana. Os conceitos de Peirce permitem elucidar os aspectos observados e as relações que se estabelecem numa representação que se pretende científica.

De acordo com Ransdell (2002), a semiótica, de uma forma geral, está voltada para conceitos como significado, significação, sentido, referência, implicação, indicação, sugestão, etc.

> [...] *é baseada na hipótese de que tais propriedades podem ser entendidas pelo reconhecimento de que nossa experiência das coisas é sempre implicitamente estruturada por relações de representação, em meios diferentes, mas cooperativos*. (RANSDELL, 2002, p.5.)[4]

A semiótica peirceana, construída nas últimas quatro décadas do século XIX e na primeira do século XX, segundo Ransdell (2002), remonta à tradição lógica ocidental originada na Grécia antiga. O autor afirma que, em 1960, com a pesquisa realizada por Murray Murphey sobre os manuscritos de Peirce, adquiridos pela Universidade de Harvard, tornou-se claro que Peirce não pretendia fazer apenas uma mera classificação dos signos. A microfilmagem dos manuscritos permitiu a divulgação desses textos, o que contribuiu para a formação da Sociedade Americana de Semiótica em 1976, na Conferência de Atlanta (Geórgia, Estados Unidos). Ransdell sugere que a semiótica peirceana é não só uma matriz lógica altamente generalizada, mas ainda permite o desenvolvimento de uma teoria crítica geral, com considerações relativas aos fazeres ou ações humanas, percepções e cognições.

Conforme Ransdell, Peirce construiu e reconstruiu a lógica numa base fenomenológica – onde aparece a possibilidade estética – criada por ele próprio, no lugar de somente retomar as doutrinas tradicionais da lógica formal aceitas como legítimas. Além de incorporar, na sua lógica dedutiva, a álgebra lógica de George Boole e o trabalho pioneiro da lógica dos termos relacionais de Augustus DeMorgan, Peirce considerou as formas lógicas não-dedutivas, ou seja, a indução (a lógica dos exemplos) e a abdução (a lógica das hipóteses), constituindo uma teoria crítica geral.

---

[4] Tradução livre do original: “[...] is based on the hypothesis that all such properties can be understood by recognizing that our experience of things is always implicitly structured by representation relations, in many different but co-operative ways.”

O escopo de aplicação da semiótica é tão extenso quanto o dos possíveis interesses que podemos ter pelas coisas. As dimensões da experiência começam com a chamada “primeiridade”, que corresponde às propriedades qualitativas, monádicas ou intrínsecas dos predicados em si mesmos, de alta conotação estética, mas sem qualquer relação com alguma coisa.

A “secundidade” refere-se às propriedades existenciais, e aí pode-se falar de propriedades relacionais, diádicas. São as propriedades que as coisas têm quando consideradas quanto à relação com somente uma segunda coisa. As propriedades que caracterizam os signos genuínos são mais complexas que as não-representacionais (primeiridade e secundidade), mas pressupõem a presença dessas duas primeiras relações.

Ao longo dos textos de Peirce, que vêm sendo distribuídos em diferentes fases por seus intérpretes, podemos notar que há uma busca pelo aprimoramento dos conceitos. Isso ocorre sempre com a preocupação ética não só em relação ao conhecimento, mas também quanto ao respeito no uso das terminologias. O autor teve dificuldade para explicitar plenamente suas idéias, mesmo que a preocupação com a clareza tenha sido constante, justamente porque se empenhava em entender o pensamento através da teoria semiótica, num sentido bem mais amplo daquilo que se entende como racionalismo ou apenas como uma ação psíquica. Deixou um legado importantíssimo para o entendimento do pensamento, pela compreensão que teve da relação muito próxima que existe entre as ciências normativas, a lógica, ética e a estética.

Gérard Deladalle (1996, p.21.) resume a contribuição de Peirce, esclarecendo os vínculos existentes entre semiótica, lógica e fenomenologia:

> *Se reconhece em Peirce a superioridade de haver ampliado o campo da lógica às dimensões da semiótica e de haver dado por fundamento a essa última uma filosofia fenomenológica ou, mais exatamente, faneroscópica e pragmática, cujo caráter icônico e indicial não conseguem captar os lógicos de hoje, fascinados pelo símbolo.* [5]

[5] Tradução livre do original: “Se le reconocerá a Peirce la superioridad de haber ampliado el campo de la lógica a las dimensiones de la semiótica y de haber dado por fundamento a esta última una filosofía fenomenológica o, más exactamente, faneroscópica y pragmática, cuyo carácter icónico e indicial no logran captar los lógicos de hoy, fascinados como están por el símbolo.”

Conforme Deladalle, o percepto ou *phaneron* é uma entidade física, um objeto de análise. O que Peirce chama de faneroscopia é justamente a análise dos perceptos, que não são vistos como entidades psíquicas. Seriam evidências dos sentidos, não representando nada mais do que eles mesmos. Peirce teria forjado um neologismo a partir da palavra grega, que significa "o que mostra", para representar o caráter não psicológico do fenômeno. "*O* [phaneron] *restringe o aparecer 'ao que é o caso' e não à subjetividade daquele a quem aparece o fenômeno".* (DELADALLE, 1996, p.95.)[6]

> *Em todo percepto, é possível 'discriminar' as três categorias da primeiridade, secundidade e terceiridade. A primeiridade é a experiência em estado puro, sem outra referência além dela mesma; a secundidade é a reação da mente à experiência pura do percepto; a terceiridade é a reação enquanto reação, separada da mente e do percepto, a mediação pura.* (DELADALLE, 1996, p.37.) [7]

O fenômeno ou *phaneron é "*[...] *tudo o que está presente na mente, do modo ou no sentido que seja, correspondente a algo real ou não"* (PEIRCE, 1994, C.P. 1.284.)[8] Desta forma, está sujeito às três categorias fenomenológicas que Peirce evidenciou, a primeiridade, a secundidade e a terceiridade. A secundidade existencial só conservaria um dos seus aspectos, enquanto a primeiridade e a terceiridade se encarregariam de seus aspectos gerais.

> *A primeiridade é a categoria da possibilidade, da qualidade,* [...] *antes que advenha à existência: a 'vermelhidão' antes, digamos, da criação do mundo. A primeiridade é pois, geral, mas de uma generalidade particular: rica, profusa, extravagante.*
> *A semiose comporta outro elemento de generalidade, sem o qual não existiria, porque, sem ele, não haveria inferência: a regra, a lei mesma da inferência, que corresponde à categoria da generalidade da relação lógica cuja validade é independente dos termos da relação.* (DELADALLE, 1996, p.95.) [9]

---

[6] Tradução livre do original: "El fanerón restringe el aparecer a 'lo que es el caso' y no a la subjetividad de aquel a quien aparece el fenómeno."

[7] Tradução livre do original: "En todo percepto, es posible 'discriminar' las tres categorías de primeridad, secundidad y terceridad. La primeridad es la experiencia en estado puro, sin otra referencia más que a ella misma; la secundidad es la reacción de la mente a la experiencia pura del percepto; la terceridad es la reacción en tanto que reacción, separada de la mente y del percepto, la mediación pura."

[8] Todas as referências desse CD Rom serão identificadas pelo volume e número do capítulo, correspondentes aos *Collected Papers*. Tradução livre do original: "[All] …that is in any way or in any sense present to the mind, quite regardless of whether it corresponds to any real thing or not."

[9] Tradução livre do original: "[…] La primeridad es la categoría de la posibilidad, de la cualidad, en tanto que tal, antes que advenga a la existencia: la 'rojidad' antes, digamos, de la creación del mundo. La primeridad es, pues, general pero de una generalidad particular: rica, profusa, extravagante.

Nos escritos de Peirce, é possível observar diferentes abordagens de conceitos que repercutem na análise dos dados obtidos na pesquisa de campo e das ilustrações, as quais são parte deste estudo. Durante o trabalho de investigação, fui avançando na compreensão de como se dão as relações sígnicas e o pensamento, a cada nova leitura dos textos originais, editados na forma de seleções entre o seu imenso legado escrito. O mesmo ocorreu no contato com intérpretes consagrados, a exemplo de Santaella, Deladalle e Ransdell. Nesse sentido, eu reconheço que aqui são dados ainda os primeiros passos.

O vínculo da semiótica com a vida é que leva as teorias de Peirce para um sentido fortemente filosófico, ganhando assim um teor metafísico. Essa tendência altamente reflexiva e complexa, porém, não impede a apropriação das suas idéias com um sentido prático. Assim, elas são usadas como uma forma de organizar as observações de campo e, também, de entender a retórica das ilustrações, que estariam fortemente marcadas por um teor estético. A amplitude do pensamento de Peirce, no entanto, é difícil de ser abarcada, sendo limitada aqui a esses objetivos. Vale ressaltar, nesse sentido, que não há a pretensão de esgotar qualquer conceito.

Nas rotinas de produção e entre as ilustrações, posso observar vários signos, que se manifestam nas falas e ações dos ilustradores durante o seu trabalho, nos processos e resultados criativos. Os signos são uma maneira de intermediação entre a subjetividade do pesquisador e o mundo exterior.

Podem haver signos que decorrem da imaginação das pessoas. Só que, por mais que esses estejam vinculados a uma determinada mente, não são algo puramente subjetivo. Ocorre que os signos não permitem interpretações totalmente independentes, com a intenção de um único sujeito. Por isso, a idéia de mediação torna-se importantíssima para o entendimento do signo. É seu papel nas mais diversas e múltiplas relações.

La semiosis comporta otro elemento de generalidad, sin el cual no sería, porque, sin él, no habría inferencia: la regla, la ley misma de la inferencia, que corresponde a la categoría de la generalidad de la relación lógica cuya validez es indepediente de los términos en relación.”

2.2 O conceito peirceano de signo

Para Peirce, "[...] *todo conceito e todo pensamento, para além da percepção imediata, é um signo*". (PEIRCE, 1998, p.402.)[10] Para entender a noção de signo peirceano, porém, é necessário que haja um rompimento com a visão dualista, que concebe o signo somente do ponto de vista indicial, como se os signos estabelecessem sempre uma relação direta com os objetos no mundo físico, como uma mera representação, não exercendo uma função lógica de pensamento. Peirce não está falando especificamente do signo na linguagem verbal, mas do signo no pensamento, o qual tem a língua como um dos seus meios.

Os signos genuínos, na teoria de Peirce, sempre vinculam as coisas a uma idéia geral do que vem a ser aquilo. Quando há uma réplica dessa idéia geral, levando à relação com uma unidade ocorrente, há uma certa degeneração na direção da secundidade. Essa degeneração pode ser vista como a indicialidade, que tende a ser sobrevalorizada na compreensão vulgar do signo.

Há que se considerar, porém, que, ao longo dos seus escritos, Peirce mostra que há muito mais aspectos a serem considerados na ordem da primeiridade e da secundidade no pensamento. Apesar disso, parece – especialmente para as correntes idealistas – que o pensar se dá somente no nível de terceiridade.

Peirce encaminhou-se, cada vez mais, para o que poderia se chamar de um "realismo mediado", deixando para trás uma postura nominalista. Esse autor não concordou com a idéia de que os signos são convenções totalmente independentes da realidade, do sentir e do agir na vida cotidiana, que funcionariam apenas no nível de linguagem.

A mediação sígnica estabelece-se na relação entre um representamen, o objeto e o interpretante. Através das três categorias fenomenológicas: a primeiridade, a secundidade e a terceiridade, evidenciadas por Peirce, é possível entender as mais diversas relações existentes entre os fenômenos, seja na relação física com os objetos, seja em processos de ordem psíquica. Os signos genuínos seriam aqueles que estabelecem algum tipo de terceiridade, quando relacionamos os fenômenos com

[10] Tradução livre do original: "[...] every concept and every thought beyond immediate perception is a sign."

algum tipo de hábito adquirido, que se manifesta nos raciocínios e práticas. Numa passagem que culmina com a idéia de terceiridade, a mediação, em 1897, Peirce escreveu:

> *Um signo, ou* representamen, *é aquilo que sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino* interpretante *do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu* objeto. *Representa esse objeto não em todos os seus aspectos, mas com referência a um tipo de idéia que eu, por vezes, denominei* fundamento *do representamen. 'Idéia' deve aqui ser entendida num certo sentido platônico, muito comum ao falar cotidiano; refiro-me àquele sentido em que dizemos que um homem pegou a idéia de um outro homem; em que, quando um homem relembra que estava pensando anteriormente, relembra a mesma idéia,* [...] (PEIRCE, 2000, p.46.)[11]

Ao discutir seus conceitos, contrapondo-os à obra de Lady Victoria Welby[12], Peirce apresenta uma outra definição:

> *Um Signo é um Cognoscível que, por um lado, é determinado* [...] *por algo* que não ele mesmo*, denominado de seu Objeto, enquanto, por outro lado, determina alguma Mente concreta ou potencial, determinação esta que denomino de Interpretante criado pelo Signo, de tal forma que essa Mente Interpretante é assim determinada mediatamente pelo Objeto*. (PEIRCE, 2000, p. 160.)

Na definição de signo de Peirce, cuja representação gráfica pode ser uma estrela triádica, o interpretante é o terceiro termo da relação triádica[13] que caracteriza o signo, gerando outros signos e, dessa forma, uma rede de relações triádicas que caracterizam as semioses. A autora Lucia Santaella evidencia como o conceito não pode ser confundido com uma concepção lingüística. O signo...

> [...] *é algo de natureza aberta, quer dizer, é qualquer coisa de qualquer espécie que seja – um pensamento, ação, sentimento, imagem, palavra, biblioteca, museu, delírio, a projeção de um filão da nossa imaginação,*

[11] Os destaques são do texto original.

[12] Na seleção publicada em terceira edição pela editora Perspectiva, o trecho é atribuído a um manuscrito sem data, com indicações de que seria parte de uma das cartas escritas à autora, que encorajou-o a desenvolver a sua teoria dos signos e manteve correspondência com Peirce entre 1903 e 1911. Na edição brasileira, aparece conjuntamente à apreciação crítica do livro de Lady Welby, *What is Meaning* (1903). Conforme o texto introdutório, escrito por Nathan Houser, no segundo volume da coletânea *The Essencial Peirce* (1998), o texto é datado em 23 de dezembro de 1908. "[...] *Peirce defined 'sign'as 'anything wich is so determined by something else, called its Object, and so determines an effect upon a person, which effect I call its Interpretant, that the latter is thereby mediately determined by the former.'* " .(PEIRCE apud HOUSER, 1998, p.XXX.)

[13] Ou, tentando imaginar iconicamente, uma rede de estrelas triádicas.

> *os objetos que nos cercam no mundo cotidiano, enfim, qualquer coisa que pode funcionar como signo na medida em que está para outra coisa, seu objeto, que também pode ser qualquer coisa, definindo-se como objeto porque se torna presente pela mediação do signo. Ora, essa mediação, ao encontrar um intérprete, produz na mente desse intérprete um efeito, efeito que também pode ter uma natureza muito aberta, desde um sentimento, uma ação, até um pensamento ou uma idéia abstrata e mesmo uma idéia meramente potencial. É esse efeito, assim amplamente concebido, que Peirce chamou de interpretante*. (SANTAELLA, 1994, p.145-146.)

O signo genuíno ocorre quando há algum tipo de relação entre o representamen (também chamado de signo), o objeto e o interpretante. Quando a relação não é propriamente triádica, temos signos degenerados. O representamen é aquele aspecto ligado ao objeto que vai funcionar como signo.

Nas ações dos signos, há dois tipos de objetos. Chama-se de objeto dinâmico quando se trata do “ser” presente na realidade exterior ao signo, o qual tentamos conhecer, compreender, relacionar, etc, através do signo, mas não temos acesso direto. O objeto vai ser chamado de imediato, de acordo com a forma como aparecer internamente no signo, já que o representamen intermedia o objeto sob algum aspecto, que pode aparecer através de semelhanças (ícone/primeiridade), vínculos físicos (índice/secundidade) ou conceitos (símbolos/terceiridade).

O interpretante é a possibilidade que o signo oferece de vir a ser outro signo numa determinada mente. O representamen é determinado pelo objeto, mas é o representamen que determina o interpretante. Os efeitos colaterais são outras possíveis vivências semióticas que diferentes mentes podem já ter sobre o signo. Geram, assim, diversas semioses em torno de um signo, que não apresenta, necessariamente, esses outros aspectos do objeto.

O representamen é o elemento de mediação. Fora dele está o objeto dinâmico. Dentro dele está o objeto imediato. Tem como efeito o interpretante, que vem a ser um novo signo ou representamen, que se sucede numa outra mente, criando uma nova relação com o objeto dinâmico a partir do objeto imediato intermediado pelo signo.

As propriedades representacionais, que caracterizam os signos genuínos, são essencialmente mais complexas que as não-representacionais (primeiridade e secundidade), mas pressupõem a presença justamente dessas duas outras relações.

> *As propriedades não-representacionais desses dois tipos são requeridas, respectivamente, de forma a* ***identificar algo positivamente*** *como reconhecível na experiência, e para* ***posicionar isso existencialmente*** *como uma coisa entre outras relacionadas, para as quais isso pode ser remetido e, então, metodologicamente referido e ter o seu retorno experimental. Sem referência a esses dois fatores, a representação não pode ocorrer.* (RANSDELL, 2002, p.8, grifos do autor.)[14]

Por estabelecerem relação entre três termos, as propriedades representacionais são distinguidas formalmente por serem triádicas. Isso inclui referência a um signo, a um objeto desse signo e a um interpretante desse signo. Um signo não é uma propriedade monádica, mas uma relação triádica, que é a matéria para a investigação lógica. Isso envolve uma consideração a, pelo menos, três coisas formalmente distintas, e não somente a algo que está funcionando como signo.

No ponto de vista de Ransdell (2002), ocorre uma dificuldade porque o termo signo funciona como um nome para a relação, e, ao mesmo tempo, é o primeiro termo dessa relação triádica de signo, objeto e interpretante. Por isso, ele aconselha o uso do termo "representação" para a relação, e "signo" para quando a referência é apenas o primeiro termo.

Na prática, a ambigüidade ocorre tanto com o termo "signo", como com "representação". O signo, propriamente, pode ser visto como o aspecto que desencadeia uma relação triádica. O representamen apresenta aspectos qualitativos, podendo remeter-se ou não às qualidades do objeto. Quando essa relação de semelhança com o objeto ocorre, trata-se de um ícone que estabelece uma relação triádica. Quando o representamen é marcado por aspectos qualitativos, independente de uma relação com um objeto, trata-se de um qualissigno, que pode ser um signo degenerado, que não estabelece uma relação triádica genuína.

Ransdell nota que o signo não é um átomo lógico, mas um elemento de análise semiótica que configura funções complexas, cuja consideração pode tornar-se infinita. O que determina os limites de análise é a situação dada e a motivação para fazê-la.

---

[14] Tradução livre do original: "*Non-representational properties of these two types are required, respectively, in order to* ***identify something positively*** *as something recognizable in experience, and to* ***locate it existencially*** *as one thing among others relative to which it can be ordered and thus be methodically referred to and returned to experientally. Without reference to these two factors representation cannot occur.*"

Metodologicamente, a análise semiótica pode permitir o desvendamento de um objeto sob alguma perspectiva. No caso deste trabalho, uma das perspectivas é a estética, pois estão sendo tratados trabalhos jornalísticos, semioticamente marcados pela iconicidade, sendo essa vinculada à categoria fenomenológica da primeiridade. Outra perspectiva é a de produzir um sentido lógico às observações realizadas nas redações e através de entrevistas, com artistas plásticos e ilustradores, produzindo semioses na ordem da terceiridade sob a atividade profissional da ilustração, a partir de uma relação entre diversas representações obtidas nesses estudos de campo.

A semiótica indica que o pensamento é representacional, em uma estrutura que se constitui na relação de uma variedade de representações, em função dos vários meios que temos para pensar as coisas.

Os três aspectos do signo – objeto-signo-interpretante – são todos de natureza sígnica. É importante destacar, no entanto, que o interpretante não é meramente um processo subjetivo, que ocorre independente do signo, pois o signo contém, em si, uma determinação para a semiose. Dessa forma, podemos considerar uma análise semiótica – pelo menos do ponto de vista do interpretante – como uma consideração às possibilidades dessa determinação sígnica, que se aproxima cada vez mais de um melhor conhecimento da realidade das coisas.

2.3 O conceito de objeto

O objeto só pode ser visto através de um signo, já que temos acesso à sua realidade através de um processo de ação sígnica contínua (semiose). Entendido como “objeto dinâmico”, tem o seu tempo e o seu espaço, sempre sujeito a gerar novas semioses.

O signo não está colado ao objeto, mesmo que se trate de um ícone. Quanto mais simbólica é a relação, maior a distância entre as características do objeto e do signo. Mesmo assim, sempre haverá aspectos que se referem a relações icônicas e indiciais, ligadas à experiência, ainda que elas sejam da ordem dos conceitos. As categorias fenomenológicas evidenciadas por Peirce mostram que a nossa compreensão do mundo passa pela generalidade indistinta dos sentimentos

(primeiridade), é perpassada pela ação e reação em correspondência aos seres (secundidade), estabelecendo conhecimentos generalistas de ordem lógica (terceiridade).

A distinção entre o "objeto dinâmico" (objeto em si próprio, exterior ao signo, a cuja realidade a semiose busca aproximar-se cada vez mais) e o "objeto imediato" (tal como o objeto é atualizado ou representado pelo signo) elucida e revela a complexidade das representações.

A noção de “objeto dinâmico” torna-se importante para o jornalismo, já que essa atividade profissional se caracteriza como a produção de narrativas vinculadas ao que se entende como mundo real. Desse modo, a imprensa tem um forte caráter indicial, como se existisse um vínculo físico dos seus textos verbais e outros signos com os objetos dinâmicos.

Convém considerar, no entanto, que, além disso, trata-se de um complexo sígnico que pretende dar conta da experiência social da realidade. Nessa perspectiva, fica evidente o seu caráter simbólico, por mais factuais que sejam os textos noticiosos e por mais que o jornalismo seja pensado como um espelho da realidade. Esses dois aspectos contrastantes, do ponto de vista da semiótica peirceana, fazem parte do pensamento e configuram as diferentes misturas sígnicas, que produzem semioses diversas a partir dos objetos dinâmicos. O que interessa, aqui, é destacar que o jornalismo, apesar de prometer um forte caráter indicial, concebendo-se como um espelho da realidade, pode estar funcionando mais como gerador de semioses na ordem simbólica, com forte caráter ideológico.

Em um dos seus manuscritos, Peirce afirma o seguinte sobre o objeto:

> [Pode] [...] *ser o Objeto enquanto conhecido no Signo, e portanto uma Idéia, ou pode ser o Objeto como é, independentemente de qualquer aspecto particular seu, o Objeto em relações tais como seria mostrado por um estudo definitivo e ilimitado. Ao primeiro destes denomino* Objeto Imediato*, ao último,* Objeto Dinâmico*. Pois o último é o Objeto que a ciência da Dinâmica (aquilo que atualmente se chamaria de ciência ‘Objetiva’) pode investigar.* (PEIRCE, 2000, p.162, grifos do autor.)

A origem do conceito de objetividade jornalística está ligada, justamente, a essa “*ciência objetiva*”, à qual Peirce se refere. As semioses, no entanto, podem estar vinculadas não a objetos da realidade física, mas a algum tipo de imaginação. Assim,

podem relacionar-se ou não à uma realidade concreta, conforme determinados aspectos. Na literatura, as misturas entre fantasia e realidade são aceitas e constituem-se em algo muito frequente, de forma a produzir sentido. No jornalismo, tenta-se produzir signos vinculados unicamente à realidade, mas os estudos demonstram, através da teoria da *agenda setting*, como determinadas versões dos fatos tendem a se impor.[15]

A semiótica peirceana tende a elucidar as dificuldades existentes, já que o objeto dinâmico da semiose jornalística, pode ser, ao fim das contas, algo fictício. Ao mesmo tempo, porém, a semiótica tem um caráter otimista, que está ligado à própria definição de objeto dinâmico, como se a realidade a ser conhecida estivesse sempre pulsando, para vir à tona através de novas semioses.

Segundo Santaella (1992, p.194-195), "*Peirce substituiu o nome de objeto real por objeto dinâmico*", por que o objeto pode ser fictício. Peirce também libertou-se das amarras do idealismo do tipo platônico, sem cair no realismo ingênuo. Mesmo que não tenhamos acesso direto ao real, através dos signos, os objetos dinâmicos produzem efeitos insistentes sobre o signo. "*Esse efeito repercute no efeito produzido no intérprete e no signo que será produzido por esse intérprete, e assim por diante.*" (SANTAELLA, 1992, p.196.)

O objeto imediato é o que tende a aparecer no interpretante. Podem haver, no entanto, outras vias de acesso ao objeto dinâmico, além daquelas que o signo propicia. É o que se chama de "experiência colateral". O intérprete pode produzir outras semioses, outros interpretantes em torno do mesmo objeto. Esses não se reduzem ao signo que está dando acessibilidade, mas consideram outras vivências semióticas (intelectuais ou práticas) em relação ao objeto dinâmico. Aí podemos ver a importância de meios de comunicação, com pontos de vista diversificados e livres, de forma a produzir diferentes ações sígnicas em torno dos objetos dinâmicos que interessam à coletividade.

No livro *A Percepção – Uma teoria semiótica*, Santaella desenvolve a divisão peirceana sobre o objeto, de uma maneira bastante esclarecedora:

---

[15] Mauro Wolf tratou do assunto no seu livro *Teorias da Comunicação* (2001) No próximo capítulo, abordarei os conceitos jornalísticos.

> [...] *imediato é o objeto tal como está representado no signo, que depende do modo como o signo o representa, ou seja, o objeto que é interno ao signo. O dinâmico é o objeto que está fora do signo e que, lá de fora, o determina, ou seja, aquele objeto que, pela própria natureza das coisas, o signo não consegue expressar inteiramente, podendo só indicá-lo, cabendo ao intérprete descobri-lo por experiência colateral.*
>
> *O objeto dinâmico, portanto, tem autonomia, enquanto o imediato só existe dentro do signo. Mas, uma vez que não temos acesso ao objeto dinâmico a não ser pela mediação do signo, é o objeto imediato, de fato, aquele que está dentro do signo, que nos apresenta o objeto dinâmico. O objeto dinâmico, como o próprio nome diz, não cabe dentro de um só signo. Por isso mesmo, pode ser representado de uma infinidade de maneiras, através dos mais diversos tipos de signos.* (SANTAELLA, 1998, p.48-49.)

Signos indiciais que são réplicas, como é o caso dos pronomes, dependem da observação colateral.

> *Pronomes são palavras cujo objetivo é indicar qual tipo de observação colateral deve ser feita em ordem de determinar a significação de alguma outra parte da sentença. 'O Qual' direciona-nos a procurar o quesito no contexto prévio; o pronome pessoal a observar quem é o locutor, quem é o ouvinte, etc. O pronome demonstrativo geralmente direciona esse tipo de observação para as circunstâncias da declaração (talvez como apontar o dedo) mais do que às palavras.* (PEIRCE, 1998, p.406.)[16]

Uma questão bastante importante, que surge na análise das ilustrações, é a problemática em torno do objeto dinâmico. Os ilustradores têm acesso a objetos dinâmicos através da proposta dos textos oferecidos pelos colunistas. Os textos verbais a serem ilustrados são signos que podem estar dando acesso a um ou vários objetos dinâmicos. Os ilustradores, através da experiência colateral, podem produzir interpretantes bastante diversificados em relação àqueles determinados pelos textos. O efeito do conhecimento anterior à leitura dos textos a serem ilustrados, sobre o mesmo objeto dinâmico, pode, assim, produzir semioses conflitantes.

Nesse sentido, é interessante o questionamento: por que o objeto dinâmico da ilustração não pode ser algo diferente da realidade exterior que interessa ao colunista? Eu posso pensar o texto verbal como um tipo de construção, como uma forma de lidar

[16] Tradução livre do original: "Pronouns are words whose whole object is to indicate what kind of collateral observation must be made in order to determine the significance of some other part of the sentence. 'Which' directs us to seek the quaesitum in the previous context; the personal pronouns to observe who is the speaker, who the hearer, etc. The demonstrative pronouns usually direct this sort of observation to the circumstances of the utterance (perhaps to the way a finger points) rather than to the words."

com palavras e conceitos. Isso significa que seja possível identificar o seu sentido ideológico, que existe necessariamente de forma independente da sua função representacional num momento específico.

Aquilo que é exterior à ilustração não precisa ser, obrigatoriamente, o objeto dinâmico do texto, visto como um elemento da realidade que a redação media. O texto verbal pode ser tratado como uma ocorrência de um modo de pensar e de fazer uso da linguagem verbal. Isso também seria um objeto dinâmico dos desenhos. Especialmente imagens abstratas podem se prestar a esse tipo de semiose, quando o objeto imediato não é necessariamente o objeto dinâmico do texto verbal.

Se o objeto pode ser fictício, por que o texto verbal não pode ser tomado pela ilustração, independente da relação que estabelece com a realidade exterior, como uma construção abstrata de relações, e, assim, configurar um objeto dinâmico para o desenho?

Como observou Santaella (2000), Peirce, ao distinguir o objeto dinâmico do objeto imediato, esteve preocupado em não confundir o primeiro com a noção de realidade. Isso pode ser conferido no texto do próprio Peirce (2000, p.168, grifos do autor.)

> *Devemos distinguir entre o Objeto Imediato* – i.e.*, o Objeto como representado no Signo – e o Objeto Real (não, porque talvez o Objeto seja ao mesmo tempo fictício; devo escolher um termo diferente), digamos antes o Objeto Dinâmico que, pela natureza das coisas, o Signo* não pode *exprimir, que ele pode apenas* indicar*, deixando ao intérprete a tarefa de descobri-lo por* experiência colateral.

Se a descoberta depende da experiência colateral, no caso de ilustrações que tomassem por objeto dinâmico a estrutura lógica dos textos como uma construção intelectual, os interpretantes dependeriam dessa percepção sutil.

Ransdell (2002, p.10-11) observa que a obra de arte...

> *Pode ser um meio para a revelação ou apresentação de coisas muito diferentes, em formas muito diferentes. O objeto a que provem acesso – que pode ser de qualquer grau de complexidade – pode ser um signo manifestando algum objeto adicional que pode, por sua vez, estar funcionando até agora como um signo, e assim por diante.* [17]

[17] Tradução livre do original: “It might be a medium for the revelation or presentation of many different things in many different ways. The object to which it provides access – which can also be of any degree of complexity – might itself be a sign manifesting some further object which might in turn be functioning as yet another sign, and so forth.”

2.4 O conceito de interpretante

Ao adotar a análise semiótica, considero que ela nos leva à identificação dos prováveis interpretantes, ou seja, os possíveis novos signos que são gerados em semioses. É importante considerar que, de acordo com a experiência colateral, eles podem estar ligados a uma relação anterior entre interpretante, signo e objeto, na mente dos intérpretes, vinculados ao mesmo ou mais objetos dinâmicos. Quando acesso somente a um signo, sem que seja possível prever a quais mentes ele irá afetar e sem outro acesso aos seus objetos dinâmicos, devo identificar nele as possíveis determinações, através do seu objeto imediato. Assim, será viável entender, conseqüentemente, o interpretante imediato, determinando possíveis interpretantes finais.

Na relação que se estabelece entre os ilustradores e os autores dos textos verbais, podemos ver as imagens como interpretantes dos textos escritos. Como tal, esses interpretantes também são novos signos, que podem ser pensados em relação ao mesmo objeto dinâmico do texto, a outros objetos dinâmicos acrescentados, ao objeto imediato, tal como aparece no texto, etc.

Conforme Gérard Deladalle (1996), Peirce distingue a aplicação denotativa de um signo de sua função representativa. A aplicação denotativa seria o fato de estar ligado fisicamente ao seu objeto. A função representativa não estaria ligada à qualidade material do signo, nem na sua aplicação demonstrativa, sendo algo que o signo representa em relação ao pensamento que o interpreta. O interpretante de um signo é outro signo, requerendo um outro signo interpretante. "*Em resumo, o mundo pensado é um mundo de signos. Cada signo vem a ser interpretante e interpretado: interpretante do que antecede, e interpretado pelo que segue.*" (DELADALLE, 1996, p.26.)[18] O efeito do signo, o interpretante, pode ser da natureza de uma emoção ou de um esforço, mas a mera produção de um efeito mental não é suficiente para constituir um signo genuíno.

Na correspondência com William James, em 1909, Peirce define os interpretantes "dinâmico", "imediato" e "último" ou "final". Toma, como exemplo, a

[18] Tradução livre do original: "En resumen, el mundo pensado es un mundo de signos. Cada signo es a la vez interpretante e interpretado: interpretante del que antecede, e interpretado por el que sigue."

possibilidade de acordar pela manhã e ouvir a seguinte pergunta de sua mulher, que levanta posteriormente: “Como está o tempo?”. Assim, define os três tipos:

> *O* Interpretante Imediato *é aquilo que a Pergunta expressa,* tudo aquilo *que imediatamente expressa,... O* Interpretante Dinâmico *é o efeito real que ela tem sobre mim, seu intérprete. Mas a Significação dela, ou o* Interpretante Último*, ou* Final *é o* objetivo *de minha mulher ao fazer a pergunta, qual o efeito que a resposta à pergunta terá sobre seus planos, para aquele dia. Suponhamos que eu responda: ‘Está um dia feio’. Aqui está um outro signo. Seu* Objeto Imediato *é a noção do tempo presente na medida em que isto é comum à mente dela e à minha – não seu* caráter*, mas sim sua* identidade*. O Objeto Dinâmico é a identidade das condições metereológicas Reais ou concretas naquele momento. O* Interpretante Imediato *é o* esquema *na imaginação dela,* i.e*, a vaga Imagem ou aquilo que há de comum nas diferentes Imagens de um dia feio. O* Interpretante Dinâmico *é o desapontamento ou qualquer outro efeito concreto que recai sobre ela. O* Interpretante Final *é a soma das Lições da resposta, da Moral, da Ciência, etc.* [19] (PEIRCE, 2000, p.168.)

No quarto volume dos Collected Papers[20], aparece mais uma definição dessa tipologia de interpretantes:

> [O] [...] *Interpretante Imediato, que é o interpretante tal como é revelado pela compreensão adequada do próprio Signo, e que é normalmente chamado de* significado *do signo; enquanto que, em segundo lugar, temos de observar a existência do Interpretante Dinâmico, que é o efeito concreto que o Signo, enquanto Signo, realmente determina. Finalmente, há aquilo que denomino, provisoriamente, de Interpretante Final, e que se refere à maneira pela qual o Signo tende a representar-se como estando relacionado com o seu Objeto.* (PEIRCE, 2000, p. 177.)

Considerando o seu resultado significativo, um signo pode ter três tipos de interpretantes: o emocional, energético e o lógico. No texto *Pragmatism*, Peirce define-os inicialmente da seguinte forma:

> *Tanto para o objeto ou aquilo pelo qual o signo é essencialmente determinado em suas características significantes na mente do seu*

[19] O texto na edição original: “The Immediate Interpretant is what the Question expresses, all that it immediately expresses, which I have imperfectly restated above. The Dynamical Interpretant is the actual effect that it has upon me, its interpreter. But the Significance of it, the Ultimate, or Final, Interpretant is her purpose in asking it, what effect its answer will have as to her plans for the ensuing day. I reply, let us suppose: "It is a stormy day." Here is another sign. Its Immediate Object is the notion of the present weather so far as this is common to her mind and mine -- not the character of it, but the identity of it. The Dynamical Object is the identity of the actual or Real meteorological conditions at the moment. The Immediate Interpretant is the schema in her imagination, i.e. the vague Image or what there is in common to the different Images of a stormy day. The Dynamical Interpretant is the disappointment or whatever actual effect it at once has upon her. The Final Interpretant is the sum of the Lessons of the reply, Moral, Scientific, etc.” (PEIRCE, 1994, C.P. 8.314)

[20] Faço referência à tradução da editora Perspectiva. O original encontra-se nos Collected Papers, 4.536.

> *emissor. Correspondendo a isso há alguma coisa que o signo em sua função significante essencialmente determina no seu intérprete. Eu chamo isso o 'interpretante' do signo. Em todos casos, isso inclui sentimentos; para os quais deve, pelo menos, ser um senso de compreensão do significado do signo. Se isso inclui mais do que sentimento, isso deve evocar algum tipo de esforço. Isso pode incluir algo a mais, que, para o presente, pode ser chamado vagamente de 'pensamento'. Eu chamo esses três tipos de interpretantes de 'emocional', 'energético' e 'lógico'.* (PEIRCE, 1998, p.409.) [21]

Como apreensões, o objeto imediato e o interpretante emocional correspondem-se, sendo relativos a todos os signos. O objeto dinâmico e o interpretante energético também, embora o interpretante lógico não corresponda a qualquer objeto real. Peirce nota que é aí que a aparece a diferença essencial das naturezas de um objeto e de um interpretante. "*O interpretante lógico deve, portanto, estar numa tensão relativamente futura."*(PEIRCE, 1998, p.410.)[22] Como um conceito intelectual generalizado, o interpretante lógico teria um caráter de futuro condicional e constitui a semiose do signo.

> [...] *por 'semiose', eu quero dizer* [...] *uma ação ou influência, que é, ou envolve, uma cooperação de* três *sujeitos, como um signo, seu objeto, e seu interpretante, essa influência tri-relativa não sendo de nenhuma forma solucionável em ações entre pares.* (PEIRCE, 1998, p.411.) [23]

O interpretante pode ser um sentimento, em correspondência aos sons de uma guitarra; pode ser um esforço, como ocorre quando os soldados reagem conjuntamente a uma ordem de comando de seu líder; ou pode constituir-se como um senso de apreensão de um significado, que seria o interpretante por excelência. "*Eu quero dizer evidentemente a apreensão intelectual do significado de um signo.*" (PEIRCE, 1998, p.430.) [24]

---

[21] Tradução livre do original: "So much for the object, or that by which the sign is essentially determined in its significant characters in the mind of its utterer. Corresponding to it there is something which the sign in its significant function essentially determines in its interpreter. I term it the 'interpretant' of the sign. In all cases, it includes feelings; for there must, at least, be a sense of comprehending the meaning of the sign. If it includes more than mere feeling, it must evoke some kind of effort. It may include something besides, which, for the present, may be vaguely called 'thought.' I term these three kinds of interpretant the 'emotional,' the 'energetic,' and the 'logical' interpretants."

[22] Tradução livre do original: "The logical interpretant must, therefore, be in a relatively future tense."

[23] Tradução livre do original: "by 'semiosis' I mean, on the contrary, an action, or influence, which is, or involves, a cooperation of *three* subjects, such as a sign, its object, and its interpretant, this tri-relative influence not being in any way resolvable into actions between pairs."

[24] Tradução livre do original: "I mean of course the intellectual apprehension of the meaning of a sign."

Deladalle (1996) cita o texto *Como Tornar Claras as Nossas Idéias*, de Peirce[25], para lembrar de três conceitos fundamentais para o entendimento de como se produzem semioses, gerando uma aproximação constante aos objetos dinâmicos. São as definições de "*crença*", "*hábito*" e "*dúvida*". As crenças levariam a hábitos mentais, que determinam nossas ações corporais e mentais, mas, no pano de fundo falibilista da teoria peirceana, estariam sempre sujeitas às dúvidas. A clareza das idéias, na verdade, daria-se nesse processo dialético e contínuo entre crenças, hábitos e dúvidas.

Peirce escreve:

> [...] *crença é uma regra de ação, cuja aplicação envolve dúvida posterior e posterior reflexão, constitui-se, ao mesmo tempo, em ponto de escala e novo ponto de partida para o pensamento. Tal a razão por que eu me permiti chamar-lhe pensamentos em repouso, apesar de o pensamento ser, essencialmente, ação. O remate final do pensamento é o exercício de volição, de que o pensamento já não faz parte; mas a crença é apenas um estágio de ação mental, efeito sobre nossa natureza produzido pelo pensamento que influenciará a reflexão futura.*
>
> *A essência da crença é a criação de um hábito e diferentes crenças se distinguem pelos diferentes tipos de ação a que dão lugar.* (PEIRCE, 1993, p.56.)

No texto *Pragmatism,* Peirce apresenta o "hábito" como o aspecto essencial do interpretante lógico.

> *Qualquer pessoa sensata vive num mundo duplo, o mundo interno e externo, o mundo dos perceptos e o mundo das imaginações. O que especialmente mantém esses mundos separados é (apesar de certas marcas que levam) o conhecimento de todos que as fantasias podem ser modificadas sem um esforço muscular, enquanto é o esforço muscular sozinho* [...] *que pode, em qualquer grau notável, modificar perceptos. Um homem pode ser duramente afetado por seus perceptos e por suas imaginações. Como isso lhe afetará vai depender de sua disposição pessoal inata e de seus hábitos. Hábitos diferem das disposições tendo sido adquiridos como conseqüência do princípio, virtualmente bem conhecido mesmo para aqueles cujos poderes de reflexão são insuficientes para essa formulação, que multiplica comportamentos reiterados do mesmo tipo, sob combinações similares de perceptos e imaginação, produzindo uma tendência,* – o hábito – *realmente para proceder de uma forma similar sob circunstâncias similares no futuro. Além disso* – aqui está o ponto –*, todo homem exercita mais ou menos controle sobre si mesmo por meio da modificação dos seus próprios hábitos; e o meio por onde isso funciona, nos efeitos, em todos os casos em que as circunstâncias não lhe permitem praticar reiterações do desejado tipo de conduta no mundo*

[25] O texto está incluído no livro *Semiótica e Filosofia* (PEIRCE, 1993.)

> *externo, mostra que ele é virtualmente bem familarizado com o importante princípio que* reiterações no mundo interno, – reiterações imaginárias – se bem intensificadas por esforço direto, produzem hábitos, *como de fato as reiterações no mundo externo;* e esses hábitos terão poder de influenciar comportamento efetivo no mundo externo; *especialmente, se cada reiteração estiver acompanhada por um esforço peculiar que é geralmente igualado à definição de um comando para o futuro de alguém.* (PEIRCE, 1998, p.412-413, os grifos são do autor.)[26]

De alguma forma, tudo que fazemos ganha o caráter de experiência interior, e as conclusões são decorrentes de certas condições dadas. "[O] *intérprete terá criado o hábito de agir de certo modo, quando ele possa desejar um certo tipo de resultado. A real e vívida conclusão lógica* é *esse hábito; a formulação verbal meramente expressa isso.*" (PEIRCE, 1998, p.418.)[27]

O hábito não pode ser visto, exclusivamente, como um fato mental. Os hábitos podem ser inteiramente inconscientes. Todos interpretantes lógicos ou intelectuais são, no entanto, hábitos. Seriam hábitos auto-controlados. Os hábitos não afetam somente a imaginação, mas também as ações no mundo das experiências. Quando eles são auto-controlados, reconhecidos ou adotados, Peirce chama-os de propósito. (PEIRCE, 1998, p.431.)

A noção de hábito aproxima-se muito da problemática do senso comum, que entendo como relativa ao conhecimento prático, necessário no dia-a-dia: seriam aquelas verdades naturalizadas no cotidiano. Num artigo da publicação *Popular*

---

[26] Tradução livre do original: "Every sane person lives in a double world, the outer and the inner world, the world of percepts and the world of fancies. What chiefly keeps these from being mixed up together is (besides certain marks they bear) everybody's well-knowing that fancies can be greatly modified by a certain nonmuscular effort, while it is muscular effort alone […] that can, to any noticeable degree, modify percepts. A man can be durably affected by his percepts and by his fancies. The way in which they affected him will be apt to depend upon his personal inborn disposition and upon his habits. Habits differ from dispositions in having been acquired as consequences of the principle, virtually well known even to those whose powers of reflection are insufficient to its formulation, that multiply reiterated behavior of the same kind, under similar combinations of percepts and fancies, produces a tendency, - the *habit*, - actually to behave in a similar way under similar circumstances in the future. Moreover, - *here is the point*, - every man exercises more or less control over himself by means of modifying his own habits; and the way in which he goes to work to bring this effect about in those cases in which circumstances will not permit him to practice reiterations of the desired kind of conduct in the outer world shows that he is virtually well acquainted with the important principle that *reiterations in the inner world, - fancied reiterations, - if well-intensified by direct effort, produce habits*, just as do reiterations in the outer world; *and these habits will have power to influence actual behavior in the outer world*; especially, if each reiteration be accompanied by a peculiar strong effort that is usually likened to issuing a command to one's future self."

[27] Tradução livre do original: "[The] interpreter will have formed the habit of acting in a given way, whenever he may desire a given kind of result. The real and living logical conclusion *is* that habit; the verbal formulation merely expresses it."

Science Monthly, em novembro de 1877, Peirce expôs o que seria a sua doutrina do senso comum.

> *Nenhum homem sadio duvida de que o fogo queimaria seus dedos... Há algumas crenças, quase todas ligadas à conduta da vida diária comum, como essa usual de que a chama queima a carne, /que,/ enquanto bastante vaga, está longe do alcance de qualquer dúvida humana. Quando a análise do significado de um conceito é levada como uma matéria 'prática', é inútil ir adiante na análise do hábito de conduta* [...] *Eu só gostaria de dizer que se nós admitirmos que algumas proposições estão mais adiante do nosso poder de dúvida, nós não vamos admitir qualquer proposição específica desta natureza sem uma crítica severa, nem deve qualquer homem aceitar sem razão melhor por que não pode duvidar disso, que qualquer outro homem não possa fazer assim. Essas observações dão alguma idéia do que se quer dizer por senso comum crítico, sem o qual a doutrina do pragmatismo torna-se muito pequena.* (PEIRCE, 1998, p.433.) [28]

2.5 As categorias peirceanas

Conforme a introdução do primeiro volume da coletânea *Essencial Peirce* (PEIRCE, 1992), as categorias fenomenológicas universais seriam uma concepção fundamental para o sistema de conceitos peirceanos. A primeiridade é o que é independente de qualquer outro princípio. A secundidade é o que existe em relação a algum ser a mais. A terceiridade faz-se importante como mediação de dois outros. Todas as concepções lógicas, no nível mais fundamental, poderiam ser reduzidas a essas três categorias.

Para Gérard Deladalle (1996), a chave do pensamento peirceano é a química. Os elementos constituintes do contínuo teriam valências, que permitiriam a associação a outros elementos, bem como a constituição e reconstituição, indefinidamente, do contínuo espacial, temporal e mental. As três modalidades de valência deram origem às

[28] Tradução livre do original: "No sane man doubts that fire would burn his fingers;… There are some beliefs, almost all of which relate to ordinary conduct of life, such as that ordinary fire burns the flesh, /which,/ while pretty vague, are beyond the reach of any man's doubt. When the analysis of the meaning of a concept has carried us to such a 'practical' matter, it is idle to go further in analyzing it into a habit of conduct. […] I will only say that if we are to admit that some propositions are beyond our powers of doubt, we must not admit any specified proposition to be of this nature without severe criticism; nor must any man assume with no better reason than because he cannot doubt it, that another man cannot do so. These remarks give some idea of what is meant by critical common sense, without which the doctrine of pragmatism amounts to very little."

categorias fenomenológicas, às quais Peirce chegou, compartilhando e criticando as idéias dos grandes pensadores sistemáticos, incluindo Aristóteles, Kant e Hegel.

Os estudos semióticos, em geral, nos levam a questionar em que medida podemos vivenciar a realidade senão como representação. Isso está relacionado com questões que fizeram parte do pensar filosófico desde a Antiguidade. Peirce reage à tradição dualista do pensamento, chegando às três categorias primordiais chamadas primeiridade, secundidade e terceiridade, que deram uma resposta ao dilema existente entre nominalismo, idealismo e realismo.

Essas três modalidades podem ser vistas como categorias do pensamento, que foram o suporte para a compreensão peirceana do pragmatismo. Essa compreeensão, por sua vez, pressupõe que o sentido de qualquer conceito constitui-se pelos efeitos que ele gera sobre o mundo concreto, ou, pelo menos, em relação à ação humana sobre a realidade, cujas reações também podem ser compreendidas semioticamente. Na primeiridade, estariam as sensações e sentimentos; na secundidade, as relações de ação e reação com elementos do mundo real; na terceiridade, as representações resultantes das vivências como indivíduos, grupos, coletividades e culturas.

As representações estão na ordem da terceiridade, mas se constituem levando, obrigatoriamente, em conta aspectos da secundidade e da primeiridade. Esses dois modos podem modificar essas mesmas representações, que estariam no lugar do que se entende como racionalidade, constituída historicamente e culturalmente.

Através dos símbolos (terceiridade), tentamos dar conta na vida prática das relações indiciais (secundidade) e icônicas (primeiridade) com o mundo, de uma maneira que se poderia dizer lógica ou racional. Isso mostra que todo o conhecimento está impregnado de sentimentos e ações/reações, somadas no compartilhar da nossa existência com outros seres.

Os signos, numa perspectiva peirceana, referem-se a fenômenos, qualquer coisa que exista semioticamente de alguma maneira, seja até na imaginação humana. As representações seriam a nossa consciência lógica dos fenômenos, que não se constitui como pura racionalidade, num sentido psicológico. Mesmo que se trate de um fenômeno fantasioso, fruto da criatividade humana, ele traria, em si, algo das ordens da

primeiridade, as vivências qualitativas do mundo, e da ordem da secundidade, resultado do interagir entre os seres.

Se as categorias são primordiais ao pensamento, é natural que Peirce esteja sempre falando delas, de uma forma ou de outra, ao tentar explicar como pensamos em diferentes gradações, diferentes misturas dessas categorias, que se manifestam em signos.

Um dos aspectos mais interessantes, que percebo na teoria peirceana, é a relação existente entre as categorias da primeiridade, secundidade e terceiridade, que podem se configurar em processos. As questões estéticas, voltadas para a sensibilidade, relacionam-se a atividades humanas que tentam se definir no plano da primeiridade, embora essa seja sobretudo a ordem do impossível, pois os aspectos qualitativos, à medida em que são notados como existentes, passam para a ordem da secundidade. E quando se articulam, mesmo de uma maneira muito marcada pela ordem do sensível, com algum tipo de conceito, de generalização lógica, esses aspectos passam a configurar mediações na ordem da terceiridade. Quando olho para qualquer coisa no mundo, enxergo definições, classes de objetos, que se manifestam através de réplicas. Isso impede que os perceba no plano da primeiridade, dando atenção aos seus aspectos qualitativos, o que pode estar, de fato, numa ordem impalpável do sentimento.

Muitas vezes, aquilo que se pretende como algo da ordem da primeiridade, ou seja, a iconicidade, acaba sendo uma representação muito mais no plano da secundidade, do índice, ou da terceiridade, do símbolo. Neste sentido, as imagens figurativas, apesar de serem ícones, têm um forte caráter indicial ou simbólico.

Já as imagens puramente abstratas estariam mais próximas de um um qualissigno. Isso ocorre pela dificuldade que oferecem em relação ao seu possível objeto dinâmico, e por exigirem a atenção para os seus aspectos qualitativos. Na tela da televisão, na sala de estar, durante as cenas de uma telenovela, que se apresentam como índices/réplicas em paralelo aos da nossa própria vida, algumas vezes, há *closes* na textura de um tecido, na pele de um ator. Tratam-se de ênfases difíceis de suportar longamente, se for desconhecido o fato de que são atribuições feitas a determinados

sujeitos ou objetos. São qualidades, que, a princípio, são possíveis de entender a nível de sensação.

A idéia de abstração, nas artes plásticas, ganha um sentido predominantemente de ordem qualitativa, porque os artistas chegam a concepções que estão muito vinculadas ao tipo de uso que se faz dos elementos plásticos sensíveis. São expressões independentes de uma representação nas ordens da secundidade ou terceiridade. Na semiótica peirceana, porém, a idéia de abstração está muito vinculada à terceiridade. As representações mais complexas referem-se à junção de muitos signos na ordem da secundidade e terceiridade. Compreendidas através de leis fenomenológicas, elas tendem a ser signos altamente abstratos, como é o caso das fórmulas matemáticas. Nas artes plásticas, esses dois aspectos da abstração se confundem, evocando talvez os vínculos da primeiridade e da terceiridade na ordem das representações, especialmente na concepção dos ícones.

Das três categorias primordiais, a primeiridade, a secundidade e a terceiridade descendem os diferentes tipos de signos e semioses que Peirce concebeu. Entre as suas classificações mais conhecidas, está a que considera a existência de signos icônicos, indiciais e simbólicos, definindo o signo em relação ao seu objeto. Basicamente, os icônicos são resultado de relações de semelhança com o objeto dinâmico; os índices referem-se aos objetos como ocorrências existenciais; e os símbolos relacionam-se com os objetos, através de convenções solidificadas pelas linguagens e pelos processos culturais e epistemológicos. No que diz respeito aos textos verbais, trata-se, sobretudo, de símbolos, na ordem da terceiridade. No nível de interpretante, porém, o seu aspecto icônico, e, portanto, de primeiridade, vai ser evocado de alguma forma. As três gradações peirceanas,

> [...] *baseadas nas categorias de qualidade (primeiridade), reação (secundidade) e mediação (terceiridade), são onipresentes. Desse modo, nossa percepção delas depende, de um lado, do ponto de vista que assumimos no ato de recepção dos signos, de outro, depende também do aspecto que prepondera no signo: sua qualidade, sua existência concreta (ou seja, seu aspecto de `coisa´) ou seu caráter de lei (ou seja, sua dimensão mais propriamente sígnica). Essa, aliás, é a base para a classificação fundamental dos signos em ícone, índice e símbolo* [...] (SANTAELLA, 1992, p.77.)

2.6 Classes sígnicas

Conforme nota de tradução do livro *Semiótica* (PEIRCE, 2000, p.51), da editora Perspectiva, Peirce desvendou, em 1906, dez classes sígnicas, que dariam origem a outras 66, cuja análise não teria sido suficientemente completada pelo próprio autor. As classes originam-se a partir de três tricotomias, partindo das suas categorias fenomenológicas, exigindo uma profunda reflexão sobre as ações dos signos e sobre como eles se manifestam no pensamento.

Nas dez classes definidas, Peirce está atento aos diferentes efeitos dos signos, que decorrem dos tipos de representamens e relações com os objetos. Ele começa com os tipos de signos mais marcados pelos aspectos qualitativos, na categoria da primeiridade, o que seria o caso de um qualissigno (remático, icônico, qualissigno) e finaliza com uma relação triádica plena no âmbito lógico do signo, que seria um argumento (argumento, simbólico, legissigno). Há uma transição de uma experiência no nível de primeiridade, que estaria mais ligada às sensações, para a experiência no nível de terceiridade, de caráter mais lógico.

As dez classes definidas em 1906 são o qualissigno, o sinsigno icônico, o sinsigno indicial remático, o sinsigno dicente, o legissigno icônico, o legissigno indicial remático, o legissigno indicial dicente, o símbolo remático, o símbolo dicente e o argumento.

Peirce preocupa-se o tempo todo em mostrar os vínculos das diferentes categorias nas manifestações do pensamento, especialmente nas classes intermediárias, vinculadas à secundidade, que eu acredito que poderia ser entendida como a experiência prática. É impossível ser plenamente sensível aos aspectos qualitativos, na experiência concreta, bem como ser absolutamente lógico, embora as semioses sejam determinadas em maior ou menor grau nessas categorias.

Parece-me que a primeiridade está ligada ao signo em si, que, entre as dez divisões, recebe só uma classificação, a de qualissigno. “*Seis dizem respeito aos caracteres de um Interpretante e três, aos caracteres do objeto.”* (PEIRCE, 2000, p.177.)

Entre as diversas classes de signos desenvolvidas por Peirce, a mais famosa e a mais repetida tem sido a que se refere à relação do signo com seu objeto (ícone, índice e símbolo), que, talvez, não por coincidência, refere-se à secundidade. Essa é uma das três tricotomias, que são o ponto de partida para a classificação. O próprio Peirce reconhece-a como a "*mais importante divisão dos signos*". (PEIRCE, 2000, p.64.)

Pensando na relação do signo com o objeto, eu poderia começar a distingui-lo, observando se ele se assemelha com algo, se ele tem relação física com algo, se é uma ocorrência, ou se há vínculo com algum tipo de regra, convenção ou conceito nessa relação com o objeto. O signo, porém, pode ainda ser entendido nas tríades que correspondem a ele mesmo (qualissigno, sinsigno e legissigno) e aos possíveis tipos de interpretantes, para os quais ele tende a ter certa determinação (rema, dicente e argumento). À medida em que se estuda a semiótica peirceana, ultrapassando uma visão dualista do signo, percebe-se que essas classes têm diferentes importâncias conforme as perspectivas das análises.

O signo é classificado por Peirce quanto à sua relação com o objeto, quanto a ele mesmo (representamen) e quanto ao interpretante. Podemos classificá-lo em tríades diferentes, de acordo com as categorias fenomenológicas (primeiridade, secundidade e terceiridade), escolhendo um desses aspectos do signo. Um signo vai ser de certo tipo, conforme a atualização combinada dessas três relações, as correspondências estabelecidas entre o representamen, o objeto e o interpretante, já que o signo genuíno é marcado por uma relação triádica. As misturas sígnicas estabelecem-se pelas diferentes combinações entre essas três perspectivas, a do representamen (signo), a do objeto e a do interpretante.

Um dos textos mais famosos de Peirce, em que ele trata dos diferentes tipos de signos, é chamado *Nomenclature and Divisions of Triadic Relations, as Far as They are Determined*. Esse texto foi publicado pela primeira vez nos *Collected Papers*[29], sob a

[29] Essa foi a primeira compilação editada da obra de Peirce. Conforme Santaella (1994), ele deixou um total de 12.000 páginas publicadas em artigos de várias revistas e dicionários científicos e filosóficos, além de 90.000 páginas de manuscritos não publicados, abrigados pela biblioteca da Universidade de Harvard. Os tradutores do livro *Semiótica e Filosofia* (PEIRCE, 1993) informam que os primeiros seis volumes dos *Collected Papers* foram publicados entre 1931 e 1935 e os dois últimos em 1958.

numeração que vai de 2.233 a 2.272.[30] O autor menciona que o representamen é o primeiro correlato de uma relação triádica; o objeto seria o segundo; e o terceiro correlato seria o interpretante. Nessa relação triádica, o provável interpretante é determinado a ser o primeiro correlato da mesma relação triádica para o mesmo objeto e para algum outro possível interpretante.

As relações triádicas são divisíveis em tricotomias, de acordo com os aspectos do representamen, do objeto e do interpretante serem uma mera possibilidade, algo existente de fato ou uma regra. Disso resulta existirem três tricotomias referentes aos três aspectos do signo. As tricotomias são quanto ao representamen (qualissigno, sinsigno e legissigno), quando ao objeto (ícone, indice e símbolo) e quanto ao interpretante (rema, dicente ou argumento). A partir dessas tricotomias, Peirce chegou a dez classes de signos, que também correspondem a divisões em três partes, cada uma delas ligada aos três aspectos do signo (representamen, objeto, interpretante).

A primeira tricotomia refere-se ao representamen ou o signo propriamente dito, que pode ser um qualissigno, um sinsigno ou um legissigno. Um **qualissigno** é uma qualidade, um signo sem que seja corporificado. Um **sinsigno** é algo existente de fato que pode envolver vários qualissignos. Um **legissigno** corresponde a uma lei ou convenção. Todo legissigno significa através da sua aplicação, que pode ser denominada uma **réplica** disso, um sinsigno. Todo legissigno requer sinsignos, assim como todo sinsigno requer qualissignos. Conforme Décio Pignatari, a "[...] *palavra* signo*, enquanto abstração, enquanto* word-type (*palavra-tipo), é um legissigno; a palavra* signo *concretamente reproduzida no presente texto, enquanto* word-token *(palavra-sinal ou ocorrência), é uma* réplica." (PIGNATARI, 1987, p.45.)

De acordo com a sua relação com o objeto dinâmico, um signo pode ser um ícone, um índice ou um símbolo. O **ícone** caracteriza-se por uma relação de semelhança com seu objeto, mesmo que ele seja fictício, considerando os aspectos qualitativos. Um **índice** é algo que se refere a um objeto pelo fato de ser realmente afetado por ele. Não se trata de um qualissigno, porque as qualidades são, em termos semióticos, independentes de qualquer coisa. Ao mesmo tempo em que o índice é

[30] Na compilação brasileira, da editora Perspectiva, está incluído no capítulo *Divisão dos Signos* (PEIRCE, 2000, p.48-61). Outra tradução para o português pode ser vista no capítulo *Classificação dos Signos*, no livro *Semiótica e Filosofia.* (PEIRCE, 1993, p.93-114.)

afetado por seu objeto, deve ter, no entanto, aspectos qualitativos em comum, através dos quais estabelece relação com o objeto. Um **símbolo** relaciona-se com o objeto através de uma lei, uma associação de idéias gerais, sendo assim, do ponto de vista do representamen, um legissigno. E, como tal, funciona a partir de réplicas, tipos especiais de sinsignos vinculados a legissignos.

A terceira tricotomia é relacionada ao interpretante, que é de fato o efeito da semiose numa mente. Conforme essa tricotomia, o signo pode ser um rema, um dicente ou um argumento. Quando o efeito é uma mera possibilidade de um objeto, trata-se de um **rema**. Apesar de trazer informações, não é interpretado como tal. Um **dicente** é interpretado como algo existente de fato. Apesar de envolver aspectos qualitativos, deixa de ser um rema por vincular-se a algo existente. No **argumento**, o interpretante atinge plenamente o caráter de signo, atingindo o tipo de generalidade lógica.

As dez classes de signos peirceanas são as seguintes, tomando os exemplos citados por Gerárd Deladalle (1996):

O **qualissigno** (qualissigno icônico remático) é uma sensação, uma qualidade qualquer, podendo relacionar-se com um objeto através da similaridade, sendo necessariamente um ícone. Corresponde à possibilidade lógica, um signo de essência, um rema. Seria a sensação de vermelho.

O **sinsigno icônico** (sinsigno icônico remático) é qualquer objeto da experiência, com alguma qualidade que determine a idéia de um objeto, sendo um diagrama individual. Como um ícone, gera um rema, dando corpo a um qualissigno. Como exemplo, temos um retrato sem legenda.

O **sinsigno indicial remático** é objeto da experiência direta, chamando a atenção para um objeto presente. Envolve um sinsigno icônico com a diferença de presentificar ao intérprete um objeto. Um exemplo seria um grito, “Ai!”.

O **sinsigno dicente** (sinsigno indicial dicente) é qualquer objeto da experiência direta como signo. Informa sobre seu objeto como algo presente, podendo ser afetado somente por seu objeto. Envolve um sinsigno icônico, que incorpora a informação, e um sinsigno indicial remático, que indica o objeto. O modo de combinação do sinsigno icônico e do sinsigno indicial remático pode ser importante. Como exemplo, uma vela de navegação, um termômetro.

O **legissigno icônico** (legissigno icônico remático) corporifica uma qualidade definida como um tipo ou lei geral, trazendo à mente a idéia de um objeto semelhante. Tendo uma relação icônica com seu objeto, seu interpretante deve ser um rema. Por ser um legissigno, seu modo de governar é através de réplicas. Cada uma delas será um sinsigno icônico de um tipo especial, como ocorre, por exemplo, com um diagrama.

O **legissigno indicial remático** é qualquer tipo ou lei estabelecida, sendo realmente afetado por seu objeto, chamando a atenção sobre ele. Cada réplica será um sinsigno indicial remático de um tipo especial. O interpretante será um legissigno icônico. Como exemplos, um pronome demonstrativo, um nome próprio.

O **legissigno indicial dicente** é qualquer tipo de lei em que cada um dos seus casos é realmente afetado por seu objeto, oferecendo uma informação definida sobre esse objeto. É o caso, por exemplo, do anúncio de um vendedor de frutas, que grita na rua, ou de um afiador de facas.

Um **simbolo remático** (legissigno simbólico remático) é ligado ao seu objeto através de associações de idéias. Suas réplicas trazem à mente um conceito geral, devido a hábitos e disposições dessa mente. O objeto seria um caso desse conceito, podendo tratar-se de um ser imaginário inclusive. “[O] *Símbolo remático ou é aquilo que os lógicos chamam de Termo Geral, ou muito se lhe parece. O Símbolo Remático, como todo o símbolo, é da natureza de um tipo geral e é, assim, um legissigno.*” (PEIRCE, 2000, p.56.) O interpretante do símbolo remático pode ser um legissigno indicial remático ou um legissigno icônico, já que ele compartilha da natureza de ambos. Exemplo: um substantivo comum.

O **símbolo dicente** (legissigno simbólico dicente) chama a atenção para uma idéia geral, de fato conectada com o objeto existente, atuando como um signo remático. O interpretante vai no sentido de um legissigno indicial dicente, que compartilha a sua natureza, mas não totalmente. É necessariamente um legissigno. Envolve um símbolo remático para expressar sua informação e um legissigno indicial remático para indicar o assunto de sua informação. Suas réplicas são sinsignos dicentes de tipo especial. Exemplo: uma proposição.

Um **argumento** (legissigno simbólico argumental) gera uma lei como interpretante. Seu objeto deve ser geral, um símbolo. Seu representamen é um

legissigno, que terá como réplica um sinsigno dicente. Todas as regras são exemplos desse tipo de signo.

Nessas classes de signos, Peirce indica a possibilidade de diferentes gradações ocorrerem, demonstrando a amplitude da percepção das semioses. À medida em que pensei sobre os diferentes fenômenos semióticos, notei que não é possível encaixar as ações dos signos somente nessas definições, embora elas apontem importantes formas de combinação, em termos de primeiridade, secundidade e terceiridade.

Ao longo desta pesquisa, vou usar essas definições de signo, embora saiba que um maior rigor depende do conhecimento das outras classes de signos que Peirce elaborou ao longo dos seus textos. A função dessa teoria é a possibilidade de aproximação aos fenômenos semióticos, entendendo as diferentes formas de pensar, a exemplo das que se entrelaçam nas ilustrações jornalísticas. Nesse momento, vou situar essa questão em primeiro plano, optando pela semiótica peirceana como o melhor instrumento para essa empreitada.

2.7 A iconicidade

Conforme Ransdell (1997), no texto *On Peirce´s Conception of the Iconic Sign*, quando se identifica um signo como icônico, é porque a iconicidade tornou-se importante por alguma razão, no propósito de análise. Segundo esse autor, a iconicidade sempre ocorre conjuntamente com a indicialidade e o simbolismo, mesmo que seja de uma maneira fraca. Todos os signos envolvem as três funções em algum grau. Um dos erros nas considerações aos ícones, segundo Ransdell (1997), é confundir iconicidade com semelhança, que é apenas um pressuposto do ícone.

Uma das primeiras tentativas de diferenciar, no jornal, as imagens abstratas, feitas por artistas plásticos, em relação às demais, pode ser, do ponto de vista semiótico, a categorização de "icônicas" às representações figurativas. Inicialmente, usei o termo “ícone”, pensando que a maioria das imagens jornalísticas tem um significado dado por analogia, ou seja, por semelhança. É um aspecto, sem dúvida, importante, especialmente na diferenciação entre ícones e índices. Os primeiros seriam marcados por relações de similaridade, enquanto os segundos por relações de

contigüidade com o objeto dinâmico. Nas relações de similaridade, porém, estão em conta os aspectos qualitativos, que constituiriam qualissignos, icônicos, remáticos. Esses seriam os signos mais próximos da ordem da primeiridade, que, por sua vez, seria a relação mais propriamente estética com os objetos.

A categoria de iconicidade oferece muito mais para a compreensão das questões estéticas devido ao seu caráter qualitativo, ligado à primeiridade, do que pela sua compreensão como sinônimo de analogia, embora ela seja imprescindível para entendermos o que é um ícone.

A partir dessas observações, percebo que a questão da iconicidade pode ser problematizada. Nesse sentido, entendo que a teoria semiótica é apropriada para o que eu busco em minhas pesquisas. Acredito que a minha investigação tem um sentido fenomenológico, voltando-se para problemas de percepção e, ao mesmo tempo, para a significação de imagens, que se colocam no limite entre o jornalismo e a arte. Trata-se, assim, de um problema de comunicação, que envolve a problemática da definição de campos, pois o jornalismo é permeado por valores artísticos na sua própria produção, ressignifica a arte, ao mesmo tempo em que ressignifica a si próprio.

A problematização do conceito de ícone na semiótica peirceana pode ser vinculada à trajetória da reflexão estética, que tem como dois pontos cruciais o conceito de mimese e de autonomia da arte. O conceito peirceano pressupõe a compreensão do ícone através das relações de semelhança. Isso se relaciona com a arte imitativa, mas ainda pressupõe, numa análise mais atenta, que a categoria da primeiridade, que caracteriza os ícones, concebe uma relação qualitativa com os signos, de pura sensação. Já a semelhança pode em muitos casos, configurar signos indiciais ou simbólicos. O caráter mais propriamente icônico gera, na verdade, signos degenerados, como observa Lucia Santaella (1992, p.194-195).

> *Quanto ao quali-signo icônico, na medida em que é pura qualidade, nada além de uma simples qualidade, seu objeto imediato tem a natureza de uma aparência, algo que aparece (daí só pode ser descritivo). Qualidades não podem representar nem indicar nada, apenas se presentificam. O objeto dinâmico do ícone pode ser qualquer coisa que lhe seja semelhante (aquilo que uma mente interpretadora vai dizer que é semelhante). Qualidades são tenras, vulneráveis. Na maior parte das vezes, o efeito que as qualidades produzem, dado seu alto poder sugestivo, é a comparação. As relações de comparação são típicas da primeiridade. Compara-se um gosto, com um cheiro, um som*

> *com uma cor, uma forma com outra etc. Qualidades não têm objeto. São o que são. O efeito de comparação, produzido na mente interpretadora, passa a funcionar como objeto do quali-signo. Por isso o ícone é o signo que tem com seu objeto uma relação de semelhança. Mas esse objeto é sempre hipotético, facilmente substituível por outro, pois no mundo dos símiles o demônio das analogias faz a festa. Daí que os limites entre objeto e interpretante sejam muito imprecisos e difusos no caso do ícone.*

Nesta passagem do livro *A Assinatura das Coisas*, de Lucia Santaella (1992), pudemos ver que o próprio conceito de ícone leva ao caráter ambíguo e reflexivo da arte, pois as relações de semelhança sempre se dão na ordem hipotética. Também vemos, nessa citação, a problematização do ícone, como qualidade pura. Neste sentido, as abstrações estão bem mais próximas de uma iconicidade propriamente, do que as representações realizadas através das relações de semelhança, próximas às relações indiciais e simbólicas.

Gerárd Deladalle (1996) explica que todo signo é representamen, mas nem todo representamen é um signo. Quando o signo não tem um interpretante mental, trata-se de um quasesigno. Todo representamen é primeiro, mas nem todo primeiro é um representamen. Desta forma, não haveria como sobrepor as três categorias fenomenológicas com a divisão do signo em representamen, objeto e interpretante. Peirce divide a primeiridade em primeiridade, secundidade e terceiridade, e o representamen em qualissigno, sinsigno e legissigno, mas os termos não são equivalentes. "*Todo o qualissigno é primeiro, mas nem todo primeiro é um qualissigno* [...]*"* (DELADALLE, 1996, p.96.) [31]

Certos signos aparecem sobretudo como ícones, gerando interpretantes de ordem qualitativa, remáticos, ou seja, produzindo uma semiose de ordem qualitativa que corresponde à estética. Um signo que se produz na ordem estética, no entanto, não consegue se manter isolado de outras significações que ele mesmo produz, através de associações imediatas ou na ordem das convenções. E o mesmo acontece quando o signo é criado na perspectiva indicial (secundidade) ou simbólica (terceiridade), em relação à primeiridade, a categoria ligada à estética.

Na sua relação com o objeto, o signo produz numa mente um interpretante. É comum que signos icônicos tenham interpretantes na ordem da terceiridade ou da

[31] Tradução livre do original: "Todo cualisigno es primero, pero no todo primero es un cualisigno […]"

secundidade. Isso ocorre na terceiridade, porque, muitas vezes, as imagens têm um caráter de argumento, vinculado a uma determinada cultura, ideologia ou forma epistemológica; na ordem de secundidade, especialmente no caso das fotografias, que apontam uma relação direta com algum aspecto da realidade, gerando dicentes. É, por isso, que há certa dificuldade para perceber e produzir signos de caráter propriamente icônicos, que permanecem no nível da qualidade apenas, ou seja, da primeiridade, como é o caso do qualissigno, icônico, remático.

Conforme observa Deladalle (1996), há a generalidade profusa no nível de primeiridade, e a generalidade lógica, conforme a categoria da terceiridade. Isso leva a compreender que as generalizações não correspondem somente à categoria fenomenológica da terceiridade, como pode parecer.

Uma linha, a princípio, um qualissigno icônico, determinaria o interpretante remático da “retidão” ou “fluidez”, sensações que são um tipo de generalidade na ordem da primeiridade. Pode ser, também, o índice de um gesto do artista, um dicente, ou então, revelar e pressupor, simbolicamente, uma série de conceitos que perpassam a história do desenho, inserida na tradição das artes visuais, gerando argumentos.

Essa constatação de argumentos, na ordem da terceiridade, revela, também, a necessidade de repertório, a experiência colateral, exigência que dificulta bastante a compreensão de símbolos. Essa necessidade se manifesta, muitas vezes, quando os signos são de outro contexto cultural. Por essa mesma razão, os ícones ganham um caráter exotérico, pois pressupõem uma comunicação universal, no nível de primeiridade e terceiridade simultaneamente. Isso acontece, especialmente, quando estão inseridos nos sistemas religiosos.

A atividade artística, que, pelo menos até o século XVIII, esteve vinculada à religião, também pode pressupor uma adivinhação espontânea, por pura identificação, o que talvez estivesse mais na ordem estética. Essa empatia, muitas vezes, é explicada na ordem do simbólico ou indicial, pela relação com elementos da “natureza”, da “realidade” ou das convenções.

A semiose caracteristicamente icônica, como é o caso das imagens abstratas, daria ênfase somente ao aspecto da primeiridade. Assim, seria uma produtora de signos degenerados, pela dificuldade de estabelecer uma relação triádica, não

passando de algo na ordem da primeiridade ou secundidade. O conceito de signo degenerado, contudo, não deve ser tomado pejorativamente. Trata-se da

> [...] *ação de um signo ou semiose, em contraste com a ação diádica ou mecânica, envolve uma relação triádica irredutível entre o signo (que ocupa, na tríade, o lugar lógico da primeira categoria, seu objeto (lugar da segunda) e seu interpretante (lugar da terceira)). Mas a relação triádica entre signo, seu objeto e a mente (ou efeito produzido na mente pelo signo, isto é, o interpretante) não é sempre indivisível, mas pode ser quebrada em relações duais: signo-objeto, signo-mente, objeto-mente, que produzem diferentes configurações sígnicas, operando em diferentes graus de degeneração.*
>
> *Os signos degenerados correspondem também à noção de quase-signos. Assim, no caso do ícone, tem-se a predominância da primeira categoria.* (SANTAELLA, 1992, p.82.)

> [Os quase-signos] [...] *são assim chamados porque neles a tricotomia não é genuína, de modo que a trajetória do interpretante não se completa rumo à continuidade. Em algum estágio, a trajetória se interrompe e o nível atingido é suficiente para preencher a função que o signo está apto a cumprir.* (SANTAELLA, 2000, p.70.)

Os qualissignos icônicos remáticos tendem a ser quase-signos. Seu interpretante tende a ser ambíguo e depende da experiência colateral. Os signos icônicos, quando correspondem a alguma coisa por semelhança, um existente individual, estão próximos do caráter de sinsignos. Quando funcionam como signos mais próximos da terceiridade, por estabelecerem uma relação triádica, passam a ser **hipoícones**.

Um representamen icônico seria um hipoícone. "*Qualquer imagem material, como uma pintura, é grandemente convencional em seu modo de representação, porém em si mesma, sem legenda ou rótulo, pode ser denominada* hipoícone." (PEIRCE, 2000, p.64.)

A pesquisadora Lucia Santaella deu uma atenção especial ao assunto em seu livro *A Teoria Geral dos Signos*, desenvolvendo um raciocínio que vai dos ícones puros àqueles que constituem semioses genuínas:

> *O ícone puro diz respeito ao ícone como mônada indivisível e sem partes e, como tal, trata-se de algo mental. O ícone puro é uma* cosa mentale*, meramente possível, imaginante, indiscernível sentimento de forma ou forma de sentimento, ainda não relativa a nenhum objeto e, consequentemente, anterior à geração de qualquer interpretante. O ícone atual diz respeito à função desempenhada pelo ícone nos processos perceptivos e, como tal, é relativo ao aspecto obsistencial (diático) do ícone, tendo, por isso mesmo, duas faces:*

> *1) Qualidade de sentimento, na identidade formal e material entre signo e objeto.*
> *2) Possíveis associações por semelhança.*
> *O signo icônico, por sua vez, já mais sistematizado por Peirce, diz respeito a algo que já se apresenta como signo, representando alguma coisa e, como tal, intrinsecamente triádico, apesar de se tratar de uma tríade não genuína, visto que regida por relações de comparação e cuja referência ao objeto se dá por semelhança. Sendo triádico, o signo icônico ou hipoícone terá três faces ou graus que correspondem:*
> *1) à imagem;*
> *2) ao diagrama; e*
> *3) à metáfora.*
> *Conquanto Peirce só tenha explicitamente sistematizado esta última divisão relativa aos signos icônicos, tenho muitas razões para crer que os dois níveis anteriores (ícone puro e ícone atual) estão implicitamente contidos em muitas passagens de seus escritos relativos ao ícone.*" (SANTAELLA, 2000, p.110-111.)

A distinção que Peirce faz da "imagem" como "hipoícone", conforme a autora, deixa evidente que o conceito não pode ser igualado ao de "ícone". Segundo Santaella, quando os signos são considerados na mera aparência, ou seja, por seus aspectos qualitativos, são hipoícones.

> [...] *a imagem se reduz ao nível da mera aparência, desconsiderando-se tudo aquilo que possa estar além ou aquém do modo como algo se apresenta aos sentidos. São qualidades, tal como aparecem, nas situações de similaridades que despertam*. (SANTAELLA, 2000, p.120).

Peirce trata os hipoícones sobretudo do ponto de vista da primeiridade, pois eles são signos genuínos, marcados por essa categoria fenomenológica:

> *Os hipoícones,* grosso modo, *podem ser divididos de acordo com o modo de Primeiridade de que participem. Os que participam das qualidades simples, ou Primeira Primeiridade, são* imagens; *os que representam as relações, principalmente as diádicas, ou as que são assim consideradas, das partes de uma coisa através de relações análogas em suas próprias partes, são* diagramas; *os que representam o caráter representativo de um representamen através da representação de um paralelismo com alguma outra coisa, são* metáforas. (PEIRCE, 2000, p.64.)

Para Santaella, pensando na visualidade, a "primeira primeiridade" refere-se às qualidades primeiras, como forma, cor, textura, volume e movimento. A imagem é marcada por correspondências qualitativas quanto à aparência.

> *Os diagramas, por sua vez, representam por similaridade nas relações internas de algo que se assemelha às relações internas de uma outra coisa. Todos os tipos de gráficos de quaisquer espécies são exemplos*

> *de diagramas. Na aparência, pode não haver nada que faça lembrar o objeto ou fenômeno que eles representam. A semelhança instala-se em outro nível, o das relações entre as partes do signo e as relações entre as partes do objeto a que o signo se refere. Uma vez que o elemento de referência neles se intensifica, os diagramas são hipoícones no nível de secundidade, diferentemente das imagens que estão em nível de primeiro e as metáforas em nível de terceiro (representação mais propriamente).*
> *As metáforas fazem um paralelo entre o caráter representativo do signo com o caráter representativo de um possível objeto. Ou melhor, e o que é mais engenhoso na definição de Peirce, elas representam o caráter representativo de um signo e traçam um paralelismo com algo diverso. Caráter representativo refere-se àquilo que dá ao signo poder para representar algo diverso dele. É esse que as metáforas representam. Extraem tão-somente o caráter, o potencial representativo em nível de qualidade, de algo e fazem o paralelo com alguma coisa diversa. Há sempre uma forte dose de mentalização e acionamento de significados nas metáforas, daí elas serem hipoícones de terceiridade.* (SANTAELLA, 2000, p.120.)

Peirce chama a atenção no sentido de que a "*única maneira de comunicar diretamente uma idéia é através de um ícone; e todo método de comunicação indireta de uma idéia deve depender, para ser estabelecido, do uso de um ícone*." (PEIRCE, 2000, p.64.) Toda asserção deveria conter um ícone ou um conjunto de ícones, ou signos cujo significado só seja explicado por ícones.

O lingüista Roman Jakobson percebeu a importância que a noção de diagrama teve na semiótica peirceana:

> *A teoria dos diagramas ocupa um lugar importante na pesquisa semiótica de Peirce; este lhe reconhece méritos consideráveis, devidos ao fato de que eles são 'veridicamente icônicos, naturalmente análogos à coisa representada'. O exame crítico de diferentes conjuntos de diagramas o conduz ao reconhecimento de que 'toda equação algébrica é um ícone, na medida em que torna perceptíveis, por meio de signos algébricos (os quais não são, eles próprios ícones), as relações existentes entre as quantidades visadas'. Toda fórmula algébrica aparece como um ícone, e 'aquilo que a torna tal são as regras de comutação, de associação e de distribuição de símbolos'. É assim que a 'a Álgebra não é outra coisa senão uma espécie de diagrama'. Peirce via nitidamente que, 'por exemplo, para que uma frase possa ser compreendida, é mister que a colocação das palavras no seio dela tenha a função de* ícone. (JAKOBSON, 1969, p.105-106.)

Jakobson, vinculado ao Círculo Lingüístico de Moscou, grupo de estudiosos que se tornou conhecido como o dos "formalistas russos", teve como uma das suas principais preocupações a relação do som e do significado na poesia, fazendo

constantes alusões às teorias peirceanas. Estava evidentemente preocupado com a questão da iconicidade. Também voltou-se para o problema da tradução, que se torna importante neste estudo, já que estou tratando da relação entre textos construídos com linguagens diferentes. Jakobson fala da tradução num mesmo idioma (intralingual), de um idioma para outro (interlingual) ou de um sistema semiótico para outro (intersemiótico). As duas primeiras formas de tradução se referem às linguagens verbais; a terceira é que prevê uma relação entre textos verbais e icônicos, como ocorre com as ilustrações jornalísticas. Podem ser duas maneiras de corporificar o mesmo legissigno, que seria uma idéia convencionalizada sobre um objeto dinâmico. Desta maneira, pode haver uma mútua influência na compreensão e tradução de um aspecto da realidade, tendo como referência uma idéia já solidificada em termos de senso comum sobre determinado objeto.

No artigo *À procura da essência da Linguagem,* Jakobson nota, na semiótica peirceana, que a "[...] *diferença entre as três classes fundamentais de signos era apenas uma diferença de lugar no seio de uma hierarquia toda relativa.*" (JAKOBSON, 1969, p.103.)

> *A preocupação que teve Peirce de esclarecer o lugar desempenhado pelo acúmulo das três funções, com diferenças de grau, em cada um dos três tipos de signos, e, em particular, a escrupulosa atenção que dedicou aos componentes indicativo e icônico dos símbolos verbais, estão intimamente ligados à sua tese de que 'os mais perfeitos dos signos' são aqueles nos quais o caráter icônico, o caráter indicativo e o caráter simbólico 'estão amalgamados em proporções tão iguais quanto possível'.* (JAKOBSON, 1969, p.104.)

Jakobson questiona o caráter arbitrário da língua e busca, através da teoria peirceana, os aspectos icônico e indicial da linguagem.

> *Os constituintes icônico e indicial dos símbolos verbais foram muito frequentemente subestimados ou mesmo ignorados; por sua vez, o caráter primordialmente simbólico da linguagem, e a diferença radical que, por conseguinte, a separa dos outros conjuntos de símbolos, principalmente indicativos ou icônicos, esperam igualmente encontrar seu exato lugar na metodologia lingüística moderna.* (JAKOBSON, 1969, p.116.)

Por trás da generalidade dos símbolos, voltados para o futuro e como formas de racionalidade para o pensamento e a conduta, estariam as imagens icônicas, como experiências passadas, e os índices, como experiências presentes ou réplicas.

Em *Semiótica & Literatura,* Décio Pignatari (1987), inspirado nas teorias de Peirce e Jakobson, explica o caráter icônico da poesia. No prefácio, deixa suas intenções bem evidentes: "*O signo literário é o signo verbal sensível.* [...] *À ideo-logia do diz-curso verbal, o signo literário opõe uma ideanalogia do recurso icônico.*" (PIGNATARI, 1987, p.11.) [32]

Na concepção apresentada por Pignatari nessa obra, a semiótica serve para estabelecer ligações entre uma linguagem e outra linguagem. "*Serve para ler o mundo não-verbal* [...] *e para ensinar a ler o mundo verbal em ligação com o mundo icônico ou não-verbal.*" (PIGNATARI, 1987, p.17.)

> *A análise semiótica ajuda a compreender mais claramente por que a arte pode, eventualmente, ser um discurso* do *poder, mas nunca um discurso* para *o poder. O ícone é um signo* de *alguma coisa; o símbolo é um signo* para *alguma coisa. Mas o ícone, como diz Peirce, é um* signo aberto: *é o signo da criação, da espontaneidade, da liberdade. A Semiótica acaba de uma vez por todas com a idéia de que as coisas só adquirem significado quando traduzidas sob a forma de palavras.* (PIGNATARI, 1987, p.17.)

Pignatari define a "arte", por um lado, como "[...] *um primeiro que aspira a ser um terceiro, sem jamais consegui-lo.*" (PIGNATARI, 1987, p.16.) Por outro lado, segundo esse autor, para Peirce, toda criação, científica ou artística, resultaria num ícone. Os ícones se organizam por similaridade, por analogia, mas não são necessariamente figurativos, ou seja, a representação de algo existente como coisa. O que caracterizaria, basicamente, o fenômeno poético seria a transformação de símbolos em ícones e haveria inteligências, como a de Leonardo da Vinci, capazes de pensar por ícones. Vemos aí uma constante relação entre primeiridade e terceiridade, sugerida de diferentes formas. As abstrações podem ser compreendidas como generalizações na ordem da sensação, com suas múltiplas possibilidades de sentido, e também na ordem lógica, que tenta dar conta de complexas relações no plano simbólico.

[32] Chamando atenção para a iconicidade dos textos verbais, Pignatari altera a grafia das palavras na sua redação.

No lugar da palavra “sentimento”, talvez, seja melhor falar de “sensação”, como a melhor relação que se tem no nível de primeiridade, correspondendo a “[...] *um estado de consciência sobre o qual pouco pode ser afirmado*”. Conforme Pignatari, Peirce entendia por “sentimento” (*feeling*), “[...] *um estado de consciência flagrado em qualquer um de seus momentos*”. (PIGNATARI, 1987, p.38-39.)

Apesar do caráter impalpável que teriam os aspectos qualitativos, na ordem da primeiridade, um signo icônico teria a capacidade, conforme Pignatari, de revelar novos aspectos do objeto por relações de semelhança e analogia. Um ícone puro só pode ser uma possibilidade. Entre os hipoícones, as imagens participam de qualidades simples, as primeiras primeiridades; os diagramas representam algo por relações diádicas analógicas em algumas de suas partes; e as metáforas representam um paralelismo com alguma outra coisa. A imagem estaria mais próxima do ícone propriamente dito e a metáfora do símbolo.

Os ícones acabam sendo indispensáveis, pensando-se como uma forma de abstração no nível de terceiridade, tanto do ponto de vista das linguagens verbais, como nas fórmulas matemáticas. Pignatari cita o trecho 544, do volume quatro dos *Collected Papers*: “*A principal necessidade que temos dos ícones refere-se à necessidade de mostrar as Formas de síntese dos elementos do pensamento.”* (PIGNATARI, 1987, p.52.)[33] O ícone também traz, em si, o caráter falibilístico do pensamento, sendo, ao mesmo tempo, o signo da descoberta.

2.8 Semioses

Charles Sanders Peirce foi sobretudo um filósofo preocupado com a lógica, e, nesse sentido, refletiu o próprio pensar, fazendo assim uma reflexão filosófica, que vem a ser o pensar, que se volta sobre si mesmo. Em sua lógica, teve lugar o problema da representação, que aparece sobretudo na sua concepção de signo e dos tipos de signos. Sem a preocupação de uma classificação rígida, Peirce esteve preocupado em apontar as diversas possíveis ações sígnicas (semioses). Sua concepção de signo, dentro de uma relação triádica, constituída pelo representamen, objeto e interpretante;

[33] A letra inicial da palavra “formas” está grafada como maiúscula no original.

não presa à linguagem verbal e pressupondo que tudo pode vir a ser um signo, tem um caráter fortemente relacional. As diferentes correspondências de aspectos que possam ser vistos como representações geram possíveis semioses.

Conforme Lucia Santaella (1992, p.46.), a semiótica é a "*doutrina formal de todos os tipos de semiose*". Semiose quer dizer ação do signo, que é a de ser interpretado em um outro signo. *"A semiótica é a ciência que tem por tarefa estudar todos os tipos possíveis de ações sígnicas, naturais, vegetais, animais, humanas, artificiais, etc.*" (SANTAELLA, 1992, p.46, nota de rodapé.)

A tendência de um signo gerar outro signo pode ser vista como a semiose. Esse é um processo inevitável quando se trata da geração sucessiva de interpretantes, que nos aproximam mais e mais de inúmeros objetos dinâmicos. O objeto – tal como aparece no signo – é o objeto imediato. O objeto dinâmico – que seria o elemento do mundo real – é sempre inacessível plenamente ao interpretante, que será sempre parcial. A semiose tenta alcançar o objeto dinâmico, de acordo com os tipos de signos produzidos, colocando em relevância diferentes maneiras de relação.

O signo – numa perspectiva peirceana – nunca está isolado. Ele é um ponto numa rede de signos – que é justamente a semiose – vinculado a um ou mais objetos dinâmicos. "*Para funcionar como signo, algo tem de estar materializado numa existência singular, que tem um lugar no mundo (real ou fictício) e reage em relação a outros existentes de seu universo.*" (SANTAELLA, 1992, p.77.)

A semiose ou ação do signo é o movimento que determina um interpretante, que não pode ser compreendido nem como "intérprete" nem como "interpretação", sendo sobretudo "[...] *o efeito que o signo está apto a produzir (interpretante imediato) ou que efetivamente produz (interpretante dinâmico) numa mente interpretadora"* (SANTAELLA, 1992, p.76). Esse efeito vai ter sempre a natureza de um signo*.*

Peirce expressou o processo de ação do signo nas suas muitas manifestações a respeito. A "[...] *causação final é sinônimo de semiose* [...] [Ela] *pode ser genuinamente triádica ou rudimentarmente triádica, de que resultam os diferentes tipos de signos*." (SANTAELLA, 1992, p.81.) Peirce falava em "causação final" do signo, porque ela pode ser inconsciente e pode ser resultado de um processo que não envolve seres humanos.

> [Não] [...] *é a idéia que precisa ser possuída por uma mente particular, mas a mente é que é controlada pela idéia, pois idéias não são criações*

> *pessoais ou propriedades pessoais...* [A] *inerência a uma mente é apenas aquilo que lhes dá oportunidade.* [...]
>
> *Na sua forma mais complexa, que é a da vida humana, a semiose se expressa como tendência para a verdade, que pode ser descrita como tendência para chegar a um contato efetivo com a realidade, o que significa se tornar capaz de agir de maneira efetiva em relação a um propósito relevante.* (SANTAELLA, 1992, p.112-113).

Todo o signo relaciona-se com um objeto e gera um interpretante, que vem a ser um novo signo. Esse interpretante tem como objeto o signo que o produziu. Diante dessa afirmação, é possível considerar que estejamos lidando sempre com um signo, embora se considere a existência de algo, o objeto dinâmico.

A trama lógica da semiose depende, sobretudo, da compreensão da definição do interpretante, que a ação do signo conduz.

> *Um signo intenta representar, em parte (pelo menos), um objeto que é, portanto, num certo sentido, a causa ou determinante do signo, mesmo que o signo represente o objeto falsamente. Mas dizer que ele representa seu objeto, implica que ele afete uma mente, de tal modo que, de certa maneira, determina naquela mente algo que é mediatamente devido ao objeto. Essa determinação da qual a causa imediata ou determinante é o signo e da qual a causa mediada é o objeto pode ser chamada de interpretante.* (PEIRCE, CP 6.347.) [34]

Santaella destaca que o "[...] *signo tem primazia lógica sobre o objeto, mas o objeto tem a primazia real sobre o signo.*" (SANTAELLA, 1992, p. 190.)

> *A ação do signo só se consuma no momento em que ele gera um outro signo. Este novo signo-interpretante terá como objeto tanto o signo do qual ele se gerou, quanto o objeto original, passando ambos a compor um objeto complexo. Conclusão, o objeto não é estático e inerte, mas cresce com a semiose.* (SANTAELLA, 1992, p.190.)

O estudo semiótico de qualquer objeto vai pressupor primeiramente o tipo de semiose que está sendo produzida. Nesse processo, sempre haverá perdas ou ganhos diante do objeto. A importância disso vai depender dos tipos de "valores" que estejam em consideração.

---

[34] Citação de Santaella, 1992, p.189. No original: "[…] a sign endeavours to represent, in part at least, an Object, which is therefore in a sense the cause, or determinant, of the sign even if the sign represents its object falsely. But to say that it represents its Object implies that it affects a mind, and so affects it as, in some respect, to determine in that mind something that is mediately due to the Object. That determination of which the immediate cause, or determinant, is the Sign, and of which the mediate cause is the Object may be termed the Interpretant." (PEIRCE, 1994, CP 6.347.)

Deladalle explica que a semiose é um processo de inferência a partir de signos, o quê considera como o objeto próprio da semiótica. Toda semiose é uma relação triádica entre um representamen, um interpretante e um objeto. Toda inferência semiótica, porém, é uma experiência na ordem das ações, correspondendo a que Peirce chama de secundidade. Através da secundidade, unificaríamos tudo o que aparece, os fenômenos, os *phanerons.* Toda a semiose é segunda, mas sua aparição é a concretização de uma possibilidade que ela revela, que constitui o universo da primeiridade e a sua respectiva generalidade profusa. Também comporta o elemento de generalidade lógica, sem o qual não haveria inferências. "*A primeiridade é a categoria da generalidade exuberante; a terceiridade, a categoria da generalidade ordenada; a secundidade, a categoria da união existencial das outras duas.*" (DELADALLE, 1996, p.95.) [35]

Para esse autor, a semiose pode ser um processo, e a análise semiótica é o estudo do seu funcionamento. Essa análise pode ser feita em relação a uma obra acabada, ou então, enquanto ela está sendo criada, no interior do processo semiótico. O mesmo signo pode desempenhar papéis diferentes em semioses diversas. A diferença dos papéis deve-se à diferença das semioses.

2.9 Caminho para uma abordagem estética

Segundo o autor Edward Corbett (1965), no livro *Classical Rhetoric for the Modern Student*, racionalizar "verdades" é um campo tradicional da lógica, enquanto racionalizar "probabilidades" é a tarefa da retórica. Aristóteles, conforme Corbett, já apontava a retórica como companheira de trabalho da lógica, que seria um dos vários meios disponíveis de persuasão. O filósofo grego expressou seu desejo de que a retórica fosse idealizada com apelos racionais, mas reconheceu que o homem é capaz de fazer ou aceitar algo por suas emoções. Peirce, ao longo de seus estudos, mostrou como as sensações e o raciocínio lógico estão vinculados, questionando semioticamente a idéia de que a lógica e a retórica estão separadas com limites precisos. As

[35] Tradução livre do original: "La primeridad es la categoría de la generalidad exuberante; la terceridad, la categoría de la generalidad ordenada; la secundidad, la categoría de la unión existencial de las otras dos."

representações podem ser falsas, meramente persuasivas, mas estabelecem, de alguma maneira, um vínculo com a realidade, que reage à medida em que novas semioses são produzidas sobre os seus objetos.

Mesmo representações falsas têm, como decorrência, modos de agir que interagem com o mundo real. Nessa relação, na medida em que se busca entender a realidade, ela está sempre reagindo e provocando novas semioses.

A retórica clássica, conforme Umberto Eco (1991), em *Tratado Geral da Semiótica*, era reconhecida como instrumento de persuasão. Esse não era considerado um artifício culpável, sofrendo uma orientação de ordem social, de forma semelhante ao que ocorre hoje com os meios de comunicação. Enquanto a dialética tratava de premissas universais e refutação com conclusões racionalmente aceitáveis, a retórica articulava seus próprios silogismos, os entimemas, baseados em probabilidades, para atingir, de forma prática e emocional, o destinatário.

Em *A Estrutura Ausente*, Umberto Eco (1987) sintetiza conceitos de retórica. Segundo essa obra, as premissas e argumentos do entimema já deveriam pertencer ao modo de pensar do ouvinte, retomando idéias que já fossem de sua convicção. A retórica faria uma estatística destas opiniões comuns da sociedade. A retórica – num sentido persuasivo – quer convencer o ouvinte sobre algo que ele desconhece, partindo de algo que ele já tem como conhecimento ou deseja como verdade. Para Eco, ela tem três sentidos: como estudo do discurso persuasivo; como série de mecanismos que podem gerar argumentações persuasivas, baseadas no equilíbrio entre "informação" e "redundância"; e como depósito de técnicas argumentativas, já provadas e assimiladas pelo corpo social. Na semiótica peirceana, o conceito de “hábito” pode dar um outro sentido para essas afirmações. As crenças dariam origem aos hábitos e conseqüentes modos de ação, mas as dúvidas surgiriam para pôr em questão essas crenças, em uma postura falibilista, que pressupõe que o conhecimento possa cair em erro, mesmo que eticamente e logicamente esteja voltado para a verdade.

A retórica, num sentido peirceano, parece estar ligada à possibilidade de afirmar algo, na atual etapa histórica do conhecimento, ultrapassando, assim, o sentido meramente persuasivo. Segundo aquilo que Peirce entende como abdução, há a possibilidade de compreender melhor todos os aspectos da vida com possíveis

generalizações lógicas, mesmo que haja o risco constante de cair em falsas hipóteses. Para Peirce, todas as crenças levam a hábitos de ação. No sentido do que ele entende como falibilismo, essas crenças podem ser colocadas em dúvida, gerando novas crenças, que se aproximam melhor da realidade dos seus objetos, embora sempre possam ser questionadas.

A retórica esta mais ligada à terceiridade. Na linha de pensamento de Umberto Eco (1986), o discurso poético, de carater estético, pode ser relacionado ao ícone puro, à categoria da primeiridade e à abdução. Apoiando-se em faixas mínimas de redundância, a poesia impõe ao destinatário um esforço interpretativo, em um redimensionamento dos códigos. Esse aspecto de "inesperado", próprio do ícone puro, na retórica, é regulado, de forma que intervenha junto ao "informativo". Isso ocorre, em princípio, não para pôr em crise o conhecimento, mas para reestruturar em parte o que já é sabido, persuadindo, em outras palavras, convencendo alguém de que algo pode ser provavelmente verdadeiro ou falso. Tentando alçar aspectos da secundidade à terceiridade, o jornalismo poderia se unir ao caráter poético da arte, para afirmar ou sugerir novas idéias, que fariam parte de raciocínios do tipo abdutivo.

A respeito dos problemas estéticos, Peirce tem muito a dizer com suas categorias. A autora Lucia Santaella (1994) comenta que houve uma tendência a negligenciar os aspectos estéticos da semiótica peirceana, mas, se considerarmos como Peirce esteve preocupado em elucidar as dimensões da experiência e sua relação com os conceitos preexistentes na cultura e suas manifestações científicas, o estético é um aspecto da experiência que deve ser observado obrigatoriamente. Nesse sentido, o ponto importante é que o pragmaticismo (a definição peirceana de pragmatismo) busca conciliar as dimensões do que é geralmente colocado de maneira antagônica.

O pragmaticismo compreende as formas de conhecimento racionalista ou idealista e a que dá maior vazão aos sentidos, ou seja, a empiricista, mostrando a diversidade de vínculos, em termos de pensamento, entre as categorias fenomenológicas da primeiridade, secundidade e terceiridade.

Os conceitos peirceanos perpasam este trabalho como uma forma de elucidar o pensamento que se dá na atividade de ilustração jornalística. Para que isso seja

possível, também é necessário considerar legissignos que definem esse contexto profissional, do ponto de vista do jornalismo, da estética e da história da arte. Isso é desenvolvido nos três próximos capítulos.

3 UMA VISÃO GERAL DO JORNALISMO

Para pensar as ilustrações jornalísticas, é necessário situá-las em relação ao modo que o jornalismo vem sendo estudado e também à reflexão estética e da história da arte. Nesse sentido, visando à análise dessa forma de produção, vou situar-me junto às pesquisas conhecidas como interacionistas – que seguem à tradição dos estudos de *newsmaking*. Opto por um viés semiótico e tenho, como pano de fundo, como um efeito colateral produtor de sentido, elementos da história da arte.

Os estudos sobre jornalismo inserem-se no conjunto de teorias da comunicação, associando-se a estudos científicos que analisam a ação dos mídias nas sociedades e suas estruturas internas. Revelam a construção de concepções de comunicação, tendo como um dos aspectos principais o “valor/notícia”. O estudioso Nelson Traquina vem contribuindo, de uma maneira singular, com trabalhos que informam sobre os principais estudos que hoje são tópicos da pesquisa em jornalismo. Além disso, ele oferece suas investigações que contribuem para a compreensão e o aperfeiçoamento da atividade jornalística.

No nosso contexto acadêmico, os referenciais teóricos do jornalismo passaram, pouco a pouco, de um suporte técnico das práticas profissionais e da configuração de uma atividade específica, para uma visão crítica, cada vez mais complexa, dessa forma de trabalho. Buscam entender o seu papel, em termos epistemológicos, bem como sobre o seu tipo de ação social.

Na leitura de uma obra para outra de Nelson Traquina, tendo como referências principais as edições citadas na bibliografia, percebe-se como a abordagem científica do jornalismo amadurece, definindo-se marcos e questões cada vez mais evidentes

desse campo, ao lado de novas abordagens. Também a teoria semiótica, através do conceito de semiose, de acordo com Ronaldo Henn (2002), pode ser uma importante ferramenta metodológica para estudos da produção jornalística.

Apesar de o compromisso ético dos jornalistas consistir, evidentemente, em não transgredir as fronteiras entre realidade e ficção, Traquina (2004) questiona a ideologia profissional que apresenta o jornalismo como sinônimo de realidade. Por trás dessas idéias que perpassam as rotinas, está a Teoria do Espelho, que se constituiu a partir da própria configuração do jornalismo como campo profissional.

A idéia de objetividade não pode ser entendida, se não considerarmos como os jornais funcionavam no século XVIII, na Europa, e como, no século XIX, deixaram de ser panfletos políticos, para trabalharem com as notícias e tratarem a informação como um produto. No Brasil, o jornalista João do Rio foi um ator que cumpriu um papel importantíssimo, no início do século XX, ao abandonar o texto opinativo e descrever fatos por meio de entrevistas, como indicou Cremilda Medina (1988).

A teoria do espelho e a idéia de objetividade estão plenamente associadas e correspondem à tentativa de definir eticamente e logicamente o papel social do jornalismo. São o ponto de partida que se depara hoje com diversos limites críticos. Os jornais, na sua ação efetiva, demonstram pretensas maneiras de tratar a realidade. Essas, de certa forma, podem ser contestadas pelas teorias da linguagem, semióticas e de análise do discurso. A definição de uma categoria profissional e um modo específico de tratar a realidade, em função de prestar a informação, no entanto, levou à constituição de um tipo de conhecimento relacionado a essa atividade. Isso evidencia a necessidade das teorias do jornalismo.

Traquina (2004) vincula a atividade do jornalismo à democracia e, assim, questiona as relações que se estabelecem entre jornalismo e poder. O relacionamento com as fontes de informação, por exemplo, é uma questão fundamental do jornalismo. Essa questão se depara com o problema da “autonomia”, com o tipo de ação profissional almejado por todo jornalista, mas se torna problemática diante das formas conceituais e organizacionais da atividade. O jornalismo pode ser observado nas práticas e ter, nas teorias, um ponto de vista constatador e crítico.

Diferente do pesquisador italiano Mauro Wolf (2001), que menciona as consagradas teorias do *agenda-settting*, do *gatekeeper* e de *newsmaking*, Traquina (2004) cita as teorias do espelho, do *gatekeeper*, a organizacional, de ação política, as construcionistas, a estruturalista e a interacionista – essa útima da qual se diz partidário. Considera que elas não se excluem e que não são, obrigatoriamente, independentes umas das outras. As teorias do *agenda-setting* e *gatekeeper* estão intimamente relacionadas, por trabalharem com a idéia de seleção.

No segundo volume de suas *Teorias do Jornalismo*, Traquina (2005) afirma que sua intenção é "[...] *testar as conclusões principais da já vasta literatura de 'newsmaking' que se acumulou durante os últimos cinqüenta anos.*" (TRAQUINA, 2005, p.14.). Dessa forma, mostra que o termo *newsmaking* pode estar englobando teorias voltadas para a produção jornalística, como é o caso da organizacional e da interacionista.

Traquina descreve os estudos científicos que tentaram explicar "*porque as notícias são como são*". O primeiro apresentado envolve a teoria do espelho, que pressupõe "*que as notícias são como são porque a realidade assim as determina*". (TRAQUINA, 2004, p.147.) Uma visão crítica da teoria do espelho pode problematizar o jornalismo, da mesma forma que a ultrapassagem da concepção de imitação da natureza alargou o campo de ação das artes visuais.

> [A] *legitimidade e a credibilidade dos jornalistas estão assentes na crença social de que as notícias refletem a realidade, que os jornalistas são imparciais devido ao respeito às normas profissionais e asseguram o trabalho de recolher a informação e de relatar os fatos, sendo simples mediadores que 'reproduzem' o acontecimento na notícia.* (TRAQUINA, 2004, p.149.)

A teoria semiótica[1], através das noções de "semiose" e "interpretante", demonstra como as mediações sígnicas são complexas. Por maior que seja a correspondência com o objeto dinâmico, as representações sempre dão conta desse objeto sob algum aspecto. Isso pode ser realizado, de acordo com conceitos pré-existentes, na categoria fenomenológica da terceiridade, que pode ser também entendida como "ideologia" no contexto jornalístico, expresso pelos valores/notícia, como mostro a seguir.

[1] Ao longo deste trabalho, busco pensar, também, as Teorias do Jornalismo a partir de apropriações oriundas da Teoria Geral dos Signos.

Ao descrever estudos teóricos sobre o jornalismo, no livro *Jornalismo: Questões, Teorias e "Estórias"*, Traquina (1993) informou que as análises de conteúdo foram enriquecidas com as análises etnometodológicas de cientistas sociais. Esses, "[...] *seguindo o exemplo do jornalista em reportagem, foram aos locais de trabalho,* [*...*] *e observaram com olhos analíticos e críticos*" (TRAQUINA, 1993, p.15). Observando as rotinas jornalísticas, os procedimentos que se repetem, os constrangimentos e os valores norteadores das atividades diárias, pesquisadores como Gaye Tuchman, John Soloski, Philip Schlesinger e Warren Breed teceram observações questionadoras dos preceitos que guiam as práticas profissionais e os resultados alcançados.

John Soloski (1993) nota que a "[...] *ideologia do profissionalismo tem fortes componentes anti-lucro e antimercado que estão manifestos na idéia de serviço à sociedade*". Enquanto haveria a formação "educacional" do jornalismo, é no exercício da profissão, porém, que os jornalistas compartilham de uma base cognitiva. Dessa forma, apesar de um idealismo "anti-lucro", que poderia existir, os profissionais tenderiam a se harmonizar com as regras de empresas capitalistas.

A idéia de "objetividade", conforme Soloski (1993), seria uma das regras mais importantes, que consiste em relatar os fatos da maneira mais equilibrada e imparcial. "*Cabe ao jornalista procurar os fatos de todos os lados 'legítimos' de um assunto, e relatar depois os fatos de um modo imparcial e equilibrado.*" (SOLOSKI, 1993, p.96.) Para o autor, esta é uma maneira prática de lidar com as necessidades dos profissionais, das empresas e dos públicos.

Segundo Soloski, os jornalistas vislumbram algum tipo de recompensa mais pelo profissionalismo do que por seu vínculo à empresa. Nesse aspecto, é um desafio para as organizações premiar os jornalistas que se destacam mais pelo exercício da profissão, do que pelos serviços prestados à empresa. Cria-se, no entanto, uma relação esquizofrênica entre a realização profissional e a ascensão na organização, o que permite uma maior participação nas tomadas de decisões. As políticas editoriais seriam o espaço para a determinação de regras de valor interno, que dialogam com as normas do profissionalismo.

> [As] *normas profissionais e as políticas editoriais das organizações jornalísticas são aceites pelos jornalistas, e só em casos raros é que ou as normas profissionais ou as políticas editoriais são um ponto de*

> *desacordo entre o* staff *da organização jornalística. Como um jogo, as normas profissionais e as políticas editoriais são regras que toda a gente aprende; só raramente estas regras são explícitas, e só raramente se levantam objeções a essas regras.* (SOLOSKI, 1993, p.99.)

Pelas “normas do profissionalismo”, poderíamos entender a cultura profissional. Essa, segundo Soloski, está em constante negociação com as políticas editoriais.

> *A natureza organizacional das notícias é determinada pela interação entre o mecanismo de controle transorganizacional representado pelo profissionalismo jornalístico e os mecanismos de controle representados pela política editorial.* [...] *As fronteiras são suficientemente amplas para permitir aos jornalistas alguma criatividade na reportagem, edição e apresentação das ‘estórias’. Por outro lado, as fronteiras são suficientemente estreitas para se poder confiar que os jornalistas agem no interesse da organização jornalística.* (SOLOSKI, 1993, p. 100.)

Esses aspectos podem ser observados nas entrevistas realizadas nesta pesquisa, onde os ilustradores afirmam que realmente existem regras não-explícitas, as quais são percebidas nas práticas cotidianas. Mesmo assim, os entrevistados demonstram que almejam uma maior autonomia, em cuja definição entrariam concepções vinculadas à cultura profissional do jornalismo e uma visão do caráter artístico dessa atividade.

Warren Breed (1993), no seu artigo *Controle social na redação. Uma análise funcional*, comenta que as normas editoriais tendem a ser recebidas criticamente na redação, em função das normas da ética jornalística e do fato de os profissionais terem atitudes “*liberais*”, correspondentes à sua autonomia. Através de entrevistas, ele notou que os jornalistas inexperientes não eram informados sobre a política editorial dos veículos estudados e que aprendiam isso por osmose. As crônicas e os editoriais seriam uma orientação para as normas locais. As ações de colegas que trabalham há mais tempo na redação também seriam um guia na compreensão das regras editoriais, apesar da sua natureza dissimulada. As repreensões e as ordens emitidas por parte do editores seriam uma outra forma de controle sutil.

> [O profissional] *deve ser visto à luz do seu estatuto e aspirações, da estrutura da organização da redação e da sociedade. Também se deve ter em conta as operações que ele executa ao longo do seu dia de trabalho, e as conseqüências que elas podem ter sobre ele.* (BREED, 1993, p.157.)

Segundo Breed, um dos tipos de punição, mais presentes no imaginário de jornalistas norte-americanos, seria retirar um repórter da editoria policial e passá-lo para a seção de obituário. Além disso, a falta de tempo e espaço gráfico pode ser uma desculpa para a não publicação de uma reportagem indesejada, evitando que os reais motivos venham à tona.

Breed (1993) observou que o profissional pode se sentir com obrigações em relação à empresa, simplesmente pelo fato de ter sido contratado. Os jornalistas "*mais velhos*" tendem a ser respeitados por prestarem auxílio aos novatos ou, até mesmo, por servirem de modelos. É o que ele vai chamar de "*grupo de referência*", que, muitas vezes, seria comprometido com a política editorial.

Observei, entre os ilustradores, que os "*grupos de referência*" são o círculo de profissionais bem sucedidos, não só do ponto de vista da carreira em uma empresa, mas pelo reconhecimento no campo profissional. Isso se verifica, mesmo que se dê somente no plano simbólico, e não em termos de espaço de atuação oferecido pela empresa. Em meio a um período crítico vivido pela imprensa escrita[2], a manutenção ou não do emprego acaba sendo a principal forma de constrangimento.

Nas suas pesquisas, Breed (1993) observou que os mais novos almejavam uma posição de destaque na redação ou no mercado de trabalho, mas consideravam que estariam se afastando disso se trabalhassem contra a orientação política do jornal. O autor notou que tende a predominar um ambiente de cooperação entre os editores e as suas equipes, tendo como alvo o respeitável trabalho de busca da informação. Há o que ele chama de "*gratificações não financeiras*", pois os jornalistas têm acesso a informações não disponíveis a leigos, convivem com pessoas "*notáveis e célebres*" e "[...] *estão próximos das grandes decisões sem terem de as tomar, tocam no poder sem serem responsáveis pela sua prática.*" (BREED, 1993, p.159.)

A notícia acaba sendo o valor central da redação, pois os jornalistas "[...] *não são pagos para analisar a estrutura social mas sim para arranjar notícias*" (BREED, 1993, p.160). O que cria um laço entre os jornalistas, na cadeia hierárquica, é a tarefa

[2] Conforme Roberto Noblat (2003, p.14), os 15 maiores jornais brasileiros perderam 12 por cento de sua circulação entre março de 2001 e março de 2002, ou seja, 346.376 exemplares, o que equivale a uma edição inteira da *Folha de São Paulo*.

de agarrar-se às notícias. Aí emergem os “valores/notícia”, conceituados por Wolf (2001).

Em *Teorias da Comunicação*, o autor situa as pesquisas de *newsmaking* entre “[...] *os estudos sobre os emissores e sobre os processos produtivos nas comunicações de massa*” (WOLF, 2001, p.177). Essa seria uma tendência resultante das experiências de pesquisa anteriores, feitas na área de comunicação.

> [O] *estudo dos emissores deu, progressivamente, lugar a uma tendência de pesquisa sociologicamente destinada a analisar o modo de produzir a informação quotidiana nos* mass media, *além de que fornece uma descrição bastante rica e articulada das práticas textuais, que pode repercutir-se numa perspectiva orientada ainda mais no sentido comunicativo*. (WOLF, 2001, p. 252.)

A sociologia dos emissores diz respeito principalmente aos produtores de notícias. Segundo esse autor, as metodologias da área de *newsmaking* variam dos questionários às observações, procurando identificar no trabalho dos emissores, para exemplificar, as rotinas, distorções, estereótipos funcionais e precedentes sedimentados. Esses estudos distanciariam-se do modelo informacional, “[...] *simples e linear que não tem em conta fatores resultantes da complexidade comunicativa dos órgãos produtivos.*” (WOLF, 2001, p. 252.)

Nota-se que os estudos de jornalismo questionaram as semioses que estavam sendo produzidas em torno da comunicação, levando em conta somente os efeitos, ou seja, os signos produzidos na audiência, a partir das semioses produzidas pela ação das mídias. Foi natural a busca de uma outra semiose, procurando compreender as mídias internamente, tratando as práticas jornalísticas como um processo sígnico. Isso é característico das observações de rotinas, que buscam observar como o processo midiático é construído.

> *Um exemplo disso é-nos dado pela pesquisa de Cantor (1971) sobre os produtores de televisão de Hollywood, em que a autora analisa as relações entre* background *social, preparação profissional, funções produtivas, grupos de referência, exigências organizativas e restrições operativas. No interior desta teia de variáveis, individualiza-se uma tipologia do papel profissional do produtor de televisão – baseada em elementos como o recrutamento, a socialização e a carreira profissional, os objetivos a atingir, os valores partilhados – e observa-se como essa tipologia se correlaciona com as pressões dos processos produtivos.* (WOLF, 2001, p. 179.)

Essa situação, observada em emissoras de televisão, repete-se em outras mídias, a exemplo do jornal impresso. Em termos semióticos, noto alguns desses aspectos como dados observáveis na categoria da experiência, definida por Peirce como primeiridade (novas concepções de trabalho que emergem); outros, como sendo na ordem da secundidade (restrições operativas, recrutamento, socialização, carreira profissional) e da terceiridade (*background* social, grupos de referência, exigências organizativas, valores/notícia partilhados).

Já que este trabalho também tem preocupações teóricas, estabeleço possíveis configurações na ordem da terceiridade, que definem a prática jornalística da ilustração hoje. Na ordem da primeiridade, no entanto, vou tentar pressupor tendências da ilustração jornalística. Para ambos os aspectos que aparecem como resultado deste estudo, identifico vários índices (práticas que ocorrem, reações verificadas diante dos conceitos prevalecentes, etc.)

As pesquisas de *newsmaking* tendem a fazer uso das técnicas de observação participante, de forma a obter, sistematicamente, informações sobre as rotinas produtivas, ligadas a hipóteses de pesquisa.

> *Os dados são recolhidos pelo investigador presente no ambiente de estudo, quer pela observação sistemática de tudo o que aí acontece, quer através de conversas, mais ou menos informais e ocasionais, ou verdadeiras entrevistas com as pessoas que põem em prática os processos produtivos.* (WOLF, 2001, p. 186.)

Mauro Wolf demonstra que as pesquisas de *newsmaking* evidenciam o tipo de construção social da realidade que os profissionais produzem, a partir dos critérios e preceitos profissionais, que norteiam as suas atividades rotineiras, de uma forma muito semelhante a como Traquina define a teoria interacionista.

3.1 Os valores/notícia

Mauro Wolf explica que os estudos de *newsmaking* colocam-se entre a "[...] *a cultura profissional dos jornalistas e a organização do trabalho e dos processos produtivos*" (WOLF, 2001, p. 188.) Esse tipo de pesquisa busca identificar as relações e as conexões entre esses dois aspectos. Dentre eles é que vai se compreender como, por exemplo, entre uma abundância de fatos, somente alguns passarão a ser notícia

para o veículo. O que é notícia não teria um valor idiossincrático, mas faz parte de um reconhecimento coletivo do que é notável e do que pode ser trabalhado de maneira planificada.

> [A cultura profissional seria uma mistura de retóricas e táticas,] *de códigos, estereótipos, símbolos, tipificações latentes, representações de papéis, rituais e convenções, relativos às funções dos* mass media *e dos jornalistas na sociedade, à concepção do produto-notícia e às modalidades que superintendem à sua confecção*. (GARBARINO, 1982, apud WOLF, 2001, p.189.)

Wolf evidencia que o produto jornalístico resulta de uma série de acordos, praticamente orientados, em torno do que é escolhido para a publicação e como isso é publicado. Os "valores/notícia (*news values*)" ajudam a determinar o que deve ser publicado. "[São] *critérios de relevância espalhados ao longo de todo o processo de produção; isto é, não estão presentes apenas na seleção das notícias, participam também as operações posteriores, embora com um relevo diferente.*" (WOLF, 2001, p. 196.)

Considerando os estudos partilhados sobre os valores/notícia pelos autores Johan Galtung e Marie Holmboe Ruge, além dos de Richard V. Ericson, Patricia M. Baranek e Janet B. L. Chan, Traquina (2005) observa que Wolf foi o primeiro a perceber que os valores-notícia estão presentes ao longo de todo o processo de produção jornalística, não somente na seleção dos acontecimentos, mas ainda no processo de elaboraçao da notícia.

Em termos peirceanos, os valores/notícia seriam hábitos, princípios-guias que dão sentido às coisas das práticas cotidianas, nas rotinas jornalísticas.

> *Os jornalistas não podem, obviamente, decidir sempre* ex novo *como devem selecionar os fatos que surgiram: isso tornaria o seu trabalho impraticável. A principal exigência é, por conseguinte, rotinizar tal tarefa, de forma a torná-la exeqüível e gerível. Os valores/notícia servem, exatamente, para esse fim.* [...] [Os] *valores/notícia devem permitir que a seleção do material seja executada com rapidez, de um modo quase 'automático', e que essa decisão se caracterize por um certo grau de flexibilidade* [...] (WOLF, 2001, p. 197.)

Mudando com o tempo, os valores/notícia pressupõem uma semiose que se produz nas práticas jornalísticas. Essas podem ser vistas como réplicas ou não, através dos sentidos que se reproduzem e que, efetivamente, são criados em torno desses

conceitos, na ordem da terceiridade. Wolf (2001) aponta, como exemplo, as páginas voltadas para os chamados assuntos culturais. Elas abordam espetáculos e artes, que antes não constituíam notícia e, hoje, são qualificadas desse modo, em função das mudanças. Essas mudanças são produzidas no interior dos veículos, na relação com outras mídias, nas relações com os públicos, correspondendo às respectivas transformações dos contextos sociais.

Os valores/notícia derivam de pressupostos implícitos ou de considerações relativas ao conteúdo da notícia, à disponibilidade do material e aos critérios relativos ao produto informativo, ao público e à concorrência. Quanto ao seu conteúdo, a notícia se valoriza pelo nível hierárquico dos indivíduos envolvidos no fato, o impacto sobre o interesse no contexto geográfico ou sociopolítico, a quantidade de pessoas que o fato envolve ou a relevância que o acontecimento possa ter no seu futuro desenvolvimento.

Comentando sobretudo pesquisas voltadas à televisão, Wolf sugere um critério estético vinculado aos valores/notícia, quando menciona a "***capacidade de entretenimento***". "*São interessantes as notícias que procuram dar uma interpretação de um acontecimento baseada no aspecto do 'interesse humano', do ponto de vista insólito, de pequenas curiosidades que atraem a atenção.*" (WOLF, 2001, p. 205.)

O jornalismo aprofundado perderia a utilidade se a audiência ficasse chateada e mudasse de canal. Por isso, caracterizam-se como notícias as histórias de pessoas comuns em situações inusitadas, a vida privada de homens públicos, a inversão de papéis (*um homem que morde um cão)*, histórias de interesse humano e histórias de feitos excepcionais e históricos. Essas são maneiras de tratar objetos já conhecidos, evocando a nossa sensibilidade para os seus aspectos indiciais, como ocorrências singulares, e para os seus aspectos icônicos, evocando as suas qualidades, para uma nova percepção e novas semioses em torno delas.

Definindo os critérios do produto informativo, Wolf explicita algumas das noções mais evidentes do jornalismo. Especialmente, quanto à mídia televisiva, a **brevidade** torna-se importante, ao lado de algo que parece estar vinculado à estética. O autor trata desse aspecto através de uma divertida afirmação. "*De acordo com um dito jornalístico, as notícias deveriam ser como as saias de uma mulher: suficientemente compridas para*

cobrirem o essencial e suficientemente curtas para reterem a atenção." (WOLF, 2001, p. 206.)

Haveria, segundo Wolf, uma verdadeira ideologia da informação que dá lugar a ditos jornalísticos, como "*bad news is good news*" ("má notícia é boa notícia").

> *São noticiáveis, em primeiro lugar, os acontecimentos que constituem e representam uma* ***infração****, um desvio, uma ruptura do uso normal das coisas. Constitui notícia aquilo que altera a rotina, as aparências normais.* (WOLF, 2001, p. 207. O grifo é meu.)

Quanto ao produto informativo, um dos mais importantes valores/notícia é a **atualidade**, que se constitui a partir do padrão de referência temporal que o veículo estabelece através da sua periodicidade. Esse é bem diferente, por exemplo, entre um jornal diário e uma revista semanal. As revistas retomam os fatos da semana, enquanto os jornais se referem ao que aconteceu ontem, embora as emissoras de rádio e televisão, além dos sites na Internet, estejam relatando os fatos quase que simultaneamente às suas ocorrências. Os chamados "**ganchos**" são maneiras que os jornalistas encontram para dar atualidade para "notícias velhas" ou para criar notícias.

Notícias repetitivas ou semelhantes a outras já publicadas tendem a ser dispensadas. Deve haver um **equilíbrio do noticiário**, em seu conjunto, que pressupõe uma quantidade de acontecimentos divididos por categorias, que, no caso do jornal impresso, seriam as editorias. Exemplos de possíveis editorias são "Política local", "Política Nacional" e "Política Internacional", que mostram, também, como a cobertura geográfica implica na definição dessas áreas. As editorias também podem configurar cadernos especiais, que são publicados nas edições de determinados dias da semana, voltados para determinados assuntos ou públicos específicos. Segundo Wolf, o "equilíbrio" também pode aparecer com "[...] *respeito à cobertura informativa das forças políticas e partidárias*" (WOLF, 2001, p.210.)

Esse autor considera que os jornalistas conhecem pouco o seu público, mesmo que as empresas estejam preocupadas em perceber a audiência através de pesquisas. Estaria acima da safisfação do público a tarefa de informar, dando-se atenção às notícias, estando-se "[...] *imerso no mundo das notícias* [*...*]*, na melhor posição para discernir o que é interessante [para o público]*" (SCHLESINGER, 1978, apud WOLF,

2001, p.213.) Nessa perspectiva, o jornalista procura preservar a sua autonomia, vendo-se nisso uma atitude profissional ética. A preocupação com o público pode estar, sobretudo, na busca por uma **linguagem clara**, tendo-se uma vaga idéia de quem é o leitor do jornal.

A competição entre empresas jornalísticas concorrentes, voltadas para a mesma área geográfica, pode levar à semelhança das coberturas informativas em função de expectativas recíprocas. Isso leva a teoria dos *newsmaking* ao encontro das teorias da *agenda setting.*

> *Quando há redatores e chefes de redação que não têm a certeza quanto à decisão a tomar a cerca da seleção de uma notícia, vão verificar se, quando e como o* Times *fez a cobertura da história...* [...] [Presumem] *que o* Times *aplica apenas critérios substantivos e qualitativos e não se interessa pelas considerações relativas ao meio de comunicação, ao formato e ao público.* (GANS, 1979, apud WOLF, 2001, p.215)

Wolf entende que a noticiabilidade é negociada em cima desses valores/notícia, que prevalecem de acordo com as circunstâncias. Não há como tomar todos em consideração para a produção da notícia. A "*transformação de um acontecimento em notícia é o resultado de uma ponderação entre avaliações relativas a elementos de peso, relevo e rigidez diferentes quanto aos procedimentos produtivos.*" (WOLF, 2001, p. 215.)

Os valores/notícia estão enraizados em todo o processo produtivo, que varia de acordo com as formas de organização das redações. As três principais fases da produção da informação, segundo Wolf, são "[...] *a recolha, a seleção e a apresentação.*" (WOLF, 2001, p.218).

Quanto à minha pesquisa, a questão da apresentação é o mais importante, pois os ilustradores trabalham, sobretudo, nesse aspecto, embora isso não ocorra no suporte televisivo, mas no gráfico. Segundo Wolf, o processo de tratamento não pode ser explicitado ao público, pois isso acabaria com a ilusão de que os fatos são somente relatados, quando, na verdade, as notícias são criadas, ou pelo menos, recriadas dentro de um contexto midiático específico.

> *A fase de preparação e apresentação dos acontecimentos dentro do formato e da duração dos noticiários consiste, precisamente, em anular os efeitos das limitações provocadas pela organização produtiva, para 'restituir' à informação o seu aspecto de espelho do que acontece na*

> *realidade exterior, independentemente do órgão informativo.* (WOLF, 2001, p. 244.)

O formato rígido dos mídias deve-se à necessidade de organizar racionalmente o processo produtivo, mas esse formato pode ser alterado de acordo com a emergência de fatos. Diante de acontecimentos relevantes, como a morte de um político que cumpriu um papel histórico, a disposição das editorias e do espaço gráfico podem ser alterados. Também as situações de crise, especialmente os processos de reformulação devido à diminuição das vendas e a redefinição de um público-alvo, levam às transformações dos formatos. No sentido de trabalhar um fato como notícia, podem ocorrer distorções, de acordo com os próprios valores/notícia que permeiam todas as atividades jornalísticas. Isso ocorre tanto na escolha das fontes, quanto na ênfase que se dá a um ou outro aspecto de um certo fato.

As preocupações dos jornalistas com o público, segundo Wolf (2001), tendem a voltar-se mais à capacidade dos leitores de compreensão dos fatos, com uma linguagem clara e simples muito próxima a de um pedagogo, do que às características que esse público possa evidenciar através de pesquisas. Os jornalistas buscam preservar a sua autonomia profissional, em vez de atender aos interesses do público, já que se voltam para a informação e praticam contatos diários com um número significativo de fontes. Dessa maneira, teriam capacidade para decidir o que deve ser noticiado, por estarem imersos na cultura profissional que se manifesta através dos valores/notícia.

Wolf evidencia que os "[...] *pressupostos – não demonstrados – acerca do público tornam-se parte das próprias rotinas produtivas estandardizadas e incidem, por vezes de forma relevante, não só sobre a seleção das notícias mas também sobre a fase de apresentação*." (WOLF, 2001, p.248.) De qualquer maneira, esse autor não entende os valores/notícia como algo estático, mas como parte de um processo de negociação, que motiva o interesse pelas pesquisas de *newsmaking*.

Considerando os estudos anteriores, Nelson Traquina (2005) chega a sua própria definição dos valores/notícia verificáveis nas práticas das redações, dando ênfase a alguns aspectos já observados através do texto de Mauro Wolf:

> *Os valores-notícia de seleção estão divididos em dois sub-grupos: a) os critérios substantivos que dizem respeito à avaliação direta do*

> *acontecimento em termos da sua importância ou interesse como notícia, e b) os critérios contextuais que dizem respeito ao contexto de produção da notícia. Os valores-notícia de construção são qualidades da sua construção como notícia e funcionam como linhas-guia para a apresentação do material, sugerindo o que deve ser realçado, o que deve ser omitido, o que deve ser prioritário na construção do acontecimento como notícia.* (TRAQUINA, 2005, p.78.)

A “morte” seria um valor/notícia de seleção. É o primeiro a ser citado na revisão de Traquina, explicando o “*negativismo do mundo jornalístico.*” (TRAQUINA, 2005, p.79.) A **notoriedade** corresponde à posição dos sujeitos envolvidos nas notícias na hierarquia social e dos setores que tendem a provocar interesse, como ocorre hoje com os atores de televisão. A **proximidade** relaciona-se àquilo que está perto, em termos de vínculo geográfico e em termos culturais. A **relevância** corresponde aos efeitos que o fato provoca na vida das pessoas e sobre os contextos políticos.

A **novidade** coloca em primeiro plano aquilo que acontece pela primeira vez, e, na “*visão bipolar dos membros da tribo jornalística”* (TRAQUINA, 2005, p.81), leva à valorização do que é justamente o contrário, o que acontece pela última vez. A passagem das **datas comemorativas**, como o Dia da Criança, ou que demarcam a lembrança de um significativo fato do passado, – como o dia 11 de setembro para recordar o ataque ao *World Trade Center* –, servem como um “**gancho**” para o retorno de um assunto. Demonstram como o **tempo** pode aparecer como um valor/notícia.

Há situações que podem ser descritas e outras não. Nisso, está a tangibilidade que caracteriza a **notabilidade**. Os acontecimentos seriam mais facilmente observáveis, pelo seu caráter factual, do que as problemáticas.

> [O] *campo jornalístico está mais virado para a cobertura de acontecimentos e não problemáticas.* [...] *O trabalho jornalístico... é uma atividade prática onde os jornalistas lutam constantemente contra a tirania do fator tempo. O ritmo do trabalho jornalístico exige a ênfase sobre os acontecimentos e não sobre as problemáticas.* (TRAQUINA, 2005, p.83.)

Registros de **notabilidade** seriam a quantidade de pessoas envolvidas num acontecimento; a inversão, ou o contrário do normal, que traz à tona a tradicional definição de notícia “*o homem que morde o cão, e não o cão que morde o homem*”; e o insólito, que seria uma característica do jornalismo desde a época das “folhas volantes”, quando o fato é marcado por seu caráter absurdo, a exemplo do “*ladrão que entrega o*

carro roubado". Também caracterizam o excesso ou escassez, como, por exemplo, a falta ou a demasia de chuvas.

O **inesperado** é um importante valor/notícia da cultura jornalística. No momento em ocorreu, a ataque ao *World Trade Center*, no dia 11 de setembro de 2001, é o melhor exemplo recente de acontecimento que se qualifica neste aspecto, tendo alterado, de maneira singular nos últimos anos, a rotina das redações. **Conflito** tende a ser notícia, especialmente, se envolver políticos ou celebridades, – como foi a briga entre o diretor Jayme Monjardim com a autora Glória Perez da telenovela *América*, noticiada pela *Zero Hora*, no dia 13 de abril de 2005 (JAYME, 2005). Somado à violência, como ocorre algumas vezes, nas câmaras de deputados, o conflito tende a ter maior valor noticioso.

Em caso de transgressão de regras sociais, tem-se o valor/notícia **infração**, que também ganha maior peso quando associado a algum tipo de violência. Quando vem junto ao inesperado e à quebra de regras éticas, torna-se um **escândalo**, que seria um tipo de infração de maior intensidade, envolvendo autoridades públicas.

Traquina chama atenção para o caráter ideológico dos valores/notícia, que corresponde à natureza consensual da sociedade, onde podem ser situadas as questões éticas, que perpassam as relações do jornalismo com a sociedade:

> *A esfera de consenso é a região em que encontramos os valores consensuais da sociedade, como a pátria, a maternidade, a liberdade.* [...] *Dentro dessa esfera, os jornalistas não se sentem compelidos a apresentar pontos de vista opostos, e, na verdade, sentem freqüentemente como sua responsabilidade agir como advogados ou protetores cerimoniais de valores de consenso. Dentro desta esfera, os media noticiosos têm um papel essencialmente conservador e legitimador.* (TRAQUINA, 2005, p.87.)

No processo de seleção das notícias, segundo Traquina, são levados também em conta os "*critérios contextuais*", que se referem à predisposição dos veículos em relação à cobertura dos fatos. A **disponibilidade** envolve a infra-estrutura e os investimentos que a empresa detém para a reportagem. Isso torna impeditiva a cobertura de alguns acontecimentos, especialmente quando envolvem viagens dispendiosas. O **equilíbrio** condiz com a atenção adequada para a dimensão e o desdobramento dos fatos, evitando redundâncias.

A **visualidade** torna-se crucial em um veículo como a televisão, que exige a disponibilidade de imagens com boa qualidade. Nos jornais, algumas vezes, essa função, que tende a ser correspondida pela fotografia e o planejamento gráfico, pode ser mais adequadamente atendida pelas ilustrações.

O aspecto da **concorrência** está muito relacionado com a teoria da *agenda setting*. A necessidade de não ser "furado" pelos outros veículos leva os jornalistas a atuarem em grupo, compartilhando as informações disponibilizadas pelas fontes, o que ocorre, especialmente, com as oficiais, em momentos de decisões.

O **dia noticioso** seria o valor/notícia vinculado ao índice de acontecimentos noticiáveis diariamente. Na verdade, no cotidiano jornalístico, é considerável o número de acontecimentos planejados, envolvendo fontes oficiais. Os dias em que o inesperado predomina são exceções.

Os valores/notícia "*de construção*", que Wolf chama de valores/notícia de apresentação, referem-se à "[...] *seleção dos elementos dentro do acontecimento dignos de serem incluídos na elaboração da notícia.*" (TRAQUINA, 2005, p.91.) Um dos mais importantes é o da **simplificação**.

> *A lógica é a seguinte: quanto mais o acontecimento é desprovido de ambigüidade e de complexidade, mais possibilidades tem a notícia de ser notada e compreendida. Uma notícia facilmente compreensível é preferível a uma outra cheia de ambigüidade. Os clichês, os estereótipos e as idéias feitas são muitas vezes necessários. Os jornalistas têm obrigação de escrever de uma forma fácil de compreender; por simplificação, portanto, entendemos tornar a notícia menos ambígua, reduzir a natureza polissêmica do acontecimento.* (TRAQUINA, 2005, p.91.)

A técnica conhecida como a "pirâmide invertida" associada à concepção do lead, que seria o primeiro parágrafo com os dados fundamentais da notícia (quem, o quê, quando, como, onde e por quê), ao meu ver, vincula a narrativa jornalística à idéia de "simplificação". Na concepção tradicional do jornalismo informativo, essa narrativa deve ser feita numa linguagem o mais clara possível, com a escolha da informação considerada a mais importante e que deve vir no início do texto. No desenvolvimento da redação, os detalhes devem aparecer por ordem decrescente de importância.

Nos processos de produção, entra também o aspecto da **amplificação** do acontecimento, que dá maiores possibilidades de a notícia ser notada, como mostra o

exemplo apresentado por Traquina: "*Brasil chora a morte de Senna*". Através da elaboração do texto, mostrando como o fato vai ter implicações na vida das pessoas ou na história, o jornalista pode atribuir o valor da **relevância** à notícia**.** Também, quanto mais personalizado é o acontecimento, mais facilidades a notícia teria para ser notada, vinculando-o a um personagem, que tende a ter uma significação positiva ou negativa.

Na **dramatização,** são reforçados os aspectos mais críticos, emocionais e conflituais, podendo levar ao sensacionalismo. A **consonância** corresponde à inserção da notícia num tipo de narrativa já conhecido, estabelecendo ligação com experiências já vivenciadas pelos leitores. "*Implica a inserção da novidade num contexto já conhecido, com a mobilização de 'estórias' que os leitores já conhecem. Assim, as 'novas' são 'velhas'; o 'novo' acontecimento é inserido numa 'velha' 'estória'.*" (TRAQUINA, 2005, p.93.)

É sempre importante considerar que os valores/notícia não são imutáveis. Estão inseridos numa época histórico-cultural, com sensibilidades específicas, nas rotinas jornalísticas, onde contam as influências das fontes e as mudanças que possam ocorrer na cultura profissional, inclusive sob as determinações das diferentes políticas editoriais praticadas pelas empresas. Os estudos têm duvidado sobre o peso que a opinião dos leitores exerce, de fato, sobre as concepções jornalísticas. A avaliação desse questionamento está a cargo das pesquisas de recepção, que não considero neste momento, mas poderiam demonstrar uma outra faceta em relação a essas considerações.

3.2 Retomada histórica das teorias do jornalismo

No seu livro *Teorias do Jornalismo – Porque as notícias são como são*, Traquina (2004) menciona a teoria do espelho, como algo muito ligado à ideologia do jornalismo, e as teorias do "gatekeeper" e "organizacional", surgidas nos anos de 1950, como as primeiras da literatura acadêmica.

A idéia do jornalismo como um produto informativo que contrasta "fatos" e "opiniões", está muito ligada ao surgimento das agências de notícias em meados do século XIX, época em que o positivismo era reinante. Nesse contexto, a máquina

fotográfica era tomada como o "[...] *espelho, há muito procurado, capaz de reproduzir o mundo real.*" (TRAQUINA, 2004, p.148.)

Nas décadas de 1920 e 1930, surgiu o conceito de objetividade nos Estados Unidos. Conforme Traquina, a idéia não se opõe à "subjetividade", mas busca um método, em um contexto "[...] *no qual mesmo os fatos não eram merecedores de confiança devido ao surgimento de uma nova profissão, Relações Públicas, e a tremenda eficácia da propaganda verificada na Primeira Guerra Mundial.*" (TRAQUINA, 2004, p.148.)

A teoria do *gatekeeper* estuda as tomadas de decisão em torno das informações, que virão a se transformar em notícia ou não. Baseia-se no conceito de "seleção" e minimiza outros aspectos da produção jornalística.

Uma nova forma de abordagem do jornalismo, definida por Traquina como Teoria Organizacional, seria aquela criada por Warren Breed.

> *Breed sublinha a importância dos constrangimentos organizacionais sobre a atividade profissional do jornalista e considera que o jornalista se conforma mais com as normas editoriais da política editorial da organização do que com quaisquer crenças pessoais que ele ou ela tivesse trazido consigo.* (TRAQUINA, 2004, p.152.)

Dessa forma, Traquina demonstra que essa teoria enfatiza mais uma cultura organizacional, e não uma cultura profissional. Nessa perspectiva, a autonomia tende a ser consentida, "[...] *enquanto for exercida em conformidade com os requisitos da empresa jornalística.*" (TRAQUINA, 2004, p.157.)

As teorias da ação política são marcadas pelo crescente interesse pela ideologia na década de 1970. Voltam-se, inicialmente, para o problema da "parcialidade", pressupondo que é possível reproduzir a realidade sem distorção.

> *A objetividade, ou o que se aceita como seu oposto, a parcialidade, são conceitos que a maioria dos cidadãos associa ao papel do jornalismo e que são consagrados nas leis que estabelecem as balizas do comportamento dos órgãos de comunicação social, em particular do setor público. Estão presentes, pelo menos de uma forma implícita, se não explicitamente, nos códigos deontológicos dos jornalistas e estão no centro de toda uma mitologia que coloca os jornalistas no papel de 'servidor do público' que procura a verdade, no papel de 'cão de guarda' que protege os cidadãos contra os abusos do poder, no papel de* contrapoder *que atua doa a quem doer* [...] (TRAQUINA, 2004, p.162.)

Vendo os meios de comunicação de forma instrumentalista, as teorias da ação política tendem a apresentá-los, na versão da esquerda, como mantenedores do sistema capitalista, e, na versão da direita, como instrumentos que questionam o capitalismo.

Os autores Edward S. Herman e Noam Chomsky percebem o jornalismo como submisso aos interesses capitalistas, como se uma alta instância do poder econômico determinasse aos diretores e jornalistas o que sai nos jornais. "*Sublinham a tendência para o encerramento virtual do sistema mediático norte-americano, em que o campo jornalístico é apresentado como um campo fechado.*" (TRAQUINA, 2004, p.167.)

Na mesma época, na década de 1970, as teorias construcionistas vêem as notícias como uma construção. "[É] *a emergência de um paradigma que é totalmente oposto à perspectiva das notícias como 'distorção' e que também põe em causa diretamente a própria ideologia jornalística e a sua teoria das notícias como* espelho *da realidade.*" (TRAQUINA, 2004, p.168.)

Nessa linha de pesquisa, as rotinas jornalísticas constituem o elemento a ser observado nos processos de produção, dando origem às teorias estruturalista e interacionista. "[Ambas] *as teorias defendem a perspectiva de que o 'neófito' se integra por um processo de osmose não só numa organização, mas numa comunidade profissional, sendo assim teorias* transorganizacionais." (TRAQUINA, 2004, p.173.)

As duas teorias enfatizam a importância da cultura jornalística, ou seja, a formação de conceitos respeitados pelos profissionais na ordem da terceiridade, especialmente, os valores-notícia, que são signos genuínos, podendo determinar interpretantes do tipo argumento (legissigno, simbólico, argumento.)

> *Para a teoria interacionista, as trocas constantes e a discussão contínua entre jornalistas na produção das notícias é vital. Para a teoria interacionista, não é possível compreender as notícias sem uma compreensão da identidade e a cultura dos profissionais do campo jornalístico.* (TRAQUINA, 2004, p.203.)

Um aspecto importante foi o fato de essas teorias terem ultrapassado as idéias iniciais de que o jornalismo pode ser um mero espelho da realidade, de que a ação dos jornalistas é constrangida, na sua totalidade, pela administração da empresa, e de que o jornalismo tende a ser sempre posicionado de acordo com o poder dominante ou que seja, ao contrário, um contra-poder.

> *Rejeitando a teoria do espelho e criticando o 'empiricismo ingênuo´ dos jornalistas, a teoria interacionista defende que os jornalistas não são simples observadores passivos mas participantes ativos na construção da realidade. As notícias devem ser encaradas como o resultado de um processo de interação social. As notícias são uma construção social onde a natureza da realidade é uma das condições, mas só uma, que ajuda a moldar as notícias. As notícias também refletem 1) a 'realidade', os aspectos manifestos do acontecimento; 1) os constrangimentos organizacionais, que poderão incluir a intervenção direta do(s) proprietário(s), e os imperativos econômicos; 2) as narrativas que governam o que os jornalistas escrevem; 3) as rotinas que orientam o trabalho e que condicionam toda a atividade jornalística; 4) os valores-notícias dos jornalistas; e 5) as identidades das fontes de informação com quem falam.* (TRAQUINA, 2004, p.204.)

3.3 Uma perspectiva semiótica na linha interacionista

O professor Ronaldo Henn contribui com as pesquisas na linha interacionista, ao apropriar-se das teorias semióticas, para pensar a produção jornalística, nos seus livros *Pauta e Notícia* (1996) e *Os Fluxos da Notícia* (2002). Segue a linha de pesquisa conhecida como "crítica genética", com o aporte peirceano desenvolvido por Cecília Salles (2000). Busca observar as rotinas jornalísticas através de "documentos de processo", que servem como uma forma de registro dos movimentos de produção.

> *São documentos processuais que mostram o acompanhamento metalinguístico do processo ou registros de reflexões de uma maneira geral. Como exemplo teríamos as anotações, diários e correspondências.* (SALLES, 2000, p.37.)

Tomando o conceito de semiose como um aspecto central, Henn (1996) questiona como os elementos da realidade são transformados em notícia, considerando que os procedimentos de pauta já produzem interpretantes antes da reportagem e que os fatos são mediados pelas fontes.

Na observação das práticas em jornais brasileiros de grande circulação, esse autor nota que o texto jornalístico é um produtor de sentido sobre a realidade, a partir de interpretantes gerados no interior das organizações. Isso ocorre com mediações estabelecidas por meio dos valores/notícia, além de estar circunscrito às mediações feitas sobre os fatos pelo acesso às fontes de caráter oficial geralmente.

> *A produção de notícia envolve um processo complexo que se entende, aqui, como semiose. As notícias formam signos cujos objetos são as*

> *ocorrências que pululam no cotidiano. Estão aptas a produzir interpretantes de diferentes matizes, que vão desde a formação de opinião sobre determinados episódios até a geração de ações concretas na sociedade.* [...]
> *As ocorrências, que são alvo de decifração dos jornalistas, já se apresentam como signos. Elas são articuladas pelas fontes (pessoas ou instituições às quais os jornalistas recorrem a fim de obter dados para suas matérias) e estão imbuídas de interesses diversos. Enfim, ao produzir notícia, o repórter opera uma atividade interpretante. É o elo de uma cadeia que se costurou muito antes dele (o acontecimento em si, seu estabelecimento no cotidiano, os envolvimentos econômicos e políticos e, sobretudo, a pauta formam pontos da cadeia que antecedem a decodificação jornalística).* (HENN, 2002, p.50.)

Esse autor, no entanto, chama a atenção para o aspecto da "causação final", a partir da semiótica peirceana. Apesar de todos os signos poderem mediar o objeto dinâmico somente sob algum aspecto, determinando assim interpretantes, esse objeto mantém a sua potencialidade de gerar novas semioses. "*Possui uma 'verdade' inerente, cuja revelação potencial é a essência da causação final, que, no fundo, nunca se completa, dado o caráter infinito desse processo.*" (HENN, 2002, p.63.)

> *A causação final aponta para uma espécie de futuro que comanda passado e presente. A incessante revelação de um objeto, potencialmente presente em qualquer semiose, pressupõe uma tendência, uma meta que como que organiza ou orienta o processo. No caso da cobertura jornalística, é quando se trazem mais elementos, mais fatos à tona, até que se estabeleça um esgotamento na audiência. Mas o objeto, como meta, fica no mundo e pode voltar à cena quando eclodem novas convulsões do mesmo tipo.* (HENN, 2002, p.66.)

Tendo como pano de fundo a teoria falibilista de Peirce, Henn, no conjunto da sua pesquisa, questiona as práticas jornalísticas do ponto de vista ético. Afirma que a diversificação de linguagens e modos de produção pode contribuir para uma melhor compreensão da realidade, com diferentes formas de mediação.

3.4 Jornalismo informativo, interpretativo e opinativo

A maioria dos textos jornalísticos ilustrados tende a ser do tipo opinativo. Alguns têm um caráter mais interpretativo ou informativo. Nesse aspecto, considero importante evidenciar essa distinção, que, apesar de discutível, é importante para a compreensão da atividade jornalística.

A apuração dos fatos que a notícia envolve é fundamental, tanto para a TV, como para o jornalismo impresso. Essa apuração, contudo, tende a aparecer de uma forma muito mais restrita nos resultados apresentados na televisão, do que no jornalismo impresso, que deve ir além do que foi noticiado no dia anterior, nas mídias eletrônicas.

Será a apuração com maior completude uma característica essencial do jornalismo impresso? Acredito que, para responder a essa pergunta, é necessário que se faça a diferenciação entre jornalismo informativo, interpretativo e opinativo. Embora uma distinção classificatória seja cada vez mais questionável, em função das formas textuais híbridas, e da defasagem da teoria do espelho, acredito que ela continua tendo validade. Essa validade decorre das diferentes posturas textuais que realmente podem ser verificadas nas práticas jornalísticas atuais. Percebo isso relacionado com a configuração lógica dos valores/notícia, que vai da seleção à apresentação dos fatos.

A “informação” parece ser o que está próximo do valor/noticia, pois é o desconhecido, o que soma ao já sabido e, que, no contexto dos jornais, aparece sobretudo como “atualidade”. Também pode ser aquilo que tenha “interesse humano”, demonstrando as ações, reações, posicionamentos, privilégios ou sofrimentos de nós mesmos ou dos outros. Nesse sentido, trata-se de aspectos que se diferenciam no cotidiano, por mera curiosidade ou por demonstrar possíveis diferenças ou alguma tendência geral dos comportamentos. A maior parte das notícias corresponde ao funcionamento das instituições, que decidem em nome das comunidades. Tudo o que já se sabe deixa de ser notícia. O que interessa é o que acontece agora e o que vai se suceder no futuro.

Os jornais diários têm um pouco mais de tempo do que as emissoras de rádio, de TV e sites da Internet para processar os seus textos. Devem transparecer o momento e também refleti-lo no sentido interpretativo e opinativo. Nesse segundo aspecto, atuam mais em direção à terceiridade lógica. Assim, buscam estabelecer correspondências mais abrangentes, de forma a produzir signos mais próximos da configuração dos hábitos, de maneira a determinar futuras formas de ação.

Segundo Traquina (2004, p.33-35), uma das etapas fundamentais da história do jornalismo foi a da sua comercialização, a partir da emergência da informação como

uma mercadoria. No final do século XVIII, os jornais eram identificados com causas políticas. Por isso, os textos opinativos tinham um caráter panfletário, de publicidade política. Durante a expansão dos jornais no século XIX, eles começaram a ter como objetivo fornecer informação e não propaganda. As notícias, como um produto informativo, surgiam como algo baseado em fatos e não nas opiniões. A partir da emergência do paradigma da informação, constituiu-se o grupo social dos jornalistas, que reinvidicava a notícia como um monopólio de saber, para a qual os valores/notícias são fundamentais, centrados sobretudo na idéia de atualidade.

O jornalismo informativo tende a ser visto como a base de qualquer outro tipo de jornalismo. Todos os demais atributos dessa profissão estão relacionados à necessidade de relatar o que está acontecendo agora e no "mundo real". A base de qualquer trabalho jornalístico é a informação. Para emitir a opinião, deve-se ter informações referenciais, que remetam a um objeto dinâmico. Para fazer interpretação, relaciona-se, associa-se ou compara-se informações, sejam entre fatos distintos, de épocas ou lugares diferentes. Até mesmo para fazer humor, o chargista parte de dados ou afirmações que já são de domínio público.

Em termos semióticos, a informação é tudo que se refere ao objeto dinâmico em questão, buscando formas de aproximação à sua realidade. Todo o texto jornalístico é uma semiose que se aproxima, de diferentes maneiras, ao objeto dinâmico, através de diferentes signos e processos semióticos. Essa aproximação vai se dar, no entanto, com mediações marcadas pelos valores/notícia.

Conforme Mário Erbolato (1978. p.30), "[o] *jornalismo poderia ser dividido em quatro categorias: Informativo, Interpretativo, Opinativo e Diversional*." Os meios de comunicação de massa informam, persuadem e divertem. Com informação e interpretação, o fato – a primeira aproximação ao objeto dinâmico – é levado ao conhecimento do leitor, em seus diversos aspectos ou enfoques. Esses serão, por sua vez, os diferentes objetos imediatos oferecidos através das fontes. As opiniões motivam o público com posicionamentos diante dos fatos, ou seja, são signos gerados por experiências colaterais, atravessadas pelas semioses produzidas pelas mídias. Textos leves e amenos visam ao divertimento, tratando os objetos imediatos através dos seus caracteres indiciais e icônicos.

Para complementar as informações dadas pela televisão e rádio, os jornais e as revistas recorrem à pesquisa, tendo como fonte os arquivos dos jornais, bibliotecas, Internet, bem como os dados obtidos por diversos repórteres, que buscam outros dados relacionados com o fato principal. Dessa forma, os jornais trabalham interpretativamente a notícia com mais pormenores e extensão.

Segundo o autor John Hohenberg, os diretores de jornais chegaram à conclusão de que a falta de compreensão mínima, por parte do público, era uma das razões principais para o desinteresse dos leitores em ler as notícias. “[Antes] *do conflito de 1939/1945, surgiu a tendência de se explicarem as notícias, para se dizer o que havia por atrás dos acontecimentos e mostrar por que eles ocorriam.*” (HOHENBERG, apud ERBOLATO, 1978, p.31.) Assim pode ser explicada o fato de a “clareza” ser mais do que uma característica dos textos jornalísticos. Ela constitui um dos mais importantes valores/notícia na comunicação de massa, apresentado por Traquina (2005) como “*simplificação*” entre os valores/notícia de construção.

Conforme já foi salientado, durante a II Guerra Mundial, tornou-se crucial explicar as notícias, dizendo o que ocorre por trás dos fatos e o porquê destes acontecimentos. A revista *Time*, surgida já em 1923, bem antes da II Guerra, foi criada com o objetivo de “[...] *mostrar o alcance das notícias, sua interpretação, suas implicações ocultas, e, em resumo, as suas novas dimensões*.” (ERBOLATO, 1978, p.32.) Surgiram seções voltadas para análise ou comentários das notícias, feitas por especialistas, que ofereciam opiniões autorizadas, além de apresentar os antecedentes dos assuntos nacionais e internacionais correntes.

Podemos entender que a semiose produzida pelos textos informativos não era capaz de gerar interpretantes entre os leitores em geral, da mesma forma que a arte abstrata. Isso foi modificado com a interferência semiótica dos textos interpretativos, onde, provavelmente, os autores geravam semioses, a partir de uma perspectiva mais adequada aos hábitos e o contexto dos públicos-alvo ou através de novas relações semióticas.

A necessidade de explicar as notícias ganhou importância diante da complexidade do mundo moderno, com suas múltiplas atividades. Mesmo os especialistas têm dúvidas em seus campos de conhecimento. Dessa forma, o

jornalismo proporciona explicações, mostrando seus antecedentes e suas perspectivas. O propósito é ajudar o homem a compreender melhor o significado do que lê, vê e ouve. A complexidade semiótica do mundo moderno aparece sobretudo nas especializações do conhecimento, que geram semioses a partir de interesses específicos, voltadas para formas de ação sobre a realidade muito particulares. A tarefa da comunicação parece ser gerar novas semioses em torno dos objetos dinâmicos, de forma a corresponder a um processo de mediação que corresponda às necessidades da sociedade como um todo.

O jornalismo interpretativo levou ao leitor uma melhor idéia sobre a importância da informação para a vida social, econômica e cultural da comunidade a que está radicado. Esse tipo de jornalismo projeta a notícia através dos antecedentes de um fato, o seu respectivo contexto social e as suas conseqüências. Estabelece conexões entre um fato e uma situação ou contexto mais amplo. Tentativas de gerar efeitos colaterais, vinculando os fatos a outras experiências, representam uma forma de produzir sentido para signos ou textos que parecem não serem capazes de produzir qualquer tipo de reação ou encadeamento lógico.

Levando ao leitor o lado histórico da notícia, o jornalismo interpretativo explica as causas de um fato, a sua localização no contexto social (ou histórico) e suas conseqüências. Há, de um lado, o relato e a descrição de um fato, nos limites de objetividade, permitidos pela natureza humana, e de outro, a análise e o comentário.

Conforme Erbolato (1978), a interpretação aprofunda-se na análise de ocorrências e na complementação com matérias paralelas, mas sem que seja emitida qualquer opinião. Um dos seus exemplos clássicos é o seguinte, expresso por Lester Markel, editor dominical do jornal *The New York Times*: "*É notícia informar que o Kremlin está lançando uma ofensiva de paz. É interpretação explicar por que o Kremlin tomou essa atitude. É opinião dizer que qualquer proposta russa deve ser rechaçada sem maiores considerações.*" (ERBOLATO, 1978, p. 34.)

Interpretação significa mostrar o que está debaixo da superfície, explicar o significado de um fato, traduzir, aclarar. Embora os limites entre interpretação e opinião não possam ser constatados com uma regra de cálculo, interpretar não significa que o repórter possa emitir opinião. Conforme a idéia da objetividade, que perpassa

filosoficamente o jornalismo, os veículos devem informar o máximo possível e com imparcialidade, para que cada leitor possa realizar a sua própria análise. O posicionamento emitido pelos jornalistas, diante dos assuntos, não é necessariamente notícia. O esclarecimento possível, contudo, através da relação com outros índices, de forma a chegar a uma outra generalidade lógica em torno dos fatos recentes, trazendo à tona experiências colaterais, pode ter um caráter noticioso.

Expressar opinião é defender uma atitude diante dos fatos ou levar a um posicionamento diante de um fato. Isso geralmente fica a cargo da chefia da redação nos editoriais, dos expoentes profissionais da redação ou de representantes da sociedade, como demonstro através de vários textos ilustrados, citados ao final deste trabalho.

No decorrer da história, o jornalismo interpretativo ganhou evidência na mídia impressa, em função da concorrência da televisão, que tem como vantagem a instantaneidade. A maneira de tratar a informação, no entanto, principalmente quanto às formas de apuração, visando à completude, continua sendo a qualidade do jornalismo gráfico informativo, sujeita aos valores/notícia.

O jornalismo impresso teria perdido o lugar de meio principal de informação, para concorrer fortemente com as rádios e emissoras de televisão. Mário Erbolato (1978) afirmou que o *furo* (informe dado de primeira mão) e a *edição extra* (sempre que um fato sensacional a justificasse) deixaram de existir, pois o rádio e a televisão roubaram estas iniciativas.

Uma das maiores vantagens da TV é ser contemporânea de fato. Isso também é possível, entretanto, com os hipertextos na internet. Pela rede mundial de computadores, logo que o texto é redigido, milhares de pessoas podem ter acesso à informação sem a intermediação das oficinas de impressão e das redes de distribuição.

Pelo seu caráter icônico, com alto índice de semelhança aos objetos representados através de imagens, o telejornalismo não exige um esforço maior do espectador. Em geral, ele aciona menos a imaginação que o texto escrito. Então, tende a ser tomado mais diretamente como um espelho da realidade.

A TV fornece o retrato de corpo inteiro, exibe as imagens e os sons – marcados pela iconicidade – ao lado do texto, que contextualiza a percepção no plano simbólico.

Enquanto as transmissões de TV e rádio podem ser acompanhadas paralelamente ao trabalho e outras atividades, o jornal pede uma atenção especial, um voltar-se mais consciente ao plano simbólico. As notícias de TV e rádio, no entanto, só podem ser vistas e ouvidas em horas certas, enquanto o jornal pode ser reservado para o momento oportuno do leitor.

Essa competição, entre a mídia impressa e a eletrônica, provocou uma evolução constante no jornalismo impresso. Esse se preocupa, cada vez mais, também com o seu planejamento visual, pondo mais em questão os aspectos icônicos, do que os simbólicos que são inerentes à escrita. O choque mais recente foi o surgimento da internet, que provocou uma revolução no planejamento do espaço gráfico.

Conforme Alberto Dines (apud ERBOLATO, 1978, p.28), o surgimento dos meios eletrônicos gerou a era do jornalismo interpretativo, analítico ou avaliador, bem como o início do aprimoramento visual dos jornais. Já que a mídia eletrônica começou a divulgar as notícias em primeira mão, coube aos jornais interpretar e opinar sobre os fatos.

A mídia eletrônica também tornou-se um forte estímulo para a leitura dos jornais no dia posterior. Se pensarmos em jornalismo informativo, isto é, não interpretativo, vale lembrar uma frase de Claudia de Souza, diretora da sucursal do Jornal do Brasil, em São Paulo. “*Não há nada que entusiasme mais chefes de Redação e diretores de sucursal do que uma matéria mais completa ou diferente da concorrência*”. (SOUZA, 1997, p.29)

Reaparece a informação como um valor/notícia do tipo “atualidade” e “novidade”. A maneira mais imediata de entendê-la é como algo que media diretamente o objeto dinâmico, quase como um ícone. Ainda, pode-se considerá-la como algo que apresenta outros aspectos do mesmo objeto dinâmico ou que estabeleça, no jornalismo interpretativo, correspondência com outros objetos dinâmicos.

O jornal deveria se aprofundar para além da resposta das questões primárias, que correspondem ao primeiro parágrafo, conforme a técnica do “*lead*” (Quem, O quê, Quando, Onde, Por quê, Como), para buscar circunstâncias mais profundas, como a dimensão, o relacionamento com os acontecimentos anteriores e a explicação dos fatos, já que a TV satisfazia as iniciais, indo em direção a um teor mais interpretativo.

Existe uma forte competição entre os jornais, especialmente em São Paulo. Apesar de Erbolato (1978) ter considerado o fim dos “furos”[3], em função da competição com as mídias eletrônicas, ainda existe uma certa luta por obter informações significativas em primeiro lugar, “furando” os demais jornais. A obtenção desse valor/notícia depende do relacionamento com as fontes e da capacidade de apuração de um fato, já que um sério problema enfrentado pela imprensa são os boatos. Os escândalos políticos, especialmente, têm feito com que o público massivo volte suas atenções para um ou outro veículo eventualmente. Isso ocorre, especialmente, em relação às redes de televisão ou às revistas semanais.

Interpretação seria uma superdefinição dos acontecimentos, enquanto informação, uma mera descrição dos fatos. O texto opinativo apresenta idéias, apoiadas em conclusões pessoais, a respeito dos mesmos fatos. A reportagem investigativa – muito próxima do que se entende por jornalismo interpretativo – traz à luz fatos que estavam debaixo da superfície, enterrados, desconhecidos.

A tarefa de informar exige que o repórter e o jornal dêem ao leitor notícias tão exatas e profundas, como mereça a importância dos fatos. Informar a fundo é apresentar ao leitor todos os aspectos essenciais sobre um assunto, os porquês, os motivos e tantos ângulos do caso quanto seja possível. O texto torna-se interpretativo, à medida em que oferece ao público mais antecedentes.

A meta do jornalismo interpretativo é aquela que o termo sugere: clareza e ilustração. Se for usado para dirigir ou condicionar a opinião do público, segundo o paradigma da objetividade, estará afastado de suas finalidades específicas e poderá tornar-se falso e enganoso.

Os editoriais correspondem ao espaço nobre dos jornais, reservado para textos opinativos. São, geralmente, não assinados, pois correspondem aos posicionamentos da empresa jornalística. Podem, legitimamente, esclarecer, ilustrar, formar opiniões, induzir à ação e até entreter. O texto especificamente chamado de editorial é institucional. Reflete o pensamento oficial do jornal como instituição (ou órgão). A notícia interpretativa traz o ponto de vista e opinião pessoal, exclusivos de quem a

[3] O furo vem a ser uma informação exclusiva obtida na reportagem. Depende da atenção aos fatos e de uma boa rede de fontes cultivada pelo repórter.

redige. O editorial é anônimo, quer dizer, sem assinatura, embora possa ser atribuído ao seu diretor ou redator-chefe.

Apesar da distinção que se busca teoricamente em relação ao texto opinativo, o autor da reportagem interpretativa pode dar-se a conhecer, através da assinatura. Nesse caso, o seu trabalho expõe uma opinião, sabe-se a quem atribuí-la, isto é, quem a externou. É norma da imprensa a inserção de uma advertência de que “a redação não se responsabiliza pelos conceitos emitidos em artigos assinados”.

Existem formas gráficas de definir o que é informação e opinião no jornal. Os textos opinativos aparecem em espaços demarcados com linhas ou uso de fontes diferenciadas do restante. As ilustrações parecem ser um elemento de distinção gráfica dessa área editorial, que raramente conta com fotos. Isso ocorre somente em ocasiões especiais.

O “nariz-de-cera” ocorre quando o redator começa uma matéria de caráter informativo, comentando opinativamente o fato. Foi uma característica de jornais antigos, que tende a reaparecer em concepções editoriais que negam a idéia de objetividade. Acredito que esse aspecto ajuda a elucidar melhor a importância da distinção das categorias do jornalismo informativo, interpretativo e opinativo. Os objetivos da maioria das folhas impressas do século XIX eram defender os costumes, as virtudes morais e sociais, publicar novelas, extratos de histórias, resumo de viagens, trechos de autores clássicos e anedotas. Foi só em 1875 que a imprensa passou a ser vista como um investimento digno de atenção. O maior valor, contudo, era atribuído à opinião através do artigo de fundo, com retórica bombástica, mas pouco consistente. O papel da informação ainda não estava claro. Predominavam, como notícia, os fatos da sociedade, alguns escândalos políticos e, eventualmente, um ou outro crime. (MEDINA, 1988, p.52.)

A Primeira Guerra Mundial e o surgimento do rádio, ao lado das transformações da virada do século, abriram espaço para um novo conteúdo jornalístico, voltado para uma massa em formação. Nesse sentido, o repórter/cronista de *A Gazeta de Notícias* e fundador do jornal *A Pátria*, no Rio de Janeiro, João do Rio, foi precursor. Ele inseriu, no cotidiano de seu trabalho, a observação da realidade e a coleta de informações, por meio de entrevista a fontes específicas, a fontes anônimas, bem como produziu a

ampliação da informação com aprofundamento de contexto, de humanização e de reconstituição histórica. (MEDINA, 1988, p.53-63.) "*A fase 1900-1920, liderada jornalisticamente por João do Rio, transforma aquilo que se poderia chamar de rotina de jornal, no Brasil, no século XIX.*" (MEDINA, 1988, p. 55.)

Segundo José Ortego Costalles, da Universidade de Navarra, na Espanha, as normas da reportagem informativa, na abordagem de uma realidade objetiva assimilada pelos sentidos, conferem ao repórter a missão de captar essa realidade com a maior amplitude e precisão possíveis e narrá-la com fidelidade. Isso deve ocorrer de tal forma que o leitor receba a mais cabal informação sobre o fato. O papel da comunicabilidade é despojar a realidade multiforme de dados acessórios e representá-la de forma simples e inteligível. (MEDINA, 1988, p.69.)

Evidentemente, essa é uma concepção primária, que hoje pode ser vista, criticamente, através dos valores/notícia e de como eles intervêm na observação da realidade.

O norte-americano Truman Capote lançou o livro *A Sangue Frio* em 1965, combinando a técnica do romance com o estilo jornalístico. Além de narrar o misterioso assassinato de uma família e o enforcamento dos homicidas, ele se aprofundou na psicologia dos personagens envolvidos. Para isto, entrevistou tanto as pessoas que conheceram a família, como inúmeros assassinos, para compreender a mentalidade dos criminosos. (ERBOLATO, 1978, p.41.)

Gay Talase foi o precursor do Novo Jornalismo, que procurava descrever o pensamento e os sonhos dos personagens envolvidos, com a descrição de diálogos, inclusive. Esse é um jornalismo de difícil realização, em virtude do tempo que envolve. (ERBOLATO, 1978, p.42.)

Enquanto o jornal diário noticia o fato novo, a revista especializada, graças ao distanciamento entre uma publicação e outra, se permite selecionar, entre os fatos "novos", aqueles que se prestam a uma análise extensiva, podendo, dessa forma, aprofundar o conteúdo da notícia e dar-lhe um sentido mais crítico.

Como procurei enfatizar, as ilustrações tendem a aparecer sobretudo junto aos textos opinativos. No decorrer deste trabalho, mostro, contudo, como há experiências singulares que aproximam essa atividade do jornalismo informativo, indicando-a como

uma linguagem disponível não só para a prática do jornalismo opinativo. Além disso, é sempre importante ter em mente que os limites entre esses tipos de jornalismo são muito frágeis.

3.5 Estratégias definidas para a pesquisa de campo

No sentido de identificar esses critérios e preceitos do jornalismo, na atividade da ilustração, realizei entrevistas com os editores, ilustradores e artistas plásticos, ao lado do exercício de observação das rotinas nas redações dos jornais *Zero Hora*, *Estado de São Paulo* e *Jornal da Tarde*. Na *Folha de São Paulo*, optei por somente entrevistar os ilustradores, pois a observação das rotinas voltadas especificamente para o veículo se tornou impossível, já que eles trabalham separadamente, em seus estúdios particulares ou residências.

As entrevistas feitas com os artistas plásticos se diferenciam daquelas feitas com os ilustradores, pois, no seu caso, optei por uma perspectiva que considere o seu posicionamento como artistas, indagando mais diretamente o papel da arte no contexto jornalístico. No caso dos ilustradores, nem sempre eles podem falar nessa perspectiva artística, embora alguns sejam também artistas plásticos. Foi, no entanto, com os ilustradores que eu pude obter, com maior propriedade, elementos que evidenciam as rotinas jornalísticas, sem desconsiderar uma possível perspectiva artística diante do seu trabalho.

Principalmente pelo referencial das teorias voltadas à produção jornalística, minha pesquisa está embasada em estudos de campo, com entrevistas e observações do cotidiano profissional, demonstrando aspectos dos trabalhos de dezenas de ilustradores e artistas plásticos consultados, ao lado da análise semiótica dos seus produtos. Nesse conjunto de observações, busco identificar semioticamente como os valores/notícia se manifestam na práticas das ilustrações, o que Wolf (2001) chamaria de “*fase de apresentação*”.

Tendo como referência inicial a observação das ilustrações publicadas habitualmente, em jornais de grande circulação, a minha consideração das rotinas começou com a elaboração de um questionário voltado a editores. As primeiras

entrevistas foram feitas com os editores de arte dos jornais *Folha de São Paulo* e *Zero Hora*[4]*,* buscando estabelecer relações entre as práticas e as concepções desses jornais.

A partir das primeiras análises de textos e esses dados obtidos em entrevistas com editores, foi possível estabelecer diferentes objetos dinâmicos, que poderiam elucidar a atividade de ilustração, concebida como o objeto dinâmico desta pesquisa. Na observação das práticas profissionais dos ilustradores na redação da *Zero Hora,* em fevereiro de 2003, novos pontos de observação se afirmaram, enquanto outros já observados se solidificaram.

Do resultado dessas investigações na *Zero Hora* e das primeiras entrevistas com editores, foi elaborado um questionário[5], voltado a ilustradores, a ser aplicado principalmente com os profissionais da *Folha*. Esses não atuam junto à redação. Fazem seus trabalhos, para o jornal, em estúdios próprios, junto com outras atividades. Elaborei um terceiro questionário, para os artistas plásticos[6] que participaram do projeto na *Folha*.

Dessa maneira – tendo como pano de fundo as teorias do jornalismo – foram cristalizados os elementos de observação que, basicamente, constituem a construção desta tese, ao lado das análises de algumas ilustrações. Na segunda observação das rotinas jornalísticas junto a uma editoria de arte, – a que presta serviços para os jornais *Estado de São Paulo* e *Jornal da Tarde* –, procurei considerar os mesmos aspectos que conduziram as entrevistas com ilustradores da *Folha* e outros dos demais veículos, cujo trabalho não pude presenciar durante as observações das redações. Dessa forma, é possível estabelecer relações entre todas as observações e entrevistas, o que pode ser compreendido de maneira icônica, através de um diagrama[7], que tenta dar conta de uma cultura profissional.

Na ordem da terceiridade, esses objetos dinâmicos – as diversas circunstâncias que caracterizam as ilustrações jornalísticas – poderiam ser compreendidos com a verbalização de regras, procedimentos, atitudes e conceitos emitidos pelos ilustradores.

---

[4] Ver ANEXO A 1, onde apresento esse modelo de questionário.
[5] Esse segundo modelo de questionário também é apresentado no ANEXO A 2.
[6] ANEXO A 3.
[7] O diagrama pode ser visto no ANEXO B deste trabalho.

Na ordem da secundidade, as diferentes ocorrências de fazeres durante o acompanhamento dos trabalhos indicam como a atividade existe de fato. Entre as imagens produzidas, o que indica a diferente forma de atualização dessas regras e desses fazeres, nas páginas do jornal, é possível relacionar as diferentes ocorrências, na ordem da primeiridade, no ponto de vista da semelhança ou diferença qualitativa, percebendo tendencialidades.

Tendo como objeto central as ilustrações feitas por artistas plásticos, problematizo a atividade das ilustrações jornalísticas. Através das entrevistas com os artistas participantes do projeto, com ilustradores da *Folha* e de outros jornais, além do acompanhamento da atividade dos ilustradores nas redações, identifico elementos que são determinantes na produção dessas imagens, ao lado de como são as diferentes concepções, considerando, inclusive, a relação com os textos.

As ilustrações, que fazem parte da tradição jornalística, são comparáveis ao que é feito pelos artistas plásticos, mas têm a sua própria especificidade pouco elaborada teoricamente. Considero que se trata de uma tarefa que ainda está para ser feita e é muito importante em relação ao conhecimento das práticas jornalísticas.

Os ilustradores de imprensa, no mínimo, problematizam a sua atividade na sua relação com as atividades artísticas. Posso apresentar, como um primeiro ponto de vista diante dessa relação, como uma característica das semioses na ordem estética, o caráter reflexivo, que é inerente à arte[8] e que, aparentemente, se torna impraticável na rotina das redações jornalísticas.

É possível que a maioria dos ilustradores da *Folha,* que, ao contrário daqueles que continuam trabalhando nas redações, desenvolve hoje as suas atividades em seus escritórios e residências, possa ter uma nova visão desse aspecto reflexivo. A maneira como os pedidos chegam às suas mãos, no entanto, ao lado da expectativa em torno do trabalho acabado às redações, impõe a mesma temporalidade que é obrigatória nas redações.

A pesquisa observa até que ponto as ilustrações são uma atividade transdisciplinar, e, por isso, pode ser praticada por jornalistas e por artistas.

[8] Esse refletir é semelhante ao da filosofia. Poderia ser dito que, enquanto a filosofia é um pensamento que se volta a si mesmo, a arte é um fazer que se volta sobre si mesmo, considerando seus aspectos intelectuais e artesanais.

4 O QUE É ILUSTRAÇÃO JORNALÍSTICA?

Conforme o *Dicionário de Comunicação* (RABAÇA; BARBOSA, 2002), a ilustração é qualquer imagem que acompanha um texto de jornal. Pode ser mais importante do que o texto escrito ou, mesmo, prescindir do texto, apesar de estar constituindo uma unidade do espaço gráfico.

Produzidas para acompanhar textos, essas imagens aparecem junto às redações opinativas, na maioria das vezes. A parte verbal nem sempre é escrita por jornalistas, mas por personalidades relevantes socialmente, convidadas a escrever no jornal. As ilustrações também aparecem no lugar que seria ocupado por fotos em matérias de assunto complexo ou polêmico, difíceis de ilustrar ao modo dos textos de caráter mais noticioso. Há ainda os infográficos, que apresentam informações diagramaticamente, fazendo uso de ilustrações.

A maioria das fotos de um jornal diário apresenta figuras humanas e tem um caráter indicial. A ilustração pode ser uma forma criativa de apresentar, mais uma vez, a mesma personagem. Isso é o que acontece, por exemplo, nas caricaturas.

Há jornais como a *Gazeta Mercantil,* que, ao tratar de um assunto árido como a economia, opta por ter desenhos no lugar das fotografias. Suas páginas são ilustradas com retratos desenhados dos seus colunistas e das fontes, já que conta com grande número de textos opinativos. Além disso, usa os infográficos, uma maneira de tornar mais claras e evidentes as informações, através de diagramas.

Muitas vezes, as ilustrações podem ter uma qualidade caricatural, embora não possam ser confundidas meramente com caricaturas, que podem exercer a função de

charges ou cartuns, de forma independente e não tendo uma relação direta com um texto verbal.

No livro *Caricatura – A Imagem Gráfica do Humor*, o autor Joaquim da Fonseca (1999) usa o termo "caricatura" de maneira abrangente, considerando, no âmbito dessa técnica, a charge, o cartum, o desenho de humor, a tira cômica, a história em quadrinhos de humor e a caricatura pessoal. São concepções que intervêm nas práticas profissionais dos ilustradores.

A charge satiriza um fato específico, que seja de conhecimento público. Pode ter versões no formato narrativo das histórias em quadrinhos, a exemplo das tiras, com a seqüência de figuras desenhadas. O cartum é um desenho caricatural atemporal e universal. Com um caráter artístico acentuado, o desenho de humor é um cartum, que não visa primeiramente provocar o riso, mas apresentar um fato sob a perspectiva do humor.

A caricatura pessoal "[...] *utiliza a deformação física como metáfora de uma idéia, limita-se ao exagero das características físicas de uma pessoa*" (FONSECA, 1999, p.28). Embora a caricatura não contemple plenamente a definição de ilustração, há muitas ilustrações que poderiam ser definidas por essas características, especialmente quando se referem a matérias tratando de uma personalidade específica.

O *Dicionário de Comunicação* (RABAÇA; BARBOSA, 2002, P.106) define caricatura como representação da figura humana "*com características grotescas, cômicas ou humorísticas"*. A obra também estabelece a charge, o cartum, o desenho de humor, a tira e a história em quadrinhos, como subdivisões da caricatura.

As caricaturas[1] – apesar de serem ícones – têm um forte caráter indicial, pois remetem diretamente às personalidades representadas. É na ordem icônica, contudo, que está a sua geração de interpretantes mais relevante, acentuando ou alterando um ou outro aspecto qualitativo dessas figuras humanas.

Distorções são comuns em caricaturas, gerando um efeito cômico, acentuando um ou outro aspecto da fisionomia. Entre os ilustradores, no entanto, atualmente, há uma consciência crítica sobre as soluções fáceis, que tendem a ocorrer nesse tipo de

[1] Ver ANEXOS F, I 30, I 38, I 39, I 40, I 42, I 46, I 51, J 19, K 2, K 9, K 10, K 11, K 12, K 22 e K 48.

procedimento. É o caso, por exemplo, de fazer uma imensa cabeça, junto a um pequeno corpo.

Muitas vezes, a caricatura se torna uma maneira mais atraente de remeter a uma fonte jornalística do que a fotografia. Enquanto a fotografia não faz com que tenhamos consciência de sua iconicidade, em função do seu forte caráter indicial, as caricaturas são uma forma de enfatizar o aspecto icônico, embora também não possam se livrar de seus aspectos indiciais e simbólicos.

Outras duas definições importantes, relacionadas com a questão da ilustração, são o infográfico e a vinheta. Os infográficos vêm sendo cada vez mais utilizados na mídia impressa, talvez por influência da internet. Trata-se de uma criação gráfica "[...] *que usa recursos visuais (desenho, fotografias, tabelas, etc.), conjugados a textos curtos, para apresentar informações jornalísticas de forma sucinta e atraente*". (RABAÇA; BARBOSA, 2002, p. 388.) A vinheta[2] é um elemento ornamental abstrato ou figurativo, usado como ornato intratextual.

Nesta pesquisa, buscando discutir a relação entre as atividades artísticas e jornalísticas, detenho-me em imagens que estejam vinculadas a textos verbais. Problematizo a sua relação, sobretudo considerando os atributos estéticos das imagens e como isso é relevante nos processos produtivos. Esses atributos não são dados restritamente na sua relação com o texto. Não considero trabalhos que tenham um caráter independente dos textos, como acontece com os cartuns e charges, os quais ultrapassam o caráter de "ilustração".

Os infográficos não pesam tanto pela dimensão estética, como ocorre com as ilustrações. São, porém, um elemento de contraponto e problematização das ilustrações, já que se colocam, sobretudo, como um texto informativo, de caráter visual e, também, com atributos estéticos, principalmente como signos diagramas.

Muitos ilustradores também estão exercendo a função de infografistas ou vice-versa. As infografias, no entanto, tendem a não ser produzidas por artistas. Esses se colocam diante da tarefa de ilustração, no papel de artistas plásticos, tal como ocorre com as ilustrações do jornal *Folha de São Paulo*, aos domingos, na página três.

[2] Ver ANEXOS I 15, I 18, J 5, K 38 e K 39.

4.1 Aspectos históricos das ilustrações e caricaturas

Conforme Edson Carlos Romualdo, no seu livro *Charge Jornalística – Intertextualidade e Polifonia* (2000), é difícil hoje imaginar como os jornais tinham uma aparência monótona antes, quando eram compostos apenas por textos verbais, sem ilustrações. A primeira gravura para ilustrar uma reportagem foi publicada em 1835, nos Estados Unidos, por James Gordon Bennett, embora as caricaturas já circulassem há mais tempo na forma de folheto.

> *O primeiro jornal diário americano a usar ilustrações regularmente foi o* Daily Graphic*, de Nova York, em 1873. Os outros jornais perceberam a tendência do público em consumir os diários ilustrados e, na década de 1880, as ilustrações passaram definitivamente a fazer parte dos jornais americanos.* (ROMUALDO, 2000, p.11.)

O desenvolvimento da caricatura está muito ligado ao desenvolvimento das técnicas de reprodução. Suas origens podem ser encontradas desde o início da história. Foi, no entanto, um produto do Renascimento em função da importância do crescente individualismo a partir desse período. A caricatura, como retrato satírico, surge a partir da obra de Agostino Carracci, no final do século XVI. A família Carracci mantinha uma academia em Bolonha, tendo como uma das suas principais atividades a pintura de gênero, voltada a cenas do cotidiano. O interesse por personagens populares teria levado ao surgimento da caricatura. "*Agostino chegou a fazer anotações da execução de um criminoso em seu livro de esboços.*" (FONSECA, 1999, p.50.)

O francês Jacques Callot (1592-1635) foi um expoente histórico do uso da caricatura como sátira social, tendo vários seguidores. A Holanda, em função do regime de liberdade que desfrutava, era um refúgio para os descontentes políticos. Por isso, serviu de berço para a caricatura política. Tornou-se o centro de lançamento de caricaturas que satirizavam Luis XIV. A primeira aparição da caricatura, na Inglaterra, deve-se ao processo judicial do doutor Sacheverell em 1710. Conforme Fonseca (1999), as caricaturas pessoais começaram a circular de tempos em tempos e eram vendidas como folhas avulsas nas ruas.

Um dos principais caricaturistas da história foi William Hogarth, que nasceu em 1697, em Londres, época em que o interesse pelas caricaturas já era grande entre os ingleses. Conforme Joaquim da Fonseca (1999), ele se destacou por desenhar cenas

humorísticas sem efeitos caricaturais grosseiros ou deformações físicas, demonstrando conhecer a personalidade dos seus retratados.

> *Os efeitos que obtinha eram primeiramente dramáticos, antes de serem gráficos. Seus desenhos, principalmente pela narrativa em seqüência, podem ser reconhecidos como precursores diretos da história em quadrinhos.* (FONSECA, 1999, p.59.)

É interessante notar os vínculos que existem entre o desenvolvimento das caricaturas e das histórias em quadrinhos, que influenciaram a linguagem da ilustração na imprensa. Antecipando as histórias em quadrinhos, conforme Scott McCloud, uma das "histórias com imagens" de Hogarth foi *O Progresso de uma Prostituta*, publicada em 1731. Ele teria chegado a uma maior sofisticação, com uma narrativa rica em detalhes e motivada por preocupações sociais. "*As histórias de Hogarth foram mostradas pela primeira vez como uma série e pinturas e, mais tarde, vendidas como portfólio de gravuras.*" (McCLOUD, 2005, p.17.)

Outros caricaturistas tiveram um vínculo muito forte com a origem das histórias em quadrinhos. James Gillray (1757-1815) fez uso do balão de fala e foi o pioneiro da continuidade de painéis. George Cruikshank (1792-1878) estabelecia correspondências entre os balões, para marcar mudanças rápidas entre as falas das personagens. "*A partir da Inglaterra, as técnicas da caricatura espalharam-se por toda parte,* [...]*"* (FONSECA, p.63.)

Há importantes artistas plásticos vinculados à história da caricatura. O pintor espanhol Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828) consagrou-se na história da arte com as suas séries de gravuras, entre as quais, *Los Caprichos,* onde ridiculariza os comportamentos da nobreza, e *Los Disastros de la Guerra*, onde mostra cruamente o horror dos combates bélicos.

Honoré Daumier (1808-1879) trabalhou no jornal *La Caricature*, criado por outro caricaturista, o francês Charles Philipon, em 1830. Travando uma guerra com o rei Louis-Philippe, o periódico foi fechado em 1835, quando leis contra a imprensa estabeleciam a censura oficial. Daumier foi condenado à prisão por ter feito uma caricatura do monarca, que foi vendida como uma gravura avulsa. Saindo da prisão, depois de passar por um período de crítica aos costumes, conquistou um espaço de maior liberdade de expressão, criando personagens como Ratapoil, "[...] *um partidário*

do militarismo, personagem político e policial [...]" (FONSECA, 1999, p.80.). Daumier foi amigo do historiador Jules Michelet e foi comparado a Michelângelo, por Balzac, apesar de que esse escritor não chegou a conhecer os seus trabalhos mais significativos de pintura, iniciados em 1848.

Outro mestre da caricatura do século XIX, é Paul-Gustave-Louis-Christophe Doré, conhecido como Gustave Doré (1833-1883), que se tornou famoso sobretudo como ilustrador de livros. Trabalhando com os contrastes entre o preto e o branco, ele fez interpretações grotescas e bizarras da natureza em ambientes com amplas áreas escuras.

Em 1831, surge a revista *Punch* em Londres. Chegou a ser a mais antiga publicação humorística do mundo ao fechar suas portas no final da década de 1980. Nela, John Leech (1817-1864) populariza o termo cartum, em 1843, através da charge com o título *Cartoons for the Walls of the House of Parliament (Cartuns para as Paredes da Casa do Parlamento*).

Em 1870, o cartunista alemão Thomas Nast (1840-1884), radicado nos Estados Unidos, ficou conhecido pelos ataques à administração da cidade de Nova York. A liberdade de imprensa e as tiragens de centenas de milhares de exemplares permitiram atingir a um público massivo. Aos 20 anos de idade, esse desenhista já havia ocupado o cargo de "artista-repórter" em coberturas para o *New York Illustrated News* e para o *Illustrated London News*.

> *Foi Nast quem definiu a estrutura e a forma do cartum político na imprensa norte-americana e estabeleceu, para as gerações que se seguiram, os padrões de resolução gráfica e as fronteiras do bom gosto, do julgamento e da ética profissional. Nast fez do cartum político na América uma força que passou a ser reconhecida e que removeu o manto de anonimato de sua profissão.* (FONSECA, 1999, p.97-98.)

Após a II Guerra Mundial, as caricaturas perderam um pouco da sua importância, junto com a imprensa escrita, diante dos novos meios técnicos. As imagens fotográficas, o cinema e a televisão passaram a competir como meios de comunicação. O jornalismo moderno também começou a focar menos os políticos e mais os artistas e outras celebridades. Os desenhos também se modificaram, assimilando conceitos da arte moderna.

Saul Steinberg (1914-1999) fez sucesso com suas caricaturas para a revista *The New Yorker*. Seu trabalho é um exemplo do reconhecimento do desenho para a imprensa nos meios artísticos. Em 1946, fez sua primeira exposição individual no Museu de Arte Moderna de Nova York, tendo suas obras no acervo dessa instituição e no Museu Metropolitano de Nova York. Com uma composição marcada pela simplificação, o estilo teria aproximações com o Surrealismo. Fonseca considera-o como o "[...] *mais original e influenciador dos cartunistas modernos*." (FONSECA, 1999, p.172.)

Uma das maiores referências do desenho de imprensa brasileiro é o jornal *Pasquim*, fundado em 1969, pelo jornalista Tarso de Castro. Destacou-se na luta contra o regime militar e pela divulgação de temas novos na época, como a liberação sexual e os questionamentos sociais.

No seu livro *O Pasquim e os Anos 70: mais pra epa do que pra oba...*, José Luiz Braga observa que os cartuns tiveram uma presença "*preponderante e central*" nessa publicação. "[Os] *principais componentes gráficos e visuais do jornal... são os cartuns e ilustrações*." (BRAGA, 1991, p.160.) Apesar de a ilustração ser concebida como uma forma não-verbal, subordinada ao texto, ele observa que, nesse jornal, ela corresponde a um elemento, no mínimo, com a mesma importância. Ultrapassa a função de mero complemento visual.

> *Cada ilustração traz a marca do estilo, que caracteriza o desenho como um comentário sobre o texto, em uma visão pessoal do desenhista. O fato de alguns desenhistas virem regularmente associados a alguns autores de texto assinala uma relação subjetiva de preferências e afasta justamente o uso do desenho como mero acessório visual de uma expressão verbalizada.* (BRAGA, 1991, p.160.)

Braga define *O Pasquim* como um jornal de desenhistas, que explorou as possibilidades jornalísticas do desenho. As ilustrações apresentavam uma ampliação das abordagens com elementos adicionais, podendo adquirir uma existência independente. As imagens humorísticas, da mesma forma que os textos, ganham sentido de acordo com o universo cultural do jornal. Há, também, ilustrações sérias, com um "[...] *desenho inquietante, que trabalha o absurdo e o horror*." (BRAGA, 1991, p.167.) Nessa última categoria, ele cita a profissional Mariza Dias Costa, que atualmente faz ilustrações para a *Folha* e será citada nos próximos capítulos.

4.2 A arte dos quadrinhos

As histórias em quadrinhos podem encontrar suas origens, da mesma forma que a caricatura, nos primórdios das civilizações, no Egito e no Império Romano, quando já existiam formas visuais narrativas, com seqüências de imagens.

Vários elementos que constituiram a linguagem gráfica dos quadrinhos apareceram anteriormente nas caricaturas, cartuns, charges e nas novelas populares em folhetim. O advento dessa forma de ilustração, no entanto, se dá com o *Yellow Kid* (Garoto Amarelo), criado pelo desenhista Richard Felton Outcault para o suplemento dominical *Sunday World*, do jornal *New York World*, em 1895.

O autor Scott McCloud, no livro *Desvendando os Quadrinhos* (2005), desenvolve um texto teórico, usando a própria linguagem dos quadrinhos. Ele busca evidenciar as suas características, como uma forma artística particular. Apesar desta pesquisa não estar voltada para as histórias em quadrinhos, McCloud torna-se uma referência importante, por demonstrar lógicas que correspondem ao que se pode observar entre os ilustradores dos jornais.

Todas as citações feitas sobre a obra de McCloud aqui tornam-se precárias, já que deveriam estar acompanhadas dos seus desenhos, para uma real completude. Ele toma como referência os trabalhos de Will Eisner (*Quadrinhos e Arte Sequencial*/1985*)* e Art Spiegelmann, famoso por seus trabalhos documentais em quadrinhos.

Segundo McCloud, o pai dos quadrinhos modernos seria Rodolphe Töpffer, que empregava, em meados do século XIX, a combinação inderdependente de palavras e figuras.

> *As revistas inglesas de caricatura mantiveram vivas as tradições e, à medida que o século XX se aproximava, as histórias em quadrinhos começaram a florescer num fluxo regular de fantasias que continua até hoje.* (McCLOUD, 2005, p.18.)

Um dos passos fundamentais, para a popularização dessa arte, foi o surgimento da imprensa. Segundo McCloud, um dos maiores problemas enfrentados pela arte dos quadrinhos, porém, tem sido o preconceito. Ele cita casos de profissionais que não foram reconhecidos como quadrinistas, pelo tom pejorativo dado a essa forma de

expressão. O artista surrealista Max Ernst produziu o "romance em colagem" *A Week of Kindness*, uma obra-prima da arte moderna, com 182 colagens, a serem lidas de forma seqüencial. "*Mas nenhum professor de história da arte sonharia em chamar aquilo de 'quadrinhos'!*" (McCLOUD, 2005,p.19.)

A autora Sonia Bibe-Luyten também alerta para esse problema enfrentado pelos quadrinhos. "[O] *quadrinho tem sofrido muito em matéria de desprestígio por parte de intelectuais e educadores do próprio mundo ocidental. Essa condição de subproduto da cultura que acompanha as HQ está em função da estrutura industrial de grande escala,...*" (BIBE-LUYTEN, 1987, p.8.)

Apesar de não citar as teorias peirceanas, McCloud parece inspirado pela semiótica, ao fazer algumas de suas considerações. Falando de histórias em quadrinhos, ele não teve como escapar do conceito de ícone. Menciona indiretamente o que seriam os legissignos icônicos, "*imagens que usamos para representar conceitos e idéias*", e os sinsignos icônicos, "*os ícones que chamamos de figuras: imagens criadas pra se assemelharem a seus temas.*" (McCLOUD, 2005, p.27.)

No caso dos ícones "não-pictóricos", de acordo com McCloud, seu significado é "*fixo e absoluto*", como ocorre com os símbolos. Nas figuras, o significado seria mais "*fluído e variável*", de acordo com a aparência, o que lhes confere um caráter mais indicial.

As figuras teriam um "*nível de abstração*". As que possuem maior semelhança com seu objeto, a exemplo da fotografia, "*quase enganam o olho*". Outras seriam mais abstratas. Reduzindo as imagens a algumas linhas e vestígios de sombreamento, chegar-se-ia ao ícone próprio dos quadrinhos, que McCloud chama de "*cartum*".

> *Quando abstraímos uma imagem através do cartum, não estamos só eliminando os detalhes, mas nos concentrando em detalhes específicos. Ao reduzir uma imagem a seu 'significado' essencial, um artista pode ampliar esse significado de uma forma impossível na arte realista.* [...] *A capacidade que o cartum tem de concentrar nossa atenção numa idéia é parte importante de seu poder especial, tanto nos quadrinhos como no desenho em geral.* [...] *O fato de sua mente conseguir pegar um círculo, dois pontos e uma linha e transformar isso num rosto é, no mínimo, incrível!* (McCLOUD, 2005, p.30-31.)[3]

[3] Citações como essa, do livro de McCloud, referem-se a vários balões dispostos em seqüência no texto em quadrinhos.

Do ponto de vista da história da arte, como mostro nos capítulos seguintes, o posicionamento do autor pode ser relacionado com as simplificações que caracterizaram as primeiras vanguardas modernas, o Cubismo e o Fauvismo, e que se relacionam com a influência das gravuras japonesas que circulavam na Europa sobre os artistas pós-impressionistas. Hoje, podemos entender essa simplificação como parte da consciência moderna, que levou ao surgimento das abstrações no campo da arte e a uma linguagem de caráter abstrato, que serviu ao desenvolvimento de linguagens visuais, nos meios de comunicação de massa.

Esse procedimento de clarificar as aparências também pode ser visto como algo inerente à tradução que os artistas fazem, desde pelo menos o Renascimento, da aparência tridimensional do mundo para a superfície bidimensional do papel:

> *A capacidade que o cartum tem de concentrar nossa atenção numa idéia é parte importante de seu poder especial, tanto nos quadrinhos como no desenho em geral.* (McCLOUD, 2005, p.31.)

A espécie humana, segundo McCloud, seria caracterizada por estar centrada em si mesma, atribuindo identidade e emoção, transformando o mundo à imagem de si própria. Nos desenhos do tipo cartum, o leitor estaria vendo a si mesmo, preenchendo o que falta nesses ícones não realistas, especialmente quando se tratam de figuras humanas ou antropomórficas. E, dessa forma, os cartuns estariam mais próximos de legissignos icônicos, colocando-se no "*mundo dos conceitos*", ao definir personagens que se completam no imaginário dos leitores. Os cenários e os objetos, no entanto, tendem a ter um caráter realista, já que "*ninguém espera que as pessoas se identifiquem com paredes ou paisagens.*" (McCLOUD, 2005, p.42.)

Esse autor distingue claramente a experiência no nível dos conceitos, que eu ligaria à ordem da terceiridade, e no nível das percepções, onde a primeiridade e a secundidade se manifestam, mas produzem sentido especialmente quando atingem à terceiridade.

> *Todas as coisas que vivenciamos na vida podem ser separadas em dois reinos: o do conceito... e o dos sentidos. Nossas identidades pertencem ao mundo conceitual. Não podem ser vistas, ouvidas, cheiradas, tocadas ou saboreadas, são apenas idéias. E tudo o mais – desde o início – pertence ao mundo sensorial. O mundo externo a nós. Indo além de nós mesmos... encontramos a visão, o olfato, o tato, o paladar e o som de nossos corpos. E do mundo que nos cerca. E logo descobrimos que os objetos do mundo físico também podem atravessar... E possuir*

> *identidades próprias, ou... Sendo nossas extensões... começam a brilhar... com a vida... que nós lhes emprestamos. Ao trocar a aparência do mundo físico pela idéia de forma, o cartum coloca-se no mundo dos conceitos.* (McCLOUD, 2005, p.39-41.)

Em função da humanização que caracteriza o “cartum”, os quadrinhos se especializaram nas formas de produzir identificação e tornaram-se popularizados. Por mais abstrata que seja a imagem, no entanto, ela nunca vai atingir o caráter simbólico da mesma forma que as palavras, que são um ingrediente importante das histórias em quadrinhos.

A maior dificuldade nessa arte, segundo McCloud, é chegar a um “*vocabulário simples e unificado*”; caso contrário, ela vai ser considerada um filho bastardo da literatura (em função das palavras) ou das artes plásticas (em função das imagens).

> *Imagens são informações recebidas. Ninguém precisa de educação formal pra ‘entender a mensagem’. Ela é instantânea. A escrita é informação percebida. É preciso conhecimento especializado pra decodificar os símbolos abstratos da linguagem. Quando as imagens são mais abstraídas da ‘realidade’, requerem maiores níveis de percepção, como as palavras. Quando as palavras são mais audaciosas, mais diretas, requerem níveis inferiores de percepção e são recebidas com mais rapidez como imagens.* (McCLOUD, 2005, p.49.)

Nessa passagem, percebo o caráter de argumento que é próprio das palavras, e o caráter de qualissigno, no sentido peirceano, característico das imagens. Nas histórias em quadrinhos, pela associação estabelecida com os ícones, as palavras tendem a ser legissignos simbólicos remáticos, ganhando um caráter qualitativo, mesmo como signos genuínos. Isso parece acontecer, também, quando a linguagem verbal funciona de maneira mais acessível e direta, como propõe a técnica dos quadrinhos, nessa associação entre ícones e símbolos.

McCloud contrapõe diagramaticamente a linguagem das palavras às imagens mais abstratas (o vocabulário pictórico) e à realidade em três vértices opostos de um triângulo. Os estilos de histórias em quadrinhos estariam vinculados ao uso de elementos com maior ou menor semelhança aos seus temas, os objetos dinâmicos, tendo um caráter mais abstrato ou realista, sempre considerando a possibilidade de uma outra relação com as palavras. Haveria autores com um desenho de caráter mais abstrato, mais próximos dentro do que McCloud define como cartum; outros, com

maiores relações de semelhança com os objetos dinâmicos. Numa ponta do triângulo, estariam os qualissignos; na outra, os sinsignos; e, na terceira, os legissignos, as palavras.

O que ele define como “icônico” seria a simplificação própria dos quadrinhos, onde se afirma o estilo de um autor, da mesma forma que a de um artista plástico. Isso ocorre através dos elementos qualitativos do seu trabalho, no uso da linha, composição, etc. No ângulo da realidade, surge o caráter indicial da representação, que a aproxima da técnica da fotografia. No terceiro ângulo, que é o da linguagem, verifica-se a junção da criação artística, na sua relação com a realidade. Nesse sentido, a criação aproxima-se dos códigos de comunicação predominantes na cultura, que tem a língua como a principal das convenções. A linguagem escrita relaciona as imagens aos códigos de representação mais convencionais, ou seja, de ordem simbólica, dando maior controle ao sentido produzido, mais na ordem da terceiridade, do que na secundidade e primeiridade.

O texto dos quadrinhos constitui-se na correspondência com os objetos dinâmicos através dos desenhos e das palavras conjuntamente. Nesse caso, tratam-se de objetos dinâmicos fictícios, construídos através de elementos icônicos, indiciais e simbólicos, trazidos das realidades mediadas pelas culturas.

Scott McCloud (2005) acaba vinculando a idéia de ícone mais à abstração do que ao realismo. Trata o conceito mais como um símbolo remático, que se relaciona com seu objeto por uma convenção, mas gera um interpretante de ordem qualitativa, como é próprio dos quadrinhos. As convenções estabelecidas permitem e constrangem as manifestações dos diferentes estilos na arte dos quadrinhos.

O balão seria um dos elementos mais característicos dos quadrinhos, indicando as falas dos personagens. Esse elemento também aponta o comportamento ou sentimento das figuras através de diferentes tipologias que expressam surpresa, ódio, alegria ou medo. “[As] onomatopéias*, palavras que procuram reproduzir ruídos e sons, completam a linguagem dos quadrinhos e lhes dão efeito de grande beleza sonora.*” (BIBE-LUYTEN, 1987, p.13.)

Outra definição importante nos quadrinhos é a “conclusão”. Apesar de vermos o mundo como uma totalidade, percebemos essa realidade através de fragmentos. O

fenômeno de observar as partes e perceber o todo é que vem a ser a “conclusão”. Tiramos conclusões, completando mentalmente o que está incompleto, a partir da experiência anterior. Isso acontece quando percebemos as abstrações, – que McCloud define como “cartuns” –, e também na narrativa dos quadrinhos, que depende, em diferentes níveis, das conclusões dos leitores de quadro a quadro. É o que pode ser relacionado com a idéia peirceana de “experiência colateral”. Também se verifica, de diferentes maneiras, em relação às fotografias, ao cinema e a TV. Na terminologia própria dos criadores de HQ, o espaço entre os quadros é chamado de “sarjeta”.

> *Os quadros das histórias fragmentam o tempo e o espaço, oferecendo um ritmo recortado de momentos dissociados. Mas a conclusão nos permite conectar esses momentos e concluir mentalmente uma realidade contínua e unificada.* (McCLOUD, 2005, p.67.)

Um quadro, conforme McCloud, sugere a presença de todos os ícones das histórias em quadrinhos. Seu significado é fluído e maleável, é um indicador geral de tempo e de espaço, que estão sendo divididos. Suas formas afetam a experiência da leitura. Um quadro único entraria em conflito com a idéia de arte seqüencial, mas compartilha do mesmo vocabulário visual. Esse legissigno icônico é um dos ícones mais importantes dessa forma de narrativa: por isso, a denominação “história em quadros/quadrinhos”.

Através das linhas e traços, seria possível expressar sentimentos, como ódio, prazer, serenidade, tensão, intimidade, loucura, orgulho, ansiedade, etc. “*A idéia de que uma figura pode evocar uma resposta emocional ou sensual no espectador é vital nos quadrinhos.*” (McCLOUD, 2005, p. 121.)

Para explicar como uma imagem pode expressar emoções e como isso se aplica aos quadrinhos, McCloud recorre às artes visuais, embora sempre enfatize o risco de pensar os quadrinhos, vinculando-os às artes plásticas ou à literatura, como se fosse um filho bastardo. Cita a visão subjetiva dos artistas expressionistas e, para explicá-la, recorre às teorias de Wassily Kandinsky e o “[...] *seu grande interesse no poder do traço, forma e cor pra sugerir o estado interior do artista e provocar os 5 sentidos.*” (McCLOUD, 2005, p.123.)

A simplificação da linguagem do cartum contrapõe-se a representações mais realistas e, também, a um tratamento mais expressivo na representação como um todo,

especialmente quanto às figuras humanas. Há sempre um jogo entre formas simplificadas e formas mais marcadas por relações de semelhança, e traços mais fluídos, contra outros de caráter mais expressivo.

Conforme McCloud, todas as linhas carregam um potencial expressivo. A linha horizontal seria passiva e infinita; a vertical, orgulhosa e forte; a diagonal, dinâmica e mutável; ângulos pontiagudos seriam importunos e graves; as curvas, cálidas e delicadas; os ângulos com horizontais e verticais predominantes seriam racionais ou conservadores. O traçado da linha pode ter um caráter selvagem e mortal ou fraco e instável. O estilo dos desenhos dos quadrinhos pode ser definido a partir de como as linhas do desenho são traçadas.

Nas histórias em quadrinhos, um jovem em busca de sucesso pode buscar copiar nomes exemplares e, assim, superando pouco a pouco as deficiências, chegar ao sucesso profissional, fazendo o que outros autores bem sucedidos também fazem no mercado editorial. Tentando saber tudo sobre a linguagem da sua arte, ele pode almejar dela o que ela pode oferecer de melhor para o tempo e a cultura de que faz parte. Pode chegar até a questionar a maneira predominante de pensar aquilo que faz, atingindo, assim, a uma identidade própria, que vem a ser o estilo. Duas limitações que envolvem a criação dos quadrinistas são o caráter comercial e tecnológico. O uso de cores, por exemplo, depende do investimento em tecnologias, que, muitas vezes, são disponibilizadas por editoras mais conservadoras, que impedem experiências mais audaciosas. (McCLOUD, 2005, p.191.)

A linha é a matéria-prima da qual a linguagem pode surgir. Muitas vezes, em meio às narrativas, o desenho dos quadrinhos não representa “figuras”, mas metáforas visuais, vinculadas a outros sentidos ou fenômenos que não são visíveis, como acontece na representação dos sons e dos cheiros. Formas de representar o invisível podem gerar símbolos, que, como tal, serão incorporados pelas linguagens. Conforme McCloud, “[o] *afastamento do visível pro invisível tem sido a base de todas as linguagens escritas da civilização.*” (McCLOUD, 2005, p.130.)

Boa parte do que um leitor de histórias em quadrinhos ganha, ao ler esse tipo de narrativa, envolve as próprias contribuições que ele é levado a dar no decorrer da leitura; caso contrário, teria-se só tinta e papel. Em muitos aspectos, os quadrinhos

seriam a arte do invisível, especialmente quando os signos se referem a percepções que não são da ordem visual, como é o caso dos cheiros.

Dar forma ao invisível é algo muito semelhante ao que ocorre com a arte abstrata, embora essa pediria uma experiência colateral, na ordem da terceiridade, que, comumente, é apontada como a erudição necessária para o fruir dessas obras. No caso das quadrinhos, a experiência colateral necessária para a interpretação da narrativa é a mesma que precisamos para decifrar os signos nas nossas vivências diárias, o que corresponde aos hábitos.

Apesar da importância que os textos verbais e as imagens têm na tradição cultural no ocidente, as duas formas de representação são tratadas analiticamente separadas. Quando elas são vistas juntas, segundo McCloud, são tratadas como "*diversão pras massas*" ou "*comercialismo crasso*" (McCLOUD, 2005, p.140.)

Nas pinturas das cavernas pré-históricas, já podem ser encontradas representações de caráter imitativo (naturalista) evidente, ao lado de outros exemplos de caráter geométrico, simbólico, mais abstratos. O caráter imitativo que, no senso comum, tende a ser associado à idéia de perfeição artística parece ser sobretudo uma opção de linguagem. Essa relação entre o figurativo e o abstrato também aparece no desenvolvimento da língua escrita. "*As primeiras palavras eram figuras estilizadas.*" (McCLOUD, 2005, p.142.)

A escrita tornou-se mais abstrata e passou a representar os sons das palavras, perdendo a semelhança com o mundo visível. Ao longo da história ocidental, enquanto a representação com texto linguístico se tornava mais abstrata, as imagens teriam ganho um caráter mais naturalista, mais imitativo, havendo uma separação entre texto e imagem. Essa trajetória foi rompida pelas vanguardas modernas, que trouxeram a idéia das abstrações visuais, enquanto a literatura se tornava mais coloquial, ou seja, mais icônica. Essa iconicidade pode ser verificada no sentido de produzir signos que remetam mais imediatamente ao objeto dinâmico, como algo de ordem qualitativa (imagem). "*Em prosa, a linguagem estava se tornando mais direta, transmitindo significado de modo simples e rápido, como figuras.*" (McCLOUD, 2005, p.147.)

Enquanto o artista surrealista Magritte mostrava o caráter representativo similar das palavras e imagens, como efeitos de linguagem, – na sua famosa pintura *A Traição*

das Imagens, onde aparece o desenho de um cachimbo acima da frase “Isto não é um cachimbo” –; a cultura popular estava imersa em textos, onde imagens e palavras estavam colidindo.

Segundo McCloud, o que faz a qualidade dos quadrinhos não seria a “boa arte” (desenho) somada ao “bom texto”. Eles não podem ser pensados como palavras separadas das imagens.

No caso das ilustrações, a relação entre texto e imagem não é exatamente a mesma, pois esses são signos produzidos por autores diferentes. Apesar de que pode ser gerada uma semiose na relação entre o texto verbal e a imagem, considero que cada um pode gerar uma semiose autônoma, de acordo com a sua predisposição diante de um assunto. Ocorre que os ilustradores estão imersos na cultura profissional do jornalismo, diferente dos artistas plásticos e de alguns autores de textos, que são personalidades convidadas a escrever no jornal.

5 DEFININDO PROBLEMAS ESTÉTICOS

Os estudos de estética ganharam a sua especificidade somente no século XVIII com a publicação, em 1750, de *Aesthetica side theoria liberalium artium* (*Estética ou Teoria das Artes Liberais*), com autoria de Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762). Os problemas estéticos, porém, já surgem na filosofia da antigüidade grega. Em Platão (427-347 a.C.) e Aristóteles (384-322 a.C.), estão configuradas as primeiras idéias em torno da arte e da problemática estética.

Em torno do conceito de mimese, estão as concepções platônicas que mais repercutem hoje, já que os princípios da arte naturalista, imitativa, são os que mais se popularizaram, da mesma forma que a Teoria do Espelho é uma das mais praticadas em relação ao jornalismo. Platão avaliava negativamente os artistas, pois considerava que, fazendo um trabalho manual, eles imitavam as formas imperfeitas da vida terrena, enquanto as formas originais só poderiam ser alcançadas intelectualmente, pois correspondem ao plano das Idéias. Aristóteles, ao contrário, reconhecia a imitação como uma forma de conhecimento, considerando, por exemplo, que as crianças aprendem imitando seus pais.

A preocupação intelectual de Platão tem um caráter fortemente idealista e, na tradição do pensamento europeu, conota racionalismo. A racionalidade, como um elemento de distinção do ser humano, é enfatizada na história, quando se considera, inclusive, o surgimento da filosofia, em contraposição aos mitos. Os filósofos teriam criado uma forma racional de conhecimento ao combaterem os mitos e as explicações existentes para os fenômenos da natureza, através das narrativas que contam a vida dos deuses. Esse aspecto racionalista torna-se palpável em formas arquitetônicas

gregas, como os templos e suas ordens arquitetônicas, ou nas esculturas, nas quais a figura humana é concebida de maneira perfeitamente proporcional. A racionalidade explica a formação da consciência crítica da humanidade, embora a origem desse distanciamento possa estar nas narrativas dos próprios mitos.

O período histórico da Antiga Grécia, marcado pela concepção idealista da arte, que dá forma ao classicismo grego, foi seguido pelo período da Antigüidade Romana, Esse, por sua vez, foi responsável pela perpetuação de muitos aspectos da arte grega. Na Idade Média, surge o cristianismo. No Renascimento, há a retomada de alguns aspectos da antiguidade greco-romana e esse momento pode ser visto como o germe da modernidade e sua concepção de sujeito. O idealismo racionalista grego parece perpetuar-se a partir do Renascimento.

Na trajetória da filosofia, pensadores como Friedrich Nietzsche (1844-1900) cumpriram com a tarefa de enfatizar aspectos esquecidos da cultura grega, talvez, por força da influência do cristianismo. Entre esses, estaria a questão dionisíaca, vinculada às tragédias gregas e aos rituais que davam expressão aos aspectos mais emotivos da consciência humana. O próprio Nietzsche, porém, como sugere Marc Jimenez (1999, p.231-272) teve dificuldades para livrar-se do idealismo platônico, que serve como pano de fundo para os conceitos estéticos mais tradicionais.

Para o surgimento de um pensamento estético moderno, foi crucial o estatuto de disciplina autônoma que a Estética alcançou no século XVIII. Baumgarten criou o impulso inicial, mas foi Emmanuel Kant (1724-1804) quem realmente abriu a possibilidade de pensar valores vinculados à sensibilidade, de uma maneira particular, ao estabelecer a autonomia do domínio do Belo em sua terceira crítica, a *Crítica do Juízo* (1790).

Conforme Harold Osborne (1978), quando se tenta fazer uma abordagem prática da arte, muitas vezes se incorre no que se chama de teoria instrumental da arte. É quando se vê a arte como manufatura, como instrumento de educação, de doutrinação religiosa ou moral, expressão ou comunicação da emoção ou instrumento de expansão da experiência. Estes aspectos consideram propósitos, aos quais a arte deveria servir, havendo um interesse por efeitos que seriam diferentes dela. É fácil constatar que as

obras de arte têm sido implementos religiosos, símbolos para a glorificação de governantes e instituições, monumentos comemorativos etc.

Do Romantismo à Modernidade, a arte se libertou da instrumentalidade. É isso que permite uma definição como a de Scott McCloud, em seu livro *Desvendando os Quadrinhos.* Para ele, a "[...] *arte é a maneira de afirmarmos nossa identidade como indivíduos e sair dos papéis pequenos que a natureza nos atribui*." (McCLOUD, 2005, p.166.) Ela tende a ser vista, sobretudo, como auto-expressão e como uma maneira de chegar a descobertas.

Enquanto não se firmou, a noção de Belas Artes – como classe de ofícios manuais, cujo propósito principal era servir à contemplação estética – não se evocou, conscientemente, nenhum grupo de atitudes estéticas. A distinção entre "belas-artes" e as "artes úteis" ou "industriais" só se tornou importante no século XVIII. Foi um dos primeiros sintomas da expulsão gradativa da arte da estrutura integrada da sociedade. Esta distinção também gerou a crença moderna nos padrões independentes ou "autônomos", pelos quais se devem avaliar as obras.

A elevação das artes a um pedestal cultural enfraqueceu a influência direta na vida da maioria, dilatando o abismo entre o gosto inculto e o que se chama de gosto requintado.

No ponto de vista do autor de *O que é Estética*, Marc Jimenez (1999), aquilo que seria uma forma de valorização do fazer artístico, que se entende como autonomia da arte, serviu justamente para desvalorizar tanto a arte como a estética.

> *A autonomia da arte e a autonomia da estética – evidentemente nunca realizadas e sempre em projeto – podem perfeitamente, mesmo em seu estado precário, voltar-se contra o interesse de ambas.* [...] *Este refúgio as protege da realidade exterior, preservando ao mesmo tempo essa mesma realidade dos ataques que as obras poderiam dirigir contra ela.* [...] *Isoladas da realidade, inofensivas, podem ser toleradas pela ordem social e política sem perigo para seu equilíbrio*. (JIMENEZ, 1999, p.87.)

Conforme Argan (1998), no entanto, paradoxalmente, uma das características do modernismo é uma tendência em diminuir as distâncias entre as artes maiores e as artes aplicadas. De forma paralela, a história é marcada por diversos momentos na modernidade, em que o conhecimento artístico vem a ser adotado pela sociedade como elemento de transformação do mundo do trabalho, como aconteceu nos ideários dos

ingleses John Ruskin e William Morris, e na escola alemã Bauhaus, onde os artistas abstracionistas vieram a colaborar nas concepções de *design* industrial.

A abstração – que foi uma importante expressão da busca por uma autonomia artística – pode ser considerada inerente a qualquer fazer artístico, independente de haver um referente concreto na realidade. Quando há figuração ou representações naturalistas, também há abstração, pois as semioses são em decorrência da produção de signos, que estão no lugar de algum objeto, sob algum aspecto.

No caso das representações artísticas, a produção dos signos é caracterizada pela categoria da primeiridade. Utiliza-se elementos que, muitas vezes, apenas sugerem seus objetos no plano qualitativo, podendo aí, gerar-se interpretantes múltiplos, como explica a "*polissemia*" de Barthes, no texto *A Retórica da Imagem*, que faz parte do livro *O Óbvio e o Obtuso* (BARTHES, 1990).

> [Toda] [...] *imagem é polissêmica e pressupõe, subjacente a seus significantes, uma 'cadeia flutuante' de significados, podendo o leitor escolher alguns e ignorar outros. A polissemia leva a uma interrogação sobre o sentido; ora, essa interrogação aparece, sempre, como uma disfunção, mesmo que essa disfunção seja recuperada pela sociedade sob a forma de jogo trágico* [...] *ou poético* [...] *Desenvolvem-se, assim, em todas as sociedades, técnicas diversas destinadas a* fixar *a cadeia flutuante dos significados, de modo a combater o terror dos signos incertos: a mensagem lingüística é uma dessas técnicas. Ao nível da mensagem literal, a palavra responde, de maneira mais ou menos direta, mais ou menos parcial, à pergunta:* o que é? (BARTHES, 1990, p.32. Grifos do autor.)

Barthes contrapõe, neste parágrafo citado, a "polissemia" com a "ancoragem" ou o "fechamento", feito geralmente com o texto verbal na relação com as imagens. No seu texto, *A Retórica da Imagem*, esse autor considera que o problema da imitação leva a pensar se as analogias podem constituir sistemas de signos. Segundo ele, os lingüistas "[...] *eliminam da linguagem toda comunicação por analogia* [e] [...] *a opinião geral também considera – confusamente – a imagem como um centro da resistência ao sentido*". (BARTHES, 1990, p.27.) Dessa forma, ele aponta para a necessidade de problematizar a questão da iconicidade, que, para ser compreendida no plano estético, não pode ser vinculada somente ao problema da analogia, que leva, muitas vezes, a uma compreensão da semiose na ordem simbólica. O caráter polissêmico está em

considerar as imagens como ícones, para além da mera relação analógica, muitas vezes, como qualissignos degenerados.

Marc Jimenez mostra que o cerne da criação artística, como linguagem, está ligado a uma dialética entre a elaboração mental, de caráter abstrato, e a concretização de um objeto. Entendo essa concretização, sobretudo, como um signo, independente de ser figurativo, ou seja, vinculado à idéia de arte que imita a natureza.

> *Criar uma obra de arte significa realizar um ato ao mesmo tempo abstrato e concreto. Abstrato, pois usa mecanismos psíquicos e mentais que decorrem da invenção, e concreto na medida em que uma coisa deve resultar desse processo, que se oferece à percepção. Os filósofos dizem, com toda a razão, que criar designa ao mesmo tempo um ato e um ser. A obra de arte evidencia-se, portanto, como uma concretização efetiva do poder demiúrgico do artista, capaz de engendrar objetos inéditos que não se reduzem à simples imitação de coisas já existentes.* (JIMENEZ, 1999, p.36.)

Qualquer tipo de representação icônica seleciona elementos analógicos para evocar objetos. Nesse aspecto seletivo, mesmo uma representação imitativa teria um caráter abstrato. No jornalismo, é muito freqüente o uso de imagens analógicas, especialmente de figuras humanas. Podemos, todavia, identificar a época do estabelecimento das raízes dos estudos de design gráfico moderno, nas primeiras décadas do século XX, que vai configurar a visualidade dos meios de comunicação, com o mesmo período do surgimento das vanguardas modernas, ou seja, Fauvismo, Cubismo, Futurismo, Expressionismo e Surrealismo, ao lado de estéticas abstracionistas, como o Expressionismo Abstrato, o Suprematismo, o Construtivismo, o Neoplasticismo e o Concretismo.

A partir dessas raízes comuns da história da arte e do *design* gráfico, a questão do fechamento de imagens midiáticas abstratas poderia ser vista como uma mera instrumentalização de aspectos artísticos, como indica Barthes (1990), através das relações estabelecidas entre imagens e signos lingüísticos. Observo um processo semelhante na relação das obras artísticas com os discursos paralelos, que, a princípio, pode ser vista, no mínimo, como algo de caráter ideológico, que se constitui na possibilidade de fazer e fruir arte num determinado contexto político/social. Na publicidade, é comum o uso de procedimentos surrealistas ou de outras vanguardas

para determinar interpretantes correspondentes à idéia de “modernidade”, ou para gerar conceitos que interessam aos produtos ou marcas especificamente.

É importante considerar que, no próprio campo das artes, terreno evidente da “polissemia” (ou seja, o contrário dos fechamentos), as abstrações foram reconhecidas como uma forma erudita de expressão artística, a partir do início do século XX, com o Expressionismo Abstrato de Kandinsky. No Brasil, especificamente, a abstração só encontra legitimidade com a premiação da obra *Unidade Tripartida,* de Max Bill, em 1951, na *I Bienal Internacional de Artes de São Paulo*.

Conceitos e definições que guiaram a história da arte moderna, presentes não só nas ilustrações dos artistas, mas ainda nos trabalhos dos profissionais de imprensa, ajudam na compreensão de como funcionam as semioses visuais, como aspectos da ordem da terceiridade, ou seja, formas de representação icônicas, que, independente do conteúdo, são carregadas de caráter simbólico.

Entre as ilustrações jornalísticas mais comuns, poucas se aproximam de uma composição abstrata, preferindo o que se chama, no campo da arte, como figuração. A maioria, para obter a significação desejada, faz uso de figuras humanas. Dessa forma, buscam vincular-se imediatamente aos hábitos da audiência, o que Walter Benjamin (1983) define como percepção tátil, quando percebemos a imagem como algo capaz de nos atingir e de fazer parte da nossa realidade.

O uso das imagens abstratas na comunicação pode ser constatado no próprio surgimento dos princípios do *design* na escola alemã Bauhaus. Um dos seus grandes contribuidores foi justamente Kandinsky, fundador do Expressionismo Abstrato.

Há um trajeto que vai das representações figurativas às abstratas na história da arte. A compreensão das formas abstratas artísticas está intimamente relacionada ao tempo vivido pelos artistas e ao papel exercido pela arte, nos seus tempos e espaços geográficos. Na verdade, isso é observável em qualquer período histórico, mas, na arte moderna, esse aspecto intensifica-se em função da própria arte estar em uma acirrada e constante reflexão crítica. A compreensão da formas abstratas, na mídia, está intimamente associada à maneira como esses valores artísticos foram incorporados pela sociedade ou por setores dessa sociedade. A comunicabilidade inicia a partir disso e de outros procedimentos característicos da produção de mensagens midiáticas.

Quanto ao aspecto artístico, na contemporaneidade, que poderíamos definir como pós-modernidade, as artes convidam os espectadores, cada vez mais, a uma participação ativa diante das obras. Defendo a hipótese de que isso foi incitado pela arte abstrata, que problematizou a questão da representação na arte. Hoje, atitudes que parecem absolutamente idiossincráticas, ao meu ver, pedem sobretudo uma atitude dos espectadores diante dos trabalhos, ora através de uma participação direta, em propostas interativas, ora através de enigmas semióticos. O autor de *Arte Contemporânea – Uma História Concisa*, Michael Archer, sugere uma visão diferente da relação entre a arte e os espectadores.

> [A] *questão das obrigações mútuas entre o artista e o espectador se faz igualmente presente. Observar a arte não significa 'consumi-la' passivamente, mas tornar-se parte de um mundo ao qual pertencem essa arte e esse espectador. Olhar não é um ato passivo; ela não faz que as coisas permanecem imutáveis.* (ARCHER, 2001, p. 235.)

Já Mel Gooding (2002), autor de *Arte Abstrata*, mostra que, na gênese da abstração, nas problematizações que os cubistas começaram a fazer em torno da fotografia, já estavam sendo evocadas possibilidades de participação mais ativa dos espectadores com "[...] *a criação de um signo ou de uma mensagem, aberta à interpretação segundo códigos complexos.*" (GOODING, 2002, p.33.)

Esse questionamento de uma relação passiva do público com as representações é muito importante em relação aos textos jornalísticos. Através da Teoria do Espelho, percebe-se que os jornais eram pensados de forma a estabelecer uma relação passiva com os leitores, como se fossem um espelho perfeito da realidade, da mesma maneira que as pinturas naturalistas.

Entendo a estética como uma área da filosofia. E o sentido da filosofia, de uma perspectiva semiótica, é, sobretudo, questionar os hábitos de pensamento. As mensagens comunicativas, no entanto, para funcionarem, dependem muito da adequação aos hábitos de pensamento dos contextos em que serão inseridas. De uma forma simplificada, poderíamos dizer que, para produzir o sentido de uma mensagem no cotidiano, os textos devem adequar-se aos hábitos predominantes. Nesse sentido, os estereótipos são largamente utilizados em todas as mídias. Ao mesmo tempo, porém, faz parte da própria caracterização do hábito a sua constante modificação, já

que os hábitos não podem ser vistos como algo estático, mas como um processo dinâmico, em constante movimento.

As noções estéticas podem estar enraizadas em nossos hábitos. São qualidades plásticas que podem estar ganhando sentido através das ideologias, ou são a possibilidade de estabelecer uma relação semiótica com um grande número de pessoas, em tempos de comunicação globalizada.

Os conceitos de Peirce iluminam a compreensão dos processos semióticos, das ilustrações, a partir da noção de hábito. Já Barthes apresenta um sistema para a compreensão dos processos semióticos a partir da inserção dos processos de significação nos contextos ideológicos.

A pesquisadora Lúcia Santaella defende a existência de uma teoria estética na semiótica de Peirce. Desta forma, estabelece-se uma ligação mais direta entre a estética e a comunicação, que ela compreende numa perspectiva otimista.

> *A filosofia peirceana apresenta uma tendência para o otimismo, uma das razões para a sua impopularidade, frente à moda nilista que tem predominado no pensamento filosófico ou não, desde Schopenhauer. Foi esse mesmo nilismo, aliás, que contribuiu para o equívoco, que se tornou corrente, de que a metafísica idealista da razão só pode ser superada sob a forma do nilismo*. (SANTAELLA, 1994, p.108.)

O hábito, na semiótica peirceana, é um elemento regulador nos processos de interpretação.

> *Quando interpretamos uma frase, numa conversa qualquer com alguém,... sempre sentimos algo, nem que seja o mero assentimento de que estamos entendendo o que está sendo dito a nós. Também há sempre um certo esforço maior, menor ou imperceptível envolvido. Mas nós só somos capazes de entender o que está sendo dito porque uma regra ou princípio condutor da interpretação está sendo atualizado. Enquanto o evento da interpretação, quer dizer, sua ocorrência aqui e agora é descontínua, o princípio-guia garante a continuidade das interpretações em outras ocasiões. Garante assim que haja algum ponto de contato entre o sentido que o emissor da conversa quer transmitir e aquilo que o receptor é capaz de receber. Embora existam mal-entendidos, distorções, perdas e ganhos, extravios, nessa remessa de sentido, não se pode negar que algum ponto de contato ocorra, caso contrário estaríamos submersos para sempre numa Babel incontornável. É justamente esse princípio guia que Peirce chamou de hábito*. (SANTAELLA, 1994, p. 146-147.)

A lei do hábito, porém, para Peirce, é a lei de adquirir novos hábitos. Entendendo por mudança de hábito as modificações de uma pessoa em relação à uma ação do

pensamento, da conduta e do sentimento, nada estaria mais apto do que tal mudança, segundo Santaella, para preencher a função de um futuro condicional do ideal estético.

Não é à toa que a arte alcança uma certa autonomia e desenvolve o abstracionismo no chamado período modernista. Num momento de mudanças aceleradas, as formas abstratas deram lugar à inovação buscando identificar-se com valores aparentemente desvinculados ideologicamente. É possível, contudo, que haja a vinculação com hábitos já existentes nessas formas, o que possibilita a geração de outras significações ou semioses.

Conforme Santaella (1994), Peirce postulou que à estética cabe a descoberta do ideal supremo, *summum bonum* da vida humana. De acordo com o pragmatismo, esse ideal não deveria ser um resultado estático, mas algo que tivesse um caráter processual, um fim que pudesse sempre antecipar uma melhoria constante e interminável dos seus resultados.

> *Pensamentos são hábitos mentais e os hábitos são padrões de ação que preparam o organismo, no caso o organismo humano, para ocorrências futuras possíveis. A generalidade do hábito é tanta que ele não pode nunca ser exaurido em nenhuma série dada de ocasiões atuais.* [...] *Ele é uma potencialidade tendo seu modo de ser localizado no futuro. Essa é a natureza do hábito*. (SANTAELLA, 1994, p.148.)

Peirce vê o signo de uma forma dinâmica, em um processo de constante semiose, enquanto os hábitos permitem o processo de interpretação, eles estão em contínua transformação nos processos semióticos. Então, ao mesmo tempo em que devemos nos sujeitar à sua existência, podemos interferir na sua processualidade.

A autonomia da arte levou às concepções de arte abstrata, que se antagonizaram ao princípio da mimese, que, como vimos, foi um dos conceitos fundadores do pensamento estético. No conceito peirceano de ícone, os dois aspectos – abstração e figuração (mimese) – podem ser considerados.

Um dos aspectos mais intrigantes dos textos comunicativos são os seus processos de "fechamento", que podem ser vistos como tentativas de controlar as semioses. A semiose em si é contínua, infinita, mas há técnicas textuais de controle da geração de interpretantes, ou seja, a ancoragem, que se dá sobretudo através de processos de associação entre imagem e texto verbal, explicados pelo autor Roland Barthes, como já visto em citação anterior.

> *Desenvolvem-se* [...] *em todas as sociedades, técnicas diversas destinadas a* fixar *a cadeia flutuante dos significados, de modo a combater o terror dos signos incertos: a mensagem linguística é uma dessas técnicas*. (BARTHES, 1990, p.32.)

No texto *O Fechamento no Universo da Locução*, Herbert Marcuse também fala desse processo, mas no sentido político. No cotidiano, as palavras que designam os objetos da vida diária correspondem ao contexto pragmático em que são usadas. Conceitos de caráter ideológico acabariam funcionando da mesma forma na sociedade industrial.

> *Os nomes das coisas não são apenas 'indicativos de sua maneira de funcionar', mas sua maneira (real) de funcionar também define e 'fecha' o significado da coisa, excluindo outras maneiras de funcionar. O substantivo governa a sentença de um modo autoritário e totalitário, e a sentença se torna uma declaração a ser aceita – repele a demonstração, a qualificação, a negação de seu significado codificado e declarado.* (MARCUSE, 1978, p. 95.)

A ancoragem de imagens, a princípio polissêmicas, foi alvo dos estudos de Roland Barthes, também, em seu livro *Mitologias* (1980). Nesse texto, ele discute a relação entre os processos semióticos das mídias, em função dos contextos ideológicos. Trata-se de um verdadeiro clássico da literatura sobre comunicação e, de certa forma, problematiza os efeitos gerados pelas mensagens comunicativas, inserindo-os na questão ideológica. A geração de efeitos é vista não meramente como um processo unilateral, como foi tratada pelos modelos mecânicos de informação.

O termo "significação" é próprio da semiologia e das tendências estruturalistas. Em função de tomar a semiótica peirceana como teoria central deste trabalho, vou dar preferência ao conceito de semiose. Considero, no entanto, o termo significação, ao tratar das teorias barthesianas, geradas a partir da semiologia de Ferdinand Saussure. A significação ocorre sobretudo por associações. Muitas vezes, as associações de imagens em atualizações díspares, ganham sentido através da naturalização propiciada pelos contextos ideológicos.

Barthes distingue a arte pela "polissemia", assim como Umberto Eco faz a mesma distinção, através da noção de "obra aberta". A "polissemia" é proposta por Barthes, especialmente no texto *A Retórica da Imagem* (BARTHES, 1990), onde seu trabalho pode ser relacionado com a semiótica de Charles Sanders Peirce,

principalmente quanto ao conceito de semiose. As representações artísticas, em princípio, são essencialmente polissêmicas, por não terem, muitas vezes, um referente imediato e seus processos conotativos não serem facilmente naturalizados em contextos ideológicos, tendendo a gerar diferentes semioses.

O poético, segundo Barthes (1990), é a capacidade simbólica (conotativa) de uma forma, que só tem valor se permite um grande número de direções, manifestando assim o "*infinito caminho do símbolo*", como propõe a noção peirceana de interpretante, na perspectiva de uma semiose. Nos termos barthesianos, nunca se pode chegar a um "significado" último, que será sempre o "significante" de outro "significante". Conforme o autor, os estereótipos destroem os fundamentos da poesia e a liberdade de expressão. Nos textos midiáticos, ocorrem os fechamentos, visando atingir determinadas faixas do público, obter maior clareza e objetividade ou pelos vínculos do contexto com as ideologias.

Nas entrelinhas dos escritos de Barthes (1980 e 1990), entendemos que as denotações são todas as relações entre significado e significante dadas habitualmente como inquestionáveis. A conotação, conceituada por Barthes na sua obra, toma essa relação entre significante e significado como significante de um novo significado retórico, constituinte das ideologias. Dessa forma, as conotações tendem a funcionar como novas denotações, as pré-disposições à significação em determinados contextos, à medida em que elas vem a ser naturalizadas como parte dos repertórios dos grupos, sociedades, línguas, etc.

Poderíamos usar o termo "denotação" para situações em que se busca um fechamento, preferindo a "conotação" para a geração de polissemias, o que este conceito também permite, à medida em que esta operação possibilita gerar novos significados. É importante ressaltar, contudo, que as mitologias são conotações naturalizadas.

No livro *Mitologias,* Barthes diz que o mito "*é uma fala*", "*um sistema de comunicação*", "*uma mensagem*" (BARTHES, 1980, p.131). O mito barthesiano define-se por sua forma e não pelo objeto a que se refere, "[...] *tudo pode constituir um mito, desde que seja suscetível de ser julgado por um discurso*" (BARTHES, 1980, p.131) .

O objeto passa de sua existência mais insignificante para a outra dimensão da palavra. A matéria é aberta aos diferentes usos da sociedade. Barthes destaca que reconhecer uma significação é recorrer à análise dos signos, e, dessa forma, associa a idéia de "signo" a de "mito". Desses dois conceitos, é que retira a relação entre dois termos, o significante e o significado, que formam associativamente a totalidade do signo, na concepção de Saussure.

Segundo Barthes (1980, p.135), o "[...] *significante é vazio, o signo pleno é um sentido*". Esse autor faz uso da metodologia específica de Saussure sobre a língua, onde "[...] *o significado é o conceito, o significante é uma imagem acústica (de ordem psíquica), e a relação entre o conceito e a imagem é o signo (a palavra, por exemplo)* [...]" (BARTHES, 1980, p.135).

A semiologia comporta uma unidade ao nível das formas, e não dos conteúdos. Tem por objeto só a linguagem, de forma operacional. O mito é um signo que passa à condição de significante (de um segundo significado conotado). Ele se edifica a partir de uma cadeia semiológica preexistente.

A mitologia impõe significados, não importam os significantes. No mito, a totalidade associativa do significante e do significado, o signo, reduz-se à função de significante. Toma-se o signo como uma forma vazia, esvaziando-o de toda a sua história, para um novo significado de caráter ideológico. O termo final de uma primeira cadeia semiológica, segundo Barthes (1980), transforma-se em primeiro termo ou termo parcial do sistema aumentado que constrói. A polissemia leva a uma interrogação sobre o sentido, o que parece uma disfunção, mas é recuperada pelo jogo poético.

Em direção à denotação, Barthes (1980) opõe claramente a conotação, que, no sentido inverso, gera a polissemia, a proliferação de sentidos. É importante observar, no entanto, como os conceitos estão intimamente relacionados. Uma conotação, constituída retoricamente pelas ideologias, pode funcionar, então, como uma nova denotação, o que vem a ser a naturalização das, assim chamadas pelo autor, "mitologias".

Tal como ocorre nas representações naturalistas ou figurativas, ícones de caráter simbólico correspondem ao referente, por relações de semelhança, propondo uma denotação através do processo de reconhecimento de representações familiares.

Relações de iconicidade são apropriadas retoricamente pelos enunciados que fazem uso destas crenças, baseadas em reconhecimentos, para constituírem novas significações. Em direção à denotação, Barthes opõe claramente a conotação, que, no sentido inverso, gera a polissemia, a proliferação de sentidos. As polissemias estariam mais próximas do que Peirce entende por semiose, especialmente quanto à função sígnica do interpretante.

Através do "fechamento", os textos midiáticos dão um sentido denotativo (como se fosse o significado do dicionário/o significado "correto"/uma significação "clara" e "precisa") às mensagens. A função de “fechamento”, em relação à composição visual, fica a cargo do texto verbal geralmente.

A questão da ideologia também merece uma atenção especial. Conforme a obra *Key Concepts in Communication* (O´SULLIVAN et al, 1983), o conceito de Ideologia teve muita importância no Marxismo, e daí vem o seu significado mais corrente. Apresenta-se a Ideologia como qualquer conhecimento naturalizado, particularmente, quando as suas origens de classe são suprimidas, como se fossem irrelevantes. A noção marxista de "falsa consciência" faz com que a ideologia seja vista como a produção e distribuição de idéias, conforme os interesses das classes dominantes.

Também, contudo, a linguagem pode ser vista como algo que nunca é um meio transparente através do qual a verdade pode ser observada. Assim, vê-se toda a linguagem como ideológica. A maneira como os discursos são produzidos e institucionalizados não só configura uma questão de conhecimento, mas também de poder.

Por outro lado, nunca há um total encaixe entre os interesses da classe dominante e a ideologia dominante. Eles sempre sofrem a interferência de resistências, seja de alternativas oferecidas pelo marxismo ou feminismo, por exemplo, ou pelas acomodações e rejeições práticas das subculturas. Então, podemos considerar, que não existe somente uma ideologia, mas diversas tendências ideológicas, que se manifestam conflituosamente nas comunicações. Os grupos que detêm as diferentes formas de poder fazem com que as suas idéias reapareçam nas semioses.

Ideologia é uma prática ativa, uma forma de atuar socialmente, reproduzindo sentidos, ou resistindo à estabilização desses sentidos naturalizados, para transformar a produção de semioses.

A noção de ideologia pode ser compreendida de uma maneira muito próxima à de hábito, que é uma conceituação da semiótica peirceana. Também Umberto Eco (1986) faz diversas considerações a essa questão fundamental para apreciações críticas da comunicação. O seu conceito de código serve como um contraponto para o que podemos chamar de “inferno da conotação”, a polissemia.

Conforme Eco, o código “[...] *representa um sistema de probabilidades sobreposto à eqüiprobalidade do sistema inicial, para permitir dominá-lo comunicativamente*”. (ECO, 1986, p.104) A entropia é o estado inicial em que se encontra a fonte, sem a intervenção do código. Para todas as letras do alfabeto e suas múltiplas combinações, a língua portuguesa estabelece uma certa ordem e cria um sistema de expectativas. Assim, a entropia é menor.

A mensagem, segundo Eco, seria a ordem definitiva, que se sobrepõe à desordem do código, que já é parcial em relação à entropia inicial. Pensando em termos de linguagem de máquina, “[...] *o aparelho destinatário pode ser instruído de modo a responder de maneira adequada às combinações previstas, e a não responder às combinações não previstas, interpretando-as como ruído*” (ECO, 1986, p.106).

Entre seres humanos, no entanto, surge a palavra poética. Colocando frases, sons e conceitos de “[...] *maneira incomum,* [ela] *comunica, juntamente com um certo significado, uma emoção inusitada; a tal ponto que a emoção surge ainda quando o significado não se faz imediatamente claro*”. (ECO, 1986, p.107.) Conforme Eco, isto é um sinal de que “*a estética deve realmente interessar-se mais pelos modos de dizer do que pelo que é dito*” (ECO, 1986, p.109.). Assim, ele evidencia que a preocupação da estética deve ser o caráter icônico dos signos e não o caráter simbólico, como ocorre, muitas vezes, em que somos levados a entender as obras, nas tentativas que se fazem para produzir semioses a partir delas, vistas como signos ou como textos.

A mensagem poética é uma forma muito particular de desordem enquanto parte de uma ordem preexistente. Tocando na noção de hábito, Eco (1986) escreve que os significados de muitos signos têm base em um sistema de convenções lingüísticas, em

certos contextos. As associações mentais em determinados destinatários, no entanto, baseiam-se em hábitos culturais adquiridos. Há um jogo entre o que é determinado pelas convenções da língua e os hábitos em torno da sua prática.

> [A] [...] *relação entre um símbolo e seus significados pode mudar, crescer, deformar-se: o símbolo permanece constante e o significado torna-se mais rico ou mais pobre. Este processo dinâmico contínuo será chamado 'sentido'*. (ECO, 1986, p.113).

A idéia de "poesia" é extremamente importante para o campo das artes. Em relação às comunicações e ao conhecimento de um modo geral, as artes prometem a geração de semioses novas, gerando, a partir dos signos, interpretantes inesperados, muitas vezes marcados pelo elemento surpresa. Quando somos levados a uma conexão sígnica, submetendo-se a uma ideologia opressora, somos afastados disso.

No campo da arte, em princípio, haveria uma dificuldade de identificar uma vinculação ideológica em relação às abstrações modernas. Elas existiram, no entanto, apoiadas em textos críticos e nos próprios manifestos dos artistas, que se multiplicaram em todo o mundo, a partir do Futurismo. Questões levantadas pelas vanguardas artísticas modernas podem estar hoje vinculadas às diversas tendências ideológicas da sociedade contemporânea, que intervêm nos processos semióticos midiáticos.

6. REFERÊNCIAS DA HISTÓRIA DA ARTE

Para abordar esteticamente as ilustrações jornalísticas, as referências da história da arte tornam-se fundamentais. Isso ocorre, à medida em que elas estão incorporadas, não só nos fazeres de artistas plásticos, mas também estão articuladas nas formas de produzir semioses a partir de representações icônicas. Conseqüentemente, estão presentes, também, nas formas de produção dos ilustradores profissionais, como eu pude notar no transcorrer das entrevistas e na análise semiótica das ilustrações.

6.1 Os legissignos da arte

Conceitos da história da arte podem ser vistos como regras, signos na ordem da terceiridade, ou uma seqüência de índices, diversas ocorrências, que constituem concepções artísticas praticadas e assimiladas pela indústria cultural, apesar de estarem mescladas com outros valores, outros legissignos.

Como símbolos, as relações icônicas com os objetos podem produzir interpretantes de forma a gerar legissignos, considerando que, muitas vezes, uma forma de representação traz, em si mesma, uma tradição, envolta por hábitos. A semiose produzida pela tradição pode ser o interesse para a apropriação de uma determinada forma de representação. Mas o representamen icônico, o qualissigno, pode ser tomado como um meio de produzir outras semioses.

Na Antiga Grécia, no século VI a.C, os escultores usavam uma leve curvatura dos lábios direcionada para cima, o chamado “sorriso arcaico”, como um expediente para impregnar as esculturas de seres humanos com maior vivacidade (GOMBRICH,

1993, p.49). Hoje essa mesma curvatura pode ser verificada como uma convenção para a expressão do sorriso nas histórias em quadrinhos. Será uma mera coincidência? Acredito que esse dado se trata de um sinsigno icônico, à medida em que o relaciono com as ocorrências de sorrisos humanos, mas ele passa a funcionar como um símbolo remático, quando caracteriza o sorriso como uma idéia geral, ou pode ser considerado, ainda, como um argumento, quando o vemos hoje como um signo do período arcaico da arte grega. De qualquer forma, o seu caráter icônico, possibilita relacionar com o legissigno icônico das histórias em quadrinhos. Pode ser uma coincidência, mas corresponde, com certeza, a um pensamento em torno da idéia de “sorriso humano”, presente tanto na arte grega como na história em quadrinhos. A partir dessa conjetura, podemos considerar que a história da arte, de uma maneira geral, demonstra os tipos de pensamento manifestados iconicamente ao longo do tempo. E, dessa forma, eles podem ser relacionados à forma de representação icônica das ilustrações.

No decorrer da história da arte ocidental, a arte da Antiga Grécia, de uma maneira geral, ocupa o lugar de legissigno, com a idéia de classicismo. Ocorrências como a Arte Medieval, o Barroco e o Romantismo foram índices que, de alguma forma, dialogaram com os símbolos da Antiga Grécia. Esses símbolos foram herdados, principalmente, através da arquitetura e da escultura, tendo o seu ressurgimento nas concepções da pintura renascentista. A idéia do naturalismo idealista marcou profundamente a tradição simbólica da arte ocidental até o século XIX, como um legissigno icônico.

6.2 Um percurso pela história, considerando colagens e montagens

Na perspectiva de relacionar elementos da história da arte com o desenho para a imprensa, acredito que os conceitos referentes aos procedimentos técnicos da colagem e da montagem podem ser frutíferos para produzir semioses num olhar cronológico da História da Arte. Entre as diversas modalidades artísticas, podemos ver a questão da montagem e a colagem em diferentes configurações. Atualmente, elas aparecem de uma forma direta no cinema e nas artes plásticas.

Jacques Aumont, em seu livro *A Imagem*, diz que “[...] *o cinema se baseia em uma imagem temporalizada*” (AUMONT, 1993, p.168). Ele cita Deleuze, para falar de um “*bloco espaço-duração*”. O filme seria a reunião de vários desses blocos de tempo e espaço, que seriam os planos. A questão do tempo é fundamental na montagem cinematográfica, pressupondo que os espectadores sejam capazes de colar os pedaços da narrativa. Para nós, hoje, isso parece trivial, mas, para aqueles que viram os primeiros filmes, aquilo era recebido como uma violência à sua percepção. Trata-se de um legissigno icônico, por corporificar uma qualidade como lei geral, que atualmente constitui um hábito.

Há vários legissignos icônicos que ajudam a entender a história da arte. Segundo Aumont (1993), na pintura, são escolhidos vários momentos favoráveis, reunidos através de uma operação de colagem ou montagem. Diferentes concepções de colagem ou montagem constituem legissignos. Isso, que seria uma operação de síntese, sempre ocorreu, mas tornou-se evidente na pintura cubista. Antes, as figuras e os elementos plásticos eram unidos de forma a constituir um instante único. No Cubismo, há a “[...] *justaposição de uma pluralidade de instantes no interior de um mesmo quadro*” (AUMONT, 1993, p.235). Os fragmentos teriam cada um a sua lógica espacial, “[...] *e também, muitas vezes, a sua lógica temporal*” (AUMONT, 1993, p. 235).

Nas artes plásticas, eu considero que a montagem tem raízes na idéia de composição. Os elementos plásticos são combinados, ajustados, dispostos, de maneira que se crie uma idéia de totalidade, constituindo assim um objeto. No Renascimento, de acordo com a técnica da perspectiva, um consagrado legissigno icônico, todos elementos eram ajustados a linhas imaginárias que conduzem o olhar em direção ao ponto de fuga, criando, assim, a ilusão da tridimensionalidade do espaço numa superfície bidimensional. É um esquema artificial, que se pretende como a forma mais racional ou mais objetiva de contemplar a natureza e, que, portanto, conduz a percepção à terceiridade. A representação constitui não só um espaço infinito através do ponto de fuga, que indica a continuidade da imagem, mas também um tempo infinito e único. Isso ocorre, apesar de podermos considerar que cada detalhe teria o seu próprio tempo e estaria unido ali como numa colagem.

Entre os artistas do Renascimento, um dos mais interessantes é o holandês Pieter Brueghel, o Velho (c.1520/30-1569), que pode ser vinculado à técnica de montagem do cinema. "*Muitas vezes se tem assinalado o caráter cinematográfico da pintura de Brueghel.*" (MESTRES DA PINTURA, 1978.) No século XVI, ele estabeleceu um olhar sobre a vida urbana da Holanda, recriando em seus quadros a paisagem da cidade, sobretudo considerando os seus mais diversos tipos humanos. Isso poderia ser comparado com o que se vê em muitos filmes hoje. Cada uma de suas figuras ou conjunto de figuras pode ser vista como a cena de um filme. A pintura determina um olhar sobre o cotidiano da cidade, juntando, numa mesma imagem, o que seriam tomadas de um filme que representa o cotidiano. Brueghel tomou como personagens de seus quadros as pessoas humildes e, de certa forma, antecipou a idéia do "*direito de ser filmado*" de Walter Benjamin (1983), que sugere que todos terão oportunidade de aparecer numa tela de cinema.

Considerando que grande parte da pintura européia se voltou para o retrato dos nobres ou representações de figuras sagradas, é bastante significativo o fato de Brueghel ter prestado atenção às pessoas simples do cotidiano.

Do ponto de vista da montagem, é interessante dar-se conta da artificialidade de suas imagens, pois, apesar da inserção na paisagem, tendo assim um sentido realista, jamais poderíamos presenciar tantas cenas curiosas e divertidas dessa maneira, tão bem disposta ao olhar contemplativo.

A diferença em relação ao cinema é que cada uma das cenas está paralisada numa justaposição adequada à composição. No cinema, elas transcorreriam diante dos nossos olhos, com um tempo demarcado pela montagem. Na composição da pintura, esse tempo parece eterno.

Na arte barroca, a questão do tempo começou a aparecer como parte da concepção das obras, pois as imagens se apresentam como algo que tem um antes e um depois. E, nesse aspecto, a arte barroca se aproxima às questões que envolvem a montagem.

Nas pinturas barrocas, os elementos são ajustados sobretudo numa relação de profundidade, de um objeto para o outro, permitindo, assim, os intensos contrastes entre áreas claras e escuras. Em função de os elementos não serem colocados de uma

“*forma fechada*” (WÖLFFLIN, 1989), um legissigno renascentista, e sim, numa “*forma aberta*”, a arte barroca estabelece uma relação de voyeurismo entre o espectador e a obra. A apresentação dos elementos pressupõe uma continuidade para além dos limites do quadro. Ao contrário do que acontece na arte renascentista, que estabelece uma relação com o espectador, de forma que ele realmente é convidado a contemplar a imagem, na arte barroca, o espectador é tratado como um intruso, como se ele estivesse presenciando um acontecimento secreto.

A arte barroca está intimamente relacionada ao que irá acontecer nos legissignos do cinema, criando a idéia de presenciar um acontecimento, como se ele fosse um ponto que não se repete no transcorrer do tempo, um momento efêmero. A imagem coloca-se, sobretudo, como algo de ordem visual, não evocando o sentido de tato à maneira renascentista.

A arte barroca foi vista, no período neoclassicista, como uma degeneração da arte renascentista e de seus legissignos. O transcorrer da história, porém, confirmou o grande valor da reflexão propiciada pelos artistas barrocos e seus diferentes legissignos, como observou Heinrich Wölfflin (1989).

O Impressionismo tem um vínculo muito forte com o barroco no século XIX, em função do seu caráter ótico. Assim como o barroco tem um caráter muito mais visual, do que táctil, ou seja, voltado muito mais para o sentido de visão do que para o tato, o Impressionismo afirma, sobretudo, a percepção ótica nas suas concepções de pintura. A pintura trata de registrar com pinceladas rápidas um momento efêmero que não se repete. Trata-se de um ponto do tempo, que se coloca como tal e não como algo eterno.

Segundo Wölfflin (1989), as telas renascentistas salientam o seu caráter linear, com a evidência do desenho em função da preocupação com a forma e a percepção táctil, enquanto as barrocas teriam um caráter mais pictórico, mais próximo da mancha, sendo ícones que apelam mais ao sentido da visão. Essas são regularidades, legissignos, que o autor observa, embora considere discrepâncias, que nem sempre são correspondentes nas relações entre várias épocas e espaços culturais.

A montagem cinematográfica está relacionada com a percepção do tempo. E isso foi mudando, no âmbito da pintura, com as experiências impressionistas, que

trataram a realidade como um fenômeno efêmero. Os cubistas iniciaram a produção de colagens e, intuitivamente, usaram como material algo que já é uma colagem, os jornais. Nilisticamente, os dadaístas viram nessa técnica uma forma de questionar radicalmente a arte européia. Os surrealistas adotaram procedimentos vinculados ao conceito de “livre associação”, da psicanálise freudiana.

O procedimento da colagem chegou ao pós-modernismo, sendo adotado pelos artistas pop britânicos e norte-americanos. Esses se inspiraram na experiência dadaísta para produzir arte no pós-guerra, quando se consolidaram as sociedades de consumo. Desse modo, as montagens e as colagens se evidenciam como uma forma de consciência icônica, que pode se manifestar artisticamente, em que as imagens são associadas, ajustadas, repetidas, substituídas simbolicamente como metáforas, etc.

6.3 O modernismo

A arte moderna teve suas raízes no movimento impressionista, que realizou as primeiras rupturas com a tradição acadêmica, marcada fortemente pelo caráter naturalista e idealizado das suas representações, o legissigno do classicismo. E as caricaturas jornalísticas – com seu caráter realista ou grotesco – eram de suma importância para a imprensa do século XIX, na mesma época em que emergiram esses movimentos contestadores da arte européia.

Tendo como momento culminante a sua primeira exposição em 1874, os impressionistas começaram a conceber um novo tipo de pintura, ao tratarem a imagem, sobretudo, como um efeito de reflexos luminosos. Propuseram um tipo de pintura marcada por uma relação perceptual da realidade, mais vinculada à categoria da primeiridade. Já que os perceptos, de alguma forma, estão vinculados também à terceiridade, acabaram propondo e identificando novos legissignos da pintura, que tiveram como uma das conseqüências um melhor conhecimento do papel das cores nas representações. De acordo com Peirce, “[a] *‘imagem’ daquilo que está diante de nós é uma construção da mente sugerida por sensações anteriores*.” (PEIRCE, 1974, p.85.)

A concepção da pintura mais vinculada à categoria fenomenológica da primeiridade causou fortes reações negativas e foi o primeiro passo para o surgimento de uma arte abstrata, como observa Hauser:

> *O grande movimento reacionário do século ocorre no domínio da arte como rejeição do impressionismo – uma mudança que, em alguns aspectos, forma uma incisão na história da arte mais profunda do que todas as mudanças de estilo desde a Renascença, deixando a tradição artística do naturalismo fundamentalmente incólume. É verdade que sempre existiu um vaivém entre formalismo e antiformalismo, mas a função da arte como retrato fiel da vida e da natureza jamais fora questionada, em princípio, desde a Idade Média. A esse respeito, o impressionismo foi o clímax e o término de um desenvolvimento que tinha durado mais de 400 anos. A arte pós-impressionista é a primeira a renunciar a toda ilusão de realidade por princípio e a expressar sua visão geral da vida através da deformação deliberada de objetos naturais. O cubismo, o construtivismo, o futurismo, o expressionismo, o dadaísmo e o surrealismo afastam-se com igual determinação do impressionismo,vinculado à natureza e ratificador da realidade. Mas o próprio impressionismo prepara o terreno para esse desenvolvimento, na medida em que não aspira a ser uma descrição integrativa da realidade, uma confrontação do sujeito com o mundo objetivo como um todo, assinalando, antes,o início daquele processo que foi denominado a 'anexação' da realidade pela arte.* (HAUSER, 1998, p. 960-961.)

A composição impressionista deteve-se, sobretudo, nas relações entre efeitos luminosos e tons coloríticos. Isso pode ser relacionado à técnica de fotografia, surgida em 1839, voltando-se muito para o controle dos reflexos luminosos.

Hilaire-Germain-Edgar de Degas (1843-1917) foi um impressionista que fez várias experiências com fotografias, o que demonstra uma proximidade entre esses pintores e a técnica fotográfica. Aliás, a primeira mostra impressionista, em 1874, foi no estúdio do fotógrafo Nadar.

Claude Monet (1840-1926) pode ter sido o mais impressionista entre os impressionistas. Pintando ao ar livre, ele captava os reflexos luminosos e retratava a natureza como uma aparência que não se repetia, sendo um resultado da ação da luz solar sobre a água, as plantas, as pessoas ou a arquitetura. Na pintura, evidenciava-se a capacidade de realização e síntese do artista, na execução da tela, com as pinceladas, os diferentes tons de tintas e a sensibilidade para os efeitos de luz e cor. A Catedral de Rouen, que foi tema de uma das séries de pinturas de Monet, perde a sua

imponência imutável, para passar a ser vista como a manifestação de reflexos luminosos que evanescem no transcorrer do tempo.

Diante das transformações econômicas, sociais e ideológicas do mundo capitalista e industrial no século XIX, os artistas também estavam preocupados em definir uma forma de ação legítima nesse tipo de sociedade. Os escândalos freqüentes configuraram uma situação de antagonismo entre os artistas e um mercado de arte interessado nos valores estéticos da tradição acadêmica, com características românticas e neoclássicas.

A fotografia retirou do pintor a função de retratista, enquanto, ao lado de outros dispositivos técnicos, transformou as formas de percepção. Experiências com fotografias fizeram parte do repertório visual de artistas como Degas e Henri de Toulouse-Lautrec, famoso por seus cartazes publicitários. Alguns visionários reconheciam, na fotografia, uma nova possibilidade técnica para a arte, mas ela também contribuiu para a transformação das concepções da pintura, que tendem a se elitizar e a se colocar como “arte pura”.

Com concepções ligadas aos sentidos, os impressionistas levaram às últimas conseqüências o Realismo de Gustave Courbet. Esse artista afirmava por volta de 1840: “*Eu não posso pintar um anjo porque nunca vi nenhum.*” (JANSON, 1992, p.618). Ele queria mostrar a realidade social sem rodeios. No nível de terceiridade, essa proposta realista foi uma nova regra, criada em torno da pintura. Essa arte afirmava-se como um instrumento de crítica e intervenção social, através dos seus próprios meios e linguagens.

> [...] *Courbet, que tinha idéias políticas muito claras, nunca pôs sua pintura a serviço delas. Sua posição ideológica não condiciona a pintura a partir do exterior e não se realiza* através, *e sim* na *pintura. Por isso, a pintura de Courbet é o corte para além do qual se abre uma problemática inteiramente nova, que não mais consistirá em perguntar o que o artista faz* da *realidade, mas o que faz* na *realidade, entendendo por realidade as circunstâncias históricas ou sociais, tanto quanto a realidade natural.* (ARGAN, 1998, p.34.)

Um dos nomes que marcou a história da arte e também da caricatura é Honoré Daumier (1808-1879)[1], que sintonizou seu trabalho com as propostas realistas. Suas

[1] Esse artista foi mencionado também no subcapítulo 4.1.

litografias ironizavam os comportamentos da época. A caricatura que fez do rei Louis-Philippe levou-o à prisão, durante seis meses. "*Muitos artistas célebres influenciados por ele dirigem-se ao expressionismo: Toulouse-Lautrec, Van Gogh* [...] *Munch* [...] *e Käthe Kollwitz.*" (FONSECA, 1999, p.82)

Vejo aqui um vínculo muito estreito entre a história da arte e a ilustração para a imprensa. Se eu pensar, em termos gerais, no *design* gráfico praticado em nossos dias, também poderei identificar vários procedimentos vanguardistas nas formas de representação praticadas.

O surgimento das vanguardas, grupos de artistas que defendiam propostas conjuntas ou aproximadas em torno da arte, esteve fortemente vinculado à solidificação do sistema econômico industrial – mesmo como um contraponto crítico, quando se configurou um sistema de trabalho centrado na mecanização e uma sociedade marcada pela artificialidade.

Duas linhas vanguardistas estão muito vinculadas. Uma é o Fauvismo e outra, o Expressionismo. Ambas deram muito espaço à subjetividade dos artistas e à emocionalidade. Fizeram referências às culturas primitivas e suas formas artísticas autênticas, marcadas pela espontaneidade que já era buscada pelos românticos. O Fauvismo distingue-se pela ênfase no uso artificial da cor e pelas simplificações inspiradas nas gravuras japonesas.

As gravuras japonesas influenciaram o desenho para a imprensa e vários artistas pós-impressionistas. No século XIX, a abertura dos portos europeus permitiu um maior contato com os países do oriente. As estampas japonesas importadas em profusão acenaram novas possibilidades para o traço gráfico e o uso da cor. Muitos artistas tornaram-se conhecidos na Europa, entre os quais Kitagawa Utamaro (1754-1806), Katsushika Hokusai (1760-1849) e Utagawa Hiroshige (1797-1858). Hiroshige reduzia a cena pintada a poucos elementos simples, mas em composições surpreendentes.

> *Essas gravuras, chamadas pelos japoneses de* ukiyo-e*, são uma forma de arte antiga e tradicional, que alcançaram, no oriente, extrema popularidade. Desde o Século XV e até o final do Século XIX, essas estampas coloridas foram impressas em profusão, vendidas nas ruas e nos quiosques, isoladas ou em álbuns artisticamente embalados.* [...] *Alguns artistas... se especializaram, dedicando-se a temas como as mulheres da vida mundana, atores famosos, beldades, cenas eróticas e*

> *cenas pornográficas – até mesmo cenas militares.* (FONSECA, 1999, p.98.)

6.3.1 Fauvismo e Expressionismo

A partir do Impressionismo, a questão da cor se tornou cada vez mais importante, o que desencadeou uma das primeiras vanguardas modernas, o Fauvismo. Paul Gauguin (1848-1903) abriu o caminho para os fauvistas. A imitação da natureza perdeu a importância diante do jogo de cores, que passou a ser, sobretudo, veículo das emoções. A cor tornou-se independente e, por isso, artificial. Com um grafismo forte, a forma de suas figuras chama atenção sobre si mesma. Indo morar no Taiti, Gauguin esteve aberto às influências exógenas das tribos primitivas.

Na pintura *Retrato de Risca Verde*, Henri Matisse (1869-1954) pensou toda a composição em termos de relações colorísticas, o contraste entre tons quentes e frios, usando sobretudo cores primárias, o vermelho, o azul e o amarelo, criando assim várias superfícies. A composição foi feita, principalmente, a partir da contraposição entre cores, constituindo um espaço de relação, onde a figura é o pano de fundo. Em Matisse, a cor deixou de ser descritiva. No lugar da luz e sombra, o jogo de cores quentes e frias vinculou-se às possíveis emoções em torno dos temas.

Tendo como dois dos seus mais importantes precursores, Vincent Van Gogh (1853-1890) e Edvard Munch (1863-1944), o Expressionismo deu lugar a uma série de produções de imagens autobiográficas, que ganhou um sentido muito mais forte às vésperas da I Guerra Mundial e entre os dois conflitos mundiais do século XX. O indivíduo diante de uma sociedade em crise ganhou expressão em retratos grotescos, figuras deformadas e visões alucinadas da realidade.

Na busca da experiência essencial, o norueguês Edvard Munch voltou-se para a doença, loucura e morte, aspectos vitais de caráter grotesco, pois, apesar de serem parte da existência, são tratados com estranhamento. Usou formas estilizadas, padrões decorativos e cores bastante carregadas, para, assim, expressar sua própria ansiedade e pessimismo. Fazendo da pintura uma declaração emocional, submetia todos os elementos de sua arte para esse fim.

Na pintura do holandês Van Gogh, os traços e as massas de tinta começaram a chamar atenção de si próprios. Retratando a si mesmo e as pessoas que viviam ao seu redor, esse artista revelou o potencial da pintura como uma forma de manifestação da subjetividade, com pinceladas violentas e combinações contrastantes de cores primárias. Revelou uma sintonia aguda com as experiências feitas pelos seus contemporâneos impressionistas e fauvistas, apesar do seu estado emocional perturbado.

Com propostas expressionistas, surgiu o grupo *Brücke* (Ponte), em 1905, com inspiração nas obras dos dois artistas acima citados. A mente que conduziu o grupo foi a de Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), que queria que todo o adepto "[...] *expressasse convicções íntimas* [...] *de modo sincero e espontâneo.*" (BECKETT, 1997, p.341.) Esse grupo foi dissolvido em 1913 e sucedido pelo *Der Blaue Reiter* (O Cavaleiro Azul), que tinha, entre seus membros, Franz Marc (1880-1916), August Macke (1887-1914) e Wassily Kandinsky (1866-1944). Esse último descobriu que a "necessidade interior" era a única que poderia inspirar a verdadeira arte, deixando para trás a imagem representacional, sendo assim precursor do Expressionismo Abstrato.

Especialmente o Expressionismo Alemão deu lugar ao trabalho de artistas imbuídos na criação de imagens questionadoras dos rumos políticos, que também atuavam como caricaturistas. Esse trabalho era caracterizado por cores intensas e simbólicas e imagens exageradas, tendendo a tratar de aspectos mais sombrios e sinistros da alma humana.

George Grosz (1893-1959) demonstrou, em sua obra, a repugnância por uma sociedade decadente, com a distorção da moral, propaganda e auto-indulgência governamentais. Começou a carreira como caricaturista e tornou-se um dos principais dadaístas de Berlim, depois de 1918. Colaborador da revista *Simplicissimus*, ele desarranjava a composição tradicional. Alcançou projeção internacional, mostrando os defensores da ordem, os burgueses e os militares, em perfis desproporcionais ou distorcidos. "[Conduziu] *uma luta política sem quartel, atacando e denunciando com rude sarcasmo as classes dirigentes, militares e capitalistas, responsáveis e exploradoras da guerra e da derrota.*" (ARGAN, 1998, p.246.) Com a ascensão dos

nazistas ao poder, em 1933, ele não pôde permanecer na Alemanha e emigrou para os Estados Unidos.

O alemão Otto Dix (1891-1969) foi o criador do Novo Objetivismo. Suas obras constituem um protesto contra os horrores da guerra. Geralmente, representam trabalhadores, aleijados e prostitutas. Por sua crítica social, foi banido pelos nazistas.

Max Beckmann (1884-1950) "[...] *construiu sua própria ponte para ligar a veracidade objetiva dos grandes pintores do passado a suas próprias emoções subjetivas*". (BECKETT, 1999, p.343). Serviu na Primeira Guerra Mundial e, em conseqüência, sofreu de depressão e alucinações. Ele havia servido como enfermeiro na linha de frente.

Na obra de Beckmann, "[...] *imagens cruéis e brutais são paralisadas em cores uniformes e em formas pesadas e aplainadas que as tornam quase intemporais*" (BECKETT, 1999, p.343.). Beckmann seria odiado pelos nazistas, e foi mais um a terminar seus dias nos Estados Unidos.

O expressionista austríaco Egon Schiele (1890-1918) morreu com apenas 28 anos. Em seu *Auto-retrato nu* (1910), ele é só pele e osso. À sua maneira, está expressando os temores e dúvidas de muita gente. Ele conseguia ser, ao mesmo tempo, "*assombroso, perturbador e estranhamente inocente*". (BECKETT, 1999, p.343.) Profundamente afetado pelas explorações do inconsciente, suas obras davam forma a suas próprias ansiedades e inseguranças. Muitas contém sexo explícito, o que levou o artista à prisão, por "fazer desenhos imorais".

Com a ascensão de Hitler, em 1933, muitos artistas alemães foram perseguidos. O termo "arte degenerada" foi cunhado pelas autoridades para descrever qualquer obra artística que não apoiasse a ideologia nazista. A primeira mostra de arte degenerada foi aberta em Munique, em 1937.

> [Telas] [..] *de Kirchner, Dix, Grosz e outros haviam sido tiradas das molduras e penduradas aleatoriamente entre pinturas de doentes mentais. A mostra fez tanto sucesso que saiu em turnê pela Alemanha e atraiu milhões de visitantes. Muitos artistas ficaram bastante abalados com a perseguição e a pecha de 'degenerados'. Kirchner, por exemplo, suicidou-se em 1938*. (BECKETT, 1999, p.341.)

A revista *Simplicissimus*, editada de 1896 a 1944, teve a colaboração de artistas importantes, como Kathe Kolwitz e George Grosz. De uma maneira geral, reuniu nomes

que se tornariam referência tanto no desenho gráfico como na pintura moderna. Conforme Joaquim da Fonseca (1999), no entanto, os nazistas transformaram a revista em uma de suas plataformas de propaganda, a partir da sua chegada ao poder.

6.3.2 Cubismo

Tomando como referência a obra do pós-impressionista Paul Cézanne (1839-1906), de quem foram grandes admiradores, os cubistas criaram uma nova definição de representação pictórica, não mais interessada em criar um efeito ilusionístico, mas apresentar a pintura como um trabalho intelectual, que resulta da observação da realidade e sua apreciação crítica através dos recursos da pintura.

No lugar de copiar a aparência das coisas, os cubistas começaram a desmontar os objetos, na superfície da tela, enfatizando o caráter artificial de sua arte. Cézanne afirmou que a pintura deveria tratar a natureza como se ela fosse constituída por cones, cilindros, e esferas. Os cubistas levaram ao pé da letra essa concepção, reduzindo as formas da natureza às formas geométricas.

Através da pintura, Cézanne intuiu o vínculo das categorias da primeiridade e terceiridade, definidas por Peirce, ao propor uma pintura menos superficial que a dos seus antecessores impressionistas. Por trás da aparência do mundo, ele acreditava que a pintura poderia manifestar a realidade da consciência, ou seja, do pensamento. O pensar manifesta-se na relação estabelecida entre as coisas e a nossa consciência. Isso ficou evidente na pintura de Cézanne, à medida em que ele se dava conta que o valor de cada forma, de cada objeto, estava na relação com os demais em termos de forma e cor. O artista, no ato de compor a imagem pictórica, estaria fazendo um trabalho de caráter artesanal e intelectual, ao mesmo tempo, lidando com qualissignos e argumentos.

O pensamento manifesta-se em termos icônicos, indiciais e simbólicos. Na pintura, ocorre um simbolismo vinculado estreitamente com o caráter icônico e indicial da linguagem.

A composição, nas superfícies das telas de Cézanne, resulta da divisão das cores dos objetos em componentes quentes (vermelhos e amarelos) e frios (azuis) e de

sua combinação no ritmo construtivo das pinceladas. O espaço seria uma construção da consciência, o construir-se da consciência através da experiência da realidade (a sensação).

Pablo Ruiz Picasso (1881-1973) é um dos grandes nomes da arte do século XX. Foi o autor da obra inaugural do Cubismo, *Les Demoiselles D'Avignon* (1907), em que retratou um grupo de prostitutas de Barcelona, com traços sintéticos e geometrias acentuadas, e citou máscaras da arte primitiva africana. Fez comentários que estão entre a ordem do sensível (primeiridade) e do lógico (terceiridade), caracterizando um modo de lidar com os signos, próprio das artes visuais, que estabelece um vínculo entre aspectos icônicos e simbólicos, em ocorrências marcadas pelo gesto e pensamento do artista. Em função da temática, que se refere a um grupo de mulheres marginalizadas, Picasso deu um sentido de crítica social a essa pintura. Isso, no entanto, nem sempre ocorreu diretamente entre os cubistas, preocupados, algumas vezes, em fazer uma "arte pura", o que leva aos conceitos de arte abstrata. Aliás, esse artista foi capaz de transitar entre as concepções de diversos movimentos modernistas, realizando a obra síntese da arte modernista, na primeira metade do século, que foi a pintura *Guernica* (1937).

Pablo Picasso e Georges Braque (1882-1963) usaram recortes de jornais em suas pinturas, dando início ao uso artístico dos procedimentos da colagem. Com isso, o mundo que interessava à pintura não se tratava mais da "natureza", mas da realidade representada no jornal, que, por si só, já é uma colagem, e representa "o dia" anterior. Não é à toa que muitos jornais nomeiam-se *O Dia*.

A consciência como "colagem" manifesta-se nas representações da pintura e parece ter sido o tipo de representação que os meios técnicos evidenciaram ao longo do século XX, em relações de similaridade e contigüidade, constituindo signos da realidade. Assumindo a bidimensionalidade da representação pictórica, o Cubismo parece ter promovido, também, uma aproximação significatica ao contexto gráfico. Tanto é que, conforme Hurlburt (1986), o Cubismo vem sendo apontado como a origem da arte gráfica moderna.

Braque mexeu com o fundamento das concepções pictóricas ao inventar a técnica do *papier-collé,* pedaço de jornal colado na tela; a imitação do mármore e veios

de madeira, em retângulos de papel; além do uso de letras e números, desenhados dentro da composição. A técnica de colagem cubista foi usada de diferentes formas pelos dadaístas, por Marx Ernst e outros surrealistas.

O Cubismo surgiu como uma reação ao Fauvismo. Para os artistas cubistas, o Fauvismo era muito superficial, negligenciando o trabalho intelectual inerente à criação artística. O Cubismo colocou em foco o problema da composição e desvinculou, definitivamente, o valor da representação artística de um comprometimento com a imitação da natureza.

Apesar do caráter qualitativo, o que interessava era o comentário intelectual – na ordem da terceiridade –, que se produzia na relação entre a criação artística e os objetos que constituem a realidade. Dessa maneira, o que o artista elaborava, em termos de composição, tornava-se o fundamental. Havia uma elaboração intelectual na observação dos objetos e a passagem para a superfície da tela, dispondo esses objetos através de linhas e formas. No caso dos cubistas, esses objetos adquiriam um aspecto geométrico, por se ver nisso o resultado da transformação da aparência das coisas pela racionalidade – ou seja, o caráter lógico – que é inerente à mente humana. O Cubismo, porém, não se tratava apenas de geometrizar os objetos, mas de dispô-los de forma a revelar algo na junção da sensibilidade com a racionalidade, tendo, como referência, a obra do pós-impressionista Cézanne.

O Cubismo surgiu em 1907, no início do século XX, quando o sistema industrial estava plenamente estabelecido na Europa. O cotidiano tornou-se artificial, marcado pelas interferências humanas, e os artistas queriam fazer uma arte marcada por essa artificialidade. Por isso, o Cubismo aproxima-se das abstrações. A arte deixava de imitar a natureza e passava a ser algo que se pensa como uma construção, uma montagem.

Algumas pinturas cubistas, especialmente as de Braque, são fortemente abstratas. Isso enfatiza, assim, o seu caráter artificial, embora ainda se possa encontrar muitos elementos figurativos na composição. O vínculo com a natureza deixou de ser tão importante como foi na arte renascentista, em função de a sociedade industrial ser fortemente marcada pelo uso das máquinas e pelo planejamento, cada vez mais sistematizado, da produção em série.

Braque preocupava-se com a disposição dos elementos no espaço de representação. Em função de a composição ser colocada em primeiro plano na pintura, é aí que, no plano da arte, começa a emergir a questão da montagem, como a criação de uma realidade a partir da disposição de imagens numa certa ordem. Ela surge como uma consciência evidente de que as relações dos seres humanos com a realidade são sempre construções, que mesclam elementos da sensibilidade com o arcabouço conceitual da cultura. Enfim, seria o que se entende como racionalidade, ou o sentido lógico que se dá às coisas.

Em uma arte que se entende como algo artificial, em um cotidiano marcado pela artificialidade, Braque não se voltou para a natureza, mas para a paisagem urbana, colhendo elementos do cotidiano citadino, como se fosse um *bricoleur*, para criar as suas composições. No lugar de coletar folhas e sementes, como o ser humano primitivo extrativista, ele coletou os signos da boemia culta.

Partituras musicais e instrumentos musicais, que lembram o mundo do entretenimento, aparecem nas pinturas de Braque, ao lado de naturezas mortas, que se constituem na combinação de frutas e páginas de jornais. Ambos elementos falam da efemeridade da vida. O aspecto biológico é conjugado ao mundo artificial humano, que flui nas páginas do jornal cotidianamente, como uma segunda natureza construída, uma realidade organizada, montada, como um simulacro da existência do ser humano como um ser social.

Braque foi um dos primeiros artistas a fazer uso da técnica de colagem. Não é à toa que, em suas naturezas mortas, ele citou as páginas de jornais, que são, enfim, uma colagem de narrativas. Essas criam a ilusão de reprodução da realidade, efeito sígnico que já foi produzido pela técnica de perspectiva entre os renascentistas, também propondo um olhar objetivo sobre o mundo. Os jornais não passam de uma colagem de histórias, dispostas graficamente, que tendem a ser ilustradas por fotografias, que, junto à televisão, hoje, criam a idéia de uma conexão física com a realidade. A técnica da colagem, assim como pretendia o Cubismo, evoca, sobretudo, os tipos de construção que a consciência faz nas tentativas de apreensão da realidade. Isso não ocorre só no plano individual, mas também na instância coletiva.

> [Braque e Picasso] *aboliram decisivamente a importância central do tema na pintura. Idéias e significados, na pintura, sempre decorreram do*

> *tema (religioso ou histórico; retrato; paisagem ou natureza-morta) e do modo de sua representação, seja em relação ao espaço perspectívico numa narrativa ou* mise em scène *dramática; por exemplo, seja em relação às concepções impressionistas de objetos e acontecimentos na luz e na cor natural do mundo percebido. A partir daí, foi possível pensar nas idéias como encontrando expressão no ato e na pintura, na pintura* como *pensamento ou metáfora material para os processos por meio dos quais o olho e a mente apreendem o mundo e o transformam em significado.* (GOODING, 2002, p.38.)

O cinema parece que seguiu a mesma trajetória da pintura, ao afirmar-se como uma reprodução da realidade, pelo seu caráter icônico. Em função dessa relação com a história da pintura, o cinema pode ter colaborado para revelar criticamente como o ser humano apreende a realidade. Fazendo uso dos fotogramas em movimento, parece que o cinema produziu a ilusão de reprodução da realidade, como nunca tinha sido visto antes, mas, isso, provavelmente, deve-se ao nosso modo de apreender a realidade através dos hábitos, da mesma forma como ocorre nas histórias em quadrinhos.

O Cubismo, em paralelo à essa eclosão do cinema, fez da pintura algo que revela como a nossa consciência constrói a realidade a partir da percepção. A consciência da realidade é sempre algo construído. Nesse sentido, nada melhor que a teoria peirceana, para demonstrar como, – através do pensamento, que se manifesta semioticamente –, estamos sempre nos aproximando da realidade através de formas cada vez mais aprimoradas. Isso ocorre por meio dos signos, que, numa perspectiva tricotômica, estão sempre vinculados às categorias da primeiridade e secundidade.

O autor Alain Bonfand (1996) sugere que, do Cubismo em diante, houve um questionamento da “nova realidade” à qual os seres humanos estavam submetidos. Esse “real”, criado pelas próprias sociedades, talvez, seja tão opressor como o das forças da natureza às quais o homem estava submetido, sem o auxílio de instrumentos técnicos. Assim, inspirado na obra de Worringer[2], Bonfand ilustra o terreno questionador da Europa, na passagem do século XIX para o XX, que dá lugar ao abstracionismo:

> [...] *ao longo das civilizações, há momentos em que a força esmagadora dos deuses, assim como seu contrário, a incerteza da existência, sentida como ameaça, desvia o homem do real: com a sensibilidade retida por aquilo que está fora de alcance, a arte tende para a abstração, pois só a forma abstrata pode transcender o real*. (BONFAND, 1996, p.11.)

[2] Segundo Bonfand (1996), Worringer foi o primeiro autor a distinguir a abstração como um dado estético na sua obra *Abstraction et Einfühlung*.

A abstração seria a possibilidade de manifestação da força criativa do ser humano diante de uma sociedade artificial e opressora. Essa sociedade parece relegar a vida humana apenas a uma integração forçada na produção em série.

O Cubismo – que ainda não é arte abstrata, mas já é uma proposta fortemente carregada de abstração – ilustrou a problemática cultural da globalização inerente ao modernismo, com a citação de máscaras africanas na obra inaugural de Picasso, *Les Demoiselles d´Avignon.*

Por um lado, a menção à arte primitiva foi apresentada como um símbolo da cultura européia em crise, que deve reconhecer o valor artístico de expressões que não acompanharam o seu processo civilizatório. Por outro lado, a justaposição de expressões primitivas, na composição intelectualista de Picasso, pretendeu, nesse tipo de criação, uma nova arte universal, numa proposta de caráter transcultural, que se apropriava das máscaras africanas. Essa apropriação pode relacionar-se ao mesmo processo que, algumas vezes, ocorre no plano das artes e das comunicações em relação às camadas populares, como observa Martin-Barbero:

> *É mediante o contato com as sociedades* primitivas *não-européias que a idéia da diversidade das culturas adquire estatuto científico. De forma que a ruptura do exclusivismo cultural só se fará operante agora e não unicamente por fora – civilizados/bárbaros –, mas também por dentro – entre cultura hegemônica e culturas subalternas: `Só através do conceito de 'cultura primitiva' é que se chegou a reconhecer que aqueles indivíduos outrora definidos de forma paternalista como* 'camadas *inferiores dos povos civilizados' possuíam cultura*. *Mas, por sua vez, 'o primitivo', designando* o selvagem *na África ou* o popular *na Europa, continuará obstinadamente significando, a partir de uma concepção evolucionista da diferença cultural dominante até hoje, aquilo que olha para trás, um estágio talvez admirável porém* atrasado *do desenvolvimento da humanidade e, por essa razão, expropriável por aqueles que já conquistaram o estágio avançado. Assim como o interesse pelo popular no princípio do século XIX racionaliza uma censura política – idealiza-se o popular, suas canções, seus relatos, sua religiosidade, justo no momento em que o desenvolvimento do capitalismo na forma do Estado nacional exige sua desaparição –, na segunda metade do XIX a antropologia introduz-se como disciplina, racionalizando e legitimando a expoliação colonialista*. (MARTIN-BARBERO, 2001, p.43.)

A mundialização da economia operou transformações importantes de ordem cultural. Inicialmente, o colonialismo impôs a cultura européia para diversos povos,

rotulados como primitivos. O processo de modernização artístico, que se acentua no século XX, pode ser visto como o reconhecimento dessas culturas, assim como, também, uma inserção apropriada à manutenção de uma cultura hegemônica.

Conforme Allen Hurlburt (1986), a partir do Cubismo, os estilos e influências começaram a disseminar-se das artes mais nobres para outras áreas do *design*. Ao mesmo tempo, na década de 1920, os *designers* do De Stijl, ligados ao Neoplasticismo, e da Bauhaus formulavam, juntos, as idéias do *design* moderno.

> *Os cubistas não mudaram apenas o curso da pintura – sua influência teve reflexos diretos no futuro da página impressa. Quando Picasso e Braque abandonaram a ilusão tridimensional e recolocaram na pintura o plano bidimensional, estabeleceram o design como o principal elemento do processo criativo. Ao grudar nas suas telas fragmentos impressos e rótulos, eles sugeriram novas maneiras de combinar imagens e comunicar idéias. Além disso, o uso de letras estampadas ou gravadas, em suas pinturas, abria novas possibilidades para a tipografia.*
> [...] *A inspiração cubista impregnou ainda todos os aspectos da arte comercial e aplicada, e foi decisiva, na década de 20, na criação de posters e no design publicitário.* (HURLBURT, 1986, p.18-19.)

6.3.3 O Futurismo

O movimento futurista foi o primeiro movimento que surgiu já batizado, com o manifesto assinado por Marinetti em 1909. Os artistas que se uniram através desta proposta defendiam uma arte voltada para os tempos da era máquina e propunham atos radicais como a destruição de toda a arte do passado. Composições marcadas pela dinamicidade e pelo movimento traduziam um mundo efervescente, em que se prenunciava uma nova concepção do ser humano na era da máquina.

As idéias cubistas e futuristas provocaram o interesse de artistas russos. Esses viam, na arte, a possibilidade de transformação da sociedade. Ao mesmo tempo, a pintura e a escultura não precisariam mais recorrer a elementos exteriores, como ocorria no caso das representações miméticas, bastando que buscassem a sua coerência interior como um fazer artístico.

Os cubistas utilizavam formas geométricas e adotavam múltiplos pontos de vista para retratar naturezas-mortas e, essencialmente, objetos estáticos. Os futuristas

usavam pontos de vista em movimento, para revelar uma ação dinâmica em sucessivas imagens sobrepostas.

6.3.4 O Dadaísmo

A forma de fazer pintura, com o uso de colagens, surgida entre os cubistas, foi plenamente apropriada pelos dadaístas. Esses viram nela uma das formas de negar radicalmente a tradição do passado. Evocaram o inconsciente, anarquicamente, através de trabalhos que seriam feitos ao acaso.

No Dadaísmo, havia espaço para a espontaneidade, o automatismo e o irracional. O movimento foi fundado em 1916, no Cabaré Voltaire, em Zurique, na Suíça. Nasceu pela decepção da Guerra, frente aos progressos da técnica, das ciências e da própria arte, posicionando-se de maneira niilista.

O nome que marca fundamentalmente o Dadaísmo é o de Marcel Duchamp (1887-1968). Tornou-se uma das principais referências da arte contemporânea e do conceitualismo, levando ao extremo a idéia já expressada por Leonardo da Vinci de que a “a arte é uma coisa mental”. Ou seja, apesar do caráter icônico, a criação artística manifesta conceitos da ordem lógica.

Através dos seus *ready-mades*, como o mictório intitulado *A Fonte*, apresentado inicialmente em 1917, Duchamp problematizou os valores artísticos através da idéia de instauração, chamando atenção para as instâncias legitimadoras, como os espaços de exposição e os discursos críticos. Um objeto comum foi escolhido e retirado do seu cenário habitual para ser colocado no espaço artístico de uma galeria. Com a sua *Roda de Bicicleta* (1913), ele acaba com a idéia de objeto de arte intocável.

> *Com suas intervenções inesperadas e aparentemente gratuitas, o Dadaísmo propõe uma ação perturbadora, com o fito de colocar o sistema em crise, voltando contra a sociedade seus próprios procedimentos ou utilizando de maneira absurda as coisas a que ela atribuía valor. Renunciando às técnicas especificamente artísticas, os dadaístas não hesitam em utilizar materiais e técnicas da produção industrial* [...] *evitando, porém, empregá-los das maneiras habituais e, por assim dizer, prescritas. A intervenção desmistificadora atinge, ainda com mais razão, os valores indiscutidos, canônicos, geralmente aceitos e transmitidos* [...] (ARGAN, 1992, p.356.)

Dessa forma, podemos ver que o Dadaísmo foi uma vanguarda extremamente voltada para a consideração dos legissignos, praticados no campo da arte e tomados como logicamente naturais. De uma vez por todas, a irreverência, a contestação de valores e a expressão da subjetividade, dessa vez, apelando, de um lado, para a irracionalidade, e de outro, à extrema atenção crítica aos conceitos, são legissignos das manifestações artísticas. Os dadaístas produziram argumentos para uma nova arte, a arte contemporânea, que se referencia em Marcel Duchamp.

6.3.5 O Surrealismo

Em colagens, ocorreriam associações não produzidas conscientemente, a exemplo do que acontece nos sonhos, em que as associações aparentemente absurdas revelam desejos inconscientes. Esse é o mote para a compreensão do Surrealismo, que estabeleceu relações entre elementos que nunca estariam juntos na natureza ou na realidade, mas que produzem sentidos, a exemplo do que acontece nos sonhos.

O Surrealismo foi lançado oficialmente em 1924, com o manifesto do escritor André Breton (1896-1966). Deu lugar ao onírico, às alucinações e às livres associações dos sonhos. Opera com justaposições e superposições de imagens com maior ou menor proximidade ao naturalismo. Enquanto os dadaístas defendiam a chegada a uma espontaneidade pura, os surrealistas encontraram no inconsciente a medida para desencadear os sonhos. Esse movimento estava ligado aos ideais socialistas, democráticos e libertários, bem como às descobertas de Freud. Também retomou aspectos que podem ser encontrados em momentos anteriores da história da arte, em particular no Romantismo, na relação do homem com a natureza, numa perspectiva subjetiva.

Argan (1998) mostra, indiretamente, que os aspectos qualitativos, ligados à categoria fenomenológica da primeiridade, são um aspecto importante das representações icônicas, que revelam os vínculos do inconsciente com a dimensão estética:

> [...] *O inconsciente não é apenas uma dimensão psíquica explorada com maior facilidade pela arte, devido à sua familiaridade com a imagem, mas é a dimensão da existência estética e, portanto, a própria dimensão*

> *da arte. Se a consciência é a região do distinto, o inconsciente é a região do indistinto: onde o ser humano não objetiva a realidade, mas constitui uma unidade com ela. A arte, pois, não é representação, e sim comunicação vital, biopsíquica, do indivíduo por meio de símbolos. Tal como na teoria e na terapia psicanalíticas, na arte é de extrema importância a experiência onírica, na qual coisas que se afiguram distintas e não-relacionadas para a consciência revelam-se interligadas por relações tanto mais sólidas quanto mais ilógicas e incriticáveis. A relação arte-inconsciente não exclui a totalidade da história da arte, mas considera-a de uma nova perspectiva: em favor da imagem inconsciente, tentar-se-á desacreditar a forma, entendida como representação de uma realidade da qual se tem consciência.* (ARGAN, 1998, p.360.)

Max Ernst (1891-1976) fez uso de procedimentos como a “colagem”, a “esfrega” (*frottage)* e a “raspagem” (*grattage*). Esses métodos dariam acesso ao inconsciente, já que o artista não teria controle sobre o quadro. São técnicas que vinculam o artista tanto ao Dadaísmo como ao Surrealismo.

René Magritte (1898-1967) questionou a relação que se tem com as representações tomadas como simulacros, dando a isso um sentido político, fazendo sugestões em relação à ordem social.

Salvador Dali (1904-1989) tomou os valores artísticos tradicionais para representar imagens oníricas. Inseriu elementos perturbadores, com deformações, sobreposições ou ambigüidades.

6.3.6 O abstracionismo

As propostas transformadoras da arte abstracionista buscaram modificar a predisposição da mente humana em relação ao seu entorno e suas potencialidades. Já que o ambiente social europeu foi modificado pelos processos de industrialização e modernização, na passagem do século XIX para o século XX, a arte moderna exarcebou o caráter humanístico da arte, como o mais humano entre os fazeres humanos. Por isso, ganhou um caráter problematizador diante de uma sociedade marcada pela inserção das tecnologias e pelo caráter, muitas vezes, instrumental dos valores praticados nas mais diversas esferas da sociedade industrializada.

Do ponto de vista artístico, o abstracionismo contrapõe-se ao naturalismo, forma de representação que pressupõe um interesse pela obra de arte como um reflexo de

uma realidade além da sua. O naturalismo sugeria uma atitude de interesse mais pelo assunto da obra de arte do que pela obra propriamente dita. Correspondia a um tipo de procedimento dos mais tradicionais em torno da arte, o que aparece freqüentemente nas mídias. Douglas Kellner (2001, p.301) afirma que o "*modernismo nunca 'pegou' na televisão*". A "*televisão comercial é predominantemente regida pela estética do realismo representacional, de imagens e histórias que fabricam o real e tentam produzir um efeito de realidade*". Nesse aspecto, as abstrações modernas oferecem um paradigma crítico para uma estética que tende a predominar nos meios de comunicação.

A arte abstrata fez com que se olhasse, primeiramente, para a força expressiva dos elementos plásticos em si, que vão, por exemplo, do ponto à linha. Embora nem sempre a questão da representação seja descartada, artistas como Kasimir Malevitch (1878-1935) sustentavam que a verdadeira arte não é representativa, "*mas precisa ser a expressão de um puro sentimento plástico*" (OSBORNE, 1978, p.87.)

Dessa forma, o agir humano, na forma do fazer artístico, foi colocado em primeiro plano. O trabalho, como expressão humanista, foi posto em questão, na medida em que a arte vivenciava sua crise e buscava uma autonomia, no sentido de evidenciar o seu papel. Foi uma possibilidade de atuação, que se criou no processo moderno, gerava modernismos, sendo assim, um processo gerador de signos da modernidade.

Conforme Mel Gooding (2002, p.6), "[toda] [...] *arte é abstrata, no sentido de que* [...] *se envolve no mundo e nos aspectos abstratos dele para nos apresentar um objeto ou acontecimento que aviva ou ilumina nossa apreensão do mundo.*" O que teria levado ao surgimento de formas de expressão puramente abstratas seriam as novas realidades, reveladas pelas ciências, e o dar-se conta dos artistas, no sentido de que a arte imitativa era limitada como forma de expressão da experiência.

> [...] *Alguns artistas acreditavam que tal objeto poderia mesmo emanar uma espécie de energia, sensual ou espiritual e ativar o espaço ao seu redor. A disposição de linhas, os formatos e as cores na tela, ou as formas esculturais puras no espaço, tendo sido abstraídas da natureza, operavam agora diretamente sobre o espectador, como faziam os fenômenos naturais da luz, da cor, da textura e do movimento. Alguns sentiam que a obra de arte abstrata poderia induzir a um sentimento do numinoso ou do transcendente e ocupar um lugar na vida espiritual entre os objetos sagrados ou os ícones do passado.* (GOODING, 2002, p.7.)

A primeira exposição a mapear as diversas tendências internacionais da arte abstrata ocorreu em 1936, no Museu de Arte Moderna de Nova York, com curadoria de Alfred J. Barr, autor do catálogo *Arte cubista e abstrata*, que analisou os movimentos artísticos no período de 1890 a 1935. Gooding (2002) nota que sempre houve dificuldade para definir o termo abstrato. Esse, de acordo com Barr, não se restringiria ao "não figurativo". Por motivos práticos, contudo, é por essa definição que Gooding opta para o seu livro, que tem como tema a arte abstrata, embora ele mesmo considere que imagens abstratas possam ser formas de "figurar" conceitos abstratos.

Gooding nota que a semelhança, característica dos signos icônicos, aplica-se tanto à abstração como à figuração. "[A] [...] *semelhança pode ser mais do que uma questão de com que as coisas 'se parecem': um conceito, por exemplo, pode encontrar semelhança em um objeto.*" (GOODING, 2002, p.11.)

Esse autor sugere que o conceito da abstração está vinculado à categoria fenomenológica da primeiridade, ao afirmar que ela "*exige o encontro real, a sensação da própria coisa.*" No seguinte parágrafo, podemos observar como ele explica, nos seus próprios termos, os vínculos que poderiam ocorrer da primeiridade com a terceiridade, na apreciação das obras, demonstrando, indiretamente, como a teoria peirceana pode ser útil na compreensão da arte abstrata:

> [A arte abstrata] [...] *depende, para obter seus efeitos, sejam eles simples ou complexos, sensoriais ou conceituais, de presença do observador, que traz possibilidades de significado para suas apresentações de formas e cores, seus padrões e ritmos visíveis, suas formas, configurações e texturas. Os significados são criados quando essas realidades concretas invadem, por meio dos sentidos, a imaginação receptora. É no discurso em torno da arte que as palavras entram em jogo: falada ou escrita, a linguagem responde à imagem, articulando respostas pessoais que possibilitam a negociação de aspectos de significado compartilhados.* (GOODING, 2002, p.11.)

Entre os movimentos da arte moderna abstrata, estão o Neoplasticismo, de Piet Mondrian (Pieter Mondriaan – 1872-1944), e o Suprematismo, de Kasimir Malevitch (1878-1935), além das propostas de vários outros artistas do início do século XX, entre os mais importantes, Wassily Kandinsky (1866-1944).

Essas propostas desembocaram no ideário da Bauhaus, escola crucial para as modernas concepções de *design*, voltada para o aprimoramento do trabalho industrial,

com a apropriação de pesquisas artísticas da época. Fundada em 1919, por Walter Gropius, essa instituição alemã foi desmantelada pelos nazistas em 1932. Essa forma de pensar a arte também apareceu no final da primeira década do século XX, entre os "produtivistas" russos, que buscaram levar suas experiências estéticas para o cotidiano social.

A abstração foi uma das formas de representação que serviram como metáfora das exigências com as quais a consciência humana deparava-se diante da modernidade. O Neoplasticismo, especialmente, visava à democratização da arte e sua difusão no cotidiano.

Kandinsky, Malevitch e Mondrian são as figuras fundadoras da grande pintura abstrata do passado modernista. Ao "[...] *russo Malevitch e ao holandês Mondrian deve-se o rompimento radical com a arte do passado e a proposição de uma nova linguagem plástico-pictórica*". (GULLAR, 1985, p.137.)

Conforme Alain Bonfand (1996), um universo espiritual, místico e filosófico domina os gêneros das obras dos três referenciais da arte abstrata no início do século XX, que teriam sido três "*pintores-filósofos*".

A supremacia da sensibilidade era o grande alvo de Malevitch, autor da pintura *Quadrado preto sobre fundo branco* (1913), considerada o marco de uma situação limite na qual a arte chegou no início do século XX. O Suprematismo pretendia chegar à expressão pura, sem representação. "[A] *arte abstrata nega muitas daquelas possibilidades de interpretação oferecidas por imagens figurativas; ela exige em vez disso um esforço da imaginação, uma resposta criativa.*" (GOODING, 2002, p.12.) Uma tela com uma área de tinta preta quadrangular, emoldurada por branco, é só um objeto, absolutamente simples, operando por redução, eliminação e concentração. Exige uma resposta ativa, embora seja para contemplação. Há várias versões feitas por Malevitch do quadrado preto, ou seja, é um signo genuíno, do tipo argumental, cuja materialização pode ser repetida.

> *Ele percebeu seu potencial mítico como um signo pintado para um novo começo, o progenitor significante de qualquer quantidade de formas criadas cujas relações dinâmicas se dariam no espaço imaginado da pintura e não no espaço imaginário de um quadro. Ao negar a essas formas a ilusão pictórica das três dimensões, ele de uma só vez baniu de suas pinturas suprematistas o espaço recessivo e as formas modeladas da representação pós-renascentista, a luz e a cor*

> *naturalistas do impressionismo, e os fugazes lampejos do mundo objetivo dos cubistas. O que importava era o que* não *podia ser visto: a energia dentro das coisas, uma ordem superior de conexão entre os fenômenos, invisível mas sempre presente no mundo perceptível, a energia* espiritual *abstrata que anima o universo, independentemente dos objetos através dos quais ela se move.* (GOODING, 2002, p.15.)

A reação diante do "quadrado preto" de Malevitch é comparada, por Gooding, com nosso possível comportamento diante de um "ícone bizantino", ou seja, as primeiras representações da arte cristã, que também seriam preocupadas com o "[...] *absoluto e o não-circunstancial, com o espaço e o tempo além do imediato, com as coisas além do visível*". Nesse sentido, o ícone não seria um qualissigno, mas um símbolo remático voltado para "[...] *uma realidade espiritual infinita que não pode ser retratada.*" (GOODING, 2003, p.15-16.)

Muitos discípulos de Malevitch vieram a integrar o movimento construtivista russo. Isso gerou uma certa proximidade entre o Suprematismo e o Construtivismo. Enquanto o Suprematismo tinha um certo caráter metafísico, o Construtivismo vinculava-se mais diretamente às problemáticas sociopolíticas da época e voltava-se para preocupações mais utilitárias.

Vladimir Tatlin, um dos principais representantes do Construtivismo, é o autor do *Monumento à Terceira Internacional* (1919), com uma vinculação evidente ao Socialismo. O monumento, que teria 400 metros, dimensões comparáveis ao *Empire State Building*, de Nova York, nunca chegou a ser construído. Tatlin advogava a "[...] *idéia de `engenheiro artista´ e considerava que o Construtivismo tivesse um papel primordial na satisfação de necessidades sociais*". (LIVRO DA ARTE, 1997, p.453.)

Ao visitar os ateliês de Braque e Picasso, no início de 1914, Tatlin ficou contagiado pela técnica de colagem inventada por eles. As construções de Picasso, usando materiais cotidianos, como folhas de metal e fios, levaram Tatlin a libertar-se da pintura tradicional, de cavalete, e encaminhar-se para a criação dos contra-relevos. Ele passou dos quadros para os objetos icônicos, em que os materiais têm tanta importância como a imagem. A obra *Contra-relevo de Canto* (1915), segundo Gooding, teria tanta importância simbólica, na história da arte, como o *Quadrado preto suprematista*, de Malevitch. "*Ocupando o espaço real do espectador, não limitado por nenhuma moldura, suas interações são as do mundo energético, governado por*

gravidade e tensão." (GOODING, 2002, p.46.) Ao contrário de Malevitch, o caráter místico foi substituído pela demonstração objetiva do movimento, da tensão e dos inter-relacionamentos do mundo material.

A ocorrência significativa dessa obra de Tatlin, na história da arte, indica um diálogo em que se reafirma a criação artística em seus aspectos icônicos, em contraposição ao caráter de terceiridade, vinculado às crenças teosóficas. Há, no entanto, ao mesmo tempo, uma passagem para uma outra lógica, na ordem da terceiridade, correspondente aos ideais socialistas, que aparece na própria idéia de construção.

> *Num manifesto de 1921, Tatlin chegou a afirmar que essas obras de 1914 realmente antecipavam a Revolução de 1917, estabelecendo uma analogia profética com o 'princípio' criativo de 'material, volume e construção'. 'Construção' deve ser definida, aqui, como o processo ativo pelo qual a humanidade cria o mundo e seus objetivos. Tatlin reivindicava para suas obras um propósito criativo nesse processo.* (GOODING, 2002, p.46.)

A partir de 1919, Alexander Rodchenko e sua mulher Varvara Stepanova comprometeram-se a fazer uma arte utilitária a serviço da Revolução, realizando o sonho de Tatlin no sentido de fazer da arte uma projeção das novas possibilidades da vida moderna, aproximando-a da vida cotidiana. Essa tendência ficou conhecida como "produtivismo".

> *Para Rodchenko, a pintura de cavalete podia ser levada ao limite de sua autodefinição material, e a partir daí suplantada pela disposição de energias construtivas no mundo real. Em 1921, na exposição Moscou 5 x 5= 25, ele mostrou as pinturas formais definitivas – três telas inteiramente monocromáticas (vermelha, azul e amarela) –, libertando assim a cor de qualquer tipo de tarefa puramente artística, insistindo nela como um princípio construtivo, uma qualidade objetiva das coisas no mundo. Com isso, Rodchenko deixou de pintar e passou para a fotografia e o* design*, trabalhando muito próximo a Stepanova, que também renunciara ao empenho estético individualista em favor do trabalho 'útil'. Na Primeira Fábrica Têxtil Estatal, ele e* [Liubov] *Popova revolucionaram o* design *têxtil limitando-o ao repertório estritamente geométrico de círculos, faixas, retângulos e triângulos, motivos abstratos sem nenhuma função 'expressiva' ou descritiva, apropriados à manufatura mecânica de materiais para o povo de uma sociedade socialista igualitária.* (GOODING, 2002, p.50.)

Outro construtivista russo, Lissitzky, reduziu o "[...] *problema da sensibilidade pura*[, muito caro à Malevitch,] *à expressão de relações meramente óticas, sem*

qualquer transcendência". (GULLAR, 1985, p.132.) O papel de Lissitsky, contudo, "*será importante na produção de cartazes, brochuras, estandes de exposição e, sobretudo, de livros.* [...] *Poderíamos considerar que Lissitsky inventou uma nova concepção do espaço do livro e da página impressa."* (BONFAND, 1996, p.81.) As preocupações formais foram transferidas para as artes aplicadas e para o cotidiano.

Voltando ao caráter "metafísico" da obra de Malevitch, assim definido a grosso modo, ele também está presente na produção de outro grande expoente do abstracionismo, Wassily Kandinsky, numa proposta plasticamente diferenciada.

Kandinsky comparava a pintura com a música, afirmando que sua arte estava comprometida com sua vida interior, expressando sentimentos e intuições sem recorrer à reprodução dos fenômenos naturais. Cada sensação de cor, de linha, de forma, em uma concepção sinestésica, teria correspondência semiótica com um aspecto da realidade espiritual, "[...] *além da imediatez material do visível, do tangível e do audível*" (GOODING, 2002, p.20.), relacionando experiências sensoriais diversificadas.

> *Para Kandinsky, 'abstrato' não designa o que provém do mundo ao fim de um processo de depuração, mas sim a aparição, as aparições em sua singularidade, o ofuscamento que provocam, aqui, a partir de um quadro, de uma aparição de primeiro grau.* (BONFAND, 1996, p.15.)

Tudo indica que a pretensão de Kandinsky era alcançar a generalidade própria da categoria fenomenológica da primeiridade. Por isso, seus quadros tendem a não ser vistos da mesma forma em uma nova contemplação, pelo menos, em termos lógicos. "*O primeiro está aliado às idéias de acaso, indeterminação, frescor, originalidade, espontaneidade, potencialidade, qualidade, presentidade, imediaticidade, mônada* [...]*"* (SANTAELLA, 2000, p.8.)

> [Nunca] [...] *ouvimos um barulho, mas sempre o barulho de alguma coisa. O projeto abstracionista de Kandinsky será ouvir determinado som sem a intenção... que ele determina, ver determinada cor como arrancada do objeto que a submete a nosso olhar.* (BONFAND, 1996, p.16.)

O rótulo do Construtivismo difundiu-se pela Europa. Assim como Malevitch, mesmo Mondrian, expoente do Neoplasticismo, é algumas vezes vinculado ao Construtivismo. "[...] *Mondrian*[, contudo,] *permaneceria fiel aos princípios neoplásticos*

durante toda a sua vida, embora em 1925 tenha rompido com o movimento, ao qual [Theo van] *Doesburg imprimira outra direção*." (GULLAR, 1985, p.146.)

> [...] *O ponto central da estética neoplástica é a formulação de uma linguagem não-individual, universal, capaz de exprimir o espírito coletivista do mundo moderno e de se integrar nos novos meios de construção e de produção industrial.* [...] *Para Mondrian, a separação entre arte e vida – que já era a situação da arte de seu tempo – era uma anomalia que se alimentava do individualismo romântico. Portanto, lutar contra a expressão do individual, forjar uma linguagem puramente plástica, geral, universal, era lutar contra a situação anormal da arte – e da sociedade – e construir um mundo onde o conflito entre o particular e o geral, o homem e o mundo, o individual e o universal, encontrariam o seu equilíbrio, sua condição positiva.* (GULLAR, 1985, p.148.)

De acordo com Gooding, a pintura era uma atividade filosófica e espiritual para Mondrian, assim como para Malevitch e Kandinsky. Saindo de uma pintura com características fauvistas, Mondrian chegou a composições com relações entre linhas retas, puramente verticais e horizontais. Seriam uma expressão do imutável, uma metáfora das "[...] *relações universais invisíveis que estão além das formas 'caprichosamente' torcidas e particulares da natureza.*" (GOODING, 2002, p.30.)

> *Mondrian é provavelmente o primeiro artista moderno a ter criado uma imagem-forma distintiva, que é ao mesmo tempo definitiva e suscetível a um número indefinido de manifestações discretas. É uma imagem de harmonia e repouso perfeitos, embora evite a hierarquia dos elementos implicada pela simetria de uma imagem centralizada ou pelo signo da cruz. Sua apresentação 'plástica' da ordem contrapontística torna visível o princípio universal oculto sob a aparência cotidiana de coisas naturais específicas.* [...] *'A expressão das coisas dá lugar à expressão da pura relação.'*
>
> [...] *Mondrian buscou eliminar a ilusão do espaço tridimensional criada pela 'janela' da moldura montando diretamente suas telas esticadas numa tábua branca, projetando-as assim no espaço real como objetos cujas bordas, em ângulo reto, claramente definidas, implicam a continuidade das linhas pretas e a dos planos coloridos ou brancos, na infinitude do espaço. Nenhum pintor havia usado esse artifício simples para propor a transcendência da imagem em relação às limitações materiais do suporte.* (GOODING, 2002, p.30.)

Na sua relação com os processos histórico-sociais, as abstrações modernas demonstram um caráter metafísico. Esse pode ser associado à procura de uma transcendência espiritual, assim como à busca de uma autonomia e de uma definição do fazer e valores artísticos. Chegam a propostas de uma intervenção mais direta nas sociedades, principalmente vinculando a arte à indústria.

Ao contrário de Kandinsky, no lugar da ressoar a vida interior, a força do Eu, Mondrian buscou neutralizar a sua individualidade. Entendo que Mondrian tentou unir o aspecto metafísico com uma atitude explícita em relação ao social, condenando o "*romantismo individualista*", que separaria a arte do seu papel de transformação social. Dessa forma, estaria propondo uma superação da atitude meramente romântica. Conforme Martin-Barbero, os românticos entusiasmados com o socialismo utópico e desprezando a sociedade burguesa, já tinham revalorizado "[...] *o sentimento e a experiência do espontâneo como espaço de emergência da subjetividade*". (MARTIN-BARBERO, 2001, p.38.) Buscando ir além do individualismo romântico, as obras dos expoentes do abstracionismo, Mondrian, Kandinsky e, mais indiretamente, Malevitch, repercutiram no surgimento da Bauhaus, na Alemanha.

Na União Soviética, os abstracionistas foram rechaçados. O poder comunista e dominante optou pela arte realista e viu, como decadente, a produção das vanguardas abstracionistas. O filósofo húngaro Georg Lukács está entre os que condenou a pintura abstrata. Barbero deprecia esse tipo de atitude crítica como um obstáculo à criação:

> [O] [...] *que se condena como a-social por ser individualista, ou anti-social por ser ser burguês, é o* experimentalismo*: a capacidade de experimentar e a partir daí questionar as 'pretensões de realidade' que encobria o realismo. Realismo que é assumido como o gosto profundo e o modo de expressão das classes populares. O paradoxo toca fundo: a invocação do povo é só para opor o conservadorismo de seu gosto, 'seu bom sentido', à revolução que está transformando a arte. E a* continuidade *que se reclama com o passado é 'a continuidade com os valores culturais da época burguesa solapados pelos movimentos modernistas'. Apela-se ao povo no sentido mais populista e mais negativamente romântico: para exaltar como critérios básicos da 'verdadeira' obra de arte a simplicidade e compreensibilidade por parte das massas.* (MARTIN-BARBERO, 2001, p.53-54.)

Incompreendido, o abstracionismo chamou atenção para a produção que se faz na ordem do sensível e teria algo revelador sobre a condição humana. Foi reprimido como uma manifestação burguesa no sistema comunista. Essa atitude proibitiva de líderes políticos, acompanhados por intelectuais como Lukács, lembra a estética televisiva convencional do sistema capitalista, citada por Kellner (2001), que prefere o que é facilmente reconhecível, produzindo efeitos de realidade em formas de apreensão rápidas.

A revista *De Stijl* (“*O Estilo*”) teve seu primeiro número publicado em 1917, fundada por Theo Von Doesburg, dois anos antes do surgimento da Bauhaus. Essa publicação foi o órgão internacional de divulgação das novas idéias sobre arte da época. Na primeira edição, afirmava que o artista, além de criar a obra puramente plástica, deveria abrir ao grande público essa nova arte.

Tanto na Bauhaus, como na revista *De Stijl*, vê-se uma proposta de expansão das experiências estéticas das vanguardas artísticas aos demais setores da sociedade. Através da arte, seria modificado não só o produto industrial, mas também as relações de trabalho e, ainda, a própria sociedade, com toda uma estética buscando o seu caráter coletivo, além de estender a reflexão sobre a autonomia do fazer artístico para todo o tipo de atividade humana.

Conforme Gooding, a *De Stijl* visava promover as artes visuais como um “[...] *meio de definir as relações formais que podiam ser utilizadas no* design *e na arquitetura.*” (GOODING, 2002, p.52.) Decorreria, também, das reflexões em torno da pintura, na época, uma reformulação da tipografia. Von Doesburg rejeitou a observância do eixo horizontal/vertical da pintura de Mondrian como o princípio dominante da arte e arquitetura.

> [A pintura de Van Doesburg, com o título] [...] *Contraposição XV, de 1925, pode ser vista como um tipo de manifesto objetivo em favor de uma nova estética modernista, o ‘elementarismo’, que contrapunha ao dualismo ortogonal estático (horizontal = físico/vertical = espiritual) a dinâmica da diagonal (=movimento/energia).* (GOODING, 2002, p.54.)

Houve um conflito ideológico entre Von Doesburg e Mondrian. O primeiro tinha um pensamento que buscava resultados mais práticos para suas teorias, o que permitiu realizações mais evidentes no âmbito do *design*.

> *A realização principal de Van Doesburg no domínio da arquitetura foi o complexo de* Aubette *(cervejaria, cinema, danceteria), em Estrasburgo, que realiza com a colaboração de Jean Arp e Sophie Taueber-Arp. O canteiro de obras foi terminado em 1928. Com essa realização, o neoplasticismo saía do ateliê, do quadro e exportava-se, de certa forma, para a vida cotidiana, como teria querido Mondrian, sem jamais tê-lo feito.* (BONFAND, 1996, p.55.)

Em uma situação de crise, surgiu a Bauhaus em 1919. O cenário de seu surgimento é após a Primeira Guerra Mundial, quando a potencialidade destrutiva da tecnologia se revelou, pela primeira vez, tão aterrorizadora. A potencialização dos

fazeres humanos, através da mecanização, teve, na I Guerra Mundial, o seu primeiro grande impacto. O sistema industrial de produção, inserido no contexto social alemão, onde havia muito descontentamento, precisava ser humanizado. A arte mostrou-se como uma fonte de conhecimentos para isso. Ela já vivia uma situação de crise e conflito com a sociedade burguesa desde os movimentos realistas e impressionistas, surgido no século XIX.

> *A Bauhaus foi o ponto de confluência não apenas das tendências estéticas modernas, mas principalmente da arte individual – a pintura, a escultura – e da arte 'coletiva', isto é, da arte que implica uma equipe para realizar-se e o consumo cotidiano da coletividade para subsistir. O problema que se põe, então, não é apenas o do apoio e estímulo à expressão individual, mas o de estender essa revolução estética à vida cotidiana mesma, através da criação de formas-tipo para os objetos de uso, formas essas, cujas qualidades estéticas fossem fruto legítimo dos processos de fabricação industrial. Tratava-se portanto, de devolver ao artista o lugar que lhe cabe na sociedade e – conseqüentemente – de reformar, de alto a baixo, os métodos de ensino artístico*. (GULLAR, 1985, p.183)

Viu-se até este ponto algumas propostas abstracionistas e como elas foram chamadas para intervir na própria sociedade, através de uma colaboração nas concepções do trabalho industrial e propondo uma democratização da própria arte.

A cultura de massa foi vista como degradante pelos pensadores europeus ligados à Escola de Frankfurt. Para os teóricos norte-americanos dos anos 1940-1950, representou "*a afirmação e a aposta na sociedade da democracia completa*" (MARTIN-BARBERO, 2001, p.69). Apesar disso, a massificação das criações dos *designers* da Bauhaus, na sociedade de consumo norte-americana, tende a ser vista hoje como uma forma de deturpação dos seus verdadeiros princípios. Mesmo que os artistas tenham feito na Bauhaus, no entanto, apenas um exercício estilístico de ordem formal, desvinculando-se de sua preocupação social, a indústria anterior norte-americana era incomparável, pois não tinha consciência do papel desempenhado pelo *design*. (BIBLIOTECA SALVAT DE GRANDES TEMAS, 1979, p.62.)

Dessa maneira, um dos principais desenvolvimentos da arte, no campo social, estaria perdendo o seu caráter utópico e servindo meramente ao capitalismo. Eu poderia considerar que, de certa forma, houve uma democratização da arte, com a inserção de elementos estéticos modernistas na indústria, consumo e vários aspectos

da vida urbana. A significação das coisas já não é a mesma da época em que móveis e arquitetura tinham decorações com motivos que reproduziam as formas da natureza, como ocorria na *Art Noveau*, movimento precursor da estetização dos produtos industriais. A ênfase nas cores, nos desenhos e nas formas simplificadas, que aparece nos produtos industriais, a produção em série e a reprodutibilidade técnica mudaram a vida humana do século XX. A relação com os objetos é hoje radicalmente diferente do que foi no início do século XX, antes do surgimento da Bauhaus.

Martin-Barbero, lembra do conceito de "*dessublimação da arte*", vinculado ao pensamento da Escola de Frankfurt:

> *O que de arte estará aí não ser mais do que sua casca: o estilo, quer dizer, a coerência puramente estética que se esgota na imitação. E essa será a 'forma' da arte produzida pela indústria cultural: identificação com a fórmula, repetição da fórmula. Reduzida a cultura, a arte se fará 'acessível ao povo como os parques', oferecida ao desfrute de todos, introduzida na vida como um objeto a mais, dessublimado.* (MARTIN-BARBERO, 2001, p.80.)

Em contraponto ao conceito de "*dessublimação*", eu poderia levar em conta que, nas formas da arte moderna, haveria, em termos de terceiridade, de acordo com os propósitos conceituais, um sentido de crítica e reflexão sobre a modernidade, que não se esgotaria numa fórmula a ser repetida. Esse sentido pode ser perdido, pode ser ignorado, pode cair na repetição de fórmulas, ser esvaziado, mas não deixa, necessariamente, de existir como possibilidade em novos contextos, mesmo que sejam acessíveis apenas a poucos, como ocorre nas formas mais tradicionais de arte.

Martin-Barbero, aliás, também critica o elitismo de Adorno: "*Cheira demais a um aristocracismo cultural que se nega a aceitar a existência de uma pluralidade de experiências estéticas, uma pluralidade dos modos de fazer e usar socialmente a arte*". (MARTIN-BARBERO, 2001, p.82.) Manter um alto lugar de distinção para a cultura – como proporia Adorno – não é o que pode levar a uma reflexão sobre "[...] *as contradições cotidianas que fazem a existência das massas*". (MARTIN-BARBERO, 2001, p.83.)

O autor também menciona a consideração que Adorno faz da "*arte mais abstrata*". Essa seria, segundo Adorno, a única que poderia "[...] *escapar da manipulação e da queda no abismo da mercadoria e do magma totalitário*". (MARTIN-

BARBERO, 2001, p.91.) Isso poderia ser visto como a afirmação da cultura burguesa, feita a partir da "*leitura solitária e da escuta contemplativa*". Também seria "*a negação de outros gostos com direitos a serem tais*". (MARTIN-BARBERO, 2001, p.125.) A proposição dos primeiros artistas abstracionistas, contudo, era ultrapassar essas questões, democratizando as suas propostas estéticas, a exemplo de Mondrian.

A arte abstrata teve um amplo desenvolvimento ao longo do século XX. Diante da hegemonia do Surrealismo nos anos 30, surgiu em Paris o grupo *Cercle et Carré*, que defendia as concepções abstracionistas, mas numa concepção híbrida, que misturava elementos geométricos e figurativos. Entre os seus participantes, esteve um dos grandes nomes do Construtivismo latino-americano, o uruguaio Joaquin Torres-Garcia, com uma espécie de Neoplasticismo, com inserção de signos figurativos. Os quadrados de Mondrian tornaram-se nichos com elementos que vêm a ser um vocabulário básico da vida.

Van Doesburg publicou o manifesto da *Arte Concreta* em 1929. Propôs que o termo "abstrato" fosse substituído por "concreto", sendo a obra de arte auto-referente e inteiramente formada pela mente antes da sua execução, como um modelo de realidade. O grupo de Doesburg reagiu ao *Cercle et Carré*, propondo um formalismo radical: "*Um quadrado, um círculo uma cor são elementos concretos, como uma vaca e uma árvore.*" (BONFAND, 1996, p.84.)

Desse confronto, surgiu, em Paris, o movimento *Abstraction-Création*, que durou de 1931 a 1936. Na exposição de 1935, voltada à abstração, participaram 416 artistas de diversos países, embora o grupo contasse com, no máximo, 50 integrantes. O critério resoluto da não-figuração teria permitido a inclusão de obras medíocres, o que levou alguns artistas a abandonar o movimento, a exemplo de Naum Gabo.

Com uma nova idéia de arte construtiva, o russo Naum Gabo não seguiu a linha que se vincula aos novos ideais sociais radicais. Em 1920, ele havia publicado o *Manifesto Realista* em Moscou. Para esse artista, e para muitos dos abstracionistas geométricos que o seguiram, "[...] *os procedimentos da arte são paralelos àqueles do matemático, do cientista, do arquiteto, do engenheiro e do filósofo.*" (GOODING, 2002, p.61.)

> *Para Gabo, que era formado em ciências e em engenharia, a nova arte era a expressão de um impulso criativo humano fundamental, também*

> *manifesto na ciência e na tecnologia, de encontrar uma imagem para o que está escondido nas formas contigentes da natureza. A obra de arte não deve expressar sentimentos e pensamentos individuais, nem propor idéias políticas e sociais, mas sim revelar a realidade interna invisível das coisas.*
> [...] *As idéias, tornadas visíveis, são abstrações (análogas às dos matemáticos) dos fenômenos naturais percebidos pelo olho e concebidos por uma mente que espera sua ocorrência com expectativa disciplinada. Essas formas podem ser descobertas nas ondas do mar, por exemplo* [...] (GOODING, 2002, p.60-61.)

Aqui vemos uma concepção diferenciada da abstração, muito próxima do que Peirce apresenta quando a define no plano da terceiridade e fala sobre ícones, como as fórmulas matemáticas. A arte, especialmente nessa proposta de Gabo, parece também estar propondo novos ícones para aquilo que procura uma forma de ser pensado. Em sua forma abdutiva, a arte não faz mais do que sugerir uma possibilidade de pensamento.

> *A arte não é matemática nem ciência, mas pode usar as descobertas de ambas. Ela tem suas próprias tecnologias, que podem ser primitivas ou extremamente sofisticadas, e seus propósitos podem certamente ser vistos como filosóficos.* [...]
> *A abstração geométrica construtiva foi um dos grandes e um dos mais duradouros movimentos da arte moderna. Ele está comprometido com a invenção de imagens-objetos (pinturas e construções) que descubram a ordem que pode ser discernida nas coisas, uma ordem que pode ser de muitos tipos: de cor e tom, de medida e intervalo, de plano e ângulo, de volume e forma, e assim por diante.* (GOODING, 2002, p. 61-62.)

A abstração geométrica, na observação de Gooding, pode ter sido a forma artística que mais se aproximou da "*abstração pura da música*". Essa era uma busca de Kandinsky, embora vinculando a expressão a uma necessidade interior. O que a abstração geométrica propôs parece ser uma mistura dos três referenciais básicos da abstração: Kandinsky, Mondrian e Malevitch. Quanto a Mondrian, tratava-se da busca de uma subjetividade que não fosse do tipo romântico. Já Malevitch, caracterizou-se pela proposta da elaboração intelectual, como o ingrediente fundamental da obra de arte.

6.4 A arte no pós-guerra

Após a II Guerra Mundial, muitas propostas otimistas e que buscavam uma forma de os artistas atuarem ativamente na construção de uma sociedade democrática esvaziaram-se diante das ditaduras e da violência global. Conforme Gooding (2002), Kandinsky passou a ser uma referência preferencial para os abstracionistas, tomado como o inventor de um estilo "*direto e pictórico, pessoal e desordenado*". Configuraram-se tendências marcadas pela expressão de uma sensibilidade individual e um tipo de abstração pictórica livre. Nos Estados Unidos, surgiu o "Expressionismo Abstrato" ou *Action Painting* (pintura de ação); e, na Europa, o Tachismo e a *Art Autre* ("Outra Arte"). O termo Tachismo refere-se à palavra francesa *tache* ("batida" ou "borrão").

No caso dos americanos Arshile Gorky e Jackson Pollock, há vínculos evidentes com o Surrealismo, na adoção de procedimentos que lembram a idéia de "escrita automática", vinculada à teórica psicanalítica do inconsciente. André Breton, que escreveu o manifesto surrealista, exilou-se em Nova York durante a Segunda Guerra e havia cunhado a expressão "*automatismo psíquico puro*" como uma técnica literária.

> *O que era revolucionário no automatismo de Pollock, levando-o além da experiência surrealista, era o uso que fazia dela para criar uma arte puramente abstrata numa escala sem precedente na pintura moderna. Seu propósito era eliminar completamente a representação, criar um objeto em si carregado de energias afetivas.* (GOODING, 2002, p.69.)

O termo "Expressionismo Abstrato" foi lançado por Robert Coates em 1936, numa edição da revista *New Yorker.* Nos anos 40 e 50, os pintores americanos ganharam relevância internacional sob o estímulo dos críticos Harold Rosemberg e Clement Greenberg, criadores da expressão *Action Painting*.

Jackson Pollock (1912-1956) via os signos como prolongamentos da interioridade do artista. Tendo como referência Jung, situava a arte na esfera do inconsciente, como uma reserva de forças vitais. As suas *action paintings* foram influenciadas pela idéia de "automatismo psíquico", a manifestação direta do inconsciente a que se propuseram os dadaístas e surrealistas. "*O credo da sociedade puritana dos Estados Unidos diz: existe-se para fazer. O contrário que é verdadeiro: faz-se para existir, é preciso fazer a existência. Antes da ação, não há nada...*" (ARGAN, 1998, p.532.)

Ao longo do século XX, entre inúmeras tendências, a arte foi ficando cada vez mais abstrata. Nos Estados Unidos, em reação ao expressionismo abstrato de Pollock, entre outros artistas, surgiram a Arte Pop e o Minimalismo. As formas de arte abstrata levaram ao extremo as reflexões que a arte fez em torno de si mesma ao longo do século XX, ao lado de uma valorização, cada vez maior, da lógica interna das obras e da subjetividade dos artistas.

Tentando voltar ao mundo, à vida, a Arte Pop é a que mais fez uso das colagens e montagens, vendo a realidade não mais como natureza, mas como algo construído na lógica da sociedade industrial, em que as mídias têm um papel fundamental no entendimento da realidade. As montagens, conhecidas pelo termo francês *assemblage*, são junções de objetos que passaram a ser vistos cada vez mais como um misto de pintura e escultura, jogando com as lógicas de representação das duas modalidades.

A Pop Art e o Minimalismo manifestaram uma fria sensibilidade racional, que contrastava com o caráter existencialista do Expressionismo Abstrato. O termo “Pop Art” foi cunhado pelo crítico britânico Lawrence Alloway, denominando o movimento que durou do final da década de 50 ao início dos anos 70, principalmente na Inglaterra e nos Estados Unidos.

Curador do Museu Guggenheim, Alloway usou, pela primeira vez, o termo Art Pop, em 1958, em referência ao Grupo Independente de Artistas Britânicos, cuja exposição em Londres, – "Este é o Amanhã" (*This is Tomorrow) –,* demonstrou as primeiras tendências Pop e o uso de imagem da mídia. Alguns críticos viram no Pop uma ambivalência entre celebração e ironia, percebendo, nessa ambivalência, a chave para entender a força desse tipo de arte.

Nos Estados Unidos, surgiu como um esforço de aproximar a arte e a vida nas obras de Jasper Johns (1930-) e Robert Rauschenberg (1925-), que incorporaram ícones populares, como a bandeira americana e a garrafa de Coca-Cola, em seus trabalhos. A Pop Art tratou as embalagens de consumo e os ícones midiáticos como o material para a produção de uma arte fria e mecânica. Conforme Phillips (1999), Andy Warhol (Andrew Warhola, 1928-1987) e Rauschenberg começaram, em 1962, a mesclar as técnicas de fotografia e serigrafia em seus trabalhos, transferindo as imagens fotográficas diretamente para a superfície da tela. As pinturas serigráficas de

Warhol implicaram na fusão da consciência e da máquina. "*A pintura é tão difícil. As coisas que eu quero mostrar são mecânicas. As máquinas têm menos problemas. Eu queria ser uma máquina, você não?*", polemizou o artista. (WARHOL, 1963, apud PHILLIPS, 1999, p.122.)[3]

> *Warhol escolhe imagens singulares – Marilyn Monroe, uma lata de sopa Campbell, uma garrafa de Coca-Cola – apresentando-os sozinhos como um ícone ou repetidamente numa formação em grade, como uma prova de uma máquina de impressão de alta velocidade. Fez intermináveis variações de uma mesma imagem, como se estivesse pensando em termos de múltiplos impressos na tela. Também aplicou a técnica de papel de parede. Rejeitou profundamente a idéia de uma criatividade individual com a ajuda de empregados. Já que os meios de produção são mecânicos, os assistentes faziam muito do que aparecia no seu trabalho final, muito longe do mito do expressionismo abstrato, com o artista trabalhando sozinho no seu estúdio, expressando seus gestos angustiados na tela*. (PHILLIPS, 1999, p.122-125.)[4]

No outono de 1962, justamente quando Rauschenberg e Warhol estavam completando suas primeiras pinturas serigráficas, a Art Pop teve repercussão pública, com a explosão da exposição "*Novos Realistas*" na Galeria Sidney Janis, de Nova York. A arte descarada, a referência sem apologias da cultura de massa e de consumo "[...] *atingiu o mundo artístico de Nova York com a força de um terremoto*".[5] (ROSEMBERG, 1964, apud PHILLIPS, 1999, p.125.) "*Com esta exibição, os artistas Pop ganharam a confiança dos refletores e foram rapidamente abraçados pelos agentes, colecionadores, instituições e as mídias.*" (PHILLIPS, 1999, p.129.)[6]

Conforme John Walker (1977), os artistas Andy Warhol e Joseph Beuys são os dois grandes referenciais da arte contemporânea e correspondem à busca de inserção

---

[3] Citação de Warhol na reportagem Pop Art – Cult of Commonplace, *Time*, 3 de Maio, 1963, p.72. Tradução livre do original: "Paintings are too hard. The things I want to show are mechanical. Machines have less problems. I´d like to be a machine, wouldn´t you?"

[4] Tradução livre do original: "Warhol selected a single image – Marilyn Monroe, a Campbell's soup can, a Coke bottle – and either presented it alone as an icon or repeated it in a gridlike formation, like a proof sheet from a high-speed press. Warhol also made endless variations of the same image, as if he were thinking in terms of print multiples on canvas. He also apllied the technique to wallpaper. And he profoundly rejected the idea of individual creativity by employing assistants. Since the means of production were mechanical, these assistants often had as much of a 'hand' in the final work as he did – a far cry from the Abstract Expressionist myth of the artist laboring alone in his studio, expressing existencial angst through gestures on canvas."

[5] Citação de Harold Rosemberg, *The Game of Illusion: Pop and Gag.* The Anxious Object (Chicago: University of Chicago Press, 1964), p.63. Tradução livre do original: "hit the New York art world with the force of an earthquake."

da arte no cotidiano, como um elemento vivo. Também pressupõem a nova realidade em que se convive, com a produção de imagens em série pela indústria. Um era alemão, natural do Baixo Reno, o outro americano de origem checa, e ambos morreram com um breve intervalo, entre 1986 e 1987.

O alemão Joseph Beuys (1921-1986) é um dos pouco artistas europeus cujo carisma rivaliza com o dos principais artistas de Nova York, como, por exemplo, Warhol. Estudou escultura e tornou-se o apóstolo das peças feitas de material inferior, a sua substância preferida era a gordura. Em princípios dos anos 1960, ele e seu compatriota Wolf Vostell estavam associados a uma comunidade internacional de artistas conhecidos como *Fluxus*, um agrupamento não conformista conhecido por seus *hapennings*, ações, publicações e atividades postais. Sua notoriedade pública é o resultado de uma acirrada determinação de fundir a arte com a vida.

Beuys foi um artista convencido de que a liberdade individual só pode ser conseguida por meio da atividade criadora:

> *Acredita que seu dever como artista é educar e suas recentes ações consistiram em falar para uma audiência durante doze horas a fio ilustrando seus conceitos, como fazem os professores, com giz e quadro-negro, tudo isso sempre usando os seus indefectíveis chapéu e colete*. (WALKER, 1977, p.53)

O minimalismo compartilhou com a Pop Art algumas qualidades formais e métodos: o uso da repetição e das formas em série, uma máquina estética, e uma apresentação fria e inexpressiva. A escultura minimalista usa componentes produzidos industrialmente. O minimalismo estava preocupado com a natureza dos materiais, com o mundo imediato, prático e sólido. Para os minimalistas, nada era mais suspeito do que a manipulação subjetiva da composição para fazer efeitos visuais, tal como faziam os expressionistas abstratos. Os minimalistas viam isso como uma imposição da personalidade do artista que comprometia a objetividade do mundo.

Não há nada "*além da pintura na tela*" e "*o que você vê é o que você vê*", dizia Frank Stella (nascido em 1936), autor de uma das primeiras manifestações desta

---

[6] Tradução livre do original: "With this exhibition, the Pop artists were thrust into the spotlight and were quickly embraced by dealers, collectors, institutions, and the media."

atitude nos anos 1959-60. (PHILLIPS, 1999, p.145.)[7] Tornou-se freqüente, entre os artistas minimalistas, o uso de materiais industriais, alguns novos no mercado – ferro galvanizado, plásticos, *fiberglass*, fórmica, luzes fluorescentes, concreto, etc. Estes produtos industriais também têm cores intrínsecas e texturas sensuais que atraíram os minimalistas.

No Brasil, o Neoconcretismo foi um dos movimentos que marcou a produção de arte contemporânea. Lançado em 1959, no Rio de Janeiro, o "Manifesto Neoconcreto" posiciona-se diante da arte construtiva (dita geométrica), que teria sobreposto os conceitos objetivos da ciência aos problemas estéticos propriamente ditos. No movimento neoconcreto, aparece a tese de integrar a vida à arte, idéia que permite entender também as obras de artistas referenciais da arte contemporânea como Andy Warhol e Beuys.

As idéias concretistas nasceram de preocupações ligadas à construção no espaço real. A obra neoconcreta realiza-se diretamente no espaço, sem os apoios convencionados na moldura (para o quadro) e na base (para escultura). Nos trabalhos de Hélio Oiticica (1937-1980) e Lygia Clark (1920-1988), houve a tentativa de promover experiências que fossem além de uma relação contemplativa entre observador e obra. Para unir vida e arte, eles radicalizaram ao máximo as experiências geradoras de sensações de totalidade, num sensorialismo radical.

6.5 Da história da arte para as páginas dos jornais

Muitas concepções do campo artístico foram incorporadas na linguagem das comunicações. Do ponto de vista gráfico, as linguagens das vanguardas modernas vêm sendo cada vez mais utilizadas em função de desenvolvimentos técnicos. Esses permitem, de forma crescente, o uso das cores nas impressões, além de novos suportes e meios como vem a ser a tela do computador.

Procedimentos que antes eram possíveis, sobretudo através da pintura, que consistiam nas montagens cubistas e "livres associações" surrealistas, hoje se

[7] Stella citado na reportagem de Bruce Glaser, *Questions to Stella and Judd*, *Art News,* 65, (setembro de 1966), p.58-59. Tradução livre do original: "There is nothing 'besides the paint on the canvas' and 'what you see is what you see', said Frank Stella…"

proliferaram nas composições jornalísticas e publicitárias, no sentido de materializar visualmente conceitos, usados na divulgação de marcas ou na explicitação do assunto de uma pauta de reportagem.

Também não há como negar a sintonia que ocorre entre as vanguardas e a nova visão de mundo, consolidada pelas ações do jornalismo em correspondência com a realidade. Enquanto a arte problematiza os seus vínculos com a vida, a relação dos seres humanos com o mundo se torna mais complexa, em termos de linguagens, simultaneamente às manifestações de uma consciência das linguagens.

A reflexão produzida pela arte, em relação aos elementos plásticos e sua relação com a ação humana através dos “fazeres artísticos”, tem implicações em todas as demais atividades por onde essas idéias transitam – a arquitetura, as artes aplicadas e os trabalhos gráficos (jornalismo e publicidade), por exemplo.

A presença do trabalho de artistas plásticos, nas páginas da *Folha*, apresenta-se como um fazer próprio da arte contemporânea, que se manifesta plasticamente e também conceitualmente. Seu significado pode estar na contraposição entre o fazer artístico e as concepções jornalísticas de uma maneira geral, como também nas semelhanças e diferenças em relação ao trabalho dos ilustradores profissionais, diretamente vinculados às rotinas jornalísticas.

7 O PROJETO DA *FOLHA DE SÃO PAULO* COM ARTISTAS PLÁSTICOS

Todo domingo, a *Folha de São Paulo* conta com a participação de artistas plásticos na produção do jornal, com suas imagens publicadas na página três. Exponho, neste capítulo, as características gerais do projeto, com a participação de artistas plásticos na *Folha* e, também, analiso ilustrações de cada um dos autores participantes. Antes de fazer considerações sobre a importância dessa iniciativa para a atividade de ilustração jornalística, acrescento mais duas ocorrências, que são referenciais sobre a participação de artistas na produção gráfica de jornais em São Paulo: o projeto desenvolvido no *Jornal da Tarde*, em 1989, e o trabalho do artista plástico Leonilson, na *Folha*.

7.1 Concepção do Projeto da *Folha* aos domingos

A idéia do projeto na *Folha*, aos domingos, com a participação dos artistas plásticos, é uma ocorrência que se diferencia, por inserir no jornal trabalhos que corresponderiam mais a legissignos da cultura artística.

Há, na *Folha*, uma política editorial que estabelece vínculos entre as concepções de ilustração jornalística e de representação artística. As ilustrações feitas por artistas plásticos, publicadas no jornal, ocorrem na página de *Opinião*, tradicionalmente considerada um espaço nobre do jornal, aberto à participação de expoentes e representantes de setores importantes da sociedade, através de textos opinativos. Trata-se de autores que também não seriam jornalistas propriamente. A página de *Opinião* está ao lado da página dos editoriais.

O projeto de publicação de ilustrações produzidas por artistas plásticos na coluna *Tendências/Debates* da página 3, na *Folha*, começou com um convite a vários deles, entre os quais Ester Grinspum. A própria artista acabou sendo uma das maiores interessadas na realização. Ela averiguou, na redação, por que o projeto esteve parado durante algum tempo, depois de suas primeiras participações. A idéia acabou tendo a sua participação exclusiva de 1992 a 1997.

Em 1997, ela interrompeu o seu trabalho para realizar uma viagem de estudos a Paris. Para substituí-la, iniciou-se um rodízio com os artistas plásticos Celia Euvaldo, Marina Saleme, Marco Giannotti e Paulo Monteiro. Na sua volta, no final do ano de 1999, Ester integrou-se ao grupo formado.

Atualmente, os cinco artistas citados[1] fazem as ilustrações em forma de rodízio. Ester Grinspum tem uma participação especial, realizando duas ilustrações mensais, enquanto os demais produzem uma em cada seqüência.

Durante as minhas pesquisas de campo, entre 2003 e 2005, de segunda a sábado, a ilustração da página 3, na coluna *Tendências/Debates* foi produzida, alternadamente, pelos ilustradores Carvall e Orlando. Para a edição de domingo, foi feito um rodízio entre os artistas convidados. Conforme a funcionária da *Folha de São Paulo*, Renata Ietto de Mello[2], os colaboradores da editoria têm conhecimento prévio do texto e do tamanho da ilustração. São informados, também, se a página terá uma, duas ou quatro cores. Todas as informações – texto, tamanho e cor – e as próprias ilustrações são transmitidas por e-mail.

7.2 Concepções dos trabalhos

Cada um dos trabalhos desses cinco artistas estabelece uma ocorrência diferenciada pelo menos uma vez por mês. Para entender a lógica dessas imagens, é necessário buscar elementos, primeiramente, nas suas concepções internas.

---

[1] De janeiro a abril de 2002, com exceção de Marina Saleme, o grupo participou da exposição *Tangenciando Amílcar*, ocorrida no espaço Santander Cultural, em Porto Alegre.

[2] Estas informações foram prestadas através de um e-mail, no dia 22 de junho de 2002.

7.2.1 Ester Grinspum[3]

O desenho e a escultura constituem as duas vertentes básicas do trabalho de Ester Grinspum, como artista plástica. O vínculo mais imediato com as ilustrações jornalísticas é com o desenho. Neste caso, sua produção é mostrada para milhares de pessoas. Dificilmente, um artista plástico alcança esse público com o seu trabalho em exposições. Em função disso, a primeira preocupação de Ester foi estabelecer comunicação com essa quantidade de pessoas. No decorrer dessa atividade, porém, ela voltou-se mais para a problemática da linguagem plástica, do que para o estabelecimento de uma comunicação com um público amplo, pelo menos no que seriam os modos midiáticos, marcados pelo coloquialismo, por exemplo. Assim, predomina, no jornal, o sentido básico de sua produção criativa como artista, que é gerar uma discussão do desenho através de um fazer específico.

Seus primeiros trabalhos lidavam muito com espaços brancos, inserindo um jogo de linhas e manchas pretas. Há, na sua trajetória, entre as manchas, um jogo entre linhas, linhas mais grossas e superfícies maiores.

No seu retorno da França, a artista optou por fazer somente linhas, deixando de lado as manchas pretas. Apesar da aparência de pintura que a idéia de mancha pode evocar, o que Ester faz é desenho, que tem um caráter gráfico, pois grava a superfície do papel.

O trabalho “artístico” de Ester sempre teve muito uso de linhas, ao lado das manchas de cores, que também foram desaparecendo aos poucos. Antes, ela desenhava e depois preenchia as áreas com uma cor. Isso mudou, e a cor ficou separada da linha. O mesmo aconteceu no jornal.

A massa preta era totalmente preta, não tinha um contorno. Apesar de ser um ruído na página, ela buscava produzir algo basicamente gráfico. Sendo uma área gráfica, teria de ser preto-e-branco. Enquanto seus colegas artistas têm feito experiências com cores, o que também poderemos relacionar com as suas trajetórias artísticas pessoais, Ester continua fazendo somente desenhos em preto-e-branco, na intenção de criar uma continuidade.

---

[3] Ester Grinspum concedeu uma entrevista no dia 22 de julho de 2003. Sua ilustração pode ser vista no ANEXO C 1.

Desde o começo, Ester tentou fazer um trabalho que tivesse muito espaço branco, com questões relacionadas ao espaço, a linha e o desenho. O sentido de seus trabalhos é a discussão do desenho e do ato de fazer, que envolve a sua realização.

Ester diz que não tem medo do vazio; por isso, seus trabalhos são fortemente arejados. Colocar o vazio em uma página de jornal é uma tentativa de produzir sentido.

O trabalho de Ester tem um caráter fortemente intuitivo. São imagens e coisas (no caso das esculturas), construídas com o seu repertório plástico. A sua criação tem um caráter analítico. O uso que faz das formas plásticas está voltado para a questão da forma em si, e não com a expressão de um sentimento. É a análise de um fato formal, sem vínculos com a representação ou a consideração a objetos reais. Nesse aspecto, não se produzem símbolos ou índices, mas qualissignos icônicos.

A artista considera-se herdeira do Construtivismo russo e seus desdobramentos, como o Concretismo e o Neoconcretismo brasileiros. São legissignos configurados na história da arte, que indicam mediações possíveis, através dos signos que cria.

Sua linha é rápida, mas nunca é traçada com régua ou com objeto nenhum. É uma linha da mão. O ponto de partida, para entender seu trabalho, seria o desenho pré-histórico e os desenhos indígenas, que têm uma simplicidade formal. Há um aspecto indicial, que corresponde ao gesto da artista. Mas esse gesto é carregado por um caráter simbólico, que corresponde ao ato de desenhar e o seu sentido ao longo da história.

O ponto e a linha são os menores elementos da produção plástica. A linha funciona, para Ester, como o primeiro registro. O desenho é a primeira expressão. Tem a capacidade de ser o primeiro gesto, um gesto mais puro. Sua linha, rápida e manual, nunca é traçada com régua.

Ester busca, em seu trabalho, um caráter bem sintético; por isso, usa tanto os brancos. Quer chegar à linha primária. Baseia-se na procura da essência. Quer, ao mesmo tempo, ser sintética, – pensando na composição e a definição de um espaço –, e analítica, voltado para a questão da forma.

Em seu cotidiano, Ester costuma fazer muitos trabalhos e jogar fora. Cada experiência que considera bem sucedida é o resultado de uma elaboração mental, que vai sendo amadurecida, até chegar no fazer plástico. Em determinado momento, ela

faz. O que está no plano do pensamento, como manifestação intelectual, transforma-se num qualissigno icônico remático, levando-se em consideração que não há, imediatamente, uma relação de secundidade com nada mais. Se o resultado está bom, é guardado, aproximando-se de um legissigno, podendo passar a ser uma réplica, que se pretende como algo que tem a dizer sobre a arte em nossos dias. Se não está bom, é jogado fora, perdendo o seu valor, mesmo como qualissigno, já que deixa de existir, mesmo como sensação.

O racional – na terceiridade – e o sensível – na primeiridade – são colocados em planos muito próximos, como é característico do trabalho artístico, de uma maneira geral. O que define o trabalho da artista é a escolha por determinados elementos sensíveis; a maneira como ela lida, tecnicamente e conceitualmente, com esses elementos; e as suas decisões em torno do suporte, – as páginas impressas do jornal.

A imperfeição é uma questão vinculada ao seu trabalho. É uma forma de evidenciar que se trata de um trabalho humano, feito por uma mão humana e que carrega consigo a questão da imperfeição humana. Apesar da erudição, do vínculo com legissignos da história da arte, há uma marca de ocorrências possíveis, através do gesto humano, com o uso de um instrumento básico da arte como é a grafite. Nesse sentido, não vai muito longe das marcas que se expressam em termos de primeiridade.

Cada artista trabalha conforme os parâmetros do que entende como arte, do que seria o seu conceito de arte. O trabalho de Ester tem uma preparação teórica, que é feita antes de sua ida ao ateliê. A sua elaboração mental é resultado de toda a sua experiência de produção plástica. A artista elabora uma possibilidade de produção, pensando em tudo que já criou. Em determinado momento, executa aquilo. Pode ser, às vezes, num gesto bem rápido. A elaboração mental é toda a preparação para a possibilidade de realização de algo, e daí, em determinado momento, aquilo se realiza ou não. Ela está sempre se encaminhando para novas tentativas, novos exercícios. A sua poética articula-se nessa possibilidade de realização, trabalhando com as superfícies e com diferentes materiais na escultura.

7.2.2 Paulo Monteiro[4]

O artista plástico Paulo Monteiro já trabalhou como ilustrador, propriamente, na *Folha de São Paulo*, fazendo cartuns para o caderno de Esportes em 1994. Paralelamente ao trabalho de artista plástico, ele sempre desenvolveu esse trabalho de caráter jornalístico. Dessa forma, podemos perceber que ele tem maior consciência de legissignos do campo jornalístico. Monteiro fez parte do Grupo Casa 7, surgido em 1982, marcado pela retomada da pintura na década dos anos 1980, mas trabalha com diversas técnicas, entre as quais, a escultura.

Esse artista entende que não cabe colocar cartuns na coluna *Tendências/Debates*, por serem assuntos "*sérios, às vezes, muito técnicos*". Segundo ele, também não se trata de colocar uma foto. Então, para ele, o trabalho de artistas plásticos, como é o seu, nessas circunstâncias, seria uma boa solução.

Ele considera que o conhecimento e a prática de uma técnica artística acrescenta no trabalho com outras. Dessa forma, seu trabalho de pintura traz acréscimos para aquilo que ele faz no jornal. "*É meio assim, tudo se relaciona com tudo... às vezes, de uma escultura, pode sair um desenho, de um desenho pode sair uma escultura, de um guache uma pintura,*[...]" As diversas ocorrências decorrentes das suas ações, com a manipulação de diferentes materiais e técnicas (legissignos reafirmados por hábitos), levam ao estabelecimento de legissignos que perpassam diversos fazeres.

Conforme Monteiro, sua produção não é figurativa nem abstrata. "[O meu trabalho] *fica um pouco entre as duas coisas... Entre formar uma figura e não formar.*" Monteiro concorda que a sua atuação no jornal se diferencia justamente por isso, por lidar a figuração de uma maneira diversa. O seu trabalho problematiza as relações que existem entre abstração e figuração.

A idéia do abstracionismo torna-se paradoxal no momento em que toda a figuração envolve uma certa abstração. Monteiro questiona a necessidade da abstração.

---

[4] Paulo Monteiro concedeu uma entrevista no dia 16 de julho de 2003. Uma ilustração desse artista pode ser vista no ANEXO C 2.

> *Eu acho que a idéia do abstracionismo não é uma coisa necessária. O abstracionismo, em si, não diz muita coisa. A arte, muitas vezes, foi abstrata, porque precisava ser, mas, por outros objetivos. Mondrian, por exemplo, é uma maravilha, não dá para entender Mondrian, sem gostar de arte abstrata,... Mas não é porque é abstrato... não é porque aquilo são quadrados, que o Mondrian é bom,... É por outras coisas. Eu acho que o quadrado é só um jeito que ele usou para chegar... em coisas da pintura, do plano pictórico, da expansão das linhas no plano pictórico... dessas outras coisas que são muito mais interessantes do que o mero fato dele ser abstrato,... Acho que a abstração em si não leva à grande coisa, como, também, você ficar só olhando a figura e criando historinhas sobre o que é aquela figura é uma coisa meio sem graça, por que você perde muito da linguagem. Se pegar, sei lá,... um quadro do Picasso...* Demoiselles d´Avignon*,... olha essas mulheres, que cara feia,... não sei o quê lá, vai ficar sem graça, porque você vai perder muito a fatura da pintura, a fragmentação daquelas figuras, os vários jeitos que ele usou de pintura. Então, isso vai também empobrecer o trabalho, eu acho que nem uma coisa nem outra serve muito*...

O que importa no trabalho artístico é o pensamento que se manifesta em diferentes estratégias, que podem levar em conta a representação por semelhança ou não. O que sempre aproxima as artes plásticas dos ícones é o seu caráter de qualissigno e, como tal, isso pode gerar signos degenerados ou genuínos.

Nas esculturas de Monteiro, o material usado se impõe, pois, em muitas peças, trata-se de chumbo.

> *Tem alguns casos que eu faço com bronze também e com estanho, por exemplo... Mas, em geral, eu faço com chumbo... Ele tem essa coisa do peso,... da força da gravidade... estar atuando sobre os objetos, isso é uma coisa que me interessa.* [...] *Eu uso* [essa idéia da força da gravidade] *também em meu desenho e em qualquer coisa que eu faça... No caso da escultura, eu uso chumbo também, por causa dessa poética de ser um material pesado, dele puxar muito pra baixo, de ter essa coisa com a gravidade. Então, eu uso isso em favor da poesia do trabalho*.

No caso das ilustrações, as linhas tendem a aparecer de forma mais evidente do que nas suas esculturas. Não há uma definição material como se fosse um objeto, um desenho direto numa folha de papel ou uma massa de argila.

> *Na* Folha*,... é só um pedaço de papel em branco, mas... em volta dele, tem um texto... Então, eu tenho de trabalhar com isso,... não é uma coisa, é um espaço... eu acabo fazendo as ilustrações mais fechadas*.

Quando Monteiro faz desenhos no papel, faz com menos linhas. No jornal, é como se tivesse de fazer um pequeno desenho, mais condensado, pois, se ele fizer

linhas em diferentes pontos do espaço, elas ficarão boiando. No jornal, o espaço é branco e vazado, fazendo com que o desenho fique solto no espaço branco, sem os limites evidentes do branco no papel. Nos seus desenhos, ele busca uma maior expressividade da linha, como se elas fossem continuar para fora do papel.

A expressividade da linha sobre o papel – que indiscutivelmente manifesta uma ação direta do artista – poderia ser entendida como as vivências do autor em relação ao fazer artístico, manifestadas corporalmente e mentalmente, ao mesmo tempo. O pensar evidencia-se intelectualmente e através das diferentes possibilidades de controle dos impulsos nervosos e musculares.

Nas suas esculturas, abertas para o espaço, as linhas também ficam na beirada da massa de argila. Seria possível dizer que há um diálogo com o espaço em seus desenhos e esculturas, ao contrário do que acontece nas ilustrações da imprensa. No jornal, Monteiro não decide sobre o espaço inteiro. "*Não posso controlar o espaço das colunas, do título, da folha toda, né*?" Por isso, as suas formas nas ilustrações do jornal são mais fechadas.

Às vezes, ocorre uma certa similaridade na seqüência de ilustrações de Monteiro. Na época em que concedeu a entrevista, entre as últimas ilustrações que havia feito, duas tinham sido coloridas com o uso de guache. Dependendo do que a matéria propõe, no entanto, ele pode voltar ao preto-e-branco.

Monteiro tende a fazer suas ilustrações exatamente no tamanho em que serão publicadas. Geralmente, desenha com caneta hidrográfica preta. Suas imagens coloridas em geral são feitas com guache. Ele tem, contudo, o hábito de variar as técnicas. Às vezes, ele usa uma caneta fina, em outras grossa, às vezes utiliza um lápis grafite.

Ele concorda que há um caráter experimental nessas ilustrações, em função de elas não precisarem narrar nada; ao contrário das charges, que, geralmente, se referenciam às notícias veiculadas naquela edição ou em edições anteriores do jornal. "*A minha ilustração não precisa obedecer a nada, a nenhum texto. Então, eu fico com mais liberdade,... eu posso arriscar mais.*"

Esse espaço editorial da *Folha* permite uma liberdade de criação incomum na imprensa. É o mesmo que tende a acontecer no seu suplemento literário, *Jornal de Resenhas*, e no caderno *mais!*, também da *Folha*.

Um legissigno das imagens propriamente jornalísticas seria a função narrativa. A arte levou muito tempo para se livrar desse aspecto, que marcou profundamente a história da arte. Aqui, a imagem artística diferencia-se por não precisar contar algo.

7.2.3 Marina Saleme[5]

Marina Saleme notou que os trabalhos que vem fazendo, nas ilustrações da *Folha*, acompanham o desenvolvimento de sua pesquisa artística. "*Agora eu tenho feito fotos... e é o que eu tenho posto lá... acompanha a minha produção de ateliê."* Marina define o ateliê como um "*campo de obras*". Apesar de a pintura não estar tão em alta como as instalações e a vídeo-arte nas grandes exposições, atualmente, ela não nega o seu gosto em pintar. "*Quando você vê a obra inteira, começa a fazer sentido... nossa, tem uma coerência, vai indo... os desdobramentos são interessantes.*"

No seu trabalho artístico, Marina trabalha com pintura, desenho e fotografia, sempre com imagens coloridas. Ela usa, nas páginas do jornal, procedimentos idênticos. Mesmo no jornal, opta por diversas técnicas, como grafite, fotografia e colagem. Ela não produz, no entanto, nas dimensões exigidas pela *Folha*.

Figuras de vultos de mulheres, losangos e poças d'água surgiram no seu trabalho e, à medida em que se repetiam nas suas telas, apareceram constantemente nas ilustrações do jornal. Na arte de Marina, existe um diálogo interno, onde contam tanto as figuras que surgem e se repetem, como os materiais que usa, a exemplo das fotos e das tintas. "[As poças] *vêm de uma pintura que começou a ficar mais grossa, com umas poças de tinta mais grossas. Depois foram... essas poças de parede, elas vazam, e as fotografias...*"

Ao contrário de Ester Grinspum, Marina usa toda a superfície disponível para a ilustração, com a inclusão de cores. Já, no trabalho de Ester, a área branca inutilizada acaba sendo um aspecto significativo.

---

[5] Marina Saleme foi entrevistada no dia 17 de julho de 2003. Ver ilustração da artista no ANEXO C 3.

Às vezes, nas ilustrações, Marina usa fotografias, com imagens dos trabalhos que cobrem as paredes de seu ateliê e têm grandes dimensões. É como se estivesse fazendo uma reprodução do seu trabalho nas páginas do jornal, em outra imagem, que é produzida na lógica da imprensa.

O caráter expressivo do seu trabalho, muito presente no uso que faz da tinta e no caráter informal de sua pintura, pode estar sendo perdido nas páginas do jornal. Ela tem feito trabalhos de pintura em grandes dimensões, ocupando toda uma parede, em que problematiza questões de tempo e espaço, ligadas à arte de pintar. Esse trabalho é mais demorado; exige maior tempo de elaboração.

Marina tem observado o que reproduz bem e o que não reproduz bem nas páginas do jornal. "*É uma surpresa. Você abre o jornal e... às vezes, você fica super contente; às vezes, dá um desespero*." Fazendo essas ilustrações há quatro anos, ela já teve a experiência de enviar uma imagem vermelha, que foi publicada em preto-e-branco.

O trabalho no jornal também leva a ter idéias diferenciadas. O fax que é remetido com os textos dos colunistas já foi material usado em colagens. Em outros exemplos, ela transforma o texto do autor em manuscrito, ou, então, pega as fotos jornalísticas, – como a que foi publicada na capa da *Folha*, sobre os primeiros ataques dos Estados Unidos a Bagdá –, e procura explorá-las artisticamente.

Marina acredita que as ilustrações têm uma coerência em função da relação com o seu trabalho. De uma para outra ilustração, transparecem as pesquisas artísticas, decorrentes do trabalho de ateliê.

Haveria uma intersecção entre as questões que se impõem pelos textos dos colunistas e pelo contexto jornalístico, e as questões geradas pela pintura de Marina.

> *Agora, eu estou trabalhando só com fotos. Eu vou fazer uma exposição, inclusive, onde vou apresentar umas fotos no meu trabalho. Então, não adianta. Se eu sentar para desenhar, não tem jeito,... não está no meu repertório agora. Então, eu trabalho com as fotos que eu tenho feito... Meu trabalho* [de ateliê] *determina o que eu vou fazer* [nas ilustrações]*... Não é o texto... Eu adapto, entendeu?*

Houve um momento em que os editores pediram para Marina fazer uma ilustração, utilizando um mapa.

> *O editor pediu morrendo de vergonha,... notei que havia um respeito pelo trabalho,... A pessoa que tinha escrito, que não lembro, era um embaixador, ministro,... o editor queria que o trabalho fosse em cima do mapa. Eu fiz na boa. Mas , ele pediu mil desculpas*,...

Marina não acredita que esse projeto esteja causando algum tipo de interferência em relação às concepções das demais ilustrações dos jornais. Apesar do esforço necessário para a realização disso, ela também não acha que esse trabalho interfira na sua pesquisa artística.

> *Como eu estou te falando, é uma coisa esporádica dentro da minha prática de ateliê, onde eu trabalho todo o santo dia, várias horas,... Se eu parar para pensar, numa sexta-feira,* [uma vez por mês], *uma hora, duas horas,... a coisa é muito esporádica, não faria diferença alguma, ao menos que fosse toda a sexta-feira, se fosse todo o dia,* [...]

A técnica das colagens começou a aparecer nas pinturas cubistas e nas colagens dadaístas. Na Arte Pop britânica e americana, foi muito presente. A técnica de fotografia, que causou impacto nos impressionistas no final do século XIX, está sendo definitivamente reconhecida como uma modalidade artística nas grandes exposições da atualidade. É o que ocorre, por exemplo, nas bienais de São Paulo e do Mercosul, em Porto Alegre. A técnica da colagem, que Marina utiliza, é, como foi notado no capítulo voltado para referências da história da arte, um dos grandes vínculos, que existe entre as formas de expressão artísticas e o campo da comunicação.

7.2.4 Célia Euvaldo[6]

Célia Euvaldo trabalha com grandes escalas, que chegam quase à dimensão de dois por três metros. Isso estabelece uma relação muito corporal com o seu tipo de desenho. Aliás, é difícil classificar em uma modalidade o que ela faz, pois a artista problematiza os limites entre o desenho e a pintura.

Quanto às dimensões, sua obra se modifica sensivelmente, nas ilustrações da *Folha*. Assim, ela pensa em questões que, geralmente, não leva em conta nos seus trabalhos de artista plástica. “[O jornal] *mostra um outro caminho da minha linguagem, sem que seja apenas uma redução da ação*.”

[6] Célia Euvaldo concedeu uma entrevista no dia 21 de julho de 2003. Ver uma ilustração da artista no ANEXO C 4.

O gesto deixa de ser importante no trabalho da *Folha*, em que ela tem usado máscaras, recortado algumas formas no papel e trabalhado o positivo e o negativo delas. Acaba sendo uma outra concepção de trabalho. "*Até me faz pensar em tentar fazer isso maior. Então, me abre um outro caminho, que eu acho positivo*." Isso significa que o que faz no jornal provoca um desdobramento na sua própria linguagem.

Quanto às ilustrações da *Folha,* apesar da sua problematização dos limites entre pintura e desenho, ela sempre pensa esse trabalho como desenho, mesmo quando usa cor. No seu trabalho de artista plástica, isso já não é feito há um longo tempo, pois ela utiliza somente tinta preta. "*Outro tipo de escala ou suporte possibilita uma coisa que eu não estou usando normalmente.*"

Célia trabalhou, muito tempo, só com desenho. Apesar de não querer resumir a questão a uma explicação simples, já que é um problema que envolve a relação do desenho e da pintura ao longo de toda a história da arte, ela define que o desenho relaciona-se com o próprio suporte. "*O branco do papel..., em geral, fica mais aparente,... e como a tinta interage com ele,... ele faz parte... Em geral, o desenho é muito mais direto*". Segundo ela, o desenho estabeleceria um diálogo muito mais evidente com a materialidade do suporte do que a pintura, que se vincula ao suporte como uma totalidade.

Célia busca uma coerência entre os trabalhos que realiza. Para a *Folha*, de tempos em tempos, ela faz um estoque de desenhos. "*Um chama outro, que leva a outro, que leva a outro. Então, eu faço um monte a cada vez*." Segundo Célia, a largura é sempre de duas colunas, variando somente a altura. "*Eu só fico esperando eles me darem o tamanho, e aí eu escolho um do estoque*." Isso funciona, porque ela não trabalha em função do texto. "*Eu faço essa seqüência num certo dia, e fica esse estoque, e, de vez em quando, eu faço mais outro estoque*." As ilustrações são como momentos da sua produção. O nexo cria-se em cada um desses estoques.

O trabalho na *Folha* leva a pensar em soluções, também, em trabalhos maiores. Ela começou a lidar com uma escala que nunca havia experimentado na sua produção artística. As soluções que encontrou nessa dimensão – especialmente quanto ao uso de máscaras e de cor – fazem com que ela veja novas maneiras de realizar seus

trabalhos nas escalas maiores, que caracterizam a sua obra artística. “*Talvez eu não chegasse a essas soluções, se não tivesse começado nessa pequeníssima escala*.”

7.2.5 Marco Giannotti[7]

Marco Giannotti considera as ilustrações da *Folha* como um testemunho de uma reflexão que se dá no decorrer do tempo. Elas acompanham a temática que ele vem desenvolvendo na sua produção artística. Foi assim com as fachadas, com paisagens ligadas à Cubatão e questões arquitetônicas, que surgiram nas ilustrações, na época em que concedeu uma entrevista para este estudo.

O artista define três vertentes entre suas ilustrações. Em algumas, ele se apropria do jornal, como meio material. Faz um desenho em cima do jornal, usando o papel do jornal como suporte. “*Eu pego a própria Folha de São Paulo e faço um desenho em cima da Folha de São Paulo.*” Em outras ilustrações, ele usa fotos de sua autoria. “*É uma coisa muito forte no jornal o uso da fotografia, quando entra naquele local destinado à ilustração,... dá um ar de notícia, não de um texto mais reflexivo. É uma coisa curiosa*.” Nessas imagens, ele faz incisões, desenhos ou aquarelas sobre fotos. Também faz desenhos propriamente em outra série de ilustrações. “*Eu fiz um que parecia um trabalho aguado de pintura. Agora, o próximo, provavelmente, eu vou fazer fotografia ou jornal só para dar um certo ritmo*.” Ele aprecia desenhar em cima de jornais e lidar com fotos, por considerar esses trabalhos mais soltos, mais livres, não compromissados com a sua produção artística.

Giannotti pensa que as ilustrações são uma extensão da sua criação artística, mas, a princípio, não faria uma exposição com elas, pelo fato de elas terem um sentido mais livre. Não existe um compromisso de vínculo com a sua produção de atelier, embora ocorram relações inevitáveis. “*É mais descompromissado,... posso trabalhar com a fotografia, como posso trabalhar com o jornal, com a informação do dia*.” Ele não concorda que o desenho do jornal determinará a maneira como as pessoas vêem a sua produção artística.

---

[7] Marco Giannotti deu uma entrevista no dia 24 de julho de 2003. Uma ilustração desse artista pode ser vista no ANEXO C 5.

Seu trabalho no campo da arte corresponde às questões do espaço, da arquitetura e da cor. Ele não considera sua pintura abstrata, pois parte de elementos da realidade, para criar uma outra instância. Ao lado da criação artística, as ilustrações abrem possibilidades como espaço de experimentação. Ele tem notado isso, principalmente, quando faz fotografias.

> *Remete a uma arquitetura, mas é uma arquitetura atemporal, não é uma arquitetura do presente... no meu trabalho eu busco uma certa atemporalidade, que é totalmente diferente de uma temporalidade muito inerente da ilustração. São dois lados opostos que paradoxalmente se unem,...*

Os elementos da realidade, que ele considera, inicialmente, são estruturas de ferro, fachadas, janelas, dando muito atenção à questão da cor. A sua pintura "*evoca imagens,... lembranças... não é a cor pela cor,... tem uma dimensão expressiva muito forte.*" Nas imagens do jornal, ele considera que há uma certa ironia quando insere palavras. A presença gráfica da palavra, contraposta à imagem, geraria uma relação ambígua.

7.3 Confronto com a linguagem jornalística

Os legissignos artísticos entram em confronto com os legissignos das práticas jornalísticas. Em data que Ester Grinspum não precisou, nos seus primeiros anos de atuação no jornal, ela se surpreendeu ao ler uma das cartas na coluna do leitor, que considerava um absurdo dar aquele espaço para o seu trabalho, já que, segundo a carta, não passaria de traços, riscos e não significaria nada. Nesse caso, vemos a figuração, como um hábito da linguagem jornalística, em confronto com a abstração, um legissigno da arte moderna.

A artista defende suas ilustrações como uma pesquisa de linguagem do desenho, que chega àquele espaço do jornal. É isso que dá sentido às suas participações, à sua intervenção como artista, no lugar de um ilustrador.

Sua preocupação era, primeiramente, ser um ruído na página e na estrutura do jornal, com suas fontes tipográficas típicas e ilustrações normais. Na página dois, ao

lado, há um contraste com as charges de Angeli, publicadas aos domingos também. O objetivo da artista foi, inicialmente, ser um ruído acima de tudo.

O contraste com a charge de Angeli estabelece-se, em um primeiro momento, pelo fato da ilustração de Ester ser uma imagem abstrata, enquanto a charge é figurativa e tem uma comunicação mais imediata através das relações de semelhança, além de usar uma linguagem típica das histórias em quadrinhos. Esse rompimento com um hábito, segundo a artista, causou um impacto no visual gráfico.

Especialmente em relação às imagens de Ester, o caráter indicial das ilustrações tipicamente jornalísticas fica efetivamente problematizado. Seus trabalhos salientam a possibilidade qualitativa de um desenho, mesmo num contexto altamente indicial, como é o jornal. Esse busca relatar ocorrências, mediando-as com os legissignos pré-existentes.

Ester preza a iniciativa do jornal *Folha de São Paulo*, considerando que a empresa dá espaço para a pesquisa visual e soluções gráficas audaciosas – a exemplo do que acontece no caderno *Jornal de Resenhas* – e pelo fato de não impor limitações ao artista. Ela explica que isso é algo bastante importante na relação que se estabelece com as rotinas jornalísticas. Teve a liberdade de fazer suas imagens e usar a superfície como bem entendesse, embora devesse considerar, basicamente, o tamanho do espaço gráfico disponível.

Paulo Monteiro considera que, quando faz um objeto de arte, controla o objeto inteiro, inclusive o tamanho da folha. "*Se eu quiser fazer uma coisa menor, eu corto a folha, se eu quiser fazer um desenho quadrado, eu faço numa folha quadrada ou redonda... do jeito que vier na minha cabeça...*" O artista, que atua nos dois campos, considera que o trabalho artístico é muito mais livre do que o jornalístico.

Vejo aqui pontos de vista contrapostos. Ester pensa que tem liberdade, enquanto Paulo Monteiro avalia o contrário. Nota que há constrangimentos, no jornal, que não existiriam no campo da arte. Giannotti, como observei na descrição de seu trabalho, fala em liberdade de experimentação no jornal, por ser uma forma de atuação "*descompromissada*" com as questões da sua pesquisa artística.

A liberdade de expressão seria um legissigno do campo da arte. Estudando as teorias jornalísticas, porém, percebo que a busca de liberdade de expressão também é

um legissigno da imprensa. Considerando o posicionamento de Giannotti, noto que os artistas também sofrem constrangimentos em função da busca de uma lógica interna ao trabalho.

Monteiro evidencia a materialidade dos signos artísticos. No jornal, a arte perde a sua materialidade, e participa, sobretudo, como um pensamento que se contrapõe àquele que é típico do jornal. Há legissignos produzidos por expoentes da sociedade nos textos verbais, caracterizados por seu caráter intelectual. Há os legissignos artísticos nas imagens, que mesclam o trabalho braçal, o gesto, a ação sobre a materialidade do signo, com o pensamento.

7.4 Relações com os textos

Ester Grinspum expôs estes trabalhos, que ilustram a *Folha*, no setor chamado Vertente Construtiva, da I Bienal de Artes Visuais do Mercosul, em Porto Alegre, no ano de 1998. O texto de apresentação no catálogo, com autoria do jornalista Fernando de Barros e Silva (1997), – que fez os contatos iniciais com a artista na *Folha*, para o início do projeto –, explica o seu trabalho como uma ilustração que não é uma ilustração, pois não é o que se pensa habitualmente como ilustração.

Ester considera que há uma relação mais conceitual com o tema dos textos. Isso indica uma semiose na ordem da terceiridade, o pensamento mais abstrato, condizente com as concepções artísticas. Poderíamos relacionar os trabalhos de Ester com o conceito de ícone, considerando que ela cria signos marcados por relações na ordem da primeiridade. Ela também mostra que os ícones são formas de representação de conceitos abstratos, apesar do seu caráter qualitativo.

Seus signos são carregados da sua subjetividade, como uma ocorrência no campo da arte. Nesse aspecto, são marcados por relações na ordem da secundidade. Não têm, no entanto, segundo Ester, uma intenção expressiva. A artista manifesta-se no modo de traçar as linhas, criado ao longo da sua prática artística, de um ponto de vista mais conceitual. Para entender a sua prática artística, seria necessário remeter-se à história da arte, no nível de terceiridade, e aos seus processos de criação, no nível de secundidade.

Em seu trabalho artístico, por exemplo, ela lida com a relação espelhar entre duas formas. Essa concepção pode relacionar-se com a estrutura do texto, com o qual a imagem vai interagir. "*De repente, eu consigo tirar uma coisa, que são duas formas que podem ter uma conversa... eu trabalho com a idéia das duas formas*." O confronto típico entre diferentes posicionamentos, pontos de vistas, ou aspectos positivos e negativos de um fato jornalístico, entra em sintonia com uma questão que surgiu anteriormente, no trabalho da artista, de maneira autônoma.

Ela costuma ler os textos, buscando perceber o possível grau de interesse dos leitores em torno do assunto. Embora não pense em "ilustrar" o texto de uma forma direta, não quer produzir uma imagem que ignore o texto. Procura falar do texto sem traduzi-lo.

Ester lembra somente de um momento em que houve uma certa tensão em torno de um texto que tratava de um político, que estava sendo alvo dos noticiários.

> *Havia um bochicho em torno dessa pessoa... aí o jornal me ligou,... era para fazer de um jeito... me ligou de novo, perguntando se já estava pronto, foi a única vez que eu senti que tinha uma tensão no ar por causa daquela ilustração... Agora, eu já não me lembro quem é e qual era o problema e tal. Essa foi a única vez que teve... problema, enfim...*

Paulo Monteiro busca, no texto do colunista, o principal argumento, por exemplo, "*a previdência está mal*". Não considera que tenha de se ater naquele tema, exatamente, embora seja indispensável ter uma idéia geral. "*Não preciso ler o texto inteiro,... mas eu gosto de saber um pouco qual é o assunto.*" Poderíamos explicar essa situação pelo conceito de objeto dinâmico. Ele quer saber qual é o objeto dinâmico que está sendo representado pelo texto; porém, pode ignorar qual é o objeto imediato do texto, ou seja, sob quais aspectos o dinâmico está sendo mediado pela parte verbal.

No começo da sua participação no projeto, Paulo pedia para que lêssem o texto por telefone ou que lhe mandassem de alguma forma. O que acaba se impondo, nas ilustrações da *Folha*, são questões que aparecem de uma maneira geral no seu trabalho de artista plástico. Mesmo assim, ele procura ser sensível ao que o texto verbal está falando.

> *Às vezes, o texto é tão impenetrável, que também não tem como você aproximar o desenho daquilo lá. Por exemplo, um texto falando sobre a reforma da Previdência,... É difícil ilustrar... Você pode fazer aquele*

> *cartum... Mas aí..., na Folha já tem o Angeli e o Glauco que fazem isso... Quer dizer, aquela outra página, a página dois, é para eles comentarem essas coisas mesmo,... Na página três, então,... fica meio fechado o artigo, não dá para fazer uma relação com o desenho, se faz uma coisa abstrata só...*
> *É por envolver idéias que, às vezes, não dizem respeito por exemplo a uma situação de uma pessoa,... não dizem respeito a um conjunto de pessoas,... fica difícil de ilustrar. Dizem respeito a idéias e não a coisas concretas,... fica complicado de ilustrar uma coisa assim*.

Paulo Monteiro busca observar, no texto, a opinião do colunista em torno do assunto. Concebe a sua ilustração, percebendo se o autor está muito irritado, se faz oposição à alguma idéia ou se posiciona favoravelmente.

Ele entende que não pode fazer um trabalho "*muito pesado*". "*Por exemplo, eu fiz uma vez um desenho, que era um monte de coisas assim pretas, umas em cima das outras,..., essa ilustração não entrou, por que estava muito pesada*…" A imagem teria ficado muito forte para o texto. "*O negócio não é muito livre, assim, quanto possa parecer.*" Quando o texto trata de um assunto chocante, o ilustrador fica em dúvida sobre até que ponto a imagem pode acompanhar o teor do texto.

Monteiro considera que não pode ser muito crítico em relação ao texto. "*Quando você faz a ilustração, é para ser uma ilustração artística, só*." Ele concorda que isso seria uma limitação do trabalho dos ilustradores, de uma maneira geral, posição que vincula às suas experiências com cartuns. Em 1994, época em que fazia caricaturas para a coluna assinada por Marcelo e Nando Reis, do grupo de rock Titãs, no caderno de Esportes da *Folha*, uma caricatura de Chico Anísio foi cortada da edição, por ter sido considerada muito pesada, ou seja, tinha um teor crítico acentuado demais.

Ele acredita que os artistas são convidados para ilustrarem esses textos, por se tratarem de ilustrações difíceis de serem feitas na forma convencional. Pensa que o papel da ilustração, no seu caso, é criar uma espécie de intriga entre texto árido e a imagem, de forma que nenhum dos dois fique com essa qualidade árida. O aspecto reflexivo da arte, com o seu caráter lúdico, junta-se à argumentação mais pesada do texto verbal, vinculado a uma concepção da realidade.

Marina Saleme escolhe, no texto, referências que, segundo ela, a afastam do que seria uma pintura abstrata. Ela considera os seus trabalhos, feitos para o jornal, bastante figurativos, quer dizer, de caráter indicial. Ela entende que não pode se

contrapor, mesmo que ironicamente, às posições que os colunistas expressam em seus textos. Compreende que não pode emitir uma opinião sobre o texto, pelo menos, não de uma maneira explícita.

Os elementos do texto que Marina considera mais importantes são o título e o primeiro parágrafo. "*É o que eu acho importante, porque daí também você tem de pensar numa comunicação mais rápida, afinal você está num jornal*."

A artista tenta referenciar, de alguma maneira, o conteúdo do texto. "*Se eu não leio o texto inteiro, pelo menos a chamada e os três primeiros parágrafos*,... *eu desenho alguma coisa que tenha a ver, de uma maneira, talvez misteriosa, mas que tenha a ver*." Marina lembra de uma imagem feita sobre a eleição disputada entre Marta Suplicy e Paulo Maluf, para textos escritos por ambos, que estariam numa mesma página.

> *Foi aí que eu fiz duas escadas... Eu não sei até que ponto isso entra para o público comum, entendeu, associar... Duas escadas, uma fotografada de cima para baixo, outra de baixo para cima. Alguém ia subir, alguém ia descer,... Então, eu trabalho com esse tipo de sutileza, eu não sei se sempre fica transparente, às vezes fica mais, às vezes fica menos*,...

Célia vê as ilustrações como um preenchimento de espaço; por isso, não leva muito o texto em conta. O que se impõe, no seu caso, é a pesquisa plástica que criou em função das ilustrações na *Folha.* O texto do colunista serviria apenas para determinar a escolha de um dos desenhos, que vem fazendo, pensando naquele espaço. "*Eu vejo qual que tem mais a cara do texto, mas, assim, de um jeito não ilustrativo*." Ela conserva uma certa independência. A relação mais direta da imagem é com o espaço gráfico disponível. Embora não esteja preocupada em ilustrar o texto, ela considera mais importante observar o tema e o título.

Marco Giannotti pensava esse trabalho, inicialmente, propriamente como ilustração, pautando-se na temática do texto. Depois, começou a criar uma correspondência mais livre entre a imagem e o texto. Achava que estava sendo ilustrativo demais, sendo que o espaço permitiria uma intervenção mais ampla.

> *Às vezes, depende do texto. Tem alguns que são muito chatos e alguns muito bons. Quando é um texto bom, me instiga e cria alguma associação, ou produz alguma imagem mental, daí é muito legal*.

Se ele considera o texto chato, então, ignora-o e faz o seu trabalho mais livremente, ou considera o tipo de informação a que o texto dá relevância – "*números*", por exemplo. Pensa-os mais na generalidade lógica dos legissignos, do que como sinsignos ou réplicas.

> *Depende do dia, depende do meu estado de humor, tem muito disso mesmo... Não é um trabalho artístico que você vai, trabalha, retoma, implica vários momentos, não é. Eu acho que é uma coisa mais momentânea, está muito ligado ao que eu estou vivendo naquela sexta-feira, naquele período, entendeu. Às vezes, eu estou mais inspirado, às vezes estou menos inspirado,...*

A significação das ilustrações, na sua visão, é determinada pelo contexto. Dependeria das intervenções na impressão gráfica e de quem é o colunista. "*Tem momentos que o texto é mais forte que a imagem; tem momentos que a imagem é mais forte que o texto. É um jogo em que você não tem o total controle.*" Para ele, o acaso, da maneira como acontece nas páginas do jornal, é um aspecto lúdico.

A antipatia ou simpatia pela posição ideológica do autor interfere na concepção dos desenhos, mas Ester Grinspum acredita que somente ela tem consciência disso. Seria uma questão de "boa vontade".

Marina Saleme admite que se recusou a ilustrar um texto de um autor que ela não quis identificar.

> *Não acreditava naquilo. Conhecia a pessoa, sabe? Achava que era um impostor,... não quero o meu nome junto com esse texto... Foi uma sorte do cão, porque não era meu dia, sobrou pra mim porque a pessoa que ia fazer não estava sendo achada. Então, me ligaram da* Folha*,... era sexta-feira... eu já estava meio assim com o pé na porta, já estava indo viajar... normalmente eu atenderia,... faria, obviamente... Perguntei, de quem que é o texto? Daí, disseram de quem era... e eu falei,... já estou na porta, já estou no carro, não vai dar, vê se acha outra pessoa...*

7.5 O suporte do jornal

Ester vê as páginas do jornal como qualquer suporte bidimensional, que tem como principal limitação o tamanho da superfície. A diferença é o resultado final das reproduções na impressão, o que complica o uso das cores, por exemplo. Quando começou a fazer essas ilustrações, ela tentava fazer nas medidas exatas, que variavam

muito, dependendo da edição. Semelhante ao que acontece com os ilustradores profissionais, Ester esperava até às 23 horas, para que soubesse qual seria o tamanho da ilustração, que seria entregue no jornal à meia noite. As ilustrações poderiam ser muito pequenas ou imensas, o que impedia a preparação mais adequada de um trabalho. Havia o risco de o desenho ser deformado. E isso, conforme Ester e Paulo Monteiro, aconteceu realmente algumas vezes. Hoje, essa situação tende a não se repetir, pois há uma padronização dos espaços nesta página.

A artista acredita que exista uma certa continuidade entre os trabalhos e um diálogo entre as diferentes edições, apesar de eles estarem relacionados com textos diferentes, de autores variados. A "*conversa interna entre os trabalhos*" aparece com um elemento que se repete, mesmo numa forma diferente. No seu trabalho, as diferentes espessuras de linha têm importância. "*Eu tenho usado, por exemplo, um lápis muito grosso, que dá uma linha mais espessa, que tem até uma textura. E tem vezes que eu pego um lápis HB duro e faço um desenho, que vai com a linha fina e pronto*."

Paulo Monteiro lembra que seus desenhos já foram espichados e comprimidos para caber no espaço gráfico disponível. "*No começo, me incomodava,... agora eu faço um tipo de coisa que, se deforma, tudo bem. Dá certo também.*" Na verdade, foi a padronização do espaço que deu certa tranqüilidade ao artista.

Ao longo da sua participação nesse projeto, Célia foi percebendo quais eram as limitações das ilustrações jornalísticas.

> *Reproduzido no jornal, o desenho vai ter mil alterações, porque o papel do jornal é papel jornal. A tinta nem sempre está na densidade que você gostaria, e, quando tem cor, então, nem se fala. Então, eu comecei a pensar assim: 'O que eu posso fazer para não... piorar o meu trabalho'. Nas vezes que eles usam cor, eles põem aquele azulzinho lá,... na página inteira,... uma cor só. Eu achava horrível, então passei a pedir para não pôr cor. É que eu nem sempre conseguia controlar o que eles faziam. Aí eu passei a fazer só preto. Pelo menos é preto. Agora, nem sempre sai aquele preto. Então,... não adianta você fazer um negócio legal, bonito, no papel e... depois, na hora em que imprime o jornal não fica*...

Célia está preocupada em fazer algo que não se perca na impressão. No papel, ela pode fazer múltiplas experiências, mas, nesse caso, ela começou a somar os resultados das impressões, observando os prejuízos e também os resultados

interessantes. As limitações, segundo a artista, são muito na ordem da cor. "*Trabalhar com limitações é muito bom também, porque te desafia a achar dentro daqueles limites formas e saídas interessantes*".

Para o trabalho de Giannotti, a cor é um elemento fundamental. Ele reclama, no entanto, que as cores são distorcidas na impressão.

> *Algumas cores, como vermelho e laranja, as cores mais intensas, sempre saem verdes, o que é melhor mesmo é preto, preto e azul,... Você nunca sabe,... alguns trabalhos saem muito bonitos, super bem impressos. Têm uns que saem um horror, dá até vergonha de ver*.

Apesar da imprevisibilidade da impressão, Giannotti admira a presença material do jornal e a sua constituição gráfica. Isso ocorre de tal forma, que ele usa a folha do jornal para alguns de seus trabalhos. Além disso, a imprevisibilidade pode ser uma surpresa, tanto no sentido negativo, como no positivo. "*Você não tem o total controle,... acho que, ao invés de lidar com isso como problema, você pode ver isso como uma parte do jogo artístico*..." Giannotti, na verdade, dá lugar ao acaso, como um componente forte do seu processo de trabalho nas ilustrações, pois cada imagem passa pela mão de várias pessoas, impedindo um total controle.

7.6 O jornal como espaço de exposição

Ester se vê como uma "artista" que foi convidada a ilustrar o jornal e entende que a proposta dessa página de domingo é que sejam artistas fazendo trabalhos, tendo um caráter completamente diferente de uma ilustração cotidiana. Para ela, não haveria nenhum sentido nessa atividade, se não houvesse um vínculo com os seus trabalhos de desenho e escultura, vistos em exposições. É a sua identidade artística que está sendo passada para milhares de leitores, que passam a conhecer o seu trabalho, por conta do jornal. Essa identidade artística seria um dos possíveis objetos dinâmicos de suas ilustrações.

Na sua exposição, em abril de 2003, na Galeria Marília Razuk, em São Paulo, um homem apresentou-se como seu admirador, garantindo que guardava todas as suas ilustrações da *Folha*. Foram essas publicações na *Folha* que motivaram a ida

desse espectador à exposição. Esse índice faz pensar se os leitores em geral se dão conta de que o seu trabalho não é o de uma ilustradora, mas de uma artista plástica.

Ester acredita que o jornal funciona como se fosse um local de exposições, porque ela nota que outros artistas plásticos e críticos acompanham as publicações. Também considera, contudo, que é o único meio de expor para muita gente, que nunca viu os seus trabalhos, já que o número de público dos espaços tradicionais das artes plásticas tende a ser pequeno. "*O jornal permite que as pessoas vejam o trabalho, mesmo que elas não identifiquem como o de um artista plástico*".

No ano de 2000, o trabalho de Ester, na *Folha*, motivou uma exposição da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, sob coordenação de Jerusa Pires Ferreira. No texto do catálogo da exposição, a curadora escreve o seguinte:

> *Apoiar a criação num espaço multiplicador como o jornal, dessacraliza (Benjamin), mas cria outros ritos participativos: os efeitos de divulgação imediata, a resposta – quase interação, de quem olhava o jornal aos domingos.* (FERREIRA, 2000, p.7.)

Com isso, apoiado no texto *A Obra na Época de sua Reprodutibilidade Técnica* (BENJAMIN, 1983), posso dizer que o jornal contribui para a democratização da arte, sendo um meio de comunicação de massa, tornando-a acessível a um maior número de pessoas, mas destruindo o seu valor aurático. As condições de recepção são outras, o que arrisca a banalizar o gesto da artista, – feito sob determinadas condições de produção –, num determinado tipo de suporte, para ser visto sob determinadas condições. O que se apresenta nas páginas do jornal, por isso, nunca pode ser visto como uma atualização plena do processo criativo desses artistas. Pode ocorrer como uma nova modalidade desse trabalho, feita sob determinadas condições de produção e recepção.

Paulo Monteiro acha que o jornal não funciona como um local de exposições. Vê o trabalho da *Folha* como algo específico para essa mídia. "*É um trabalho onde eu tenho uma certa restrição... Não é o espaço de um museu, de uma galeria, de uma sala, de um pátio onde eu possa expor o meu trabalho.*" Mesmo como espaço de divulgação, ele acredita que poucos se dão conta de que se trata de um trabalho seu.

Monteiro já teve a experiência de ilustrar as poesias da contracapa do caderno *mais!*. Ele nota que aquele espaço oferece condições muito melhores para a expressão

artística. "*Aí você tem mais liberdade, pode fazer na beirada, fora, pode fazer na folha inteira, meio clara, meio escura e tal.*" De qualquer forma, segundo ele, sempre existe a restrição de "*ser um jornal*". Na sua opinião, uma das principais experiências, feitas na imprensa paulista nesse sentido, foi a série de cadernos publicada no *Jornal da Tarde*[8] em 1989. Nesses cadernos, havia sempre uma reportagem sobre um artista, que podia fazer o que bem entendesse num suplemento gráfico.

> *A Jack Leirner fez um papel todo furado.... Ela foi na oficina, onde se faz o jornal... Ficou super legal, como se fosse um múltiplo. Aí dava para interferir mais...,* [há] *interferência... artística,...., um meio... de expor arte,... porque o jornal é um negócio que circula em quantidade enorme,... Para você interferir..., precisa de uma espécie de uma estratégia, não assim como a ilustração*...

Célia observa que os jornais ainda não estão sendo bem usados para esse tipo de atividade. Lembra também do projeto do *Jornal da Tarde* como uma das tentativas mais ousadas nesse sentido. Segundo ela, no entanto, no caso, não se tratava de uma ilustração, mas de uma página totalmente voltada para o trabalho do artista plástico.

De qualquer maneira, a *Folha*, para ela, serve como uma mídia que expõe uma linha específica de produção. Da mesma forma que o redator mostra o que faz, ela estaria expondo o seu trabalho. Outro exemplo histórico lembrado por ela, de uma atuação de um artista plástico como ilustrador, é o de Leonilson[9], que ilustrava a coluna de Barbara Gancia, hoje ilustrada por outro artista plástico, Alex Cerveny.

Marina Saleme não acredita que o jornal possa funcionar como um espaço de exposições. Cada artista volta a reaparecer no jornal a cada cinco semanas. Isso, no seu ponto de vista, não contribui para que os leitores se detenham na obra dos artistas. "*Aquelas pessoas que te acompanham acham o teu trabalho até no rodapé... o público em geral vê, acha interessante, mas não como o trabalho do Carvall... porque está todos os dias ali.*"

O fato de o trabalho aparecer só aos domingos e, alternadamente, no ponto de vista de Marina, atrapalha o reconhecimento de uma ação visual no jornal. Ela ressalta que a obra é reconhecida por quem já conhece. O efeito de divulgação para o seu nome é irrelevante, segundo a artista, pois ela não costuma assinar os trabalhos e sua

[8] No final deste capítulo, há considerações sobre essa realização editorial.
[9] Há mais informações sobre o trabalho de Leonilson no final deste capítulo.

autoria é impressa em um crédito em tamanho muito pequeno. "*A única coisa que eu assino são as fotos, porque eu tenho medo delas passarem por foto da redação*."

Marina observa que o caderno *mais!* oferece melhores oportunidades para os artistas, em termos de visibilidade dos seus nomes. No caso da página três, ela avalia que o maior privilegiado é o leitor, que, assim, "*tem um jornal diferenciado*".

Para ela, o jornal funcionaria como um local de exposições por trazer um tipo de reflexão que é inerente ao trabalho artístico. Marina vê essa situação como a de uma mistura de linguagens, associando jornalismo, literatura e desenho.

Giannotti fascina-se com a enorme capacidade de distribuição do jornal, que, em julho de 2005, era em torno de 305 mil exemplares aos domingos. Com centenas de milhares de exemplares distribuídos no Brasil inteiro, o aspecto de difusão é o mais atraente para os artistas. Giannotti, no entanto, não considera que o jornal funcione como um espaço de exposição. Segundo o artista, poucas pessoas olhariam essas imagens e se dariam conta de que se trata de um trabalho de um artista plástico. Apesar dos comentários, a maioria dos leitores estaria passando pelos trabalhos, de forma despercebida.

De acordo com o artista, o caráter efêmero do jornal, que perderia seu valor com a edição do dia seguinte, contribui para isso. "*Raramente você vai olhar um jornal do ano passado.*" "*É um trabalho muito mais de uma inserção rápida, efêmera.*" Ele acredita que isso não é necessariamente um problema, mas justamente o que deve ser pensado em relação ao jornal.

Ele também citou o projeto do *Jornal da Tarde*, quando os artistas realmente faziam intervenções, dispondo de uma página *standard* para isso. "*Você tinha total liberdade de atuação. Aí sim, acho que é um trabalho mais artístico.*"

Eu posso notar que os artistas hesitam em aceitar o jornal como uma forma de divulgar o seu trabalho de arte. É como se todos estivessem, sobretudo, apoiando Ester, quem, de fato, mais acredita nesta hipótese. A motivação da maioria é o jornal como espaço de experimentação, tendo como índice mais relevante o projeto do *Jornal da Tarde*, que, para Paulo Monteiro e Célia Euvaldo, funciona como um símbolo de intervenção artística.

Paulo Monteiro afirma que, no tempo em que ilustrava o caderno de *Esportes*, os seus desenhos repercutiam mais do que ocorre atualmente, na coluna *Tendências e Debates*. "*Era piada, era uma coisa engraçada,... que as pessoas podiam entender mais diretamente.*" Ele acredita que seu trabalho plástico repercute mais no meio artístico, embora, eventualmente, ouça comentários sobre suas ilustrações e considere que esse espaço confira prestígio ao seu trabalho. Na sua experiência com jornal, o que repercutiu mais, em termos de cartas de leitores, foram os cartuns, especialmente pelo que observou ilustrando a coluna dos Titãs, em 1994.

Célia fica impressionada com a repercussão do seu trabalho na *Folha*. Lembra dos comentários feitos quando resolveu usar cor nas ilustrações.

> *É legal ver que tem pessoas atentas, acompanhando. Ou, mesmo assim, engraçado, por exemplo, a minha faxineira, a moça que faz faxina na minha casa, ela um dia comentou, eu vi um trabalho seu no jornal,... eu nunca tinha imaginado que ela prestasse atenção no que eu faço*.

Isso seria uma comprovação de que o jornal democratiza a arte, mas, segundo Célia, poderia ser algo muito mais intenso. Há também o fato de que o lugar legítimo de certos trabalhos são as galerias de arte. Célia está preocupada em desenvolver algo que funcione no jornal, quase como se fosse um original, da mesma forma que ocorre com as gravuras.

> *Se você fez um desenho e ficou bom no papel, mas não reproduziu no jornal e perdeu um pouco, aí, acho que você está democratizando, assim, entre aspas,... Na verdade, oferecendo o mais barato, enquanto o original, o mais caro, o melhor, está com você. O que eu tento..., então, é isso... O original não conta muito,... o que conta é o que está ali no jornal*.

Essa situação, definida por Célia, é diferente de apenas exemplificar um trabalho que se encontra noutra disposição, em um espaço tradicional de exposição da arte, a exemplo do que ocorre comumente com as reproduções, que podem ser vistas em livros de história da arte, por exemplo.

7.7 Considerações sobre os trabalhos dos ilustradores jornalistas

Ester considera ruim o trabalho dos ilustradores em geral, mas ela também observa que o grande público prefere uma ilustração, para a qual possa olhar e reconhecer uma imagem figurativa. Seria, assim, a presença da mimese, como valor estético, e a dificuldade para a aceitação de algo que se apresente, sobretudo, por seu caráter icônico, como quase-signo, concebido sob a perspectiva qualitativa. Ou, então, isso ocorreria, pelo que parece estar mais adequado ao pensamento de Ester, pela dificuldade que existe, no público em geral, em dominar os repertórios vinculados aos conhecimentos artísticos, o que entra na ordem dos legissignos.

Marina Saleme percebe as imagens dos ilustradores como um "*desenho viciado*". Segundo ela, o que faltaria no trabalho dos ilustradores é a reflexão, o que pode estar sendo impedido pelo vínculo ao texto. "*O trabalho de arte te leva para outro lugar... o trabalho do ilustrador é bem colado ao texto.*" Apesar de reconhecer que seu trabalho é figurativo, Marina afirma que há uma maior abstração nele, a partir dos elementos do texto, em relação ao que ocorre nas produções dos ilustradores jornalísticos. Marina, no entanto, nota que o problema que envolve a condição do ilustrador é o modo como ele está contratado pela empresa, ou seja, é "*o estatuto dele no jornal*", que determina o que deve ser feito no processo de produção.

> "*Você pode falar: 'Marina você vai ganhar tanto. Você vai fazer uma ilustração diária, você tem de estar colada no texto'. E eu vou fazer um trabalho que não é esse que eu estou fazendo. Mas eu sou artista.*"

Estando no processo de produção do jornal como "*artista*", Marina acredita que não precisa fazer imagens figurativas e nem necessita fazer um trabalho obrigatoriamente "*colado*" ao texto. A tarefa do artista seria mais plástica (signos icônicos), enquanto a do ilustrador seria mais narrativa (signos indiciais e simbólicos).

Célia entende que cada ilustrador se relaciona de uma maneira diferente com o texto, não havendo um diálogo entre as ilustrações. Ela considera as ilustrações em geral quase infantis, pelo tipo de relação que estabelecem com os textos. Pensa, contudo, que, entre as diversas propostas de inserção de artistas plásticos no jornal, há muitas limitações que impedem novos experimentos. O mais interessante, segundo ela, é o ruído causado pelos trabalhos dos artistas.

Giannotti julga que, no corpo do jornal, há muitas ilustrações "*cafonas, kitsch*", por serem "*paródicas"*, "*estilizadas*", "*vulgarizadas*". "[Simulam] ...*uma coisa meio abstrata, outras vezes, fica uma coisa meio banal demais... é feio, é pouco instigante...*"

7.8 As ilustrações artísticas publicadas na *Folha de São Paulo*

Tendo como pano de fundo os contextos jornalístico e artístico, e os posicionamentos dos artistas plásticos sobre a sua participação no projeto da *Folha de São Paulo*, é importante analisar alguns exemplos de ilustração publicados a partir dessa iniciativa.

Na coluna *Tendências/Debates*, nas edições aos domingos, na página três da *Folha*, vejo textos opinativos, escritos por autores que costumam ser as fontes jornalísticas, a exemplo do ex-ministro Luiz Carlos Bresser Pereira ou o presidente do Chile, Ricardo Lagos Escobar. Essas redações têm como valor/notícia, sobretudo, a "notoriedade" de seus autores. O fato de os textos serem ilustrados por artistas plásticos potencializa essa notoriedade, com a qualificação das imagens como "artísticas".

Dia 16 de março de 2003, Ester Grinspum ilustrou um texto opinativo de Giovanni Quaglia, representante regional do Escritório das Nações Unidas contra Drogas e Crimes[10]. O autor não é jornalista, mas uma personalidade de destaque na sociedade, assim como ocorre com a maior parte dos autores dessa coluna.

A redação tem como tema a problemática das drogas, procurando estabelecer uma contribuição para o tema escolhido pelas Nações Unidas para o Dia Internacional contra o Abuso de Drogas, que é *Vamos Falar Sobre Drogas*, expressão que também dá título ao texto.

Na argumentação do texto verbal, é abordada a problemática das drogas lícitas e ilícitas e de como as duas devem ser uma preocupação da sociedade. O autor defende também que, economicamente, os narcotraficantes contam com o consumo de um público com alto poder aquisitivo nos países ricos, enquanto não contribuem para a economia dos países onde há agricultores envolvidos na produção de matéria-prima. O

[10] Ver ANEXO C 1.

“olho”, o destaque gráfico do texto verbal, impresso ao centro do texto, com letras de corpo maior, enfatiza a seguinte frase do texto: “*A fim de melhorar os indicadores de drogas e crime, a sociedade brasileira deve apoiar as políticas internacionais*”.

A abstração e a figuração interpenetram-se. A abstração pode ser considerada inerente a qualquer representação visual artística, independente de haver um referencial concreto na realidade. Qualquer tipo de representação figurativa (mimética) seleciona elementos existentes no nível de semelhança, para evocar objetos. Nesse aspecto, – a seleção de elementos qualitativos – mesmo uma representação figurativa teria um caráter abstrato (de ícone puro), apesar das relações de semelhança que levam a compreender a imagem como um signo genuíno, seja um sinsigno ou um legissigno.

Os signos não podem ser tratados meramente como partes de uma classificação. Nesse caso, não bastaria reconhecer o que as formas abstratas significam para Ester Grinspum ou, meramente, classificá-las como um ícone. Não é tanto a identificação de uma imagem como ícone que importa, mas o que isso pode significar em termos de possíveis semioses, que a imagem gera.

Em princípio, o desenho deixa-nos perplexos, como é próprio de um qualissigno. São algumas formas combinadas que, inicialmente, não são nada. Não há semelhança com nada. Talvez possamos considerar que o objeto dinâmico, da ilustração de Ester, seja a própria experiência estética. É isso que pretendiam os artistas modernos, que fizeram as primeiras abstrações no início do século. Eles chamaram atenção para um fazer, que tenta se afirmar como o gesto mais puramente humano. Tudo indica que a poética da artista busca justamente isso.

Quando se tenta justificar a sua poética e explicá-la através de um discurso, associando, por exemplo, à idéia de busca de essência, que define o seu trabalho, é quando se diminui o seu potencial semiótico na ordem da primeiridade. É que a “busca da essência” tem um significado na cultura artística, na ordem da terceiridade. Pode ser relacionada com experiências realizadas por outros artistas construtivistas e concretistas. “Concretismo” e “Construtivismo” são dois termos que têm um caráter simbólico ou de legissigno, pois é assim que se convencionou um determinado tipo de experiência artística, disseminada no século XX.

A primeira analogia possível, que está diretamente relacionada ao plano da terceiridade, da ocorrência de uma forma visual abstrata, convencionada a partir do conhecimento e da intelectualização da experiência sensível, é relacionar com formas geométricas. São formas que lembram retângulos e cones combinados. A forma geométrica, no entanto, pode determinar inúmeros interpretantes, dependendendo de como se vivenciou a existência dessas formas na natureza e nos produtos humanos.

Podemos ficar em dúvida, porém, e voltar à primeiridade, dando atenção à espessura das linhas, e, a seguir, passar ao plano do índice, considerando que isso pode ser uma ocorrência, o registro de um traço do artista, de uma expressão através das linhas. Há, também, uma relação entre as duas formas, um tracejado é mais grosso e presente, enquanto outro é mais fino e sutil. Apreciando as artes plásticas ou a obra da artista, a significação pode ir direto ao contexto de sua obra. Na história da arte, eu teria como ponto de partida as correntes abstracionistas formais (Construtivismo) e informais (Expressionismo Abstrato) da modernidade. Considerando o depoimento da artista, ater-me-iá às correntes formais, já que ela se diz uma “herdeira do Construtivismo”.

Eu posso me deter, no entanto, a considerar a ilustração como algo que cumpre uma função em relação ao texto, ao modo das histórias em quadrinhos. Nesse sentido, sua significação se dá nessa relação, entre texto verbal e imagem. A relação entre as duas formas, vincula-se, assim, a possíveis relações duais, que ocorrem no texto verbal. Drogas lícitas/drogas ilícitas, países ricos/países pobres, sociedade brasileira/Nações Unidas. Evidentemente, há um sentido nessa imagem abstrata, produzida na sua relação com o texto. Nesse caso, a imagem passa a ser um hipoícone do tipo diagrama, pela relação indicial que estabelece com a estrutura de oposições, que a redação apresenta como signo ou como objeto imediato.

A mesma relação dual, porém, pode ser vista como um ícone de uma questão que perpassa, de forma autônoma, o trabalho “artístico” de Ester. Esse envolve uma associação análoga do tipo especular, sendo a correspondência com a estrutura do texto mera coincidência. Nesse sentido, o objeto dinâmico é o trabalho de Ester, levando a uma semiose do tipo indicial, embora também icônica, conectada à sua atuação artística.

Como imagem abstrata, como ícone puro, um qualissigno, a imagem está aberta a várias relações. Seus vínculos com qualquer interpretante são muito tênues e dependem da atitude de quem vê ou lê, dos intérpretes que produzirão ou não interpretantes, em torno dos interpretantes potencialmente presentes nesses signos. Nem todos que vêem, lêem, pois isso é próprio da nossa relação com os ícones, ou com qualquer outro tipo de signo, que se confunde com a nossa experiência cotidiana. Ocorre que não somos capazes de interpretar tudo ou permanecemos inertes a certos estímulos sensoriais, presentes no ambiente.

A ilustração permaneceria como um signo degenerado, um quase-signo, a partir do qual nossa relação com o signo pode ser de pura sensação. Já não estamos mais tão inertes à sua presença, já ao perceber, há o interpretante dinâmico emocional. Passar à categoria da terceiridade, porém, necessita de outro tipo de relação.

Na sua correspondência com o texto, o objeto dinâmico da ilustração pode ser a redação e a sua forma de construção, e não necessariamente o objeto dinâmico dela. É um signo que toma como objeto outro signo, o que faz parte da própria concepção de semiose peirceana, pois o objeto dinâmico pode ser, inclusive, algo fictício. Nesse sentido, estabelece uma ênfase visual sobre as relações dualistas que o autor produziu, para tentar dar significação ao tema do *Dia Internacional do Abuso de Drogas*, que, por sua vez, é o objeto dinâmico do texto verbal. Pode ser que o objeto dinâmico da ilustração sejam as relações estabelecidas no interior do texto, para significar o tema.

A artista pode ter produzido a imagem a partir do seu trabalho artístico, como objeto dinâmico das suas semioses, como ocorre numa metalinguagem, mas os leitores podem gerar interpretantes dinâmicos, considerando a sua relação com o texto.

Como descrevi, nas críticas de Ester aos trabalhos dos ilustradores, o caráter mimético seria empobrecedor do ponto de vista artístico. Isso impediria uma reflexão em torno do próprio fazer artístico. O papel fundamental da ilustração pode ser o de refletir os fazeres jornalísticos, em função de sua dimensão artística, ou, em termos semióticos, por suas características de signo icônico.

No dia 2 de março de 2003, Marco Giannotti ilustrou o texto *O câmbio nos tempos do real*, do economista Roberto Gianetti da Fonseca. O “olho” diz o seguinte: “*A meu ver, tem faltado recentemente ao Banco Central uma gestão mais perspicaz e*

habilidosa do câmbio". Por esses elementos, já se vê que o texto tem como objeto dinâmico o gerenciamento das questões cambiais por parte do governo. A ilustração traz uma foto de encanamentos que predominam numa paisagem, manipulada com as cores verde e rosa, com a inserção das palavras rabiscadas "*luz* + *luz*" e a porcentagem "*44%*".

O texto verbal critica as políticas governamentais em relação ao dólar, estabelecendo comparação com a crise econômica argentina, atribuída ao mau gerenciamento do câmbio. Faz uma retomada sintética da história das políticas cambiais brasileiras e propõe uma solução para impedir a especulação cambial que o mercado vem impondo. Como todo o texto opinativo bem escrito, a redação busca apoiar-se em fatos, tomados como índices de uma realidade, para propor algo no nível de primeiridade, ou seja, propor uma nova idéia.

Ao longo do texto, percebemos que o autor questiona a maneira de o governo ordenar os fluxos econômicos. Isso ajusta-se à imagem dos encanamentos, proposta por Giannotti. Sei que Giannotti fez uma pesquisa sobre Cubatão[11] no seu trabalho como artista e que essa imagem faz parte desse estudo. Ele trata essas imagens, no entanto, de uma forma mais descompromissada, em relação à sua produção artística.

Observando outras ilustrações de Giannotti, noto, como elemento comum, a manipulação das cores, com o uso ou não de somente qualissignos. Em geral, verifico o caráter experimental, que dá lugar a diferentes concepções de imagens. Segundo aquilo que ele definiu como vertentes, esse trabalho faz parte da série com fotografias, com inserção de aquarelas e desenhos.

Giannotti acredita que seu trabalho não tem um caráter abstrato por ter vínculos com a arquitetura. Apesar de a arquitetura fazer parte da paisagem real e dialogar com o meio ambiente, no entanto, considero que é algo construído, artificial, da mesma forma que as abstrações, que se caracterizam, sobretudo, por não terem um vínculo direto com objetos dinâmicos da natureza, mas com outros legissignos, mais próximos da ordem lógica propriamente.

A noção de natureza é bastante problemática. Na medida em que a natureza existe para os seres humanos, torna-se signo, atingindo os planos das semioses no

[11] Cubatão é uma cidade do interior do estado de São Paulo, que concentra empresas da indústria petrolífera. Tornou-se famosa por seus problemas com a poluição e as más condições do meio ambiente.

nível icônico, indicial, ou seja, nas ordem da primeiridade e secundidade. Quando os objetos da natureza chegam à terceiridade nas semioses, também estamos ligados a eles. Quanto mais no nível de terceiridade, maior pode ser a abstração no sentido lógico, ou seja, há um afastamento dos atributos qualitativos dos objetos. Penso, no entanto, que os atributos qualitativos dos signos, especialmente no nível de terceiridade, não precisam ser os mesmos dos objetos.

Se a artificialidade – a intervenção humana – caracteriza a abstração, o vínculo com a arquitetura é uma relação com outra forma abstrata, embora ela possa existir, concretamente, no espaço real e constituir uma segunda "natureza". As noções de "natureza" e "realidade" são legissignos produtores de semioses na ordem da terceiridade. Esses criam determinações sígnicas, as quais afastam os representamens do seu caráter de qualissigno, apesar de, nos signos icônicos, muitas vezes, fazerem uso de qualissignos correspondentes aos seus objetos dinâmicos.

Em função de usar uma foto nessa ilustração, – o que não acontece em todas as imagens de Giannotti na *Folha –,* evidentemente, não se trata de uma imagem abstrata. Há relações de caráter indicial com os objetos dinâmicos em função das características da técnica fotográfica, que tem um vínculo com os objetos dinâmicos através da captação dos reflexos luminosos sobre as coisas.

Giannotti busca laços com o caráter noticioso do jornal. A referencialidade da foto lembra aquela que ocorre na linguagem do fotojornalismo. É provável, no entanto, que a maior parte dos leitores não seja capaz de identificar a foto como uma paisagem de Cubatão. No caso do jornalismo, essa referência, geralmente, fica a cargo das legendas, que cumprem com a função de fechamento.

Relacionar com Cubatão realmente não importa, especialmente nessa ilustração, que não aparece como um "retrato de Cubatão". Os encanamentos, a trilha férrea, os postes de luz sob as nuvens e as árvores na posição lateral são todos índices de objetos dinâmicos, que existem no mundo real e que, possivelmente, já experimentamos de alguma forma em nossas vidas. A foto produziu uma perspectiva com as linhas diagnonais dos encanamentos cilíndricos, conduzindo o olhar ao centro, em direção à linha do horizonte (acentuada pelas nuvens), como se ali houvesse um ponto de fuga, ao modo da composição da perspectiva renascentista, sugerindo

movimento. Uma torre do lado direito e o conjunto de árvores do lado esquerdo remetem à experiência de andar de automóvel por uma estrada.

A grafia de "*luz* + *luz*" sugere o gesto de escrever diretamente sobre o papel, com o uso de um lápis e a intervenção direta da mão, como se fosse uma assinatura, ou a relação vivencial com aquela imagem. Produz um símbolo, ao mesmo tempo em que é a evidência da presença de um sujeito, um índice que está em relação com o autor. O símbolo é a palavra luz. Com um sentido altamente metafórico, contrapõe-se à paisagem industrial. Já a porcentagem "*44%*" tem os tipos próprios da escrita mecânica e se refere à racionalidade pretendida pelo texto, pelo jornalismo opinativo, que busca apontar tendencialidades a partir de índices, ou, mais pretensiosamente, já apontar novas regras.

O fluxo dos valores monetários, controlado pelo governo, é como se fosse o fluir dos líquidos por entre os gigantescos encanamentos que acompanham a via férrea. De um lado, está a experiência concreta de vivenciar a situação econômica, enfrentando as dificuldades de sobrevivência no sistema; por outro, estão as tentativas de controlar racionalmente os processos cambiais, em um plano governamental. Tudo isso faz parte de uma paisagem desagradável, mas construída em meio à natureza, como aparece na foto. Entendo isso nas relações entre texto e imagem. O que eu acabei de produzir, neste texto, pretende-se como um interpretante lógico, e deve ser semiotizado como tal.

Como é próprio dos interpretantes gerados no nível de primeiridade, talvez essa relação não gere mais do que alguns interpretantes emocionais. Uma reação de desagrado, diante da imagem em si ou na sua relação com o texto, pode ser um interpretante energético.

Esse trabalho de Giannotti não pode ser visto como algo que seja plenamente controlado pelo autor, como aconteceria no tipo de dispositivo das suas pinturas. É possível que as cores, que são importantes no seu trabalho artístico, tenham sido distorcidas pela forma de impressão, pelo menos em alguns exemplares.

No dia 31 de agosto de 2003, foi publicada uma ilustração de Célia Euvaldo, para o texto *Fontes da popularidade*, do professor de Economia e ex-ministro Luiz Carlos

Bresser Pereira. A ilustração de Célia é evidentemente abstrata, jogando com a tinta preta para a ocupação do espaço retangular.

A primeiridade evidente talvez faça o leitor gerar interpretantes no nível de primeiridade também sobre o texto verbal. Lidando com aspectos econômicos, o autor está tratando de legissignos, mas como é próprio de um texto opinativo, – e ainda mais associado a uma forma abstrata –, propõe a geração de interpretantes emocionais, prometendo uma compreensão nova do assunto tratado, através de uma definição abstrata, mas racional, o que caracteriza um texto escrito falando de economia.

O assunto economia fica evidente no "olho": *A taxa Selic começou a ser reduzida, mas essa redução é apenas a que o 'mercado financeiro permite'".* Como o título indica, porém, o autor comenta, no texto, a ameaça de queda da popularidade do governo Lula em função das medidas econômicas.

A redação sugere muitas imagens; no entanto, a artista faz-se presente, sobretudo, por algo de ordem pessoal, que se vê ao longo das edições em que participa. Dessa forma, ela se apresenta como uma autora ao lado de outro autor. Os dois estão dizendo coisas diferentes, que podem ser ou não associadas. Em função de estarem no mesmo contexto gráfico, no entanto, os dois textos se contaminam.

Em função da periodicidade mensal, o leitor provavelmente terá dificuldades para relacionar a imagem com os demais trabalhos da artista, publicados na *Folha*, se buscar um entendimento da sua linguagem plástica, que é o que está em mais evidência, de acordo com a sua concepção. E, na junção com o texto, como já foi observado, a ilustração propõe uma nova visão da realidade, se for percebida como um qualissigno, bem como produzir uma semiose em relação ao que está escrito.

O uso que Célia faz das máscaras pode ser visto como um processo de gravura. Marca-se o papel naquelas partes que estão cobertas, mascaradas. Sabendo-se que a artista trabalha com máscaras, o trabalho cria uma incógnita. O que é figura? O que é fundo? O que é espaço ocupado? O que é espaço disponível?

O preto tende a ser visto como materialidade. O branco como espiritualidade. O branco é o vir a ser. O preto é a morte. Kandinsky, ao tratar do problema das cores, tratou do sentido que as cores preto e branco podem ter.

> *O branco age em nossa alma como o silêncio absoluto. Ressoa interiormente como uma ausência de som, cujo equivalente pode*

> *ser, na música, a pausa, esse silêncio que apenas interrompe o desenvolvimento de uma frase, sem lhe assinalar o acabamento definitivo. Esse silêncio não é morto, ele transborda de possibilidades vivas. O branco soa como uma pausa que subidamente poderia ser compreendida. É um 'nada' repleto de alegria juvenil ou, melhor dizendo, um 'nada' antes de todo nascimento, antes de todo começo. Talvez assim tenha ressoado a terra, branca e fria, nos dias da época glacial.*
> *Como um "nada" sem possibilidades, como um "nada" morto após a morte do sol, como um silêncio eterno, sem futuro, sem a esperança sequer de um futuro, ressoa interiormente o preto. O que na música a ele corresponde é a pausa que marca um fim completo, que será seguida, talvez, de outra coisa – o nascimento de outro mundo.* (KANDINSKY, 1996, p.97-96.)

Assim, através do texto de Kandinsky, podemos compreender um pouco da poética das cores. Trata-se de um misto de primeiridade e de terceiridade, pois as constatações do autor russo comentam aspectos da primeiridade, que tendem a funcionar como uma regra. Parece-me que essa é a condição dos qualissignos no campo da arte. Seria um tipo de atualização da generalidade, própria da categoria fenomenológica da primeiridade. É importante observar que o preto e o branco são as duas principais cores do jornal e suas fotografias. A brancura do próprio papel do jornal, com toda a potencialidade de um vir a ser, é marcada com as linhas, formas e manchas pretas.

Entre as ilustrações publicadas por Célia, podemos observar, em outras edições, vários índices que mostram o uso de cores. Nesse caso, porém, podemos conferir a sua decisão de não usar mais cores, a não ser o preto e o branco, em função da imprevisibilidade dos resultados apresentados nos exemplares impressos.

Ela está buscando "*formas e saídas interessantes*" nas condições de trabalho que o jornal oferece. É uma atitude diferente da de Giannotti, que resolveu assumir a imprevisibilidade da impressão como parte do trabalho, integrando ao processo, de certa maneira, o elemento do acaso.

Célia está preocupada em desenvolver suas ilustrações de maneira que o mais importante seja o resultado final da impressão. Dessa forma, o trabalho será o conjunto de todas as cópias reproduzidas e incorporadas ao jornal. Sua opção, pelo menos nesta ilustração em questão, é estabelecer um maior controle do processo, através do uso de somente duas cores, o preto e a superfície branca.

Em sua concepção, esse trabalho, que se torna acessível nas páginas do jornal, sempre vai manter uma certa autonomia em relação aos textos, porque não se submete à necessidade de produzir semioses em torno do mesmo objeto dinâmico do texto, ou tomando o texto como objeto dinâmico. É possível, no entanto, que o leitor não consiga ler a ilustração como um qualissigno e tente semiotizá-lo como um sinsigno ou como um legissigno, como tendem a ser os signos jornalísticos, principalmente na perspectiva de um discurso pretensamente imparcial ou plenamente objetivo.

No dia 13 de julho de 2003, na ilustração do texto *Mercosul, o desafio da credibilidade*, escrito pelo presidente do Chile, Ricardo Lagos Escobar, está uma outra imagem abstrata criada por Marina Saleme. O texto, escrito pela autoridade máxima de um país ligado ao Mercosul, faz propostas para fortalecer o bloco político-econômico da América do Sul.

No qualissigno, há manchas pretas ligadas por linhas, com uma área mais iluminada junto a uma outra linha, demarcando uma superfície, que se assemelha à linha do horizonte. Existem várias manchas pretas isoladas. Há duas superfícies predominantes, a grande área branca e uma pequena faixa cinza, na base da imagem. Na faixa cinza, há manchas brancas, em algumas partes, cobertas por manchas pretas. É uma paisagem e não é. É um sinsigno e não é. Dá a sensação de uma visão fora de foco, como se não fosse possível ver plenamente. As cores são o preto, o branco, e um tom avermelhado. Ao contrário do que acontece com outras ilustrações dos artistas, ela assina o trabalho, dispensando os créditos de identificação.

Sendo uma ilustração, somos levados a buscar alguma relação com o texto, mas a artista se coloca de uma maneira um pouco ambígua sobre esse tipo de tratamento. Ela dá importância a essa preocupação, mas pensa que tem um outro papel a cumprir em função de estar ali como artista, não podendo colocar em primeiro plano a tarefa de "ilustrar" o texto. A abstração, nesse sentido, evoca o papel que a arte pode ter nas páginas de um jornal, embora o jornal, segundo ela, não funcione como um local de exposições.

Essa ilustração foi realizada em data bem próxima à da entrevista com a artista para esta pesquisa. Ela comentou que vinha trabalhando com fotos feitas no seu ateliê, que acompanham as suas pesquisas em pintura. São justamente as poças de tinta a

que se referiu. Corresponde a uma foto das paredes do seu ateliê, registrando o seu processo de trabalho.

Trata-se de pintura ou de fotografia? Nesse caso, é uma fotografia. Sendo uma foto, tudo indica que ela teve um maior controle sobre o resultado. Pode-se perceber aqui a mesma lógica de Célia Euvaldo, na tentativa de chegar a uma linguagem adequada ao meio. É, no entanto, uma foto ligada a um trabalho de pintura, que semiotiza iconicamente uma pintura abstrata e que pode ser relacionada com a foto de uma paisagem fictícia, como se fosse o índice de algo que não existe, ou que existe apenas como pintura.

Mais uma vez, a artista afirma-se sobre o texto, colocando o seu trabalho em primeiro plano. A própria técnica fotográfica aparece em função de ela estar trabalhando com isso, na sua produção artística. A relação com o texto é, sobretudo, a busca de uma adaptação com as pesquisas que vem realizando. Em função do trabalho do ateliê ser constante e as ilustrações esporádicas, a pesquisa artística se sobrepõe.

Pela dificuldade de estabelecer relações com o texto, não há como a imagem contradizê-lo. Podemos considerar, no entanto, que as manchas pretas podem simbolizar ou iconizar algo de sombrio, enquanto a luminosidade, na linha horizontal, pode estabelecer uma possível relação de semelhança com o nascer ou o pôr-do-sol. O Mercosul está, neste momento, entre o “nascer e o morrer”, diante de fatos como os conflitos econômicos entre o Brasil e a Argentina, em função do comércio de eletrodomésticos.

A artista tem dúvidas sobre a possibilidade de o leitor estabelecer esse tipo de relação interpretativa, mas é bem possível que sejam gerados interpretantes, mesmo que emocionais, nesse sentido. Ela mesma demonstra a preocupação em estabelecer algum tipo de relação com o texto e não contradizê-lo. Quando se tratam de autores com cujas idéias ela não concorda absolutamente, Marina prefere, simplesmente, não ver o seu nome associado aos seus textos.

No dia 14 de setembro de 2003, Paulo Monteiro ilustrou o texto *Marca Internacional*, do ministro do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior, Luiz Fernando Furlan. O autor, que tinha recém voltado da África, fez comparações entre o Brasil e a África do Sul. Ele comentou, no texto, a necessidade de trabalhar a imagem

do Brasil através das suas marcas comerciais, que, enfim, contribuem ao valor dos produtos criados.

O texto verbal tenta criar um símbolo, fortemente marcado pelo caráter de primeiridade, pois defende o que seria uma nova idéia, ou, pelo menos, uma tendência ainda não plenamente definida, de que o país precisa investir mais em termos de publicidade mercadológica no comércio exterior. Estabelece uma relação icônica, propondo semelhanças entre ocorrências do Brasil com a África do Sul.

Paulo Monteiro apresenta o seu trabalho de desenho, ocupando o espaço retangular com duas linhas. É uma imagem, marcada pelo caráter qualitativo, que funciona muito na ordem da primeiridade. Percebo, nesse qualissigno, a presença do autor através de duas linhas que não parecem exatamente contínuas. Elas dão a sensação indicial de uma correspondência ao gesto do desenhista, funcionando, assim, como um sinsigno.

Por serem pretas, elas se adequam ao contexto da página impressa, embora usufruam um espaço retangular distinto. Usufruem de um vácuo em meio a um grande espaço repleto de letras, que constituem frases e parágrafos. Para a imagem ser percebida assim, contudo, toda a página deve ser vista como um qualissigno.

Há uma relação entre duas linhas, que é preciso olhar atentamente para perceber que não se trata de uma única. Há uma linha de dentro e uma linha de fora. Há uma linha que contém e outra linha que é contida.

Mais uma vez, não há risco de constrangimentos entre quem escreve e quem ilustra, já que a relação entre os textos verbal e não-verbal se estabelece, sobretudo, por estarem no mesmo contexto gráfico. A semiose que pode ser produzida dessa relação tende a permanecer, no nível de interpretante, no plano emocional. A ilustração – no nível metonímico – pode ser vista, principalmente, como uma respiração perceptiva em meio a tantos legissignos. Os legissignos apresentam-se de maneira mais evidente como signos genuínos. Os qualissignos, para virem a ser signos genuínos, necessitam de um esforço mental, no sentido de passarem do plano emocional, para o lógico, quando se relacionam com os objetos dinâmicos no nível metafórico. Dessa forma, se há um posicionamento crítico do ilustrador, isso é somente sugerido, como é próprio dos signos icônicos. Acredito que é a essa situação que Lucia

Santaella se refere quando menciona que “[...] *no mundo dos símiles o demônio das analogias faz a festa*...” (SANTAELLA, 1992, p.195).

Monteiro faz as ilustrações mais fechadas em função da disposição do espaço no jornal, cercado de letras em diferentes tamanhos e composições. A falta de limites como as bordas do papel impede que ele usufrua desse espaço mais plenamente. Ele está preocupado com a expressividade da linha em relação ao espaço. Por isso, em seus desenhos, pressupõe a continuidade da linha para além dos limites do papel. No jornal, ele compartilha do espaço gráfico da página, sobre o qual não tem controle.

Nem sempre o desenho – o aspecto da linha – fica tão evidente nas ilustrações de Paulo Monteiro. Em outros momentos, ele faz uso da cor, dando um caráter mais pictórico às suas intervenções. Em decorrência de produzir um trabalho artístico, ele usufrui de uma certa liberdade, que é inerente à arte. Isso aparece aqui na possibilidade de experimentação, observada nas diferentes ilustrações publicadas. No campo artístico, no entanto, ele seria muito mais livre, por poder escolher, inclusive, o suporte em que realiza o seu trabalho. Ele tem um maior controle sobre o produto como um objeto.

No jornal, o espaço é um retângulo, em meio a uma outra ordem desconhecida. Isso somente mudaria, se ele pudesse ver, antecipadamente, a página diagramada impressa, como acontece, algumas vezes, para os ilustradores que atuam nas redações. Através das suas afirmações, percebi que o seu contato é somente com o texto escrito.

Monteiro reclama que os textos dos colunistas se referem a idéias e não a coisas concretas, o que, segundo ele, dificulta a ilustração. Assim, podemos entender porque as imagens abstratas, qualissignos, se adequam aos textos verbais opinativos, podendo funcionar como diagramas. Essas redações não são tão marcadas pelo caráter indicial, como tende a acontecer nos textos informativos, que estabelecem vínculos com objetos existentes. Por defenderem idéias, os textos opinativos referem-se ao reino da possibilidade; por basearem-se em generalizações, tentam estabelecer normas. Normas e possibilidades são duas formas de abstração. A norma aproxima-se ao campo da lógica, e só pode ser analisada em termos de raciocínio. As possibilidades estão mais próximas ao plano da estética, que, em termos de sensibilidade, podem

colocar em questão o tipo de raciocínio que se faz em torno de qualquer objeto. O plano da sensibilidade, enquanto tal, no entanto, não tem um caráter lógico. É mera possibilidade.

Monteiro tem consciência de que há limites evidentes na ilustração jornalística e, por isso, fica em dúvida se pode realmente acompanhar o teor dos textos. Ele teme fazer uma imagem "*pesada"*, porque sabe que a imagem pode evocar possibilidades semióticas em torno do texto, que o texto verbal, em si, não cria. Isso decorre do seu caráter sígnico e do tipo de controle que o escritor tenta estabelecer na construção da redação. A imagem pode revelar, iconicamente, um aspecto semiótico que seria apenas uma tendência do texto, nem sempre perceptível e que, no ícone, passa a ser visualmente sensível.

O artista acredita que essas ilustrações não têm – diante do olhar dos leitores – um vínculo estreito com a sua produção artística. Por isso, pensa que isso deve ser considerado de uma maneira muito específica. Como já observei, ele avalia que os melhores espaços de expressão artística, no jornal, são aqueles que realmente propiciam maior liberdade aos autores das imagens.

7.9 O Projeto do *Jornal da Tarde*

Em virtude das referências feitas pelos entrevistados sobre o projeto realizado pelo *Jornal da Tarde*, de abril a julho de 1989, entendo ser importante descrevê-lo de uma maneira geral. Seria um outro sinsigno, uma ocorrência comparável ao projeto da *Folha*, embora seja mais claramente uma proposta de intervenção artística numa mídia. Um total de 15 artistas foi convidado pelo curador, Jacob Klintowitz, para fazer uma intervenção semanal nas edições de sábado do jornal.

O *Jornal da Tarde* também é um dos veículos estudados nesta pesquisa, na observação das rotinas jornalísticas, já que compartilha da mesma editoria de arte do jornal *Estado de São Paulo*. Atualmente, tem uma concepção de jornalismo popular, mas, quando surgiu, apresentou idéias vanguardistas. Conforme José Ferreira Junior (2003), esse periódico começou a circular em 1966, representando um momento de inovação no planejamento gráfico.

> "*Tendo como principal foco de atenção a maneira pela qual se apresentava a primeira página (a capa), o* Jornal da Tarde *se distinguiu dos demais – não somente nessa ocasião, certamente –, realizando uma ousada hibridização entre as características gráficas concebidas para jornal, revista semanal e cartaz.*" (FERREIRA JUNIOR, 2003, p.121.)

Os participantes do *Arte em Jornal* foram Maria Bonomi, Renina Katz, Tomie Ohtake, Yutaka Toyota, Ivald Granato, Wesley Duke Lee, Waltércio Caldas, Lygia Pape, Marcelo Cipis (que atualmente faz ilustrações para a *Folha*), Luiz Paulo Baravelli, Dudi Maia Rosa, Cláudio Tozzi, Jac Leirner, Hércules Barsotti e Nelson Leirner. Segundo Klintowitz (1989, p.10), a experiência consistiu na "[...] *possibilidade de intervenção no sistema de produção contemporânea.*"

> *Fernão Lara Mesquita, Diretor de Redação do* Jornal da Tarde*, colocou à disposição dos artistas todos os equipamentos de um jornal moderno: uma das maiores gráficas do continente, um corpo de técnicos altamente treinados, arquivos de textos e fotos, equipes de fotógrafos e de redatores, um catálogo de cerca de 150 famílias de tipos, computadores, telex, fax, máquina anamórfica, fotolitos, diretores de arte.* [...] [O] *projeto sofreu diversas alterações em seu percurso coletivo e, individualmente, cada artista organizou a sua maneira particular de trabalhar.* (KLINTOWITZ, 1989, p.10.)

Em relação ao projeto da *Folha,* essa idéia tem muito mais um caráter de intervenção, como foi observado pelo artista plástico Paulo Monteiro, pois se coloca de uma maneira bem diferenciada, em relação às rotinas, com uma única aparição de cada um dos artistas. Os trabalhos foram acompanhados de textos, apresentando os autores e a sua linha de trabalho.

Jac Leirner[12], artista citada diretamente por Paulo Monteiro, teve a idéia de fazer páginas "furadas", o que produziu um sentido ambíguo no contexto jornalístico[13]. Para isso, ela colocou taxas nas máquinas rotativas, capazes de imprimir 45 mil exemplares por hora, de forma a chegar a seu intento. Tentando produzir mil perfurações na folha, com somente o título *Furos* no canto superior direito e seu nome impresso na parte mais abaixo do mesmo lado, a idéia seria transmitir uma sensação tátil. "*Queria que este jornal virasse um ralador, fosse extremamente áspero*", afirmou na época. (KLINTOWITZ, 1989, p.15.)

[12] A artista Jac Leiner concedeu uma entrevista para esta pesquisa, no dia 6 de fevereiro de 2004.
[13] Ver o ANEXO D 1.

O resultado não foi tão bom como esperava, em termos de números de furos efetivos em cada exemplar. Nem por isso, foi uma experiência mal sucedida. Até chegar nesta solução, ela precisou conversar com os operários dos maquinários. "*Eu imagino que outros artistas estavam mais perto daqueles que fazem programação gráfica, outros estavam mais perto de fotógrafos... No meu caso, eu fiquei mais próxima... dos técnicos.*"

Ela queria intervir na produção em série e, ao mesmo tempo, "*furar um jornal*". "*De todas as idéias que eu tive, essa foi a que mais me moveu. Então, eu fui atrás dela.*" A intervenção foi uma maneira de quebrar realmente com as práticas convencionalizadas do formato gráfico, trabalhando, justamente, com uma das concepções "sagradas" e das mais popularizadas do meio, a do "furo jornalístico". Mexeu, de fato, com a produção do jornal, não só do ponto de vista técnico, no material usado e nas máquinas, mas também com conceitos da produção intelectual do jornal. "*O resultado é singelo,... simples mesmo. Mas foi um desafio muito bacana. Fiquei contente*."

Buscando uma aproximação com a estrutura do jornal, Jac odiou a redação, com seus jornalistas isolados em frente aos seus equipamentos e, ao mesmo tempo, conectados com o mundo. "*Todos têm a sensação de poder, porque têm a palavra impressa e distribuída.*" Adorou as máquinas. "*É a base da produção,... que faz a coisa.*" [...] "*As pessoas me parecem mais reais. São trabalhadores, técnicos, pessoas... que resolvem os problemas das máquinas. E, nesse sentido, elas estão mais abertas ao que interfere.*"

Jac também teve experiências com ilustrações, entre as quais, em 1987, para o antigo *Folhetim*, e, em 1994, para o atual substituto daquele caderno na *Folha*, o *mais!*. Para ilustrar um texto sobre a peça *Hamlet*, de Shakespeare, no dia 10 de junho de 2000, ela simplesmente colocou a foto de uma faca.

Para ela, o que conta num jornal não é, simplesmente, o suporte de papel, mas o fato de ter uma tiragem de centenas de milhares de exemplares. Jac acredita que o papel do artista é "*traçar uma transversal nesse veículo*".

> *É possível que uma reprodução de jornal cause... um estado de distanciamento... ou... tamanho susto... que gere um novo conhecimento. Quer dizer, se isso acontece, é maravilhoso.*

É nesse sentido que o artista poderia usar o jornal, da mesma forma como usa o espaço de exposição. Isso, no entanto, seria muito difícil de ser alcançado, porque o espaço gráfico é fortemente convencionalizado e preestabelecido em termos de rotinas de produção. As imagens produzidas pelos artistas plásticos tendem a ser digeridas na lógica das fotos e demais ilustrações. "*É difícil você brigar com esse formato*".

A artista acredita que a surpresa tenha sido uma constante ao longo dessas edições. "*Cada sábado vinha, digamos, uma 'maluquice', entre aspas, de um artista*".

De acordo com o catálogo da *20ª Bienal Internacional de São Paulo* (KLINTOWITZ, 1989), onde os resultados do projeto foram expostos, Cláudio Tozzi[14] jogou com a diagramação, trabalhando com os espaços desenhados na página, com linhas retilínas, como se fossem casulos coloridos, contendo textos de convidados. À distância, o trabalho chamaria o leitor pela cor, mais "intimamente" através dos textos.

Dudi Maia Rosa[15] preocupou-se em imprimir uma página no formato *standard* com a cor amarela dos dois lados. Chegou à cor desejada através de experiências com ajuda dos operários da parte gráfica, buscando uma densidade diferente das outras páginas do jornal.

Conforme Klintowitz, Hércules Barsotti[16] teria tentado intervir no jornal com outra temporalidade, própria do seu temperamento e de sua pintura, que joga com planos geométricos coloridos. Contra a lógica dos 30 segundos, em que as personalidades expõem as suas opiniões na mídia, como se apresentassem um pensamento absolutamento claro, a pintura de Barsotti seria lenta, cheia de dúvidas e chegaria a conclusões não definitivas.

Renina Katz[17] deixou de usar lápis, tintas e pincéis, para optar pelos instrumentos intrínsecos à produção de um jornal. Pediu para que um fotógrafo fizesse a imagem de dois olhos e teve, como resposta, fotos de vários olhares. Escolheu um olho direito e um esquerdo, trabalhando essas imagens em várias escalas. Depois pediu para outro fotógrafo a imagem de um vídeo ou tela de computador, onde colocou os olhos escolhidos, como uma colagem. A seguir, fez uma composição, com a

[14] Ver o ANEXO D 2.
[15] ANEXO D 3.
[16] ANEXO D 4.
[17] ANEXO D 5.

repetição dessas imagens de olho e visor, numa geometria que lembra a bandeira do Brasil.

Waltércio Caldas[18] obteve uma foto de um luminoso numa paisagem arquitetônica das mais conhecidas do centro de São Paulo, a avenida São João, com a frase "*Isto Como Sombra"*, grafada em dígitos brilhantes. A técnica da fotografia, que representa toda a pretensão indicial do jornalismo, – como se esse estivesse intimamente ligado à realidade –*,* e que condiz com a teoria do espelho, aqui, aparece poeticamente como "*sombra*", num texto verbal.

No trabalho publicado nesse projeto do *Jornal da Tarde*, Marcelo Cipis, apresentado por Klintowitz na ocasião como um "*artista jovem*", demonstrou uma afinidade com a arte reprodutível e com concepções da Pop Art, ao lidar com várias fotografias que remontam a um passado recente[19]. A intervenção de Cipis parece voltar-se para si, já que Klintowitz menciona o fato de ele ter ganho um crachá que dava livre acesso às instalações do jornal, mas, no lugar de investigar a fábrica de notícias, foi "*detetive de si mesmo*". É como se o jornal projetasse a identidade de todos e Cipis buscasse recuperar uma possibilidade de ser, através das representações numa era de ouro, nos anos 50, quando as imagens massivas projetam-se em direção ao futuro, que pode ser o tempo em que vivemos.

7.10 Leonilson

Outra referência, que se poderia dizer "histórica", por atingir o caráter simbólico tanto na cultura jornalística, como na artística, são as ilustrações do artista plástico Leonilson, na *Folha de São Paulo*, entre 9 de março de 1991 e 14 de maio de 1993[20]. Ao longo desta pesquisa, ele foi lembrado por artistas plásticos e ilustradores profissionais, em função dos seus desenhos para a coluna semanal de Barbara Gancia.

A obra de José Leonilson Bezerra Dias (1957-1993) motivou a criação do Projeto Leonilson, que tem catalogado centenas de trabalhos entre desenhos, pinturas, bordados e objetos, registrados em sistema informatizado. Seu trabalho para o jornal

[18] ANEXO D 6.
[19] ANEXO D 7.
[20] Algumas ilustrações desse artista plástico podem ser vistas entre os ANEXOS E 1 e E 4.

tem um vínculo evidente com o restante da sua obra, constituído por um acervo com um grande número de objetos. Apesar de ser um trabalho de ilustração, não deixa de ter vínculos com o tom fortemente subjetivo e autobiográfico do conjunto dos seus trabalhos. Pode ser feita uma correspondência com a tradição simbólica do Expressionismo, movimento artístico muito ligado ao jornalismo e à caricatura, como ocorreu na Alemanha, na época em torno da Primeira Guerra.

"*Seus desenhos são, antes de tudo, uma resposta ampla e direta ao tempo em que ele viveu"*, escreve Ivo Mesquita no texto de apresentação do livro, que reúne 102 imagens feitas pelo artista para o jornal.

> *A produção artística de Leonilson esteve sempre envolvida com a busca da intensidade poética, na qual cada meio expressivo, cada suporte, tem sua especificidade e independência. A relação entre eles é definida pela ética do projeto do artista na manipulação dos meios expressivos e pelo seu engajamento em um programa de trabalho com a linguagem informada pela tradição e com a expressão plástica do indivíduo feito artista. Esses desenhos no entanto nascem de um acordo circunstancial entre o cronista e o artista de trabalharem a partir de uma pauta, de um tema a ser ilustrado semanalmente do que eles deveriam ser uma extensão ou reverberação do texto.* (MESQUITA, 1997, p.9-10.)

Conforme Mesquita, os trabalhos refletem o imaginário social do artista, seu ponto de vista como cidadão e expressam a sua solidariedade com os marginalizados e discriminados. Leonilson teria fundado um espaço próprio, sublinhando que ele também é um observador, assim como a jornalista que assina a coluna. "*Esta é a dimensão ética desse conjunto de trabalhos: não há mais sentido em uma verdade absoluta, pois a história está sendo reescrita, trazendo outras perspectivas, outras verdades.*" (MESQUITA, 1997, p.11)

Leonilson faz um constante jogo poético entre palavras e imagens no conjunto da sua obra. Nas ilustrações, muitas vezes, demarca o espaço gráfico da composição com palavras e números, relacionados às figuras desenhadas. Indica relações de oposição e, ao mesmo tempo, ocupação de uma área física na página. "[Os] *desenhos passam da posição de aderência ao texto para se colocarem em justaposição com ele, delimitando um espaço específico onde se efetivam a linguagem e o ponto de vista do artista.*" (MESQUITA, 1997, p.11.)

Na última etapa da obra de Leonilson, o fato de descobrir ser portador do vírus HIV marcou profundamente a sua produção.

> *Nesta etapa final da carreira* [...] *seu interesse concentra-se na questão do corpo, do seu próprio corpo feito metáfora, buscando, através da arte, alguma possibilidade de transcendência. Leonilson se transforma no observador de seu próprio processo, revelando-se publicamente: o corpo é assumido em sua condição de máquina desejante, que contém mente e espírito e está em permanente embate com o mundo.* (MESQUITA, 1997, p.14.)

Num tom expressionista, através do seu traço, figuras escolhidas, relação estabelecidas com palavras, Leonilson une a sua tragédia pessoal à dos personagens do noticiário, cumprindo o papel da ilustração com extrema singularidade. É um índice, que a vontade dos artistas plásticos que atuam na *Folha* e alguns ilustradores tentam alçar à terceiridade, pelo menos, considerando como um trabalho bem sucedido neste contexto, intermediário entre a cultura artística e a jornalística.

7.11 Contraponto da arte para o jornalismo

O trabalho dos artistas plásticos diferencia-se daquele feito pelos ilustradores profissionais, sobretudo, pelo aspecto reflexivo. Esse aspecto pode se concentrar, principalmente, no fazer poético, em um trabalho que se justifica pelo aspecto criativo.

Os artistas concentram-se em elementos plásticos, tentando seduzir o olhar através de uma intervenção de ordem artística, nas páginas do jornal. Suas participações são destinadas para espaços bem específicos, com textos de autores não jornalistas. Esses textos escapam da lógica que constitui o valor/notícia da simplificação, embora seja colocado em primeiro plano, o da notoriedade de seus autores.

A abstração é uma concepção que envolve, de maneira evidente, as ilustrações analisadas, mas os artistas tomam essa questão de maneira dialética, de forma que a predominância ou não de um caráter abstrato não tem importância. O que é relevante, segundo eles, é como o fazer e o pensar artísticos se manifestam através dos resultados alcançados.

Os artistas já consideram a superfície do papel do jornal como uma área significativa. O que eles fazem, nesse espaço, é acrescentar um sentido artístico a algo que já produz o legissigno de “espaço noticioso”.

A área que tende a ser ocupada por ilustrações, dessa vez, é atingida por um desenho que não é o típico da tradição na imprensa, o que tem um caráter figurativo, caricatural e narrativo. Como qualissignos, as imagens dos artistas problematizam a iconicidade habitual das páginas impressas. Apesar dessa especificidade, o sentido simbólico do espaço contamina as intenções dos artistas. É o que acontece, por exemplo, com Giannotti, que faz uso de fotografias em colagens.

O sentido do trabalho artístico é fortemente marcado por seu caráter processual, que indica a poética do artista como objeto dinâmico. Na imensa gama de possibilidades de impressão de um papel, o jornal traz, em si mesmo, uma série de códigos. Esses fazem parte de diversas tradições, anteriores até mesmo ao surgimento do veículo. A *Folha de São Paulo* dialoga com os legissignos do jornalismo, embora tenha, também, suas regras próprias.

Deixando-se permear por elementos artísticos, o jornal retoma aspectos da tradição jornalística, quando isso já teria ocorrido com os artistas realistas e expressionistas, na passagem do século XIX para o XX. Depara-se, também, com um campo que desenvolveu novas questões e, assim, dialoga diferentemente com seus códigos. O veículo e sua linguagem pode ser alvo de uma espécie de subversão, que seria a criação poética. No caso dos ilustradores profissionais, que ocupam espaços mais convencionais da notícia, o caráter mais indicial, típico das fotos, estaria mais presente.

Fazendo imagens para o jornal, os artistas desvendam um novo processo. Esse não depende de uma relação com materiais sob controle, com os quais já estão mais familiarizados, em função do trabalho de ateliê. Eles se envolvem com outros materiais, que estão sujeitos a um entrosamento com todo o processo industrial.

Os artistas demonstram um certo fascínio em desvendar os mecanismos das rotinas produtivas do jornal e dialogar com esse processo, mas sem o vínculo com a cultura profissional que caracteriza os demais. A quebra das rotinas e da lógica de

produção só pode ser feita de maneira muito estratégica, como aconteceu no projeto do *Jornal da Tarde*, em 1989.

Como eu vi entre os ilustradores jornalísticos, há problemas comuns com os artistas como os momentos em que se deparam com textos verbais herméticos e que não sugerem imagens. Além disso, há o risco de alguma intervenção dos editores, mesmo que os desenhistas afirmem que, de uma maneira geral, têm liberdade de criação.

Pelo fato de esses textos, nesses espaços editoriais de opinião, não serem escritos por jornalistas e tratarem de assuntos complexos, de um caráter mais abstrato, e, portanto, serem mais difíceis de imaginar por relações de semelhança, as imagens artísticas ou abstratas vêm a calhar. Pude notar analogias no tratamento de redações verbais do mesmo tipo em trabalhos de "não-artistas". É o que mostrarei, a seguir, entre as ilustrações do *Estadão*.

Os artistas também tendem a pensar de acordo com a lógica jornalística, tomando o título ou o lead, por exemplo, como a definição mais imediata do objeto dinâmico do texto.

Célia Euvaldo e Ester Grinspum não se comprometem em fazer uma "tradução" dos textos, mas a desenvolver uma poética que condiga com o seu trabalho de ateliê e, ao mesmo tempo, com o espaço gráfico do jornal.

Apesar dos artistas e dos ilustradores, – como mostrarei a seguir –, reclamarem das limitações do jornal como suporte gráfico, é possível notar que as padronizações auxiliam na previsibilidade dos resultados. Estabelecem legissignos, que levam a um maior controle dos ícones que vão chegar ao público leitor. É interessante, para o veículo, discutir constantemente esses limites, chegando a soluções diversificadas, mas propondo um acordo em torno das regras de uso dos espaços editoriais. No campo artístico, em termos experimentais, a imprevisibilidade dos resultados impressos pode fazer parte de uma poética que se dá nesse meio.

À medida em que os artistas criam familiaridade com essa mídia, ela tem maior chance de funcionar como meio de divulgação e democratização da arte, que, segundo Walter Benjamin (1983), perde seu "valor aurático", mas ganha "valor de exposição". A arte contemporânea já é permeada por várias questões que surgiram no campo da arte,

após a publicação do texto de Benjamin. O “valor de choque”, presente no Dadaísmo, pode estar ocorrendo aqui, sobretudo pela subversão dos códigos jornalísticos, que podem ser relacionados com as concepções tradicionais da arte, anteriores às vanguardas modernas. A teoria do espelho, como procurei demonstrar anteriormente, pode ser comparada às concepções naturalistas da pintura.

Toda a problematização do uso do espaço e as relações que se estabelecem entre o fazer artístico, o cotidiano e o trabalho, de uma forma geral, – como aparece ao longo da trajetória das concepções artísticas no século XX –, são índices que podem ser lembrados aqui para a reflexão desses trabalhos. O fazer artístico pode ser visto como uma possibilidade de atuação no campo social e de valorização dos indivíduos e de suas possibilidades criativas. Isso vem a ser, enfim, uma forma de reconhecimento profissional da atividade de ilustração.

UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS

CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO

AS ILUSTRAÇÕES DE JORNAIS DIÁRIOS IMPRESSOS: EXPLORANDO FRONTEIRAS ENTRE JORNALISMO, PRODUÇÃO E ARTE

VOLUME 2

GILMAR ADOLFO HERMES

TESE DE DOUTORADO
ORIENTADOR: PROF. DR. RONALDO HENN

São Leopoldo, 21 de setembro de 2005.

GILMAR ADOLFO HERMES

AS ILUSTRAÇÕES DE JORNAIS DIÁRIOS IMPRESSOS: EXPLORANDO FRONTEIRAS ENTRE JORNALISMO, PRODUÇÃO E ARTE

VOLUME 2

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos, para obtenção do título de doutor em Comunicação. Orientador: Prof. Dr. Ronaldo Henn.

São Leopoldo, 21 de setembro 2005.

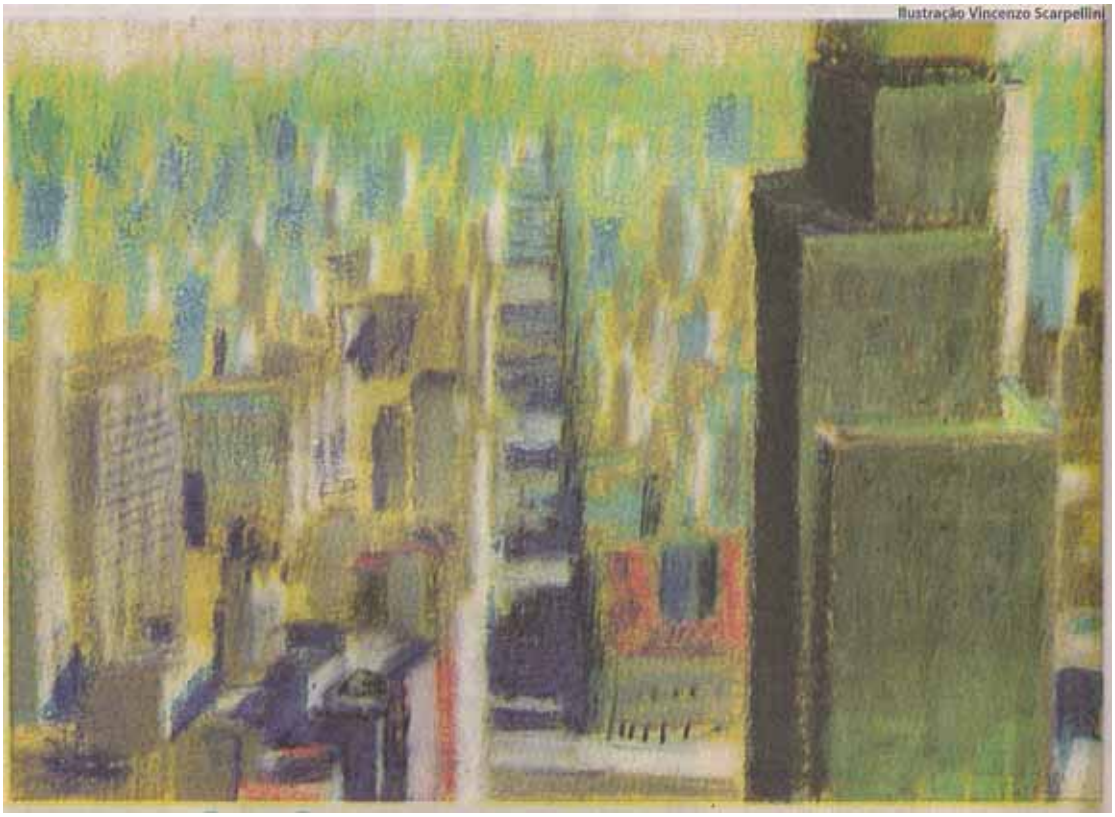


Imagem de Vincenzo Scarpellini, publicada na *Folha de São Paulo*, dia 23 de julho de 2003.

“Se você coloca as coisas sob uma luz diferente, você obriga as pessoas a olhar.”

SUMÁRIO

VOLUME 1

1 INTRODUÇÃO 16

2 A FONTE LÓGICA DA TEORIA DOS SIGNOS 27

2.1 MUITO ALÉM DE UMA MERA CLASSIFICAÇÃO DOS SIGNOS 28
2.2 O CONCEITO PEIRCEANO DE SIGNO 34
2.3 O CONCEITO DE OBJETO 38
2.4 O CONCEITO DE INTERPRETANTE 43
2.5 AS CATEGORIAS PEIRCEANAS 48
2.6 AS CLASSES SÍGNICAS 52
2.7 A ICONICIDADE 57
2.8 AS SEMIOSES 66
2.9 CAMINHO PARA UMA ABORDAGEM ESTÉTICA 69

3 UMA VISÃO GERAL DO JORNALISMO 73

3.1 OS VALORES/NOTÍCIA 80
3.2 RETOMADA HISTÓRICA DAS TEORIAS DO JORNALISMO 89
3.3 UMA PERSPECTIVA SEMIÓTICA NA LINHA INTERACIONISTA 92
3.4 JORNALISMO INFORMATIVO, INTERPRETATIVO E OPINATIVO 93
3.4 ESTRATÉGIAS DEFINIDAS PARA A PESQUISA DE CAMPO 103

4 O QUE É ILUSTRAÇÃO JORNALÍSTICA? 106

4.1 ASPECTOS HISTÓRICOS DAS ILUSTRAÇÕES E CARICATURAS 109
4.2 A ARTE DOS QUADRINHOS 113

5 DEFININDO PROBLEMAS ESTÉTICOS 122

6 REFERÊNCIAS DA HISTÓRIA DA ARTE 137

6.1 OS LEGISSIGNOS DA ARTE 137
6.2 UM PERCURSO PELA HISTÓRIA, CONSIDERANDO COLAGENS E MONTAGENS .. 138
6.3 O MODERNISMO 142
6.3.1 FAUVISMO E EXPRESSIONISMO 146
6.3.2 O CUBISMO 149
6.3.3 O FUTURISMO 155
6.3.4 O DADAÍSMO 156
6.3.5 O SURREALISMO 157
6.3.6 O ABSTRACIONISMO 158
6.4 A ARTE NO PÓS-GUERRA 172
6.5 DA HISTÓRIA DA ARTE PARA AS PÁGINAS DOS JORNAIS 176

7 O PROJETO DA *FOLHA DE S. PAULO* COM ARTISTAS PLÁSTICOS . 178

7.1 CONCEPÇÃO DO PROJETO DA *FOLHA* AOS DOMINGOS 178
7.2 CONCEPÇÕES DOS TRABALHOS 179
7.2.1 ESTER GRISPUM 180
7.2.2 PAULO MONTEIRO 183
7.2.3 MARINA SALEME 186
7.2.4 CÉLIA EUVALDO 188
7.2.5 MARCO GIANNOTTI 190
7.3 CONFRONTO COM A LINGUAGEM JORNALÍSTICA 191
7.4 RELAÇÕES COM OS TEXTOS 193
7.5 O SUPORTE DO JORNAL 197
7.6 O JORNAL COMO ESPAÇO DE EXPOSIÇÃO 199
7.7 CONSIDERAÇÕES SOBRE OS TRABALHOS DOS ILUSTRADORES JORNALISTAS 204
7.8 AS ILUSTRAÇÕES ARTÍSTICAS PUBLICADAS NA *FOLHA DE SÃO PAULO* 205
7.9 O PROJETO DO *JORNAL DA TARDE* 218
7.10 LEONILSON 222
7.11 CONTRAPONTO DA ARTE PARA O JORNALISMO 224

VOLUME 2

8 AS PRÁTICAS DA ILUSTRAÇÃO JORNALÍSTICA 239

8.1 UM OLHAR ABRANGENTE DAS ROTINAS DOS VEÍCULOS ESTUDADOS 239
8.1.1 A *FOLHA DE SÃO PAULO* 239
8.1.2 A *ZERO HORA* 247
8.1.3 O *ESTADÃO* E O *JORNAL DA TARDE* 260
8.2 AS DIFERENTES TRAJETÓRIAS PROFISSIONAIS DOS ILUSTRADORES 276
8.3 A FUNÇÃO DAS ILUSTRAÇÕES 288
8.4 AS RELAÇÕES ENTRE AS ILUSTRAÇÕES E OS TEXTOS 292
8.5 O ESTILO 311
8.6 VOCABULÁRIOS E REPERTÓRIOS VISUAIS 328
8.7 TÉCNICAS DE DESENHO (ENTRE O LÁPIS E O COMPUTADOR) 334
8.8 OS INFOGRÁFICOS 344
8.9 A FOTOGRAFIA E A ILUSTRAÇÃO 352
8.10 O CARÁTER FIGURATIVO DAS ILUSTRAÇÕES JORNALÍSTICAS 356
8.11 RELAÇÕES PROFISSIONAIS ENTRE ILUSTRADORES E EDITORES 362
8.12 O PAPEL DA EMPRESA NA CULTURA PROFISSIONAL 372
8.13 A ILUSTRAÇÃO E A DISTINÇÃO DOS CAMPOS DO JORNALISMO E DAS ARTES . 382
8.14 A DIMENSÃO ESTÉTICA COMO UM ESPAÇO DE LIBERDADE 395

9 ANÁLISE DAS ILUSTRAÇÕES NA PERSPECTIVA DAS PRÁTICAS 402

9.1 DESENHOS DE ILUSTRADORES PROFISSIONAIS NA *ZERO HORA* 403
9.2 DESENHOS DE ILUSTRADORES PROFISSIONAIS NA *FOLHA DE SÃO PAULO* 426
9.3 DESENHOS DE ILUSTRADORES PROFISSIONAIS NOS JORNAIS *ESTADÃO* E JORNAL *DA TARDE* 447

10 CONCLUSÃO 462

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 484

TEXTOS JORNALÍSTICOS CONSIDERADOS 491

ENTREVISTAS REALIZADAS PARA ESTA PESQUISA 496

VOLUME 3

ANEXOS

ANEXO A 1 510
ANEXO A 2 512
ANEXO A 3 513
ANEXO B 514
ANEXO C 1 515
ANEXO C 2 517
ANEXO C 3 519
ANEXO C 4 521
ANEXO C 5 523
ANEXO D 1 525
ANEXO D 2 526
ANEXO D 3 527
ANEXO D 4 528
ANEXO D 5 529
ANEXO D 6 530
ANEXO D 7 531
ANEXO E 1 532
ANEXO E 2 533
ANEXO E 3 534
ANEXO E 4 535
ANEXO F 536
ANEXO G 538
ANEXO H 539
ANEXO I 1 540
ANEXO I 2 541
ANEXO I 3 542
ANEXO I 4 543

ANEXO I 5..... 544
ANEXO I 6..... 546
ANEXO I 7..... 547
ANEXO I 8..... 548
ANEXO I 9..... 549
ANEXO I 10..... 550
ANEXO I 11..... 551
ANEXO I 12..... 553
ANEXO I 13..... 554
ANEXO I 14..... 555
ANEXO I 15..... 556
ANEXO I 16..... 557
ANEXO I 17..... 558
ANEXO I 18..... 559
ANEXO I 19..... 560
ANEXO I 20..... 561
ANEXO I 21..... 562
ANEXO I 22..... 563
ANEXO I 23..... 564
ANEXO I 24..... 565
ANEXO I 25..... 566
ANEXO I 26..... 567
ANEXO I 27..... 568
ANEXO I 28..... 569
ANEXO I 29..... 570
ANEXO I 30..... 571
ANEXO I 31..... 572
ANEXO I 32..... 573
ANEXO I 33..... 574
ANEXO I 34..... 575
ANEXO I 35..... 576
ANEXO I 36..... 577
ANEXO I 37..... 578

ANEXO I 38..... 579
ANEXO I 39..... 580
ANEXO I 40..... 581
ANEXO I 41..... 582
ANEXO I 42..... 585
ANEXO I 43..... 586
ANEXO I 44..... 587
ANEXO I 45..... 588
ANEXO I 46..... 589
ANEXO I 47..... 590
ANEXO I 48..... 591
ANEXO I 49..... 592
ANEXO I 50..... 593
ANEXO I 51..... 594
ANEXO J 1..... 595
ANEXO J 2..... 597
ANEXO J 3..... 599
ANEXO J 4..... 601
ANEXO J 5..... 603
ANEXO J 6..... 604
ANEXO J 7..... 606
ANEXO J 8..... 608
ANEXO J 9..... 609
ANEXO J 10..... 610
ANEXO J 11..... 612
ANEXO J 12..... 613
ANEXO J 13..... 614
ANEXO J 14..... 615
ANEXO J 15..... 616
ANEXO J 16..... 617
ANEXO J 17..... 618
ANEXO J 18..... 620
ANEXO J 19..... 621

ANEXO J 20 ..... **622**
ANEXO J 21 ..... **625**
ANEXO J 22 ..... **628**
ANEXO J 23 ..... **630**
ANEXO J 24 ..... **632**
ANEXO K 1 ..... **633**
ANEXO K 2 ..... **634**
ANEXO K 3 ..... **636**
ANEXO K 4 ..... **637**
ANEXO K 5 ..... **638**
ANEXO K 6 ..... **639**
ANEXO K 7 ..... **640**
ANEXO K 8 ..... **641**
ANEXO K 9 ..... **642**
ANEXO K 10 ..... **643**
ANEXO K 11 ..... **644**
ANEXO K 12 ..... **645**
ANEXO K 13 ..... **646**
ANEXO K 14 ..... **647**
ANEXO K 15 ..... **649**
ANEXO K 16 ..... **650**
ANEXO K 17 ..... **651**
ANEXO K 18 ..... **652**
ANEXO K 19 ..... **654**
ANEXO K 20 ..... **655**
ANEXO K 21 ..... **656**
ANEXO K 22 ..... **657**
ANEXO K 23 ..... **659**
ANEXO K 24 ..... **660**
ANEXO K 25 ..... **661**
ANEXO K 26 ..... **662**
ANEXO K 27 ..... **664**
ANEXO K 28 ..... **665**

ANEXO K 29 ..... **667**
ANEXO K 30 ..... **669**
ANEXO K 31 ..... **670**
ANEXO K 32 ..... **672**
ANEXO K 33 ..... **673**
ANEXO K 34 ..... **675**
ANEXO K 35 ..... **676**
ANEXO K 36 ..... **677**
ANEXO K 37 ..... **678**
ANEXO K 38 ..... **679**
ANEXO K 39 ..... **680**
ANEXO K 40 ..... **681**
ANEXO K 41 ..... **682**
ANEXO K 42 ..... **683**
ANEXO K 43 ..... **684**
ANEXO K 44 ..... **685**
ANEXO K 45 ..... **687**
ANEXO K 46 ..... **689**
ANEXO K 47 ..... **691**
ANEXO K 48 ..... **693**
ANEXO K 49 ..... **695**
ANEXO K 50 ..... **696**
ANEXO K 51 ..... **697**
ANEXO K 52 ..... **698**

8 AS PRÁTICAS DA ILUSTRAÇÃO JORNALÍSTICA

Neste capítulo, apresento as constatações da pesquisa de campo. Esse estudo ocorreu com a observação das rotinas produtivas nos jornais *Zero Hora,*– entre as datas de 3 e 6 de fevereiro de 2003 –, *Jornal da Tarde* e *Estado de São Paulo*,– nos dias 17, 18 e 21 de julho do mesmo ano. Foram, também, realizadas entrevistas com os editores de todos os jornais estudados; com os ilustradores do jornal *Folha de São Paulo*, que não trabalham junto à redação; e outros profissionais que não atuavam junto às redações visitadas, no momento do acompanhamento das atividades.

8.1 Um olhar abrangente das rotinas dos veículos estudados

Um olhar abrangente sobre os veículos estudados permite uma configuração do contexto, que leva a produzir sentido, como uma experiência colateral, em relação a todos os signos produzidos nesse contexto.

8.1.1 A *Folha de São Paulo*

O jornal *Folha de São Paulo* tem o formato *standard*. O primeiro caderno, o caderno *A*, é dividido nas seguintes editorias: *Opinião (*na página dois, com os editoriais, artigos, uma charge, a coluna *Frases;* e, na página três, com as colunas *Tendências/Debates, Painel do Leitor* e *Erramos*) e *Folha Brasil*, *Folha Mundo* e *Folha Ciência.* O caderno *B* traz a *Folha Dinheiro* (economia), o *C*, *Folha Cotidiano* (onde são veiculados assuntos que, em outros jornais, são abarcados pelo nome de “geral’ ou

"cidades"), o *D*, *Folha Esportes*, o *E*, *Folha Ilustrada*. Os cadernos não publicados todos os dias da semana são o *mais!* (domingos), a *folhinha* (sábados), *Folha Informática* (quartas-feiras), *Fovest* e *folhaequilíbrio* (ambos nas quintas-feiras), *Folha Turismo* e *folhateen* (ambos nas segundas-feiras). Há também os encartes *guia da Folha*,– que sai às sextas-feiras –, e *revista da Folha*,– que circula aos domingos. O *Jornal de Resenhas* é um suplemento literário veiculado mensalmente. A maior parte do jornal tende a ser impressa em cores.

O editor de arte do jornal *Folha de São Paulo*, Massimo Gentile[1], coordena o trabalho dos ilustradores desse veículo. Formado na faculdade de Letras, Filosofia e História na Itália, iniciou sua carreira profissional atuando no jornalismo.

Massimo Gentile informou que o trabalho com as ilustrações de artistas plásticos, nas edições dos domingos, é coordenado diretamente pela diretoria do veículo, não tendo a sua participação. Ele considera, no entanto, que essa iniciativa tem um papel importante quanto à identidade do jornal.

Evidentemente, é significativa a ocupação do espaço opinativo, que tende a ser nobre em todos os jornais, por ilustrações de artistas plásticos aos domingos. Esse projeto problematiza o trabalho dos demais ilustradores, que poderiam também estar atuando ali. Pode estimular a criatividade dos demais ilustradores, assim como desqualificá-los para algo que só poderia ser feito por artistas plásticos.

Na verdade, isso está relacionado com uma certa discriminação dentro da empresa. É o que o editor revela, em seus depoimentos, ao diferenciar os ilustradores responsáveis pelos infográficos e aqueles que têm oportunidade de realizar ilustrações mais abstratas. Entre esses estão os artistas plásticos, que produzem as imagens da página de Opinião aos domingos.

O trabalho da editoria de arte da *Folha* começa às 9h e termina a uma hora da madrugada. A maioria dos profissionais infografistas e diagramadores encontra-se na redação, entre às 13h e às 23h. O trabalho dos ilustradores, no entanto, tem um caráter mais autônomo. A maior parte dos ilustradores da *Folha* não trabalha no local, sendo considerados "colaboradores". O contato é mantido via e-mail e por telefone. Embora não haja obrigação de ir à redação, eventualmente, eles comparecem no local.

[1] As informações prestadas por Massimo Gentile, constantes neste trabalho, foram resultado de uma entrevista, realizada no dia 12 de fevereiro de 2003, em São Paulo.

Segundo Gentile, a integração dos ilustradores, no cotidiano da redação, facilitaria a participação criativa. Ele reconhece que essa estratégia faz parte de um "*processo de economia, que envolve não só a Folha, mas toda a editoração brasileira.*"

O ilustrador Antonio Carlos Galhardo, conhecido como Caco Galhardo, por exemplo, que ilustra a coluna de Gilberto Dimenstein, tem um contato direto com o colunista, por e-mails, sem nenhuma intervenção do editor. Muitas vezes, no entanto, o editor de arte é o ponto de ligação entre a redação e os ilustradores.

Gentile salienta que os demais profissionais da editoria de arte, infografistas e diagramadores da *Folha*, que trabalham junto à redação, são profissionais que sabem desenhar. Eles são solicitados a desenvolver essa qualidade, mas, sobretudo, do ponto de vista do desenho técnico, na realização de infografias. Os ilustradores assinam até mesmo as vinhetas, enquanto que os infográficos tendem a não ter a assinatura de um autor.

As infografias explicam, por exemplo, como foi a queda das duas torres no *World Trade Center*, envolvendo muito preciosismo informativo. A equipe produz uma média de 20 a 30 infografias por dia. Conforme Gentile, não é que se queira que os dois caminhos mantenham-se separados, mas quem faz as infografias não tem tempo para produzir ilustrações. Está numa função que permitiria pouco o uso deste recurso, embora tenha capacidade de ilustrar. A hierarquia seria uma questão organizacional.

Emilio Damiani,[2] o único ilustrador que ainda atua junto à redação, desenha geralmente para as editorias de Esportes, Política, Economia e Turismo. Suas ilustrações podem ser identificadas por um pequeno símbolo de formato geométrico[3].

Todas as segundas, quartas e sextas-feiras, a partir das 17h, Carvall[4] fica à disposição da *Folha*, em seu estúdio*,* para fazer a ilustração da página três, na coluna *Tendências/Debates*[5], além das editorias de Economia (umas duas vezes por semana), o caderno *mais!* e a coluna do *Ombudsman* (há três gestões). No caderno *mais!,* eventualmente, Carvall tende a ser chamado para fazer caricaturas. A sua rotina diária começa às 11h, com uma seqüência de trabalhos.

---

[2] Emilio Damiani concedeu duas entrevistas, uma no dia 12 de fevereiro de 2003, logo após o editor de arte Massimo Gentile; e outra, no dia 24 de julho de 2003.
[3] Ver ANEXOS J 5 a J 7.
[4] Carvall (Fernando Carvalheiro) concedeu uma entrevista no dia 22 de julho de 2003.
[5] ANEXO J 20.

Às quartas-feiras, por volta das 17h, Carvall recebe o artigo do *Painel S. A.*, da *Economia*, um pouco depois chega o artigo da página três, além do dos *Esportes*. São assuntos "quentes", que vão sair no dia seguinte.

> *A matéria chega por volta das 18h30min,... a configuração da página, se é cor, e o tamanho, vai ser determinada perto de 19h20min, e eu preciso estar com tudo pronto até às 20h. Então, eu não posso cometer o erro de atrasar o fechamento, porque... vai atrasar a impressão, distribuição, quer dizer, industrialmente é muito complicado. Então, a gente trabalha no fio da navalha, tanto em termos de linguagem, como em termos de tempo*.

Galhardo[6], além de fazer ilustrações, também produz tiras e cartuns para a *Folha.* Vai pela manhã ao seu estúdio, que fica a seis quadras da sua casa. Faz a tira *Os Pescoçudos*[7], para a seção *Quadrinhos* da *Ilustrada*, em mais ou menos uma hora e meia, e manda para o jornal. Dá uma olhada nos e-mails e atualiza seu site no UOL, que é do mesmo grupo empresarial da *Folha.* Depois de almoçar em casa, à tarde, geralmente, produz as ilustrações, ou outros trabalhos para publicidade e o mercado editorial, na ilustração de livros.

O que Galhardo ilustra na *Folha* são as colunas do Gilberto Dimenstein[8], que saem aos domingos. Ele afirmou que a sexta-feira, quando recebe o texto de Dimenstein por volta das 16h30min, acaba sendo o dia em que mais trabalha. Contou que manda a ilustração para o jornal por volta das 20h. Galhardo também faz um cartum de TV, que sai na coluna de *Televisão*, na *Ilustrada*, toda a segunda-feira. Criou os personagens *Julio & Gina*[9], inspirados no filme *Jules e Jim.*

Esse ilustrador acha que o trabalho do jornal permite uma continuidade no seu dia-a-dia profissional. "*Na coluna do Dimenstein, é sempre o mesmo espaço,... eu desenvolvi um trabalho, até chegar no formato que eu encontrei*." Nos demais trabalhos de publicidade e editoração, em função da variedade dos pedidos, "*é tiro para todo o lado*".

---

[6] Galhardo (Antonio Carlos Galhardo) concedeu uma entrevista no dia 22 de julho de 2003. Ele assina as suas tiras na *Ilustrada* como Caco Galhardo.
[7] ANEXO J 11.
[8] ANEXO J 10.
[9] ANEXO J 12.

Orlando[10] considera o desenho para jornal algo absolutamente prático, em que o ilustrador trabalha com o "*fechador do jornal*", tem prazos diários e faz coisas vinculadas a textos. Diariamente, pela manhã, ele sai de casa, deixa os filhos na escola, e vai para o seu estúdio. Em função do hábito das empresas de encaminharem pedidos às sextas-feiras, ele se autodeterminou a não trabalhar nos fins-de-semana e feriados. Diariamente, faz desenhos para a *Folha* e, semanalmente, para a *Veja*. Além disso, publica trabalhos esporádicos em revistas como *Exame*, *Você S. A.* e *Atrevida.*

Na *Folha*, ele ilustra, umas três vezes por semana, a coluna *Tendências/Debates* na página três[11], onde aparece o trabalho de artistas plásticos aos domingos; a coluna de Jairo Bauer no caderno *folhateen*, que é publicado às segundas-feiras; umas três vezes semanais, vinhetas para a coluna *Painel S.A.,* no caderno *Dinheiro*; vinhetas para a editoria de *Esportes*, além de realizar trabalhos esporádicos para outros cadernos.

O artigo da coluna *Tendências/Debates*, na página três do caderno *A*, costuma chegar por volta das 18 horas e deve estar ilustrado na redação até às 20 horas. "*Normalmente, é um desenho que eu faço muito rápido... Eu começo a fazer sete e pouco, e meia horinha, está lá*."

Sentindo um pouco a falta da tensão que cerca o ambiente redacional, Orlando considera bastante confortável a situação de não trabalhar na redação, e diz que ela é bastante diversa do que acontecia antes. Quando ele não podia trabalhar somente em seu estúdio, ele tinha de parar tudo que estava fazendo e se dirigir ao prédio da *Folha*, às 18 horas, fazer um desenho e voltar. Era uma pausa que se tornava prejudicial para a sua produção.

> *Hoje,... eu consigo fazer a Folha, assistindo o jornal na TV,... estou sabendo o que está acontecendo, leio o texto, faço o meu desenho, mando, e continuo fazendo o que eu estava fazendo, já assistindo o outro jornal,...*

Ele gostaria de ter a redação como antigamente, mas também sabe que as pessoas não discutem mais os fatos como ocorria em outros tempos, quando, na sua opinião, o jornalismo era mais opinativo. "*Hoje não,... você chega lá, cada um está na frente do seu computador, mal olha para o lado, deixou-se de ter o debate como uma coisa garantida.*"

---

[10] Orlando Ribeiro Pedroso Júnior concedeu sua entrevista no dia 22 de julho de 2003.
[11] ANEXOS J 1 e J 2.

Mariza Dias Costa[12] ilustra a coluna de Contardo Calligaris às quintas-feiras[13]. Eventualmente, ela faz trabalhos para outras publicações, embora sem regularidade.

Marcelo Cipis[14] é um artista plástico que ilustra, basicamente, a coluna de Pasquale Cipro Neto[15], nas edições de quinta-feira, do caderno *Cotidiano*, embora venha fazendo desenhos para outros projetos editoriais, como a série de reportagens comemorativas aos 500 anos da fundação da cidade de São Paulo[16]. Ele recebe o texto da coluna às quartas-feiras, por volta das 18h, para entregar o desenho em torno de meia hora.

Outro artista plástico, Alex Cerveny[17], ilustra a coluna de Barbara Gancia[18], publicada no caderno Cotidiano, toda sexta-feira. Esse espaço gráfico ganhou notoriedade por ter sido ilustrado por Leonilson[19], citado pelos artistas que ilustram a *Folha* aos domingos[20].

Em meio às suas demais atividades, toda quarta-feira, por volta das 14h30min, Cerveny liga para a colunista para ter uma idéia sobre qual será o assunto do texto. "*Em geral, ela está em dúvida do que fazer... me dá alguns subsídios para a ilustração.*" Nem sempre a jornalista já tem certeza sobre o que vai escrever, podendo a idéia inicial desdobrar-se em outros assuntos. Isso se torna um problema para o ilustrador, que busca um "*engajamento*" com o texto. "*Eu tenho de optar por uma saída misteriosa, assim, mais hermética...*"

Tive a oportunidade de presenciar o momento em que Alex antecipou os assuntos da ilustração, com a jornalista, por telefone. Um dos assuntos seria a prisão do ex-prefeito Maluf em Paris; outro, sobre um homem que contrabandeou ovos de aves nativas, levando-os junto à barriga no avião. E, por fim, havia a morte por inanição, da cachorra de rua Xuxa, mesmo depois de ter salvo a vida de um menino, atacado por um cão *pitbull*.

---

[12] Mariza Dias Costa concedeu uma entrevista no dia 6 de fevereiro de 2004.
[13] ANEXO J 3.
[14] Marcelo Cipis foi entrevistado no dia 24 de julho de 2003.
[15] ANEXO J 22.
[16] ANEXO J 21.
[17] Alex Cerveny concedeu uma entrevista no dia 24 de julho de 2003.
[18] ANEXO J 23.
[19] Ver ANEXOS E 1 a E 4.
[20] No capítulo 7.10, há maiores referências sobre os trabalhos de ilustração de Leonilson.

Cerveny conta que, antes do advento da Internet, os ilustradores deviam ficar de plantão na redação. Esperavam a diagramação do texto e a determinação do espaço da imagem. "*Você levava a sua malinha de materiais, fazia e deixava lá a ilustração.* [...] *Depois o pessoal começou a sair... trabalhar em casa... mandar pela Internet...*"

Antonio Henrique Kipper[21] ilustra a coluna de Moacyr Scliar toda segunda-feira[22]. Ele também vivenciou a passagem da época "*das pranchetas*" para o computador. Conta que, por volta de 1994, ao invés de mandar os desenhos para a fotocomposição, eles mesmos, os ilustradores, começaram a editar no computador as imagens produzidas e a enviá-las pela internet.

Vicenzo Scarpellini[23] é um ilustrador-repórter. Com formação em jornalismo, ele começou, recentemente, a fazer ilustrações. Vem fazendo, há dois anos, uma espécie de reportagem visual no caderno *Cotidiano*, às quartas-feiras[24]. Circula pela cidade de São Paulo, tentando captar aspectos do seu dia-a-dia, com fotos ou esboços, que servem como referência inicial para a ilustração. Os desenhos são sempre acompanhados por uma legenda com quatro linhas de texto. Geralmente, ele ilustra somente os próprios textos, fazendo, inclusive, reportagens para o caderno de turismo.

Totalmente voltado para a atividade, Adolar[25] relata que trabalha de segunda a segunda-feira, cerca de 18 horas por dia. Diz que, quando não está fazendo tarefas profissionais, o seu lazer é desenhar também. Ilustra a *Folha* há 11 anos e ocupa-se disso, especialmente, das 17h às 19h30min, quando recebe os textos via Internet. Ilustra, geralmente, textos das editorias de economia, esportes e política[26]. Também já fez histórias em quadrinhos para o caderno voltado ao público infantil. No restante do dia, faz ilustrações de livros didáticos.

> *Cada livro tem trezentas ilustrações, cada ilustração demora uma hora para ser feita. Então, são trezentas horas de trabalho, é uma carga... muito grande,... Por volta das quatro da tarde, eu páro tudo e começo a só pensar na* Folha*,...* [Até] *às sete e meia da noite, eu faço só o trabalho do jornal. Acabando... eu volto a fazer a rotina do dia-a-dia nas ilustrações dos livros. E esse é o ritmo...*

---

[21] Henrique Antonio Kipper concedeu uma entrevista no dia 25 de julho de 2003.
[22] ANEXO J 4.
[23] Vincenzo Scarpellini foi entrevistado no dia 25 de julho de 2003.
[24] ANEXOS J 8 e J 9.
[25] Adolar de Paula Mendes Filho concedeu a entrevista, que serviu de base para este estudo no dia 9 de fevereiro de 2004.
[26] Ver ANEXOS J 17 a J 19.

Adolar faz, com maior esmero, em torno de três caricaturas mensais, especialmente para a decoração do restaurante La Trattoria, em São Paulo, onde há uma galeria com imagens de políticos e celebridades. "*Tem mais de 200 quadros meus lá... caricaturas que estão há dez anos na parede...*"

O contexto de trabalho dos ilustradores da *Folha* é marcado por uma relação de autonomia, demarcada pela definição antecipada dos espaços editoriais de trabalho e pela delimitação entre quem faz "ilustrações" e "infográficos". Os primeiros trabalham nos seus estúdios e os segundos, na redação. Dessa maneira, a ilustração é uma atividade mais independente.

Em relação às imagens da coluna *Tendências/Debates*, aos domingos, não há uma discriminação clara entre o trabalho dos "artistas" e o dos "ilustradores. O leitor só notará essa diferença, dando uma atenção maior a quem assina as imagens, ou então, pela presença, ali, de uma "linguagem artística" – que poderia ser percebida pelo aspecto mais qualitativo dos signos – e não uma "linguagem jornalística" – de caráter mais indicial.

Os trabalhos mais vinculados à reportagem, como é o caso dos infográficos, são feitos por profissionais que atuam na redação. Isso desvincula um pouco o trabalho dos ilustradores das tarefas jornalísticas. Pude observar, no entanto, que existe uma integração em termos de ritmo temporal, apesar da separação física. Mesmo que não atuem no mesmo local, os profissionais mantêm sua atividade graças aos tipos de vínculos que estabelecem com o sistema produtivo.

A autonomia dos ilustradores é relativa. Eles podem estar sujeitos aos mesmos constrangimentos que atingem aqueles que trabalham na redação, como trabalhar aos fins-de-semana e feriados, por exemplo. A relação autônoma dos ilustradores com a empresa é, sobretudo, de caráter econômico, tanto para a empresa, como para os profissionais, que podem fazer melhor uso do seu tempo. A perda está na falta de contato com os colegas, mas, à medida em que o isolamento aumenta em função das novas condições técnicas de trabalho, o melhor é otimizar o uso do tempo, inclusive, para o acompanhamento dos acontecimentos jornalísticos, no conjunto de meios de comunicação.

Os “artistas-ilustradores”, Marcelo Cipis e Alex Cerveny, mostram como essa atividade jornalística está bem próxima da artística. Nesse caso, os autores se confundem mais com aqueles que se apresentam como profissionais da mídia do que com os que ilustram a coluna *Tendências/Debates* ao domingos. Ao mesmo tempo, indicam um outro campo de atuação para a arte, tendo o jornal como um meio “artístico”, assim como acontece nas edições dominicais. As fronteiras parecem frágeis, quando se observa um artista plástico como Alex Cerveny, plenamente sintonizado com a atividade jornalística, ao ilustrar a coluna de Barbara Gancia.

No nível de primeiridade, no atual contexto brasileiro, aparece o trabalho de Vicenzo Scarpellini, que mostra como o trabalho de ilustrador pode ganhar um caráter jornalístico, fazendo reportagens visuais. Essa atitude, porém, pode ser observada, já como um legissigno, ao longo da história das ilustrações, em diferentes momentos.[27]

8.1.2 *Zero Hora*

O jornal *Zero Hora* possui um formato tablóide. Diariamente, constitui-se pelas editorias *Palavra do Leitor, Informe Especial, Reportagem Especial, Política, Editoriais, Opinião, Economia, Indicadores* (econômicos)*, Mundo, Geral, Central de Metereologia, Polícia, Esporte, Almanaque Gaúcho, Há 30 Anos em ZH* e *Segundo Caderno.* Os colunistas Luis Fernando Verissimo, Rosane de Oliveira e Paulo Sant’ana escrevem textos opinativos diariamente. Há, contudo, vários outros que escrevem em dias alternados entre essas editorias. Os cadernos de anúncios classificados são publicados às terças, quintas, sábados e domingos. Os cadernos que saem somente um dia da semana são os seguintes: *Donna ZH* (domingos), *TV+Show* (domingos), *ZH Escola* (segundas-feiras), *eureka!* (segundas-feiras), *Casa & Cia* (terças-feiras), *Viagem* (terças-feiras), *ZH Digital* (quartas-feiras), *Vestibular* (quartas-feiras), *Sobre Rodas* (quintas-feiras), *Patrola* (sextas-feiras)[28], *Gastronomia* (sextas-feiras), *Campo & Lavoura* (sextas-feiras), *Cultura* (sábados) e *Vida* (sábados).

---

[27] No capítulo 4, *O que é ilustração jornalística?*, procurei apontar algumas referências neste sentido.
[28] Esse caderno ainda não tinha sido criado, no momento em que fiz o acompanhamento das rotinas na *Zero Hora.*

Esse veículo faz muito uso das ilustrações, utilizando os desenhos, muitas vezes, para ilustrar as capas de seus cadernos. O editorial sempre tem uma ilustração, e, nos domingos, a coluna *Sentenças*, da parte de *Opinião*, conta com uma caricatura. A maioria das páginas é impressa em preto-e-branco, mas se nota, que, de acordo com a inserção de anúncios publicitários coloridos, o jornal também faz uso da cor nas fotos e ilustrações jornalísticas. As duas principais capas do jornal são sempre coloridas. Cadernos como o *TV+Show* e o *Segundo Caderno* também são impressos em cor .

A editoria de arte do jornal *Zero Hora* tem basicamente dois horários, das 9h30min às 15h e das 16h às 22h30min. São realizadas reuniões de discussão do material com os editores, que fazem um *briefing* do que querem. O jornal – como um todo – tem três reuniões básicas. Às 9h, ocorre uma reunião de produção com os subeditores. Nesse momento, pode ser apontada alguma coisa a ser feita pela editoria de arte. Depois, tem um encontro às 14h, com os editores, que aprofunda o que foi discutido pela manhã, podendo indicar uma maior definição, quanto às imagens a serem produzidas. O que desencadeia, efetivamente, o processo do jornal é a liberação dos anúncios, que ocorre, em geral, próximo do horário da reunião da capa, às 17h. Aí, realmente, o editor de Polícia, o editor de Economia e o editor de Mundo sabem qual é o espaço gráfico disponível naquele dia. Se a editoria Mundo tem três páginas, e, dessas, foi vendidas uma, há duas para editar. A partir desse espaço, o editor distribui o seu material e, com mais certeza, faz solicitações à editoria de arte. A arrancada da edição gráfica do jornal é mesmo às 17h. "*A gente poderia começar a trabalhar, em tese, às 14h, só que eles têm medo de definir o material e ter trabalho duplo depois*", diz o editor de arte da *Zero Hora*, Luiz Adolfo Lino de Souza[29]. A forma de comercialização dos anúncios, praticada no mercado, é o que impede a definição do espaço gráfico com maior antecedência. Às vezes, segundo Luiz Adolfo, são aceitos anúncios depois das 17h, o que provoca a desmontagem de tudo que já estava preparado.

[29] O editor de arte Luiz Adolfo Lino de Souza concedeu uma entrevista no dia 22 de janeiro de 2003.

> *Vale quase tudo. A gente tem mais ou menos cinco horas para fazer o jornal, que é das 17h às 22h. Se o espelho*[30] *sai às 17h30min, a gente tem das 17h30min às 22h30min. Se o espelho atrasa e sai às 18h, a gente fecha às 23h. A gente fez esse acordo com o comercial. Em cinco horas, produzimos, em média, 64 páginas do jornal. Há ilustrações fixas, como a do Informe de Ensino e outras imprevistas*. [...] *Tem algumas surpresas, como o avião que caiu no meio da Restinga.*

O contato da editoria de arte com a redação se dá, sobretudo, através dos pedidos. Quem decide, de fato, se haverá uma ilustração em espaços não previstos são os editores de reportagem. "*O ideal é que, logo que chegue da rua com as informações, o repórter discuta com o editor qual é a melhor maneira de apresentar essa notícia*."

> *Se o cara está fazendo a cobertura de um crime, chegou de uma vila tal, a primeira coisa que ele tem de fazer são esses textinhos para nós, para liberar o ilustrador e começar a fazer a matéria dele. Isso é o ideal. Na maior parte das vezes, se consegue isso. Agora, algumas vezes, ainda não está definido como é a história, se o cara fugiu, se o cara não fugiu...*

O jornal tem a sua produção organizada em escala. O horário da editoria de arte da *Zero Hora* é planejado de forma a corresponder ao fluxo produtivo.

> *É uma linha de montagem. Se eu atrasar aqui, eu atraso uma outra área e assim por diante.* [...] *Se atrasar, vai incomodar o meu tio que está acostumado a receber o jornal às 7h, debaixo da porta dele*.

O jornalismo diário, na visão de Luiz Adolfo, seria muito "*tarefeiro*", o contrário do que acontece numa revista semanal, onde há mais tempo para discutir os trabalhos. Nas rotinas, são os editores de texto que detêm maior poder de decisão.

> *– A gente tem, na medida do possível, um poder aqui que não pode passar de determinadas regras. A gente trabalha muito cumprindo tarefas. Todo o dia fazendo tudo de novo*, observa o editor.
> *– O nosso grande mote aqui, inventado por um grande colega nosso, é o seguinte: Não deu certo hoje, amanhã vai dar*", continua Rekern[31].
> *– Errou hoje, melhora no próximo desenho*, completa Fraga[32].

Entre os dias 3, 4 e 5 de fevereiro de 2003, quando foram elaboradas algumas das ilustrações das edições dos dias 4, 5 e 6 de fevereiro, acompanhei as atividades da

---

[30] "*Esboço das páginas do jornal... É nele que se determina onde entra cada anúncio e o espaço para a Redação. É usado como ponto de partida para a diagramação das páginas do jornal."* (FOLHA DE SÃO PAULO, 1992, p.141.)

[31] Rekern (Renato Kern) participou da entrevista dada por Luiz Adolfo no dia 22 de janeiro de 2003 e também estava atuando na editoria de arte durante as minhas observações das rotinas.

[32] Gilmar Fraga acompanhou a entrevista do editor no dia 22 de janeiro de 2003. Prestou, ainda, uma entrevista individual no dia 22 de janeiro de 2004.

editoria, observando, especialmente, a rotina dos ilustradores Edu (Eduardo Reis de Oliveira), Uchôa (Eduardo Uchôa de Lima Neto), Rekern (Renato Kern) e Leandro Maciel. Fiz anotações sobre todas as atividades realizadas e procurei colher alguns registros materiais, que servem para elucidar a elaboração organizacional das atividades e como as ilustrações são pensadas durante a sua realização. Posteriormente, fiz entrevistas com Bebel (Isabel Braga Callage) e Fraga (Gilmar de Oliveira Fraga), que não estavam trabalhando durante a minha observação das atividades.

Atuam no jornal nove ilustradores. No final da tarde, é quando é o momento em que o maior número de ilustradores se encontra no local. Depois, o número vai diminuindo e um ilustrador faz plantão sozinho, para responder a alguma mudança imprevista, que pode ser feita até a uma hora da madrugada. Os horários de maior tensão, para a editoria de arte, são aqueles em que as páginas começam a ser finalizadas, sucessivamente, num ritmo mais acelerado, entre às 20h e 22h. O caderno principal do jornal é fechado, normalmente, às 22h30min, quando começa a ser impressa a edição que circula no interior, mas até a uma e meia da manhã é possível mudar o conteúdo das páginas para a edição que circula na capital.

A editoria de arte da *Zero Hora* inclui, também, a diagramação, embora esta não seja feita na mesma sala em que ficam os ilustradores. Há mais 13 diagramadores, que fazem o desenho gráfico do jornal. O ilustrador apenas realiza o seu trabalho no espaço que foi determinado pela edição. É encarregado de fazer ilustrações editoriais, infográficos, mapas, tabelas e capas de cadernos. Algumas ilustrações são feitas à mão (com lápis ou canetas); outras, no computador; outras, ainda, por processos mistos.

Os *story-boards* foram apelidados de “*como foi*” na editoria de arte da *Zero Hora.* São desenhos que lembram histórias em quadrinhos e fazem a descrição de cenas de crimes da reportagem policial, sobre os quais não se têm fotos, apenas a reconstituição da reportagem. Esse é um dos trabalhos, para os quais a editoria de arte deve estabelecer um diálogo pleno com a redação, no sentido de evitar imprecisões.

Conforme o editor de arte da *Zero Hora*, além da questão do horário, na divisão das tarefas, torna-se muito importante a definição do tipo de trabalho de cada ilustrador. Em certos cadernos, há preferência por um determinado ilustrador. A editoria,

porém, busca, nos profissionais, uma versatilidade de estilo, de traços, para cobrir todas as necessidades do jornal. Cada ilustrador faz, no mínimo, dois trabalhos por dia; então, não pode se repetir. Nem todos são caricaturistas. Na *Zero Hora*, essa função é preenchida, preferencialmente, pelos ilustradores Bebel e Gilmar Fraga.

A tendência é que as ilustrações apareçam em textos opinativos ou matérias que não têm fotos, ou, então, em crônicas, contos, artigos e capas de temas complicados como, por exemplo, “a impotência sexual”. Nesse caso, o jornal poderia recorrer a velhos esquemas de fotografia, como um casal na contraluz, mas isso pode recair no clichê. Então, os editores recorrem às ilustrações.

Os editoriais da *Zero Hora* são comparáveis à página de opinião da *Folha*, onde aparecem as ilustrações de artistas plásticos. Pelo que pude observar no acompanhamento de três dias de trabalho, é a ilustração da página do editorial que recebe maior atenção na sua preparação, em termos de ilustração. O ilustrador responsável, Eduardo Reis de Oliveira, que assina como Edu, é identificado, entre os colegas, como um dos desenhistas mais “*clássicos*” do jornal. Por “clássico”, entende-se o mais tradicional, pois a palavra representa o apogeu da arte da Antigüidade Grega, quando se definiram cânones de representação da figura humana, que ganharam um caráter de universalidade ao serem relembrados no Renascimento e no Neoclassicismo. As vanguardas modernas se opuseram ao clássico, pois buscaram contradizer as tradições artísticas européias, vistas, no início do século XX, como um academismo pouco sintonizado com as mudanças históricas e com a realidade efetiva. No caso da editoria de arte da *Zero Hora*, o termo provavelmente faz sentido em relação aos valores praticados entre esses profissionais. Corresponde a um legissigno vinculado às suas rotinas e à divisão das tarefas.

Houve um mudança na ilustração do editorial, justamente nos dias de meu acompanhamento. Antes, havia um espaço fixo para a ilustração. Isso causava irritação para Edu, que tinha de desdobrar-se sempre nas mesmas dimensões. “*Agora, a gente pode negociar o tamanho. Eu posso fazer uma interferência diferente na página.* [...] *Dá mais liberdade para eu trabalhar com os elementos.*” Antes, ele só podia trabalhar uma forma com a linha horizontal predominante. “*Eu tinha de esquecer tudo que era*

vertical." Depois que o texto editorial está escrito, Edu lê, elabora um esboço do desenho, mostra para o diagramador e, após, faz a finalização.

A sala da editoria de arte tem paredes envidraçadas, com vista para a redação ao lado. As mesas de desenho são cobertas com vidros. Nelas, há recipientes com tinta preta, papéis e o telefone. Compartilham o espaço com os computadores, o *scanner*, as impressoras e um pequeno monitor de televisão. Esses objetos são cercados por pilhas de jornais e há mapas do estado do Rio Grande do Sul e da cidade de Porto Alegre nas paredes. Na estante, vê-se títulos como *Atlas Ambiental de Porto Alegre*, *Graphis Magazine Design*, *Great Figures of the World*, *Computer Graphis* e *The Ways Things Word*.

A editoria de arte tem acesso por computador à grande parte do jornal, o qual é hierarquizado por senhas.

No dia 3 de fevereiro de 2003, segunda-feira, a primeira coisa que Edu fez, ao chegar na sala da editoria de arte, foi olhar a gaveta com a "Entrada de Pedidos de Arte". A seguir, houve uma conversa entre os presentes sobre o infográfico que saiu no caderno *eureka! Especial*, em função do desastre com a nave Columbia[33]. O assunto ocupou a maior parte da capa daquela edição e havia, inclusive, a seguinte chamada: "*Gráficos mostram como foi o acidente*". O infográfico – da agência *Reuters*, com intervenções da editoria de arte da Zero Hora – recuperou toda a descrição do acidente, com a localização visual no mapa dos Estados Unidos, a amostragem dos dispositivos de segurança da nave e a identificação, com fotografias dos sete tripulantes mortos. Devido a sua importância noticiosa, ou seja, o valor/notícia do "inesperado", o esquema saiu, também, nos demais jornais da empresa: o *Pioneiro*, de Caxias do Sul, e o jornal *Diário Catarinense*, de Florianópolis. "*Quase todos os dias republicam alguma coisa nossa, mas a gente nunca sabe o que vai ser...*", comenta Rekern.

Por volta das 17h, o editor de Polícia, Marcelo Ermel, entrou na sala e antecipou que estava prevendo um infográfico para uma das matérias da editoria, uma das que mais trabalha com o elemento surpresa no seu cotidiano. Nesse caso, tratava-se de um sequestro, cujo resgate ocorreu na sexta-feira. A seguir, ele trouxe a foto do cativeiro, afirmando que eles estavam tentando falar com um perito para obter mais informações.

[33] ANEXOS I 3 e I 4.

Esse infográfico, publicado na edição do dia 4 de fevereiro, foi um dos vários trabalhos desenvolvidos em equipe, durante as minhas observações[34].

Edu começou a trabalhar alguns pedidos antecipados para os cadernos da edição de sábado. Os pedidos[35], muitas vezes, vêm com uma prova da página impressa, de forma a identificar o espaço a ser ilustrado. É comum, na *Zero Hora*, o uso do papel da própria prova para os primeiros esboços.

Leandro Maciel trabalha principalmente com infográficos. Na época desta pesquisa de campo, ele substitui o editor, que está em férias, Em função da publicação de uma matéria que dá continuidade à "suíte"[36] sobre o desastre da Columbia, ele pesquisa materiais visuais acessíveis na internet.

Às 17h40min, as cópias do *Segundo Caderno* já estão sendo distribuídas para serem revisadas. Às 17h50min, Rekern está trabalhando a sua tira diária no computador[37]. E, a partir das 18h, o ritmo de trabalho começa a acelerar. Às 18h25min, está trabalhando desenhos de aviões.

Às 18h12min, Edu começa a fazer o desenho para a página editorial. "*É sobre ala radical do PT, a oposição do PT dentro do PT* [Partido dos Trabalhadores]."[38] O desenho é feito a lápis e, após, sobrescrito com caneta nanquim. Nesse dia, especialmente, o editorialista pediu para que aguardasse a liberação. "*O mais complicado é se vão aceitar a idéia ou não. Depois, é só fazer o acabamento. Agora que a idéia está definida, vou me dedicar para outra coisa*", disse, enquanto aguardava o retorno. "*Estou fazendo os desenhos para o editorial desde 1993, e raramente pedem para mudar o conteúdo... Já estão acostumados com o vocabulário. Então, eles acham que não vai fugir muito*."

Às 18h45min, Marcelo Ermel volta, com novo material informativo, pedindo um rafe de três colunas. Em seguida, a equipe da editoria de arte começa a discutir a melhor maneira de representar o cativeiro do sequestro.

---

[34] ANEXOS I 22 a I 24..
[35] ANEXO I 1.
[36] As suítes correspondem à repercussão de um assunto ao longo de várias edições, como ocorreu com o acidente da nave Columbia.
[37] ANEXO I 37.
[38] ANEXOS I 5 a I 8.

Às 19h, chega Uchôa, que passa a observar os pedidos. A seguir, vai trabalhar no computador, começando pelas correções de texto da seção *Central de Meteorologia*. Mais tarde, perguntou: "*Ninguém falou nada da minha capa para o Segundo Caderno...*"[39]. E foi prontamente atendido pelos colegas: "*Ah, ficou legal!*"

Os infográficos devem ser feitos cuidadosamente para que não ocorra erro de informação. Uma das dúvidas para representar o cativeiro, no infográfico da editoria de Polícia, era se o fio deveria descer por dentro da terra ou se o próprio refém podia controlar a luz. Qual seria o lugar da bateria? "*Só dizia que a bateria estava enterrada, mas não dizia onde...*"[40] Dessa forma, o editor da área foi chamado para prestar esclarecimentos.

Às 20h15min, enquanto Leandro faz a finalização do infográfico, Edu faz o acabamento da ilustração do editorial, que tinha sido confirmada. Às 20h20min, chega um pedido de ilustração sobre assaltos no bairro Agronomia. Às 20h25min, Ermel confirma a utilização dos infográficos. "*Tu me garantes que a ilustração vai ter 16 centímetros?*" Às 20h35min, pode-se ver a exibição do *Jornal Nacional* na tela do monitor de TV na redação. Às 20h42min, Edu finaliza a ilustração do editorial para que seja escaneada, e depois decide substituir a cabeça da figura medieval que criou.

No dia 4 de fevereiro, a editoria recebeu a visita da ilustradora Isabel Braga Callage, que assina como Bebel[41]. O trabalho dela se diferencia da maioria dos ilustradores, que escaneia os desenhos e colore-os no computador. Pelo fato de trabalhar em casa há cinco anos, onde faz uso de revistas antigas para produzir colagens, ela faz seus trabalhos em papel e não os escaneia no processo de criação. Nesse dia, porém, como acontece freqüentemente, visitou a redação e fez seus desenhos em aquarela, no local. Bebel considera importante manter o contato com a editoria de arte e os colegas de trabalho.

Normalmente, essa ilustradora recebe os textos em casa, para que possa criar suas ilustrações. Para as edições dominicais, no caderno *Donna*, ilustra as colunas de Célia Ribeiro, de Martha Medeiros, com as técnicas de desenho a caneta e aquarela; e

[39] ANEXO I 29.
[40] ANEXOS I 23 e I 24.
[41] Além desse contato durante a observação das rotinas, Isabel Braga Callage (Bebel) concedeu uma entrevista no dia 28 de janeiro de 2004.

a de Moacyr Scliar, com colagens[42]. Nas edições de sábado, ilustra a coluna *Cena Médica*, de Scliar, no caderno *Vida*; nas sextas-feiras, o caderno *Gastronomia*. Eventualmente, também faz trabalhos para agências de publicidade e editoras de livros.

Às 17h25min, Rekern estava trabalhando a sua tira. Às 17h30min, Edu recebe o texto do editorial e é avisado de que haverá um selo. O editor do caderno *eureka!* entra e deixa um trabalho, dizendo que "*pode ser para semana que vem*". Depois, afirma que vai tentar encontrar mais referências para o trabalho. Às 17h50min, chega uma tabela a ser feita sobre a Copa Libertadores, enquanto Edu lê o editorial. Uchôa já está fazendo o acabamento de desenhos no computador, testando várias possibilidades. Às 17h55min, há uma discussão com um repórter sobre a tabela da Copa.

Gilmar Fraga, que está em férias, visita a editoria de arte naquele dia e discute com Edu a inserção do selo no editorial, enquanto esse faz o desenho. Começam a analisar a possibilidade de dispor o texto em alinhamento diagonal, ao redor da ilustração, no lugar de um formato quadrangular[43]. Às 18h, Uchôa começa a testar diferentes cores sobre o seu desenho, e Edu sai da sala com o desenho do editorial, para propor outra solução ao diagramador da página.

Enquanto Leandro Maciel trabalha no esquema *Entenda o Fenômeno*, Edu lê outro texto e Uchôa faz algumas experiências com círculos. Às 18h10min, entra na sala o editor do caderno de *Cultura*, dizendo: "*Quero ver como um excelente ilustrador vai resolver isso... O título da matéria é Clitóris, para a coluna do Moreno...*"[44] Às 18h15min, Edu começa a fazer um desenho para a coluna de David Coimbra, enquanto chegam exemplares do *Segundo Caderno*, do qual, havia sido feita a primeira impressão para ser revisada. Às 18h40min, ele começa a finalização no computador. Gilmar Fraga é quem geralmente ilustra essa página e Edu deve se esforçar para fazer um desenho semelhante. "*Não domino a mesma técnica de caricatura*", diz. Algumas tentativas foram ao lixo. "*Faço duas, três vezes. Não gosto quando o traço fica duro*."[45]

Às 19h, eles recebem a visita dos ilustradores do jornal *Diário Gaúcho*, da mesma empresa. Trocam informações. "*Acho que saiu uma ilustração minha no*

[42] ANEXOS I 50 e I 51.
[43] ANEXOS I 9 e I 10.
[44] ANEXO I 19.
[45] ANEXO I 20.

Pioneiro", comenta o visitante, Alexandre. Leandro Maciel foi quem organizou a editoria de arte desse outro veículo. Alexandre trabalhava para jornais de pequeno porte em Passo Fundo. Convidado a trabalhar exclusivamente como ilustrador, ele não teve como recusar o convite. Depois de dois anos e meio no *Diário,* Leandro voltou para a *Zero Hora.*

Às 19h50min, Edu volta ao desenho do editorial, fazendo-o a lápis, com o primeiro acabamento a nanquim. Às 20h, trabalha detalhadamente o desenho. Em meio ao encaminhamento dos trabalhos, surge uma conversa sobre desenhos animados, tendo como alvo Bob Esponja e seu criador. Esse teria raízes no *underground*, por isso, os momentos de humor negro e o caráter bizarro. A conversa fluiu e surgiu o personagem Soneca, lembrado por Rekern, como atração dos complementos da programação dos cinemas na sua juventude. Batman, Capitão América e o Capitão Lento, que seria o "*herói brasileiro*", bem como o Senhor dos Anéis também foram lembrados.

Edu descreveu o assunto do editorial como "*os desafios que o Rio Grande tem de enfrentar*".[46] Disse que representou os "desafios" através de uma onda do mar ao modo surrealista, embora o editorial deva sempre remeter a algo sério. Para a coluna de Moreno, afirma que desenvolveu uma técnica que lembra a xilogravura (gravura com matriz de madeira), com desenho a nanquim processado no *Photoshop*.

Em função do jogo de futebol entre o Grêmio e o Pumas do México, cuja realização foi manchete de capa do jornal, a edição deveria fechar um pouco mais tarde nesse dia, em função da cobertura da partida. Rekern demonstra que há perspectiva de que seja pedida uma ilustração ou infográfico pela reportagem. "*Às vezes, no Grenal, eles pedem para fazer uma frescurinhas, se um cara faz o gol legal, quem passou para quem, quem fez o gol...*" De fato, a cobertura foi acompanhada com um infográfico, com a escalação do time, os gols do jogador que desempatou a partida no último minuto e outros dados técnicos.

No dia 5 de fevereiro, às 17h, Edu reclamou que os arquivos foram trocados. "*Não foi usado o arquivo com as sombras.*" Às 17h35min, Leandro monta as páginas do *Segundo Caderno* a partir de imagens da agência Véritas, sobre o evento *Planeta*

[46] ANEXO 32.

Atlântida, enquanto Rekern faz a tabela do Brasileirão, que ocupará uma página da próxima edição. "*É necessário calcular para que tudo caiba no gráfico. É preciso diminuir tudo, desde o tamanho do título*." Quando surgem problemas, principalmente, em termos do uso dos programas (*Freehand*, *Photoshop* e *Quarkpress*), os três se reúnem.

> *Edu – eu não sei dizer como eu resolvo... eu vou traçando...*
> *Rekern – O fio é o que deu o problema... Tu tens de desagrupar. Eu tiro um elemento.*
> *Edu – Eu achava que era quando pegava uma figura... que era isso que acontecia...*

Às 17h50min, um editor entra na sala pedindo uma caricatura ou charge de Gilberto Gil, explicando do que se trata. Edu trabalha na página de metereologia.

Às 18h, o editor de Polícia pede um "*como foi*" para a reportagem das páginas quatro e cinco, sobre a morte do americano Charles Louis Nizet.[47] Esse pedido virá a fazer parte de um infográfico, fazendo uso de fotos e de um *story-board*, chamado de "*como foi*" na redação da *Zero Hora*.

"*Estava em casa, pegou a caminhoneta, saiu, a mulher viu encostada a caminhoneta. O cara desceu e levou dois tiros*", explica o editor Marcelo Ermel. "*Ele ia fazer um megaparque temático em São Sebastião do Caí.*" O ilustrador Alexandre, do *Diário Gaúcho,* que está nesse momento na editoria, não perde a oportunidade: "*Então, eu posso aproveitar o de vocês...*"

Às 18h40min, chegam as fotos de Gilberto Gil para a ilustração, enquanto surge no ar a pergunta: "*Quem é que vai fazer a ilustração do Davi Coimbra?*" Edu e Maciel começam a discutir a melhor maneira de fazer o "*como foi*", que levou a assinatura de Edu. A seguir, o editor entra na sala e verifica a proposta de Edu para o *story-board*. Às 18h50min, Uchôa finaliza uma primeira tentativa de caricatura do Gilberto Gil, com desenho a nanquim.[48] "*Eu não sou caricaturista e tenho de fazer uma caricatura.*" Às 19h20min, Uchôa faz o acabamento do *Informe de Ensino* no computador. A seguir, às 19h30min, escaneia a caricatura de Gilberto Gil para o mesmo procedimento. No desenho da imagem do ministro da Cultura, ele trabalha pelo computador os sombreados, experimentando diferentes tonalidades de cinza/preto, acrescentando

[47] Ver ANEXOS I 25 a I 28.
[48] ANEXOS I 30 a I 35.

linhas, trabalhando pormenores, que são ampliados na tela do monitor. Às 19h40min, estão todos ocupados com diferentes tarefas. Às 20h, Edu termina o *story-board* que será escaneado.

Às 20h20min, um editor entra cobrando: "*Quem pegou o texto do Coimbra? É para entregar para o César, porque estou indo embora... Já deram o tamanho?*" Enquanto isso, Rekern corrige a tabela do Brasileirão ao lado de um repórter da editoria de Esportes. "*Vou precisar de ajuda, nessa tabela, para poder baixar a tempo...*" Edu, que está finalizando o story-board, responde: "*Tenho de baixar o editorial*." "*Depois que eu terminar isso aqui, posso te ajudar*", diz Uchôa. "*O negócio é baixar a cabeça e fazer"*, comenta Edu. Começa a tensão do baixamento do jornal. "*Falta só o mapinha"*, observa Edu, sobre a ilustração das páginas quatro e cinco.

O repórter de Esportes retorna às 20h30min. "*Tem mais umas coisinhas.*" "*Vou imprimir, mostrar para o editor de Polícia e ver o texto do editorial que eu ainda não li"*, diz Edu às 20h50min. Às 21h, começa a ilustração do editorial. Às 21h05min, o repórter de Esportes volta com mais correções na tabela. Falta colocar alguns dados. "*Não vai ser mole"*, diz Rekern. "*O Gilberto Gil já está lá?*", pergunta um editor às 21h21min. Às 21h25min, Edu escaneia o editorial. Às 21h32min, o repórter de Esportes entra na sala, com novas correções. Às 21h35min, Edu prepara foto esfumaçada para a capa do jornal, relacionada ao *story-board*. "*Tu viste. Não tem ordem,tu não fizeste todo o desenho e faz um gráfico*", comenta Uchôa, que, nesse momento, faz desenhos a nanquim para a coluna de Davi Coimbra e do caderno de *Gastronomia*, para a edição de sexta-feira. Às 22h, surgem novas correções na tabela de Esportes. Às 22h07min, Rekern começa a fazer a sua tira, que, nessa edição, é como se fosse uma charge. Às 22h20min, o infográfico das páginas quatro e cinco voltou para as correções, especialmente de texto.

Gilmar Fraga, que estava de férias na época do acompanhamento, relata que costuma chegar no jornal por volta das 17h. Dá uma olhada na caixa dos pedidos de arte, além de já ter, como certo, as colunas que sempre contam com seus desenhos. O reconhecimento, como caricaturista, veio sobretudo no espaço que leva a cartola *Sentenças*, publicado aos domingos, desde o mês de maio de 2003. Ele define os chamados "*como foi*", os *story-boards*, como a "*quadrinização de uma coisa, de um*

acontecimento, de um crime". Diz que se tornam necessários, conforme as apurações dos repórteres.

Diferente da *Folha*, o trabalho dos ilustradores da *Zero Hora* é bem mais integrado com as rotinas da redação, em função da proximidade física e da realização dos trabalhos no mesmo local. O fluxo de decisões, entre o departamento comercial, reportagem e redação repercute na seqüência de atividades da editoria de arte. Embora a tensão do fechamento também seja vivenciada pelos ilustradores da *Folha*, ela é vivenciada na *Zero Hora* como uma parte de um conjunto de atividades, especialmente, quando ocorrem trabalhos intimamente associados às tarefas da reportagem, ou seja, os infográficos e os "*como foi*". O que dá uma certa leveza à ilustração é o seu vínculo aos textos opinativos, muitas vezes, não relacionados a uma temporalidade tensionada, típica da redação.

A presença dos ilustradores, na redação, permite fugir dos padrões definidos com antecipação, permitindo, assim, soluções criativas, como ocorre com as negociações entre o ilustrador e o diagramador em relação aos editoriais. O aprimoramento conceitual dos ilustradores, em relação às suas tarefas, também ocorre em função da possibilidade de discutir os resultados no decorrer das atividades, já que eles permanecem reunidos na mesma sala. A ilustradora Bebel confirmou a importância de manter contato com os colegas.

O fato de os ilustradores lidarem, cotidianamente, com infográficos e com os "*como foi*" leva-os a pensar em termos de "exatidão", uma idéia muito próxima da objetividade, correspondendo, assim, a um valor/notícia. Todas as discussões ocorridas entre o editor de Polícia e os ilustradores, para a realização de *story-boards*, visavam isso acima de tudo. Diga-se de passagem, é o que garante a credibilidade do jornal. A tensão em torno da correta apuração e transcrição de informações, acompanhada de diversas revisões, evita as notas com correções em edições posteriores, motivadas pela grafia errônea de nomes, descrições equivocadas, etc.

A reunião dos profissionais, nas dependências da empresa, releva o trabalho em equipe, visando aos melhores resultados e, ao mesmo tempo, oferecendo a possibilidade de aprimoramento para cada um dos profissionais envolvidos. Nesse espaço, porém, predomina a lógica jornalística, sendo a parte artística uma contribuição

individual de cada um deles, podendo haver compartilhamento de conhecimentos ou não. As substituições em períodos de férias, por exemplo, levam a uma comparação entre os diferentes estilos e linguagens, ao constrangimento da ocupação de um espaço marcado por um tipo de traço, mas, promovem, desse modo, algum tipo de troca.

8.1.3 O *Estadão* e o *Jornal da Tarde*

Os jornais *Estado de São Paulo* (popularmente conhecido como *Estadão*) e o *Jornal da Tarde* são dois jornais, em formato *standard*, publicados pela mesma empresa. Por isso, contam com a mesma equipe de profissionais para a realização dos trabalhos de ilustração.

Assim como a *Folha,* o *Estadão* é um veículo de abrangência nacional. Conta, no seu caderno *A*, nas duas primeiras páginas, com o espaço para artigos opinativos, os editoriais e a seção de cartas, *Fórum dos Leitores*. No mesmo caderno, estão as editorias *Nacional, Geral* e *Internacional.* O caderno *B* traz *Economia*, e o caderno *C*, *Cidades*. O caderno D leva o título *Caderno 2* e, aos domingos, é identificado com o título *Cultura – Caderno 2*. O caderno *E* traz assuntos de *Esportes*. Às segundas-feiras, é publicado o caderno *Informática*; aos domingos, os cadernos *Suplemento Feminino, Casa e Família* e *Telejornal*, além dos classificados; aos sábados, o caderno *Estadinho*; às sextas-feiras, o *Guia Caderno 2*; às quartas-feiras, o *Suplemento Agrícola*; e às terças-feiras, os cadernos *Viagem* e *Painel de Negócios*.

O primeiro caderno do *Jornal da Tarde*, voltado ao público da cidade de São Paulo, conta com as editorias de *Artigos, Tempo, Editoriais, São Paulo Pergunta, Advogado de Defesa, Fax do Leitor* (essas três últimas editorias são espaços abertos ao leitores, sendo que somente *São Paulo Pergunta* é publicada todos os dias), *Política, Polícia, Cidade, Mundo,* e *Economia.* Há ainda os cadernos diários de *Esportes* e *SP Variedades*. Nos domingos, é publicado o suplemento *Caderno de tv* e, nas quintas-feiras, os cadernos *Informática* e *Turismo*. Há diversos cadernos de anúncios classificados, divididos entre alguns dias da semana. O jornal tende a ter um visual

alegre e descontraído, com várias páginas coloridas e o uso freqüente de vinhetas ilustrativas.

O *Estadão* diferencia-se do *Jornal da Tarde* claramente, pelo caráter mais austero, especialmente nas duas primeiras páginas dos editoriais, onde há muito texto e pouco espaço para ilustrações. Há várias páginas coloridas no jornal, mas elas tendem a ser repletas de textos e com poucas fotografias ou ilustrações.

A editora de arte dos jornais *Estado de São Paulo* e *Jornal da Tarde,* Rosangela Dolis[49], 49 anos, trabalha diariamente entre as 10h e 22h. Coordena uma equipe de 21 profissionais. Na época desta pesquisa, ela completa dois anos e meio no cargo. Sua formação é como "*jornalista de texto*", correspondendo a um total de 13 anos de atividades no *Estadão*. Dez anos e meio foram passados na editoria de Economia. A direção da empresa destinou-a, como uma profissional da redação, para a coordenação da editoria de arte, para facilitar a relação entre estes dois setores da produção dos jornais.

Antes, segundo a editora, faltava um bom diálogo entre a redação e a editoria de arte. Rosangela relata que a redação não entendia o funcionamento da arte e essa não compreendia as necessidades da redação. "*A gente revisava 20 vezes a mesma arte, e ninguém chegava a uma conclusão do que se queria..."*. Explica que a idéia foi trazer uma pessoa das editorias de texto para a de arte, que pudesse dar conta dessa intermediação.

Toda discussão da arte, que se estabelece com um editor ou redator, é responsabilidade de Rosangela. É para ela que os trabalhos devem ser entregues. Ela participa das reuniões de pauta das redações, distribui as tarefas, conversa com os ilustradores e infografistas. Conhecendo cada um dos profissionais, decide para quem a ilustração do texto vai se destinar, pressupondo o tipo de desenho que cada um pode produzir. Realiza esboços gráficos para elucidar as idéias que partem das reuniões de pauta. Ela revisa as imagens antes de voltarem para a redação, buscando impedir idas e vindas em função de correções.

[49] Durante o trabalho de acompanhamento das rotinas, fiz duas entrevistas com Rosangela Dolis, no dia 17 de julho de 2003 – ao final do expediente do primeiro dia de acompanhamento - e no dia 21 de julho, ao final do expediente do último dia de observações.

Realizei meu trabalho de acompanhamento junto à editoria de arte no *Estadão*, um pouco mais de um mês após o início da integração das duas editorias de arte, dos jornais *Estado de São Paulo* (*Estadão*) e do *Jornal da Tarde*. O *Jornal da Tarde* era, na sua tradição, um jornal voltado ao público mais intelectualizado, pois nasceu como um veículo de vanguarda. Gradativamente mudou de perfil, ganhando, hoje, um caráter mais popular. Seu público é o "*que anda de metrô, que está nas ruas*." Voltado aos leitores paulistanos, passou a ser um jornal de serviço para a cidade de São Paulo, com trabalhos de ilustração em várias matérias.

Para se ter uma idéia da diferença do caráter editorial do veículo anteriormente, vale lembrar que o *Jornal da Tarde*, em 1989, realizou o projeto *Arte em Jornal*,[50] com 15 artistas plásticos e coordenação de Jacob Klintowitz (KLINTOWITZ, 1989).[51] Essas edições foram citadas pelo artista plástico Paulo Monteiro, que faz ilustrações aos domingos, na *Folha*, com uma das idéias mais bem sucedidas em veicular arte nas páginas dos jornais. O veículo, então, no mínimo, visava atingir um público mais intelectualizado. "*Ele tinha capas maravilhosas, as fotos estouradas, era um jornal diferenciadíssimo*", comenta Rosangela Dolis.

Duas equipes – das duas antigas editorias de arte que estavam separadas – foram unidas para fazer os dois jornais. Houve uma certa dificuldade em unir dois grupos que tinham uma concepção diferente em termos da edição de arte. Há ainda, porém, uma preocupação em não repetir as ilustrações nos dois jornais, em função de o desenho criar a identidade dos veículos. A editora evidencia a preocupação de que *"o leitor não pode ser surpreendido pelo mesmo desenho nos dois jornais"*.

A maior parte dos profissionais da editoria de arte trabalha das 14h às 21h. Há, contudo, profissionais em horários diversificados, de forma que haja uma equipe atuando das 10h às 24h, para as tarefas de preparação das atividades e, também, para as trocas, que podem ocorrer nos horários de fechamento, ao final do expediente. Assim como o editor da *Zero Hora,* Rosangela aprecia o fato de os profissionais terem "*traços*" diferentes.

Ao contrário da separação que ocorre na *Folha*, a editora dá muita importância à multifuncionalidade, exercida por profissionais que atuam como infografistas e

[50] No subcapítulo 7.9, apresento detalhes sobre o projeto *Arte em Jornal.*
[51] ANEXOS D 1 a D 7.

ilustradores. Assim como os infografistas são estimulados a fazerem ilustrações, os ilustradores são incentivados a, no mínimo, trabalharem com o computador, que oferece ferramentas gráficas que multiplicaram o uso dos infográficos nos jornais.

Rosangela Dolis participa de uma reunião de pauta às 10h, no *Estadão*, e, às 11h, no *JT*, já tendo conhecimento das artes previstas para as edições. O material começa a chegar à tarde, sendo organizado através de tabelas, de forma que a editora tenha controle do que cada ilustrador e infografista está fazendo.

No caso dos editoriais, os textos completos são encaminhados para o setor de arte e, a seguir, o ilustrador lê e faz o desenho. Já, quando se tratam de matérias informativas, que saem na editoria internacional, por exemplo, a redação manda só um *briefing*, para ganhar tempo, antes que o texto seja finalizado. Conforme a editora, o texto dos editoriais é um dos menos discutidos, deixando-se a criação da imagem plenamente a cargo dos ilustradores. Quando há dúvidas nos temas, são pedidas referências à redação. É o que ocorre quando se trata de um assunto mais delicado. Nessas situações, procura-se discutir, antecipadamente, as idéias.

O jornal fecha gradativamente, por ordem de importância e possibilidades de alterações. A última página a ser encaminhada para as oficinas é a primeira capa. Além de contar com profissionais infografistas, a empresa assina quatro serviços internacionais de infografia, a *Associated Press*, a *Graphic News*, a da revista *Newsweek* e a do jornal *New York Times*. Um funcionário percorre o serviço das agências, observando, diariamente, o que há de novo. Depois de impressos, os infográficos são distribuídos para as editorias, que poderão demonstrar interesse ou não pelo material. Esse, caso seja escolhido, será encaminhado para o serviço de tradução lingüística.

Há trabalhos que são feitos com bastante antecedência. Em julho de 2003, por exemplo, já estava sendo preparado, com um mês de antecipação, o material gráfico para os Jogos Pan-Americanos, que ocorreram em agosto. As sextas-feiras são voltadas para o adiantamento das edições de fim-de-semana e de segunda-feira. É quando ocorrem os chamados “*pescoções*”. Esses “*adiantamentos*” cumprem uma função importante, evitando os “*afogamentos*” nos horários de fechamento. Podem ser

vistos como uma lei, na ordem da terceiridade. Tudo o que for possível deve ser produzido com antecedência.

Tive a oportunidade de ouvir e gravar um diálogo de uma funcionária da redação com a editora, pedindo desculpas, por não poder adiantar os artigos da edição de terça-feira na quinta-feira à noite. Essa ocorrência, na ordem da secundidade, confirma a prática de uma lei, uma regra estabelecida.

> *Editora – Agora, aqueles quatro de terça-feira você vai ter para passar também?*
> *Voz feminina – Hoje, acho que não.*
> *Editora – Amanhã?*
> *Voz feminina – Amanhã, provavelmente.*
> *Editora – Eu queria ver se eu fazia isso no fim-de-semana, entendeu? Porque fazer isso na segunda está pesando.*
> *Voz feminina – O problema é que a gente está sem a Ângela. Então, a gente tem uma certa dificuldade para fechar as coisas com tanto adiantamento. Eu vou ver se a gente consegue, porque eu e a Patrícia ficaremos hoje até a hora que for para fechar algumas coisas. De repente, a gente consegue amanhã, ao longo do dia ou no fim do dia, ou no sábado.*
> *Editora – A gente vai estar aqui no sábado. Se quiser entregar no sábado, tudo bem também.*
> *Voz feminina – Tá bom.*
> *Editora – Ou no domingo. Eu só não quero deixar para segunda.*

Na editoria de artes do *Estadão*, há quatro profissionais que cumprem especificamente com a função de ilustradores: o Baptistão e o Carlinhos Müller, que são caricaturistas[52], além de Alexandre Carvalho, que ilustra geralmente as páginas dos editoriais, e de Luis Acosta, que também é artista plástico.

Os demais profissionais exercem funções mistas ou, predominantemente, na área de infografia. Os ilustradores não fazem infográficos, mas os infografistas eventualmente fazem ilustrações. Há três profissionais – Marcos Müller, Leo Aragão e Cido Gonçalves – que estão cumprindo, mais freqüentemente, a função mista de ilustrador e infografista. "*Eu quero estimular mais gente a ir por aí, porque vai organizar melhor o trabalho*." Apesar da multifuncionalidade ser considerada favoravelmente, os caricaturistas tendem a ter momentos destinados somente para essa atividade. Durante

[52] No dia 25 de janeiro de 2004, em função das comemorações do aniversário de São Paulo, foi publicada uma página especial, com as caricaturas desses dois ilustradores. ANEXO F.

o acompanhamento, Carlinhos Müller estava de férias. Essa lacuna foi preenchida com uma entrevista posterior.

Rosangela não concorda que haja uma hierarquia entre os infografistas e os ilustradores, entendendo que as duas funções têm o mesmo valor nesse setor da redação. O ilustrador Aparecido Gonçalves (que assina como Cido Gonçalves) é um dos que enfatiza o seu ponto de vista, chamando atenção para a importância do trabalho de equipe.

Cido é justamente um dos profissionais que Rosangela mais admira, pois "*evoluiu do infográfico para a ilustração"* e, atualmente, dedica-se para as duas atividades*.* Dessa forma, pude observar que não existe a mesma discriminação que ocorre na *Folha*, embora isso também possa revelar que a *Folha* esteja mais preocupada com os atributos estéticos do seu jornal. É o que se pode depreender da distinção clara entre as funções de ilustração (que teria um caráter mais artístico) e infografia (que estaria mais ligada à função informativa).

Na época desta pesquisa de campo, o *Estadão* passa por mudanças importantes, já que a família Mesquita, proprietária tradicional da empresa, tinha se afastado da parte operacional do jornal. No trabalho cotidiano do jornal, permaneceu, da família, somente Rui Mesquita, que cuida da parte dos editoriais e textos opinativos, que, por coincidência, tendem a serem ilustrados sempre. Essa mudança administrativa, segundo Rosangela, está levando a empresa a não investir nos profissionais, da mesma forma como fazia antes, sendo que as pessoas aprendem as suas técnicas por esforço próprio ou pela prática do dia-a-dia, com as trocas realizadas nas atividades cotidianas. De uma maneira geral, os profissionais da redação notam que há uma diminuição de colaboradores e que a empresa passa por um "*enxugamento geral*", o que demonstra uma certa crise vivida no campo do jornalismo nesse período.

Quanto à clareza e à precisão, Rosangela reconhece que ocorrem conflitos entre ela e os ilustradores/infografistas. Isso também repercute na questão do tempo, pois, em nome do bom acabamento estético, não se pode atrasar a entrega de um trabalho, de acordo com os horários de fechamento.

O primeiro fechamento do *Estadão* é chamado "Brasil", voltado para todo o país, por volta das 20h. Há trocas às 21h15min, às 22h30min e, caso seja necessário, às

23h. Há quatro oportunidades para trocar os textos e imagens. "*Se não dá para você fazer como você quer, faz como é possível, que seja simples e pronto. Depois você reprocessa e vai arrumando e trocando*. V*ocê não pode dizer que 'não deu' "*.

Para controlar os trabalhos feitos, a editora exige uma cópia impressa de todos os desenhos. Eles são feitos do tamanho em que aparecerão no jornal, para que sejam corrigidos. Todos os profissionais também são integrados num sistema de rede, o que permite o acompanhamento do editor pelo computador. Cada ilustrador tem uma pasta na rede. Rosangela percebeu pelo computador, por exemplo, que o infográfico da página seis da editoria de *Polícia*, do *Jornal da Tarde*, publicado no dia 18 de julho, com o título "*Cada vez mais mortes. Por motivos cada vez mais fúteis*", tinha muito texto. Isso fez com que o jornalista responsável fosse solicitado a ajustar a redação. De uma maneira geral, os trabalhos dos ilustradores são avaliados pela editora e pelo editor-executivo do jornal, o jornalista Anélio Barreto, voltado para as áreas de diagramação e ilustração.

Cada um tem um modo particular de trabalhar. Alexandre Carvalho[53] gosta de ouvir música enquanto desenha, usando fones de ouvidos. Também aprecia a paisagem à janela, pois imagina o possível público leitor do jornal na paisagem urbana. Além disso, a vista nas janelas oferece, diariamente, o pôr-do-sol. "*É uma bela de uma inspiração, porque, sempre, todo santo dia, é um pôr-do-sol diferente, muito bonito. Me faz lembrar muita coisa boa para, inclusive, continuar no dia-a-dia*."

Os textos dos editoriais, segundo Alexandre Carvalho, nem sempre têm uma clareza evidente, em função do hermetismo dos assuntos. Ele costuma ler os textos e, a seguir, não pensar em mais nada. "*Eu gosto de ler, não pensar no assunto, para a idéia vir aos poucos.*" Toma um café, faz um esboço, traçando uma primeira versão na folha do papel.

> *Foi pedido para dar leveza à página... Eu procuro pensar uma coisa leve, meio etérea, até suave, para não pesar muito, mas nem sempre acaba sendo... tem vezes que eu coloco lápis demais, carrego demais*.

Carvalho relata que o editorial *Punição não educa* do dia 18 de julho[54], no *Estadão*, fala da polêmica da lei de trânsito. "*São duas correntes diferentes, que*

[53] Ver ANEXOS K 28 a K 34.
[54] ANEXO K 28.

abordam o uso de placas nos diferentes radares, *pois a punição não está educando*...", comenta. "*A página é sempre sóbria, mas hoje farei algo mais humorado, o que não faço normalmente...*", acrescenta Carvalho.

Ele geralmente faz as ilustrações da página três do *Estadão*, que são em preto-e-branco. Faz o controle das tonalidades no computador. "*Baixo até um tom de cinza, para que fique mais suave no jornal*."

Esse ilustrador gosta dos formatos geométricos. "*Eu tenho uma série que é só círculo,... o objeto perfeito por excelência... eu adoro, inclusive, para traçar esse paralelo, com a pretensão de ter um pouco de conceito por trás da execução*..." Carvalho recorda que chegou a ficar mais de uma semana, sempre fazendo um círculo, apesar de os textos variarem. Isso acontece porque ele percebeu que aquela forma funciona. "*Você acaba executando aquilo que você já conhece*." Isso manifesta uma certa reflexão sobre os seus afazeres como ilustrador. Tratam-se de índices, réplicas de algo que pode ser visto como uma forma geral de pensar a tarefa do desenho. Também demonstra a constituição de um vocabulário, aspecto que merece uma atenção especial em um dos próximos capítulos.

De um lado, estão as características do seu desenho, de outro, há as qualidades dos textos ilustrados. Existe também a caracterização de um espaço editorial e gráfico. "*Os que eu fiz anteriormente estão muito vivos na minha cabeça. Então, existe realmente uma seqüência. Existem as quebradas, as mudanças,... que variam com essa condição do tempo... pela correria... e depois resgato onde eu tinha parado.*" Carvalho não gosta de fazer um desenho estritamente figurativo, mas também não quer se fixar em um tipo de trabalho.

> *Pra mim, precisa ter movimento... eu não posso me entediar... Se a coisa fica sólida, mineral, dura, eu perco completamente o interesse,... É bom mudar sempre...* [...]
> *Mas, no fundo... você dá uma olhada. É tudo igual, é o meu olho que está ali, a forma de colocar... Na realidade, estou em vários estilos, mas a essência é sempre aquela mesma coisa...*

No segundo dia das minhas observações, sexta-feira, quando ocorre o "*Pescoção*", Carvalho fica até as três horas da madrugada, na redação. Faz uma ilustração para o caderno *Empregos* do *Estadão*, tendo como base uma versão impressa do *layout* da página em edição. Também trabalha com a imagem que foi

publicada no domingo, na página 12, de *Economia*.[55] Desenha tipos humanos orientais, cercados de ovos. Ele faz a ilustração, pensando que era para a edição do dia seguinte, sábado.

Mais tarde, soube que era para o domingo. "*Eu teria mais tempo para refazer.*" A redação gostou do desenho, mas reclamou que a idéia principal, que era a quantidade de ovos, não estava ali.

> *Então, poderia ter feito outro desenho,... para não fazer com tamanha pressa,... mas vale justamente como exercício de pressa, pensar rápido, resolver rápido,... Aí, enfim, aconteceu e saiu no domingo, eu não cheguei nem a ver pronto*,...

As caricaturas tendem a ficar a cargo de Baptistão e Carlinhos Müller, apesar de eles fazerem trabalhos para todas as editorias dos dois jornais, assim como ocorre com os demais ilustradores. A ilustração da coluna de Opinião, na página dois do *Estadão*, geralmente fica a cargo de Baptistão. Na terça-feira, dia 22, porém, a diagramação não preveu espaço para a ilustração.

O desenho do texto *Mais do mesmo*, na página dois, da edição do dia 18 de julho[56], foi feito por Carvalho, com caneta a nanquim e finalizado no computador. "*O texto apresenta vários questionamentos – a solução que eu encontrei foi colocar alguém em dúvida*", comenta o ilustrador, um pouco antes de receber a cobrança de um jornalista sobre a entrega da ilustração.

Sempre há a possibilidade de um trabalho ser refeito. "*Já pediram para refazer o desenho, algumas vezes*", diz Baptistão, que senta na mesa ao lado da de Carvalho.

No segundo dia das minhas observações, dia do "*Pescoção*", Baptistão faz uma caricatura de Bernardinho[57], treinador da seleção de vôlei. A caricatura foi publicada na contracapa da edição dominical do caderno de *Esportes*. Foi uma demonstração de como um jornal pode valorizar o trabalho dos ilustradores e de como esses profissionais podem qualificar o produto jornalístico.

Baptistão tem a oportunidade de dedicar mais tempo para a realização de um trabalho, voltando-se, por mais de duas horas, para essa ilustração. "*Ele provavelmente*

[55] ANEXO K 30.
[56] ANEXO K 29.
[57] ANEXOS K 1 a K 8.

vai ficar só naquele desenho", comentou Acosta. Trabalhando em cima de fotos[58], o ilustrador faz vários esboços. No computador, ele insere cores, tendo como base as fotos e os esboços que fez. Os efeitos de luz e sombra dos esboços é que servem como uma orientação na hora de colorir. Depois, começa a apagar as linhas que estavam em excesso. Diz que considera esse processo uma das partes mais difíceis, pois é necessário manter somente os traços essenciais. Existe toda uma construção anterior, para chegar ao resultado final: apenas uma linha fluída que, na verdade, tem por base os estudos anteriores. São feitas várias linhas, que se sobrepõem até chegar à linha que vai definir a forma.

O ilustrador afirma que o desenho do Bernardinho foi possível porque era para a edição de domingo, como parte do adiantamento. Na sexta-feira, ele permanece na redação até a uma hora e 30 minutos, na madrugada.

Na segunda-feira, faz uma nova caricatura de Rubinho Barrichello[59], que foi publicada na primeira página do caderno de *Esportes*, no dia 22 de julho. A editora comenta que não poderia ser usada uma caricatura já pronta, pois "*a expressão dele é bem outra*." Bom, não é à toa, já que, no domingo, Barrichello venceu o GP da Grã-Bretanha e chegou a ser comparado com Ayrton Senna no texto da manchete, na capa da edição de segunda-feira.

"*Hoje eu acertei no primeiro. Foi mais difícil de acertar no Bernardinho... Tem dias que eu fico beliscando umas fotos e não sai nada... saiu de primeira...*", comenta Baptistão. Normalmente, a aprovação das caricaturas pela editora é feita pelo esboço. A seguir, ele faz o acabamento no computador. Antes de usar o computador, ele pintava com lápis de cor. Disse, contudo, que se continuasse com essa mesma técnica, demoraria mais ainda. Ele reconhece, no entanto, que a antiga técnica tem um resultado diferente, em função da marca do lápis e das texturas.

Marcos Müller[60] – que está iniciando na função de ilustrador há dois meses e ensaiando suas primeiras caricaturas – procura fazer os desenhos à mão primeiramente. O rafe, que vem a ser um rascunho, deverá ser avaliado pela editora.

---

[58] As fotos de referência e os esboços podem ser vistos nos ANEXOS K 3 a K 8, junto à ilustração publicada.
[59] ANEXO K 12.
[60] Ver ANEXOS K 16 a K 27.

Rosangela é quem faz a intermediação com a redação, mas, em alguns momentos, ela pede para que o ilustrador converse com o redator ou o editor de texto.

Na sexta-feira, Marcos faz um desenho de um "encantador de serpentes", publicado na página nove do caderno *A,* do *Jornal da Tarde*, no sábado, dia 19 de julho.[61] A editora chega na editoria de arte anunciando a história e o ilustrador Marcos Müller cria livremente, a partir do texto. O caráter humorístico das ilustrações, ou o caráter cômico de certos textos, que pode ser enfatizado pelo desenho, está sendo muito explorado no *Jornal da Tarde*. Houve, por exemplo, o caso do papagaio que assobiava Tchaikovsky e não deixava o vizinho dormir. Esse é um aspecto da história do jornalismo, – muito relacionado com o uso das caricaturas, – que tende a aparecer e reaparecer em diferentes momentos da trajetória da imprensa, agora nas mídias eletrônicas também.

Marcos reclama, na sexta-feira, que o texto de Mitre, costuma chegar muito em cima da hora para a edição do sábado. "*Se chegar às oito horas, tem 15 minutos para fazer e não pode atrasar de forma alguma.*" No caso de atrasar o texto do colunista, a alternativa é usar fotos para não atrasar a edição. Logo a seguir à sua queixa, chega a editora, com o texto do Mitre[62]. Marcos lê-o e começa a pensar em referências visuais. "*Você lembra qual a mão do Lula que não tem o dedo?*", pergunta. Logo a seguir, faz o esboço do desenho a lápis, para depois passar a caneta. Recicla um desenho do ex-presidente Fernando Henrique Cardoso (FHC), que tinha feito anteriormente. "*Geralmente, eu faço uso de fotos, mas hoje não vai dar tempo.*" Para saber como é a faixa presidencial, busca referências no site de busca *Google*. "*O texto diz que o FHC está louco para recuperar a faixa... E o Lula está cometendo os mesmos erros que FHC cometeu...Está difícil de achar essa faixa, eu tenho pouco tempo para terminar...*"

Na segunda-feira, Marcos é incumbido de fazer uma ilustração sobre o atraso de mensalidades escolares, que foi publicada na editoria *Consumo* (uma das divisões da parte de economia do *Jornal da Tarde*)[63]. Às 17h, chega a coluna diária do Celso

[61] ANEXOS K 16 e K 17.
[62] ANEXOS K 22 a K 25.
[63] ANEXO K 26.

Ming[64], que sai na página dois do *JT*. Às 17h40min, ele já está finalizando. "*Eu gosto de fazer o Ming. Ele tem exemplos bacanas...*"

Nesse dia, recebe elogios da redação em função do infográfico[65] que foi publicado no caderno de classificados *Construção* da edição de domingo do *Estadão*, e na edição de segunda-feira do caderno *Construção*, do *Jornal da Tarde*. Esse dois índices (ocorrências) mostram que nem sempre aquilo que é regra, na ordem da terceiridade, consegue se impor, podendo ser visto mais como uma tendencialidade. A editora comentou que não gostaria que o leitor fosse surpreendido com a mesma imagem nos dois jornais, mas foi exatamente isso que aconteceu. Por ser um encarte de caráter publicitário e haver uma coincidência não somente em relação a essa matéria, mas em quase todo o conteúdo, percebe-se que é um produto diferenciado do restante do jornal. É um material em que se manifesta, de forma preponderante, mais o caráter comercial, em relação ao jornalístico, embora a ilustração que considero agora se refira a um material jornalístico. De qualquer forma, a valorização do material, pelo menos quanto ao trabalho de ilustração, deve ser levada em conta.

Também é possível considerar que esse tipo de desenho pode ser o mesmo estilo que não se quer repetir nos dois jornais, notando-se que há a busca de impregnar o *Jornal da Tarde* de um tom mais humorístico.

O ponto de vista da editora foi desmentido, também, com a publicação de um *story-board* sobre o assassinato do fotógrafo Luís Antonio da Costa, quando trabalhava na cobertura de uma invasão de terra. O infográfico foi veiculado nas edições do dia 24 de julho, nas páginas C1, do *Estadão*, e 6A do *Jornal da Tarde*.

Na sexta-feira, Acosta faz um desenho que foi publicado na página 12 do caderno *A* da edição de domingo, na editoria *Mundo*, do *Jornal da Tarde*[66]. Delinea um pássaro e, depois de sobrepor traços com tinta nanquim ao desenho com lápis, apaga todas as linhas feitas com lápis anteriormente. Comentou que a matéria é da editoria internacional e define o seu "objeto dinâmico", a partir da leitura do texto, dizendo que um estudo concluiu que os pássaros urbanos não conseguiam cantar. Acosta resolve fazer um desenho de "*um pássaro apaixonado, tentando cantar*". Pelo menos dentro da

[64] ANEXO K 27.
[65] ANEXO K 18.
[66] ANEXOS K 35 a K 37.

redação, o trabalho repercutiu. "*O editor, que pediu a ilustração, veio aqui especialmente para dar os parabéns... falou que gostou muito... e agradeceu...*"

Nas ilustrações das páginas dois e três, do *Jornal da Tarde*, e na coluna *Seus Direitos*, publicada na página cinco, do caderno de *Economia* do *Estadão,* dia 21 de julho[67], Acosta demonstra que pode ter referências visuais do campo artístico, como o Surrealismo e a *Pop Art*. Ele concorda que isso pode ser relacionado ao seu trabalho de artista plástico, embora nesse momento, não esteja desenvolvendo intensivamente um trabalho artístico paralelo. Explica o trabalho, de uma maneira geral, como uma montagem. Ele coloca uma imagem no fundo, agrega algumas cores e outros elementos plásticos.

Acosta faz plantão no domingo. Tem de fazer rapidamente uma ilustração relacionada a Barrichello e à seleção de futebol, que vai ser publicada na segunda-feira, dia 21, na coluna de Marcos Caetano, na página dois de *Esportes*, no Estadão, com o título *Sucesso e Fracasso*.[68] A redação ainda não dispõe do texto pronto. "*Eles passaram por cima: 'olha, tem a ver com vitória e fracasso, com o Barrichello, a seleção de futebol na Copa de Ouro, e o fracasso dos times cariocas'...*" Ele tem de criar algo num estalar de dedos. A solução que Acosta encontra é reciclar uma foto publicada na capa da edição do dia 20 de julho, domingo. Não há tempo nem para buscar a foto original. A imagem é escaneada e tratada com os *softwares* do computador. "*Coloquei algumas sombras, poucas coisas...*"

O infografista Leonardo Aragão diz que, na maioria das vezes, não dá tempo para discutir o trabalho: "*A gente recebe o texto, lê e faz*. [...] *De vez em quando, se conversa com o editor, mas geralmente é com o texto* [através do texto]."

Apesar do cuidado que os profissionais têm para não se repetirem em relação ao seu próprio trabalho, pode ocorrer de eles fazerem imagens muito parecidas entre si, cuja semelhança só é percebida depois de o jornal estar impresso. Esse é um problema que ocorre, segundo Carvalho, pela falta de comunicação entre os ilustradores, que fazem seus trabalhos apenas em função do texto ilustrado e do espaço disponível. "*Pode acontecer de eu usar um círculo e o Carvalho usar um círculo também, na página ao lado*", comenta Baptistão.

[67] ANEXOS K 38, K 39 e K 40.
[68] ANEXO K 40.

Na sexta-feira, Cido Gonçalves faz ilustrações para o *jornal do carro*, encartado na segunda-feira, dia 21, no *Jornal da Tarde,* tendo como base um material informativo da secretaria de transportes. Ele produz pequenas vinhetas que dão uma aparência mais atrativa para o material informativo, que é feito de maneira a ser guardado pelos leitores que dirigem automóveis.

Na sexta-feira, o infografista Hugo Carnevalli trabalha no infográfico "*A Strained Chain*", que o *Estadão* comprou da agência *Newsweek*[69], mas foi recebido com arquivos de imagens corrompidos. A agência manda apenas um "*preview*" da imagem. Por isso, Hugo tem de refazer os desenhos. Para tanto, recorre a imagens encontradas na Internet, através do site de busca *Google*. "*Achei a imagem do peixe atum e trabalhei em cima da fotografia, para ficar bem real. Está numa posição diferente do original, mas... o que importa é mostrar que o atum é pescado nessa parte do oceano*".

Mais tarde, a editoria de arte recebe uma cópia perfeita do infográfico da agência, fazendo com que o trabalho de Hugo se torne desnecessário. Para não perder tempo, ele vai refazendo, mas seu esforço acaba sendo em vão. O original, enviado pela *Newsweek*, foi publicado na página A12, da edição do domingo, dia 20, do *Estadão.*

Conforme o infografista Glauco Lara, o episódio serve como uma forma de aprendizado. "*Sempre dá umas coisinhas, entendeu... É com esses erros que a gente aprende...Agora,... toda a vez que vir esse material, eu tenho de checar se todas as imagens estão lá,...*" De acordo com a editora, embora o trabalho de Carnevalli tenha ficado muito bom, o jornal não pode usá-lo por uma questão contratual. "*Se eles não tivessem mandado, eu teria colocado a do Hugo, dizendo ilustração baseada em infográfico da Newsweek.* [...] *Mas eles forneceram, afinal, o arquivo, tarde, mas forneceram.* "

Segundo Carnevalli, a não-utilização de trabalhos, por diversos motivos, ocorre com freqüência. "*É um trabalho perdido. Você demora duas, três horas fazendo e cai, mas sempre há a possibilidade de, no dia seguinte, ou depois, a matéria sair*."

[69] ANEXO K 49.

Na segunda-feira, Carnevalli faz um infográfico, publicado na capa de *Economia*, do *Estadão*, da terça-feira, dia 22[70].

> *A matéria fala de empresa montadora de automóveis, e a gente está citando aí o funcionário da empresa, a Wolkswagen, as vantagens e as desvantagens que ele tem dentro da empresa. Eu vou desenhar um operário com aqueles macacões azuis. Então, todos os quatro desenhos vão ter de estar com a mesma cor*.

O ilustrador procura produzir uma unidade entre as figuras. Com o *software Freehand*, vai copiando do desenho anterior a mesma cor, com a ferramenta do "conta-gotas". O trabalho é feito em conjunto, para que seja mais rápido. O infografista Paulo Lustig delimita a tabela com três colunas, joga o texto e deixa o espaço para Carnevalli colocar as vinhetas (os desenhos incluídos na infografia). "*Na hora em que ele terminar lá, então ficam pendente só as vinhetas*." Lustig somente monta a tabela. "*A gente usa praticamente o mesmo desenho em detalhes, né? Como ele está de costas aqui, também, eu vou usar... ele vai estar de capacete,...*"

Na opinião de Carnevalli, não basta saber desenhar, o infografista deve imaginar corretamente. Ao mesmo tempo, é necessário dominar o *software*, saber o que pode ser produzido a partir dele. No caso do programa *Freehand*, o rafe é realmente um esboço e tem um caráter de projeto, porque o desenho, na verdade, vai ser feito no computador.

Carlinhos Müller[71] estava em férias na época desse acompanhamento[72]. Descreve as rotinas, de uma maneira geral, da seguinte forma:

> *Por volta de quatro da tarde, cinco horas, são distribuídos aqui os textos do JT ou do Estado, cujos espaços já são predeterminados. A gente lê... interpreta aquele texto e faz alguma coisa em cima. Eventualmente, tem algo mais especial, assim, por exemplo, uma capa, ou, nos fins-de-semana, às vezes, tem uma entrevista com um figurão de Esportes, ou Política. Eles pedem uma caricatura,...* [que exige] *mais tempo para fazer, e... a rotina é essa. Chegar aqui, sentar, desenhar e às dez horas ir embora*.

No dia do "Pescoção", sexta-feira, eles tendem a ficar no jornal até à 1h da madrugada, para que, no fim de semana, fique somente um ilustrador de plantão.

---

[70] ANEXOS K 50 e K 51.
[71] Carlinhos Muller concedeu uma entrevista no dia 5 de fevereiro de 2004.
[72] ANEXOS K 46 a K 48.

"*Quando tem uma capa com um espaço a mais, a gente faz no fim de semana. Tem o sábado e o domingo para trabalhar, né?*"

Assim como na *Zero Hora*, os ilustradores do *Estadão* e do *JT*, na sua maioria atuam junto à redação, com exceção única de Loredano, que mora no Rio de Janeiro. Repartindo trabalhos de ilustração, infografia, caricatura e *story-boards*, essa editoria de arte é marcada pelo trabalho de equipe e pela multifuncionalidade dos profissionais. Os profissionais que detêm maior distinção são os caricaturistas.

A editora de arte faz um trabalho de mediação com a redação e administra a divisão de tarefas. Demonstra preocupação em diferenciar os dois veículos, com a não repetição de trabalhos, expondo argumentos (legissignos simbólicos argumentos), que são desmentidos pelas réplicas em oposição, ocorrências que pude observar no jornal.

Os serviços das agências internacionais trazem uma importante contribuição, em termos icônicos, através dos infográficos que disponibilizam, afetando as concepções e práticas desses ilustradores. Esses foram levados, por exemplo, a reproduzir um dos trabalhos, que, inicialmente, não havia chegado em boas condições.

Mais uma vez, a questão do "tempo" apresenta-se como fundamental, não só porque a "atualidade" é um dos valores/notícia mais importantes, mas porque todo o ritmo de trabalho e as decisões, em torno da administração das tarefas, giram em torno do fator tempo. Os "adiantamentos" são uma estratégia para garantir a "atualidade", deixando a hora do fechamento para assuntos do momento, que podem exigir a realização de um infográfico ou *story-board.* "*Para a* teoria interacionista*, os jornalistas vivem sob a tirania do fator tempo.* [...] *O trabalho jornalístico é uma atividade prática e quotidiana, orientada para cumprir as horas de fechamento.*" (TRAQUINA, 2004, p.181.)

Trabalhos como caricaturas exigem dos profissionais maior dedicação de tempo. Aí, pude observar que a empresa e toda a equipe de trabalho investem, ao propiciarem, a um dos profissionais, a possibilidade de maior dedicação a essa tarefa. Isso, contudo, também está ligado à competência já demonstrada, para esse tipo de desenho.

Através de uma caricatura, o ilustrador trabalha os atributos qualitativos da personalidade em foco, de alguma maneira, unindo conhecimentos do desenho com aspectos da aparência e qualidades psicológicas, que podem estar sendo citadas pelos textos. Esse tipo de trabalho torna a aparição de uma personalidade, normalmente

apresentada através de fotos, esteticamente diferenciada. Um fotógrafo também pode fazer isso com seus meios, embora, muitas vezes, a foto seja tratada mais do ponto de vista indicial, do que icônico, aproximando-se do tipo de tratamento estético dos desenhos.

O caráter cômico também pode ser visto como uma forma de tratamento estético. Esse aparece nos desenhos de Marcos Müller, muito ligado à história da caricatura, das charges e do seu vínculo com os desenhos de imprensa. Entra, aqui, como o valor/notícia de "entretenimento", que pode não ser dos mais importantes, mas, explica, por exemplo, o fato de as histórias em quadrinhos terem surgido num jornal.[73]

O trabalho das ilustrações tem um caráter fortemente intelectual, por seus vínculos com a história da arte e da imprensa. Também exige um bom repertório icônico, relacionado aos acontecimentos jornalísticos. Atualmente, esse repertório pode ser suprido, em parte, pela informatização dos bancos de imagens e dados.

A pressão do tempo também impediria maiores discussões sobre as tarefas. De uma maneira geral, o cumprimento dos horários de fechamento está colocado em primeiro plano, sendo mais importante do que o acabamento estético. O estilo dos ilustradores torna-se muito importante na identificação dos espaços editoriais, especialmente nas partes destinadas aos textos opinativos.

O computador, cada vez mais, vem sendo um instrumento de criação artística e está permeando todos os afazeres jornalísticos atualmente.

8.2 As diferentes trajetórias profissionais dos ilustradores

Cada ilustrador exerce a profissão por motivos diferentes e com uma trajetória diversificada. Para entender as suas concepções, que correspondem a ocorrências e determinações voltadas para o futuro, é necessário considerar as vivências que fazem parte das suas histórias como profissionais.

Muitos, ao falarem das formações, indicam referenciais do meio profissional, – a exemplo de Ziraldo e do artista plástico Leonilson, – além da influência de outros produtos midiáticos, como as histórias em quadrinhos e os desenhos animados.

[73] No subcapítulo 4.2, há referências sobre o surgimento das histórias em quadrinhos.

Algumas vezes, a própria formação, em termos de laços de parentesco, quer dizer, o tipo de ocupação profissional dos familiares, foi apontada como algo determinante para a escolha da profissão.

Nesse caso, os grupos de referência não se vinculam, necessariamente, às hierarquias de influência dentro das empresas, mas mostram-se como sendo relativas à cultura profissional. No *Estadão*, um dos poucos colaboradores de fora, que não atuam na redação, é Loredano. Conversando com os demais ilustradores, percebe-se que ele exerce a influência de um expoente a ser seguido. "*É um dos maiores caricaturistas brasileiros. Por muitos de nós, é tido como mestre*", reconhece Baptistão. "*Não é uma ilustração fácil de digerir. Muitas vezes, o leigo não entende, pois ele faz a síntese da síntese, usa dois traços para fazer o sujeito*."

Cássio Loredano da Silva Filho[74] teve participações no jornal *Opinião*, na década de 1970. Na Itália, colaborou com os jornais *La Reppublica* e *Il Globo*. Em Paris, publicou no *Liberation.* Voltando ao Rio de Janeiro, na década de 1980, trabalhou para *O Pasquim* e o *Jornal do Brasil*. Tem sido um atuante pesquisador da área de caricatura, sendo autor de vários livros sobre o assunto.

> [É] *certamente o caricaturista pessoal mais admirado de sua geração, ainda que sua participação na imprensa brasileira não tenha sido tão ampla quanto a qualidade de sua obra deixaria supor.* [...] *Loredano foi chamado por um grande caricaturista de 'o maior derretedor da figura humana'. Seu traço peculiar sofre inicialmente influência de Trimano, mas logo adquire personalidade própria, inconfundível, que não faz escola, mas também não foi superado. A deformação atinge em Loredano uma precisão quase científica, ainda que nada previsível, aliando para o leitor a beleza à surpresa.* (LAGO, 2001, p.198.)

É possível observar, também, nas formas de atuação dos ilustradores, tanto aproximações com o meio publicitário, tanto quanto com o meio artístico. Evidentemente, interessam-me as aproximações com o campo da arte nesta pesquisa, através das exposições realizadas com os desenhos de ilustradores, por exemplo, em que o trabalho tende a ser visto como "artístico" e não "jornalístico", ou então, numa categoria híbrida.

Em conversas informais no decorrer dos três dias, Edu, Uchôa e Rekern, todos da *Zero Hora*, demonstraram que têm formação anterior em cursos diversos voltados

[74] ANEXOS K 9 a K 11.

para a expressão gráfica, respectivamente Educação Artística, Arquitetura e Desenho Técnico. Todos citaram referências midiáticas, de personagens de desenhos animados.

Edu (Eduardo Reis de Oliveira) começou a trabalhar profissionalmente na *Zero Hora* em 1990. A sua família foi contrária à sua idéia de cursar Artes Visuais. Então, ele optou pelo vestibular da faculdade de Biologia, que freqüentou durante alguns semestres. Depois, fez um curso técnico de Processamento de Dados, o que rendeu um emprego na Universidade Federal, durante seis anos. Apesar disso, ele nunca deixou de desenhar. Amigos estimularam para que mostrasse os seus desenhos. Ele montou um *portfolio* e, assim, começaram a surgir trabalhos como *free-lancer*. A profissionalização estabeleceu-se depois de um ano trabalhando na *Zero Hora.*

O trabalho artístico paralelo de Edu foi tema de uma exposição de 13 de agosto a 7 de setembro de 2003, no Museu do Trabalho, em Porto Alegre. Ele define que não faz uma arte engajada, mas algo "*puramente relaxante, tranqüilo*". O que está em conta, em sua arte, é sobretudo o jogo de cores e transparências, tendo como referência também as histórias em quadrinhos, cartazes de circo, arte sacra ("*santinhos*"), popular (tapeçaria) e indígena. Ele ainda trabalha com ilustração de livros. Já participou de vários salões voltados para o desenho da imprensa e foi premiado com duas ilustrações, produzidas para o caderno *Cultura.* Ele, inclusive, já teve um de seus trabalhos publicados no jornal francês *Le Monde*.

Para Edu, o desenho é uma linguagem inerente a todo o ser humano, que é reprimida quando as crianças começam a escrever. "*Tu só és permitido a desenhar, se o teu talento for reconhecido... mas acho que todo mundo pode desenhar do seu jeito...*"

> *Hoje se reconhece a arte moderna, mas o grande ensinamento da arte moderna não acabou surtindo efeito – que a arte é uma coisa livre – cada um pode descobrir o seu modo de fazer desenho. Me irrita quando dizem: Eu te invejo, eu gostaria de fazer um desenho como tu... As pessoas podem desenhar por prazer...*

Eduardo **Uchôa** de Lima Neto é formado em Publicidade pela Ufrgs e freqüentou, durante três anos, a faculdade de Arquitetura. **Leandro Maciel** tem formação em Publicidade. Entre 1972 e 1974, **Rekern** (Renato Kern) estudou no Instituto de Artes da Ufrgs, já tendo cursado Desenho Técnico na Escola Parobé. Começou a trabalhar na *Zero Hora* em 1975, quando a ilustração confundia-se com a

diagramação. Ele lembra que, na sua trajetória, conheceu outros profissionais admiráveis, como os ilustradores Rosane e Rodrigo Rosa[75], entre os principais que passaram pela empresa, no início da década de 1970.

Rekern é uma verdadeira referência na editoria de arte, pois atua na *Zero Hora* há mais de duas décadas. Produz uma tira diária e charges, estando ao lado de nomes como Marco Aurélio e Iotti, pela repercussão dos seus trabalhos na imprensa gaúcha. Marco Aurélio produz charges para a página três do jornal, mas não está diretamente vinculado à editoria de arte.

Isabel Braga Callage, conhecida como **Bebel**, já trabalha há 19 anos como ilustradora. É formada em Publicidade pela PUCRS. Descreve a base da sua formação pelo hábito de desenhar, já existente entre os seus familiares.

Gilmar de Oliveira **Fraga** é o principal caricaturista da *Zero Hora*, trabalhando na empresa desde 1996. Na época em que concedeu entrevista, estava concluindo o curso de Publicidade e Propaganda. Sua formação é basicamente prática, com atuações em agências de publicidade e jornais, como o do Sindicato dos Bancários e o *Jornal RS*, de Porto Alegre. Desenvolve um trabalho de pesquisa em pintura, ao lado de outros trabalhos para agências de publicidade e de ilustração de obras literárias. Ele reclama a falta de disciplinas voltadas ao *design* gráfico nos cursos de Comunicação, e atribui parte do seu conhecimento ao curso técnico realizado na Escola Nacional de Desenho, conhecida como END. Seu primeiro estímulo a uma profissionalização foi a premiação em 1989, no Salão do Jovem Artista, tradicional evento das artes plásticas em Porto Alegre.

Um dos principais ilustradores da *Folha,* Fernando Carvalheiro, que assina seus trabalhos como **Carvall**, foi citado como um expoente do meio profissional gráfico, até mesmo entre os ilustradores do *Estadão.* Apesar de considerar que fez parte de uma família habituada a ler o jornal *Pasquim,* desde a primeira edição, em 1969*,* o que trata como uma das grandes influências na sua carreira, ele também considera crucial, na sua formação, o curso de Artes Plásticas pela Fundação Armando Álvares Penteado.

[75] Além do seu trabalho na *Zero Hora*, conforme Fonseca (1999), Rodrigo Rosa é desenhista e argumentista de histórias em quadrinhos, tendo colaborações nas revistas *Dum Dum, Mega* e *Histórias Sobrenaturais.*

Na verdade, o seu primeiro contato com o desenho foi na escola dos irmãos Zélio Alves Pinto e o Ziraldo Alves Pinto, que era mantida no bairro Pacaembu.

Carvall desenha todos os dias há 15 anos. Trabalha na *Folha* desde 1990. Em 1992, começou a trabalhar só com computador. Faz trabalhos para as editoras Abril, Peixes e Ridell, além dos compromissos fixos que tem com a *Folha.*

Emilio Damiani é formado em Comunicação Visual – Desenho Industrial, pela Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP). Trabalha na *Folha* desde 1978, quando o tempo para o fechamento do jornal era maior.

> *A parte industrial funcionava de outra maneira.* [...] *A gente chegava aqui umas três horas* [da tarde]*,... Lá pelas sete horas começavam os fechamentos,... a definir os tamanhos,... Hoje, a coisa é mais rápida,... é mais ligeira. Então, a gente chega aqui, eu, pessoalmente, que sou dos poucos caras que venho aqui fazer, ... umas cinco e meia, assim, e tal, e tenho de estar com as ilustrações prontas até umas quinze para as sete. Quer dizer, o horário para se executar as ilustrações é muito pequeno, é muito curto, é uma hora e meia no máximo. Assim, você não tem muito mais do que isso não.* [....] *Antes você tinha umas seis horas para fazer. Quer dizer, isso também é uma coisa que te obriga a fazer, a achar luz e produzir com eficiência e com a rapidez necessárias,... você tem de achar uma maneira de resolver. Eu acabei meio que adaptando a minha maneira de fazer em cima dessa necessidade dessa urgência, dessa exigüidade do tempo,...*

O gaúcho Henrique Antonio **Kipper** começou a trabalhar como chargista em 1987, no jornal *Gazeta do Sul*, na cidade de Santa Cruz do Sul, tendo uma formação de caráter prático e autodidata. Na época, foi muito influenciado por ilustradores que atuavam no jornal porto-alegrense *Diário do Sul*, entre os quais, Edgar Vasques, Corvo, Iotti e Jaca. "*Comecei imitando o Schroeder do* Correio do Povo*... no* Diário Catarinense*, em Florianópolis, conheci o Edgar Souza,... editor de arte... com uma formação incrível.*" Em 1994, Kipper começou a trabalhar como ilustrador na *Folha*.

Ao lado das referências profissionais, está a sua busca pessoal, que ele define como "*uma formação acadêmica autodidata*". Através de leituras e exercícios, fez o percurso que passa pelos estudos de desenho anatômico, composição, até chegar às referências do Expressionismo e da Arte Pop. Frequentou a faculdade de Publicidade e Propaganda e, no momento da entrevistas, cursava a faculdade de Letras, na USP.

Adolar de Paula Mendes Filho cursou Jornalismo, sendo artista gráfico autodidata. Apesar de desenhar desde criança, foi a carreira jornalística que o levou à

ilustração. Até os 19 anos, pensava em ser jogador de futebol, quando desistiu e resolveu entrar na faculdade. Depois de formado, uma das suas primeiras oportunidades de trabalho foi como cartunista, no jornal *Tribuna da Imprensa*, no Rio de Janeiro.

> *Entrei,... com a visão de tentar trabalhar como repórter, mas aí fui me ajustando, fui gostando da coisa, e comecei a colocar para fora o potencial que tinha dentro de mim e que eu mesmo não me dava conta. E aí... foi amadurecendo,... apaguei... essa idéia de trabalhar como repórter. Na realidade, trabalho com uma espécie de jornalismo gráfico. O ilustrador não deixa de ser isso.*

Antes de mudar-se para São Paulo por motivos familiares, Adolar trabalhou durante um ano no jornal *O Dia*, onde foi colega de Jaguar[76]. No Rio de Janeiro, também atuou no *Jornal dos Esportes*. Depois de uma rápida prestação de serviços para o *Estadão*, Adolar passou por um processo de seleção na *Folha,* em que, segundo ele, havia 489 candidatos. "*Se eu soubesse como estava a competição pela vaga, não teria mandado material. No meu primeiro dia de trabalho, olhei para a cesta do lixo... vi o nome de um amigo... e peguei aquela lista....*" Na época desta pesquisa de campo, ele tinha completos 11 anos de *Folha*.

Caco Galhardo, 35 anos, fez Comunicação na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) e especializou-se em Publicidade e Propaganda. Em termos de formação artística, é autodidata. Ele vê a profissão de cartunista como algo muito peculiar, por não existir um mercado propriamente, uma indústria voltada para isso no Brasil. Quem faz esse tipo de trabalho acaba produzindo várias coisas ao mesmo tempo, a exemplo da publicidade e das tiras de quadrinhos.

Galhardo começou a atuar na *Folha* ilustrando a coluna de Marcos Augusto Machado Gonçalves. Ele afirma que, naquele período, nunca chegou a um resultado

---

[76] Atuante desde 1957, Jaguar (Sérgio de Magalhães Gomes Jaguaribe) foi um dos fundadores de *O Pasquim*, tornando-se, mais tarde, editor e proprietário. Em 1960, abriu conjuntamente com o artista plástico Glauco Rodrigues e a designer Beatriz Feitler uma galeria de arte, o *Studio G*. "*Jaguar tem um estilo gráfico agressivo e grotesco, muito moderno em sua concepção, com traços vigorosos e linhas irregulares. Utiliza também, com freqüência, colagens e montagens em seus cartuns.*" (FONSECA, 1999, p.258.) "*Jaguar é talvez com Millôr Fernandes o humorista de maior e mais constante presença na imprensa nos últimos 30 anos. Acompanhou O Pasquim por mais de 20 anos, até o seu fim, onde criou o seu alter ego, o ratinho Stig, que se tornou símbolo quase oficial do jornal. Em 1999 fundou Bundas, com Ziraldo, Chico e vários remanescentes da equipe do Pasquim.*" (LAGO, 2001, p.156.)

satisfatório. Por fazer quadrinhos, Galhardo considera que a questão da narrativa[77] é muito importante em seus trabalhos. "*Eu queria fazer isso com as ilustrações*." Quem atingiu esse alvo, na sua opinião, foi o artista plástico Leonilson, que ilustrou a coluna de Bárbara Gancia, de 9 de março de 1991 a 14 de maio de 1993 (MESQUITA, 1997)[78].

Quando foi chamado para ilustrar a coluna do Dimenstein, há cerca de um ano e meio, Galhardo começou do ponto em que havia parado na coluna de Marcos Augusto. No momento em que resolveu fazer uma "*moldurinha*", percebeu que a sua linguagem tem muita intimidade com as histórias em quadrinhos.

Orlando Ribeiro Pedroso Júnior, 44 anos, fez o colegial técnico em artes gráficas, na Escola Senai Theobaldo De Nigris, em São Paulo. Ele dá muita importância a esse momento da sua formação, pois aí aprendeu vários processos gráficos. Depois, freqüentou um semestre na faculdade de Artes Plásticas da Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP), que não concluiu. Desde o início da sua formação, ele relacionou o dom do desenho com a possibilidade de publicar, o que lhe aproximou do jornalismo. Com o tempo, percebeu a possibilidade de conciliar o trabalho na imprensa com outro de caráter artístico. Desde 1997, com a mostra *Como o Diabo Gosta*, começou também a expor os seus desenhos. Em 2003, a mesma mostra pôde ser vista junto ao *XI Salão Internacional de Desenho para Imprensa, na Usina do Gasômetro*, em Porto Alegre. Apesar da rotina do jornalismo, ele nunca deixou de desenhar para si, paralelamente, e, agora, faz um trabalho também pensando em exposições artísticas.

Como ilustrador, Orlando trabalha para a *Folha*, a revista *Veja* e outras do grupo Abril**.** Também faz projetos gráficos para produções culturais, como o grupo teatral Doutores da Alegria, que entretém pacientes em hospitais, ou para edições de livros. Ele considera que a sua formação é diferente da geração mais recente de ilustradores por ter começado a trabalhar na época da ditadura militar. Seu primeiro desenho publicado foi em 1978, no jornal *Em Tempo*.

---

[77] Conforme a obra de referência *Key Concepts in Communication* (O´SULLIVAN et al, 1983, p.149.), a narrativa corresponde a planos, estratégias e convenções para a organização de uma história (ficcional ou factual) em seqüência. A narrativa está presente em todas as imagens que pressupõem um antes e um depois. Outra definição é "[Todo] *e qualquer discurso que suscite como real um universo imaginário (material e espiritual), apoiado em personagens ou na figura do próprio narrador. Podemos, assim, falar em narrativa literária, em narrativa cinematográfica etc.*" (RABAÇA E BARBOSA, 2001, p.505-506.)

[78] Ver ANEXOS E 1 a E 4.

Mariza Dias Costa, 51 anos, é uma personagem conhecida na redação da *Folha*. Em conversas informais com funcionários da redação, ela é referenciada, por continuar fazendo seus desenhos à mão. Carioca de nascimento, teve toda a sua formação profissional na prática. Nunca estudou desenho nem técnicas de ilustração, mas começou a trabalhar na área em 1974, nos jornais *Pasquim, Opinião* e *Jornal do Brasil*, no Rio de Janeiro, passando, também, por uma série de revistas, entre as quais a *Revista da Bolsa.* Foi morar em São Paulo, em 1979, por motivos pessoais. Acabou não voltando ao Rio de Janeiro, por achar que o mercado carioca estava mais restrito, e, também, por ter conseguido um trabalho fixo na *Folha*, desde 1979. Ela também atuou nos veículos *Jornal da Tarde* e *Estado de São Paulo*.

Mariza tem como um destaque da sua carreira as ilustrações da coluna do jornalista Paulo Francis. Observa que a ilustração "*saiu um pouco de moda atualmente*", dando lugar aos infográficos. Ela pensa, no entanto, que viveu um momento de valorização da atividade na década de 1980.

> *A ilustração... tinha um espaço bem menor... Quando eu comecei a prestar serviços para a Folha, era uma coisa bem secundária, o espaço que eu ocupava era mínimo, e eu pude ver que houve um avanço. Eu mesmo forcei um pouco a barra, para ter mais espaço. Mas, a partir daí, a coisa mudou. Não estou dizendo que eu tenha provocado isso,... as coisas se transformaram, a concepção... de jornal, de comunicação visual,... senão, não seria possível avançar, conquistar todo um espaço para o meu trabalho na Folha. Aconteceu em outros jornais também,...*

Conhecido por participações nas bienais de São Paulo, o artista plástico **Marcelo Cipis** formou-se em Arquitetura e tem uma linha de trabalho artístico influenciada pelas aulas de Rubens Matuck e Dudi Maia Rosa. É autodidata na área de ilustração e artes plásticas, e tem feito ilustrações para revistas e diversas editorias da *Folha*.

Alex Cerveny já ilustrou as colunas *Tendências/Debates*, de Joyce Pascovitch e Carlos Heitor Cony. Também autodidata, ele diz que sua formação se deu frequentando o atelier de artistas. Ressalta que se caracteriza por diferentes formas de atuação no mercado de arte, tendo começado como gravurista, atividade que já estabelece um certo vínculo com o desenho para a imprensa. Estudou na Escola Experimental da Lapa com o artista paraense Valdir Sarubbi, com quem compartilhou, também, o trabalho de atelier. Também teve, como mestres, Selma D´Affre e Ubirajara Ribeiro. Tem atuado ainda como ilustrador de livros. Na época desta pesquisa, ministra aulas de

pintura aquarela no Instituto Tomie Ohtake e faz um trabalho de sensibilização de professores nos estados da região Norte do país.

> *As últimas oficinas foram de aperfeiçoamento gráfico, porque são professoras que têm dificuldade em produzir projetos e material pedagógico.* [...] *Eu fiz um trabalho de rudimentos gráficos... desde mimeógrafo, molde vazado, carimbo, traço na história do livro, história da escrita...*

Apesar de ser um pintor e fazer as próprias ilustrações à mão, Alex demonstra familiaridade com uso do computador *Macintosh*. Entre 1995 e 1997, quando ilustrava a coluna de Joyce Pascowitch, produzia gráficos com um tom narrativo e cômico, fazendo uso do *software Freehand*. Como artista, ele escolhe, como modelos, os pintores ingênuos que seguem uma linha de trabalho absolutamente espontânea, a exemplo de Henri Rousseau[79]**,** ou como os simbolistas Gustave Moreau e Odilon Redon[80].

> *Acho que hoje é revolucionário... fazer tudo com as próprias mãos, pintar óleo, pintar aquarela, trabalhar com gravura... dentro dos moldes ainda tradicionais da arte... me deixo levar pelo prazer sensorial.*

Natural de Roma e vivendo há sete anos no Brasil na época da entrevista, **Vincenzo Scarpellini** é designer e jornalista, tendo a ilustração profissional como uma etapa recente da sua carreira, que começou paralelamente à de artista plástico. "*Eu vinha cultivando há muito tempo, mas nunca tinha sido minha forma de sustento.* [...] *Há uns três anos invisto nisso.*"

Sua atividade principal vem sendo o *design* gráfico. O planejamento da *Folha*, na época desta pesquisa, é de sua autoria. "*Eu conversava muito com os ilustradores, geralmente, era eu que escolhia, usava as ilustrações de uma forma ou de outra, segundo as necessidades do jornal. E aí, nesse percurso, comecei também a ilustrar.*"

Alexandre **Carvalho**, 31 anos, trabalha desde 1995 no *Estadão*. Trabalhou quatro anos no jornal *Correio Brasiliense*, no Distrito Federal, onde considera que desenvolvia um desenho com traços mais soltos, do que nessa empresa onde trabalha hoje.

---

[79] Conforme Beckett (1997), Henri Rousseau foi um pintor ingênuo, que viveu entre 1844 e 1910, prenunciando, em sua obra, o Surrealismo, que surgiu oficialmente em 1924 com o manifesto de André Breton. Ele é descrito como "[...] *o gênio sem instrução cujo olhar enxergava bem mais que o artista instruído*." (BECKETT, 1997, p.361.)

[80] Ligados ao simbolismo, Gustave Moreau (1826-1898) e Odilon Redon (1840-1916) marcam presença na história da arte pela individualidade dos seus estilos.

Eduardo **Baptistão**, 37 anos, na época da pesquisa, trabalha há 12 anos no *Estadão*. É formado em Publicidade e Propaganda. Entre outros prêmios, ganhou o primeiro de Ilustração do *Estadão* em 2002. Ele atribui seu conhecimento em desenho à convivência em família. Assim como Edu, da *Zero Hora*, ele destaca o fato de ter continuado a desenhar após os primeiros anos da infância, tendo sido, de alguma forma, incentivado para isso.

No ponto de vista de Baptistão, o que forma um ilustrador é o fato de ter continuado a desenhar, da mesma maneira que todos são levados a escrever textos verbais em toda a sua vida. "*Eu tinha um estímulo familiar, porque o meu pai desenhava, o meu irmão mais velho desenha. Eu via muito o meu irmão desenhar, e ele apontava os defeitos nos meus desenhos,... o meu aprendizado foi esse em casa*".

Luis Alberto **Acosta**, 60 anos, é uruguaio e vive há 14 no Brasil e é reconhecido entre os colegas como "*um pintor de mão cheia*". Estudou na Escola de Belas Artes do Uruguai. Ao chegar em São Paulo, foi convidado a expor numa galeria pertencente à Caixa Econômica Federal, na avenida Paulista. A mostra itinerante percorreu diversos espaços de exposição em todo o país.

> *Eu não estava muito interessado naquilo. Aí, um dia, eu fui ao Estadão com algumas caricaturas para ver o que aconteceria,... eles gostaram dos trabalhos e me contrataram para trabalhar aqui. A partir daí, eu abandonei a carreira da pintura*.

Apesar de reconhecer que a sua última exposição artística foi há 13 anos, Acosta sente-se pronto, em termos de experiência de vida, para retomar a pintura nesse momento. Ele diz que se identifica mais com o trabalho artístico do que com a ilustração, mas, ao mesmo tempo, aprecia a dinâmica do jornal e a perspectiva que oferece do mundo. Considera que é importante, para os ilustradores, pesquisar sobre as técnicas de pintura, como pastel e aquarela, embora a empresa não estimule esse tipo de orientação.

Marcos Muller, 28 anos, é autodidata, inclusive quanto à aprendizagem dos *softwares* de computador. Trabalha desde 1990 e começou com história em quadrinhos, tendo participações na revista *Bundas.* Seu irmão, Carlinhos Muller, que também é seu colega de trabalho, foi seu principal professor. No momento desse acompanhamento, Marcos estava praticamente ingressando na tarefa de ilustrador,

colaborando para a substituição do seu irmão, que estava em férias. Conseguiu, primeiramente, um estágio de dois meses. Ele atribui o fato de ter sido chamado para trabalhar no *Jornal da Tarde* à sua persistência e à evolução do trabalho.

Carlinhos Muller chama-se, na verdade, José Carlos Santos. Seu irmão, Marcos Roberto Santos, também adotou, na assinatura, o sobrenome da mãe, Muller. "*Foi uma homenagem para ela, que faleceu no ano passado. A gente até abriu uma empresa com o nome.*"

Trabalhando no *Estadão* desde 1989, há 15 anos, Carlinhos considera esse trabalho como a principal "*chance profissional"* até o momento. "*Cheguei do interior, com um trabalho começando. Assim, eles abriram para o departamento de arte... Aprendi praticamente aqui dentro,... e estou aprendendo ainda...*"

Em outros jornais, acumulava a função com a de peistape (*paste-up*) e diagramador. "*Tinha de fazer tudo.*" A técnica do peistape (montagem) é anterior à computação, quando tudo era colado no papel cuchê, inclusive as tiras com o texto, preparadas numa máquina *composer* ou fotocomposição.

> *Na cidade onde nasci, trabalhei num jornal, a Folha do Paraná, em que as páginas eram feitas de chumbo, método anterior ao peistape.* [...] *Em 1985, quando comecei, era linotipo.* [...] *Depois, eles compraram uma máquina offset, só que não tinha grana para fazer filme. Então, a gente fazia o jornal em papel vegetal. Eu desenhava com uma caneta nanquim no espaço mesmo da página. E esse foi o primeiro contato que tive com o jornal,...*

Os ilustradores, apesar de não serem jornalistas formados, possuem o registro profissional de jornalista, que é concedido para a sua atividade específica. Essa questão, quanto à prática do jornalismo no Brasil, tem uma certa importância. As entidades sindicais do país defendem a obrigatoriedade do diploma. Em relação aos ilustradores e infografistas do *Estadão,* a editora de arte comenta:

> *Se ele tiver o diploma, tudo bem; se não tiver, é um jornalista não diplomado. É um trabalho jornalístico. Está comunicando de uma maneira diferente do texto. Trabalha em empresa jornalística. Então, ele é da categoria dos jornalistas oficialmente.* [...] *A data base profissional é junto com os jornalistas, que é em dezembro, aqui em São Paulo. E, dentro da redação, também, o trabalho é visto como jornalístico, sim.*

O editor de arte da *Folha,* Massimo Gentile, afirma que a direção da empresa considera todos os ilustradores como jornalistas, o que lhes daria maior autonomia. O

ilustrador Orlando vai além, dizendo que todos que trabalham no jornal são considerados jornalistas.

> *O cara pode ser diagramador,... se cuida do tráfego, ele é considerado jornalista. A Folha, na reforma dos anos 80, aboliu essa coisa de ter que ter o diploma de jornalista e tal. Então, você encontra dentro da Folha... historiador,... filósofo, quem fez biologia, médico, advogado, quem faz administração de empresas, que escreve como se fosse jornalista. O que eu não acho uma coisa tão ruim... complica um pouco essa questão da classe.*

Apesar de o Sindicato dos Jornalistas de São Paulo estar em choque constante com a *Folha*, a empresa manteve a atitude de permitir que profissionais não formados em jornalismo atuem em atividades de caráter jornalístico.

O infografista **Hugo Carnevalli**, 53, demonstra, ao comentar os seus trabalhos, uma atitude de repórter, embora produza reportagens visuais. A condição legal trabalhista dos ilustradores autoriza que ele se apresente dessa forma e, ao mesmo tempo, demonstra uma tendencialidade da atividade de infografia, que tende a ser um gênero de texto jornalístico.

Na década de 1970, Carnevalli ingressou na *Folha de São Paulo*, onde permaneceu 14 anos. Além de ter experiência com desenho arquitetônico, já havia trabalhado em agências de publicidade e possuía um vínculo com a atividade do jornalismo através de seus familiares. "*Meu pai tinha um jornal no interior, em Jardinópolis. Eu sempre ficava na oficina observando... E aí você vai absorvendo tudo aquilo...*"

Hugo Carnevalli completa outros 14 anos também no *Estadão*, na época da pesquisa. Na *Folha*, Hugo trabalhou os primeiros dois anos no peistape (*paste-up*), que era a montagem das páginas do jornal.

> *Antigamente, o jornal era no sistema quente* [composição com chumbo]*.* D*epois, ele passou ao sistema frio, que é o peistape. Você pega o grisê com o texto do jornalista, passa numa cera especial e cola numa página, deixando os espaços para foto. Agora, está mais fácil, porque o computador é rapidíssimo*.

Depois desse período, Hugo foi para o Departamento de Arte, com o qual se identificou. Foi destacado com o segundo lugar do prêmio *Estadão* em Ilustração, com uma infografia sobre o aniversário de São Paulo, publicada dia 25 de janeiro de 2002.

O infografista **Glauco Costa Lara**, 29 anos, foi premiado em 2001 com o primeiro lugar de Jornalismo do *Estadão*, na categoria Ilustração, que se refere ao trabalho dos ilustradores e infografistas, ao mesmo tempo. Essa premiação é voltada somente para os profissionais que atuam na empresa. Freqüentou a Escola Panamericana de Arte e cursou Publicidade. Trabalhou em produtora de comerciais de TV e, depois, foi para a área gráfica. Após trabalhar em agências e com fotografia, foi para o *Estadão*. **Leonardo Aragão**, 26 anos, fez o curso superior de Desenho Industrial, com ênfase e Programação Visual.

Entre os ilustradores entrevistados, muitos têm ligações com mais de uma área profissional. Grande parte tem formação em Publicidade ou é autodidata, tendo a prática do desenho entre os familiares como uma importante referência. Pude constatar as formações em Artes, Desenho Industrial, Arquitetura e Letras. É significativo que apenas dois ilustradores, entre os considerados, tenham formação em Jornalismo. Isso demonstra não só por que essa atividade tende a ser pensada com legissignos fora do campo jornalístico, mas também a falta de atenção, desse tipo de formação acadêmica, para aspectos que constituem a própria história dessa atividade, como é o caso da ilustração.

8.3 A função das ilustrações

Gentile, o editor da *Folha*, argumenta que as ilustrações fazem parte dos recursos que o jornal tem, oferecendo um produto informativo, com páginas agradáveis e soluções surpreendentes, diariamente, para o leitor. As ilustrações, segundo o editor, visam estimular o leitor a ler as matérias, a ler mesmo os comentários.

> *Fazem parte dos recursos que a gente tem, ou seja, oferecer, ao mesmo tempo, um produto informativo, com páginas agradáveis e soluções surpreendentes, diariamente, para o leitor,... um apelo visual que leve à leitura, que leve à compreensão geral do assunto. Nesse sentido, você tem vários recursos: a fotografia, a diagramação, a infografia e também tem a ilustração. O problema é saber usar os recursos corretos na hora certa. E não errar, não colocar a ilustração na página errada, não tirar a foto na página onde precisaria, não espremer o texto, para colocar uma foto horrível, errada, num espaço onde era talvez importante ter 50 centímetros a mais de texto. O importante é saber usar todos os recursos de um jeito equilibrado, para poder a manter viva a atenção do leitor.*

Emilio nota que a valorização das ilustrações vem dando uma personalidade gráfica à *Folha*. A convivência de diferentes tipos de traços, que poderia ser algo "*arriscado e complicado*", segundo ele, consegue ser aproveitada de maneira a propiciar uma aparência agradável ao jornal. "*A gente acaba tendo uma situação bastante favorável para a colocação do nosso trabalho.* [...] *A* Folha *abre espaços generosos.*"

> *Algumas das colunas mais importantes, as mais lidas... estão sempre marcadas com alguma coisa,... têm sempre uma ilustração específica, alguma coisa que as marque também do ponto de vista gráfico. Isso é uma tradição fortíssima na* Folha*, fortíssima no jornal, e acaba dando uma cara muito diferenciada,... muito boa, porque é* [algo] *que eu não vejo acontecendo nos outros* [jornais].

Com a função de induzir à leitura do texto, o caráter da ilustração, para Emilio, é ser "*absolutamente visível*", mais do que qualquer texto verbal. A redação exige atenção e tempo para a sua compreensão, enquanto a função da ilustração seria algo "*imediato*". "*Você olha, vê, gosta, não gosta, entende ou não entende*."

No ponto de vista de Carvall, a ilustração serve para chamar a atenção para a matéria, já que a primeira aproximação que o leitor tem é com a imagem. "*Você deve ser objetivo, trabalhar com ícones simples de entender*".

Cipis reclama da falta de atenção e da desvalorização das ilustrações, como um objeto de estudo, o que demonstraria, segundo ele, a falta de reconhecimento dessa atividade. A ilustração poderia acrescentar "*uma informação, uma emoção*" e, ao mesmo tempo, "*ser um descanso para o olho*". "*Você raciocina de outra forma, de forma visual, ao invés da leitura e das palavras.*"

Para Cerveny, o traço do artista ajuda a dar uma identidade para o jornal. "*É um conforto, para as pessoas, encontrar aquilo na rotina do jornal.*" Ele cita a experiência da revista norte-americana *The New Yorker*[81], como a concretização da utopia da ilustração. Nessa publicação, os ilustradores fazem leituras dos fatos, cujas redações

[81] Conforme Fonseca (1999), a revista *The New Yorker* foi fundada em 1925, trazendo um tipo de cartum em que a ênfase era dada pela apresentação visual dos vestuários, locais e situações humorísticas. Além de ser a vitrine de centenas de caricaturistas, teve, entre seus redatores, Dorothy Parker, John Updike e Truman Capote. Entre as revelações da revista, esteve o cartunista Charles Addams, criador da Família Addams, que deu origem ao seriado de televisão e filmes.

não são acompanhadas de fotos e, sim, de desenhos.[82] O diferencial da *Folha* seria a atenção para esse aspecto do jornalismo, apesar das condições adversas da imprensa escrita brasileira. "*É um jornal que, mesmo nessa crise toda, tem a preocupação de sempre ter uma equipe de artistas trabalhando.*"

A ilustração seria uma "*isca*", "*um chamado*", "*uma propaganda*". "*Ela dá um descanso para a vista, na hora em que estiver cansada do texto*". Para o "*olho treinado*", ela resumiria o texto e poderia até ganhar maior importância. "*Por exemplo, acho mais gostoso ver a ilustração do Marcelo Cipis, do que ler o texto do Pasquale.*"

Tradicionalmente, do ponto de vista de Kipper, "[...] *os jornais usaram os ilustradores para dar identidade ao seu produto... com todos os ilustradores dentro daquela linha...*" Na Europa, as revistas seriam reconhecíveis, por trazerem um grupo de ilustradores, da mesma forma que apresentariam um grupo de articulistas, que segue uma determinada linha editorial. Haveria, no mercado brasileiro, um esquecimento dessa forma de uso das ilustrações.

Hoje, os infográficos são cada vez mais presentes e têm motivado a atenção sobre a atividade da ilustração jornalística. É fácil verificar que a história da imprensa é marcada pela presença dos desenhos, sobretudo, considerando a constância das caricaturas nas páginas impressas, ao longo do tempo.

A concorrência com os meios eletrônicos foi uma das grandes motivações para o aprimoramento gráfico durante o século XX. Embora os últimos desenvolvimentos trouxessem consigo um novo concorrente midiático, a internet, a qualificação da impressão em *offset* e a informatização foram motivos para uma evolução. Diante disso, o jornalismo impresso não pode desconsiderar a importância dos recursos visuais, como observa Fraga:

> *O jornal deve ser bem apresentado,... atrativo, interessante, não ser uma coisa pesada, monótona, cansativa, com as pessoas tendo menos tempo para ler hoje em dia,... preferindo outros meios para se*

[82] A edição do dia 7 de fevereiro de 2005, da revista *The New Yorker*, teve um desenho na capa (ver ANEXO G), e, no seu conteúdo editorial, 53 desenhos (entre 17 cartuns, uma charge, 16 ilustrações e 19 vinhetas), duas reproduções de pinturas e sete fotos. Entre as ilustrações, várias tinham um caráter caricatural. Um dos aspectos mais distintivos é que, na seção de entretenimento *Goings About Town*, as atrações culturais da cidade não são ilustradas com fotografias dos shows e filmes, mas com desenhos que ficam entre a reprodução fotográfica e a caricatura, marcados pelos estilos de seus autores, na maioria não identificados com créditos. A maioria das fotos presentes na revista corresponde aos anúncios publicitários, quer dizer, está fora do conteúdo editorial.

> *informar,... vendo televisão. As quedas de circulação dos jornais são grandes[83]. Então, os jornais tiveram que, como marketing, melhorar a sua embalagem, melhorar a sua distribuição, além de melhorar o seu conteúdo.*

Na opinião de Carlinhos, do *Estadão*, uma ilustração pode "*matar*" um texto, com um desenho mal resolvido, assim como salvar uma "*matéria razoável*", chamando a atenção do leitor e cumprindo com uma função que, também, cabe ao título. "*Você espanta quando coloca um monte de coisas que não têm muito a ver... o cara dispensa,...*"

Fraga, da *Zero Hora*, também nota que a função da ilustração, em relação ao texto, está muito próxima do título, que define, para o leitor, o conteúdo do texto. Por isso, ele dá importância ao fato de os textos já chegarem à editoria de arte titulados. Caso contrário, afirma que pode ocorrer uma discordância entre o que a ilustração propõe, como um todo, para atrair o leitor, e o título do texto. Na opinião desse ilustrador, a página do jornal deve ser vista como uma totalidade e isso preocupa a editoria de arte da *Zero Hora* cada vez mais.

> *O que está abaixo da minha ilustração, abaixo do texto que eu ilustrei, influencia na visualidade da ilustração. Também o que está acima, o tipo de cor, o tipo de foto que tem, se ele está se confrontando com outra foto, se tem um anúncio embaixo.* [...] *A gente, de uns tempos pra cá, começou a se preocupar muito de como colocar a ilustração, e como, às vezes, entrar nessa loteria, que é a loteria artística-ilustrativa, e de como competir, sem perder para essas coisas, com um anúncio, que é hipercolorido. Já fiz uma capa que eu achei assim maravilhosa, do caderno* Vida*, mas tinha um anúncio, embaixo, com letras horrorosas, de fundo amarelo, dizendo com uma palavra bem grande,... VARIZES, saiba como se... operar... No conjunto, capa,... título, ilustração,... tu acabas perdendo. Tu tens uma coisa lá embaixo que destrói todo o conjunto, sabe. Então, por isso, a gente hoje está lutando para ter um pouquinho mais de coerência na utilização... e na concorrência com os anúncios. São os nossos concorrentes, graficamente falando.*

Para Fraga, o ilustrador contribui com o jornal, promovendo uma identidade visual, com a relação que se estabelece entre o desenho e os espaços editoriais e, assim, chamando a atenção dos leitores. A ilustração cria um vínculo com o leitor, conjuntamente com o texto verbal do colunista.

---

[83] Conforme Ricardo Noblat, "[...] *entre março de 2001 e março de 2002, os 15 maiores jornais brasileiros, responsáveis por 74% do volume total de exemplares vendidos no país, diminuíram sua circulação em 12%.*" (NOBLAT, 2003, p.14.)

Bebel pensa que a ilustração areja o texto, evitando as massas ininterruptas de palavras. Seria uma solução, para quando não há fotos disponíveis ou quando o assunto é muito pesado, a exemplo de matérias sobre doenças graves, muito comuns no caderno *Vida*, que ela costuma ilustrar.

Buscando definir no nível de terceiridade, “a função da ilustração”, tomada como objeto dinâmico, considerando esses depoimentos dos ilustradores, ela seria, primeiramente, um elemento de atração para o conteúdo da página. Dá personalidade ao jornal e aos seus espaços editoriais. A apreensão imediata condiz com o seu caráter qualitativo, na ordem da primeiridade. Pode vincular signos jornalísticos, que estão mais na ordem da indicialidade e do simbólico, ao caráter emotivo, próprio das sensações de semelhança, que regem os ícones. Também dá um tom lúdico, com pitadas de humor, ligadas aos seus vínculos com as linguagens da charge, cartuns e histórias em quadrinhos.

Como pode ser observado no capítulo que busca conceituar a ilustração, existe toda uma tradição de desenho na imprensa que aponta os referenciais da cultura profissional. Entre esses, pode ser citada a revista *The New Yorker*, que exemplifica a importância que a ilustração pode ter na mídia impressa.

As relações com o texto, considerando o índice do posicionamento de Carlinhos Muller, parecem ser, em princípio, indiscutíveis, mas isso merece um item à parte.

8.4 As relações entre as ilustrações e os textos

Um dos problemas evidentes da ilustração é a sua relação com o texto. À medida em que conheci esse tipo de trabalho, percebi que ele pode ser pensado de maneira vinculada ao texto verbal, ou não. As ilustrações podem ser uma redundância em relação ao texto, uma afirmação de uma expressão artística, a contradição de um texto, um texto visual, paralelo ao texto verbal, etc.

A questão do estilo, por exemplo, já traz à tona algo que vem antes dessa relação com o texto. Do ponto de vista estilístico, a ilustração é um índice da atuação de um ilustrador, de uma maneira muito próxima da que seria a de um artista plástico. Nesse caso, tem que se levar em conta não tanto a relação referencial (seja icônica,

indicial ou simbólica) com um tema, mas a maneira como o artista relaciona os seus fazeres com a possibilidade de fazer arte, na época em que vive. O fazer dos artistas, muitas vezes, pode ser uma ocorrência que se contrapõe à ordem simbólica predominante no meio artístico.

Uma ilustração para uma capa do caderno *Folha Ilustrada*, por exemplo, é relativa, evidentemente, ao conteúdo jornalístico de reportagem. Segundo o editor Gentile, no entanto, há espaços que permitem que a ilustração possa ser totalmente desvinculada da palavra escrita. Ele atribui isso ao espaço e à função da ilustração. Junto a um texto que traz uma discussão entre posicionamentos a favor e contra a guerra do Iraque, ou a favor e contra à globalização, uma ilustração muito descritiva soaria mal, dando-se preferência a uma ilustração mais livre, que não pode ser descritiva demais.

Os textos que tendem a ser ilustrados são aqueles que envolvem reflexão:

> *Numa matéria quente, um acontecimento, ou seja, acabamos de ter um ataque terrorista, a ilustração é uma foto. Agora, a reflexão uma semana depois, sobre o significado do ataque, pode ter uma ilustração. Seria melhor do que repetir a foto que já saiu dez vezes, porque todo mundo já viu 50 vezes na TV. Tudo que for reflexão, em termos de atualidade, pode merecer uma ilustração. Em cadernos culturais, de fato, tudo poderia ser ilustrável. Claro, quando se trata do lançamento de um filme, vai se colocar a foto de um filme, mas, falando... de comportamento, de música, tudo isso poderia ser ilustrado...*

O editor de arte da *Zero Hora* destaca a importância de ler o texto para fazer a ilustração, mas, assim como ocorre com o editor de arte da *Folha*, ele relaciona esse aspecto com a liberdade de criação. Nota que os ilustradores não gostam de serem pautados em excesso, assim como os repórteres. Diferente do que acontece na ilustração para a publicidade, onde o planejamento de uma campanha determina o tipo de desenho que deve ser feito. O desenhista teria uma maior liberdade de criação, tendo como referência o texto. "*As pessoas têm esse sentido de independência*." As observações de Luiz Adolfo vão ao encontro dos estudos de jornalismo, que apontam a autonomia como uma meta da profissão. Aí entram as relações hierárquicas dentro da empresa, nas quais os editores, muitas vezes, representam os interesses da empresa diante da cultura profissional.

O que seria mais artístico nesta atividade está intimamente vinculado ao conteúdo do texto que ilustra. Para o editor de arte da *Zero Hora*, a ilustração deve iluminar o texto, refletir o que as palavras apresentam. Como a ilustração acompanha o conteúdo do texto, deve reforçar e sintonizar-se com esse conteúdo. Se a ilustração "*derruba*" o conteúdo, torna-se um problema.

> *A gente procura não fazer a ilustração sem ter o texto, embora, no jornal, tenha essa situação de... Ah, faz uma ilustração sobre globalização,... porque o texto não está pronto ainda.* [...] *A primeira coisa que a gente pode perguntar é se é contra ou a favor. Ah, mas eu não tenho o texto... Então, pelo menos, ele tem de dar uma pista... Mas o trabalho que fica melhor é aquele que vem acompanhado do texto. Só que, às vezes, no fluxo do jornal, a engrenagem não permite. Tu tens de fazer tudo ao mesmo tempo...*

Os editoriais, normalmente, são colocados nas primeiras páginas do fechamento. O acesso ao texto, no entanto, não é possível quando o assunto ainda está sendo apurado. Uma ilustração feita sem a leitura da redação pode prejudicar a matéria. Fraga teve uma experiência negativa nesse aspecto. Um editor disse que usaria a palavra "mentira" no título, e não a usou, sendo que a ilustração foi muito centrada nesse vocábulo.

Em certas editorias, contudo, como a do caderno *Cultura*, o ilustrador pode ir um pouco além, em termos de técnica e em termos de subjetividade. Mesmo num *story-board*, que teria uma característica mais representativa e objetiva, segundo Gilmar Fraga, haveria uma certa independência:

> *Tu tens liberdade. Podes fazer uma imagem violenta de propósito. Um cara recebendo um tiro no primeiro plano, um tiro na cabeça.* [...] *Até hoje nunca houve nenhuma reclamação de que teria havido um excesso de violência. Talvez por que a gente está tentando traduzir, de uma forma ou de outra, o que aconteceu realmente,... Claro, tem coisas que a gente não vai fazer, um estupro deve ter um tratamento diferente*.

O editor da *Zero Hora* reconhece que matérias envolvendo violência, com temas como câncer, aids, são problemas difíceis de resolver em todas as etapas da produção jornalística. Por isso, nem sempre uma imagem explícita é bem vinda, embora haja o valor/notícia da dramatização.

Uchôa nota que "*a empresa não quer se comprometer muito*". Por isso, é necessário que o ilustrador "*abstraia*" o texto, fazendo um desenho que dê margem às interpretações sem explicitar um posicionamento.

Edu demonstra que compartilha das mesmas crenças do editor de arte da *Zero Hora*. O desenho funcionaria "*mais como comunicação*", apresentando o "*que o texto não consegue mostrar*", especialmente nos infográficos. O desenho do "clitóris" para o caderno de *Cultura* já se aproximaria mais de algo de caráter artístico. De qualquer forma, porém, o desenho ajudaria o "*leitor a pensar o que ele está lendo*". "*O desenho do jornal nunca vai atingir o patamar da obra de arte, que fala por si... está sempre vinculado a um texto...*" Para esse profissional, o leitor nunca verá uma ilustração como "*arte pura*", mas segundo a ótica do texto. Seria "*um sonho"*, "*fazer uma ilustração que, sozinha, tivesse valor e que estivesse bem para a sua função com o texto*".

Para Fraga, o mais importante é captar o mote do texto, sem, necessariamente, querer traduzir todo o seu conteúdo.

> *O David Coimbra, nessa semana, escreveu sobre o jornal* Folha de São Paulo*, que voltou a usar o trema. Ele achava muito estranho que a palavra lingüiça era escrita sem trema na* Folha*. E ele, lá pelas tantas, cita que Camões deveria estar satisfeito em ter o trema de novo, e faz uma ligação com Camões e lingüiça. Eu criei uma cena em que está o Camões segurando uma lingüiça, simplesmente isso... Mas, muitas vezes, o David é um cara que não faz o título antes... O título é importante, às vezes, é muito mais importante do que o conteúdo do texto, porque o título nos dá, vamos dizer assim, o caminho para esse trabalho. Nos dá, assim, o Norte... Frequentemente acontece de tu fazeres uma coisa que é o desenho que fala, vamos dizer assim, de... Política Ambiental, e o cara faz um título que tem mais a ver com Economia.* [...] *Esse título,... vamos dizer, derruba a ilustração, porque não se complementa.* [...] *O ideal é que a ilustração complemente com o título, sempre...*

Pelo menos quanto aos cronistas, Fraga pensa que o título é o mais importante. Agora, em um *story-board*, o "*como foi*", o texto é fundamental.

> *Para uma ilustração que tenha um caráter mais policial, ou mais político, eu prefiro me apegar mais ao que o texto diz, do que ao título. Porque em política, tu sabes, a gente tem todo um policiamento dentro da editoria, um policiamento com o que tu fazes graficamente. Pode significar 'n' coisas, entendeu? Então, a gente tem de ter um cuidado um pouquinho maior, eu acho, com a ilustração de política.* [...] *Eu noto que já nos pedem as coisas com uma certa reserva, ou seja,... aquele humor que seja esvaziado,... A questão não é de agressividade,... é de não querer milindrar, sabe, o Conselho do Leitor, sei lá, os vários públicos*

> *que nós atendemos. Então, assim, eu acho que, geralmente, às vezes, é um humor esvaziado,... que não diz nada,... Tu dizes que o deputado fulano de tal deixou cair uma pêra no chão... É mais para preencher um pequeno espaço e para aliviar essa página que tem muitas fotos, ou que tem muito texto,...*

Fraga afirma que nunca pediram para que mudasse um desenho e, ao mesmo tempo, diz que há a possibilidade de o ilustrador negar tudo que está escrito, embora isso nunca se dê de maneira explícita. Acredita que a função do desenho é justamente essa: a "*de não aceitar, passivamente, o que o texto diz*". O principal limite seria o espaço gráfico disponível.

Quanto ao texto, segundo Fraga, um outro problema que pode acontecer é de não provocar imagem alguma. Isso ocorre quando "*não sugere, não suscita nenhum objeto gráfico, não exemplifica.* [...] *Os textos de economia são assim, é muito difícil de ilustrar porque é uma linguagem técnica... a saída é a do chiste gráfico...*" Uma imagem espirituosa pode ser uma saída, a exemplo de um homem com uma cabeça grande, em forma de lâmpada, para falar do aumento dos preços da energia elétrica.

Para Bebel, o texto pode ser tão rico, em termos de informações, de forma que a ilustração só pode oferecer um complemento. Quando o assunto é complexo demais, o papel da ilustração seria acrescentar o belo traço, embora, de acordo com ela, seja sempre possível estabelecer um "*gancho*". "*Não é, assim, o texto para um lado e o desenho para outro. É uma coisa que se complementa*." Bebel diz que o ponto de ligação pode ser encontrado em algum aspecto atraente da redação, até porque o desenho cumpre com a função de chamar a atenção do leitor para o assunto. Poderia ser uma frase ou a idéia geral do texto.

Rosangela Dolis, do *Estadão*, considera que há textos que pedem uma ilustração linear, descrevendo exatamente o que a redação está dizendo. Artigos mais filosóficos, como os do *Caderno 2*, segundo ela, podem ter uma imagem mais abstrata, conforme o que as palavras estão dizendo. "*Não adianta você pegar um texto como o que veio sobre o Dia da Mulher, que é* [na próxima] *quinta-feira, e não fazer algo que tenha uma leitura imediata.*" A ilustração deveria ter sempre um vínculo, não podendo ser esquizofrênica em relação ao texto.

Imagens abstratas caberiam junto a textos mais reflexivos como os dos cadernos culturais, de acordo com Rosangela Dolis. "*No dia-a-dia, você, realmente, deve ser*

mais objetivo.” E, nesse aspecto, sob o ponto de vista da editora, o desenho tende a ser figurativo, mas não necessariamente trabalhar com a figura humana, dependendo do assunto do texto. “*Não é preciso humanizar tudo*.”

Sendo uma “jornalista de texto”, a editora Rosangela tende a se preocupar mais com o aspecto da clareza e precisão, e não tanto com os aspectos estéticos, que, muitas vezes, são as preocupações dos ilustradores.

> *Antes de ser bonito, tem de ser certo e claro. Depois é bonito, mas primeiro tem de ser claro. Tem de dizer o que quer. Entendeu? Ninguém pode olhar para um gráfico lindo e dizer `não está me falando nada´. Não passou o que tinha de passar. É preferível ser simples e direto, informativo e, depois, bonito.* [...] *O primeiro fechamento é às 20h30min, depois tem uma troca às 21h15min, depois às 22h30min e às 23h, se precisar. Você tem quatro oportunidades para trocar. Se não vai dar para fazer como você quer,... que seja simples e pronto.* [...] *O horário é sempre uma espada na sua cabeça...*”

A questão da clareza problematiza-se um pouco para a ilustração dos textos opinativos e a facilidade para encontrar soluções varia conforme as editorias. Isso pode ser observado nas recorrências de pontos de vista dos ilustradores. Carvall, da *Folha*, reclama dos textos da editoria de *Economia*. Carvalho, do *Estadão*, reclama do caráter hermético que os textos editoriais têm muitas vezes.

Para Scarpellini, as imagens tendem a ser ambíguas e, por isso, as legendas tornam-se indispensáveis nos seus desenhos de reportagem. “*Se você vê uma criança chorando numa foto, não sabe se ela está chorando porque o sapato está apertado ou porque a mãe bateu, ou se está brincando,... A imagem em si não fala tudo.*” Sem o texto, na sua opinião, a ilustração seria perdida no contexto do jornal.

É na relação com os textos verbais (inclusive destaques gráficos, como títulos, linhas de apoio e legendas), que a ambigüidade das imagens é controlada, de forma a determinar os interpretantes desejados, como observou Roland Barthes, no texto *A Retórica da Imagem* (BARTHES, 1990).

Carvall acredita que o que determina, fundamentalmente, o trabalho dos ilustradores é o tempo, pois as produções devem ser prontas, afinal de contas, em termos de 15 minutos. Por isso, segundo ele, é necessário trabalhar com metáforas, que pincelem, com muito distanciamento, o que fala o texto. É o que ocorre no caso da página três, para evitar problemas com o fechamento. Ele entende que não é possível

pegar um artigo de um político e inserir uma caricatura dele ou sobre quem ele fala. Isso seria o mesmo que pedir para a secretaria de redação falar que isso não é permitido.

Na opinião de Carvall, a editoria de Economia é um território "*árido e complicado",* ao contrário da editoria de Esportes. A Economia, segundo ele, tende a ter textos muito abstratos ou sempre com os mesmos temas, ou seja, redunda em “crise”, “elevações e quedas dos juros”, “petróleo” e “recessão”. Na ordem simbólica, tendem a ocorrer afirmações redacionais, com as quais se torna difícil estabelecer relações com signos icônicos.

“*Às vezes, uma palavra, às vezes, um título, às vezes, um assunto como um todo traz a idéia para fazer a ilustração*”, diz Marcelo Cipis.

Galhardo nota que as ilustrações tendem a ser uma “*leitura muito alegórica do texto*” ou “*uma idéia metafórica do conteúdo do texto*.” Ele resolveu fazer o oposto disso, tentando colocar o mínimo, inclusive em termos de elementos plásticos. Ele cita uma das ilustrações que considera entre as suas melhores, feitas para a coluna do Dimenstein.

> *Foi uma em que ele falava da política brasileira e tal, e* [sobre] *como os partidos... iam acabando com o País com a briga política, e como era estúpido... O Brasil não vai pra frente... A política brasileira... fica muito atrasada por conta disso. Aí eu fiz uma ilustração que era um burro, só um animal assim, parado, olhando. É uma leitura minha do texto*.

Esse ilustrador procura a idéia “*mais banal*” que esteja no texto do colunista. Dessa maneira, procura simplificar, ao máximo, o que está sendo dito. “*Qual é a conclusão? Os políticos são burros ou o mecanismo é burro? Então, eu desenho um burro.*” O “*mais banal”* poderia ser entendido tanto como a “essência”, como o “mais popular”.

> *Pode estar como a essência,... a mais simples do que está ali. Eu não sei, às vezes eu tento pegar todo aquele texto e enxugar ele, reduzindo, reduzindo, até chegar numa imagem, numa imagem que represente aquilo*.

No exemplo citado, Galhardo quer chegar ao contrário do que seria a “*idéia*” ou a “*sacadinha*”, segundo ele, como sendo típicas dos desenhos de jornal. Explica que, nesses desenhos, há uma certa redundância em relação ao texto, ou se cria uma

associação muito óbvia, como a imagem de um prato vazio em um texto falando sobre a fome, ou a do Palácio do Planalto, em Brasília, com um prato vazio, no lugar da copa.

Galhardo menciona, pejorativamente, o que chama de "*herança surrealista*". Eu entendo essa herança como um artifício muito comum das ilustrações, de uma maneira geral, com procedimentos de substituição e associação de figuras ou partes de figuras, em contextos imaginários, lembrando também as técnicas de colagem. A livre associação ao modo dos sonhos ou a colocação das coisas ao contrário são procedimentos muito desgastados, no ponto de vista desse profissional, que busca ir para além disso, de alguma forma.

Uma imagem que tenha força é o que Galhardo busca ao lado do sentido narrativo, que parece ir além daquele do texto verbal, ao qual a imagem está ligada. "*Eu tenho adorado fazer. Cheguei nesse ponto e agora estou desenvolvendo isso, para ver, também, até onde vai*." No seu ponto de vista, para fazer jus à sua incumbência, o ilustrador deve ter um desenho rico em idéias. Ele considera um desafio, para os ilustradores, o fato de a imagem dever ter um certo didatismo, ao contrário do que acontece com os artistas plásticos, que buscam, sobretudo, uma coerência com o seu próprio trabalho.

> [Talvez, seja cobrado] *um didatismo, que o cara enxergue a ilustração e entenda o que você está falando ali. Mas acho que, hoje em dia, a gente já tem tanto acúmulo de informação, que não é mais necessário fazer isso... O mais legal é você ter duas informações diferentes... embora sempre haja* [alguma] *referência ao assunto. Nesse último domingo, o título era* O Homem e o Sexo Frágil[84]*, e eu desenhei um lutador de sumô com uma lágrima,... serve... como um trabalho autônomo também,... descolado do texto*.

De qualquer maneira, Galhardo considera o texto para fazer a ilustração. Criou um vocabulário de imagens, onde os elementos são de seu universo e, ao mesmo tempo, parte da realidade. Ele tenta fazer representações o mais simples possíveis, buscando ilustrar o texto com uma figura singular, em uma situação plausível. Isso implica em produzir uma imagem possível de ser reconhecida como um índice, correspondendo a uma ocorrência, mas aparecendo, também, como uma réplica de uma idéia mais geral.

[84] ANEXO J 10.

Galhardo pensa que a maior contribuição da ilustração ao jornal é o seu embelezamento e, nesse sentido, a ilustração traz uma contribuição artística, mais do que acrescenta informações ao texto. Serviria, em maior proporção, para tornar a leitura do jornal mais agradável.

> *Tem toda uma discussão... de que existe muita informação na ilustração, mas,... se a gente for por aí, a informação que está na ilustração, geralmente... está no texto, com a leitura de um artista ali, que é um ilustrador*.

O trabalho do artista plástico Leonilson é admirado por Galhardo pela autonomia que esse alcançou em relação ao texto ilustrado, fazendo, de uma forma narrativa, um segundo texto. Galhardo compara isso com as ilustrações de Vincenzo Scarpellini, que são publicadas às quartas-feiras, junto à coluna que Dimenstein, na página dois do caderno *cotidiano*. O ilustrador admira esse trabalho pelo fato de haver duas informações diferentes, no texto e na ilustração, unidos pelo sobretítulo *Urbanidade*.

> *No meu caso, no Dimenstein* [aos domingos]*, a minha ilustração entra no meio do texto. Não tem como você descolar uma da outra, ela está ali recheando, vamos dizer assim, a coluna.* [...] *Está cercada pelo texto,... então se eu fizer algo... que esteja fora daquela discussão, daquele discurso, acho que vai ficar esquisito. Então, eu procuro manter essa associação*.

O primeiro desenho de Orlando foi publicado no jornal *Em Tempo*, em 1978. Era uma capa sobre a posse do presidente João Batista Figueiredo. Ele começou sua carreira convivendo com jornalistas de esquerda, que faziam jornais como *Movimento* e *Opinião*. Esses jornais tinham como característica básica ir contra o regime militar. Por isso, a sua concepção de desenho é marcada pela idéia de expressar uma opinião.

> *Eu sempre levei essa coisa do desenho como algo muito mais opinativo do que simplesmente fazer um desenhinho para ilustrar o texto. Mesmo durante o começo do meu trabalho na* Folha*, era muito comum você sentar com o diagramador, ou sentar com o jornalista numa mesa e decidir como ia ser a página, como o desenho entrava e o que podia ser, cada um dava uma idéia. Hoje não existe mais isso. Quer dizer, hoje, praticamente ninguém mais vai, mais nenhum ilustrador vai na redação,...*

Orlando observa que os jornais hoje tendem a ser modulados, com um texto elaborado para um espaço previsto, em um quadrado ou retângulo restante, a ser preenchido pelo ilustrador. "*Não há interação, praticamente nenhuma, nem com o*

texto, nem com o jornalista, nem com o diagramador." Ele lamenta essa situação e reage, assumindo o espaço da ilustração como um lugar para a expressão do seu pensamento.

Orlando defende que os editores de arte devem conhecer os textos para saber quem poderá ilustrá-los. "*Alguns ilustradores têm características muito próprias ou restritas. Tem gente que só faz ilustração de humor; tem gente que só faz ilustração séria.*" O problema, segundo ele, está no editor pedir a ilustração para o profissional errado. "*Muito provavelmente, o desenho entre em choque com o texto*." Também faz parte do trabalho do ilustrador entender o que o texto está dizendo, para saber o que pode fazer. O desenho poderá ser humorístico, se, naquele caso, o humor for o indicado. Dessa forma, a leitura do texto é imprescindível. Orlando, no entanto, observa que já tem uma expectativa em torno dos textos de determinados autores, falando sobre certos assuntos, na coluna *Tendências/Debates*.

> *Se um Suplicy vai falar de renda mínima, já se sabe todo aquele texto decorado, porque é sempre a mesma coisa. Numa época de eleição, se um Paulo Maluf vai defender a plataforma dele, você sabe que vai ser sempre aquilo. Mas, de qualquer forma, eu acho que, eticamente, você é obrigado a ler e entender aquilo... onde você vai colocar o seu trabalho e o seu nome.*

Intitulando-se como o "*cara da boa síntese*", Orlando opta por escolher alguns elementos, no lugar de dispor uma variedade exagerada de aspectos que aparecem no texto.

> *Os meus desenhos não são um negócio muito complexo, não sou um cara que desenhe cenas mirabolantes, com quinhentas pessoas dentro, com quinhentas coisas acontecendo... cenários e tal. Eu, normalmente... enxugo, enxugo, enxugo, até ficar com o supra-sumo da idéia. E, normalmente, os meus desenhos, especialmente na página três,... é um personagem, dois personagens, tem só uma ação acontecendo. E acho que aquela ação, ela precisa refletir o que tem dentro do texto. Então,... eu não gosto muito... de um desenho onde muitas coisas acontecem ao mesmo tempo, porque o cara vai pinçando coisas do texto, não. Eu enxugo e chego no que eu acho que é a idéia principal*.

Mariza pensa que a ilustração deve ser uma síntese do texto, embora ela esteja sujeita às interpretações pessoais. "*Eu acho que acaba sendo meio instintivo, né. São as primeiras imagens que vêm à cabeça,... em algum momento vai me vir uma*

pronta..." Ela concorda que algumas imagens são recorrentes, mas diz que elas se manifestariam de forma inconsciente.

Mariza pensa que o que está expresso no texto não muda em função da ilustração. A imagem ofereceria somente uma alternativa, uma outra luz, sobre outro ângulo. "*Não acho que ela necessariamente adicione...vamos dizer, ela sugere um caminho, um questionamento,... uma outra visão.*"

Emilio procura não ser "*muito literal na ilustração*", porque seria uma solução pobre. Diz que o ilustrador pode não concordar com aquilo que está sendo dito.

> *Eu acabei escolhendo uma maneira de fazer que... deixa a leitura da ilustração mais aberta,... você pode ter algumas interpretações... É claro que eu não vou fazer uma coisa que fira, ou que agrida, ou que conteste... aquilo que está dito. Não posso fazer isso, mas é claro que eu posso perfeitamente fazer alguma coisa... que torne aquela interpretação visual um pouco mais ampla, que você abra um pouco essa margem de leitura da ilustração. Quer dizer,... essa questão do texto... é uma espécie de sugestão... o tempo todo, uma espécie de sugestão... Não me preocupo em ser muito corcondante com o que está colocado, e se eu tiver uma opinião muito contrária, muito diferente, eu vou tentar... uma menção muito indireta ao tema que está sendo tratado, entendeu, para não contestá-lo exatamente, para não contestar a opinião que está sendo colocada, eu posso ampliar esses limites da... interpretação da ilustração, para torná-la até um pouco subjetiva.*

Nessa perspectiva de relação com o texto, o primeiro critério de uma ilustração, para Emilio, seria o da plasticidade. "*Eu prefiro a solução graficamente mais legal.*" O humor viria em segundo plano, de forma subentendida. Ele diz que não se vale dos recursos dos cartuns, por não se considerar um cartunista.

> *O tratamento da estilização... me atrai muito mais do que o tratamento do deboche ou da deformação, ou da citação jocosa... eu acho que essa coisa da estilização, da radicalização da forma, uma coisa mais interessante.* [...] *Você pode induzir que o texto seja lido.*

Kipper acredita que o ilustrador trabalha de forma paralela ao jornalista ou colunista. Sem repetir o texto, a preocupação do desenho deveria ser "*ilustrar o tema, não o artigo"*. Tratando-se do mesmo tema, não interessaria desenhar o que já está na redação. Diz que deve ser acrescentado algo, já que são coisas paralelas.

> *O jornal, na verdade... está recrutando dois colunistas,... um cronista que trabalha com imagens escritas e outro que trabalha com imagens desenhadas, que expressam e que se enriquecem mutuamente,*

> *trabalhando ambos o mesmo tema. Esse seria o trabalho feito da forma ideal.* [...]
> *Vou te dar um exemplo. Recentemente, um jornalista de uma revista me pediu um trabalho. 'Estamos fazendo uma matéria sobre tal assunto, tal, tal, tal. Não temos texto, porque o texto é em cima de tal idéia e tal'. Daí, eu disse, 'não é assim'. 'Você tem o texto?' 'Não tenho'. 'Você está fazendo uma pesquisa?' 'Estou.' 'Você tem sites na internet e livros?' 'Sim.' 'Então me passa todos os sites que você está pesquisando, me passa as referências dos livros, que eu vou fazendo a minha pesquisa, enquanto você está pesquisando e produz o seu texto, eu vou produzir a minha ilustração.' As duas coisas foram produzidas de forma paralela. Esse é um caso que eu acho ótimo e funcionou bem. Então, essa é a forma mais rápida, a percepção de coisas que devem ser feitas paralelas. A coisa ficou muito mais rica, porque o que ele me pediu originalmente, com toda a boa vontade do mundo, até pelo fato dele ter me dado sugestões, era uma coisa que era uma subsignificação do texto dele, eu pude fazer uma outra coisa, que era uma outra imagem, que acrescentava ao tema e à discussão toda.*

Kipper reconhece que chega ao ponto de fazer uma reportagem paralela. "*O ideal seria esse.*" As condições de tempo e infra-estrutura, no entanto, são, muitas vezes, proibitivas. Deve-se destacar que o trabalho exemplificado não foi realizado para um jornal diário, e sim, para uma revista, cujo sistema produtivo leva em conta um maior tempo de elaboração.

Uma sintaxe própria da ilustração também é algo almejado por Kipper. No lugar de uma sintaxe linear, com vários elementos de ligação, a imagem teria uma leitura instantânea, com todos os elementos sendo lidos ao mesmo tempo. Na opinião desse ilustrador, a sintaxe linear, de caráter narrativo, empobrece a ilustração.

Adolar procura observar o conteúdo da matéria, dando atenção ao que é mais importante. "*Você vai fazer uma verdadeira salada de frutas, se colocar todos aqueles elementos.*" No jornal, a objetividade estaria ligada à absorção muito imediata do que é apresentado. "*A informação central geralmente está no* lead *da matéria.*"

Percebendo esse aspecto central, o próximo passo seria encontrar elementos para traduzir. Só que essa tradução poderia considerar que o assunto tem outros desdobramentos. "*Esconde alguma intenção por parte de quem está escrevendo.*" Então, o ilustrador poderia somar, acrescentar detalhes, ir numa direção próxima à charge e seu caráter opinativo. "*A gente percebe que as pessoas não querem se comprometer muito politicamente. Então, deixam muitas coisas no ar.*"

É evidente que a idéia de "*neutralidade*" perpassa a cultura jornalística, e que mesmo o ilustrador precisa ter consciência dos seus limites. "*Às vezes, você tem que se preservar, guardar a sua opinião, colocar de lado um pouquinho... Mas..., quando a gente acredita fielmente em alguma coisa, a gente procura passar.*"

Adolar acredita que o ilustrador tem liberdade para acrescentar dados, não tendo a obrigação de seguir rigorosamente o que está no texto.

> *É óbvio, se eu extrapolar, meu editor vai reclamar, oh, isso não tem nada a ver com o texto... Eu procuro, quando é feito um trabalho especial, discutir com o editor... e perguntar se eu posso acrescentar alguns detalhes. Coloco para ele quais são esses detalhes, e ele concordando, eu acrescento, né? Às vezes, eu pego um texto de política e que vem falando de...* [algo] *que está se tramando no Congresso Nacional, confrontos entre políticos x e y, etc e tal. Eu procuro criar uma imagem,... primeiro, muito bem humorada,... para tornar a coisa mais leve, mais agradável e... atrair o leitor,... De repente, acrescentar alguns elementos que estão mais ocultos, intrigas. Às vezes, o texto não pode deixar claro que há um embate entre dois grupos políticos. E eu, através de determinados elementos, às vezes, uma mãozinha que esconde uma arma, um porrete, alguma coisa que vai bater no outro e que não está contido no texto, já simboliza a falta daquela informação que está ali, né, então, acho que, nesse sentido, ela pode dar um significado maior ao texto, ela acrescenta uma informação maior.*

Os limites seriam uma questão de "*responsabilidade*" e "*bom senso*". "*Não existe uma coisa rigorosa, dizendo que você não pode fazer isso ou aquilo... Vai de indivíduo para indivíduo, de sensibilidade para sensibilidade, ... e da visão da empresa, né...*"

Tendo de encontrar uma solução em um certo espaço gráfico, Marcelo Cipis procura fazer uma ilustração que acrescenta alguma coisa ao texto, mas evita contrapor-se.

> *No desenho você pode fazer muito mais coisas do que na realidade,... Pode inventar um homem com um olho só... Isso não custa nada, não tem de fazer cirurgia,... Não acontece nada, você faz e acabou. Então,... você pode brincar e aumentar as possibilidades de leituras e interpretações,... fazer a cabeça do leitor viajar mais.* [...] *Me adaptar à realidade do texto e ao formato da ilustração não é necessariamente uma falta de liberdade, é só caminhar junto para fazer uma coisa legal.*

Cerveny busca estabelecer um engajamento entre texto e ilustração a partir dos contatos telefônicos com a colunista. Segundo ele, não havia essa preocupação, por parte de Leonilson, o consagrado artista que desenhou para essa coluna. "*Ele fazia*

ilustrações frias... deixava na redação pilhas de ilustrações, que o editor encaixava, conforme o clima."

> *Pelo tipo de trabalho* [do Leonilson]*, sempre encaixava,... Era... poético,... paralelo ao texto... combinava. Depois da sua morte, as pessoas que substituíram tentaram levar para esse lado também, da não submissão ao texto. Aí, a coluna também foi crescendo, com o tom assim, de denúncia, de polêmica, de provocação, e, às vezes, ficava muito estranho, para o leitor, ter um texto tão forte e uma ilustração aérea, assim, que tivesse ali quase por acaso*.

Além de apreciar os assuntos da coluna de Barbara Gancia, temas do cotidiano, Cerveny diz que a relação que tem, no dia-a-dia, com a jornalista é "*totalmente promíscua*". "*Muitas vezes, ela dá palpites na ilustração, gosta de comentar, de falar quando ela teve retorno sobre a ilustração e me escuta também, os palpites que dou.*" Além de discutirem o desenho, debatem sobre os textos da jornalista, que, freqüentemente, tratam de assuntos polêmicos, mostrando uma relação pluridirecional. "*Eu tenho a impressão que ela gosta de conferir... acho que eu sou o primeiro, depois da cozinheira... alguém que mora com ela... com quem ela fala... testa o que ela vai dizer.*"

Carvalho nota que os editoriais do *Estadão* costumam ser herméticos, justamente, quando falam em "*economês*". Ele se sente confortável ilustrando os editoriais, no entanto, por apreciar os desafios. Ele gosta de responder ao que os textos pedem, em termos de ilustração, sendo, ao mesmo tempo, um "*mutante*", modificando o estilo e usando o espaço como um laboratório.

Reconhecendo que os temas são reincidentes, a exemplo das "*greves de ônibus*", Baptistão não gosta de se repetir nas ilustrações, mas também não sabe mais o que fazer em função das repetições que ocorrem nos textos.

Baptistão tem como metodologia ler o texto inteiro, pois, às vezes, encontra o foco do texto na última linha. Ele não tem propriamente uma regra para achar uma imagem para a redação, mas gostaria de ter, pois diz que poderia fazer bem mais rápido. "*Às vezes, eu tenho muita dificuldade, fico um tempão,... Se você não está o suficientemente concentrado, então, lê várias vezes o texto e não tem idéia nenhuma, entendeu? Aí o prazo começa a estourar*..." A correspondência aos prazos obriga ao

uso de fórmulas. Esse ilustrador critica as soluções rápidas, embora se veja obrigado a optar por elas.

Ele observa que são desenvolvidos macetes no dia-a-dia, mas, ao mesmo tempo, vícios, com a repetição de algumas fórmulas, que podem ter como pior defeito a própria reincidência.

O ritmo acelerado das tarefas aparece como algo determinante. "*Não dá muito tempo de errar, você tem de pegar a primeira idéia que aparece...*" E, nisso, aparece a dificuldade para a experimentação, que é um ingrediente fundamental do pensamento científico e artístico. Os ilustradores ficam impedidos de experimentar, pois, às vezes, na execução, mesmo que estejam num caminho que não está agradando a si próprio, eles não podem recomeçar e são obrigados a terminar o que já está em andamento. Carvalho acredita que a experimentação só pode ocorrer a longo prazo, vista dentro de um trabalho em grupo, sem pensar nos resultados imediatos.

Segundo Cido, os infográficos tendem a ser mais discutidos e determinados. Na ilustração, os profissionais teriam muito mais liberdade. Cido nota que, dificilmente, seus trabalhos retornam para serem refeitos. O único trabalho que deixou de ser publicado foi o produzido para um texto do Da Matta. Esse texto tinha a fala de um taxista, que perguntava se o outro teria a coragem de ter relações sexuais com a mulher do melhor amigo, usando de um vocabulário avaliado como de baixo nível. Nesse caso, o texto e a ilustração foram barrados, sobretudo em função do texto.

Cido gosta de ilustrar crônicas. Apesar de reclamar da indefinição ideológica de Arnaldo Jabor e de seu caráter verborrágico, ele se sente mais à vontade tratando de um texto com muito "*simbolismo*". "*Acho que é a área onde eu mais piro, onde eu me solto mais...gosto de ilustrar crônicas como as de Mário Prata.*"

Em função da ausência das charges nas páginas do *Estadão*, Carlinhos pensa que não pode haver opinião no seu trabalho, mesmo que exista um certo espaço para isso nas caricaturas. Fazer um desenho crítico contra ou a favor de uma personalidade não seria permitido. "*Você tem de ler e interpretar aquilo, assim, ao modo Estadão*." Dessa forma, ele tenta fazer algo "*em cima do muro*". Prefere o tom humorístico, buscando, no texto, sempre alguma coisa engraçada. Diz que isso seria o mais fácil de realizar em editorias como *Geral, Cidades* e *Esportes,* porém, mais difícil nos textos

editoriais, onde restaria, apenas, a tarefa de traduzir, de uma maneira neutra, a idéia geral do texto. “*Ontem era... problema da água... desenhei uma torneira pingando...*”

No caso da página três, da *Folha*, na coluna *Tendências/Debates,* Carvall considera a tarefa de ilustração mais delicada, pois esse é o espaço que o jornal abre para diferentes tendências políticas, dando voz a várias correntes ideológicas. “*Muitas vezes, você deve fazer um artigo, a ilustração de alguém com quem você não concorda,... tem muitos políticos que não dá para gostar, né?”*

Carvall fala da questão que envolve o contraste entre as páginas dois e três. Ele entende que a função da página três não é a mesma da charge, que está do lado na página dois. Observa que a charge é normalmente pautada pelas manchetes, não sendo gratuito o fato de os editoriais, e os comentários políticos, que acompanham a posição do jornal, estarem na mesma página.

"*A página três, vamos dizer assim, dependendo do que for, seria o outro lado da conversa*,..." Carvall comenta que o artigo pode ser contra o que ele particularmente acredita, só que ele não pode, através da ilustração, cometer a grosseria de criticar o autor, que foi convidado a escrever no jornal. De acordo com o tema tratado, ele busca uma referência visual, que sirva como metáfora para ilustrar, mas que não seja contundente o suficiente, nem para concordar, nem para discordar. Também há que se considerar que o tempo de realização é muito estreito.

Galhardo comenta que o colunista Dimenstein solicita, eventualmente, para ele desenhar uma certa figura. Havendo sentido no pedido, Galhardo não vê problema. Os dois, no entanto, não costumam discutir os trabalhos. “*É super virtual a relação com ele. Eu o conheço pessoalmente e tal. Ele curte as ilustrações. Mas... eu já até perguntei... se ele queria conversar, mas ele não... Pra ele, está bom... prefere não interferir...”*

Orlando relata que não é incomum ilustrar um texto sobre o qual não concorda plenamente. Na coluna *Tendências/Debates*, onde escrevem personalidades convidadas, de várias tendências ideológicas, ele defende que não pode se “*sentir obrigado a coadunar*” com o que está sendo dito.

Pensa que o espaço da imagem é seu e que a mágica é não ofender o autor, não invalidar o seu texto e, ao mesmo tempo, não dar aval. “*Aquele espaço é meu, e eu tenho que, de uma forma ou de outra, dar minha opinião, mesmo que seja*

discordante." Esse profissional reclama que seus colegas simplesmente ilustram o texto, sem procurar recursos gráficos para emitir opinião. Ele concorda que, na linguagem plástica, essa discordância vai ser muito sutil.

> *Aí é que está. Essa é a diferença. É o ponto crucial... é o que faz a ilustração... ser o que é... As características entre um cartum, uma charge e a ilustração são completamente diferentes. A linguagem é outra. E você pode abusar muito mais desses recursos plásticos do que na charge, que basicamente se baseia na idéia e na piada*.

Emilio deixa bem evidente que existe a possibilidade dele discordar diretamente sobre o que o texto propõe. O procedimento que encontrou para estas situações é abrir a leitura do que está apresentando graficamente.

> *Vou mostrar algo que não agrida ao cara que está escrevendo, como eu não tenho o direito de me colocar frontalmente ao que está escrito.* [...] *Se o cara tiver alguma habilidade visual, assim, alguma atenção visual para com a ilustração e atenção intelectual para com o texto, ele vai perceber que há... uma fina ironia, alguma coisa,... mas sempre... essa coisa da sutileza,... nunca pegando muito pesado, nunca escancarando nenhuma sensação, nenhum ponto de vista, nenhuma crítica em relação ao que está sendo dito, a minha própria opinião a respeito da coisa.*

Esse profissional está preocupado em manter uma convivência respeitosa entre ilustração e texto. Nesse sentido, ele tenta encontrar a possibilidade de uma opinião, através dos seus desenhos. Esses parecem, na ordem da terceiridade, encontrar-se com o conceito de jornalismo interpretativo.

Cido procura não sair muito da linha de raciocínio do autor do texto, mas afirma que, às vezes, se opõe ao texto. Tenta fazer isso o mais sutilmente, com uma certa ironia. "*O editorial tem uma linha de pensamento que é o contrário da minha. Tento respeitar alguns textos, que são bastante construtivos, e outros, que são muito destrutivos, mas o meu lado ideológico é muito latente*".

Mariza começou a ilustrar a coluna de Paulo Francis em meados da década de 1970, no jornal *Pasquim.* Ao mudar-se para São Paulo, passou a ser a ilustradora titular dos textos desse renomado jornalista.

> *Durante muito tempo, eu trabalhei sem saber a opinião dele. E, aí, a partir de um certo momento, eu fiquei sabendo que ele dava preferência, talvez, por uma questão de identificação, ao meu trabalho. E, aí, ao invés de eu alternar com outros, eu passei, vamos dizer, a ser a titular do espaço relativo às ilustrações do Francis na* Folha*.*

Bebel, da *Zero Hora*, nota que há uma confiança no seu trabalho, sendo muito raro qualquer tipo de solicitação para além da expectativa de que ela corresponda ao texto enviado. "*O meu trabalho é ilustrar o que eu leio.* [...] *Fazer uma coisa criativa, interessante, bonita,... mas nunca... uma outra coisa que o colunista não esteja se referindo ali.*"

Eu pude perceber que a ilustração não precisa ser descritiva necessariamente. Os textos opinativos, envolvendo reflexão, ou seja, idéias, que estão mais na ordem da terceiridade do que da secundidade, são os preferidos para as ilustrações nos jornais. É, por isso, que o editorial é um terreno propício para os desenhos. No caso de textos mais informativos, com um caráter mais noticioso, os sinsignos fotográficos são mais apropriados.

A ilustração pode estender o sentido do texto, criticá-lo ou acrescentar algo. Também pode enfatizar, repetir, antecipar ou anunciar o conteúdo verbal. A questão da "autonomia" aparece, sobretudo, na liberdade de escolha dos procedimentos e elaboração das soluções visuais. Nesse sentido, o ilustrador é responsável pelo tipo de correspondência que estabelecerá com o texto verbal. Conforme o depoimento de Orlando, isso poderia ser atribuído, anteriormente, a um trabalho de equipe, que considerava, inclusive, a participação do autor do texto. Atualmente, os profissionais tendem a atuar de forma isolada. Dessa forma, criam-se expectativas em torno das possibilidades do trabalho de cada ilustrador.

No jornalismo, no entanto, os profissionais podem criar brechas de acordo com as suas opções técnicas individuais. É o que ocorre na relação de Alex Cerveny e a jornalista Barbara Gancia, que se beneficiam com a atitude de um trabalho de equipe.

A convivência com os mesmos escritores também acaba criando expectativas dos ilustradores, positivas ou negativas, em relação aos textos a serem ilustrados.

O valor/notícia de apresentação da "simplificação", entendida como clareza, depende, sobretudo, de uma sintonia com o texto. Em função do risco de um comprometimento do conteúdo verbal, no entanto, imagens com caráter abstrato ou polissêmico são bem-vindas. Nesse sentido, qualissignos, como são os produzidos pelas abstrações plásticas na *Folha*, são uma solução ideal. O estilo do ilustrador também ganha valor nesse aspecto.

Em função do forte caráter indicial do jornalismo, os ilustradores profissionais tentam produzir, principalmente, sinsignos icônicos, próximos das fotografias. A maioria, porém, tem consciência que um elemento distintivo é o tipo de traço, que vem a ser a contribuição do modo de fazer artístico, próprio do desenho, como uma mescla de trabalho artesanal e intelectual.

Nem sempre o texto determina interpretantes remáticos, levando mais a experiências na ordem da terceiridade, com interpretantes do tipo argumento, que são mais difíceis de serem pensados como sinsignos icônicos. É o que acontece na editoria de Economia, cujos textos são alvo da crítica de vários ilustradores. A correspondência visual é um desafio criativo para os ilustradores, que deverão imaginar possíveis relações dos argumentos com sinsignos icônicos, que não estão presentes como objetos imediatos na redação.

As metáforas são hipoícones, que se constituem por relações de substituição e semelhança, um paralelismo com alguma outra coisa. Essa última relação ocorre, sobretudo, na ordem da terceiridade, por uma correspondência simbólica, que pode se dar no campo da arte, da cultura midiática ou da cultura popular. Quanto mais sutil é essa correspondência, parece que a ilustração ganha mais valor “artístico”, ao contrário do que acontece com a ênfase de algum elemento do texto verbal, que Galhardo chama de “*sacadinha*”. Dessa maneira, pode-se ter duas informações diferentes.

Na linha do valor notícia da “simplificação”, Orlando fala em chegar ao “*supra-sumo*” do texto. Pode haver um tratamento interpretativo ou opinativo desse conteúdo, dependendo da correspondência estabelecida pela imagem. Nesses casos, há o risco de ocorrer uma contraposição ao texto, que não poderá ocorrer de forma direta. Kipper é um dos mais audaciosos, nesse sentido, ao propor-se a fazer uma pesquisa visual paralela à reportagem. Os limites são sempre tênues e dependem de uma sensibilidade dos profissionais às possibilidades oferecidas pelos veículos e de suas respectivas linhas editoriais.

O valor notícia da “dramatização” pode ser um atributo das imagens, como ocorre com Fraga, ao fazer *story-boards.* Isso pode aproximar o texto de um caráter sensacionalista.

Talvez mais importante do que considerar o texto, seja pensar na relação que se estabelece com o título, pois, conjuntamente com a ilustração, esse funciona como um chamativo para o texto, produzindo um primeiro sentido em torno do assunto. O problema é que, nem sempre, a titulação corresponde plenamente ao conteúdo do texto, e o ilustrador pode ser a primeira vítima de um título mal elaborado, como vai ocorrer, posteriormente, com o leitor.

O sentido “narrativo” das ilustrações não vem só pelo seu vínculo com a tradição da história da arte, mas, também, com as histórias em quadrinhos. No caso de Galhardo, é como se ele fizesse um quadrinho único, que pressupõe um antes e um depois. O caráter cômico apareceria, ainda, pelos vínculos com as caricaturas na história da imprensa.

A princípio, as empresas jornalísticas não investem em tempo de experimentação para os ilustradores. A invenção fica destinada ao seu tempo de lazer e aproxima-os à atividade artística.

É interessante lembrar o depoimento de Marco Giannotti[85], que considerou o trabalho do jornal, sobretudo, com um exercício experimental, mostrando que, ali, ele está livre de constrangimentos que criou no seu processo de trabalho artístico. A busca de legitimação em um campo, qualquer que seja, gera constrangimentos.

8.5 O Estilo

A questão do estilo, nas ilustrações, pode ser vista, inicialmente, por dois aspectos. Por um lado, poderia dispensar a assinatura do ilustrador, que seria identificado pelo seu traço. Por outro lado, é algo que define um espaço editorial e, nesse sentido, submete os traços individuais à identidade de um espaço editorial. Por esse motivo, os espaços editoriais tendem a ser ocupados sempre pelos mesmos ilustradores. O estilo pode ser definido como um conjunto de procedimentos que caracterizam o trabalho de um ilustrador em determinado período de sua produção.

Na *Folha*, eu pude verificar que os novos colunistas tendem a trazer consigo novos ilustradores, o que dá um caráter de plena novidade a esses espaços editoriais.

[85] Ver subcapítulo 7.2.5.

Foi o que aconteceu com a coluna de Ferreira Gullar, em janeiro de 2005, aos domingos, com ilustrações do artista plástico Antonio Henrique Amaral, e na coluna de Fernando Gabeira, que voltou a ser colunista da *Folha,* na *ilustrada*, aos sábados, com imagens de Yili Rojas**.** Conforme Emilio, tem ocorrido, com freqüência, a vinda de ilustradores com os novos colunistas.

O estilo do ilustrador acaba sendo vinculado à identidade do espaço editorial. Na *Zero Hora*, isso se verifica no editorial, com os desenhos de Edu; na coluna de Coimbra e nas caricaturas na coluna *Sentenças*, da página de *Opinião*, aos domingos, com o traço de Fraga; e nas colunas de Scliar e Martha Medeiros com o estilo de Bebel.

A partir do estilo desenvolvido livremente por cada ilustrador, os editores de arte determinam os seus afazeres. Isso estabelece uma relação esquizofrênica do ilustrador com o seu trabalho. Assim como o estilo diferencia o seu trabalho, no mercado, pode também ser um elemento limitador, tornando-o adequado somente a projetos editoriais específicos.

Na *Zero Hora,* os ilustradores são estimulados a desenvolverem um estilo pessoal, mas isso também está ligado à definição dos espaços editoriais. O editor de arte explica que os serviços são distribuídos, primeiramente, de acordo com o estilo, mas também é levado em conta o tempo necessário para a execução e o tipo de trabalho que se quer ilustrar. Conforme o editor, são decisões tomadas cotidianamente, que se tornam mais fáceis quando se tem uma equipe já familiarizada.

No editorial, o ilustrador Edu consegue afirmar um estilo mais particular. Ele atribui isso ao peso que o editorial tem para o veículo. "*É a opinião formal do jornal. Comecei ilustrando o editorial e desenvolvi um estilo. Fui aperfeiçoando. No início, ele era mais tosco, graficamente melhorou muito.*" Olhando o jornal, cotidianamente, percebe-se que o desenho de Edu passa por modificações sutis ao longo do tempo, embora alguns aspectos tenham a tendência a ser mantidos. Mesmo que ocorra a identificação de espaços, de acordo com o estilo dos ilustradores, contraditoriamente, Edu explica que não se preocupa em fazer um desenho sempre na mesma linha, porque isso não atenderia à demanda do jornal. Existe sempre uma relação dialética entre diversidade e personificação do desenho.

De qualquer forma, apesar de um ilustrador ser valorizado por estar disponível para outros espaços editoriais, há várias áreas identificadas com as ilustrações no decorrer das edições da *Zero Hora.* Além do editorial, Edu marca a coluna de Cláudio Moreno no caderno *Cultura*. Há, por exemplo, a página de cartas, do caderno *Vestibular*, com desenhos de Uchôa; a coluna de David Coimbra, com ilustrações de Fraga, na editoria de Esportes; e, no caderno *Donna*, aos domingos, as colunas de Moacyr Scliar e Martha Medeiros, com o trabalho de Bebel. A substituição, no entanto, é previsível. "*Meu traço é informal, todo mundo que vai me substituir pode fazer qualquer coisa, desde que seja informal*", comenta Uchôa.

Uchôa considera que ele é um dos que menos diversifica o estilo na *Zero Hora*, sendo seu desenho definido pelos colegas como "*psicodélico*", o que é proveitoso para editorias voltadas ao público jovem. Ele procura fazer bem o que sabe, mas, nem por isso, deixa de vislumbrar novas metas.

> *Eu sou chamado para coisas que cabem a mim... As pessoas reconhecem facilmente o meu traço... mas estou tentando ser mais versátil... trabalhar em termos mais sérios, não sendo tão humorístico,... embora um desenho realista não seja o meu objetivo.*

A identificação de um estilo de desenho impede que os ilustradores façam trabalhos extras para outras empresas. Convidado a fazer uma ilustração para o Sindicato dos Professores, Edu foi aconselhado pelo editor a recusar o convite, inclusive porque a publicação costuma apresentar textos opinativos desfavoráveis sobre a atuação da empresa da *Zero Hora*.

Um fato considerável é que, durante as suas férias no mês de janeiro de 2003, o desenhista Gilmar Fraga substituiu Edu, na produção da página editorial, e teve de produzir um desenho num estilo que se adequasse ao espaço do editorial.[86]

Os ilustradores Fraga e Edu, pela proximidade de estilos, são reconhecidos entre os profissionais da equipe como os "*mais clássicos*". Por isso, um tende a substituir ao outro, quando ocorre de eles estarem de folga, por exemplo. O estilo dos dois, no editorial e nos *story-boards*, é do tipo que poderia ser definido como mais dramático. Isso ocorre diante do caráter cômico que as ilustrações tendem a evocar, por seus vínculos com a caricatura e a charge.

[86] Ver ANEXOS I 43 e I 44.

A questão da autoria é negligenciada em função da apropriação do jornal. O tipo de desenho que Edu faz configura a identidade da página dos editoriais. "*O Gilmar seguiu a linha que eu seguia, porque o editorial é muito formal.*" Ele considera, no entanto, que tem liberdade de criação. "*O desenho não tem um atrelamento ao que se está sendo dito, eu tenho liberdade de fazer um desenho mais nonsense.*"

Fraga considera que há necessidade de "*adaptações estilísticas*". Foi o que ele fez ao substituir Eduardo nas páginas do editorial, procurando encontrar um caminho próprio em um espaço já demarcado. Ele pensa que existe uma tradição maior, que seria a influência dos jornais argentinos, no desenho praticado na *Zero Hora.* Afirma que, mesmo que existam preferências pessoais por técnicas, estilos e assuntos, todos devem fazer tudo numa equipe pequena.

> *O Edu faz isso há 11 anos,... tem uma linguagem que desenvolveu dentro do editorial e que eu, já, nas outras vezes que substituí, tentei só manter... Desta vez,...* [nas férias do Verão de 2004,], *eu decidi apostar numa linguagem própria, uma imagem minha, onde eu tenho trabalhado com uma figura que pode representar o presidente,... o Estado,... o povo,... que é uma alegoria que usa... o elmo e gravata, por exemplo,... Remete ao que o Edu faz, mas tem um traço que eu considero que é um traço meu, que eu uso muito para quadrinhos e para algumas vinhetas melhor acabadas...*

Em prol da sua identidade particular, Fraga arriscou sacrificar a identidade de um espaço. Atribui as características do seu traço a uma pesquisa que tem feito com desenho preto-e-branco, inspirado nas gravuras de Gustave Doré (1833-1883)[87], que considera um gravurista excepcional. Confronta-o com o trabalho contemporâneo do grafista francês Moebius, famoso por ter concebido os cenários do filme de terror e ficção científica *Alien*.

> *Pego elementos meus,... e confronto com esses caras,... Pego a forma como o Doré faz o brilho dos elmos, a forma como Moebius sombrea uma esfera... estudo isso, vou destilando no meu estilo dentro do jornal, dentro do editorial que é um espaço que, hoje, está muito mais aberto,... Eles nos pedem que... não façamos desenhos na caixa quadradinha...*[88]

[87] Paul-Gustave-Louis-Christophe Doré foi pintor, escultor, ilustrador, cartunista e desenhista, ganhando reputação, sobretudo, pela ilustração de livros, entre os quais, *Don Quixote, A Bíblia, Fábulas de La Fontainne* e *Divina Comédia*. (FONSECA, 1999.)

[88] Quanto a esse depoimento, é importante considerar que ele foi concedido após a observação das rotinas da editoria de arte da *Zero Hora*, sabendo-se que ocorreram modificações na disposição do espaço gráfico para ilustrações na página dos editoriais.

Esse profissional preocupa-se em manter a sua individualidade como ilustrador. "*Aquele que abrir o meu desenho... uma página da Zero Hora... vai saber que... independente da assinatura... é o Fraga.*"

Bebel vê o estilo como uma forma de expressão particular, embora não negue possíveis influências. O seu traço pode ter evoluído ao longo dos anos e, por isso, tem um caráter subjetivo, acompanhando as suas vivências, entre as quais, a observação dos trabalhos de expoentes do campo profissional. Ela quer chegar ao que alcançaram muitos cartunistas, que considera dignos de admiração, a exemplo do francês Jean Jacques Sempé (nascido em 1932)[89], entre outros. Isso, porque eles são identificados pela maneira individual de expressar-se graficamente. Ao lado do prazer de desenhar, ela incorporou alguns elementos de nomes com quem sentiu maior afinidade, sem a intenção de fazer o mesmo tipo de trabalho.

Na época em que condedeu a entrevista, o editor de arte da *Folha* completava três anos de atuação no veículo e observou que grande parte dos ilustradores já estava na empresa há mais de uma década. O que importa, segundo ele, é que o desenho funcione no seu respectivo espaço editorial, criando, assim, uma expectativa em torno disso e dispensando novas avaliações.

Carvall atribui a sua preocupação com estilo à sua formação em artes plásticas. De acordo com ele, a maioria dos profissionais, que trabalha com charge e cartum, aprende a desenhar a partir de quadrinhos. A vantagem da sua formação artística é que, de tempos em tempos, ele sente necessidade de reciclar o que está fazendo. "*Chega uma hora em que você começa a botar tudo no piloto automático.*"

Adolar procura não se prender a um estilo. "*Gosto de experimentar coisas novas... e gosto também de não ser reconhecido.*" Ele vê com bons olhos a invenção de um estilo, mas também não menospreza a prática do estilo criado por outros desenhistas. Diz que começou a trabalhar muito influenciado pela herança de Angelo Agostini[90], um caricaturista italiano do século XIX, que morou no Rio de Janeiro. Isso

---

[89] O francês Jean Jacques Sempé fez trabalhos de publicidade e, entre outras publicações, produziu imagens para *L'Éxpress, Punch, Elle,Life* e *New York Times.* Fascinado pelas multidões, "*associa um desenho muito livre a uma observação aguda de detalhes significativos.*" (FONSECA, 1999, p. 138.)

[90] Considerado o mais importante caricaturista que atuou no Brasil no século XIX, Angelo Agostini (1843-1910) chegou ao Brasil em 1859 e revolucionou o gênero da caricatura com publicações sistemáticas. Depois de passar pelo Rio de Janeiro, fundou em São Paulo, aos 21 anos de idade, em 1864, a folha

teria provocado uma identificação do seu trabalho com a "*caricatura clássica.*" Apesar da inclinação para desenvolver outros tipos de traço, ele nota que a expectativa da empresa é por esse tipo de trabalho, de caráter mais realista, que, apesar das deformações, se aproxima de um retrato. "*É identificável de uma forma muito objetiva.*"

Esse ilustrador argumenta que o estilo do desenho se adequa, também, ao espaço editorial em questão. Haveria um traço específico para a Economia. "*Tem determinados traços, com linhas mais grossas, com linhas mais finas, com cores mais chapadas, que, na minha visão, identificam melhor a Economia.*" Desenvolvendo várias linguagens, ele acha que isso o torna bem visto na empresa. Ao ilustrar livros de literatura infanto-juvenil, para um público na faixa dos 12 anos de idade, percebeu que é necessário um outro tipo de traço. Esse desafio é visto como uma forma de aprimorar a técnica e o estilo dos desenhos.

Marcelo Cipis criou um estilo para a coluna de Pasquale Cipro Neto, que caracterizou fortemente a sua linha de desenho para a imprensa.

> *Eu faço um fundo... amarelo, e a figura preta colocada nesse fundo amarelo. E isso se repete sempre, mas não era assim no começo, era muito mais variado. E eu acabei criando esse estilo...* [A motivação] *foi o tempo para fazer a ilustração. Recebo o texto às seis da tarde e preciso entregar às seis e meia...*

Ele diz que gosta de variar as maneiras de desenhar e usar materiais novos, no entanto, preza o resultado que acabou dando uma identidade à coluna de Pasquale.

Em relação às ilustrações, Alex Cerveny não está preocupado em definir um estilo. "*Eu sou preocupado em... exercitar a linguagem, fazer diferentes tipos de ilustração.*" Mesmo como artista, Cerveny se recusa a produzir séries, visando o

---

ilustrada *Diabo Coxo.* "*Nele o extraordinário artista firmou suas posições libertárias e anti-clericais, que devem ter contribuído para fazer gorar o empreendimento.*" (FONSECA, 1999, p. 212.) Dois anos depois, fundou o jornal ilustrado *Cabrião*, que funcionou de 1866 a 1867. "*Agostini pôde assim desenvolver seu talento de satirista no laboratório restrito de assuntos locais, contribuindo também com alguns registros importantes de edificações de São Paulo, numa época pouco documentada da cidade.*" (LAGO, 2001, p.26.) Voltou ao Rio, em 1867, porque o ambiente tornou-se insuportável em função das perseguições e vinganças motivadas por suas caricaturas. De 1876 a 1891, a sua *Revista Ilustrada* defendeu a abolição da escravatura e a proclamação da República. Foi um precursor das histórias em quadrinhos, com *As Aventuras de Zé Caipora*, "*20 anos à frente do que os norte-americanos viriam a fazer.*" (FONSECA, 1999, p.212.) "*O desenho de Agostini era particularmente adaptado à litografia pelo uso do lápis gorduroso para marcar as sombras e criar volumes, usando a técnica do esfuminho, que o talento do grande caricaturista acabou impondo a seus numerosos seguidores, marcando um estilo que dominou a imprensa ilustrada por quase 30 anos.*" (LAGO, 2001, p.29-34.)

mercado de arte. “*Eu não vejo graça em rejeitar determinadas vertentes, descobertas, em torno de uma verdade única... tem quadrados que são completamente abstratos,...* [outros] *bem primitivos,* naif *mesmo.*”

Cerveny comenta que, em relação ao seu trabalho artístico, ele pode dar início a um projeto e terminá-lo “*dez anos depois*”. “*Gosto de trabalhar com esse intervalo ou com pequenos acontecimentos... durante esse tempo...*” As suas exposições individuais parecem coletivas, porque ele não se importa de apresentar diversos caminhos que está exercitando ao mesmo tempo, ao contrário de outros artistas, que optam por mostrar somente uma linha de trabalho, demonstrando, assim, uma identidade e uma pesquisa evidentes.

A preocupação com uma determinada linha de trabalho é definida por Cerveny como uma “*obrigação de academia”*, da qual ele gosta de se ver livre. “*Eu acho empobrecedor... essa postura ISO 9000, qualidade total, colocar o artista assim como um ser produtivo e gerador de empregos...*” Segundo o paradigma conceitual da arte contemporânea, com projetos envolvendo, muitas vezes, um grande número de pessoas, a exemplo das bienais, os artistas estariam concorrendo para “*ganhar pontos*”. Cerveny questiona os “*modelos*”, que poderíam ser comparados aos grupos de referência do jornalismo:

> *Tem muito... de fazer arte e justificar arte. Então,... a faculdade, a universidade te obriga a isso. Você não é só o artista,... você tem de escrever o trabalho, sua tese de mestrado, sua tese de doutorado e inventar alguma coisa para justificar o que você faz, que não seja o lado hedônico, o prazer que você sente,... o impulso de ser artista só. Isso não vale.* [...] *Os artistas começam a enquadrar o que eles fazem, de acordo também com o que as pessoas acham, críticos, teóricos.* [...] *As pessoas devem se colocar como discípulas de alguém. Então, o meu trabalho tem um pouco de Amilcar e um pouco de Franz Weismann, as pessoas pegam aí os modelos favoritos... E, aí, também, eu tenho os meus modelos, mas são modelos, eu gosto desses artistas* outsiders*, que não ficaram como bananas em pencas, em movimentos, mas que tiveram trajetórias individuais.*

Vincenzo Scarpellini considera que o bom ilustrador tem um estilo, “*no sentido de que ele é reconhecível*”, mas teme que essa preocupação possa virar “*uma espécie de gaiola*”.

> *O estilo... é algo que nasce de dentro... que você vem formando no decurso do tempo. É você próprio, então, você se expressa e tem toda*

> *liberdade dentro disso... Se você pega um estilo que já está afirmado e desenha daquela forma, acho isso limitante.*

Entre os artistas, os *marchands* querem que o artista mantenha o estilo para poder vendê-lo. Quanto aos ilustradores, eles seriam escolhidos também pelo estilo. Espera-se, portanto, que não haja grandes mudanças na sua maneira de desenhar, embora isso seja uma contradição em relação à idéia de versatilidade.

> *Se você coloca uma ilustração* [que lembra literatura de cordel], *você dá um sabor popular, sabor que pode ser folclórico, ou simplesmente quer comunicar uma sensação de simplicidade, dependendo do texto. Então você utiliza aquele ilustrador, porque você utiliza o seu estilo. Se você coloca uma ilustração* art noveau*, linha curva, rebuscada, você já dá um sabor mais urbano,... sofisticado, o que é o contrário daquela outra. Ainda que o tema seja o mesmo e a ilustração seja a mesma, os dois estilos conotam o texto de forma diferente. Então, o mercado compra o ilustrador pelo estilo que ele tem, certo? Não dá para escapar disso. Agora,... se você utiliza o estilo de um estilo emprestado, isso é muito limitante, se você construiu o seu próprio estilo como faz um ilustrador de cordel, porque absorveu da cultura aquele estilo, ele te representa, você vende isso no mercado, mas ele te representa completamente.*

Quando o ilustrador é dono do seu próprio estilo, tenderia a usá-lo com maior liberdade.

> *O estilo é uma forma de recogniscibilidade fundamentalmente, e você cria ele com as formas e com os traços, mas também com os meios, por exemplo, um ilustrador que sempre trabalha com aquarela já é identificado por isso,... quer dizer, o meio também já é uma parte muito importante do estilo.*

O uso de novas tecnologias, – *softwares*, como *Freehand* ou *Photoshop* – poderia problematizar isso. Para Scarpellini, o importante é fazer um uso de forma criativa.

> *Se você assume a manipulação do* Photoshop*, isso pode se transformar num estilo. Agora, se você quer utilizar isso só como puro efeito, aí é muito vazio. Mas isso acontece com todas as técnicas. A aquarela é uma técnica espetacular, a cor se difunde pelo papel, qualquer pingo que cai já faz um certo efeito. A mesma coisa é do* Photoshop*.* [...] *Você tem de usar os efeitos para a sua finalidade.*

As ilustrações são um tipo específico de desenho para a imprensa gráfica, que procurei elucidar no início deste trabalho. Não há como negar, no entanto, que se estabelecem muitos diálogos com outras formas, especialmente as caricaturas, além das charges, cartuns e histórias em quadrinhos.

Carvall tem preferência pelas editorias em que pode exercitar a caricatura, uma categoria que pode ser considerada intermediária entre a ilustração e a charge. Ele pensa que o ilustrador resolve-se, plasticamente, com o desenho da figura humana. Tudo que envolver caricatura ou caracterização de personagem é um bom campo de trabalho, como acontece na *Folha Ilustrada.* Carvall faz, porém, mais caricaturas para outras empresas, trabalhando na *Folha* em setores onde não é possível fazer caricaturas.

Baptistão, também, se pudesse, faria só caricaturas. Podemos observar, porém, que isso ocorre somente em ocasiões especiais, no *Estadão*. A editora diz que o uso de caricaturas ocorre mais nas editorias de *Esportes*, *Política* e no *Caderno 2*. No *Caderno 2*, a tendência é que as caricaturas sejam feitas por Loredano, um notável colaborador, que não atua na redação.

Galhardo buscou, nas ilustrações, o caráter narrativo das suas tiras de histórias em quadrinhos, que ele considera muito importante no seu trabalho, de uma maneira geral. Quando resolveu fazer uma "*moldurinha*" nas ilustrações da coluna do Dimenstein, encontrou o caminho para seu trabalho. Apesar de ele não ter elucidado, de maneira explícita, o que quis dizer com "*moldurinha*", podemos interpretar como um hipoícone diagramático, que enquadra as cenas das histórias em quadrinhos e que se caracteriza por formatar a etapa ou o momento de uma série contínua de ações. Ele chama atenção para o caráter narrativo da representação visual.

Na *Zero Hora*, a maior parte dos profissionais da editoria de artes tem menos de 40 anos de idade, tendo visto, ao longo da sua vida, muitos quadrinhos e desenhos animados, cujas concepções foram incorporadas por osmose.

O problema do estilo foi o drama de Galhardo no início do seu trabalho como ilustrador na *Folha*. Apesar de conhecer ilustradores que afirmam que não têm um estilo, pois variam muito os tipos de trabalhos, ele nota que há um estilo, na maioria dos casos, que pode ser identificado pelo tipo de traço. "*Ele impõe a personalidade dele naquele trabalho, a não ser quando é um ilustrador realmente comercial... daí o negócio dele é passear por todos os estilos e não ter nenhuma cara*."

Galhardo ficou satisfeito ao começar a perceber que as ilustrações eram inconfundivelmente suas. Mesmo assim, não considera que exista um ponto final. "*Eu*

não estava satisfeito. Então, eu fui mudando, passeei por alguns estilos dentro do meu traço, até chegar aonde eu estou hoje,... está com um estilo bem definido assim."

Orlando produz tipos de ilustração, de acordo com os produtos, pensando o estilo como a concepção de um vocabulário figurativo[91]. Nas publicações para adolescentes, ele entende que seus personagens têm comportamentos com uma mistura de ingenuidade e uma certa maldade, a partir de um relaxamento, que aparece nas roupas e tipos de cabelo, por exemplo. Na página três da *Folha,* ele diz que evita esses elementos, procurando um outro tipo de linguagem naquela seção.

Esse ilustrador acredita que o desenhista constrói um universo de forma inconsciente.

> *Outro dia, foi muito engraçado... faço muitos desenhos todos os dias...* [Eles vão para uma pasta no computador, onde ficam arquivados] *e eu não vejo mais. Outro dia, eu ia fazer uma palestra em Recife e precisava montar um* Powerpoint *com alguns trabalhos. Comecei a abrir algumas pastas pra escolher coisas, trabalhos que eu não via há meses, alguns eu não via há anos. Então comecei por curiosidade a entrar em pastas de... seis, sete, oito anos atrás. Aí... havia coisas que eu nem lembrava mais que eu tinha feito. Você olha, fala: 'Nossa, aqui já tinha, olha por onde eu estava indo, olha essa idéia aqui que é uma coisa que eu nunca mais retomei...' Então, tem horas que você retoma isso e você enxerga onde está essa linha, que é uma linha invisível, né? Mas que existe e que você não percebe porque você não vê fazendo todo o dia, ah, vou fazer por que... Não, você constrói esse universo meio sem perceber. E isso foi muito legal, ter me dado conta disso*...

Na opinião de Orlando, a maior parte dos desenhistas tem preocupação com o estilo. Ele pensa que todos chegam a um ponto em que conhecem as suas reais possibilidades, depois de se inspirar em trabalhos que são referência, os expoentes do meio. Conforme o seu estilo, ele tenta, de vez em quando, dar uma guinada, fazer alguma coisa que ainda não foi realizada, apesar de considerar isso quase que impossível. Em função da pasteurização dos desenhos com os efeitos de computador, ele tenta achar o que se diferencia, tendo um trabalho esteticamente diversificado.

Para Emilio, todos que desenham se preocupam com o estilo. E ele se diz influenciado por Nássara[92]. "*Era um cara que desenhava com uma síntese... um grande*

---

[91] Esse aspecto, vinculado ao estilo, será aprofundado no próximo subcapítulo.

[92] Conforme Pedro Lago, Antonio Nássara (1910-1996) destacou-se na imprensa carioca, entre outros veículos, na revista *O Cruzeiro* e no jornal *Última Hora*, com seus desenhos satíricos. Tornou-se um ídolo da nova geração de caricaturistas, tendo sido também um importante colaborador no *Pasquim*. "*Seu*

caricaturista... o desenho dele era radicalmente enxuto..." Na ilustração, Emilio nota que é um pouco mais difícil seguir na mesma linha, pela necessidade de clareza em torno dos objetos representados. Na caricatura, mesmo que haja a referência do indivíduo, haveria uma "*margem de experimentalismo*" maior.

Se há uma preocupação com o estilo, no caso de Mariza, isso se manifesta de maneira inconsciente. "*Eu sei que eu tenho as minhas tendências, as minhas idiossincrasias, um tipo de imagem... que aparece com mais freqüência, mas... se existe uma explicação para isso, vem depois.*" Essa ilustradora gosta de experimentar. Por isso, diz que todo trabalho realizado é uma etapa vencida, impondo um limite a ser ultrapassado, levando a reinventar a solução do próximo.

Em relação ao estilo, Mariza revela a importância da experimentação, que a leva ultrapassar limites estabelecidos, mas, ao mesmo tempo, ela se considera uma "*antropófaga*", que, como os artistas modernistas brasileiros, devora as referências do seu tempo para produzir algo propriamente seu. "*Para tentar exemplificar, tu vais desde o Carlos Estevão*[93] *até o Francis Bacon*[94]*. Sabe, vale tudo, tudo que cai na rede é peixe,...*" Talvez, não seja tanto uma questão de escolha para essa ilustradora, mas de referências que aparecem, que se impõem no seu trabalho. "*Elas surgem como visões, sei lá, não sei explicar direito.*"

Kipper está preocupado em "*criar uma marca pessoal*", mas acha que isso não pode se limitar ao "*tipo de traço*", estando integrado a uma forma específica de sintaxe. Isso pode ser entendido como uma tendência, o tipo de intervenção que o ilustrador faz nos veículos, através dos seus desenhos. Ele relaciona isso com o tipo de solicitação de trabalho que pode surgir no mercado profissional.

> *Se o cara quer realizar uma idéia que não combina com o tipo de estilo que realizo, fica ridículo eu fazer...* [O editor] *que vem com a idéia pronta dele, não funciona... Não dá... O problema é que há muitos ilustradores que se contentam em terem solicitados o seu traço. Isso é um problema pra mim...*

---

traço extremamente original pode parecer espontâneo pela economia de elementos, mas é fruto de longa elaboração e de muitos desenhos preparatórios, como observou justamente Cassio Loredano, seu biógrafo [...]*."* (LAGO, 2001, p.126.)

[93] Carlos Estevão (1921-1970) foi um caricaturista que trabalhou na revista *O Cruzeiro* e deu continuidade ao personagem *O amigo da Onça*, criado por Péricles (LAGO, 2001).

[94] O anglo-irlandês Francis Bacon (1909-1992) é um dos artistas vistos como pós-modernos, por ter ultrapassado as questões que foram levadas à exaustão pelos modernistas. "[A] *obra de Bacon expõe um mundo eivado de horror e ansiedade.*" (BECKETT, 1997, p.384.)

No ponto de vista de Cido, os paradigmas jornalísticos não impedem o desenvolvimento de um estilo pessoal. Na produção de ilustrações para crônicas, a partir do texto, segundo ele, é possível criar a sua própria interpretação, de uma forma completamente livre, dentro dos limites do espaço disponível e do tempo de entrega. "*O que eu faço aqui, eu faria na Folha ou em qualquer outro lugar".*

A versatilidade de estilos é vista como um aspecto profissional positivo no *Estadão*. Conforme Rosangela Dolis, porém, não há interferência nos modos de expressão. "*Não é a mesma coisa que um texto, que você pega, mexe e faz.*" O respeito ao tipo de desenho de cada ilustrador é importante desde o início do processo. É o que permite, inclusive, saber quais tarefas serão destinadas a cada um deles. "*É uma coisa que você desenvolve no dia-a-dia, você aprende no trato, você percebe quando você dá um trabalho para alguém e aquilo não foi legal,... você deu para a pessoa errada.*"

"*Carvalho é versátil, tem vários tipos de traços igualmente bons*", comenta Baptistão a respeito de seu colega. Já Carvalho vê como positivo o fato de os infografistas estarem fazendo ilustrações, apesar de ele ser um dos especializados em fazer ilustração. "*São estilos diferentes, que acabam enriquecendo o veículo*".

Baptistão dá importância ao problema do estilo. Disse que gosta de observar as gravuras de artistas como Lasar Segall para se deixar influenciar. Apesar disso, ele reconhece que tem poucas referências no campo da arte. "*O negócio é intuitivo mesmo, na prática.*" O problema de um estilo muito sólido, nas páginas de um jornal, segundo ele, é que pode tornar as ilustrações muito monótonas. Ao mesmo tempo, é difícil, para o ilustrador, manter uma plena coerência, diante dos desafios diários. "*A questão de ser identificado pelo traço é importante, acho legal, mas não é sempre que se consegue isso. É difícil*".

Em outro momento do acompanhamento, Baptistão apontou o estilo como uma solução para o problema da repetição, a qual estaria na variedade de profissionais atuando. "*Nessa área, você nunca vai encontrar dois caras iguais. Cada um tem um traço diferente e seu traço sempre vai se encaixar no que alguém está querendo*." A diferença, que tende a ser natural na relação dos trabalhos de vários ilustradores, pode evitar a monotonia entre as páginas do jornal.

Carvalho diz que o Surrealismo responde às suas necessidades ao ilustrar os editoriais, embora considere que possa estar "*blasfemando*", banalizando os procedimentos surrealistas. Sabe que não pode reproduzir os conceitos desse período e que eles não vão entrar em sintonia com as ilustrações e sua relação com os textos editoriais. "*O Surrealismo foi banalizado, mas acho que essa é a condição do século XX"*, diz Carvalho. "*Acho melhor dizer que a minha função é ilustrar, adornar, seduzir o olhar,... cutucar a curiosidade e chamar por esse lado*."

Antes de trabalhar no *Estadão*, Carvalho lembra que desenvolvia um traço mais solto e com um estilo bastante diversificado no *Correio Brasiliense.* Ao mudar de empresa, ele buscou se adaptar e não agredir o que o outro veículo pedia, impondo a sua própria linguagem. "*O jornal tem uma linha própria, que já é centenária. Isso faz com que eu esteja sempre em dúvida, por exemplo, se eu sou abstrato demais,... Mas, ao mesmo tempo, eu particularmente não gosto de ser convencional demais,... fica sempre essa coisa híbrida*."

Carvalho disse que todo ilustrador tem zelo por seu trabalho. Afinal, é o seu nome que está lá. Muitas vezes, até mesmo as pequenas vinhetas aparecem com a identificação do ilustrador. "*Não é sempre que o jornalista tem o nome assinado lá, na matéria, mas o nosso trabalho, 99 por cento dos casos está lá com nosso nome, que acaba sendo identificado*", nota. O zelo pelo acabamento é visto, por ele, como o compromisso ético do ilustrador, o que significa respeito ao consumidor.

Na opinião de Cido, os paradigmas jornalísticos não impedem o desenvolvimento de um estilo pessoal. Em relação às crônicas, por exemplo, ele diz que não é apresentada nenhuma determinação. "*Você lê e interpreta o texto, é completamente livre, só tem o tempo para entregar*..." A limitação maior para o desenvolvimento do estilo na ilustração é o tempo, de acordo com os horários de fechamento.

Acosta nota que o seu trabalho pode ser valorizado em termos de estilo. Numa ilustração feita para o *Caderno 2*, do *Estadão*, ele notou que a editora de arte percebeu que o seu tipo de trabalho se encaixaria bem, em relação àquela matéria. "*O editor, o chefe, deve conhecer o potencial que as pessoas têm*." Além do caráter de valorização do indivíduo, isso repercute no trabalho de equipe.

Baptistão nota que pode ocorrer uma imitação estilística de forma inconsciente. “*Às vezes, o cara imita, no processo de aprendizado, entendeu? É muito comum você copiar desenho dos outros, quando você está aprendendo a desenhar.*” Isso faria parte de um processo de adquirir conhecimento. No campo da arte, porém, parece imprescindível colocar algo de ordem pessoal, a expressividade. Isso é uma espécie de valor artístico da arte do nosso tempo, embora, nas suas formações, os ilustradores caiam em armadilhas que os afastam disso. "*Muita gente faz, e aí o cara não consegue se desvencilhar do traço do sujeito e acaba ficando igual. Eu não considero nem que seja um plágio... É a questão do cara não conseguir se libertar daquela influência*..."

Se a imitação de um estilo é necessária, como processo de aprendizagem, é preciso ultrapassar essa etapa. Também não há como negar, contudo, que, apesar de todos já serem ilustradores profissionais, os que atuam numa redação influenciam um ao outro. "*Eu admiro o Carlinhos*", comenta Baptistão.

> *Eu considero a minha mão um pouco presa, assim. Eu acho que, às vezes, eu podia soltar mais. Talvez, tenha a ver com a maneira como você aprende a segurar no lápis, né? Sempre tem aquela coisa de precisão, né? Eu seguro o lápis com força. O Carlinhos, eu percebo, que... o desenho dele sai mais fácil... Mas, depois que você implementar um jeito de trabalhar, é difícil de você mudar.* [...] *Eu tento fazer, assim, o máximo possível, que essa mão presa não transpareça no desenho. Eu posso ter a mão presa, mas o desenho pode sair solto. Eu tento que o desenho saia solto. Por exemplo, eu não sei desenhar com pena. Todo mundo fala que se percebe claramente quando o sujeito desenha com pena ou quando você desenha com uma caneta. A pena tem o movimento. De repente, dá o movimento com a caneta, eu engrosso, eu afino o traço com a caneta, porque... eu tenho essas limitações. Eu acabei não me dando bem nem com pena, nem com pincel... não conseguia me ajeitar*.

Nesse depoimento, Baptistão demonstrou não só que reflete sobre o seu fazer, mas também que a relação com os demais ilustradores (índices) e com seu modo de produzir as atividades diárias leva-o a pensar sobre a sua maneira de desenhar (qualissignos). No momento em que o ilustrador tem mais um trabalho acabado, aquilo vem a ser um sinsigno icônico, uma ocorrência do seu fazer marcado por aspectos qualitativos.

O que os colegas fazem são índices, enquanto o seu próprio fazer está na ordem da primeiridade – em relação a si mesmo. Através da convivência com os colegas, ele

tenta articular o seu modo de fazer com possíveis regras que tenham validade sobre as suas práticas no âmbito profissional. Esse parece ser o aspecto mais importante da comparação que ele estabelece com o traço do seu colega. Mais do que procurar fazer exatamente o que o outro realiza, ele deve entender as suas possibilidades e o melhor que pode fazer delas. Tem chances de, assim, chegar a um resultado próprio do seu poder criativo individual e, desse modo, chegar a um estilo pessoal.

Essas questões podem se aproximar tanto de um problema de ordem subjetiva que podem ganhar um terreno propício para seu desenvolvimento através da psicanálise. Muito mais no campo da arte do que no campo do jornalismo, esses aspectos parecem ganhar relevância em termos psicanalíticos, como expressões de uma subjetividade.

O importante, em termos artísticos, é chegar a algum tipo de reflexão sobre o próprio fazer. "*Eu vou tentar passar por cima da minha própria limitação, né. Diversas limitações... Eu admiro os colegas, falando que ficam desenhando compulsivamente e experimentando técnicas*." A chegada a um estilo, para Baptistão, é perpassada por questões desse tipo.

> *Quando eu comecei a desenhar profissionalmente, eu tinha problemas com o desenho colorido. Eu não tinha encontrado uma maneira de colorir o desenho. Era uma época.... em que o meu irmão ainda acompanhava de perto o que eu fazia... Ele falava... Você precisa aprender a colorir,... Você faz muito bem o trabalho com nanquim, com bico de pena,...* [Mas,] *eu não sabia como colorir um desenho... Aí eu cheguei nesse modo de colorir, que é aquele do lápis de cor que eu te mostrei*.

Para Baptistão, a qualidade do seu desenho hoje é devida a um processo de aprimoramento. Ele lamenta ter parado num determinado ponto e não ter feito novas experimentações. Aí, o estilo aparece como uma força negativa, paralisante. É algo que dá identidade ao ilustrador, mas, ao mesmo tempo, aprisiona-o.

No sistema industrial do jornal, os profissionais são contratados em torno de expectativas. Uma dessas expectativas, em relação aos ilustradores, pode ser o estilo. Ao mesmo tempo, contudo, esse sistema oferece desafios. Um deles é a versatilidade, apontada como uma expectativa pelo editor da *Zero Hora.* Essa parece ir contra o ilustrador, em função de entrar em contradição com a afirmação da sua identidade. Se

é inerente à atividade artística a experimentação, no entanto, a versatilidade pode ser um aspecto favorável.

Outro desafio são as novas tecnologias.

> Q*uando eu tive de usar o computador, eu não consegui reproduzir aquilo no computador. Com o mouse, pelo menos, eu não sei fazer aquilo. Pode até ser que tem uma maneira de fazer, mas eu não sei. Aí, eu comecei a fazer de outro jeito no computador, que me permitisse colorir o desenho de uma maneira satisfatória*.

O computador, assim como acontece com o uso do lápis, faz com que se estabeleçam comparações entre os trabalhos dos ilustradores.

> *O Carlinhos usa muito bem o aerógrafo no computador. No Photoshop, faz uso da ferramenta brush. Você escolhe a ferramenta que você vai trabalhar. Mesmo o software permite "n" efeitos e técnicas e vários filtros para serem usados, e tal, e eu estou restrito a uma gama bem pequena de opções...*

Baptistão nota como positivo o fato de o seu desenho ser identificado como seu. Percebe, contudo, que o lado ruim é "*você perder a oportunidade de descobrir outras maneiras de fazer*".

Pode-se notar que os ilustradores temem ser rotulados, ao mesmo tempo em que buscam a afirmação de um estilo particular. A versatilidade é um valor atribuído aos ilustradores pelos editores, o que se contradiz com a definição de um estilo. Na *Folha*, o tipo de vínculo criado com os ilustradores permite a diversidade de estilos, espalhados por diferentes espaços editoriais. Percebo que alguns ilustradores da *Folha* buscam estar disponíveis para toda possibilidade de trabalho, enquanto outros querem ser chamados para o tipo de matéria que corresponde ao seu estilo de trabalho.

Os ilustradores vinculam a formação do estilo aos nomes referenciais da cultura profissional, que vêm sendo citados ao longo deste capítulo. Podem ser nomes vinculados a charges, cartuns, histórias em quadrinhos ou artes plásticas. Também os colegas de trabalho podem gerar influência, por terem um estilo admirável, ou entrar em conflito, por apresentarem modos de fazer indesejados. Deixar-se influenciar parece muito perigoso, se o ilustrador não buscar caminhos próprios ao lado disso.

A própria prática e os desafios oferecidos pelo espaço editorial, que precisa de uma identidade, são aspectos que podem levar à constituição de uma forma estilística. Como a ilustração é algo que se define no fazer cotidiano, ela tem, a cada dia, uma

réplica, de algo que pode ir sempre se transformando no nível de definição geral, na ordem lógica da terceiridade. Essa caráter pragmático é que faz ilustradores, como Cerveny, verem a preocupação com um estilo como algo de ordem acadêmica. É como se devesse existir uma regra antes de as coisas acontecerem. Nesse tipo de trabalho, marcado pelo aspecto qualitativo, parece mais coerente que o caráter lógico seja uma decorrência de experiências na ordem da primeiridade e secundidade, chegando assim à terceiridade, ou seja, o estilo.

O estilo, assim como pode ser uma limitação, pode ser a possibilidade de liberdade de expressão, quando se trata de uma conquista com os próprios meios intelectuais e operacionais. Assim como os demais instrumentos, o computador é uma ferramenta a ser dominada conceitualmente e nas suas possíveis ações técnicas. Nesse sentido, o ilustrador busca afirmar uma identidade, que poderá se metamorfosear de acordo com os pedidos, os contextos e os objetos dinâmicos em questão. A constituição de um estilo depende de um autoconhecimento, considerando fragilidades e potencialidades, sempre havendo a possibilidade de uma superação dos limites.

O estilo nas ilustrações pode ser percebido através dos traços ou das concepções intelectuais, inerentes à forma de desenhar. O traço tem um caráter mais sensível, na ordem da primeiridade. Para identificá-lo, é necessário perceber a ilustração como um qualissigno, tipo de consciência a que seríamos levados pela arte abstrata. A parte conceitual é expressa na relação com outros desenhos para a imprensa, referências da cultura profissional ou da história da arte. O traço e a concepção intelectual estão implicados, mas não há como negar que elementos de ordem mais intuitiva fazem parte da produção artística, vinculados à idéia de traço. Nesses desenvolvimentos, elementos nas ordens da primeiridade e secundidade poderão levar ao reconhecimento de alguma generalidade lógica.

O traço é o aspecto qualitativo do trabalho do ilustrador, que aparece no tipo de linhas (espessura, retidão, continuidade ou fragmentação, fluidez, etc). Isso estabelece uma relação com o objeto dinâmico através de uma sensação qualitativa ou relações de semelhança, configurando perfis figurativos ou não. A correspondência ao objeto dinâmico traz consigo, sobretudo quanto ao representamen, o estilo do autor.

Nos subcapítulos que seguem, serão desenvolvidos pontos relacionados ao estilo, que são os vocabulários e as técnicas usadas.

8.6 Vocabulários e repertórios visuais

Como parte do seu estilo particular, Edu, da *Zero Hora*, assim como tendem os demais ilustradores, possui um vocabulário de signos figurativos, que são combinados diferentemente em cada edição, conforme os assuntos abordados. Há uma certa universalidade nesses signos, já que eles tendem a reaparecer em diferentes situações. Os seus melhores desenhos são arquivados, "*como se fossem um acúmulo de experiências*" e constituem um acervo pessoal disponível para a sua consulta e dos demais ilustradores, na sala da editoria de arte. "*Às vezes, eu estou sem idéias e consulto o que eu já desenhei. Folheando, dispara uma idéia nova, não necessariamente copiando...*" O barco com a onda, gente com asas e o homem de gravata são figuras recorrentes.

Diferentes figuras já desenhadas podem configurar um novo desenho. "*Às vezes, é um Frankenstein que a gente vai arrumar no computador. A gente canibaliza o próprio desenho. Já usei dois ou três no computador, fazendo em cima de remendos. Não dá para ser purista*."

Edu tenta interpretar subjetivamente o texto editorial de uma forma não direta. Assim, criou elementos visuais ao longo de seu vínculo com a empresa. Um elemento típico, usado em textos que abordam o tema "previdência" ou "fundos de benefício", é o guarda-chuva. Ele notou que não poderia fugir dessas figuras. Poderia criar algumas novas, mas notava que era mais interessante cuidar do aspecto gráfico do desenho, nas hachuras mais delicadas, nas texturas, na luz e na sombra. "*Sempre me pareceu que valia a pena, às vezes, investir mais nisso, que só nos elementos figurativos.*" É justamente nessa atenção aos elementos plásticos (a execução do desenho) que ele identifica a presença da sua subjetividade. Isso pode ser relacionado com a questão da abstração artística, que é justamente um aprofundamento na especificidade dos elementos plásticos.

Na Zero Hora, também se reconhece os bancos de imagens, exemplificando com o *The Stock Illustration Source* e outras revistas gráficas, como fontes de referências visuais. "*A gente chupa direto... não dá para... parar com isso.*"

Fraga concorda que, no editorial, existe um vocabulário de imagens, que são reorganizadas de acordo com o assunto do dia. Esse foi um dos motivos para buscar um caminho próprio, ao ilustrar a página, em oportunidades como a que ocorreu na época do verão, em 2003 e 2004. Ele não nega, contudo, que, no conjunto do seu trabalho, também exista esse vocabulário. Por um lado, há aspectos mais referenciais, resultantes de pesquisa em diversas fontes, sejam bibliográficas ou da internet. Por outro lado, há aqueles elementos de caráter mais artístico, relacionados inclusive à sua pesquisa na pintura. Deve-se ter em conta, porém, que o desenho para o jornal é sempre rápido. "*Quando eu desenho para eu mesmo, eu sou muito demorado.*"

Haveria uma parte mais realista, de caráter mais jornalístico, mais referenciada. Numa matéria publicada no caderno de *Cultura*, sobre crimes nos anos 30, ele buscou referências em livros com ilustrações da época, buscando imagens de calhambeques e do vestuário usado pelos gaudérios.

O desenho de Bebel é um dos mais característicos da *Zero Hora*, marcando especialmente o caderno feminino das edições dominicais. Uma das personagens que costuma reaparecer é a do "*marido*", uma figura masculina em pequena dimensão, que acompanha as figuras femininas em proporções maiores. As mulheres criadas ao longo de sua carreira apresentam diferentes personalidades, gordas ou magras. O cozinheiro bigodudo do caderno *Gastronomia* é outro que se repete. Ela diz, porém, que o mais importante, na definição de um desenho, vem a ser o texto, e o que se manteria no seu trabalho seria, sobretudo, o tipo de traço.

Emilio, da *Folha*, reconhece que o reutilização de elementos de um vocabulário visual torna-se necessária em função do pequeno tempo de realização. Ele trabalhava com instrumentos de precisão, que exigiam um desenho mais demorado. Com a redução do tempo, começou a fazer uso de um arquivo de imagens prontas. Trabalhando há 25 anos no jornal, ele ostenta um conjunto considerável de referências e imagens.

> *Como não tenho tempo hábil para resolvê-las, uma a uma, novamente,... esse tempo foi retirado pela questão industrial, eu reutilizo as ilustrações.*

> *Já fazia isso muito antes do negócio do computador... ser implantando na linha industrial.* [...] *Xerocava, recortava e colava.*

Carvall, assim como o Edu, da *Zero Hora,* também faz uso de imagens que fazem parte de um vocabulário. Elas são reorganizadas, atualizadas e compostas no cotidiano. *"É o que a gente chama de pré-cozido".* O tempo de fechamento é um dos grandes motivadores para essa atitude.

No ponto de vista de Kipper, quem trabalha com a palavra escrita também faz isso.

> *Tem os seus jargões, as suas frases de efeito tradicionais, seus tipos de raciocínio, principalmente de sintaxe. Você pega um texto e ele tem... seu pensamento evoluído,... tem uma sintaxe própria. Eu, como ilustrador, procuro ter uma sintaxe própria também... algumas imagens, algumas metáforas, eu uso de forma recorrente.*

Orlando nunca reutiliza seus desenhos, sempre desenha novamente, mas não nega que alguns trabalhos são muito parecidos ou que a mesma idéia pode voltar a ser usada em outro contexto.

Cerveny diz que a "*velocidade em que a coisa deve ser feita*" leva a recorrer a uma "*formulazinha*", "*um jeito de trabalhar que às vezes se repete*".

> [Às vezes, o assunto é] *esporte... às vezes é televisão,... política, tem o bom humor e o mau humor,... Eu desenvolvi alguns tipos de ilustração,... intuitivamente... não foi premeditado. Às vezes, eu escolho um desses, é como se fossem de outros artistas,... é uma subdivisão artística dentro de mim,... de linguagens.* [...] *Começa pelo tipo de material que eu uso,... se eu saio com nanquim e pincel chinês, ou se eu saio com lápis e aquarela, se eu uso colagem, se eu uso o fundo preto ou o fundo claro,...* [Ao preparar uma seleção de ilustrações publicadas para uma exposição], *deu para fazer uma classificação,... muitas ilustrações... têm, por exemplo, um objeto único,... focadas num elemento central, que é uma cabeça, uma fogueira, uma árvore, um cactus, e a ilustração se resolve nisso.* [...] *Tem umas que são sempre um par, assim, São Jorge e o dragão, sempre um elemento... dois elementos conversando, tem um diálogo. E aí tem as que já são mais elaboradas, que... enfim,... são paisagens,... tem uma elaboração, uma profundidade maior.*

O que mais se repete, nessa revisão de Cerveny, são os elementos "*céu e terra*". "*Em geral, eu faço um chão,... começo fazendo um chão e um céu, e... desenvolvo uma historinha.*"

No ponto de vista de Scarpellini, a recorrência a um vocabulário é inescapável para o trabalho do ilustrador, sejam "*imagens de outros autores ou coisas suas... soluções que você pode reutilizar.*" Para usar cores de uma forma expressiva, numa imagem que exija dramaticidade, por exemplo, o ilustrador colocaria cores escuras, cinzas; noutra ilustração, poderiam ser usadas cores muito brilhantes. "*Tudo faz parte de um repertório, ligado a determinado ilustrador.*"

Fotografias também poderiam inspirar os desenhos. "*Acho que não faz muita diferença qual é a partida, porque é o seu olho que está vendo. Então,... o importante é como você traduz isso no resultado final.*"

Adolar organizou um arquivo com as suas caricaturas, com cerca de 300 representações de políticos. Ele fez isso, pensando na ilustração do *Painel Político* da editoria *Brasil*, da *Folha*, que deve ser produzida, às vezes, no período em torno de meia hora. Segundo Adolar, não há tempo para pesquisar uma fotografia, "*É criar a situação, pintar e mandar.*"

> *O problema é que a determinação da coluna a ser ilustrada demora demais... Então, a gente tem de ter um arquivo pronto, porque, às vezes, eles pedem uma ilustração com quatro políticos. Nossa, se você for gastar 15 minutos, pelo menos, para fazer cada político, cada caricatura, e, se você tem meia hora para trabalhar, não dá, vai estourar o tempo.*

Para a editoria de Economia, Adolar também dispõe, em arquivo, de alguns elementos, como moedas estrangeiras, diversos tipos de cifrões. "*São repetitivos. Estão sempre sendo utilizados. Aí, a gente procura criar uma variação ou outra.*"

No *Estadão*, Acosta reconhece que, quando está com pressa, usa imagens de arquivo. Um passo fundamental para que essa atitude seja possível é o arquivamento dos trabalhos já realizados. Baptistão costuma guardar os seus trabalhos, ao contrário de Carvalho. Reutiliza, eventualmente, algumas ilustrações, mas ele observa que isso pode ocorrer inconscientemente.

> *Eu refiz um desenho uma vez e não percebi. Só notei depois que era exatamente um desenho que eu tinha feito uns quatro meses antes, na hora em que eu fui arquivar, pois, inclusive, eu nomeei do mesmo jeito. Quando eu fui ver, o desenho era idêntico...*

Entre os elementos que tendem a reaparecer, Carlinhos cita a "*famosa ilustração universal*". Essa seria "*um cara de costas, olhando para o infinito, assim, numas*

nuvens... meio vago". Brincando, ele diz que esta é uma saída encontrada por vários ilustradores: "*Quando você não consegue entender o texto, você faz isso.*" Outro elemento que tenderia a aparecer é a representação de uma mão. "*Mão segurando,... um homem na palma da mão... Acho que isso se repete bastante....*"

Carvalho considera a memória como fundamental, para a execução dos trabalhos. Preza a facilidade que tem para lembrar lugares e cheiros, por exemplo. Ouvindo música, ele busca resgatar essas sensações que considera fundamentais para o seu desenho. Isso pode ser entendido, também, como memória emocional. Em termos peirceanos, poderíamos dizer que seria uma memória de qualissignos, em meio a um ambiente dominado pela secundidade e terceiridade.

> *A música é uma forma de evitar um pouco esse ambiente estéril, que a redação acabou se tornando. Ela não é mais uma redação como era antigamente,... tem regras e... você não vê nenhum bichinho em cima do computador, nenhuma plantinha, não é orgânico...*

Quanto aos infográficos, no *Estadão*, os trabalhos são arquivados em CD, catalogados pela data. É possível recorrer a esses infográficos prontos, quando se quer resgatar alguma imagem.

De uma maneira geral, a formação de um vocabulário visual faz lembrar que o sistema de arquivos é importantíssimo numa empresa jornalística. Isso ocorre ainda mais, se ela investe nas reportagens e textos interpretativos, que podem estabelecer correspondências com fatos do passado, além de uma variedade de fontes. A reciclagem de informações, para entender os fatos recentes, é produtiva no jornalismo interpretativo.

Notei que os ilustradores tem, como uma estratégia comum, a formação de um arquivo pessoal, inclusive com as caricaturas. A maior justificativa é o tempo de fechamento.

A recorrência às mesmas figuras pode ser inconsciente. Nota-se que isso pode constituir-se em termos de imaginário, ou seja, uma consciência icônica. Tenho de considerar que a ilustração envolve não só informação, mas também os procedimentos de execução. Esses implicam em idéias, do ponto de vista intelectual e operacional, ao lado do uso do tempo. Recorrer às imagens de arquivo pode representar uma economia temporal em termos de elaboração braçal e de raciocínio.

As imagens ficam armazenadas mentalmente, no nível de terceiridade, através dos signos icônicos. Os arquivos servem, sobretudo, para evitar os mesmos procedimentos do trabalho manual. Com a computação, esse tipo de instrumentação vem se aperfeiçoando cada vez mais.

Tenho de considerar, também, que uma imagem armazenada é o registro de uma semiose. Essa, futuramente, será alterada na memória do autor, em função das novas experiências colaterais. É o mesmo que ocorre com os textos verbais, como observou Kipper. A imagem representa o registro de uma forma de pensar e de manifestar o pensamento em termos de vocabulário e sintaxe. Cada atualização, seja uma redação ou desenho, dificilmente voltará a se repetir com o(s) mesmo(s) signo(s), por isso, a necessidade de um arquivo para o registro dos hipoícones.

De qualquer forma, a recorrência de elementos é um fato importante a ser conscientizado, como um aspecto de reflexão crítica da produção, assim como deve-se levar em conta a maneira como esses elementos são arranjados em termos de composição visual. A repetição de elementos figurativos deixa de ser idêntica, quando eles aparecem em arranjos diferenciados.

Cerveny mostrou que as necessidades editoriais podem levar à criação de subdivisões no arquivo de produção dos desenhistas. Para cada linha editorial em que atua, podem ser registradas várias ocorrências. Essas ajudam a resolver os novos problemas na mesma área, criando, assim, generalidades no interior do seu processo produtivo.

Em função da preocupação com a identidade dos espaços editoriais, as figuras recorrentes também aparecem como um elemento de personalização, ao lado do tipo de traço, que corresponde à maneira de desenhar e delimitar o perfil dos objetos.

A maneira de definir as formas, texturas e linhas é um tipo de “vocabulário” na ordem dos qualissignos. Esse, no meu ponto de vista, tem um caráter mais estético, por estar ligado diretamente à categoria fenomenológica da primeiridade, caracteristica das abstrações plásticas. Quando Carvalho afirma que gosta de lembrar cheiros e ouvir música, remete à pretensão de Kandinsky, de chegar à mesma espiritualidade da música na pintura, e que esse tipo de representação está mais ligado à categoria da primeiridade, das sensações, dos qualissignos.

Quando o ilustrador busca referenciais em fotos, por exemplo, dá um caráter mais indicial ao seu trabalho. Nos momentos em que faz o papel do fotógrafo, como pode ocorrer nos tribunais de justiça onde são proíbidas fotos[95], suas imagens são muito mais indiciais, embora estejam muito mais próximas de qualissignos, do que os sinsignos fotográficos. O ilustrador pode buscar, na memória, imagens que envolvem conceitos, procurando assim legissignos.

8.7 Técnicas de desenho (entre o lápis e o computador)

Considerando os procedimentos técnicos, identifiquei três objetos dinâmicos no decorrer das observações: o desenho à mão, o uso do computador e as técnicas de colagem, – importantes também na história da arte no século XX.

Uma das questões mais recentes, no trabalho dos ilustradores, é a necessidade, cada vez maior, de usar as ferramentas de desenho oferecidas pelos computadores. Enquanto as técnicas tradicionais envolvem o uso de lápis, tinta ecoline, giz, etc, gradativamente, de acordo com as formas de produção predominantes, torna-se indispensável dominar *softwares*, a exemplo do *Freehand*, que é um dos mais usados na editoria de artes do *Estadão.* Para o tratamento de imagem, o *Photoshop* é indicado, mas não é adequado para lidar, ao mesmo tempo, com textos verbais. As máquinas usadas pelo *Estadão* são do tipo Macintosh, em função da rapidez e a adequação às imagens.

O ilustrador e infografista Cido Gonçalves, que Rosangela elogia em função da sua multifuncionalidade, é reconhecido na redação do *Estadão* como um dos mais bem sucedidos no uso do computador como ferramenta. Ele entende que o maior erro dos profissionais é deixar se levar pelos efeitos do *software*, desconsiderando a importância de desenvolver um estilo, que é o que realmente diferencia o trabalho do ilustrador, mesmo na apropriação desses novos equipamentos. Caso contrário, ao seu ver, haverá uma limitação e uma repetição em torno dos recursos oferecidos por essas ferramentas

[95] Como um exemplo de procedimento semelhante, na escolha do sucessor de João Paulo II, os jornais brasileiros publicaram o desenho de Noelle Herrenschmidt, que registrou a reunião a portas fechadas. A *Zero Hora* publicou a imagem na página quatro do *Caderno de Cultura*, no dia 23 de abril de 2005. Ver ANEXO H.

informatizadas. Ele reconhece que hoje tem mais facilidade para lidar com o mouse do que com o lápis, mas também busca informar-se, indo a exposições, verificando estilos diferentes e conhecendo outros ilustradores.

Baptistão resistiu ao computador durante muito tempo. “*Consegui aprender a me virar e faço o mínimo necessário... direcionado ao acabamento do trabalho*...” Ele tinha uma certa prevenção em relação ao computador. O primeiro que comprou acabou obsoleto e sem uso. O fato de a empresa oferecer um curso de *Photoshop*, em 1995, foi um importante estímulo. Aos poucos, foi realizando progressos. Há poucos meses, deu-se conta que, colorindo o traço, o desenho ficava mais leve e que ele mesmo deixava os traços muito pretos antes. “*Se você for ver bem, verá que os traços não chegam a ser pretos. Estão num tom mais escuro que o restante do desenho. Mas isso só pode ser feito, quando der tempo*.”

A tendência, nas redações, é que tudo seja feito nas máquinas, especialmente em função da diversidade de *softwares*, que, inclusive, imitam as técnicas de pintura em aquarela e pastel. Os computadores oferecem a possibilidade de desmontar e reconstruir as figuras, o que, manualmente, era impossível.

A dificuldade, porém, está em controlar o *mouse*, o que dificulta a fluidez das linhas. Existem canetas para desenhar em computador, mas o custo desse equipamento vem sendo impeditivo para a adoção nas redações. Cido tem preferência pelo programa *Ilustrator*. Ele explica que desenhar com o *mouse* não é usá-lo como um lápis, mas usá-lo de acordo com as possibilidades oferecidas pelo *software*. “*O mouse não te dá precisão.*”

Os monitores dos computadores devem ser calibrados, de forma a mostrar, em suas telas, o aspecto mais próximo daquele que será visto nas páginas do jornal.

Conforme o infografista do *Estadão*, Leonardo Aragão, o computador favorece o trabalho em termos de velocidade, mas não em termos de concepção. Isso ocorre, segundo ele, mesmo no caso das infografias, que também necessitam do trabalho de ilustração. Para o infografista, o computador é muito ágil para colorir e colocar efeitos. Apesar do que foi dito, embora esse seja um instrumento de finalização, Leonardo Aragão admite que, quando está com pressa, faz os trabalhos diretamente na máquina.

A editora do *Estadão* observa que se tornou impossível o uso freqüente de técnicas tradicionais do desenho no jornalismo diário, onde há necessidade de resoluções rápidas. Explica que os trabalhos feitos fora do computador tendem a ter um caráter especial, são produzidos para editorias como a do *Caderno* 2. Essa, por coincidência, é voltada para a divulgação das artes. Um dos aspectos que favorece o *Caderno 2* é o fato de as pautas serem preparadas com maior antecedência, ao modo das revistas. Isso permite um maior tempo para pensar na formulação de uma idéia.

Em termos de produção de ilustrações, usando como ferramenta o computador, Carvall, que atua na *Folha*, é mencionado como um expoente por outros ilustradores, a exemplo de Cido Gonçalves. Torna-se, assim, uma referência da cultura profissional dos ilustradores. Ao contrário do que acontece com desenhistas importantes do *Estadão*, ele faz, até mesmo, os esboços e os rafes diretamente no computador, máquina que funciona como se fosse papel e lápis para ele.

Ele dá muita importância, no entanto, para os tradicionais exercícios artísticos de observação, que considera fundamentais para a construção do desenho. O que muda – na sua opinião – é somente os instrumentos, permanecendo o exercício do olhar. Até hoje, ele freqüenta o atelier de pintura, onde tem o acompanhamento de um professor, embora não desenhe profissionalmente à mão há muitos anos. O exercício do olhar, segundo Carvall, é indispensável para poder trabalhar como ilustrador. E isso repercute no desenho feito no computador.

Esse ilustrador é da geração que está na passagem da prancheta para o computador. "*Eu, com certeza, fui o primeiro cara na imprensa do Brasil a fazer caricatura em computador, no caderno mais!, em 1992"*. Scarpellini avalia a qualidade dos desenhos de Carvall, dizendo que "*ele não se deixa levar pelos efeitos fáceis...*, [embora se perceba] *que o desenho é feito no computador.*" As linhas retilíneas só poderíam ser feitas com régua ou com computador. "*Ele usa a técnica de uma forma expressiva para a finalidade... de uma forma sutil.*"

Cido Gonçalves comenta que alguns concursos de caricatura não aceitam desenhos feitos em computador, achando mais legítimo o traço à mão, o que seria um preconceito. Nota, no entanto, que está sendo obrigado a trabalhar com computador,

pois a empresa já não dispõe facilmente de materiais das técnicas convencionais, a exemplo da tinta ecoline e caneta nanquim.

> *A gente se vira... Eu, às vezes, para fazer uma textura, invento coisas, faço texturas de lápis de giz, vou esfregando, faço algumas texturas para depois aplicar em cima da ilustração*,... [...]
> *Acho que realmente acaba forçando o cidadão a ir ao computador e finalizar lá*.

Apesar de fazer a maior parte das tarefas direto no computador, Cido mistura outros recursos. "*Às vezes, eu posso usar um tecido... Não é uma coisa nova, o Loredano faz isso muito melhor do que eu...*", diz apontando um importante referencial profissional dos ilustradores dessa redação.

> *No começo era difícil, porque as pessoas não conheciam muito bem. Cada vez que se fazia algum trabalho, você via mais recursos, mais.... as ferramentas que estão lá, quando são jogadas no trabalho, você percebe que é computação. É um trabalho frio de computação gráfica.*

O importante, na opinião de Cido, é colocar algo de si, usar a criatividade. "*Cada ilustrador tem o seu estilo, no computador não é diferente*. *As técnicas que você vai aplicar vão te dar uma característica própria, um estilo seu, tudo mais, como no lápis*." De qualquer forma, contudo, há sempre o risco de fazer o que todo mundo faz, quando a preocupação são os efeitos propiciados pelos softwares. "*É um filtrinho que todo mundo pode usar.*"

> *O computador é uma mesa para eu trabalhar, mas tento me influenciar com outras coisas,... ir muito a exposições, verificar estilos diferentes, conhecer outros ilustradores,... também de outros países. Então, você é que deve se abastecer, porque o computador não vai fazer nada por você. Com a bagagem que você tem, desenvolver o trabalho na máquina, só isso. Vai importar o que você sente,... o que você vai transmitir*...

Talvez, com o computador, esteja se perdendo o caráter artesanal, manual, que pode haver no uso do lápis. Cido relaciona o recurso do computador com os diversos recursos técnicos usados pelos artistas, a exemplo da perspectiva no Renascimento. Para além disso, é que Cido vê o problema do estilo. "*Eu ainda estou correndo atrás*..."

Marcos Müller considera que o material feito à mão tem melhor qualidade, mas o jornal exige uma rapidez que não permite esse fazer no cotidiano. Somente quando

ocorrem os "*pescoções*", os adiantamentos, essa possibilidade é garantida. "*Mas, geralmente eu procuro traçar à mão, escaneio e corrijo no computador, finalizando.*"

Apesar de gostar das figuras geométricas, Carvalho percebe que o "*computador é muito retinho*" e perde o caráter espontâneo de um traço à mão. Ele diz que "*gosta de sujar as mãos*", o que não pode fazer com tanta freqüência, em função da rapidez do veículo.

Acosta, acostumado a desenhar à mão, afirma que tem medo da tecnologia. "*Tivemos de procurar novos meios de expressão para conciliar nosso trabalho com a técnica*." A empresa não estimula o uso das técnicas tradicionais, mas que os profissionais sejam eficientes, rápidos e práticos. "*O computador foi realmente uma ferramenta que mexeu com a nossa ótica de trabalho*."

Emilio, da *Folha*, lembra que os desenhos eram finalizados e entregues na redação para serem fotografados e, depois, montados pelo peistape, além de revisados. Havia muitas etapas, hoje suprimidas. "*Agora não,... depois de escaneado e... do tratamento de cor... a gente mesmo coloca na página montada na tela.*" Hoje, geralmente, ele escaneia o desenho em preto-e-branco e colore no computador com o programa *Photoshop*.

Marcelo Cipis reclama que a impressão no verso do papel pode atrapalhar o seu desenho. "*Quando tem muito preto ou uma cor densa na página oposta, como o papel do jornal é meio transparente, aparece e atrapalha a imagem.*" Ele diz que se assusta com os resultados que aparecem nas edições. Com a manutenção do mesmo tom amarelo nos desenhos, que veio a caracterizar o seu estilo, ele nota que há um maior controle.

Cerveny tem preferência por fazer os seus desenhos com a técnica de aquarela, com a qual alcança melhores resultados. Quando dispõe de maior tempo de execução, a solução não se concretiza ou, então, se estiver imbuído do espírito da experimentação, parte para outras técnicas, como a da colagem, por exemplo.

Scarpellini usa os esboços ou fotos como referências iniciais. Inicia a ilustração propriamente noutro papel, fazendo traços, colocando cor, sem apagar nada e sem trocar a folha. "*A ilustração final é uma sedimentação de passagens, às vezes, de incertezas,... de erros, mas, para mim, isso dá expressão à ilustração. Eu não quero*

que ela seja perfeitamente acabada." Seu intuito é que o desenho mantenha todas as passagens, inclusive as mudanças de idéias. "*Acredito que, no meu caso, isso dá mais expressão.*" Tentando preservar o caráter manual, ele evita os processos de acabamento por computador.

> *A imagem é escaneada... as cores são controladas em função da impressão da Folha,... que tende a acentuar os vermelhos. Então, no computador, eu abaixo um pouquinho os vermelhos, para compensar essa falta da impressão. Mas ela não é manipulada pelo computador.*

Adolar faz os traços manualmente, escaneia e depois colore no computador. Em função da disponibilidade de materiais no seu estúdio, aprecia também as técnicas mistas. Quando quer fazer algo mais elaborado, tendo maior tempo, usa a técnica de aquarela para colorir, mas o horário nem sempre ajuda. "*Nós tínhamos oito horas para desenvolver o nosso trabalho. Hoje em dia, nós temos só duas.* [...] *E a quantidade de trabalho é a mesma.*"

Ele também não aceita a mera adoção de procedimentos artísticos, sem a distinção entre a "*linguagem plástica*" e a "*linguagem gráfica*". A primeira seria aquela que funciona melhor nas pinturas, telas, suportes convencionais da arte; e a segunda, nos jornais e revistas.

> [Há] *...meios tons que você usa, por exemplo, em telas, em painéis, que, numa impressão, desaparecem. Então, a linguagem gráfica é isso. Digamos, assim, uma junção de cores e traços,... uma linguagem muito clara, o desenho muito... nítido. Se você pegar, por exemplo, uma pintura do Monet* [96] *e for imprimir no jornal, ela vai sair borrada,... feia. Você tem de fazer um desenho o mais limpo possível... A qualidade do jornal é muito ruim na realidade. Você tem de imaginar que aquela impressão tem defeitos,... falhas,... Você tem de criar alguma coisa que, na prática,* [tenha] *a impressão... boa. Às vezes, o desenho está feio no papel, mas você sabe que, ao ser impresso, ele vai ter um bom resultado. Então, eu acho que essa é a preocupação gráfica da coisa, essa limpeza, essa clareza, né?*

Orlando observa que o advento do computador levou a uma pasteurização das ilustrações. "*Por mais que o desenho de um ou outro fosse um pouco diferente, as*

[96] Eu definiria Monet como o mais impressionista entre os pintores impressionistas. Pintando ao ar livre, ele captou a natureza, sobretudo, como um fenômeno ótico, que, na superfície das suas telas, passa a ser uma combinação de manchas coloridas, sem a demarcação precisa do limite das formas, com a linearidade do desenho. É quase uma pintura abstrata, mas não chega a ser isso, porque é, ao mesmo tempo, um retrato real de um fenômeno efêmero.

ferramentas que se tem são muito parecidas..." Ele notou que todos começaram a fazer uso dos efeitos em *dégradé* em função de usar as mesmas ferramentas.

Para Mariza, que faz seus desenhos à mão, a questão técnica é indiferente. "*Eu acho que o principal é o trabalho ser bem feito, ser feito de forma competente, não importa se é feito à mão ou no computador*..." Ela acredita, no entanto, que o mercado está deslumbrado, no momento, com as coisas feitas no computador**. "***Talvez, daqui a pouco, passe esse deslumbramento e a coisa volte a ter um charme, justamente por ser feito, vamos dizer, 'artesanalmente', entre aspas.*"

Utilizando várias técnicas, ao longo de sua carreira, entre as quais a da colagem, Mariza faz os seus desenhos à mão. A colagem está intimamente ligada a vários procedimentos que se tornaram importantes no decorrer da história da arte, no século XX, e também é uma operação inerente aos processos de manipulação informatizada, de textos e imagens. Trabalhando na redação, ela fez muito uso da máquina de *xerox*, mas, na sua casa, onde faz seus desenhos hoje, não tem acesso a esse tipo de equipamento. "*Você tem de sair, de se deslocar, largar o que se está fazendo, etc*."

As experiências que Mariza realizou com colagens de imagens xerografadas são lembradas pelos ilustrador Orlando. De certa forma, ela antecipou procedimentos que hoje são muito comuns em função dos *softwares*. Ela usava cópias *xerox* defeituosas e incorporava ao desenho. O que interessava para ela, contudo, era sobretudo como produzir imagens que pudessem ser reproduzidas graficamente. Mariza lembra de um episódio divertido a respeito disso:

> *Quando introduziram o* fax *nos jornais, eu ficava experimentando copiar as coisas... Uma vez eu consegui persuadir um colega a passar uma meia no* fax *e prendeu no mecanismo. Daí, eu fui proibida de fazer esse tipo de coisa e as pessoas de acatarem essas brilhantes idéias...*

Xerocar e colar são dois procedimentos também muito usados por Emilio, que se tornaram, hoje, extremamente práticos, graças às ferramentas que o computador oferece. Para Emilio, a grande vantagem da informática são as facilidades para as aplicações de cores, com agilidade e uma qualidade mais garantida na hora da impressão. O computador também facilita o armazenamento de imagens que poderão ser reutilizadas no que antes se chamaria de "colagem", com o auxílio da máquina de fotocópias.

Bebel começou a fazer colagens, com a reciclagem de fotos impressas em diversos veículos, buscando uma diversificação na sua própria linha de trabalho. Em função de fazer imagens para as colunas de Scliar e Martha Medeiros no mesmo caderno dominical, ela buscou uma diferenciação através da técnica. As colagens ficaram para a coluna de Scliar e os desenhos à aquarela, para a de Martha. "*Procuro manter a diferença entre os dois*."

Independente das tecnologias que a empresa disponibiliza, talvez a possibilidade de experimentação seja mais importante para os ilustradores. Fraga, da *Zero Hora*, comenta que tem experimentado muito as novas linguagens gráficas.

> *Comecei fazendo uma coisa com retícula, e hoje estou usando mais lápis, para poder pegar o grão. Os lápis são com base oleosa. Então, aproveito toda a minha formação em artes plásticas para aplicar em alguns materiais que não eram usados na* Zero Hora*, antes da minha entrada. Antigamente,... o pessoal fazia o trabalho à canetinha preta ou a nanquim...* [...] *Lá por 98, nós tivemos um time muito bom na editoria de arte, que tinha o Rodrigo Rosa, eu, o Edu... A partir desse ano, a gente começou a encontrar uma linguagem, a explorar materiais que não eram típicos do desenho gráfico*...

Esse ilustrador lembra que eles tiveram chance de ir testando o uso da aquarela, tinta acrílica, guache com camadas grossas e a sanguínea, que é um lápis de base terrosa (argila). A questão da temporalidade, no entanto, nunca pode ser esquecida. "*Ás vezes, pelo tempo do jornal, tem de fazer dentro de um* software *mesmo, para poder ser mais rápido.*"

O uso cada vez mais freqüente do computador pode entrar em choque com essas técnicas tradicionais, ou, quem sabe, de acordo com Fraga, ser visto somente como mais um instrumento entre outros mais antigos.

> *Computador não é o início, o meio e o fim. Está dentro do processo. Sempre priorizo o desenho à mão, porque eu acho que tu trazes uma identidade para o jornal,... como eu vou dizer, um reconhecimento de quem está fazendo o quê através do desenho à mão, que o computador não nos oferece. Já fiz e faço, eventualmente, algumas coisas, desenhando direto no* software*, mas prefiro fazer à mão, escanear, eventualmente, colorir no computador e mandar, ou não, às vezes, desenho direto, quando só escaneio. É... uma ferramenta a mais,... até tive uma discussão com o Santiago*[97] *a respeito do medo de usar a*

[97] Santiago está entre os principais chargistas e caricaturistas gaúchos. Conforme Fonseca (1999), ele foi contratado pelo jornal *Folha da Tarde* em 1975, após uma certa regularidade de colaborações. Obteve o reconhecimento mundial ao receber o prêmio *Grand Prix* em 1989, no *11th Yomiuri International Cartoon*

> *máquina, porque ele acha que talvez vá... equalizar com o trabalho de outras pessoas,... Não é isso,... eu consigo manter a minha identidade, trabalhando no computador ou não,...*

Além dos materiais e instrumentos técnicos, outras dificuldades, como, por exemplo, o aumento de trabalho em função das férias dos colegas, segundo Fraga, podem servir para o aprimoramento do desenho.

> *Alguns desenhos demandam mais tempo; outros são mais simples. Eu vejo isso como uma oportunidade para tu tirares os cacos do teu desenho,... limpar a forma, simplificar a maneira de desenhar... e de resolver graficamente as coisas*.

Fraga, como já foi observado, é reconhecidamente um excelente caricaturista. Nesse tipo de desenho, trabalha muito com as simplificações e os zoomorfismos. A aparência do jogador de futebol Ronaldinho é transformada em função da semelhança que teria com uma foca. "*A minha caricatura vai distorcendo, distorcendo a figura, até se tornar o mais próximo possível dessa foca.*"

O maior risco do uso do computador é a sobrevalorização da ferramenta, desconsiderando-se todos os procedimentos anteriores, usados na atividade de ilustração. A informática, porém, vem atender a necessidade de soluções instantâneas, que a imediaticidade do jornalismo exige. Dessa forma, há uma pressão constante sobre os profissionais, para que adotem novos procedimentos técnicos. Isso aparece, para os ilustradores, como uma possibilidade de aperfeiçoamento pessoal e, ao mesmo tempo, uma ameaça, especialmente quando os seus processos criativos estão mais vinculados a outros procedimentos técnicos.

O caráter artesanal, que corresponde a um aspecto do fazer artístico, está vinculado ao desenho à mão. Esse pode ser visto, também, como uma forma de expressão da subjetividade. Essa questão ganhou importância na história da arte, desde os primeiros tempos da Revolução Industrial, quando o trabalho e produção passaram por processos de mecanização e massificação. John Ruskin (1819-1900) e William Morris (1834-96) procuraram intervir na desumanização do trabalho, durante o

---

Contest, em Tóquio, além de uma série de distinções. Uma das suas criações mais conhecidas é a personagem Macanudo Taurino e seu cãozinho mascote.

século XIX, através das concepções artísticas. O artesão que “faz coisas” poderia ter tanto valor quanto o artista que “imita as coisas”.

> *O artista já não é apenas um visionário isolado do mundo, mas um homem em polêmica com a sociedade, a qual gostaria de reconduzir à solidariedade e ao empenho progressivo coletivo de todos os povos e todos os homens* (ARGAN, 1998, p.31).

A *Art Noveau* e a Bauhaus foram dois indíces posteriores, relacionados com a reflexão desses dois pensadores. Eles estão marcados pela busca de inserção de elementos artísticos na produção industrial. E tudo começa pelo reconhecimento desse fazer, muito evidente nos trabalhos manuais. A inserção da mão é a participação do autor com seu corpo, que deixa rastros, mesmo em imagens posteriormente escaneadas e reproduzidas aos milhares.

Os ilustradores oscilam entre uma valorização do uso do computador e o exercício das técnicas tradicionais. Mesmo Carvall, que é reconhecido como um dos mais bem sucedidos no uso da informática, defende a prática do desenho de observação, do tipo acadêmico. O fato de concursos de caricatura não aceitarem desenhos por computador indica a dificuldade para a aceitação na cultura profissional dos procedimentos informatizados, levando à tendência de ocorrerem processos híbridos. O computador parece ameaçar a atividade com uma forma de mecanização, semelhante ao que ocorreu no século XIX e assustava críticos como John Ruskin. Dessa forma, os ilustradores buscam preservar os seus processos “artísticos”.

A Arte Pop, no entanto, mostrou desde os anos de 1950, que a arte está marcada por sua proposta em relação ao seu contexto histórico, não precisando se prender a procedimentos técnicos do tipo artesanal. Segundo os artistas Pop, desde que os objetos fossem capazes de provocar uma reação, conforme o tipo de sensibilidade vivenciada, eles poderiam atingir a dimensão artística. Foi o que aconteceu com as colagens de Richard Hamilton, com o uso de imagens reproduzidas pelas mídias. A técnica de colagem parece ser a síntese entre o conflito que ocorre entre os processos informatizados e as técnicas tradicionais. Ela traz à tona as questões apresentadas pelo menos desde o Cubismo sobre as representações e o caráter intelectual da criação artística. Isso ocorre mesmo que a colagem se mantenha vinculada a procedimentos manuais.

8.8 Os infográficos

Os jornais estão cada vez mais repletos de infografias, a partir das quais as notícias são explicadas visualmente, com a junção de textos e imagens. Os infográficos demonstram aspectos que estão intervindo nas concepções, não só das ilustrações, mas, também, do jornalismo gráfico de uma maneira geral. Considerando índices apresentados nos depoimentos dos profissionais, é possível observar, no nível de tendencialidade, a geração de novas concepções em torno dos domínios de linguagens jornalísticas. Isso ocorre da mesma maneira como aconteceu com a inserção das fotografias, que, agora, por sua vez. estão sendo influenciadas pelas possibilidades dos equipamentos de informática.

Na *Folha de São Paulo*, de acordo com Gentile, as infografias são desenhos técnico-descritivos, que explicam, por exemplo, "*por que o ônibus espacial explodiu*", em contraste com a ilustração, que ocupa "*espaços nobres, ou seja, onde o desenho... é quase um quadro...*". Preenchendo a ausência de foto com a infografia, os profissionais tentam desconstruir, mostrar ao leitor, o que aconteceu naquele momento da explosão. A opção por separar os ilustradores dos infografistas seria, sobretudo, técnica. "*Nós produzimos uma média de 20 a 30 infografias por dia.*"

No *Estadão*, conforme a editora, os infográficos têm o objetivo de tornar os assuntos de reportagem mais claros e evidentes, além de reduzirem o tamanho dos textos. Certas explicações, especialmente em matérias de caráter científico, seriam muito longas sem o recurso dos infográficos.

O infográfico tem um caráter informativo, mas as informações podem ser de ordem visual. Nesse caso, "*é um desenho bem técnico, não é tão artístico como o dos ilustradores*", observa Marcos Muller. "*Para fazer infográfico, não é preciso saber desenhar, embora desenhar ajude muito, e todos os infografistas devam ser bons ilustradores*." Cido Gonçalves, por sua vez, afirma que é imprescindível saber ilustrar, para fazer infográficos.

O infografista Hugo Carnevalli vivenciou o surgimento da infografia nos anos de 1980. Considera que é necessário rabiscar, no papel, o infográfico, para tornar a idéia

de realização compreensível. Também observa que certos infográficos estão mais próximos do que seria uma ilustração. Para fazer infográficos dos mais difíceis, como são as tabelas dos jogos da Copa do Mundo e do Panamericano, é necessário primeiro montar uma estrutura para depois ir jogando os dados. Luis Acosta lembra que, inicialmente, era comum várias pessoas colaborarem para fazer um único infográfico, embora isso não fosse muito produtivo.

Carnevalli observa que o rafe é necessário para ter uma idéia das dimensões e dar corpo aos elementos.[98] Depois, isso é corrigido no computador. Com o programa *Freehand*, "*você tem as ferramentas que você pode delinear, tem curva, quadrado, estrela, triângulo,... Tem uma infinidade de possibilidades para trabalhar. Então, fica mais fácil*". O *Photoshop* é usado para colorir esboços, com um melhor acabamento, permitindo trabalhar as nuances.

Na experiência de Carnevalli, o infografista trata de colocar a informação em termos visuais. No acidente de um avião, por exemplo, ele deverá desmembrar a máquina e mostrar a peça que motivou o acidente. "*Aí você tem de fazer a criação, a imaginação, ir atrás de elementos*..."

Para fazer os infográficos, algumas vezes, Carnevalli vai a campo, junto com os repórteres. Ele recorda de uma ponte sobre uma das principais avenidas de São Paulo, que estava com uma das pilastras fragmentadas. "*Poderia causar um acidente. Então, pegamos o carro do jornal e fomos até lá*." No local, Carnevalli fez fotos e rafes na sua prancheta de desenho. As suas noções de perspectiva são bem úteis nesses momentos, assim como, a sua vivência do jornalismo.

> *Falei com o engenheiro e ele me deu todos os pormenores,... a altura da ponte, ...a profundidade... cada estaca dessas tem 80 toneladas, o diâmetro tem 31 centímetros. Então,... a gente vai escrevendo ao lado do desenho, para não se perder né? Porque são muitas perguntas...*

Já houve momentos em que Carnevalli foi chamado em casa, na sua folga, para fazer descrições visuais de acidentes. Num acidente com um avião no aeroporto de Congonhas, ele foi solicitado a fazer o desenho. No local, ele pediu ao zelador de um prédio para subir no terraço, onde teria uma visão em perspectiva, ao contrário do que

[98] ANEXOS K 19 e K 51.

acontece junto ao solo. Completou a descrição visual com dados fornecidos pela assessoria de imprensa do aeroporto.

"*O profissional que faz esse trabalho não pode dar a informação errada, porque o repórter nem sempre vai com você. Às vezes, você tem de ir sozinho.*" Nesse caso, a relação do infografista com o repórter lembra muito as relações dos fotógrafos com os repórteres. "*O repórter fica muito interessado em fazer o seu texto. Ele não está preocupado, se você vai fazer certo ou não. No finalzinho, ele verá se está dentro daquilo que escreveu*." Carnevalli, inclusive, costuma fotografar as cenas que deverão gerar infografias, pois essa é uma maneira de ter uma referência visual.

Essa relação entre ilustração e reportagem também é abordada, espontaneamente, por Kipper, da *Folha*. Ele diz que o repórter e o ilustrador fazem trabalhos paralelos sobre o mesmo tema. Assim como o repórter vai falar com as pessoas entrevistadas, para obter depoimentos de forma mais pessoal, ao contrário do que ocorre pelo telefone, por exemplo, o mesmo deveria acontecer com o caricaturista. "*O ideal é conhecer a pessoa fisicamente...* [além de] *conhecê-la de outra forma, ler textos sobre ela, ler reportagens... não pode ser uma caricatura sem uma opinião da pessoa, no mundo ideal, certo?*"

Assim como podem existir fronteiras entre os campos da arte e da ilustração jornalística, pode haver limites entre a ilustração e a reportagem, a serem transgredidos ou não. Nos jornais, os repórteres tendem a ficar incubidos, sobretudo, das redações dos textos verbais, e os fotógrafos e ilustradores, da produção das imagens. Da mesma forma, o contato com as fontes e o local dos acontecimentos fica a cargo dos repórteres e dos fotógrafos. Conforme as práticas atuais, o ilustrador, geralmente, fica o tempo todo na redação, ao contrário das exceções, como foram os relatos de Carnevalli. Perguntando-se sobre quando os ilustradores deixaram de ir para a rua, Kipper afirma, por um lado, que "*esse foi o grande erro.*" Por outro lado, diz que "*o ideal é ter uma opinião sobre as coisas... uma cultura geral boa.*"

Outro ilustrador repórter é Scarpellini, que considera importante que os jornais usem as ilustrações como uma forma de informação. Ele lembra do quadrinista Art Spiegelman, que foi premiado em 1992, com o prêmio Pulitzer, nos Estados Unidos, pela obra *Maus,* um retrato da perseguição nazista aos judeus.

> *É um tipo de tendência muito interessante,... no momento em que a fotografia pode ser totalmente manipulada ou é impossível de fazer, como é no caso da guerra do Iraque. A ilustração recupera um espaço autônomo,...* [pois]*, como você acredita numa fotografia hoje em dia? Uma fotografia na Internet, ela pode ser totalmente manipulada. Então, você só acredita pela fonte. Se você vê uma foto publicada no site do* New York Times*, você sabe que tem uma certa garantia... A única prova da fotografia seria o negativo, porque o negativo não pode ser manipulado.* [...] *Quando for foto digital, a única garantia é a fonte. E a ilustração também. Quer dizer, você acredita na fonte, né? Se uma pessoa fez uma reportagem ilustrada, você acredita que aquela reportagem é verídica, porque acredita que quem escreveu e o jornal que veicula são confiáveis. Então, é um espaço interessante.*

Scarpellini faz reportagens de viagens, também com as ilustrações, a exemplo da realizada sobre a Ilha de Páscoa, publicada no dia 27 de janeiro de 2003, e sobre a África do Sul, dia 26 de maio de 2003, ambas publicadas no caderno de turismo. Quando ele dispõe de mais tempo, faz desenhos nos locais. Noutras vezes, faz uso de fotografias, como uma referência. A expressividade do desenho daria um sabor diferente para a vivência dos lugares turísticos.

Para Scarpellini, a infografia é uma visualização de informações.

> *Utiliza a linguagem da ilustração, ainda que de uma forma estilizada*, [....] [mas] *quase não usa as técnicas de arte, ela tem de visualizar relações de dados e quantidade, relações entre pessoas, tipo relações políticas, ou a reconstrução de um fato... quando se tem* story-board*.*

Seria um tipo de imagem mais funcional, menos expressiva, embora um "*bom infografista*" deva traduzir, visualmente, os dados de uma matéria, sendo assim, também, um "*bom ilustrador*". Ao contrário do ilustrador, porém, o infografista deveria controlar a expressividade.

> *No caso das* [minhas] *ilustrações de São Paulo, o lado expressivo é muito forte. Eu posso até colocar imperfeições na proporção do prédio, posso colocar uma perspectiva errada, pra mim, o importante é que as pessoas reconheçam a cidade, mas não reconheçam perfeitamente.*

Scarpellini concorda que as ilustrações têm um caráter fortemente opinativo. "*É uma espécie de charge, só que não é charge.*" Nas suas ilustrações, Scarpellini pode cair numa espécie de guia turístico da cidade de São Paulo, mostrando seus cartões postais, mas o interesse jornalístico, segundo ele, não estaria nisso. "*Se você coloca as coisas sob uma luz diferente, você obriga as pessoas a olhar. Isso é o ideal.*"

Glauco Lara, do *Estadão*, vê o infográfico como uma oportunidade para misturar um pouco de tudo. De acordo com ele, esse recurso gráfico permite textos mais sintéticos. Considera importante não perder a referência do texto do repórter, para não encobri-lo. Para trabalhar as idéias das matérias, quem manipula imagens cria cenas artificiais, como as de três carros da fórmula um, que jamais estariam juntos.

Para Glauco, na infografia, há necessidade de maior exatidão. Apesar de considerar que isso conta também, em relação à ilustração, ele acredita que a ilustração sempre tem um lado mais cômico ou dá um tom diferente. A infografia, ao contrário, deve refletir exatamente a matéria. De qualquer maneira, não são duas fórmulas estanques. Na infografia, elementos típicos da ilustração – como o caráter cômico – podem tornar a informação mais interessante.

Do ponto de vista de Glauco, infografia é uma informação gráfica. "*Você tem de fazer com que o leitor entenda o que o repórter está passando, fragmentando a mensagem de forma que ele leia melhor*." Há aspectos mais difíceis de relacionar através do discurso verbal, do que com os diagramas visuais. As infografias proporcionam clareza e leitura rápida. "*Há informações que não adiantaria colocar numa página, num texto corrido, fica complicado.*" Os infográficos podem apresentar esquemas visuais, que serão detalhados no texto verbal.

A maior dificuldade, como acontece com a maioria das tarefas jornalísticas, é o tempo. "*Tudo no jornal gira em torno do relógio*. [...] *Às vezes, o pedido de infográfico chega muito tarde, não dá para fechar. Então, sai na correria. Às vezes, é feito a quatro mãos*." Na opinião de Glauco, é importante o diálogo não só entre os profissionais da arte, mas também com os repórteres e os diagramadores. Os repórteres devem optar por esse recurso na hora certa, de forma que seja possível a sua realização. "*Na reunião de pauta, a editora de arte percebe as reportagens que podem ter apoio dos infográficos e faz sugestões*." O diagramador, por sua vez, deve colaborar para que o infográfico tenha melhor visualização na página.

Os infografistas, muitas vezes, usam fotos de arquivo em seus trabalhos. No chamado "banco de imagens" informatizado do *Estadão*, com a digitação de uma palavra, aparecem todas as fotografias relacionadas com o assunto. Digitando "São Paulo", por exemplo, aparecem em torno de sete mil imagens, acompanhadas de um

texto. Adicionando outras palavras, alcança-se um tema mais específico. “*Você tem de tomar o cuidado do diagramador ou editor não estarem usando a mesma foto na página*.” Se acontecer de a mesma foto ser usada duas vezes, tudo deve ser trocado rapidamente. Em editorias diferentes, o risco diminui, pois dificilmente o jornal vai publicar duas matérias sobre o mesmo assunto, o que é definido nas reuniões de pauta. É importante que o repórter escolha a foto junto com o diagramador. Isso ajuda também a evitar esses erros.

Algumas vezes, os infografistas fazem verdadeiras cirurgias plásticas nas fotos, para trabalhar a idéia central de uma matéria. Glauco mostrou o exemplo de um trabalho, em que teve de colocar uma mão no entrevistado fotografado, copiando elementos que a mesma foto oferecia. Nem a mão naquela posição existia, ela teve ser construída através da outra mão. O objetivo, nesse caso, era somente colocar a fonte da matéria de uma maneira mais descontraída, para que a sua pose não ficasse tão rígida.

Na verdade, o infografista fez o trabalho que os fotógrafos não fizeram por algum motivo qualquer. É uma montagem que não se coloca, evidentemente, como uma montagem, proporcionando a ilusão de um índice, com vínculo físico ao seu objeto dinâmico. Há momentos, porém, em que os jornais e as revistas apresentam as imagens evidentemente como montagens fotográficas. Aí, podemos estabelecer relações com movimentos artísticos, como o Cubismo, o Dadaísmo, o Surrealismo e a Arte Pop. Embora esses trabalhos jornalísticos não sejam propostos como arte, essa maneira de tratar a realidade foi, de certa forma, antevista por esses movimentos, revelando aspectos da consciência humana.

Em uma matéria sobre a Fórmula Um, Glauco teve de produzir três carros na posição de largada, como se eles tivessem sendo apresentados ao público. “*Como eu vou conseguir três fotos assim, se a temporada nem tinha começado...*” Ele atualizou três fotos antigas com detalhes, como os logotipos dos atuais patrocinadores, mas com o cuidado de que não ficasse evidente de que se tratava de uma construção, ou seja, procurou fazer com que parecesse o mais natural possível. “*Isso é um trabalho do infografista também*.”

Em relação aos infográficos, segundo Glauco, a tendência é que os repórteres e editores façam um acompanhamento mais efetivo. "*É passada a idéia, é feito um layout e a gente vai discutindo. Ele vem aqui, faz uma emenda, muda essa palavrinha. Daí sai correndo e volta para a matéria dele... A matéria tem de bater com o infográfico*..."

É importante o cuidado com a elaboração da página, de forma que o infográfico não pareça um anúncio publicitário. Na leitura rápida, no passar do olho, aquilo pode não se diferenciar dos anúncios, especialmente se estiver muito próximo de um anúncio realmente. "*Na Economia, ocorre muito isso. A primeira página dessa editoria sempre tem um anúncio grande.*" Infográficos colocados nessa página tendem a ser vistos como unidos aos anúncios. Isso ocorre na leitura rápida, típica do jornal, e ainda mais quando tiverem a mesma cor predominante. A solução é contatar com quem tem o controle das páginas, descobrir a cor do anúncio e colocar uma cor contrastante no infográfico.

Glauco explica que, em função de ser diário, o jornal tem problemas ao trabalhar com quatro cores. Há muita dificuldade de controlar os escorregões das cores básicas, que são sobrepostas para formar os tons na impressão. Os escorregões é que fazem com que algumas imagens apareçam tremidas. As quatro cores teriam de "*bater juntinho*". Uma maneira de evitar os escorregões é o uso de três cores somente. "*O jornal tende a escurecer 20 por cento do seu trabalho, porque o papel jornal faz isso... o trabalho do infografista não é só a distribuição do texto... tem todo esse processo de cores em cima*." O papel do jornal não seria branco, mas teria um tom cinza, que depende do tipo de papel que está sendo usado. Alguns tipos de papel, mais finos, fazem com que a tinta se esparrame.

Segundo Glauco, pela legislação trabalhista, não existe uma categoria de infografista, somente a de ilustrador. Ele tem dificuldades para definir a sua atividade para as pessoas em geral, já que elas desconhecem a atividade de infografista. Dizendo que é ilustrador, ele pensa que é mais compreendido, embora possam pensar que ele é um desenhista, e essa não é propriamente sua atividade.

Tendo como referência a sua experiência universitária e o contato que teve com os estudantes de Jornalismo, apesar de ter feito Publicidade, Glauco reclama do desconhecimento que existe sobre a infografia nos cursos de Comunicação. "*O repórter*

tem o recurso das infografias, e poucos sabem o que é infografia ao sair da faculdade." É necessário que os jornalistas saibam para que serve e o que pode ser colocado numa infografia. É necessária a consciência, por exemplo, do que pode ser visualizado em um diagrama organizado em colunas.

Na *Zero Hora*, todos os ilustradores também fazem infográficos, embora alguns profissionais sejam reconhecidos como os mais aptos para criarem diagramas ou esquemas. Há gráficos que descrevem o funcionamento de uma máquina, por exemplo, que precisam de um desenho mais esquemático. Como apoio, são comprados os serviços de gráficos de agências de notícias, como a *Reuters* e a do jornal norte-americano *New York Times*. Esses materiais suprem, sobretudo, aquilo que o jornal não tem condições de produzir em termos de infográfico, por não ter acesso às fontes, ou pela ausência de uma pesquisa e banco de dados adequados.

O editor de arte, Luiz de Souza, reconhece que a ilustração editorial tem muito mais liberdade do que a infografia; por isso, teria um caráter mais artístico. "*Na infografia, tu tens mais preocupação com a qualidade da informação, tu não podes dizer que era qualquer carro*", observa. A ilustração, muitas vezes, é um contraponto sutil. Pode desmentir o texto.

Cido Gonçalves, do *Estadão*, nota que os infografistas estão se valorizando no mercado. Empresas, como a revista *Veja,* estariam preferindo contratar infografistas, nos seus quadros fixos, e ilustradores apenas como colaboradores. É o que ocorre na *Folha*.

A opção da *Folha*, de separar a atividade de ilustração da infografia, aumentaria o peso do caráter artístico das ilustrações, desvinculando-as do caráter informativo do jornalismo, mas aproximando-as do que seriam textos opinativos, apesar das limitações que parecem existir nesse sentido. A atitude dos profissionais é que parece encaminhar para essa qualificação. É o que ocorre com Kipper, por exemplo, que trata a ilustração, na verdade, como um texto interpretativo. As referências da cultura profissional, como Art Spiegelman, levam a ilustração a ser pensada no mesmo plano da reportagem.

No *Estadão*, no *Jornal da Tarde* e na *Zero Hora*, o vínculo entre infografia e ilustrações parece contribuir para que as ilustrações sejam pensadas mais em termos jornalísticos. As questões da exatidão e clareza vêm à tona, sobretudo, nas práticas

das infografias, embora, ao mesmo tempo, considera-se a possibilidade de manipulação de imagens, para a produção de uma informação visual. Nessas observações, há indíces que demonstram uma possível superação da Teoria do Espelho na cultura jornalística, embora exista a preocupação com a informação correta.

8.9 A fotografia e a ilustração

Jornalisticamente, uma fotografia é sempre bem vinda na *Zero Hora*, porque ela tem um caráter de maior informação, principalmente em matérias factuais. Em textos mais opinativos, atemporais, pode aparecer tanto uma foto quanto uma ilustração. "*Uma ilustração bem feita reforça o texto, opina, ela dá mais vida para um artigo do que uma foto, nessa coisa mais atemporal*", diz o editor.

Edu, pensando que o desenho é uma linguagem que pode ser desenvolvida por todos, sobretudo pelo prazer de desenhar, acredita que a diferença da ilustração em relação à fotografia está justamente nesse tipo de satisfação. Os leitores seriam movidos pela vontade de ver a expressividade do desenho; por isso, ele diz não querer perder o prazer de desenhar. Ele exercita isso, por exemplo, na praia, para relaxar durante as férias. Nesse desenho, que, segundo ele, tem um caráter terápico, as linhas essenciais são o bastante, sem que se perca a expressividade.

As fotos tendem a ser usadas como referenciais, especialmente para os infografistas. Tentando reconstituir o infográfico *A Strained Chain*, que chegou com problemas da agência *Newsweek*, o infografista Hugo, do *Estadão*, usou fotos pesquisadas na Internet, a partir de sites de busca, como o *Google*. Ele processava as imagens, numa dimensão bem maior daquela que seria usada na impressão. Dessa forma, os defeitos eram minimizados, na pequena dimensão da impressão. Também a impressão de realidade era maior, com o trabalho dos detalhes nesta maior dimensão. A imagem de um mesmo peixe era modificada, de forma a constituir um cardume, criando variações, de acordo com o posicionamento das figuras. Aí aparece a questão da colagem, feita a partir dos *softwares*, criando uma impressão de realidade e não aparecendo como uma colagem de fato, o que seria o caso de um trabalho cubista ou dadaísta. Mesmo a arte imitativa, de caráter naturalista, é uma espécie de montagem

ou colagem, embora não se apresente como tal, mas como uma composição espelhada na realidade. De acordo com a técnica da perspectiva, o pintor articula elementos figurativos numa composição, de acordo com as linhas diagonais imaginárias, que se dirigem ao ponto de fuga, de forma a produzir a ilusão de espaço tridimensional.

Para Scarpellini, haveria duas formas básicas de veicular imagens em um jornal: a fotografia e a ilustração.

> *A fotografia, ela representa, ela registra o mundo, vem de fora, e ela é muito boa para registrar eventos, fatos, que devem ser 'provados', entre aspas. Ainda que a fotografia possa ser hoje muito manipulada, com o* [software] Photoshop*, etc. Existe ainda uma idéia da foto como uma prova de algo que realmente aconteceu. Isso não é cobrado pela ilustração. A ilustração... pode servir mais para colocar informações que a fotografia, às vezes, não pode colocar. Por exemplo, você tem a relação de poder entre dois políticos. Numa ilustração, você pode visualizar essa relação, você coloca uma balança, coloca um político que pesa mais, outro que pesa menos, e você visualiza uma relação de poder que, na fotografia, seria difícil de visualizar, ainda que os dois políticos estivessem próximos. Então, essa é uma função da ilustração que é peculiar, digamos. Uma outra é representar coisas que são irrepresentáveis, eu não falo só de seres da imaginação como um ciclope, mas eu falo, por exemplo, de um doente de HIV. É muito mais interessante falar dele de uma forma sutil, com a ilustração, do que fotografar ele no hospital. Então, tem campos no jornal em que a ilustração é insubstituível, num jornal, numa revista, em qualquer produto editorial.*

Em seus desenhos reportagens, Scarpellinni apresenta, algumas vezes, situações que seriam mais difíceis de serem retratadas com fotos. Os recursos para a sua produção ficam por conta da memória, como ocorreu com a imagem de um rapaz urinando num muro, na calçada[99].

> *Em princípio, aquilo é um tipo de coisa que acontece na cidade,... Aquela em particular, não é uma imagem de verdade, porque é difícil alguém se deixar fotografar ou desenhar urinando.* [...] *É um caso em que uma ilustração pode ir mais a fundo do que a fotografia*.

Remontando a outros tempos[100], Orlando considera que o ilustrador é um profissional capaz de interpretar uma situação e produzir uma imagem de caráter jornalístico, comparável à fotografia. Na história da imprensa, é possível verificar essa prática, especialmente quando não havia um acesso tão rápido às imagens dos

[99] Ver ANEXO J 8.
[100] Quer dizer, às referências históricas apresentadas no capítulo 4, *O que é ilustração jornalística?*.

acontecimentos, como ocorre hoje. Para Orlando, porém, isso faz parte de uma cultura jornalística que se perdeu no Brasil. "*O cara prefere dar uma foto fria do que falar: 'Pôxa, poderia pedir pro Baptistão fazer uma caricatura.' Não é? Então, se usa uma foto... de dez anos atrás, ao invés de se pedir uma caricatura pro Baptistão, ou pro Loredano*."

Orlando afirma que havia uma forte tradição de ilustradores e cartunistas no Brasil, que foi perdida. Lamenta a situação do *Estadão*, que hoje não conta com nenhum chargista. Segundo ele, na publicidade, também havia no passado muito mais espaço para os desenhos, que foram substituídos pelas fotografias. "*A nova leva de diretores de arte... perdeu a cultura do desenho*."

> *Tempos atrás, um americano... foi fazer uma palestra na* Folha*, e uma diretora da arte... tinha acabado... de fazer um trabalho. Era um suplemento,... ficou muito ruim... E ela falou: 'Ah, no fim fiz isso aqui e ficou ruim, o que você acha que deu errado?' Ele olhou e respondeu: 'Não, você tinha de ter usado ilustração.' Ela usou foto, né? E eram fotos frias,... feias. Ele falou: 'Não, com ilustração, com desenho, você resolveria tudo.' Nem passou pela cabeça dela, que ela poderia usar desenho. Então, esse tipo de cultura... perdeu-se. Quer dizer, hoje, um diretor de arte novo,... o mecanismo de composição dele, de uma página ou de um cartaz, automaticamente, passa pela foto e não pelo desenho*.

Orlando divide a história da ilustração na imprensa brasileira, antes e depois do aparecimento da ilustradora Mariza Dias Costa, que, atualmente, ilustra a coluna de Contardo Calligaris, às quintas-feiras, na *Folha*. Seria como o auge de uma história. "*Paulo Francis escrevia uma coluna*[, aos sábados,] *que tomava mais ou menos 50 por cento da página; os outros 50 por cento eram o desenho da Mariza.*" Essa ilustradora desenvolveu modos de ilustrar até então desconhecidos na *Folha*.

> *Ela tinha um desenho que tomava toda a página,... enorme,... era uma coisa assim de um impacto, ninguém passava impune. E um belo dia, finalzinho dos anos 80,... Chegaram pra ela e falaram: 'Olha, Mariza, a partir dessa semana aqui, a coluna do Francis vai levar uma foto, ao invés de levar o seu desenho.' E foi um baque, porque, para os ilustradores, foi uma coisa assim inacreditável, pra ela muito mais, e foi uma perda, assim, monstruosa, para as artes gráficas,... Eu coloco essa página do Francis como o marco da mudança do espaço do desenho dentro do jornal,... A partir deste instante, o espaço do desenho diminuiu muito, isso em todo o jornal.*

Uma "*opção errada*". Assim, Orlando considera essa escolha da *Folha* pelas fotos, no lugar das ilustrações de Mariza, na coluna do Paulo Francis, nos anos 1980.

"*A partir deste instante, houve uma série de modificações... no país, dentro dos jornais, os jornais enxugaram muito, diminuíram...*" Esse ilustrador notou que o jornal passou a ser muito menos opinativo e muito mais de serviços. "*Passou-se a ter muito mais essa coisa dos infográficos. As notícias são enxutas e têm um gráfico que aponta o conteúdo. Perdeu-se o desenho como ornamento e como objeto de opinião.*"

A referência de Mariza, no campo profissional, é reafirmada por Kipper. "*Na escola formada da Folha... tem pessoas como Mariza Dias Costa, que influenciou quase todo mundo...*". Para Emilio Damiani, "*é uma ilustradora fantástica*". "*Ela participou do Pasquim*[101]*, daquela primeira experiência do Pasquim, a experiência boa do Pasquim, né? Do Pasquim fundado em 69.*"

Perto das fotos, a maior vantagem do desenho seria a expressividade, que aparece através da marca da mão do desenhista, que vem a ser o tipo de traço. As fotos, em relação à ilustração, seriam, sobretudo, um ícone com vínculo físico em relação aos objetos dinâmicos, um pouco além de somente uma relação de semelhança, ou seja, são índices que correspondem à incidência de reflexos luminosos na superfície desses objetos. O uso de fotos também remete à questão da colagem, o que é importante para as concepções da arte moderna e contemporânea, e está presente nas operações oferecidas pelos *softwares* de computador.

O trabalho de registro, que hoje é feito por fotógrafos, já foi realizado por ilustradores[102] e poderia continuar sendo feito, aumentando o caráter icônico das imagens jornalísticas, com a ênfase em seus aspectos mais qualitativos do que indiciais. A iconicidade, permeada pelo fazer artístico, pode ganhar vários sentidos, ganhando um caráter crítico, lúdico, expressivo, etc.

A valorização do recurso da ilustração pode não estar ocorrendo na imprensa, de uma maneira geral, considerando a opinião de Orlando como um índice, que pode

[101] O semanário carioca *O Pasquim* circulou, pela primeira vez, em junho de 1969. Em plena ditadura militar, muitos dos seus redatores e ilustradores foram presos em 1970. Temas como a liberação sexual, críticas do puritanismo e questionamentos sociais eram assunto de entrevistas polêmicas. Nos anos 1980, inclusive, em função da abertura política, essas abordagens começaram a ser comuns, também na grande imprensa. "*Essa publicação lançou (ou consolidou), projetando nacionalmente, colaboradores como Jaguar, Ziraldo, Sérgio Cabral, Millôr Fernandes, Henfil, Paulo Francis, Fortuna, Tarso de Castro e muitos outros. O Pasquim revelou também toda uma nova geração de cartunistas que, nas suas páginas, tiveram a sua primeira vez.*" (FONSECA, 1999, p.260.)

[102] Esse aspecto é mencionado no capítulo 4, *O que ilustração jornalística?*.

apontar uma situação geral, em que estaria sendo dada maior importância à fotografia do que aos desenhos de imprensa.

8.10 O caráter figurativo das ilustrações jornalísticas

A dicotomia existente entre figuração e abstração se torna importante, em relação às ilustrações jornalísticas. Isso ocorre, sobretudo, porque estou tomando, como um objeto de contraponto desta pesquisa, as ilustrações feitas por artistas plásticos. Essas, muitas vezes, têm um caráter fortemente abstrato e, por isso, são muito próximas de qualissignos. No jornalismo, porém, as imagens – especialmente as fotografias – tendem a aparecer mais pelo seu caráter indicial, do que pelo aspecto icônico, já que têm uma relação física com a realidade, através dos reflexos luminosos.

O espaço para ilustrações abstratas, na *Zero Hora*, existe na medida em que não se quer algo muito explícito. "*A gente gosta de uma certa sutileza*", comenta o editor de arte. Os editores da redação, no entanto, conforme Luiz Adolfo, preferem imagens mais explícitas, porque se preocupam com a fidelidade da informação. "*A coisa muito abstrata não funciona muito bem na cabeça do jornalista, do editor, do diretor de redação...*"

> *O cara pode olhar por ali e pode perguntar por que esse monte de rabisco aqui? Não tem essa sensibilidade. Não tem essa visão.* [...] *A cabeça de um cara de redação de jornal é diferente de um cara de redação de revista, de um caderno cultural.*

Gilmar Fraga diz que, como artista plástico, ele desenvolve um trabalho que faz o "*resgate da figura*". "*Acho que existe uma diferença entre abstração e metáfora. É o caso do editorial, em que se cria uma metáfora para ilustrar o texto. E abstração seria uma coisa que não tem nada a ver, seria só um grafismo, uma mancha.*"

A presença da figura humana em imagens – que também caracteriza fortemente a tradição da pintura figurativa – é um paradigma das práticas jornalísticas. Quanto às fotos, Gentile reafirma essa idéia. Segundo o editor, a foto de uma paisagem, sem nenhuma pessoa, daria uma sensação de "*gelo*", enquanto "*o jornal precisa de vida*". O uso da expressão "*gelo"* não aparece à toa, pois corresponde ao valor noticioso da atualidade, que distingue as notícias entre "quentes" (as mais recentes) e as "frias" (que

não são um assunto do momento). Dessa forma, ele relaciona as imagens de figuras humanas com “atualidade”, afirmando, assim, o caráter indicial das imagens, entendido em termos de vínculo temporal com a realidade. O que acontece, agora, está nas páginas no jornal, e isso pode ser constatado pela presença da vida humana, que também se manifesta nas páginas do jornal, através das imagens.

O que existe de ilustração mais descritiva, nas páginas dos jornais, são os chamados *story-boards.*[103] Conforme o *Dicionário de Comunicação*, são “[...] *seqüências de desenhos que, ilustrando matéria jornalística, apresentam detalhes e momentos sucessivos do fato noticiado ou de uma versão do acontecimento.*” (RABAÇA E BARBOSA, 2002, p.694.)

Carvalho, do *Estadão* vê os *story-boards* como algo que perturba a rotina.

> *São poucas cenas, têm de explicar mais ou menos como foi o evento, que, até, muitas vezes, você desconhece como foi,... por exemplo, como era a pessoa envolvida, como é determinado aparelho, como é o carro, qual é o modelo do carro, tem todas essas preocupações que devem entrar e para o quê, muitas vezes, não dá tempo,... O próprio repórter, quando reporta isso,... desconhece, e só vai aparecer na medida em que o dia está passando, e, às vezes, está muito em cima da hora, até para uma modificação... Eu me perco sempre na subjetividade. Eu sou um sujeito pouco objetivo até na ilustração, assim, eu me perco nos detalhes, eu fico querendo, sei lá, não dá muito certo, mas, é só uma questão, claro, de fazer, com freqüência, quem sabe, acabe chegando lá...*

Para Baptistão, o *story-board* tende a ser feito na pressa, no calor do fato.

> *É para ser publicado no dia seguinte e o fato não foi apurado o suficiente*. *Então, acontecem muitos erros, e acaba saindo um negócio errado, que ao invés de informar, confunde o leitor, na minha opinião*.

Esse ilustrador demonstra uma preocupação muito grande em relação à aproximação que a reportagem faz aos objetos dinâmicos, ou seja, os fatos. Numa ilustração do tipo *story-board*, parece ficar mais evidente, quando se produzem falsos signos, ou seja, quando se representa o objeto dinâmico falsamente ou de maneira fictícia. Há que se considerar, no entanto, como afirmou Umberto Eco, que o signo pode ser uma espécie de mentira.

> *É signo tudo quanto possa ser assumido como um substituto significante de outra coisa qualquer.* [...] *Nesse sentido, a semiótica é, em princípio,* a disciplina que estuda tudo quanto possa ser usado para mentir.

[103] ANEXOS I 25, I 48 e I 49.

> *Se algo não pode ser usado para mentir, então não pode ser usado para dizer a verdade: de fato, não pode ser usado para dizer nada.* (ECO, 1991, p.4. Os grifos são do autor.)

O que está em questão, para Baptistão, provavelmente, é o caráter indicial que é um valor noticioso em relação às imagens. Os ícones são tratados, sobretudo, como sinsignos icônicos. É o que acontece, também, quando a pintura imita a natureza e tenta aproximar-se mais da realidade palpável, como uma ocorrência existencial e não, meramente, como uma combinação de sensações, segundo o que seriam seus qualissignos.

Esse ilustrador lembra que já aconteceu, várias vezes, de "*desenhar um carro vermelho e ser um carro preto ou desenhar uma caminhonete e era um furgão*." Ele percebe que seu desenho é desmentido pela televisão ou, às vezes, na própria edição do jornal, com uma foto. Outras representações analógicas podem desmentir as semelhanças representadas por ele, provavelmente, dando importância para outros aspectos dos objetos dinâmicos em consideração.

Apesar de concordar que isso depende de um diálogo com a redação, ele observa que se trata de um verdadeiro exercício de adivinhação do ilustrador. Explica que isso ocorre em função de o repórter não estar na cena, não ter dados suficientes, raramente ter uma foto do local onde o fato aconteceu ou as características precisas dos objetos e pessoas envolvidos. "*Às vezes, falam de uma pessoa loira e magra, e é uma pessoa morena e gorda*."

Na visão de Baptistão, a melhor situação para a produção de um *story-board* ocorreria quando o fato já tivesse acontecido há a algum tempo e tivesse sido bem apurado, inclusive pela polícia.

> *Aí você consegue fazer um negócio mais detalhado e que funcione*. *Eu fiz um story-board de um crime, com a versão do promotor e a versão da defesa, mas aí era um negócio na época do julgamento, já estava tudo apurado, havia detalhes*. *Então, esse, eu acho que funciona...*

Na opinião de Baptistão, o *story-board*, como elemento de informação para o leitor, é falho, porque, ao invés de informar, confunde. "*E, às vezes, se torna redundante, porque, no dia seguinte, em que sai o* story-board *no jornal, o sujeito já viu na televisão 'n' vezes*."

Baptistão costuma fazer os retratos que identificam os colunistas de artigos, a exemplo do que acontece, também, no jornal *Gazeta Mercantil*. É um tipo de desenho muito próximo da fotografia. Esse ilustrador afirma que já gostou muito de fazer esse tipo de trabalho no início da sua carreira, mas, diz que, agora, não aprecia tanto, preferindo fazer caricaturas.

> *A minha formação é toda de retrato, né? Desde pequeno, eu gosto de desenhar gente... Por isso, eu não gosto de desenhar* story-board*, porque* story-board *tem carro, tem rua, tem cenário... E, por isso, eu não faço quadrinhos também, porque eu só gosto de desenhar gente. Tudo que não é gente me aborrece um pouco... Eu fazia muito retrato, assim, eu desenhava fielmente as pessoas, eu gostava de fazer e tal. E eu peguei muita prática nesse negócio de pontilhismo*[104] *e acabei entrando no jornal, por causa disso. Na época, precisava de um cara para fazer isso e me chamaram só para fazer isso. Só que, depois, eu descobri a caricatura, perdeu a graça isso aqui. A caricatura é o retrato com o seu toque, com a sua participação,... Não é uma coisa meramente técnica, né? A caricatura tem a sua personalidade no meio. Então, é muito mais legal de fazer do que o retrato*.

Penso que as caricaturas de Baptistão têm muito do trabalho do retrato, especialmente considerando as suas afirmações. Baptistão concorda que dificilmente faz uma caricatura muito distorcida, produzindo alterações mais leves.

A idéia de retrato lembra a pintura acadêmica dos pintores neoclássicos e românticos do século XIX, quando, pela última vez significativa, se evocou a idéia do clássico, como um eco da antiguidade greco-romana. A noção de “clássico” é perpassada pela concepção de um naturalismo idealizado, que representa as figuras na sua perfeição. As caricaturas, no entanto, têm muito mais a ver com o romântico do que com o clássico, trazendo, em si, uma certa espontaneidade e a intervenção subjetiva de quem desenha. Elas apresentam um caráter lúdico, são fortemente expressivas, mas não são completamente distorcidas.

Baptistão nota que o seu trabalho é tido como "*acadêmico*" pelos colegas. “*Eu acho que, nem sempre, isso é uma coisa positiva*”, diz. Na *Zero Hora*, alguns ilustradores são reconhecidos como “*clássicos*”, o que estaria bem próximo do “*acadêmico*”, do ponto de vista da história da arte. Baptistão não concorda que os dois termos se refiram ao mesmo conceito.

---

[104] O ilustrador refere-se a uma técnica de reprodução de imagens fotográficas com um desenho feito com a marcação de pontos numa superfície.

> *Talvez o pessoal considere o meu desenho acadêmico, porque, como eu venho desse negócio de fazer retrato,... eu não tenha me desvencilhado muito da coisa do realismo... É que o meu jeito de fazer caricatura é o seguinte: a minha caricatura tem de ser reconhecível, entendeu, isso pra mim é uma regra. Então, às vezes, acaba sacrificando, talvez, a qualidade artística da coisa,... o Loredano, por exemplo, não se preocupa muito que o sujeito vá reconhecer. Ele faz a visão pessoal que ele tem do caricaturado e não quer saber se vai ser reconhecido ou não. E, muitas vezes, não é*.

Baptistão demonstra uma preocupação muito grande com os "objetos dinâmicos", ou seja, os personagens sob os quais faz caricaturas. Tenta se aproximar, da melhor forma, desses objetos dinâmicos, no entanto, através do signo ou da composição de signos que cria, o que é marcado pelo uso de elementos estéticos, na ordem da primeiridade.

Nas listas de discussões pela internet sobre ilustração, Baptistão disse que as suas caricaturas foram definidas por Kipper, um dos ilustradores da *Folha*, como acadêmicas. "*Para ele, não é uma qualidade, definitivamente, mas ele também diz que, pelo menos, não são caricaturas com um cabeção, corpinho, entendeu*?" Dessa forma, vemos como, entre os profissionais da mesma categoria, estabelece-se uma discussão crítica sobre os trabalhos. Fazer uma caricatura com uma cabeça desproporcional ao corpo seria uma típica solução fácil da caricatura, algo que Baptistão procura evitar. Quanto à denominação de acadêmico, Baptistão vê nisso o seu vínculo com a problemática do retrato. "*Eu quero sempre que a minha caricatura esteja parecida com o sujeito, entendeu? Então, às vezes, se eu não consigo um resultado bom... fica tão parecido, que é um retrato quase*."

Durante o trabalho de acompanhamento das rotinas do *Estadão*, pude observar Baptistão fazendo duas caricaturas, a do Bernardinho e a do Barrichello[105]. Há algo em comum nos dois trabalhos, apesar de serem "retratos" de duas personalidades diferentes. Isso aparece na maneira como elas foram tratadas, seja na questão das sombras ou no tipo de linha. "*Acho que, a partir do momento em que você descobre o teu veio, a tua maneira de desenhar, você acaba virando escravo do teu próprio traço; quer dizer, eu falo por mim, não sei os outros. Pra mim, seria difícil fazer de outro jeito., Esse é o meu traço, o meu jeito de fazer*."

[105] Ver ANEXOS K 2 e K 12.

Há, no trabalho do ilustrador, um pouco de atividade mental e, também, de atividade manual. Ambas ultrapassam a mera necessidade de reproduzir, mimeticamente, a aparência de um retratado ou caricaturado. Na verdade, o acesso que os ilustradores têm a seus personagens é, muitas vezes, através de signos indiciais como as fotografias, marcadas pelo caráter icônico. Esse acesso ocorre também por meio de signos de ordem simbólica, que são os diversos textos já produzidos sobre as personagens ou através da própria redação, que deverá ser ilustrada no jornal. A partir desses objetos imediatos, o ilustrador deverá produzir um novo signo icônico, que vem a ser a materialização, produzida por um trabalho artesanal dos interpretantes, gerados a partir desses objetos imediatos.

> *É de como se pega no lápis e também como se pensa o desenho. Eu acho que é o conjunto disso tudo.* [...] *A minha caricatura não é igual a do Carlinhos. Ele tem outro jeito de trabalhar, a mão dele é mais solta. Ele... O traço dele é diferente, entendeu? E cada um vai ter um traço diferente. É difícil você encontrar duas pessoas que tenham o mesmo traço, a não ser que uma seja imitadora da outra, o quê, às vezes, acontece*.

Aí reaparece a problemática do estilo. Um ilustrador que tenta imitar outro encontra dificuldades, pois o traço é resultado de toda uma vivência do desenho. Mais do que tentar chegar a um estilo de sucesso, é importante que o ilustrador seja coerente com o seu próprio modo de desenhar, com a sua própria experiência, com aquilo que realmente quer fazer.

Fraga, da *Zero Hora*, gosta de dramatizar a ação nos seus *story-boards*. Esse tom pode ganhar um forte caráter expressivo, aproximar-se da linguagem das histórias em quadrinhos, mas também pode cair no mau gosto. Na época em que esse desenhista foi entrevistado para esta pesquisa, repercutia o caso de um assassino em série de crianças.

> *No dia em que prenderam o assassino das crianças,... eu estava completamente sem chão,... com muito trabalho,... fiz um editorial a lápis, que é um editorial de que eu não gostei, no desenho final, mas gostei da solução gráfica que foi. A minha primeira opção era ter feito a polícia sobre uma tartaruga,... mas isso iria ficar muito agressivo. Ia acabar gerando uma celeuma, que não me interessava e achei que, graficamente, iria demorar muito tempo. Acabei fazendo uma figura que representasse a morte próxima... Era assim... uma figura que lembrasse um matador e outra figura que lembrasse a infância, para fazer essa conexão com o leitor*.

Podemos perceber aqui os valores/notícia da “clareza” e da “simplificação”. Se eles não são praticados pelos ilustradores, eles aparecem como uma pressão da cultura profissional, através dos editores. Fraga encontra um caminho do meio para a questão, com a idéia de “metáfora”. Essa não seria uma ilustração direta do conteúdo do texto, apesar de fazer uso de elementos figurativos. A dramaticidade que ele menciona também se trata de um valor/notícia.

Nos *story-boards*, o caráter narrativo do texto verbal une-se ao caráter descritivo das fotos, numa linguagem que lembra as histórias em quadrinhos. A produção desse tipo de ilustração é o momento em que os ilustradores devem pensar o que fazem mais em relação aos objetos dinâmicos, do que como signos. Deixam, assim, em segundo plano, os aspectos qualitativos do signo, para aprofundar o caráter de sinsigno e as relações indiciais com o objeto. No depoimento de Carvalho, acredito que o termo “subjetividade” possa envolver o entendimento da ilustração, principalmente, como um qualissigno, que pode ser um sinsigno, sobretudo, do seu estilo.

Na apuração dos fatos, a reportagem leva em conta alguns aspectos qualitativos, que podem não ser suficientes para produzir um sinsigno icônico. Por isso, o diálogo entre ilustradores, editores e repórteres torna-se fundamental, como pude observar na *Zero Hora.*

As caricaturas, que são sinsignos icônicos, determinam remas, que correspondem à aparência de uma personalidade e, também, ao estilo do ilustrador, manifestado de acordo com esse primeiro objeto dinâmico. É difícil de dizer qual é o principal objeto dinâmico desse tipo de signo. Como eu pude ver nos depoimentos de Baptistão, o estilo está muito próximo da idéia de traço.

8.11 Relações profissionais entre ilustradores e editores

Na *Zero Hora,* os ilustradores costumam ter contato com os repórteres, principalmente nos trabalhos de *story-board* e nas infografias. O contato com a redação estabelece-se muito em função de pedidos, feitos através de um formulário especial

para o encaminhamento de trabalhos à editoria de arte.[106] Quem decide, geralmente, o que vai sair, em termos de ilustração no jornal, não é o editor de arte nem o editor de fotografia, são os editores de Política, de Mundo, de Geral. De acordo com o editor Luiz Adolfo, trata-se de uma questão de bom senso e de negociação, conforme o seguinte princípio: "*Qual é a melhor maneira de apresentar essa notícia?*"

Edu nota que, às vezes, ocorre um conflito de "*egos*" entre o ilustrador e um editor. "*Quem não sabe desenhar ou nunca desenhou na vida não consegue entender ou passar uma idéia. A gente se torna mais diplomático com o tempo, consegue-se negociar mais... Ele pediu para desenhar uma caixa, mas tu achas que não precisa ser uma caixa...*"

Rekern diz que o contato ocorre mais com os editores. Nem sempre a visão que os repórteres criam em torno de um assunto, a partir do contato com as fontes, é a mesma do editor, que pode ter outras referências sobre o acontecimento. "*Muitas vezes, tu fazes uma coisa para o repórter e, quando chega no editor, ele mudou, desde o texto até a concepção...*"

"*Eu negocio com todo mundo*", diz Fraga. "*Às vezes, ele vem com uma idéia pronta e a gente derruba... agrega uma outra, que seja mais legal.*" Em alguns momentos, a conversa chega também à diagramação, com a proposição de uma outra disposição, na relação entre o texto e a ilustração.

Bebel raramente discute os trabalhos com os editores. "*Eles me deixam completamente à vontade para criar.*" Evidentemente, isso ocorre dentro de um espaço gráfico pré-determinado.

Na *Folha*, há poucas reuniões com os ilustradores. A relação com esses profissionais é mais de ordem individual. Gentile atribui esse tipo de relação "*à necessidade de deixar o ilustrador livre, cem por cento, para trabalhar, para exprimir a própria personalidade artística*..." No caso da ilustração de colunas fixas, se for necessário, o editor de arte prefere que o contato ocorra diretamente entre o desenhista e o autor do texto.

> *Quando a gente precisa uma capa para a ilustrada,... eu mesmo me faço de filtro. Quando for uma ilustração que é totalmente inerente, relativa a um assunto de reportagem, eu pego, realmente, explico, pauto, dou*

[106] ANEXO I 1.

> *sugestões em cima do que estou imaginando; quando a ilustração for livre, deixo a liberdade total, cem por cento, quando... for mais descritiva, mais passo a passo com o conteúdo do texto, aí, sim, eu assumo plenamente a minha função de diretor de arte, pautando, sugerindo, fornecendo informações, pedindo um pré-rafe, mandando refazer, se precisar, o primeiro rafe, até chegar a uma conclusão, a uma satisfação plena.*

Emilio Damiani é o único ilustrador que trabalha na redação da *Folha*. Isso ocorre porque ele ainda não dispõe de um computador para edição de imagens na sua casa. Apesar de participar do cotidiano editorial, ele não vê a necessidade de contato com o editor nesse tipo de atividade.

> *O nosso trabalho é em cima de um texto muito específico. Não é em cima de um espírito de edição.* [...] *Eu acho que uma das grandes qualidades da* Folha*, enquanto jornal, é o fato... de ter essa grande quantidade de traços, um número muito grande de ilustradores convivendo, trabalhando quase que cotidianamente. Você tem uma quantidade de desenhos muito grande, uma pluralidade, um número de traços... muito diversificado, e, pelo menos comigo, não há a menor interferência com relação ao resultado final,... ao que eu coloco na página.*

Carvall considera que o trabalho do jornal faz parte de uma indústria, o que impede discussões freqüentes com os editores sobre as ilustrações na *Folha*. "*Você só vai discutir o trabalho, se tiver dado problema. O bom profissional de jornal é aquele que, assim, passa despercebido... Não tem essa discussão toda lá, porque o que determina o dia-a-dia é o tempo*."

A ilustração da coluna de Pasquale é feita por Cipis, praticamente sem discussão, de forma automática. Quando surge algo novo, com maior disponibilidade de tempo, ele debate com o editor de arte, e, às vezes, com o editor de texto também. "*Em geral, eu falo mais com o editor de arte.*"

Para Cerveny, o aspecto agradável da produção em um jornal poderia ser a falta de tempo para discutir os trabalhos. Só que isso não significa a ausência de tensão. "*Em geral, discute-se depois. Você é mandado embora no dia seguinte.*" Isso levaria os profissionais a tentarem corresponder a expectativas.

Em virtude da ausência de tempo, a principal conversa dos editores com os ilustradores se estabeleceria no momento da contratação, para ilustrar determinado espaço.

> [É] *a expectativa que eles têm desse final da linha de montagem,... a ilustração, uma coisa que, pelo menos, não dê problema,... que não tenha de ficar conversando, orientando. Enfim, eles pegam o artista, o ilustrador, já sabendo que ele faz aquele tipo de trabalho para não ter que se preocupar.* [...] *No meu caso, da Barbara Gancia,... eles queriam que eu, pelo menos, tivesse uma ilustração que me diferenciasse do Leonilson. O Leonilson fazia em preto-e-branco, com uma área em branco em volta e a ilustração centralizada.* [...] *Ficou muito marcado. Então, eles me pediam que eu não caísse nisso, que eu puxasse para a cor e usasse o canto todo, mas foi a única coisa* [solicitada].

Cerveny teve uma experiência de trabalho como ilustrador para livros infantis numa editora em Boston, nos Estados Unidos, onde havia uma "*excessiva*" preocupação com o politicamente correto em torno das imagens.

> *Havia um calhamaço de instruções... sempre tem um pedagogo, uma pedagoga, que pensa se aquilo é ou não é importante para as crianças, se podem ver aquilo daquela forma.* [...] *Não podia ter cor de pele, tinha de ter uma igual quantidade de figuras masculinas e femininas, se você fosse representar uma raça, você tinha de representar todas. Ou, então, as peles tinham de ser... verde, roxo ou laranja. Você não podia caracterizar a cor.* [...] *Eu gosto sempre de trabalhar com figuras abstratas ou simbólicas,...* [No entanto,] *tudo isso é proibido, você não pode brincar com cruz, com x, com estrelinha... nem a mais brincalhona.* [...] *Se tem cinco pontas é não sei o quê, se tem seis pontas é não sei o que lá. Então, isso... empobrece a vida... Mas acho que aqui no Brasil a gente está desviando bem dessas coisas ainda.*

Galhardo diz que não há nenhuma interferência no seu trabalho, por parte do editor. Segundo ele, só há discussões quando uma ilustração pode estar ridicularizando alguém. "*Você vai ter um tipo de observação, de censura até...*" Esse ilustrador compreende que o jornal tem um poder de alcance muito grande. As tiras também são lidas por crianças, e o cartunista poderia ser um "*porra louca*", que iria apresentando o que lhe viesse à cabeça, correndo o risco de ultrapassar os limites. Ele entende como algo positivo o fato de existir um filtro por parte do jornal sobre o que pode agredir muitas pessoas, mas também acredita que isso separa as ilustrações da "*arte maior*". "*Eu acho que,... para o jornal, é correto que haja esse tipo de preocupação, que se tente estabelecer... critérios... porque é um meio de comunicação de massa...*"

Os critérios, segundo Galhardo, são percebidos com a experiência profissional. Para explicar isso, ele menciona os cartuns de Angeli – que é um expoente da redação – publicados na página dois. "*O cartum dele está sempre na medida certa. Ele ataca,*

muitas vezes, ele ridiculariza... mas é na medida." Há dificuldade, no entanto, para expressar essa regra em palavras, o que corresponderia ao "*bom senso*". O ilustrador também pensa que aqueles que permanecem trabalhando, no mesmo jornal, tendem a se ajustar ao perfil do veículo.

Galhardo nunca trabalhou dentro da redação. Foi sempre um colaborador. Mesmo assim, relata que, no início de carreira, os problemas, em relação aos trabalhos produzidos, ao lado da própria leitura do jornal, trazem mensagens que levam a entender a política do veículo, apesar de não existir uma censura direta.

> *A partir do momento em que eles te chamam para trabalhar lá, é porque... viram alguma afinidade com o seu trabalho, gostaram..., logo, existe uma afinidade... que tem de ser desenvolvida. Aí tem esse dia-a-dia, do trabalho, de telefone. Hoje em dia eu conheço o pessoal da arte e tal. A gente tem uma relação melhor, maior do que tinha antes. No começo, era uma coisa extremamente fria. Assim, hoje se tem, à noite, ah, vamos tomar uma cerveja e tal. A gente se encontra raramente, mas, enfim, acho que é essa afinidade inicial é que faz com que você esteja lá dentro. A partir daí, você vai ajustando as antenas ali e entrando numa sintonia com as leis do jornal*.

Orlando procura discutir o seu trabalho com o editor de arte do jornal. Em relação às colunas fixas da *Folha*, ele tende a resolver o trabalho de uma maneira imediata. Quando se trata de ilustrações de revistas, porém, ele dá sugestões seja por telefone ou por e-mail, em situações em que percebe que a idéia pode ser aprimorada,.

> *Eu procuro interferir um pouco nessa coisa da timidez do diretor de arte, se ela existe. É muito comum, hoje, um diretor de arte, um chefe de arte, te mandar uma idéia pronta. Se eu acho que a idéia é ruim,... não tenho o menor problema de sugerir e propor. Ou mesmo, fazer e mandar uma coisa diferente, uma outra coisa. Na maior parte dos casos, as idéias são muito lineares: 'Ah, aconteceu isso, então precisa ter o cara andando, tropeçando e caindo ali, tátátá.' Eu acho que você pode sempre inventar alguma coisa, num outro viés.*

Se essa situação pode virar um conflito, na perspectiva de Orlando, isso seria saudável. "*É evidente que você pode ter um editor de arte estrela... Mas eu também posso me dar o direito de falar: 'Não, não quero fazer, obrigado. Procura outro'.*" Em função de seu tempo de atuação no mercado, Orlando acredita que pode impor um certo respeito, até porque as relações profissionais se tornam muito estreitas. Pelo fato de trabalhar com as mesmas pessoas há muitos anos, diz que muitos colegas são

verdadeiros amigos. Ele acredita que, no meio publicitário, as relações sejam mais difíceis do que no jornalismo.

De qualquer maneira, Orlando admira o espaço que a *Folha* dá às ilustrações, embora questione como o fechamento do jornal é resolvido. Ele defende que existam "*espaços garantidos de criatividade dentro do jornal*". Seriam "*capas de suplementos, uma capa da Ilustrada*", etc. Nas entrevistas importantes, ele julga que uma caricatura é muito melhor do que uma foto óbvia.

> *No caso da editoria de arte, quem faz o fechamento... são duas ou três pessoas... sempre estressados, porque os caras fazem 500 artes por dia,... que sempre têm 500 informações para checar. O jornalista fica do lado, está na hora do fechamento e a arte não está pronta. Tem não sei quantas ao mesmo tempo. Então, é uma pressão enorme. E, muitas vezes, precisa de um desenho: 'Ah, liga pro fulano lá, ah, vê quem pode'. Nunca tem... 'Ah, do que se trata? Então quem seria o cara mais adequado pra fazer,... vê lá fulano, se pode fazer.' Tem de apagar o incêndio... O fechamento do jornal são vários incêndios todos os dias e todo o dia você precisa apagar.* [...] *É diferente de uma revista semanal ou de uma mensal, onde você fecha... dá aquele respiro, vamos pensar, vamos ver o que a gente vai fazer, nada, terminou um, já vem outro, terminou um, já vem outro.*

Mariza defende que as melhores editorias são aquelas "*mais livres*", onde os autores se permitem uma "*fluidez temática maior*". "*Mas eu acho que é um desafio, também, quando a coisa é muito árida,... restrita,... técnica... Eu acho que pode te motivar, né? A algumas proezas...*" Os textos de economia seriam um dos mais difíceis de ilustrar, como apontam os índices oferecidos por outros ilustradores. Mariza reafirma isso, mas considera que um desafio interessante é encontrar uma solução, e que isso pode levar a "*belos resultados*".

Carvalho, do *Estadão*, também aprecia ilustrar os editoriais por considerar que eles representam um desafio, exigindo sempre novas respostas. Segundo ele, isso permite inovar, inclusive mudando o seu próprio estilo.

Não existe mais o clima de integração, lembra Mariza, quando os colegas intervinham mais nos seus trabalhos, com suas opiniões, de maneira informal, o que ela achava muito estimulante. Havia reuniões no restaurante da *Folha* às sextas-feiras, depois de fechada a edição. Nesses momentos, o grupo se reunia e trocava idéias. Hoje, ela raramente faz contato pessoal com o autor da coluna que ilustra, Contardo

Calligaris. Ele, inclusive, de maneira muito esporádica, questionou a ligação que havia entre a ilustração e o texto.

Essa ilustradora percebe que o seu trabalho é recebido como algo que "*não é muito palatável*" no mercado. "*Acho que há um certo preconceito, uma visão um tanto limitada.*" Esse seria o peso da representação de uma identidade no mercado. No caso de Mariza, foi algo construído desde o seu trabalho na coluna de Paulo Francis.

> *Existe um tipo de trabalho, que é um pouco mais entre o surreal, o subjetivo e o meio pesado também, que é a minha tendência natural, pessoal, mas eu posso perfeitamente adequar ao texto, não é? Ao contexto... Só que eu tenho o filme um pouco queimado, porque as pessoas sempre imaginam o meu trabalho servindo a uma determinada função, quando eu poderia fazer outras coisas também. Seria um exercício interessante, seria bom para mim e para quem eu prestasse o serviço também*.

Na opinião de Kipper, falta, na verdade, a "*edição de arte*" nos jornais brasileiros. A maior parte estaria funcionando de forma "*automática.*" Ele gostaria que houvesse mais cobranças e reuniões de avaliação para discutir os bons e os maus resultados.

> *Não há preocupação em ver o que o ilustrador pode fazer. Geralmente, o trabalho... não é conhecido profundamente,... Às vezes, tem... vinte mil coisas que poderiam enriquecer o jornal... e... não são usadas. Basicamente, o pessoal é muito subutilizado na imprensa.*

Adolar procura emitir sua opinião para os editores de texto, verificando se há concordância com seu ponto de vista, especialmente, nos trabalhos que dispõem de maior tempo para planejamento. "*Outras vezes, a coisa é tão óbvia, tão clara, tão simples de ser resolvida, que você não pede opinião.*"

Ele reclama da falta de discussão na editoria de arte. "*A correria tomou uma dimensão tão grande, que as pessoas esqueceram simplesmente de discutir...*" Também condena uma hierarquização rígida, sem que os setores mais ligados à produção sejam ouvidos. No jornal *O Dia*, no Rio de Janeiro, ele diz que as discussões e os trabalhos em equipe eram mais freqüentes. Isso, evidentemente, está relacionado a uma atividade conjunta feita no mesmo local. "*Num dia, havia uma correria tão grande... que quatro ilustradores fizeram a mesma ilustração, um pintava um pedaço, outro pintava outro e vamos embora...*" Na *Folha,* a competitividade entre os profissionais impediria isso, mesmo quando o trabalho era realizado no mesmo local. "*Não havia essa ajuda, não. Tinha um ou outro colega que era muito bacana, que*

ajudava e tal, mas a maior parte estava a fim de cumprir o seu e ir embora. Seja o que Deus quiser..."

Segundo Adolar, o editor Massimo Gentile foi um dos que teve uma preocupação maior em definir uma política editorial para as ilustrações na *Folha,* mas estaria se deparando com a falta de tempo para uma avaliação mais profunda.

> *O profissional, para trabalhar no jornal, tem de ser muito dinâmico, muito flexível, muito rápido. Há muitos profissionais bons que chegam dentro de um jornal e que não sobrevivem, porque não estão dispostos a fazer um trabalho, né? A sentirem, a perceberem aquela frustração de terem que podar parte da sua criatividade, para poder cumprir um determinado horário. É uma corrida contra o tempo...*

Conforme Baptistão, do *Estadão*, os espaços fixos, que são ilustrados sempre pelo mesmo ilustrador, tendem a ficar livres das discussões. "*Simplesmente vem o texto, a gente faz e manda.*" Um pedido mais eventual vem através de um *briefing*, mas é muito comum a idéia já chegar pronta da redação. Quando o ilustrador nota que a solução poderia ser melhor, tenta negociar. "*Mas, às vezes, é imposto mesmo. Faz isso e acabou.*" Pode ocorrer dos profissionais da redação acharem que os ilustradores são meros executores de suas idéias, desconhecendo toda a linha de trabalho desenvolvida e a importância que essa atividade tem em relação ao jornalismo.

Carvalho reclama que muitos editores vêem a ilustração como um simples tapa-buraco, desconsiderando a sua importância em relação ao corpo do jornal. "*É muito comum as pessoas não saberem a diferença entre ilustração, charge e caricatura. Misturam uma coisa com a outra*", observa Baptistão. O *Estadão*, no momento desta pesquisa, não dispõe de nenhum chargista. Qualquer comentário engraçado, na ilustração de uma notícia, segundo Baptistão, porém, tende a ser visto como se fosse uma charge.

A ilustração sempre tem uma relação direta com um texto, enquanto a charge tem uma independência e funciona como um editorial do chargista, ou seja, um texto opinativo. "*A partir do momento em que é editado para você, não é charge mais*", opina Baptistão, que pensa que as charges não devem ser pautadas.

Os chargistas teriam a liberdade de escolher seu tema, embora os editores pudessem, também, fazer sugestões, o que é diferente de impor uma pauta. Carvalho e Baptistão lamentam a ausência de um chargista no *Estadão,* considerando que esse é

um espaço cativo de identificação com o público leitor e que todo o grande jornal possui os seus chargistas. Além disso, eles ressaltam o significado simbólico que esse tipo de atividade tem na constituição do jornalismo, como um campo de trabalho.

Carlinhos vê que a discussão com os editores torna-se necessária, quando se trata de um trabalho mais complexo. Aí os esboços são indispensáveis para que um trabalho demorado não tenha de ser refeito por completo. Os trabalhos em conjunto, quando os editores participam da criação, não são freqüentes. Os repórteres têm um contato ainda menor com os ilustradores.

Acosta lembra de um episódio em que fez uma ilustração, aprovada pela edição, que uma leitora considerou discriminatória. A editora, então, escreveu um texto, em resposta, justificando o sentido da ilustração. Pensando nesse tipo de problema, o conselho desse ilustrador é que o desenhista sintetize, de alguma maneira, a matéria e seja "*convenientemente sem opinião*". "*O jornalista não tem esse esquema?*", questiona.

Neste capítulo, o objeto dinâmico principal foram as "relações profissionais entre editores e ilustradores". Para produzir um signo – vendo o texto de uma forma geral como um signo – foi necessário considerar outros objetos dinâmicos como a "apresentação da notícia", que corresponde ao vínculo principal das ilustrações aos valores/notícia, ou a questão do "tempo" e a "tensão" que perpassa toda a produção jornalística.

Eu pude notar que as negociações são marcadas por uma relação entre profissionais que se preocupam com valores estéticos, o desenho, com outros que se preocupam com aspectos jornalísticos, ou seja, os editores. De um lado, estão os atributos das ilustrações e, de outro, os dos textos e fotos jornalísticos. Em função da separação, que existe entre essas partes da apresentação das notícias, as negociações ganham importância.

Dentro da redação, o esquema organizacional faz com que os ilustradores tenham maior contato com os editores do que com os repórteres ou autores das colunas. Os profissionais da diagramação, que se responsabilizam pela distribuição das matérias nas páginas, de acordo com o planejamento gráfico e com o conteúdo de textos e imagens da edição, são importantes para a disponibilização de um espaço

mais adequado, conforme as propostas de ilustração. A chegada a uma melhor solução dependeria do encontro entre esses dois profissionais, como ocorre na *Zero Hora.*

A liberdade de criação acaba se restringindo ao uso de um espaço gráfico pré-determinado. Os editores demonstram maior preocupação no sentido de controlar os assuntos mais descritivos. Ilustradores, como Emilio Damiani, trabalhando com textos marcados por uma especificidade, contentam-se em poder decidir, por conta própria, qual será a solução em termos de imagem. Dessa forma, cria-se um processo automatizado de produção, sabendo-se que os ilustradores tendem a corresponder às necessidades de cada espaço editorial, dotando-o de certos atributos qualitativos.

A diversidade de traços, presentes na *Folha*, pode ser explicada por essa forma de organização. Torna-se evidente que há expectativas em torno da ocupação dos diversos espaços gráficos, que devem ser correspondidos pelos desenhistas, o que impediria uma criatividade mais "livre".

Cerveny, com sua experiência nos Estados Unidos, mostra que podem existir formas de controles mais rígidas, como ocorreria com a idéia do "*politicamente correto*". Na convivência com o meio, através dos contatos profissionais no cotidiano, os ilustradores estariam percebendo limites de expressão, sempre correndo o risco maior que seria o encerramento de suas colaborações.

À medida em que os ilustradores constroem um nome no veículo e no mercado de trabalho podem exigir uma maior consideração aos seus pontos de vista. Os melhores resultados, contudo, dependem sempre de um diálogo e de uma abertura dos veículos, para experiências inovadoras, quanto à ilustração. Essa, em muitos jornais, parece ser ignorada como parte do jornalismo. É o que se verifica à medida em que surgem publicações, cujos únicos desenhos são as tiras compradas de agências internacionais. A identificação com um espaço editorial e a definição de um estilo pode levar a um rotulamento do trabalho do ilustrador.

O que leva à criatividade em termos de ilustração, considerando o depoimento de Mariza, são os desafios que os textos oferecem. As discussões deixariam de existir em função do processo de isolamento pelo qual os profissionais estariam passando nas redações. Kipper e Adolar reclamam da falta de espaço para avaliação e discussão. A

questão do tempo restrito é o que mais impede o debate entre os profissionais e leva à automatização das tarefas.

8.12 O papel da empresa na cultura profissional

A redação do *Estadão*, especialmente quanto à editoria de arte, funciona ao modo do que acontecia, por exemplo, entre os artistas no Renascimento, quando os profissionais mais experientes orientavam o trabalho em equipe de vários artesãos. Não existe uma grande diferença de competência entre os profissionais, mas há uma troca constante entre as suas experiências técnicas. O jornal, nesse aspecto, funciona como uma instituição cultural, pois produz um conhecimento em torno das suas práticas. Profissionais que vêm de outras redações trazem as suas experiências, e, no dia-a-dia, são evidenciados paradigmas de produção que predominam na empresa.

Para além da empresa como instituição, no entanto, os profissionais demonstram uma consciência "histórica" da atividade de ilustração jornalística e buscam organizar-se de forma a superar uma relação de dependência com empresas específicas. As empresas demonstram diferentes "filosofias" em relação à atividade, mas, ao mesmo tempo, é necessário que os profissionais lutem para a qualificação e valorização das suas atividades profissionais. No caso do Jornalismo, visto como reportagem e edição, as universidades tendem a cumprir um papel nesse sentido, mas não são muito visíveis propostas diretamente voltadas para a ilustração. Também há que se considerar que as universidades perdem a sua força quando os profissionais não estão organizados de forma a configurar um campo profissional.

Talvez seja o espírito de equipe que norteia a realização de cada edição e o que faz do jornal uma instituição cultural. Carvalho comenta:

> *A gente aprende com todos aqui e eu acho fantástico, pois cada um contribui de uma forma diferente, com algo novo, por isso, eu sou fã da diversidade. A equipe soma, e você aprende com esses jovens que estão vindo e com aquelas pessoas que a gente conhece no meio do caminho. É muito bom*...

O ambiente do jornal funciona como uma escola, sempre vai existir o antes e o depois da formação de um jornalista em relação àquelas empresas onde atuou. "*Nossa, eu aprendi a desenhar aqui dentro, praticamente...*", afirma Baptistão. "*Meu trabalho*

evoluiu por causa do trabalho de equipe, do contato com o trabalho dele, o do outro. Você vai assumindo um pouco de cada um..."

Uma das formas de o jornal *Estado de São Paulo* mostrar, de uma maneira simbólica, quem são expoentes da redação, e indiretamente, quais estão correspondendo aos interesses da empresa é através das premiações. Nesse sentido, foi instituído o prêmio *Estadão* de Jornalismo em 2001, voltado para os profissionais atuantes nos seus quadros profissionais. A categoria Ilustração é voltada para infografistas e ilustradores, conjuntamente, demonstrando a política de indiferenciação da empresa. Carlinhos reconhece os prêmios como a principal forma de estímulo oferecida pelo empregador.

Entre outras menções, ele foi destacado em 2004, com o primeiro lugar na categoria voltada à editoria de arte, que correspondeu a um prêmio em dinheiro. O reconhecimento do trabalho, com premiações conquistadas com outros promotores, é bem visto pela empresa, que, segundo Carlinhos, estimula a participação em concursos.

> *No ano passado, teve uma mensagem do secretário, pedindo para que a gente inscrevesse trabalhos fora,... Eu peguei uma menção honrosa em 2001, quando ocorreu o atentado do* World Trade Center*, na Sociedade Interamericana de Imprensa, lá em Washington,... No ano passado, teve o terceiro lugar no prêmio do* Estadão*, peguei também o segundo lugar na Turquia e um terceiro lugar lá em Lajeado, na Univattes...*

Os ilustradores, no entanto, não reconhecem, de uma maneira geral, que recebem estímulos por parte das empresas.

> *O jornal já chegou a investir em cursos, mas há algum tempo as coisas estacionaram, inclusive precisa-se investir em equipamento para dar condições de trabalho. Ficou relegado ao décimo plano, entendeu? Acho que tem outras prioridades*, observa Baptistão.

Carvalho atribui essa falta de estímulo ao momento de transição pelo qual a empresa estaria passando e nota que os profissionais devem bancar a si próprios, inclusive para se manter no mercado de trabalho.

A editora Rosangela Dolis lamenta que não sejam oferecidos cursos de formação aos profissionais, mas nota que um profissional aprende com o outro na convivência. "*Um ensina o outro, eles trocam muitas informações*." Quem já passou por outras redações traz uma bagagem, e um passa para o outro.

Em relação à visão do público, Baptistão diz que dificilmente os ilustradores têm retorno dos leitores do jornal, sobre os seus trabalhos publicados. O retorno apareceria mais no meio jornalístico, com o surgimento de pedidos para outros veículos. Esse ilustrador tem feito trabalhos, também, para revistas de circulação nacional. Essa é a forma de reconhecimento mais evidente para os ilustradores. Marcos Müller, que começou recentemente a fazer ilustrações, vê na atividade jornalística uma possibilidade de divulgar seu nome.

Uma das diferenças entre os ilustradores e os editores e redatores é o diploma universitário. Enquanto os ilustradores afirmam-se por seu talento, os demais detém uma titulação, que garante uma distinção profissional.

Na *Zero Hora*, Leandro Maciel nota que cada ilustrador se desenvolve mais sob algum aspecto. "*Eu sou bem versátil, mas sou fraco na área de caricatura, e os gráficos, eu não resolvo sozinho*", reconhece Edu. "*Quando tem coisas mais complexas, a gente resolve em grupo*", nota Maciel. Isso implica no fato de que um ilustrador não pode se dedicar a uma pesquisa artística individual. Eles chegaram a citar o caso de um profissional que foi demitido por voltar-se demais para as pautas interessantes, deixando de lado o trabalho de equipe e os problemas a serem resolvidos conjuntamente.

Edu comenta que já chegou a fazer 26 ilustrações em um único dia, mas atribui o episódio a uma época em que o jornal era mais desorganizado. Uma importante vantagem de ter um vínculo permanente à empresa é a estabilidade, mas, em termos de trabalho, se o pagamento fosse calculado pela produção, como autônomo, seria mais rendoso. Nas condições do mercado editorial gaúcho, porém, é muito difícil para um ilustrador ter um número de pedidos a contento, de maneira independente.

Esse profissional desenvolve seu trabalho "artístico" em casa, buscando fazer uso de técnicas diferenciadas, como é o caso da pintura. Acredita que realiza mais os seus anseios, como ilustrador, no caderno *Cultura*. Isso ocorre, segundo ele, porque o espaço teria um caráter mais experimental e isso motivaria realizar na sua residência, fora das rotinas da redação. Lembra de um trabalho feito para um texto de Lya Luft. "*Ele é bem plástico, funciona quase como uma obra de arte... tem valores artísticos... os acidentes, as manchas acabam criando um valor narrativo e expressivo*." O ilustrador

buscou a mesma liberdade que a autora teria encontrado para escrever, fazendo o seu desenho. Relata que, justamente, "*ela estava falando da dificuldade que tem de criar, comparando-se com o pianista".* Edu diz que sofreu muito no processo de adaptação ao jornal, por não gostar de desenhar sob observação dos outros. "*Tive a idéia aqui, mas só em casa consegui...*"

O ilustrador da *Zero Hora* Uchôa pensa que a sua formação profissional se deve muito ao jornal, que deu acesso ao aprendizado de programas de computação, como o *Photoshop*, além do contato com os demais desenhistas e a troca de experiências. Logo que começou a trabalhar, ficava sem dormir, quando tinha de fazer a ilustração de uma capa. "*Hoje, eu faço rapidamente.*"

Para o editor de arte da *Zero Hora*, a principal interferência da empresa ocorre através dos orçamentos, possibilitando o uso dos melhores materiais, *softwares* e *hardwares*. Na década de 1980, teria havido um maior investimento na editoria de arte. "*Não é todo o jornal que tem nove ilustradores. Isso é resultado de uma tendência*", observa Luiz Adolfo. Esses profissionais tendem a não trabalhar, exclusivamente, para a *Zero Hora,* pelo fato de o jornal ser ligado à Rede Brasil Sul de Comunicação (RBS), embora os demais jornais do grupo também tenham seus ilustradores. "*Se existe um assunto comum, é possível que um gráfico seja publicado igualmente nos demais jornais.*" Os outros jornais do grupo são três no estado do Rio Grande do Sul, *Diário Gaúcho*, *Pioneiro* (Caxias do Sul) e *Diário de Santa Maria*; e dois em Santa Catarina, *Diário Catarinense* e *Jornal de Blumenau*.

Luiz Adolfo nota que uma equipe maior possibilita uma melhor especialização dos profissionais; caso contrário, todos devem saber "*assobiar e chupar cana*" ao mesmo tempo. A empresa influencia no orçamento, no número de funcionários e, também, na concepção editorial que escolhe um determinado tipo de ilustração. É o mesmo que ocorre em relação aos textos escritos pelos redatores. Segundo o editor, é mais fácil que um trabalho bem sucedido passe em brancas nuvens do que um erro, que tende a gerar até a ameaça de demissão.

Fraga reclama que a atividade não compensa financeiramente, mas "*institucionaliza*" o nome do profissional no mercado de trabalho, motivando convites para outras atividades como autônomo. "*Estabeleci a meta de ser um bom ilustrador,*

ser conhecido como tal, independente, assim, do quanto eu ganho,... do quanto eu me incomodo aqui. O importante é tentar fazer o meu trabalho da melhor maneira possível..." Esse ilustrador nota que o trabalho da editoria de arte cresce na medida em que tem maior autonomia, o que depende das relações entre as empresas e os profissionais.

> *Antigamente, a gente seria visto como só uma peça de apoio... do corpo do jornal,... como é o tratamento de imagens. Hoje, não, nós somos um diferencial. Por quê? Nós produzimos imagens que tenham um conteúdo, que tenham um valor e que marquem principalmente isso.* [...] *Do ponto de vista interno, a gente tem conseguido fazer muito mais... um trabalho muito mais acabado,... bem feito, graficamente tem conquistado espaços,... prêmios para o jornal em função desse acabamento...*

"*Eu estimulo o meu trabalho*", diz Bebel. "*Eu é que sempre quero oferecer coisas, eu sempre me preocupo...*" A convivência com o meio jornalístico certamente contaminou essa ilustradora do espírito de um repórter:

> *Eu acho que o ilustrador de jornal deve andar com os olhos abertos por tudo, né? Porque tudo é informação.... É como eu te falei, uma coisa muito dinâmica, o jornal é muito rápido. Então, precisa. Eu ando sempre com um caderno de desenho dentro da bolsa, é pequenininho. E aonde eu vou, se vejo alguma coisa que me chama atenção,...* [...] *Pra mim, tudo é material. Ou é uma pessoa que que eu vejo, e acho interessante pelo tipo físico dela... De repente, eu vou usar em algum desenho. Sempre... Isso, sim, eu tenho que pegar...*

A manutenção do emprego, de modo a manter o bem-estar da família, é o estímulo que, de fato, a empresa proporciona aos profissionais, no ponto de vista de Adolar, da *Folha.* Da mesma forma que Bebel, ele acredita que a qualidade do trabalho depende mais de uma busca pessoal.

> *O importante é você estar em desenvolvimento e ter consciência...* [disso]*. Então, perceber que você é um ser em desenvolvimento permanente é o que lhe estimula... não deixando cair naquela mesmice... Essa que é a razão do estímulo, é saber que você é uma figura em... desenvolvimento permanente, assim, como uma sementinha que é jogada, vai germinar e vai crescer, né?*

Com a terceirização do trabalho de ilustração, na *Folha*, um contrato de prestação de serviços que se renova anualmente, deixaram de ocorrer as avaliações desses profissionais. Isso, no ponto de vista de Adolar, representa uma perda. "*É uma pena que a gente não tenha esse* feedback*.*"

A não ser pela retribuição financeira, Galhardo não se sente estimulado pela empresa. Prefere, contudo, ilustrar jornais do que revistas. Considera que as revistas femininas, por exemplo, não se preocupam com o conteúdo, da mesma forma que os jornais. Ele percebe que a sua tira não faz uso do tipo de humor mais comum no Brasil, que, segundo ele, é do tipo escracho. Na sua opinião, sua tira tem uma comicidade mais sutil.

> *Acho legal que eles mantenham aquilo ali. Eu estou lá, já, há um bom tempo... e acho que, em revista,... eu não teria sobrevivido assim.* [...] *As revistas estão hoje... dominadas por pesquisas. E as pesquisas indicam que o leitor de revista não quer pensar, assim como o cara de TV, ele quer deitar no sofá e ler aquilo ali. Aquilo deve ser o mais fácil possível e óbvio. Então, as ilustrações têm de ser nessa maneira também. Se você faz uma ilustração que não está muito clara, eles não gostam. Querem uma coisa bem óbvia... Estou falando, assim, a modo bem geral. É claro que você vai ter as revistas boas que dão espaço para ótimos trabalhos de ilustração... Mas, no geral, o que eu vejo é isso. O nível é muito baixo, muito ruim, no mercado editorial de revistas*.

Adolar chegou a trabalhar diretamente na redação da *Folha*. Ele lamenta que lá havia poucas condições de infra-estrutura técnica, como, por exemplo, a disponibilidade de computadores.

> *Não se teve muita sensibilidade de dar condições para a gente de trabalhar. E o ilustrador, dentro da* Folha*, é muito mal visto. É tido como aquela figura romântica,... o vagabundo, o artista. E isso foi cansando a gente na realidade. Eu vi que tinha um colega, o Orlando,... que já trabalhava em casa, via internet.* [...] *Os colegas foram saindo gradativamente,... Eu fui vendo se dava certo ou não.* [...] *Estava todo mundo já terceirizado. Aí eu me antecipei a uma proposta... da empresa. Fiz a minha..., montei o meu estúdio, coloquei dois equipamentos de boa qualidade. Então, é uma melhora total, primeiro porque você não tem que parar o que você está fazendo, para tomar banho, enfrentar, perder uma hora e meia de transporte... Ganho por dia quatro horas para trabalhar,... criar alguma coisa. Não me desgasto emocionalmente, não me aborreço. A internet não me dá problemas. É uma melhora em todos os sentidos.*

Noto que a falta de convivência com os colegas poderia vir a ser um problema, mas isso é compensado com uma melhoria na qualidade do trabalho. Em casa, o ilustrador pode ter à mão seu acervo de imagens, além de ter a possibilidade de fazer pesquisas na internet. Como afirma Adolar, a disponibilidade individual de um computador tornou-se fundamental. "*Só que a Folha e grande parte dos jornais que eu*

conheço não dão essa condição. [...] *Era terrível, às vezes, tinham cinco pessoas para usar o mesmo equipamento.*" Trabalhando em casa, o ilustrador pode usar seu tempo mais integralmente para a produção. "*Então, nesse sentido, melhorou demais.*" No *Estadão*, os ilustradores têm computadores individuais, mas tendem a acumular funções, como as de ilustrador e infografista.

Scarpellini aborda a questão das tiras, elogiando o investimento que a empresa tem feito em autores brasileiros, ao contrário de apoiar-se somente no trabalho de quadrinistas norte-americanos, atuantes há décadas.

Orlando reclama que os projetos estão "*todos muito humildes*". "*Todo mundo morre de medo de perder o emprego. Então, ninguém arrisca nada,... eu acho que hoje o estímulo é muito pouco.*" Ele avalia essa situação como muito ruim, referindo-se a uma mediocrização do trabalho do profissional, dizendo que isso acaba com o interesse que as novas gerações poderiam ter pela profissão. "*Antes não, antes você olhava aquele desenho enorme, numa página dupla maravilhosa, sempre alguém vinha falar, pôxa, vi o seu desenho...*" Ele lembra que é muito diferente ter um espaço de dez por dez centímetros no jornal, no lugar de ter um desenho que ocupe toda uma página.

> *Durante anos, a* Playboy *era a bíblia dos ilustradores. Você tinha o Carlos Grazetti,...diretor de arte, ficou séculos lá.* [...] *Era um entusiasta do desenho. Ele abria páginas duplas e com várias seqüências. Então, você pegava uma matéria da* Playboy*... tinha às vezes dez desenhos para fazer. O primeiro era uma página dupla, entrava um desenho inteiro e um titulozinho e... e aquilo fazia com que você sempre ficasse entusiasmado, né? Em fazer alguma outra coisa melhor. Todos os bambambãs, todos os caras legais trabalhavam na* Playboy*, publicavam na* Playboy*. Então, você tinha essa coisa,.. preciso ficar bom para publicar lá também. Hoje não, você abre lá, você tem aqueles desenhos de computador, todos mais ou menos pequenininhos. Não tem nada lá muita graça. Então, se eu fosse hoje um cara de 17 anos, não sei se eu ficaria tão entusiasmado em ser um desenhista de imprensa, como eu fui quando eu tinha 17 anos.*

Carvalho, do *Estadão*, em sintonia com Orlando, disse que se foi "*o tempo daquelas páginas que tinham ilustração de cabo a rabo...*"

Orlando está preocupado em cuidar da profissão de ilustrador. "*Pouco tempo atrás, eu vi um documentário sobre o Henfil.*[107] *Você percebe que tinha... uma efervescência, que fazia com que a inquietação dele catapultasse o talento...*" Esse ilustrador reclama que hoje "*tudo é meio morno*", os desenhos e as idéias "*são mais ou menos*". Ele e mais um grupo de profissionais querem trabalhar na formação de novos talentos, organizando uma associação de desenhistas a Sociedade dos Ilustradores Brasileiros (SIB), que vem a se somar a outros órgãos, como a Grafar, de Porto Alegre e a Associação dos Cartunistas e Quadrinistas, de São Paulo. Orlando acredita que, através da Internet, no site www.sib.art.br, seja possível aglutinar profissionais de todo o Brasil.

> *Há editoras, aqui em São Paulo, que trabalham com gente do Brasil inteiro. E você não consegue ter um contrato padrão e tabelas de preços que valham para todas essas pessoas. Então... uma editora liga para um cara que mora lá no Maranhão e oferece uma merreca, e o cara topa super contente, porque está trabalhando com uma editora de São Paulo.* [...] *A gente precisaria ter um ponto de referência, que seria o site, onde você tem modelo de contrato, toques, tome cuidado com isso,... com aquilo, tabelas de preços praticadas em São Paulo, Rio e tal. A partir daquilo, não cobre menos que isso aqui, não faça nenhum trabalho por menos que isso aqui...*

Esse ilustrador também informa que não há nenhum tipo de destaque no prêmio *Folha*, para cartunistas, chargistas e ilustradores. "*Tem infográfico, mas não tem ilustrador.*"

Kipper acredita que o jornalismo está passando por mudanças e que essas fazem não só com que os bons ilustradores saiam do mercado profissional, mas também os bons jornalistas. "*Você não vai ter uma nova Mariza* [Dias Costa]*, mas também não vai ter mais um novo Paulo Francis. Não há interesse no jornal em ter esse tipo de pessoa.* [...] *O jornalista tem de adequar muito o seu texto a regras sem estilo... e o ilustrador se adapta também.*" Seria um tipo de jornalismo que estaria sendo substituído por outro modelo, que não daria lugar para a "*inteligência e o diálogo*".

Pelo fato de os ilustradores não se encontrarem mais na redação, acredita-se que foi perdida uma forma de encontro entre os profissionais. Para Kipper, no entanto,

---

[107] Henfil (Henrique de Souza Filho) foi um dos fundadores do Partido dos Trabalhadores e militante contra a ditadura militar. Colaborou em *O Pasquim*, sobretudo a partir de 1971, sendo uma marca na imprensa nacional, especialmente nas décadas de 1970 e 80. (LAGO, 2001, p.178.)

os ilustradores estão conversando mais entre si, em função da Internet. Entre os principais grupos de discussão das ilustrações surgidos na rede de computadores, está o *Imago Days*.

Observo que há dois grupos importantes de ilustradores, os que buscam se adequar ao mercado, e os que pensam que o melhor seria formar um mercado, recuperando a ilustração nas suas finalidades originais, que hoje estariam sendo negligenciadas.

Kipper reconhece que o seu trabalho se valorizou muito na *Folha,* especialmente, nos primeiros tempos, quando era chamado para mais ilustrações.

Emilio preza o fato de a *Folha* manter as colaborações de vários ilustradores. Diz que isso leva à coexistência de diferentes concepções de desenho em um mesmo veículo. Dessa forma, nenhum é levado a adequar-se a uma determinada linha editorial de ilustração. "*Se você quer induzir, você restringe o número*."

Apesar dos cortes de vagas, ocorridos em vários setores da redação, na época em que foi entrevistado, ele nota que o jornal "*tem o maior número de ilustradores dos jornais diários do Brasil... É uma tradição muito forte no jornal, e há muito tempo acontece isso.*"

> *Um jornal que me espanta pela maneira como trata a ilustração, por exemplo, é o* Estado de São Paulo*, que trata a ilustração como se eles não gostassem... por achar a ilustração desnecessária. Quer dizer, você percebe que tem uma convivência atritada lá entre a ilustração e o resto da página. Você percebe que é colocada meio que na marra, meio que forçosamente. E eu não consigo entender esse tipo de coisa*.

Em função dos contatos que teve com os profissionais do outro veículo, Emilio critica o cumprimento de horários como ocorre no *Estadão,* se os ilustradores não saem a campo para fazerem trabalhos de observação ou "*reportagens gráficas*".[108] "*O nosso trabalho resume-se a ilustrar o que está sendo apresentado no texto. Então, você tem utilidade prática na hora do fechamento.*" Dessa forma, ele critica a exigência de o ilustrador estar às 14h na empresa, quando suas tarefas começam, de fato, às 17h.

[108] Na verdade, os ilustradores, que também realizam infográficos no *Estadão*, pelo menos considerando a produção de Hugo Carnevalli, tendem a fazer reportagens. Também há, na *Folha,* o trabalho de Vincenzo Scarpellini, que faz "ilustrações-legenda", aproximando-se de questões relativas às tarefas de reportagem.

> [Seria]*, uma espécie de punição,... Sabe, como se você dissesse assim, já como vocês fazem esse tipo de coisa, que não é muito séria, né? Porque geralmente considera-se que esse trabalho de desenhar seria uma coisa... quase diletante,... como se não fosse muito profissional.... Aí, o cara acaba meio que te punindo, te colocando de castigo algumas horas lá... para que você... mereça a grana que está ganhando...*

Uma das formas de a firma estimular os ilustradores, na perspectiva de Emilio, é oferecer a possibilidade de realizar experimentações gráficas. "*Eu nunca recebi nenhum tipo de restrição por parte do jornal.*" Na verdade, ele define essa liberdade de criação como uma precondição da sua atividade profissional, que só se verifica com clareza na *Folha*.

Emilio reconhece que um ilustrador pode assumir o modo de fazer de uma empresa, o que ele chama de "*calos de convivência de redação*". Pensa, no entanto, que, para o profissional, isso se torna um risco, porque a própria linha editorial do jornal pode mudar. Se isso ocorrer, o ilustrador não pode manter um trabalho, com coerência, na própria empresa. Dessa maneira, faz mais sentido a busca de uma lógica interna.

Cipis reconhece como um estímulo a possibilidade, em si, de fazer esse tipo de trabalho em um jornal. Já Cerveny nota que a *Folha* sempre teve a preocupação com o aspecto visual. Ele diz que o jornal se diferencia dos outros, por manter uma equipe de artistas ou ilustradores trabalhando, ao lado da realização de projetos gráficos diferenciados como os dos cadernos *mais!* e *Jornal de Resenhas.*

Os estudos teóricos de jornalismo, especialmente na linha de *newsmaking*, demonstram como os constrangimentos organizacionais são determinantes. Apesar das "normas do profissionalismo" serem importantes para os jornalistas, elas são negociadas com as políticas editoriais nas empresas.

Os ilustradores demonstram ter consciência da importância do trabalho de equipe para a própria qualificação profissional. A empresa, nesse sentido, funciona, principalmente, como um local de encontro, em que se reúnem interesses afins, oferecendo, também, acesso a equipamentos técnicos. A disponibilidade de arquivos, *softwares* e computadores é determinante na avaliação das condições de trabalho.

Se a tarefa artística exige isolamento, esse parece não ser uma característica do ambiente de trabalho da *Zero Hora*. Apesar disso, seus ilustradores demonstram,

claramente, que precisam desenvolver seus projetos pessoais para cumprirem com o seu papel nas rotinas.

As premiações seriam uma forma de as empresas chamarem atenção para o tipo de trabalho que merece reconhecimento. Incentivando a participação dos profissionais em outros concursos, a firma tenta ser prestigiada como instituição profissional.

A empresa também representa a possibilidade de os profissionais serem reconhecidos no mercado editorial. Por isso, a atuação em seus quadros é vista por vários ilustradores como uma "*vitrine*". A visibilidade que os jornais dão aos ilustradores é, reconhecidamente, uma forma de prestígio, mas, na classe dos jornalistas, esse aspecto não parece ser novo, sendo um dos elementos que causa atratividade para a profissão. A consciência de classe, também para os ilustradores, parece ser a única forma de atingir uma dignidade profissional.

A maneira de as empresas conceberem a tarefa de ilustração é determinante no sentido de como os ilustradores avaliam a oportunidade de trabalho. São vistas negativamente, pelos profissionais, as seguintes atitudes: exigência de trabalhos descritivos, tendo como ponto de vista a clareza óbvia; inexistência de projetos gráficos que valorizem as ilustrações; e desconsideração da ilustração, como uma forma de jornalismo opinativo.

8.13 A ilustração e a distinção dos campos do jornalismo e das artes

No contexto dos jornais, o caráter estético está comprometido pela função informativa do periódico. Com o surgimento da *penny press* no século XIX, nos Estados Unidos, no lugar da opinião, a informação definiu-se como um atributo do produto jornalístico, ao lado dos critérios de noticiabilidade (TRAQUINA, 2004, p.50-54).

Pensando-se em como as ilustrações aparecem nas páginas dos jornais, seria bem diferente se a mesma imagem fosse vista em um dos quadros de uma exposição de arte. O caráter estético é negligenciado pela função informativa com a qual as ilustrações são pensadas. Isso ocorre, embora o próprio texto jornalístico escrito possa também ter importantes elementos estéticos, sob o ponto de vista literário, por exemplo. A diferenciação entre jornalismo e arte parece tornar-se importante, sobretudo, em

relação ao reconhecimento dos profissionais. Quando um ilustrador é bem sucedido, ele tende a ser visto como artista? Ele deveria ser visto como um jornalista que trabalha com linguagens visuais?

Edu ilustra os editoriais da *Zero Hora* desde 1993, e reconhece que raramente é solicitado para mudar as formas elaboradas. Considerando a sua inserção no contexto jornalístico, observo que o aprimoramento se constitui de edição para edição, em uma rotina, na qual várias atividades são feitas ao mesmo tempo e um dos valores mais prezados é a "informação correta".

O interesse pelo "estético" parece ser mais cultivado pelo ilustrador do que pela empresa, assim como ocorre entre os ilustradores do *Estadão* e da *Folha*. Edu desenvolveu o caráter artístico anteriormente, adaptando-o às rotinas jornalísticas. Esse ilustrador tem conhecimento de que a empresa sabe, através de pesquisas, que "*os leitores gostam de um jornal bem ilustrado*."

Bebel pensa que o que distingue o campo jornalístico é a rapidez da produção e o cumprimento de prazos, ao contrário da arte, que necessitaria de um distanciamento e um repensar das idéias.

Carvalho, do *Estadão*, comenta que os fóruns de discussão, promovidos entre ilustradores, na Internet, trouxeram à tona a questão se a ilustração é arte e se a arte é ilustração. Impediria ser arte o fato de o jornal ser massificante e ser feito continuamente. "*Não dá para fazer uma obra de arte por dia*."

A rapidez exigida impede de pensar em conceitos artísticos. "*Você pensa mais na resolução e no tempo que te é pedido*", diz Carvalho. Se arte se define em ser uma peça original, a reprodução em escala também seria um impedimento. Na visão particular de Carvalho, seu trabalho é artístico, porque é imprescindível a sensibilidade de captar o que está no texto e transcrever de alguma forma subjetiva no desenho. "*Isso entra com o conceito artístico, a visão pessoal de cada um*..."

Para Baptistão, a ilustração é arte aplicada, mas a qualidade oscila em função da quantidade. "*Você faz um monte de trabalhos, para o qual você não é tão talhado para fazer e, de vez em quando, aparece alguma coisa que você realmente curte e que faz com mais prazer e com resultado melhor*."

Carvalho identifica uma das formas de reconhecimento do ilustrador.

> *O cara recorta cuidadosamente e guarda, às vezes, emoldura, bota na parede do quarto, do escritório, ou então da oficina... É o melhor retorno... Melhor até do que o dinheiro é esse reconhecimento anônimo... Esse é o grande estímulo para se trabalhar*.

Esse ilustrador reclama de que, na redação, muitas vezes, os ilustradores são pouco valorizados pelos repórteres e editores, como se a sua atividade fosse meramente subalterna. E o mesmo aconteceria em relação aos artistas plásticos. "*Dizem que não é uma coisa necessariamente artística, que é venda de trabalho*."

Observo que, geralmente, quem ganha a fama, em termos de ilustração, são aqueles profissionais voltados especificamente para a charge, que, por coincidência, no momento desta pesquisa, não está tendo espaço no *Estadão*. Carvalho chama a atenção, contudo, para o nome de colegas, que estão no meio do caminho entre as ilustrações jornalísticas e as artes plásticas. "*O trabalho do Orlando é bom pra caramba. Não vou esquecer uma exposição dele que ocorreu no Espaço Unibanco...*"

Carlinhos encara os trabalhos artístico e jornalístico como os de um operário. "*Eu gostaria muito de... fazer o negócio pensado, como se fosse uma arte mesmo,... Mas,... aqui não dá tempo para isso*."

Kipper questiona a divisão que possa haver entre essas áreas do conhecimento. Não acredita que a arte um dia esteve separada da comunicação social. O "*uso artístico-comunicacional da arte na imprensa*" teria sido perdido pela má utilização.

> *Se perdeu muito da força, do poder, da sintaxe da própria ilustração e do uso da imagem,... E, com essa perda, que não teve as suas causas bem analisadas, se buscou, no momento, o resgate disso de forma equivocada, trazendo coisas direto das artes plásticas. Isso é uma coisa terrivelmente equivocada.* [...] *Colocando a ilustração de um artista plástico no contexto, você não vai 'artistizar' aquele espaço, não vai haver uma recuperação do status do ilustrador; pelo contrário, você está alienando terrivelmente o uso da imagem.*

Pensando na sua formação mais voltada à charge do que à ilustração, Adolar diz que procura sempre inserir uma mensagem gráfica em seus trabalhos, mesmo com a ausência de texto na imagem. "*Ela passa a ser jornalística, porque traz um conteúdo,... uma mensagem... não é simplesmente uma imagem decorativa.*"

No seu ponto de vista, todas as pessoas têm potencial artístico. "*Eu me sinto um trabalhador que usa da arte para sobreviver.* [...] *Assim como um bom marceneiro,... um*

bom escultor." Adolar questiona a distinção do "artístico" como uma forma de vaidade: "*sentir-se algo em especial.*"

Há muitos ilustradores que também são assumidamente artistas plásticos, desenvolvendo trabalhos paralelos. Entre os entrevistados para esta pesquisa, podemos citar Luis Acosta, Edu, Fraga, Marcelo Cipis e Alex Cerveny, pelo menos entre os que já realizaram exposições.

Apesar de estar afastado do mercado de arte, Luis Acosta diz que continua pintando para si mesmo. Reconhece que muitas coisas que desenvolve nos jornais estão relacionadas com seu trabalho de pintura. Fazendo constantemente ilustrações, ele pensa que a sua própria natureza leva-o para além daquilo que faz imediatamente. "*Essas coisas vão se conjugando no meu trabalho e, às vezes, até inconscientemente vão surgindo... Eu não faço o mesmo que eu fazia aqui, quando entrei, há 14 anos*."

"*Estou começando a pintar de novo, mas devagar.*" Acosta encara as duas atividades de forma diferente. A do jornal seria mais convencional, sujeita a limites do mercado, enquanto a artística seria totalmente livre. Ele acredita que a única coisa em comum, nos seus dois trabalhos, é a versatilidade. "*Não fico preso a um único estilo. Eu mudo, meus trabalhos sempre mudam... Tento, digamos, fazer uma viagem dentro daquilo que me dão para fazer...Não me sujeito a uma mesma linha...*" Aqui surge o problema da identidade do ilustrador, que seria identificado pelo traço. Acosta reconhece que seus colegas têm um estilo e que, nas atividades plásticas, sempre há um gesto que identifica. A versatilidade, como eu mostro no texto desta pesquisa, ao tratar do problema do estilo, é um paradigma muito forte em relação às ilustrações jornalísticas.

Fraga, em princípio, não aponta limites entre as atividades de ilustrador e artista plástico. Explica que a pesquisa com outros materiais complementou o seu trabalho, como ilustrador, e possibilitou que ele fosse além do que normalmente vinha fazendo nas artes gráficas. Ele não quer aborrecer o leitor sempre com a mesma coisa, mas também está preocupado com o reconhecimento da sua autoria.

A diferença do trabalho das exposições seria essencialmente o suporte. No seu trabalho, como um todo, repercutiria uma pesquisa com desenho animado e também

referências cubistas. Seu reconhecimento, porém, está se dando sobretudo como caricaturista.

> *Nos dois últimos anos... entre oito salões de desenho, ganhei seis na minha categoria, que é caricatura*. [...] *Comecei a me tornar mais conhecido no meio e ganhar mais respeito dos colegas. Tu começas a te sentir mais seguro para ter um espaço como eu tenho agora,... aos domingos.*

Ao longo de entrevista, porém, Fraga começou a definir o campo artístico como um espaço de maior liberdade, que também ganha um sentido terápico. "*Uso a pintura com toda a selvageria que me é possível... Acho isso importante, até para desopilar o trabalho do jornal...*"

> *A gente costuma brincar que todo bom desenhista é o cara que desenha sem parar,... é uma coisa até obsessiva..., a compulsão de desenhar. Então, se tu sentares com vários desenhistas numa mesa, eles vão pegar um guardanapo e vão rabiscar de alguma forma. O desenhista sempre tem uma caneta ou alguma coisa. E, da mesma forma, eu, quando eu quero descansar do meu trabalho aqui no jornal, eu vou desenhar, vou fazer uma outra coisa, sei lá, vou pintar ou vou desenhar, vou brincar com o meu filho, o que geralmente também envolve desenho, entendeu? Então,... o* [próprio] *trabalho é a minha válvula de escape, às vezes.*

Marcelo Cipis soma o trabalho de ilustração à sua pesquisa artística. "*Eu posso fazer uma pintura que tem cara de ilustração e... uma ilustração que tem cara de pintura.*" O desenho de imprensa entra, na sua pintura, como uma possibilidade de linguagem. "*Eu mesclo as duas coisas. Estão muito imbricadas.*"

Seu trabalho artístico segue a linha da Arte Pop, em meio a outras tendências contemporâneas, evidenciando a ironia e o humor. Ele costuma jogar com os limites da cultura erudita e as expressões midiáticas. Com um aspecto retrô, lembra anúncios publicitários dos meados do século XX. Apresenta imagens de um mundo industrializado, mas ainda ingênuo, muitas vezes com uma conotação *kitsch*, pela escolha de cores decorativas de um gosto duvidoso, por exemplo, para as superfícies de base.

Ele pensa que tem espaço na ilustração, "*para fazer uma coisa mais livre e solta*". Acredita que há "*uma pitada de arte também nessas ilustrações*", mas nota que é

mais fácil que a sua pintura faça uso de elementos desenvolvidos na ilustração, do que o contrário.

> *Um trabalho que eu gostei muito de desenvolver foi a seção da Joyce Pascowitch, em que eu fazia ilustrações que não tinham nada a ver com o texto. Lá, eu acho que eu conseguia trazer um aspecto dessa pesquisa pictórica e de arte que eu faço... Mas, em geral, é uma coisa mais específica. O que acontece mais é eu trazer da ilustração para a pintura.*

Um trabalho de ilustração pode revelar, para Cipis, um "*caráter formal*" ou "*aspectos de cor*", que lhe interessam. Ele diz que anota esses dados revelados para fazer em outro formato.

Na opinião desse artista ilustrador, o preconceito que havia entre os artistas plásticos, sobre esta atividade, está diminuindo.

> *Às vezes, eu tenho vontade de fazer uma pintura que nem esse palhaço aqui,* [desenhado para um livro infantil]*... É um quadro ou uma ilustração?Existe um caráter tão objetivo e direto em que você possa separar uma coisa da outra?* [...] *Acho que é complexa essa interligação. Bem rica.*

Cipis chama a atenção para a importância da construção das figuras humanas na ilustração. "*Você desenvolve, durante anos, uma maneira de representar um nariz, um olho, uma boca.*" Apropriados como ícones midiáticos, eles vão ganhar um outro sentido nos seus demais trabalhos, que concretizam uma idéia num objeto único.

Alex Cerveny acredita que o tipo de trabalho que ele faz, como artista, facilita a sua entrada no mercado de ilustrações. Seu trabalho é figurativo, com a representação de figuras humanas, mas sem uma intenção de transparecer uma realidade que não seja a da sua subjetividade. "*Não trabalho fazendo cópias do real, com desenhos de modelo.*" Com um pé no Expressionismo e outro no Surrealismo[109], seus quadros são narrativos, "*sempre estão contando alguma história*"; o que também colabora para uma aproximação com o jornalismo.

Ele percebe as duas atividades como diferentes, embora acredite que possam ocorrer aproximações. Haveria ilustrações mais técnicas, para a revista *Saúde*, por exemplo, onde o teor artístico é menor. Noutras, há maior abertura para a expressão

[109] Apresento algumas definições desses movimentos da arte moderna no capítulo 6, *Referências da História da Arte*.

artística. De qualquer maneira, ele se considera um tipo de artista que gosta de fazer ilustração, "*a serviço do texto, dialogando com o texto.*"

Apesar de que as exposições fazem parte da sua rotina, ele teve a experiência de expor as ilustrações da coluna de Barbara Gancia, da *Folha*, no Teatro Municipal de Piracicaba, interior de São Paulo. "*Foi a primeira vez que expus as ilustrações... desde as primeiras.*" Caricaturas de personagens como Bin Laden, Luís Estevão, o juiz Nicolau dos Santos Neto, Paulo Maluf e Celso Pitta, ao longo de "*toda saga*" da prefeitura de São Paulo, ganharam uma outra conotação numa mostra artística.

Esse ilustrador percebe que a ilustração tem um valor, no momento da sua execução, e outro, quando se transformaria numa obra de arte. Primeiro seria um produto jornalístico e, depois, um *souvenir* daquele momento, especialmente tratando-se de um original. Ele fala isso, pensando na repercussão atual de nomes que marcaram a história da imprensa e das artes no Brasil, que são alvo de sua atenção.

> *Eu gosto de colecionar também,... me caiu nas mãos um Roberto Rodrigues*[110]*, superbonito,... É uma cena de uma decapitação, uma releitura de* Judite ao matar Holofernes*. Deve ter sido um crime no Rio, nos anos 20, de uma mulher que degolou um homem,... tenho um Portinari também, superbonito, que se chama* Jujus e Balagandans*,... foi uma ilustração que ele fez para a capa de um programa de teatro no Rio de Janeiro.* [...] *Eu acho lindo ver a produção de Ismael Nery, Di Cavalcanti... São trabalhos incríveis.* [...] *O preconceito diz que perde em termos de arte pelo fato de ser ilustração... eu acho que é o contrário... é muito mais valioso ter um objeto de arte que tem esse algo mais... que foi visto, que interagiu ali no momento...*

[110] A citação desse nome pelo entrevistado é uma feliz coincidência histórica, pois aponta um momento importante da ilustração na imprensa brasileira. Irmão do consagrado jornalista e dramaturgo Nelson Rodrigues (1912-1980), Roberto Falcão Rodrigues (1906-1929) era colega, na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, daquele que veio a ser um dos mais importantes artistas modernistas brasileiros, Cândido Portinari (1903-1962). Antes de viajar à Europa, Portinari foi apoiado pela família Rodrigues, proprietária dos jornais: *A Manhã*, surgido em 1925; e *Crítica*, lançado em 1928.

Conforme Ruy Castro, no livro *O Anjo Pornográfico – A vida de Nelson Rodrigues* (1992), Roberto era um seguidor da linha de Aubrey Beardsley, que ilustrou o programa da peça *Salomé*, de Oscar Wilde, com figuras mórbidas, grotescas e de um franco erotismo. Crítico dos salões oficiais da Escola de Belas Artes, era visto com maus olhos pelos artistas acadêmicos. Seu pai Mário Rodrigues estimulou o trabalho dos ilustradores, colaborando para a transformação da aparência gráfica do jornalismo na época. Os jornais de propriedade da família publicaram trabalhos de Fritz (1891-1969), Max Yantok (1881-1964), Álvarus (1904-1985), Di Cavalcanti (1897-1976), - outro nome importantíssimo do modernismo brasileiro; - Guevara (1904-1964) e Figueroa (1900-1930).

Roberto Rodrigues foi assassinado por vingança na redação do jornal, por Sylvia Seraphim, em virtude de uma matéria. Essa motivou a manchete *Entra hoje em juízo nesta capital um rumoroso pedido de desquite.* Especulava um possível adultério e era ilustrada na capa, com o desenho de uma mulher e um médico, examinando suas pernas. A morte do irmão desenhista marcou profundamente Nelson, na data com 17 anos de idade. Isso serve para explicar, em parte, o teor de uma das obras dramatúrgicas de maior consistência e permanência no teatro brasileiro. (CASTRO, 1992, p.73-100.)

Cerveny diz que tem sido procurado por colecionadores, interessados em comprar os seus originais. É uma forma de estímulo do seu trabalho. E quando roubam também. "*Isso é engraçado... é que fica naquela bagunça, numa caixa cheia de ilustrações,... A ilustração fica lá, dando sopa, e levam embora*."

Scarpellini pensa que o seu trabalho com ilustrações é "*totalmente jornalístico*". A arte seria uma forma de expressão autônoma, de caráter interior, que resulta num objeto único, onde tudo que se faz numa superfície vale por si mesmo. O desenho para jornal tomaria emprestado as linguagens da arte, mas sem a finalidade de expressar, e sim, comunicar. Um procedimento que ele considera artístico é o de não apagar as incertezas e erros. "*Mas a finalidade desse produto não é artística, porque ele serve para contar um pedaço da cidade.*" O jornal seria um "*filtro entre o leitor e o mundo, que se renova todos os dias*". Assim como usa as linguagens artísticas, poderia também fazer uso, por exemplo, da linguagem publicitária, embora a finalidade seja sempre jornalística.

No passado, houve muitos pintores vinculados à história da caricatura e ilustrações. O Barão de Santo Ângelo, Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879), era um pintor acadêmico, que já fazia caricaturas no Jornal do Comércio em 1837. É considerado o primeiro caricaturista brasileiro (FONSECA, 1999.) Recentemente, a Arte Pop criou vínculos muito estreitos com as mídias. Keith Haring era um grafiteiro que, no mínimo, influenciou as concepções de *design* gráfico.

O caráter reflexivo seria algo mais específico da arte do que da ilustração jornalística, mesmo que seja uma reflexão que se faz de maneira prática, não teórica, ligada às poéticas dos autores. Seria um fazer que pensa sobre si mesmo como fazer. Isso, porém, leva ao questionamento se todo trabalho não conteria, em si, uma auto-reflexão. Sim, claro que há essa possibilidade. A diferença é que, longe da forma teórica, essa reflexão se mantém no plano do índice ou do ícone, e só chegará ao plano teórico, quando for pensada como uma regra, que define um estilo pessoal ou grupal. Assim como nem todo o artista pensa teoricamente o seu trabalho, mas apenas pratica de uma forma intuitiva, a partir de elementos indiciais e icônicos, os ilustradores também tendem a tratar seus fazeres, propriamente, longe do plano simbólico.

O artístico poderia ser visto em um aprofundamento do caráter simbólico desse fazer, que se autojustifica pela busca de uma autocompreensão, independente de outras finalidades. Esse tem sido um problema muito importante da reflexão estética, pois se relaciona ao afastamento do fazer artístico em relação ao mundo, como se a arte se justificasse como uma linguagem que fala de si mesma, que se autoreferencia, independente de qualquer objeto dinâmico, a não ser ela mesma. Nos tempos modernos, o objeto dinâmico da arte passou a ser o próprio fazer artístico. Trata-se de uma atitude reflexiva que pode ser compreendida por idéias sucedâneas, como foram a “arte pela arte” e a “autonomia da arte”, que levaram indiretamente a outras atitudes radicais, ao longo das décadas, como foi o surgimento da idéia de “morte da arte”.

O filósofo Hegel já havia prenunciado que a arte seria desnecessária, à medida em que o pensamento evoluísse em direção à “razão absoluta”. E, em tempos de alta tecnologia, os artistas sentiram-se cada vez mais pressionados em relação à justificativa de suas produções, cada vez mais reproduzidas massivamente e por máquinas, como, afinal, são os computadores.

A volta da arte ao mundo e o estabelecimento de relações com outros objetos dinâmicos que não ela mesma, levou ao surgimento do pensamento pós-moderno. É o que ocorrre, por exemplo, com a Arte Pop, que toma como objeto dinâmico não mais a natureza, ao modo renascentista, mas o mundo artificial das representações midiáticas. A arte não é mais voltada ao que seria um objeto dinâmico, propriamente, a natureza. Ela está voltada para objetos imediatos, ou melhor, para os próprios signos, que, enfim, são uma faceta da realidade humana, construída em termos de linguagem.

No Renascimento, a arte voltou a encontrar a vida (a natureza), depois de ser tomada pela abstração mística, durante o período medieval. Na pós-modernidade, a arte necessita ir de encontro à vida, mais uma vez, depois de um aprofundar-se em suas questões internas, nas abstrações modernas. Reencontra a existência, porém, como ocorre no caso da Arte Pop, nas realidades midiáticas.

Uma diferença dos ilustradores, em relação aos artistas, seria o fato de que eles norteiam o seu trabalho por concepções também jornalísticas, além das artísticas. Nesse sentido, podem estar sendo levados a pensar seus trabalhos de forma mais simbólica, submetidos a regras preexistentes, no campo do jornalismo.

Somos levados a pensar a inserção do jornalismo no campo da comunicação, e a coincidência que existe da estética e da arte, também como campos de fluxos de diferentes saberes, como ocorre com a comunicação.

Muitas linguagens, desenvolvidas pelos artistas modernos, foram incorporadas pelas linguagens visuais na contemporaneidade. A técnica da colagem, por exemplo, desenvolvida pelos dadaístas e cubistas, é inerente a muitos procedimentos técnicos, usados por diferentes mídias, aproximando, assim, também a questão da montagem, que é importantíssima para o cinema e o vídeo.

Os cubistas, aliás, prenunciaram a questão da colagem, criticamente, ao colocarem páginas de jornais em suas pinturas de "naturezas mortas"[111]. A livre associação de caráter onírico dos surrealistas, – que, na sua época, se realizava plenamente na pintura e no cinema, – hoje é facilmente produzida com o auxílio de *softwares* de computadores. "*O computador te dá a possibilidade de fazer isso de maneira rápida,... sem perder três dias lá, pintando...*", observa Acosta. No computador, refazer o que seria refeito numa tela tem um novo sentido, permitindo o registro e a conservação de diferentes etapas da criação.

Para Orlando, o desenho de jornal é "*de informação*". Não haveria tempo para o erro, pois a diferença básica é o imediatismo. "*Você não tem tempo de se arrepender. É um, dois, três, você faz e ele vai para a página. No dia seguinte, está no jornal e não adianta chorar.*" No trabalho artístico, o trabalho só seria mostrado quando "*você burilou o suficiente... ali, ele chegou no ponto*". A diferença do trabalho do jornal também seria a comunicação imediata. "*O cara baixa o olho e ele tem de entender o que está acontecendo... Nas artes plásticas, você tem o tempo da contemplação... o tempo da interpretação e da reinterpretação.*" Conforme esse ilustrador, seriam duas linguagens diferentes, que partem da habilidade artística e da necessidade de expressão.

Para Mariza, o ilustrador é um "*pasteleiro do inconsciente*", em função da relação que tem com os fazeres jornalísticos e artísticos.

> *Eu costumo dizer que eu sou uma pasteleira do inconsciente, ou seja, tem aquela coisa da produção em série, de você ter de produzir um atrás do outro,... o processo industrial da impressão, e também esse*

[111] Os cubistas renovaram a antiga tradição da natureza morta, por meio da sua linguagem pictórica e o tratamento do tema – vinculado à aparência de objetos inanimados como flores e frutas, – com elementos da vida moderna, a exemplo das páginas dos jornais.

> *lado obscuro, né? De onde as imagens vêm, que é do lado, do fundo, do inconsciente mesmo. Então, a minha definição é essa, é a pastelaria do inconsciente.*

A “pasteleria” seria a indústria do jornalismo e as “imagens” seriam o cardápio dessa pastelaria, como manifestações do inconsciente. Mariza sabe que o inconsciente se manifesta através dos seus trabalhos, mas, coerentemente, não sabe “como” isso acontece, pois, se soubesse, passaria a ser uma expressão consciente.

> *O papel do jornal é informar, é falar da coisa objetiva, imediata,... o mais claramente, o mais precisamente possível, e também de... exprimir opiniões,... representativas do pensamento de vários setores sociais. A ilustração seria um outro olhar, sobretudo isso, uma abordagem mais subjetiva, mais interpretativa,... menos descritiva.* [...] *Para isso,* [a descrição,] *existem o texto e a foto,* [a ilustração seria] *mais uma reflexão ou uma interpretação dos fatos.* [...] *Deixa uma margem mais para o leitor, para a imaginação, e para outras interpretações, não necessariamente imediatas*.

A perspectiva do jornalismo é, muitas vezes, de ordem descritiva. Mariza reconhece, no entanto, que isso pode ser feito de uma maneira muito melhor, com a fotografia. A ilustração deve encontrar, do ponto de vista da ilustradora, “*outros caminhos*”, “*outras razões de ser*”.

As realizações estéticas e/ou informativas, vistas como duas possibilidades de um jornal impresso, fazem parte do jogo de forças entre as aspirações profissionais. Nesse sentido, pode haver conflitos entre repórteres, redatores, editores, fotógrafos e ilustradores, como confirma o editor de arte da *Folha*, Massimo Gentile.

> *Sempre há uma concorrência... Ou seja, o ilustrador gostaria de ter uma ilustração dele publicada na primeira página, mas a fotografia também gostaria de ter, em cima do mesmo assunto... Isso é normal. Faz parte.... É um trabalho envolvendo 300 pessoas. As aspirações das 300 pessoas são mais ou menos as mesmas. O problema é administrar.*

Aí entraria uma questão de método. “*Se o repórter faz uma matéria sobre um assassinato, eu não preciso de uma ilustração abstrata. Eu preciso de* story-board*... As necessidades ficam claras*.” Ao mesmo tempo, porém, uma obrigação da editoria de arte seria evitar uma burocratização exagerada da produção. “*A gente tem regras, mas, depois, vai sempre inventando soluções diferentes.*”

Os ilustradores contribuem para o jornal com valores estéticos, trazidos do campo da arte, mas devem articulá-los com os valores/notícia, próprios da cultura

profissional do jornalismo. Em função do imediatismo e atualidade, a performance, em termos de tempo de execução, vale mais do que a reflexão em torno do trabalho, como seria próprio do campo da arte. Em meio a essa característica geral, os ilustradores esperam por uma chance, no sentido de uma produção que possa ser feita com mais tempo, da mesma forma como um repórter aguarda as melhores pautas.

A arte tende a ser vista pelos ilustradores, entre os quais Carvalho e Mariza, como uma forma de expressão subjetiva, onde haveria espaço para a sensibilidade do autor, em torno da representação dos objetos dinâmicos. É o que Adolar pode estar compreendendo por "*mensagem gráfica*".

Cerveny, que também é artista plástico, deixa bem evidente que deseja transparecer sua subjetividade nas figuras que correspondem aos objetos dinâmicos do texto, vinculando suas imagens à terceiridade lógica do Expressionismo. É necessário, porém, que o espaço editorial permita esse tipo de atitude. Reconhecido no mercado profissional da ilustração midiática, ele pode ser solicitado de forma a atender uma lógica não-artística, mas midiática, representada pelos valores/notícia no jornalismo.

Scarpellini atribui à ilustração a idéia de espelho da realidade, assume o seu caráter narrativo e problematiza o seu caráter expressivo. Se for levada ao pé da letra, a expressividade teria como único compromisso a manifestação vital do seu autor. As pinturas expressionistas tendiam a ser autobiográficas, e, como tal, também tinham um vínculo com a realidade crítica da Europa, no início do século XX. Não há arte sem o mínimo de expressão. Isso corresponde à evidência da ação de um sujeito, por trás de uma representação. Ao negar a expressividade, Scarpellini desobriga-se a um compromisso maior com suas vivências interiores. Esse seria o compromisso ético dos artistas expressionistas, no contexto histórico que vivenciaram.

É justamente o contrário da atitude de Mariza, que dá um sentido psicanalítico às suas imagens, ao assumi-las, "artisticamente", como manifestações do inconsciente. Nesse aspecto, uma leitura plena de seus desenhos dependeria de uma maior consideração à sua biografia. Não é mera coincidência o fato de ela ilustrar a coluna do psicanalista Contardo Calligaris. Embora alguns trabalhos, em função da sua inserção no contexto jornalístico, não passem de caricaturas sugeridas pelos textos, o que importa é a maneira da autora pensar aquilo que faz, levando à possibilidade de leituras

posteriores, na ordem da subjetividade propriamente. A diferença entre o artista e o ilustrador poderia ser o fato de o artista mostrar somente os melhores resultados dos seus processos, como expôs a artista plástica Ester Grinspum, e o ilustrador ser obrigado a tornar público mesmo aquilo que ele não gostou de ter feito.

A liberdade seria um ingrediente inerente à arte, almejada pelos ilustradores. Como podemos observar nos estudos teóricos do jornalismo, essa liberdade também é buscada pela atividade jornalística de um modo geral. Ao longo de sua história, os periódicos foram fortemente marcados pela censura. Isso ocorreu, por exemplo, já no século XIX, na França, com "*restrições aos jornalistas que faziam a cobertura ao Parlamento*" (TRAQUINA, 2004, p.41), em 1870, e pelos governos de Getúlio Vargas e a ditadura militar no Brasil.

A conquista dos espaços de liberdade de expressão parece ser mais garantida na vida pessoal dos ilustradores, do que no período vinculado à empresa, que se interessa sobretudo pelos resultados práticos. Há necessidade de uma identificação vital do profissional com a atividade de desenhar. Esse aspecto pode ser relacionado, tanto com a arte, como com o jornalismo. Enquanto uma atividade volta-se para os signos, sobretudo, no ponto de vista da primeiridade, num tipo de generalidade na ordem das sensações, o outro, em função do valor/notícia da atualidade, direciona-se para a secundidade, deixando, dessa forma, especialmente para os textos científicos, a generalidade lógica da terceiridade.

Considerando os depoimentos de Carvalho, o reconhecimento do ilustrador ocorreria de uma forma semelhante ao do artista acadêmico, ou seja, com a singularização da imagem, retirada do corpo do jornal e tornada um objeto de contemplação. É o que acontece quando Cerveny coloca em exposição seus originais feitos na técnica de aquarela, ou quando se revêem os originais de ilustradores consagrados do passado.

Para Kipper, a ilustração teria de buscar a sua lógica própria, vinculada ao jornalismo, que implica na maneira de conceber essas imagens. As páginas dos jornais, feitas para a reprodutibilidade, parecem ser o "local de exposição" legítimo das ilustrações.

O caráter artístico, a experiência com técnicas tradicionais ou inovadoras do desenho, parece ser mais resultado das buscas pessoais dos profissionais do que de um estímulo propiciado pela empresa. Isso se verifica, embora possam existir atitudes organizacionais voltadas para a desburocratização da produção, como apontou Gentile.

Há os ilustradores-artistas, que aparecem na equipe dos jornais como “artistas”, embora sejam mais vinculados à lógica da cultura profissional do jornalismo, do que os artistas participantes do projeto dominical, da página três da *Folha.* É, por isso, que Marcelo Cipis relata que o trabalho no jornal traz contribuições para o seu trabalho como artista, ou seja, por inserir-se na terceiridade lógica dos valores/notícia. O tratamento das figuras, fortemente marcadas por valores/notícia e pela reprodutibilidade no contexto midiático, pode ganhar um outro sentido inseridos numa peça única.

8.14 A dimensão estética como um espaço de liberdade

Gentile diz que há espaços no jornal onde o ilustrador tem uma autonomia total. Isso acontece, certamente, com as charges, que não são pautadas. A ilustração de uma coluna é relativa ao texto do colunista, mas também pode ser completamente desvinculada do conteúdo, pode virar quase uma marca gráfica, que sinaliza a própria assinatura da coluna.

Certas ilustrações sinalizam uma coluna, como ocorre na do colunista José Simão, por exemplo, que é ilustrada por Fê. A "liberdade" de criação é toda em função da definição editorial do espaço. Algumas são tão abstratas, de acordo com o editor, que nem expõem necessariamente o conteúdo dos artigos.

Na visão de Gentile, não seriam os ilustradores que usufruiriam de maior liberdade, mas o espaço que permitiria maior autonomia, pela função que a imagem deveria cumprir nesta página. São espaços destinados à expressão da personalidade artística.

> *Essa ilustração está contando o quê? Está fazendo o que nesse espaço? Temos uma coluna de debates a favor da guerra e contra a guerra, a favor da globalização e contra. Uma ilustração muito descritiva soaria mal, entraria em contraste um pouco,... A ilustração deve... criar o quadro geral do debate, é uma ilustração totalmente livre... não pode ser descritiva demais...*

O editor de arte da *Folha* entende que o ilustrador tem uma liberdade maior do que a fotografia. A ilustração poderia chegar onde a fotografia nunca pode. Essa seria a vantagem. Independente de considerações às ilustrações, feitas por artistas plásticos desta pesquisa, ele afirma: "*Já publicamos ilustrações que são totalmente abstratas.*"

Emilio Damiani avalia que possui autonomia como profissional, por se sentir à vontade para as experimentações gráficas. Por trabalhar há 25 anos na *Folha,* ele define a convivência com a empresa como "*amistosa*".

> *O fato do jornal permitir... dar margem para... esse tipo de experimentação... é exatamente uma das coisas que faz com que eu também permaneça aqui... É uma via de mão dupla. O jornal me dá espaço para que eu faça experimentação, faça a brincadeira que eu quero fazer, e o fato de eu também me preocupar com alguma coisa que talvez o jornal queira em termos de resultado gráfico... É o que faz com que a nossa relação persista.*

Para Emilio, os cadernos de cultura "*são sempre um prato cheio para o ilustrador*". "*A caricatura mais legal é a do artista, não a do político.*" Para fazer as suas "*experimentações gráficas*", nada melhor do que o universo da criação que corresponde ao mundo das artes, tema principal das editorias de cultura.

Adolar reclama que as seções voltadas ao cotidiano nos jornais, de uma maneira geral, dão pouco espaço à ilustração, quando ali seria o lugar ideal para este fazer jornalístico.

> *Você poderia ter uma página no jornal só designada ao cartum, que brincasse com o cotidiano da gente. É o cotidiano ecológico, é o cotidiano político, é o cotidiano das chuvas, né? Dos engarrafamentos. E isso, eu acredito, na minha visão, iria dar uma graça muito maior ao jornal, seria como uma parte cômica dentro daquele conteúdo pesado e carregado do jornal.*

As ilustrações de Scarpellini, publicadas no caderno *Cotidiano*, e os trabalhos de Marcelo Cipis, nas matérias relativas às comemorações dos 400 anos de São Paulo, no início de 2004, poderíam desmentir essa falta alegada, pelo menos em relação à *Folha.*[112] Para Adolar, contudo, isso "*é muito pouco ainda*". Por mais que a *Folha* seja um jornal avançado nesse sentido, os espaços "*são muito pequenos*".

[112] Ver ANEXOS J 8, J 9 e J 21.

Marcelo Cipis diz que gosta de adaptar-se a diferentes editorias, embora considere que a *ilustrada* permita "*dar uma pirada maior*". "*Eu consigo trabalhar com liberdade em situações, às vezes, adversas. Então, é agradável.*"

Cido considera que tem muito mais liberdade numa ilustração do que nos infográficos, submetidos, primeiramente, a discussões entre a editora de arte e os profissionais editores, redatores e repórteres.

Galhardo destaca o fato de o trabalho do ilustrador ser algo encomendado, ficando para um crivo de editores, que têm o poder da decisão final, sobre se aquilo será publicado ou não. "*A partir do momento em que você tem isso na sua cabeça, é difícil de você colocar esse trabalho numa categoria de artístico*." O que caracteriza o trabalho artístico, na opinião dele, é a total liberdade de realização, com uma relação de total cumplicidade entre o autor e a obra. O trabalho de arte, feito na condição de encomenda, na sua visão, fica para o "*segundo escalão*". Nesse aspecto, o artista plástico Leonilson surgiu como um grande expoente da ilustração.

> [Primeiro, no início da sua carreira], *ele seguia muito o texto, já no final,... não seguia mais o texto, ele ilustrava o que ele queria e entrava, o que é muito legal, mas é por que ele era o Leonilson também* [artista plástico]*. Acho que isso conta para a mídia em geral...*

O artista plástico teria mais liberdade do que o ilustrador. Galhardo reconhece que as mídias, em geral, situam o ilustrador e o artista plástico em categorias diferentes. "*Tanto é, que o Leonilson, acho que foi um dos poucos a fazer isso, a ilustrar o que quisesse... podia casar ou não com o texto*." Ele comenta que acabam aparecendo, na página, duas informações diferentes. A ilustração do Leonilson, segundo Galhardo, por ser uma narrativa, teria também um conteúdo próprio, que aparecia de uma forma muito clara.

> *Eu lembro. Na época, você, às vezes, nem lia o texto. Você via a ilustração e tal, e aquela ilustração já tinha um conteúdo, já tinha uma mensagem interessante*. [...] *Talvez, é uma das coisas mais legais que já foram feitas de ilustração... na* Folha*.*

Orlando aprecia ilustrar a coluna de Jairo Bauer, na *folhateen*, pela liberdade que encontra nesse tipo de ilustração, ao contrário do que ocorre na coluna *Tendências e Debates*, para a qual ele também desenha.

> *Há muitos anos, eu faço desenhos para adolescentes, para revistas, seja* Capricho*,* Carícia*. Faço muito livro para adolescente. Então, é uma linguagem que eu, particularmente, gosto muito, pela liberdade que dá e pelo prazer da brincadeira, e tal, você sempre pode brincar, mesmo sendo um assunto sério*.

Na perspectiva de Orlando, todas as editorias podem ser interessantes, embora ele concorde que as de Política e Comportamento atraiam mais a sua atenção, o que ele atribui às suas próprias características.

> *Ao mesmo tempo, eu já fiz coisas que me deram muito prazer, que são absolutamente idiotas, como a capa do caderno* Construção*. Um cara falando sobre serviços de encanamento é uma idiotice, é uma bobagem, mas, muitas vezes, você consegue resolver aquilo de uma forma plasticamente bonita, com uma piada...* [ou] *uma situação que seja inusitada.*

Esse profissional considera importante o surgimento de espaços que dêem mais liberdade aos ilustradores. Ele afirma que o caderno *mais!*, por ser "*denso, com conteúdo e com discussões de idéias*", poderia ser mais arejado com ilustrações.

> *O próprio caderno de política... podia ter mais desenho, seja boas caricaturas, ou... que fosse mais opinativo,... mais incisivo nessa coisa de acrescentar ao texto, mas... hoje,... eu acho muito difícil que se consiga...*

Mariza reclama que, hoje, os espaços são mais reduzidos para as ilustrações. Ela vivenciou a abertura de espaços para seus desenhos no começo da década dos anos de 1980, quando ilustrou a coluna de Paulo Francis e, praticamente, dividia a página do jornal com o colunista.

Entre as suas primeiras ilustrações para a *Folha*, Alex Cerveny lembra de uma ilustração que foi censurada, para um texto do bispo evangélico Edi Macedo. O autor criticava o jornal em virtude de uma matéria publicada. E a ilustração teria ficado com o teor de uma charge, fazendo um comentário muito direto ao religioso. Com isso, o ilustrador percebeu que o desenho da página três "*deve ser neutro*."

Para Kipper, há "*duas formas terríveis de alienar o trabalho do ilustrador e o uso da imagem*": uma seria o caso do ilustrador que "*repete os elementos do texto, faz a coisa mais óbvia e é parte do molho jornalístico*,*... linear, óbvio e evidente,... totalmente linear e subjulgado ao texto*"; e, noutro extremo, aquele que é de forma aparente totalmente livre, "*que não é vinculado ao texto, ou é muito desvinculado*". "*Você se*

torna um elemento alienado, não está havendo um diálogo, entende? No máximo, um monólogo..."

Edu, da *Zero Hora*, comenta que as duas ilustrações premiadas, que ele fez para o caderno *Cultura*, foram feitas sob "*liberdade total*", "*em casa, inclusive*".

Para o editor da *Zero Hora*, o que dá maior liberdade ao jornalismo diário é o seu caráter de improviso, se comparado às revistas semanais, que tendem a ter uma direção de arte mais determinativa.

Uma ilustração editorial teria muito mais liberdade do que uma infografia, justamente por ter um caráter mais artístico. Além disso, o rigor com a informação é o que cria vínculos do jornal com seus leitores. Houve o caso de um leitor que reclamou que o desenho de um avião não correspondia à versão desenhada em um mapa. "*Ninguém na redação conhecia, mas o leitor sabia,*" observar Rekern. Há também sempre a preocupação de não contrapor a matéria, já que, se não houver esse cuidado, como observa Luiz Adolfo, a "*ilustração pode desmentir o texto*".

Segundo Edu, há trabalhos em que o ilustrador tem uma liberdade total, noutros não. "*Às vezes, o pessoal já tem uma idéia dos elementos que devem aparecer, gráficos ou coisas assim. Então, a gente tem de conversar com eles e negociar o que vai ser ilustrado.*"

Os constrangimentos são vistos por Edu como um desafio. "*É como numa brincadeira. Tu tens de resolver esse assunto, graficamente, nessa limitação.*" Mesmo assim, a liberdade de definição do espaço gráfico é sempre bem vinda.

Para Carlinhos, do *Estadão*, uma das melhores editorias é a do *Caderno 2*. Isso ocorre porque, além dos temas específicos, esse suplemento oferece maior espaço gráfico ao ilustrador e, também, tempo para a execução. Já a editoria de *Esportes* permitiria um tom mais humorístico.

Os ilustradores estão atentos para possibilidades de reflexão dos seus trabalhos, através dos grupos de discussão da Internet, a exemplo do www.groups.yahoo.com/br/imagodays2, com participação de ilustradores de todo o Brasil.

Pude observar que um dos maiores constrangimentos, para o ilustrador, é a relação estabelecida com o texto. Como disse Kipper, a ilustração não deve

meramente repetir o verbal, mas também não pode alienar-se dessa relação. A liberdade seria a possibilidade de tomar decisões a partir dessa correspondência. Nesse sentido, as questões do estilo e da experimentação gráfica têm muita importância, estando relacionadas à reflexão dos fazeres cotidianos de uma forma muito próxima à arte.

Estou procurando observar que tipo de diálogo o trabalho dos artistas plásticos estabelece com os dos ilustradores. Quanto ao posicionamento dos ilustradores em relação ao projeto da *Folha* aos domingos, há os que opinam contra e há os que se mostram a favor.

Apesar de enfatizar a necessidade de reflexão, o que é típico de artistas abstratos, como Ester Grinspum, Carvall considera que as ilustrações jornalísticas devem ser figurativas e narrativas, ao contrário do que acontece na página três, aos domingos. Na sua opinião, aquele tipo de trabalho "*esfria*" a página. Trabalhando com assuntos que considera "quentes", que são marcados pela atualidade, um valor noticioso importante, ele aponta para o trabalho dos artistas plasticos como algo "frio". Em termos jornalísticos, dá para deduzir das suas opiniões, que isso precisaria ser "esquentado", receber um tratamento que desse atualidade à sua forma, de maneira a integrar-se na lógica de produção jornalística.

Scarpellini salienta que uma das distinções da *Folha* é fazer uso da linguagem artística. Nesse projeto, estaria promovendo a arte e o reconhecimento das linguagens praticadas dentro dos espaços artísticos, embora, nos jornais, estas imagens estejam a serviço dos textos, mesmo que de uma forma mais sutil.

> *O texto tem uma autonomia, a ilustração tem uma autonomia, mas, as duas coisas, ficando próximas, se contaminam. E se desencadeia novos significados. Então, eu acho interessante você saber colocar uma obra de arte, combinada de uma forma certa... com o texto, ainda que a obra seja abstrata. Agora, tem um problema, às vezes, se cai na repetição mecânica. Os artistas mandam sempre aquele rabisco assim, que é sempre quase igual, e aí, vira uma espécie de logo, é como você fazer... o logotipo da* Nike*,... num sapato. Você vê o logotipo e acha que o sapato está na moda, certo? E aí é a mesma coisa. Depende do artista, também.*

Galhardo aprecia muito o trabalho dos artistas plásticos na página três. Chega a supor a possibilidade de todo o jornal ser ilustrado por artistas plásticos, mas, ao

mesmo tempo, considera que estaria fazendo um trabalho diferente, se ilustrasse aquele espaço. “*São as ilustrações mais legais, pela liberdade que eles têm,... essa autonomia por ser um artista plástico, por ter esse rótulo, de mandar o que bem entender e ser publicado, sem a menor contestação do jornal. Isso eu acho ótimo*.”

Orlando não gosta dessas ilustrações. “*Acho que é um espaço nobre que deveria ser dedicado ao desenhista de jornal. Por mais que essas imagens sejam bonitas, têm a pouco a ver com o produto do jornal.*”

Emilio Damiani atribui o projeto com artistas plásticos à margem de experimentação que o jornal permitiria. Cita, também, o caderno *Jornal de Resenhas*, que teve projeto gráfico de Amilcar de Castro. Para Kipper, a intenção do projeto seria boa, mas sem levar em conta o processo que levou à situação das ilustrações jornalísticas na contemporaneidade, alienando-se do seu uso adequado.

A autora Cecília Almeida Salles (2004, p.5) observa que “[...] *mesmo no jornalismo percebe-se que o espaço da liberdade está na capacidade de se dialogar com os limites*.” A aproximação das práticas da ilustração jornalística ao trabalho de artistas plásticos problematiza a função dessa atividade, que se caracteriza por ter uma possibilidade artística fortíssima, mas também deve corresponder às finalidades do espaço jornalístico. Aqueles que se apresentam como artistas, diante das rotinas, dispõem de um espaço diferenciado; no entanto, perdem a possibilidade de uma participação mais efetiva nas publicações. À medida que os ilustradores assumem o caráter reflexivo do seu trabalho, eles podem se aproximar mais dessa dimensão artística, definindo, também, concepções próprias dessa forma de expressão e atuação profissional.

9 ANÁLISE DAS ILUSTRAÇÕES NA PERSPECTIVA DAS PRÁTICAS

Tendo em vista a compreensão das ilustrações jornalísticas numa perspectiva estética, analiso, neste capítulo, as ilustrações de todos os autores entrevistados. Em relação às redações onde foi feito o trabalho de acompanhamento, vou levar em conta os trabalhos produzidos nos dias de observação. Quanto ao jornal *Folha de São Paulo*, escolhi ilustrações publicadas em datas próximas às dos demais.

Numa análise semiótica peirceana das ilustrações, faço considerações quanto aos signos, em si, quanto às suas relações com os objetos e quanto aos possíveis interpretantes que a semiose produz a partir da potencialidade dos signos analisados. Na medida em que faço uso das diferentes concepções triádicas de Peirce, é possível compreender melhor as semioses. Há que se pensar, no entanto, na necessidade de optar, no sentido de viabilizar qualquer tipo de estudo semiótico, limitando-se de acordo com os objetivos. Neste estudo, essa análise semiótica será contextualizada nas rotinas jornalísticas e na busca de uma compreensão das concepções dos diferentes trabalhos. À medida em que são feitas as análises, pode-se acompanhá-las com as reproduções na seqüência dos anexos[1].

[1] De uma maneira geral, nos anexos, as ilustrações são apresentadas destacadas primeiramente e, logo após, segue uma reprodução do conjunto do texto com a ilustração.

9.1 Desenhos de ilustradores profissionais na *Zero Hora*

Quando eu comecei a observar o trabalho dos ilustradores da *Zero Hora*, o grupo ainda estava sob o impacto do acidente ocorrido com o ônibus espacial Columbia[2]. Edu, tinha voltado das suas férias, no dia anterior, fazendo a ilustração do editorial *O preço de ousar*,[3] que tratou do assunto na edição do dia 3 de fevereiro de 2003.

Para um texto que questionava o valor das pesquisas científicas dessa envergadura e que custou a vida de sete astronautas, ele desenhou uma figura que lembra o herói da mitologia grega Ícaro, que morreu ao se aproximar do Sol com as asas construídas com cera, por seu pai, Dédalo. Na imagem, um homem que tem asas, no lugar de braços, sobrevoa o globo terreste coberto de nuvens. Na mesma página, foi colocada uma reprodução do símbolo da nave espacial, que também apareceu junto ao infográfico, no caderno *Eureka*, que circulou na mesma edição.[4] Os legissignos "Ícaro" e "Columbia" foram justapostos ao texto, que celebrou a aventura científica e a busca do conhecimento. Dessa forma, na relação com o texto e com o símbolo, esse hipoícone funcionou, sobretudo, como uma metáfora.

Vou abrir um parênteses teórico em função da importância desse conceito. A metáfora seria um signo icônico que produz semioses através de algum tipo de paralelismo entre as características de dois objetos dinâmicos. Conforme o dicionário especializado *Key Concepts in Comunication* (O´SULLIVAN, 1983, p.137-138), a metáfora comunica o desconhecido, transpondo-o em termos conhecidos. Para Roman Jakobson (1969), a metáfora (relações de similaridade) e a metonímia (relações de contigüidade) são os dois modos fundamentais de produzir sentido. Correspondem, respectivamente, às definições de ícone e índice. De acordo com esse autor, o símbolo decorre de uma contigüidade, instituída entre significante e significado, não dependendo da presença ou da ausência de qualquer semelhança ou contigüidade (JAKOBSON, 1969, p.101.) Dessa forma, podemos perceber que os símbolos podem constituir-se através de relações metafóricas, na medida em que se tornam convencionalizados.

---

[2] Ver ANEXOS I 3 e I 4.
[3] ANEXO I 2.
[4] ANEXO I 4.

Para Jakobson (1969), a metáfora é característica da poesia. As metáforas requerem uma decodificação ativa e imaginativa, de forma que o leitor ache quais as características que podem ser significativamente transpostas. Nesse caso, é preciso alçar os signos, mesmo os símbolos, ao modo de ícones, para produzir relações de semelhança.

De acordo com o *Encyclopedic Dictionary of Semiotics* (SEBEOK, 1986, p.549), nas metáforas, os dois termos, mesmo que somente um deles apareça, são colocados em posições casadas, ligados por graus de comparação, que vão da semelhança à total identificação.

> *As metáforas fazem um paralelo entre o caráter representativo do signo com o caráter representativo de um possível objeto.* [Elas] [...] *representam o caráter representativo de um signo e traçam um paralelismo com algo diverso*. (SANTAELLA, 2000, p.120.)

Estabeleceu-se, assim, um paralelismo entre dois símbolos “Ìcaro” e o da “nave espacial Columbia”. O objeto dinâmico que está em questão é o segundo, enquanto o primeiro é evocado de forma a produzir sentido. Isso depende de uma ação ativa dos leitores, como é próprio das semioses metafóricas, antes que seja atingida a dimensão simbólica. No contexto midiático atual, se uma rede global de TV, a exemplo da CNN, adotasse a mesma metáfora, talvez pudéssemos estar usando esse paralelismo com Ícaro para lembrar do episódio, como um símbolo midiático global.

A relação das imagens dos artistas plásticos com os textos, na *Folha de São Paulo*, estabelece-se mais quanto à contigüidade, pelo fato de os dois estarem ocupando o mesmo espaço gráfico. Para que ocorra uma semiose do tipo metafórico, seria necessária uma intervenção mais atenta ainda dos leitores quanto às possíveis relações entre os dois signos e ao tipo de correspondência que eles estabelecem no que diz respeito ao objeto dinâmico.

O caráter artesanal do desenho em questão, que se manifesta qualitativamente pelo gesto do artista, é muito mais evidente no desenho da figura humana, do que na reprodução do símbolo da nave. No conjunto das edições, esse personagem desenhado pode ser visto como um hipoícone, que determina a idéia de um homem urbano comum. Nesta aparição, porém, é uma réplica, que remete, metaforicamente, também, ao personagem Ícaro, se esse efeito colateral manifestar-se nas mentes dos leitores.

As asas de um pássaro e o corpo da figura humana são associados de forma metonímica, pelo desenho. Essa associação de dois aspectos da realidade, compreensíveis através das possíveis vivências do que sejam “asas” e do que seja um “ser humano”, na ordem do que Peirce entende como hábito, também pode produzir sentido como um índice. É a ocorrência de um “homem com asas”, independente de seu caráter simbólico como “Ícaro”. A personagem da mitologia, no entanto, pode estar sendo evocada, inconscientemente, sempre correspondendo à idéia de um ser humano que voa. Isso pode aparecer em várias construções midiáticas, como aconteceu com os anúncios de uma bebida refrigerante, que usavam o *slogan* “*Red Bull* te dá asas”. Sejam relações por contigüidade, ao modo metonímico, ou por paralelismo, ao modo metafórico, a imagem de um “homem com asas” pode determinar interpretantes do mesmo tipo.

Como pude ver na *Zero Hora*, o editorial é o espaço em que repercutem os principais fatos das edições. Esses são refletidos, opinativamente, por profissionais da redação, incumbidos de falar em nome da empresa jornalística. A partir da cobertura dos fatos, é elaborado um posicionamento, que permite indicar a “temperatura” noticiosa, com a escolha de uma das notícias da edição ou assunto, que vem repercutindo há mais tempo. A ilustração, através do seu caráter “artístico”, chama a atenção do leitor para o espaço. Esse também é diferenciado com um tipo de elaboração visual mais elaborada. O desenho ajuda a caracterizar a página como um espaço de reflexão.

Na edição referente ao primeiro dia de acompanhamento das rotinas na editoria de arte do jornal *Zero Hora*, em 4 de fevereiro de 2003, foi publicada a ilustração do editorial, com o título “*Fogo Amigo*”[5]. A imagem trata das dificuldades do presidente Luis Inácio Lula da Silva em relação à ala radical do Partido dos Trabalhadores, logo após o primeiro mês de governo.

O texto verbal – de caráter opinativo – defende que o partido assumiu uma posição na chamada Carta ao Povo Brasileiro, durante a campanha eleitoral, em 2002, a qual estaria sendo combatida pela ala radical. Podemos ler uma das frases cruciais ao final do texto: “*A nação, que deu ao presidente e a seu projeto a maior votação de sua história política, confia em que, com a sua responsabilidade que demonstrou até agora,*

[5] ANEXO I 5.

o governo tenha condições de vencer as resistências de setores extremados." O assunto continuou em pauta, até que as expulsões do partido foram consumadas.

Conforme Lúcia Santaella (2000, p.78), Peirce, em uma de suas classificações do interpretante – que podemos entender como as possíveis leituras do público leitor, – na segunda tricotomia, estabeleceu a divisão: "emocional, energético e lógico".

O objeto dinâmico desse produto jornalístico, que podemos ver, de uma maneira geral, como "o radicalismo do PT", poderia ser, antes, entendido somente no aspecto considerado pelo interpretante emocional, restrito às qualidades estritamente estéticas da ilustração, sem que houvesse uma reação. Se algum tipo de reação ocorresse, já estaríamos no plano do interpretante energético. E se houvesse aí uma mudança de hábito, uma modificação nas tendências para a ação, uma repetição ou continuidade de um modo de pensar, haveria, então, um interpretante lógico. Evidentemente, a intenção de um texto jornalístico opinativo é a de promover a geração de interpretantes lógicos, sugerindo um objeto imediato de forma dominantemente intelectiva.

A ilustração – que apresenta o objeto imediato de forma primariamente sensível – pode colaborar ou não nesse sentido, através dos seus atributos estéticos. Em princípio, a sua função é atrair o leitor para o texto. A sua ação sígnica determinaria um interpretante emocional. À medida em que passa a coexistir com o texto verbal, marcado pelo caráter simbólico da palavra, no entanto, sua semiose poderá intervir na geração de interpretantes, modificando os possíveis interpretantes energéticos e lógicos.

> [...] *o modo de ser de um signo depende do modo como esse signo é apreendido, isto é, do ponto de referência de quem o apreende.* [Se] [...] *esse ponto de referência retém apenas a qualidade de aparência daquilo que se apresenta,... temos um primeiro que prescinde do segundo e terceiro*. (SANTAELLA, 2000, p. 96.)

Inicialmente, parece-nos que tudo, em qualquer texto, seja símbolo. Aliás, essa é a palavra mais usada, quando se quer falar em geração de signos no nível de senso comum, pressupondo-se um interpretante lógico. A grande riqueza da obra de Peirce é mostrar que nem tudo é símbolo, ou mesmo, signo genuíno, mas constituiem-se misturas sígnicas, basicamente, entre signos genuínos e signos degenerados ou quase-signos.

> [Os quase-signos] [...] *são assim chamados porque neles a tricotomia não é genuína, de modo que a trajetória do interpretante não se*

> *completa rumo à continuidade. Em algum estágio, a trajetória se interrompe e o nível atingido é suficiente para preencher a função que o signo está apto a cumprir.* (SANTAELLA, 2000, p.70.)

Na verdade, no momento em que se gera algum tipo de semiose genuína, levando-a na direção de um interpretante final, estarei saindo do plano do ícone puro, o qualissigno. Possivelmente, as abstrações artísticas[6] são ícones puros, quando consideradas em determinadas relações semióticas.

Há que se pensar que o plano mais complexo e abstrato pode estar no início de um percurso que vai dos signos degenerados aos genuínos. Na ponta extrema dos quase-signos, estaria o mais simples e concreto.

Uma abstração artística pode ser considerada das duas formas, como signo genuíno ou degenerado. Pode produzir semioses como imagens através de um vínculo com as convenções artísticas ou outro tipo de convenção; tomadas como ocorrências na página do jornal ou como o fazer de um autor conhecido ou não; ou simplesmente, do ponto de vista das sensações.

As abstrações podem ser uma forma de iconizar conceitos, sendo assim, legissignos. Podem ser apreendidas, porém, independente disso, especialmente quando o repertório do intérprete não produzir um efeito colateral de acordo com essas convenções.

A ilustração da *Zero Hora* tomou como referência a estrela do PT (Partido dos Trabalhadores), citada duas vezes. Isso remete, imediatamente, a um signo genuíno de caráter simbólico, pensando-se na sua relação com o objeto. Sendo uma réplica, a estrela também aparece como um índice. Nesse caso, é associada a uma fortificação medieval, lembrando a existência de um castelo em algum lugar, seja na imaginação, na história ou na realidade presente. Esse sentido é enfatizado pela máscara de uma armadura medieval, que a personagem usa nesta edição. Houve uma troca no processo de criação. Um máscara mais arredondada foi substituída por uma mais pontiaguda, o que dá um caráter mais agressivo ao “cavaleiro” [7].

---

[6] Essas ilustrações foram analisadas no capítulo sete.

[7] Esse aspecto pode ser observado nos documentos de processo, nos ANEXOS I 6 a I 8. Na crítica genética, “documentos de processo” são “registros materiais do processo criador”, que desempenham dois grandes papéis, o armazenamento e experimentação (SALLES, 2000, P.35-39). As entrevistas realizadas para esta pesquisa, tratadas, sobretudo, como uma técnica de observação relacionada às teorias jornalísticas do *newsmaking* e interacionista, também poderiam ser consideradas “documentos de

Essa figura humana, um homem com trajes de executivo (paletó e gravata), está constantemente presente nas ilustrações do editorial, feitas por Edu. Vejo essa presença como uma tentativa de instituir um caráter simbólico no espaço editorial. Esse hipoícone pode determinar a idéia de um homem urbano comum, como são os leitores do jornal, assim como pode remeter ao oposto, à de um político ou administrador, que vem a ser a autoridade social. Na réplica dessa edição, ele porta também uma lança, típica dos guerreiros medievais. Uma segunda réplica da estrela do PT aparece na superfície do seu escudo medieval, como se esse fosse a camiseta, que os adeptos do partido costumam usar. Esse conjunto, visto como um hipoícone, pode determinar interpretantes, que representam a idéia de "*medievalismo*", associada ao símbolo do PT.

Essa ilustração pode ser vista como icônica no sentido mais comum, que é dado pela semelhança. Dessa forma, sua significação ocorre mais nas ordens da secundidade e da terceiridade, já que há várias ocorrências existenciais e símbolos em questão, entre os quais a estrela do PT.

Se formos pensar a ilustração como um todo – constituído por vários elementos, – sendo um signo (um representamen) que está associado a outro signo, o texto, seu objeto dinâmico pode ser denominado como o "radicalismo do PT". Sendo assim, trata-se de um conceito com um caráter abstrato. Esse sentido se produz de acordo com o contexto ideológico. Fazendo uma leitura "barthesiana", eu diria que a idéia de "radicalismo do PT" se produz num contexto ideológico, onde a forma do cavaleiro medieval passa a conotar a idéia de "arcaico".

Esse "radicalismo" ganha uma forma no desenho de Edu, voltada para a sensibilidade estética do leitor. Essa sensibilidade será atingida através do bom desenho, através da representação naturalística, que, mesmo na perspectiva do "radicalismo" como objeto dinâmico, tem um caráter de qualissigno, próximo ao ícone puro.

Um outro objeto dinâmico desse ícone, mais próximo do objeto imediato citado, seria o fazer artesanal próprio de um artista, capaz de criar plasticamente. Para quem

---

processo". Opta-se, no entanto, pelo uso dessa terminologia aqui, quando se tratam de registros materiais recolhidos durante o processo de observação das rotinas.

acompanha as ilustrações de Edu, o seu trabalho cotidiano seria o objeto dinâmico. Nessa perspectiva é que entra a questão do estilo.

Na redação da *Zero Hora*, os ilustradores definem esse modo de fazer de Edu como “clássico”. É uma maneira de nominá-lo, conforme a regulação de suas práticas, inseridas na cultura profissional. Mais uma vez, vemos como é difícil, realmente, ficar no plano do quase-signo ou signo degenerado. Isso ocorre, pois a secundidade, já aparece como um índice dos gestos desse mesmo fazer, além do caráter dessa produção vinculado à terceiridade, ou seja, as convenções que permeiam esse trabalho.

Na história da arte, assim como o Abstracionismo é a primeira referência das imagens feitas por artistas plásticos no jornal *Folha de São Paulo*, eu poderia citar o Surrealismo em relação a essa ilustração de Edu, em que entra mais uma vez o caráter simbólico. Na verdade, os procedimentos surrealistas juntaram-se à diversidade de técnicas de colagem, propiciadas pelas tecnologias posteriores, e estão presentes em grande número de anúncios publicitários, nas próprias ilustrações e outros produtos midiáticos.

A associação de elementos provenientes de contextos díspares, e utilizados como se fizessem parte de uma mesma realidade, recria a realidade do sonho, regida pela livre associação durante o estado de sono. Já é do domínio comum o fato de Freud ter mostrado que a livre associação observada nos sonhos revela nossos desejos inconscientes. Barthes (1980), no seu livro *Mitologias*[8], explicou, semiologicamente, como os processos de associação geram mitos nas mídias. Algo que ja detém uma significação é tomado como um signo vazio, perdendo o seu caráter semiótico anterior, para ser semiotizado dentro de um contexto ideológico. Uma semiose é absorvida e levada a potencializar interpretantes noutro sentido, de acordo com o contexto ideológico, embora mantenha a sua potencialidade anterior, digamos, silenciada. Nesse sentido, a determinação de um interpretante, que confirmasse a idéia de “radicalismo do PT”, dependeria, possivelmente, de uma afinidade ideológica.

No caso da publicidade e dos produtos midiáticos, a livre associação serve para a criação de imagens que traduzem conceitos de marcas e empresas, além de idéias

[8] Fiz maiores considerações sobre essa obra de Roland Barthes no capítulo cinco, *Definindo Problemas Estéticos*.

trabalhadas por textos jornalísticos. Envolve uma certa banalização dos conceitos artísticos surrealistas, comum às atividades de ilustração.

No contexto do jornalismo, como vemos aqui, a personagem é colocada em uma situação fantástica, mas que tem a aparência de um mundo real, de uma paisagem, em função da explicitação da linha do horizonte e das nuvens. As nuvens – comuns nas representações religiosas cristãs – situam a imagem num espaço transcendental, no nível simbólico.

Se fossemos traduzir essa imagem, na sua relação metafórica com o texto verbal, poderíamos dizer que o PT protege os seus guerreiros. É uma possível semiose. Poderia ser pensado que o cavaleiro medieval, com sua armadura, faz parte do PT, pois está no interior da estrela que significa PT. Mas a estrela não é só estrela, é uma fortificação, uma construção que lembra um castelo medieval. Poderia-se dizer, que, nesse caso, há até uma insinuação irônica, próprio de uma charge, e não de uma ilustração "*clássica*", como definem os profissionais da *Zero Hora.*

Interpreto esse termo "*clássico*" como a sobreposição do "bom desenho", como é próprio das concepções clássicas, renascentistas, neoclassicistas e aparece, também, como uma preocupação das vanguardas modernas, a exemplo do Cubismo e as vertentes abstratas. Esse belo desenho estaria se impondo sobre a coisa representada ou sobre um comentário irônico da coisa representada, como é próprio da charge e das correntes artísticas expressionistas. O "*clássico*", nesse contexto, seria o caráter ícônico, que se afirma através da semelhança, da mimese.

Quando uma ilustração tem um caráter caricatural, ela se afasta desse aspecto analógico da iconicidade e afirma um outro tipo de iconicidade, que se apresenta mais sob o aspecto qualitativo. Nesse sentido, haveria uma aproximação ao caráter "abstrato" das representações artísticas.

Como tenho observado ao longo deste trabalho, no contexto dos jornais, o caráter estético está comprometido pela função informativa do periódico ou pelos valores/notícia, que se sobrepõem ao valor estético. Seria bem diferente se a mesma imagem fosse vista em um dos quadros de uma exposição de arte. O caráter estético é negligenciado pela função informativa, com a qual as ilustrações são pensadas, embora o próprio texto jornalístico possa, também, ter importantes elementos estéticos.

Os signos icônicos tendem a ser quase-signos. Quando se assemelham a algo, seu significado tende a ser ambíguo. Ao aproximar-se de um fenômeno na ordem da terceiridade, na sua relação com o objeto dinâmico, os ícones tornam-se hipoícones, que são signos genuínos, considerados, sobretudo, do ponto de vista da sua aparência. Podem ser imagens, diagramas ou metáforas, conforme compartilhem de relações de primeira primeiridade, primeira secundidade, ou primeira terceiridade.

Notei que essa ilustração de Edu funcionou, em relação ao texto, como uma metáfora, uma primeira terceiridade da idéia de "medievalismo do PT". Como ícone, é, sobretudo, uma sugestão, uma possibilidade. Os dois símbolos – a estrela e o cavaleiro medieval – são atualizados de forma mesclada, constituindo uma identidade híbrida.

Na construção da imagem, como se pode observar nos esboços[9], Edu começou o seu processo criativo pensando metaforicamente, buscando ícones que estabelecessem paralelismos com o signo de um "militante do PT". À medida em que ele foi construindo a imagem, iconicamente, inserindo a estrela do PT, passou a construir um texto metonicamente, estabelendo relações de associação entre os elementos metafóricos, deixando o sentido mais evidente ao associar o "cavaleiro medieval" à "estrela", símbolo do partido político.

Edu faz esse trabalho de ilustração dos editoriais desde 1993, e reconhece que raramente é solicitado para mudar as formas elaboradas. Considerando a sua inserção no contexto jornalístico, observei que há mudanças de edição para edição. Isso ocorre em uma rotina, na qual várias atividades são feitas, ao mesmo tempo, e um dos valores mais prezados é a "informação correta". O interesse pelo "estético" parece ser mais cultivado pelo ilustrador do que pela empresa, – da mesma forma que ocorre entre os ilustradores do *Estadão*, – já que que ele desenvolveu o caráter artístico, anteriormente, adaptando-o às rotinas jornalísticas.

As ilustrações de Edu tentam ser um objeto estético dentro do jornal, pois o autor pensa seu trabalho numa perspectiva artística ao lado de referências da comunicação de massa. Seus trabalhos, no entanto, são limitados por sua relação com o texto verbal e sua inserção no meio jornalístico, mais voltado à terceiridade, do que à primeiridade,

[9] Ver ANEXOS I 6 e I 7.

em termos de significação. Em algumas ilustrações, é possível que Edu consiga ser mais artístico.

Nessa imagem de Edu, tomada como exemplo, podemos identificar uma significação idêntica à do texto, sem que haja problematização de como o objeto dinâmico foi tratado pelo texto verbal. Há, sim, uma ênfase de como "o radicalismo do PT" foi tratado pelo texto verbal. Isso, sem dúvida, é acentuado. O caráter pejorativo dado pela imagem às relações da cúpula do PT, com seus radicais, não estaria de acordo com as possibilidades éticas do texto verbal. O PT é associado a uma instituição medieval. Todos os leitores podem ver, mas, necessariamente, nem todos lerão esse significado, ao menos conscientemente. De qualquer forma, a relação com o texto opinativo pode levar a esse tipo de semiose, embora de uma maneira lúdica, em função dos signos escolhidos pelo ilustrador para a construção da imagem.

No dia 5 de fevereiro, a ilustração do editorial *Caminhos do Rio Grande*[10] sofreu o acréscimo de um selo. Esse reproduz o logotipo do encarte, que aborda os principais desafios do Estado, em termos de administração pública. A interferência foi um problema circunstancial a ser resolvido.

O "homenzinho" de Edu volta a aparecer engravatado, em meio a uma onda gigantesca, como se fosse um pescador. Essa substituição pôde ser observada no processo de criação.[11] O texto aborda as dificuldades que serão enfrentadas pela população e governo, demonstrando a intenção de a edição mapear os principais problemas a serem resolvidos. No Surrealismo, a idéia romântica de natureza reaparece e, nesse desenho, a natureza aparece como algo sublime, como vem a ser uma onda gigantesca do mar. Para enfrentá-la, não está o pescador, mas o homem comum das cidades, que vive afastado do mar e depara-se cotidianamente com os desafios da estrutura urbana. Dessa forma, é evocada a imagem do pescador que enfrenta a bravura do mar, como uma metáfora, associada ao personagem dos editoriais. A imagem torna-se muito interessante, pelo caráter qualitativo das linhas repetidas, que são como parte de um tecido construído na superfície do papel.

[10] ANEXO I 9.
[11] No ANEXO I 10, pode-se ver o esboço feito por Edu, em que ele realmente definiu, primeiramente, figuras que lembram pescadores.

No editorial *Impostos sem contrapartida*, dia 6 de fevereiro[12], como ocorre sempre com as páginas dos editoriais, a ilustração cumpre com uma função importantíssima, em termos de atratividade. É impactante a imagem do "executivo", que aparece, novamente, segurando uma bola gigantesca, cuja superfície lembra a de uma pedra. Parece imediata a semiose, produzida em associação com o título e com o seguinte olho: "*Quando a cobrança de tributos supera os limites da razão, subverte-se o papel do Estado e abrem-se as portas da sonegação"*. O "executivo", sem dúvida nenhuma, é o leitor e o comerciante de classe média, que sofrem com os impostos e vêem os seus anseios atendidos, nas campanhas das mídias jornalísticas contra os impostos no Brasil. Esses são apresentados, na matéria, como aqueles que estão entre os mais elevados do mundo. Mais uma vez, uma composição de caráter surrealista cria uma metáfora. Essa pode determinar um interpretante remático (emocional) próximo à idéia de "sacrifício humano vivenciado por homem de classe média", que, em associação com o texto, determina logicamente o conceito de "impostos pesados".

Como eu pude observar, não há tempo para o ilustrador fazer grandes reflexões sobre os textos. Em meio a várias atividades, ele deve imaginar algo e desenhar com rapidez. O que vemos no jornal, contudo, dá a impressão de ser algo bem acabado, o que certamente depende de uma preparação anterior, um estilo definido para o espaço editorial em questão e um vocabulário visual, possível de ser executado tecnicamente nestas condições.

Os esboços são feitos, muitas vezes, nas folhas com os textos impressos para leitura interna ou nas provas das páginas. A medida em que as idéias vão surgindo, o ilustrador passa a executá-las, previamente, até chegar a uma imagem mais definitiva, que poderá ter novas alterações. Como observei anteriormente, no caso do texto *Fogo Amigo*, houve uma substituição do capacete do "cavaleiro medieval", com a troca das linhas curvas por ângulos obtusos, dando um caráter mais agressivo à personagem[13]. Também foi possível perceber processos criativos nos modos metafóricos e metonímicos.

[12] ANEXO I 11.
[13] Ver os documentos de processo nos ANEXOS I 6 a I 8.

Na ilustração da capa do caderno *ZH digital*,[14] publicado no dia 5 de fevereiro, Edu materializou, iconicamente, os vírus do computador. Esses, provavelmente, são formulações matemáticas ou operacionais, mas ganham o formato de um monstro, que lembra personagens das histórias em quadrinhos ou desenhos animados. A imagem acabou predominando na página, iconizando a idéia central do texto. Através dos documentos de processo[15], podemos perceber que a chegada a esse resultado dependeu de uma nova definição da distribuição dos espaços na página.

A imagem de um monstro que ataca um homenzinho faz parte do imaginário do entretenimento televisivo e, nesse caso, foi uma forma de iconizar o assunto da matéria. Independente do texto, seria mais uma cena que funciona como um índice, uma réplica, das diversas formas midiáticas semelhantes. Ao lado do texto, é uma metáfora da ameaça que ronda os computadores. Não há referências na história da arte, mas há nas linguagens visuais midiáticas. A ilustração agrega, de maneira lúdica, o valor/notícia da dramatização a um fato que já é conhecido e que, portanto, perde importância no ponto de vista do valor/notícia da atualidade. Os fazeres dos ilustradores vêm marcados por características do desenho de imprensa, sobretudo a linguagem caricatural.

Boa parte dos desenhos de Edu têm esse vínculo com as linguagens visuais midiáticas, levando-o a um desenho de "cartum", como definiu McCloud (2005).[16] Isso ocorre, sobretudo, na representação de formas simplificadas de figuras humanas, que estabelecem uma relação de identidade com o leitor, como pôde ser visto na seção *Almanaque Gaúcho*[17]*,* no *Informe do Ensino*[18] e *Palavra do Leitor*[19]. Nesses casos, o fundamental é definir qual será a figura. No traço, vai ser delineada uma personalidade, um tipo de comportamento, que se refere ao contexto ao qual a notícia se reporta. A imagem tenta ser uma réplica de um legissigno, como o estudante, que é a idéia geral de uma ocupação social, ou a situação de uma mãe que leva a filha ao médico, que também vem a ser ocorrência de uma virtualidade plausível. Também pode ser a

[14] Nos ANEXOS I 12 e I 13, estão uma cópia da página e um documento de processo.
[15]. ANEXO I 13.
[16] Essa conceituação foi apresentada no capítulo quatro, *O que é ilustração jornalística?*. Daqui para diante, vou usar o termo "cartum" nesse sentido explicitado.
[17] ANEXOS I 14.
[18] ANEXO I 15.
[19] ANEXO I 18.

ocorrência de um símbolo, como foi a evocação da figura do Tio Sam, na coluna *Palavra do Leitor.*[20] Para chegar a esses resultados, além do traço exercitado, é necessário testar possibilidades visuais, como podemos observar nos documentos de processo[21].

Aqui, posso levar em conta a maneira como McCloud (2005) diferencia a "abstração" do "realismo". Os desenhos que Edu faz para a *Palavra do Leitor* teriam um caráter bem mais abstrato, aproximando-se mais do tipo de ícone próprio dos quadrinhos, o cartum. Já, no editorial, eles seriam mais realistas, quando o desenho de Edu ganha a atribuição de "clássico" dentro da redação. O caráter qualitativo dos objetos, porém, é muito mais evocado numa imagem realista, do que na do tipo cartum, que envolve sobretudo conceitos. Percebo que o desenho com mais texturas gráficas nos dá essa sensação realista, quando, na verdade, isso se trata, sobretudo, de um aspecto qualitativo vinculado ao traço e ao estilo do ilustrador. O maior acabamento gráfico dos hipoícones produz uma semiose que aparenta uma diferente aproximação ao objeto dinâmico. Isso ocorre, quando se trata, também, de uma representação de caráter conceitual, ou seja, da categoria lógica. Está em jogo, nesses casos, mais um detalhamento dos aspectos qualitativos, próprios da construção do signo, do que da realidade ou do objeto dinâmico.

O caderno *Cultura*, publicado aos sábados, é um espaço em que os ilustradores da *Zero Hora* têm uma boa oportunidade para exercitar o seu talento artístico. Na coluna *O Prazer das Palavras*, dia 8 de fevereiro[22], o título *Clitóris* é uma pista falsa, já que o autor Cláudio Moreno discute, na verdade, como decidir sobre a pronúncia correta de vocábulos incomuns na fala cotidiana, como clitóris, hieroglifo, etc. Em função da palavra "clitóris" ter sido destacada, a imagem acompanhou a idéia de um órgão sexual feminino com a representação. É o hábito de os jornalistas de tomar o título como uma referência do assunto do texto. Para quem lê, semanalmente, a coluna de Moreno, já deve haver uma expectativa em torno das suas afirmações sobre os usos da língua portuguesa.

[20] ANEXO I 18.
[21] Ver ANEXOS I 16 e I 17.
[22] ANEXO I 19.

A imagem, então, vem a ser, sobretudo, algo a mais, um fator de atração, embora, nesse caso, esteja desvinculada da idéia principal do texto. À medida em que se dá continuidade na leitura da redação, percebe-se que o escritor também vai se deter na iconização do clitóris, como se vê no trecho a seguir:

> *E clitóris? Como se diz o nome desse ponto ainda tão pouco explorado da anatomia feminina? Apesar de ter sido descoberto no Renascimento por Realdo Colombo (segundo ele, 'uma coisinha tão bonita e com tanta utilidade',* De re anatomica*, 1559), a sua pronúncia até hoje ainda traz dúvidas para os estudiosos.* (MORENO, 2003, p. 3.)

Noto que, junto a uma aparência de uma erudita terceiridade, com conceitos históricos e científicos, o autor do texto verbal gera uma aproximação à iconicidade da palavra, assim como o ilustrador o faz através da imagem. Pode-se, aí, perceber a função estética, de provocação da sensibilidade. No tratamento de um assunto árido, como é a apreciação científica da Língua Portuguesa, são esses aspectos icônicos que causam a atratividade e projetam o assunto para o mundo vivido, em termos de percepção.

Também há que se considerar que a linguagem da caricatura é muito próxima à vanguarda moderna do Expressionismo. Essa dá lugar à subjetividade, ou seja, a expressão de uma visão de mundo particular, de acordo com as vivências próprias do autor, sobre o objeto representado. Pelo caráter ambíguo que cerca os hipoícones, que faz com que eles provoquem dúvida, como signos genuínos, essa expressividade vai sempre poder aparecer, quando a função indicial da imagem não estiver em primeiro plano. No caso citado, ela foi, de fato, evitada, pois o ícone "clitóris" foi evocado indiretamente, tanto no texto como na imagem.

A coluna do jornalista David Coimbra, – como pude observar na edição do dia 5 de fevereiro, – com o título *O fantasma*[23], tem um forte caráter narrativo. Para comentar as vaias sofridas pelos jogadores de futebol, ele conta a história de quando, acompanhado por ser avô, viu algo que supôs, como criança, ser uma assombração. A imagem sugerida pela narrativa seria uma metáfora do que esses esportistas teriam sentido nesse tipo de situação. A suposta sensação foi materializada na ilustração de

[23] Ver ANEXO I 20.

Edu, que, naquela edição, substituiu Fraga, o ilustrador “oficial” da coluna, que estava em férias.

Edu fez o desenho pintado com aquarela[24] e, depois, inverteu a posição da imagem no computador. Aí apareceu o caráter “clássico”, que caracteriza os desenhos de Edu e Fraga. O sentido narrativo é evidente. O texto constrói uma história metafórica para explicar a situação vivida pelos jogadores, e a imagem materializa isso, como um hipoícone. Esse texto acrescenta ao jornal um aspecto estético que se aproxima da literatura, mas que vem associado ao valor/notícia da atualidade, pelo fato de se referenciar nos episódios (índices) das “vaias”. Partindo de uma idéia geral, que seria a “assombração”, estabelece vínculos entre duas réplicas diversas, desse mesmo legissigno, de caráter mais abstrato. Sendo a iconização de “assombração”, a imagem é tanto uma metáfora do fantasma, visto pelo autor quando ele era pequeno, como também do sentimento dos jogadores diante das vaias da torcida. O caráter autoral também é enfatizado pela personagem desenhada, que lembra a aparência do colunista David Coimbra, embora Edu não se reconheça como um caricaturista.

É nos infográficos ou nos “como foi” que os valores/notícia mais aparecem. Durante minhas observações, Edu foi encarregado de dois trabalhos desse tipo. Na edição do dia 4 de fevereiro, com a matéria *Presos mais dois seqüestradores*[25], e na do dia 6 de fevereiro, com a reportagem *Uma morte envolta em mistério*[26]*.* Esses assuntos foram aqueles que mais motivaram idas e vindas dos editores à editoria de arte. São marcados por vários valores/notícia, entre os quais, o que me parece o mais importante, o da atualidade.

Como pode ser observado pelos documentos de processo, a preocupação com a correção das informações foi constante e o ilustrador teve de se preocupar sobretudo com o caráter indicial das imagens. As imagens acentuam o caráter narrativo do texto, prometendo ao leitor uma “história”, através da forma textual dos quadrinhos. Na matéria do dia 4 de fevereiro, havia uma preocupação com a descrição física correta do cativeiro.

[24] ANEXO I 21.
[25] ANEXOS I 22 a I 24.
[26] ANEXOS I 25 a I 28.

No caso da reportagem do dia 6, Edu desenhou uma ocorrência que pretende descrever as ações de um crime. Uma das figuras representadas aparece numa imagem fotográfica, na página ao lado, junto ao box que leva o título *O sonho impossível*. Aí o caráter indicial da imagem está muito mais evidente do que o qualitativo, embora o "bom desenho" sempre importe nesse tipo de atividade. O ilustrador só não pode incorrer no erro de chamar mais atenção para o seu modo de fazer do que para a cena descrita. É uma situação completamente diferente das que podem ocorrer no caderno de *Cultura*, por exemplo.

Na capa do *Segundo Caderno*, no dia 3 de fevereiro, na matéria *O Planeta de todas as Tribos*[27]*,* Uchôa teve a oportunidade de exercitar o seu estilo, definido pelos colegas como "psicodélico", pelo aspecto despojado. A matéria fala dos públicos que vão compartilhar o evento Planeta Atlântida 2003. Os textos verbais procuram definir um signo no nível de terceiridade, que determine os tipos comportamentais, que tendem a compartilhar esse festival de música. Os hipoícones que Uchôa criou fazem uso de adereços da moda, usados pelas diferentes "tribos" do público jovem, com um certo tom humorístico. Esse tom faz com que a imagem se aproxime da caricatura, mas sem um comprometimento. Isso ocorre, já que os hipoícones correspondem à assistência esperada pela empresa promotora, que faz parte do mesmo grupo de comunicações a que está integrado o jornal. Também não há um indivíduo preciso, com um caráter mais indicial, o que criaria um certo vínculo entre a caricatura e a fotografia.

O que se impõe nas imagens é, sobretudo, uma idéia geral de comportamento. O sentido, desse comportamento, está sendo produzido na vivência que se tem junto a esse tipo de personalidade jovem, no cotidiano. São idéias que estão emergindo e, ao mesmo tempo, já estão presentes na realidade social, numa mistura de primeiridade com terceiridade. Nas relações entre os textos e as imagens, ocorrem fechamentos, de acordo com a concepção de Barthes[28]. Esses fechamentos indicam as possibilidades de entretenimento do evento ao lado da descrição de adereços da moda, que também aparecem nos desenhos.

[27] Ver ANEXO I 29.
[28] Esse conceito está explicitado no capítulo cinco deste trabalho, *Definindo Problemas Estéticos*.

No desenho produzido para a coluna de José Barrionuevo, no dia 6 de fevereiro, com o título o *O Prato do Ministro*[29], Uchôa teve de exercitar o seu lado de caricaturista, função que tem como principal realizador, na *Zero Hora*, o desenhista Fraga. O texto fala da vinda do ministro da Cultura, Gilberto Gil, ao evento Planeta Atlântida, e de suas exigências em termos de gastronomia, que correspondem mais ao seu perfil de "artista" do que de "político". No contexto de uma coluna de comentários políticos, cria-se uma confusão entre as duas semioses, que a imagem dessa personalidade pode produzir. Sem um maior comprometimento, em termos de opinião, – atitude que vem a ser uma preocupação dos ilustradores da *Zero Hora,* especialmente na área de política, – a caricatura acentua o caráter cômico que se quer dar a essa personagem, já marcada pela "notoriedade". Acentua o valor/notícia da "notabilidade" que o texto informativo apresenta, como se as exigências do ministro fossem absurdas. Para um músico, a situação tende a ser vista como "normal", mas não se espera que os políticos façam esse tipo de exigência.

Uchôa realizou esse trabalho entre várias outras tarefas. Chegou a uma imagem diretamente vinculada ao texto, representando o ministro com seu violão, sentado a uma mesa, segurando uma taça de vinho. A partir de fotos, Uchôa acentuou aspectos qualitativos dessa fonte, como o formato do cabelo, além de jogar humoristicamente com a indumentária. A figura usa um terno de executivo e uma sandália de músico baiano, que são dois simbolos de comportamentos opostos ou duas réplicas de legissignos.

Através dos documentos de processo[30], alguns recolhidos no lixo da editoria, pude observar como Uchôa obteve esse resultado. A partir de uma foto, ele fez várias experiências, chegando a uma concepção mais pessoal da figura do ministro. Os desenhos de Uchôa geralmente são produzidos, primeiramente, em uma dimensão maior, em folha de papel, com linhas grossas feitas com tinta. Essas linhas dão um tom mais despojado aos seus desenhos e, também, contribuem para um caráter de deformação, característico da linguagem caricatural. A despreocupação com a precisão produz uma brincadeira com a forma desenhada. Isso dá um caráter alegre aos seus

[29] Ver ANEXO I 30.
[30] ANEXOS I 31 a I 35.

desenhos. Como pode ser observado em outros trabalhos[31], seu traço pode ser vinculado à tradição das formas de representação, presente desde as vanguardas modernas, quando os artistas europeus se inspiraram nas simplificações das gravuras japonesas, vindas de uma outra tradição artística. Uma linguagem mais direta está vinculada ao valor/notícia também conhecido como "simplificação", que busca uma fácil compreensão para as notícias. É uma idéia que se tornou corrente na Modernidade e que marca tanto o desenvolvimento das artes como o da imprensa.

Apesar de ser um dos integrantes mais antigos da editoria de Arte, Rekern não se dedica, com maior freqüência, à tarefa de ilustração como está sendo concebida neste trabalho. Ele se volta muito ao acabamento visual do jornal, à manipulação de fotos e à preparação de infográficos. Sua principal contribuição, em termos de desenhos, tem sido suas tiras. Elas levam o título *Tira-Teima*[32] e são caracterizadas pela linguagem chargística, que faz referência ao conteúdo informativo das edições. Produzidas em meio às demais atividades, criam réplicas humorísticas, relacionadas ao cotidiano e aos fatos noticiados, mesclando, por exemplo, personagens ligadas aos dois principais times de futebol do Estado com ocorrências políticas e econômicas.

Os espaços editoriais voltados para a charge e a caricatura são legissignos de reconhecimento profissional dos ilustradores no meio jornalístico. Os nomes que tendem a aparecer mais, publicamente, são esses que expressam opinião, como é o caso de Rekern. Ele representa um expoente, que pode ser visto como parte do grupo de referência da redação da *Zero Hora.* Fraga tem um status semelhante, especialmente por produzir caricaturas.

Após o período de observação das rotinas, Fraga começou a atuar em um espaço específico nas edições dominicais, voltado à caricatura, com o título *Sentenças*, desde maio de 2003. Nesse espaço, percebi que ele pôde aprofundar a experimentação na linguagem da caricatura, exercitando e acentuando um estilo cada vez mais particular[33]. Posso ressaltar, contudo, que isso também se deve ao fato de ele exercer essa função constantemente. Mesmo que trate de um diferente objeto dinâmico

[31] ANEXO I 36.
[32] ANEXO I 37.
[33] Isso pode ser verificado na comparação de duas caricaturas, em diferentes períodos, que podem ser vistas nos ANEXOS I 38 e I 39.

toda a semana, que vem a ser uma nova personalidade pública, Fraga apresenta hipoícones, onde soma à semelhança com a imagem fotográfica das fontes o seu modo de desenhar. Seu estilo caricatural consiste no tipo de traço, na síntese das formas ou na maneira de observar as pessoas representadas.

Nas edições que precederam a minha observação das rotinas na *Zero Hora*, foi possível notar a diversidade de estilos nos desenho de Fraga. Ele altera os procedimentos técnicos e joga entre linguagens mais artísticas, pelas distorções de caráter expressivo, outras linguagens de caráter mais indicial, que condizem com o contexto jornalístico, e outras linguagens mais vinculadas à tradição do desenho de imprensa, que acredito que posso ser entendido pela definição de "cartum", feita por McCloud (2005).

Nas ilustrações da matéria *Sonhando com Mempo*[34], publicada no caderno *Cultura*, Fraga faz aproximações muito tênues à aparência do escritor Mempo Giardinelli, na capa do encarte. Há uma representação fotográfica da mesma fonte numa outra página do caderno. Enfatizando as pinceladas coloridas de uma técnica que lembra aquarela, Fraga dá um caráter expressionista à representação indicial, podendo determinar interpretantes emocionais.

No interior do caderno, os textos de Mempo Giardinelli aparecem como se fossem um presente literário para o leitor do jornal. A elaboração "artística" das imagens acentua isso. Elas podem ser vistas como desenhos próprios para a ilustração de um romance. As pinceladas rápidas dão o mesmo tom emocional da capa, acentuado pelos vermelhos, que ganham o caráter indicial de gotas de sangue. Isso, no nível de terceiridade, pode determinar o sentido de eroticidade, vinculado às figuras de um homem e de uma mulher nus. As distorções da natureza, enfatizando o caráter artificial da representação, dão um tom expressivo, constituindo situações em que aparece mais a presença do ilustrador. A associação entre a qualidade sangüínea e a sugestão de espaços produz uma realidade onírica própria do Surrealismo. Os tons coloríssticos frios contrastantes, os azuis, acentuam a vermelhidão predominante. À medida em que se lêem os textos, é possível que as figuras venham a funcionar como réplicas das personagens, criadas pelo autor literário com os signos lingüísticos.

[34] ANEXOS I 40 e I 41.

No texto *O Comício de Collor*[35]*,* de David Coimbra, Fraga demonstra o caráter narrativo, próprio das ilustrações dessa coluna. A diferença da imagem é a possibilidade de uma outra história além daquela contada pelo texto. Primeiramente, seu desenho traduz exatamente as frases "*Collor era uma figura impressionante, de quase dois metros de altura, com mãos tão grandes que pareciam frigideiras e ombros tão largos que, imagino, não passassem em algumas portas.*" O objeto dinâmico é, sobretudo, o porte do ex-presidente e a influência popular que motivou a sua eleição.

Fraga é o ilustrador "oficial" dessa coluna e já tem bastante familiaridade com os textos e os assuntos desenvolvidos pelo jornalista, que, muitas vezes, têm uma conotação sexual. Nesse caso, a semiose, quanto a esse aspecto, ficou por conta da ilustração. O desenho traduz a ênfase dada na representação com palavras das mãos e no tronco de Fernando Collor, com a imagem caricatural de um homem com um tronco imenso e pernas pequeninas. Por sua experiência colateral, o desenhista soma ao seu objeto imediato, o sinal de "Paz e Amor", da contracultura, que foi apropriado pelo candidato. Entre as figuras de populares que observam o presidente, a única que sorri é uma mulher que apresenta cintura fina e seios fartos. Os demais estão sérios. O cinto, que prenderia a jaqueta do presidente, aponta para as partes baixas do seu corpo, que ficaram célebres quando ele afirmou: "*Eu tenho aquilo roxo*".

Aqui, Fraga faz uso das representações do tipo "cartum", que caracterizam as histórias em quadrinhos, ao lado de uma representação caricatural do ex-presidente. Nesse tipo de relação entre a imagem e o texto, de caráter narrativo, acredito ser possível, também, fazer referência aos quadrinhos. Isso ocorre em função da relação estabelecida entre a parte verbal, que funciona como uma espécie de balão, e a imagem, que apresenta as personagens como hipoícones.

No editorial do dia 1º de fevereiro de 2003, quando estava substituindo Edu, Fraga ilustrou o texto *Com o vento a favor*[36], em que aparece o elmo de um cavaleiro, um signo constante nas suas ilustrações nesse jornal[37]. Por coincidência, Edu também desenhou uma figura semelhante na imagem analisada anteriormente, no segundo dia

[35] ANEXO I 42.
[36] ANEXO I 43.
[37] ANEXOS I 44 a I 45.

de retorno das férias, logo após ser substituído por Fraga.[38] Isso indica um diálogo, que ocorre na ocupação do mesmo espaço gráfico. Enquanto Edu se detém na figura do executivo, Fraga usa o cavaleiro, especialmente quando ilustra o editorial. Nessa réplica específica, ele também faz a junção metonímica do elmo com o traje de executivo.

Fraga trabalha as superfícies com texturas, produzidas com a repetição de linhas no desenho. Isso pode ser observado, também, nas suas caricaturas, como ocorreu com as de Menen e Kirchner, na época das eleições presidenciais argentinas, em abril de 2003. Comparando as fotos de uma matéria anterior com as caricaturas de Fraga[39], percebo que ele trabalha, sobretudo, a pele das figuras, acentuando as características do formato das faces.

O texto verbal, *Com o vento a favor*, avalia positivamente os primeiros meses do governo do presidente Lula. Após ler o texto, a imagem sofre o efeito colateral do texto. Então, o cavaleiro com armadura deixa de ser um cavaleiro medieval, para ser o próprio presidente Lula. Atributos qualitativos da aparência do político estabelecem essa semiose, já que essa personalidade tem o físico semelhante ao corpo da figura que usa o elmo. Como pude constatar na entrevista com Fraga, a opção por esse tipo de figura está relacionada com as referências que ele tem de outros desenhistas, citando Gustave Doré e Moebius. A figura na proa de uma embarcação, que se direciona ao mar, no entanto, com esse traje de guerreiro, cria uma excelente metáfora para o que a redação descreve. O desenho materializa o que o texto descreve. Isso está muito mais para um conceito abstrato, de “competência política”, mas também sugere que algo está por vir, o que o título da matéria, *Com o vento a favor*, também determina indiretamente. Aqui, aparece claramente o título como uma referência fundamental para o desenhista.

A substituição do cavaleiro medieval não ocorre por total. Há uma sobreposição às características físicas do presidente. Essas são qualissignos, que contribuem para a determinação de um sentido metafórico adequado ao texto. Como hipoícone, a semiose ganha um caráter ambíguo, dependendo dos efeitos colaterais produzidos, de acordo com as diferentes interpretações possíveis.

[38] Ver ANEXO I 5.
[39] ANEXOS I 46 e I 47.

Esse procedimento de representação, de caráter metonímico, ao meu ver, é muito próximo do Surrealismo, pelo sentido onírico e pela associação de realidades díspares. Analisando como um qualissigno, porém, é interessante perceber como as linhas do desenho, feitas com a tinta preta, se aproximam das letras do texto, também vistas como qualissignos. Qualitativamente, em termos de percepção, esse tipo de desenho cria uma unidade muito forte com o conjunto da página. O desenho torna a página atraente, mas também se apresenta qualitativamente muito próximo ao modo com que o texto aparece na superfície do papel, numa impressão feita em preto-e-branco.

No "*como foi*" (*story-board*) que ilustrou a matéria *Taxista mata adolescente em suposto assalto*[40], vemos um desenho de Fraga com um caráter altamente indicial. Isso depende da apuração da reportagem para a sua realização. Nesse tipo de produção, o ilustrador deve preocupar-se muito mais com os valores/notícia do que com os valores estéticos.

A narrativa policial, no entanto, ganha uma proximidade com as histórias quadrinhos, o cinema e a literatura. No lugar dos balões dos quadrinhos, vemos os textos-legenda, que produzem o fechamento das imagens, complementados pelas onomatopéias, típicas dos quadrinhos.

Uma situação que, infelizmente, tornou-se repetitiva, – o assalto a taxistas, – ganha um teor mais dramático com o desenho. Isso aproxima-se à "*capacidade de entretenimento*", mencionada por Wolf (2001). Ambiguamente, pode estar tornando espetacular um fato do cotidiano, como, também, estar sensibilizando para esse tipo de fato que envolve uma categoria profissional.

Aqui, o valor/notícia da dramatização parece uma incumbência das ilustrações. Para compreender isso, basta imaginar como seria o *layout* se, no lugar desses desenhos, houvesse somente fotos "três por quatro" das pessoas envolvidas, como ocorre mais abaixo, na página, e tende a ocorrer nesse tipo de matéria jornalística. Fraga dá um tom realista à imagem, por não apelar tanto à simplificação do tipo "cartum". Ao mesmo tempo, o traço tem uma alta expressividade, o que aumenta o valor de dramaticidade, por seu caráter qualitativo.

[40] Ver ANEXO I 48.

Outros *story-boards*, feitos em conjunto com outros ilustradores, – como o da matéria *Jovem admite briga com estudante morto*[41], – têm uma linguagem mais de cartum, conforme a concepção de McCloud (2005). Esse tipo de produção tem um aspecto mais claro e pode promover uma maior identificação com o leitor, na lógica dos quadrinhos, mas perde em termos de expressividade e do valor/notícia da dramatização. Em termos de jornalismo, essa outra maneira de ilustrar ganharia pontos pela "simplificação".

O estilo de Bebel marca vários espaços editoriais da *Zero Hora*. Isso é justamente o que ela almeja: uma identificação pelo traço. No dia 9 de fevereiro de 2003, ela ilustrou os textos *Investimentos*[42], da jornalista Cláudia Laitano; e *Cuba: a Controvérsia*[43], do escritor Moacyr Scliar; ambos no caderno dominical *Revista ZH Donna*.

No primeiro caso[44], trata-se de um desenho, em que aparece o seu modo de conceber figuras humanas, que, geralmente, tem os braços e pernas alongados e um tracejar econômico. Ela não faz tanto uso de texturas, como foi possível ver nos exemplos de Fraga apresentados. Em função de suas imagens serem publicadas sempre em cores, nos cadernos do fim de semana, ela faz um amplo uso da técnica de aquarela. Nas suas mulheres, os narizes tendem a ser pontiagudos. Nos homens, tendem a ser arredondados. Seus desenhos são sempre mais na linha do cartum, do que do tipo realista. As linhas finas são predominantemente arredondadas, lembrando um pouco o estilo de design *art noveau*. Há um modo de desenhar difícil de ser descrito, que se percebe de edição para edição.

Nesse exemplo, a imagem cumpre uma tarefa importantíssima na relação do leitor com o texto opinativo. O título *Investimentos* e o sobretítulo "*Trocas amorosas podem ser tão imponderáveis quanto aplicações no mercado financeiro*" não dão uma idéia direta sobre o assunto do texto, que seria a validade de ter filhos em termos econômicos. Trata-se de uma idéia um pouco brutal, para ser colocada tão diretamente.

[41] Ver ANEXO I 49.
[42] ANEXO I 50.
[43] ANEXO I 51.
[44] ANEXO I 50.

Para isso, a ilustração cumpre uma função precisa, dando um pouco mais de leveza e humor à página.

Em *Cuba: a controvérsia*[45], o título já é bem mais direto e a ilustração acompanha essa objetividade, apresentando uma caricatura de Fidel Castro. Bebel faz uso da técnica de colagem, que marcou as inovações dos movimentos de arte modernos cubista e dadaísta. O Cubismo trabalhou com as idéias de desconstrução e reorganização crítica dos objetos na superfície representacional da pintura. Não é o caso desse trabalho da ilustradora, embora eu pudesse ver uma atitude de ênfase dos comentários do texto verbal.

A redação faz uma avaliação dos resultados do regime comunista em Cuba, – que completava 44 anos em fevereiro de 2003, – e acaba comentando o fato de Fidel Castro permanecer todo esse tempo no poder. A colagem faz uso das imagens de um retrato de Fidel no estilo da ilustradora; de um charuto; um relógio; um corpo vestido com traje militar, fazendo continência; e uma foto de Fidel jovem, refletindo, como um espelho, os índices evocados pelo texto. Assim, ela produz uma semiose em torno da atual realidade cubana. A desorganização formal evidencia a procedência variada dos elementos e dá um tom meio anárquico, ao modo do Dadaísmo. Ainda produz, porém, um tom levemente cômico ao culto da personalidade de líderes parecidos com Fidel, que é o último objeto dinâmico mencionado no texto. A ilustração é feliz, por se colocar lado a lado ao texto opinativo, em toda a seqüência, que poderia ser resumida entre os pontos “44 anos do comunismo em Cuba” e “culto da personalidade de Fidel”.

9.2 Desenhos de ilustradores profissionais na *Folha de São Paulo*

Em relação aos trabalhos de ilustração do jornal *Folha de São Paulo*, analisei publicações correspondentes à época em que foram feitas as observações das rotinas no *Estadão*, próximas ao mês de julho de 2003.

O ilustrador Orlando segue uma linha de ilustração que, na ordem da terceiridade, remete ao Expressionismo alemão. Artistas como Otto Dix fizeram trabalhos com distorções de figuras humanas, que tinham um sentido de forte crítica

[45] ANEXO I 51.

social. Ao longo dos trabalhos de Orlando, publicados na *Folha*, pude ver uma certa morbidez, misturada a um tom de ironia. Um exemplo é a ilustração para o texto *Os filhos do Brasil*[46], publicado no dia 23 de julho de 2003. A redação, com autoria do idealizador do Fórum Social Mundial e assessor especial do presidente da República, Oded Grajew, alerta para a necessidade de criação de oportunidades aos jovens, ameaçados pela marginalidade, apresentando assim o Programa Primeiro Emprego.

O ilustrador fez a representação icônica de um estudante, identificado pelos livros à mão e a tiracolo. Colocou, porém, uma tarja preta sobre os seus olhos, ao modo como as fotos de menores aparecem nas colunas policiais dos jornais. O contraste entre as cores vermelho e verde escuro, no fundo, evoca, qualitativamente, um aspecto sombrio e a idéia de violência, já que vermelho é a cor do sangue. A "ameaça de marginalização", que o texto menciona, parece ser a idéia evocada pelo ícone no nível de terceiridade. Orlando, no entanto, assim como outros ilustradores, muitas vezes, dá um tom cômico aos seus desenhos, lembrando as histórias em quadrinhos.

Em *Reformas Frankenstein*[47], publicado na coluna *Tendências/Debates* do dia 25 de julho de 2003, vemos uma relação direta entre a ilustração e o título do texto do filósofo José Arthur Giannotti. Orlando desenhou o personagem Frankenstein, – que se tornou conhecido por suas personificações no cinema, – como se fosse um jogo infantil de recortar e montar. Junto às partes do corpo do monstro, há uma caneta e um maço de papéis. Isso estabelece uma relação lúdica com o signo proposto pelo autor do texto no nível de primeiridade.

É possível entender, aqui, o que ele quis dizer, quando se definiu como um "*cara da boa síntese*", escolhendo um ou dois personagens, e não "*cenas mirabolantes com quinhentas pessoas dentro*", para chegar à idéia principal.

Há uma relação lúdica no nível simbólico, com o personagem representado pela palavra "*Frankenstein*", já proposta metaforicamente pelo autor do texto. Isso ocorre também no nível icônico, proposto pelo ilustrador, a partir do título do texto. O filósofo Giannotti, no primeiro parágrafo do texto, fala metaforicamente em "colcha de retalhos", mas o ilustrador preferiu iconizar a fragmentação das reformas da Previdência e

[46] Ver ANEXO J 1.
[47] ANEXO J 2.

Tributária a partir da idéia de um “jogo de recortar e montar”. Orlando faz uma metáfora da metáfora.

Vemos uma relação com o texto não apenas por contigüidade, por fazer parte do mesmo contexto gráfico, mas também por vínculos representacionais a um mesmo objeto dinâmico: a fragmentação “monstruosa” das reformas. Giannotti, no transcorrer do texto, critica as atitudes dos políticos e a falta de coerência em relação a suas atitudes anteriores. Segundo ele, isso impossibilita a chegada a um consenso e o respeito a um projeto de interesse nacional.

O maço de papel e a caneta, junto às partes do corpo do Frankenstein, sugerem que o personagem são os políticos. O “olho”[48] destaca no texto: “*Se algum partido político ainda tem espírito público, que venha explicar no pormenor por que pretende mudar a Constituição*”. O maço de papéis, em função desse destaque, passa a ser a Constituição.

Provavelmente, Orlando teve de chegar rapidamente a essa solução, sem sequer discutir com o editor de arte. Os artigos chegam por volta de 18h, no seu estúdio, e a imagem deve estar na redação às 20h. Na pressão do fechamento, o melhor é que ele procure encontrar a idéia de uma imagem rapidamente, executá-la e enviar para o jornal o mais breve possível.

O tom de ironia, que costuma aparecer em suas ilustrações, está ligado diretamente ao início da sua atividade, como ilustrador, em 1978, no jornal *Em Tempo*. Na sua entrevista, ele apontou como referencial o trabalho de Mariza Dias Costa, que considera um marco na ilustração brasileira. O tom expressivo, essa morbidez irônica que marca o seu trabalho, pode ser relacionado com as ilustrações de Mariza. Penso que os dois fazem parte da mesma cultura profissional de ilustração.

Mauro Wolf (2001, p.188) contrapõe a cultura profissional aos processos produtivos, caracterizando os estudos de *newsmaking*. Mariza, para Orlando, seria uma profissional que faz parte de um “*grupo de referência*”, como definiu Warren Breed (1993). Isso se verifica, embora, nesse caso, não haja um comprometimento com a política editorial de uma forma tão evidente como ocorre em relação à cultura

[48] O “olho” vem a ser um destaque gráfico que repete um trecho do texto verbal, geralmente colocado ao centro desse. Areja visualmente a página e serve como um elemento de atração e representação sintética do assunto, de uma maneira semelhante a do título.

profissional. O “*grupo de referência*” seria a cultura profissional, vinculada mais estreitamente aos processos produtivos de um determinado veículo.

Orlando é visto como um expoente profissional por Carvalho, do *Estadão*, que citou a sua exposição no Espaço Cultural Unibanco. E Orlando, por sua vez, também citou, nas suas entrevistas, o trabalho de caricatura de Baptistão e Loredano (ambos do *Estadão*). Essas relações indicam as referências múltiplas e recíprocas da cultura profissional.

Apesar de fazer exposições, Orlando diferencia bem o trabalho artístico do jornalístico. Preza a cultura jornalística de que faz parte. Ele critica o projeto da *Folha* com a participação de artistas plásticos, mas defende a garantia de espaços no jornal, para exercício de criatividade, por parte dos ilustradores jornalísticos.

No capítulo oito, notei na consideração às suas idéias, relacionadas à prática, que, para Orlando, enquanto a leitura de uma imagem, no jornal, deveria ser imediata, há o tempo de contemplação numa exposição. Ele diz que a execução de uma ilustração deve ser rápida e se contrapõe ao fato de que a elaboração de uma imagem, para uma exposição artística, conta com maior tempo de elaboração e acabamento.

A partir do desenho analisado, observo que há leituras, no nível de qualissignos, que podem estabelecer uma relação simbólica para com o objeto. Dessa forma, para além de uma leitura rápida, há outras possibilidades de compreensão da relação do texto com a imagem, de uma maneira semelhante ao que ocorre com as ilustrações de artistas plásticos.

Quanto à execução rápida, penso que o valor da produção dos artistas plásticos não está necessariamente vinculado ao tempo de realização de cada trabalho, mas em relação à pesquisa anterior realizada, que pode resultar na execução de uma imagem em um tempo curto. A diferença entre o artista e o ilustrador poderia ser a consciência desse processo reflexivo, que constitui um trabalho plástico e as suas possibilidades de realização. Tenho de considerar, também, que nem todo o artista plástico reflete teoricamente o seu trabalho, desenvolvendo-o de forma intuitiva, de uma maneira semelhante ao que pode acontecer nas práticas dos ilustradores. Do ponto de vista peirceano, o que estou chamando de “forma intuitiva” seria pensar com signos mais ligados à categoria fenomenológica da primeiridade.

Orlando reconheceu que se surpreende ao ver trabalhos antigos. Essa surpresa revela que ele não se conscientiza de todas as mudanças que ocorrem entre as suas tarefas, ao longo do tempo. A urgência das tarefas, certamente, colabora para que os ilustradores não tenham tempo de pensar, mais refletidamente, sobre o que fazem, em nível de terceiridade. No caso de Orlando, porém, nota-se que há uma preocupação em repensar a produção.

Outro aspecto que Orlando destaca é o vínculo com a informação. Na verdade, o que distinguiu o jornalismo, como uma atividade profissional, foi essa caracterização. É o que se verificou quando os jornais deixaram de ter um conteúdo panfletário e a informação surgiu como uma mercadoria. Os textos opinativos, que predominavam antes, deram lugar a outros, que se referenciavam mais diretamente aos fatos. Essa concepção de Orlando se problematiza à medida em que percebemos que ele preza muito um posicionamento opinativo, por parte dos jornalistas, em função da sua identificação com o jornalismo combativo da época da ditadura militar. No nível qualitativo, isso sugere a possibilidade de uma outra compreensão das categorias do informativo e do opinativo em relação aos textos jornalísticos.

O que caracterizaria o texto jornalístico, pelo seu vínculo com a realidade, seria o caráter indicial, a relação direta do texto informativo com o fato. Produzindo semioses referidas a um objeto dinâmico, no entanto, cria-se vários objetos imediatos e nem todos os interpretantes produzidos serão, necessariamente, dicentes, mas remas e argumentos. Trata-se, portanto, de relações na ordem do possível ou do simbólico, e não, necessariamente, numa relação mais próxima com as coisas existentes ou ocorrências. Assumir o caráter opinativo do jornalismo pode ser uma maneira de aproximar-se do objeto dinâmico, assumindo a incerteza de uma semiose que reconstitui o objeto dinâmico através de objetos imediatos, recorrendo a diferentes semioses que se referem ao objeto.

Conforme Lucia Santaella (2000, p.144), a “[...] *nona tricotomia faz parte das tríades peirceanas mais conhecidas*”. As definições de rema, dicente e argumento correspondem à relação do signo com o interpretante final, que seria o signo potencialmente gerado, quando o interpretante converte-se em outro signo.

A ilustradora que é tomada como uma referência por Orlando, Mariza Dias Costa, desenhou a imagem do texto *O casamento gay e a volta da intolerância*[49], de Contardo Calligaris, no dia 21 de agosto de 2003. O caráter um pouco mórbido do desenho, mesclado a uma certa ironia, pode ser ligado, semioticamente, aos trabalhos de Orlando, caracterizando uma das facetas da cultura profissional da ilustração. Uma figura humana monstruosa grita ou vomita. Estilhaços e flechas saem de sua boca em direção a um bolo, com dois bonequinhos de um casal de homens, vestido com a mesma roupa.

É fácil estabelecer relações entre o título e a ilustração, que evoca as festividades de uma cerimônia de casamento gay, como se os dois bonequinhos fossem o noivo e a noiva dos bolos tradicionais. Há uma relação de analogia com o bolo, tomado como símbolo de cerimônia de casamento, mas transgredido, de acordo com o que seria uma festa de casamento entre homens. Os signos qualitativos da cor rosa da pele e o cabelo avermelhado, da figura que "grita", indicam ação e violência. A cor rosa é um hipoícone metafórico da estética gay. Trata-se de algo na ordem simbólica, que aparece de forma culturalmente evidente no nível de qualissigno, nesse contexto.

O texto verbal comenta as atitudes do papa e do presidente norte-americano, George W. Bush, contra os casamentos homossexuais, ao lado do declínio da opinião pública nos Estados Unidos em favor desse tipo de comportamento. Questiona a imagem de vida prazerosa que os gays vêm tendo nas mídias, em função de programas televisivos como o *Queer Eye for a Straight Guy*, concebido numa lógica consumista. A redação problematiza como esse tipo de definição simbólica, de um comportamento, pode vir a servir como um argumento de ódio contra esse mesmo modo de ser.

Na sua imagem fortemente expressiva, a ilustradora faz uma síntese do texto de Calligaris, destacando as festividades dos casamentos. Essas são mostradas como um momento prazeroso, que estaria sendo vivenciado pelos gays, mas considerado inadmissível por alguém, representado pela figura revoltosa.

O texto do psicanalista, que trata de questões da intersubjetividade social, tem um vínculo muito evidente com o trabalho da ilustradora. Oferece o clima de "liberdade",

[49] Ver ANEXO J 3.

adequado ao trabalho que ela apresenta nessa coluna, todas as quintas-feiras. Como acontece em outros espaços, há a criação de uma identidade mútua, que caracteriza a coluna, na junção das redações opinativas com as imagens. Essa identificação, tão plena em relação a um espaço, pode ser prejudicial para a atuação profissional de Mariza, como ela mesma reconhece, pelo menos quanto às possibilidades no mesmo veículo. O impacto do desenho cria uma relação singular com o texto, provavelmente da mesma forma como ocorreu, anteriormente, em seus trabalhos na coluna de Paulo Francis.

Mariza diz que deixa o seu inconsciente se manifestar, buscando criar possibilidades de semioses que dependem de um interesse dos leitores. Semioticamente, é provável que o inconsciente se manifeste mais no nível icônico, através dos qualissignos, pois, nas imagens, ao modo simbólico e indicial, há um uso consciente de sinsignos icônicos e legissignos icônicos. É no tratamento qualitativo dos legissignos que o inconsciente, provavelmente, poderia estar se manifestando. Também há que se considerar que, nas manifestações do inconsciente nos sonhos, por exemplo, quem faz a leitura é o outro, por exemplo, o psicanalista. Se a ilustradora deixa que seu inconsciente se manifeste em relação ao tema, poderá determinar interpretantes de vários tipos, de acordo com o repertório dos leitores. Esses poderão estar atentos ou não para o caráter simbólico.

Há uma afirmação, no texto, que a imagem reafirma e que está na ordem da lógica. A partir de diversos elementos, índices, o colunista deduz que uma faixa do público pode estar entrando em desacordo com o casamento gay, em função de uma possível vida prazerosa, a que não tivesse acesso. É um signo que pode gerar interpretantes lógicos e que é reafirmado pela ilustração. A ilustração, no nível qualitativo, pode potencializar outros interpretantes. Aí, talvez entre o espaço do leitor e os seus posicionamentos, que possibilitam diferentes semioses. Segundo Décio Pignatari (1987, p.21), o que caracteriza o fenômeno poético “[...] *é a transformação de símbolos em ícones*”. É o que acontece, na sua relação com o texto, com essa imagem de um bolo explodindo, como se fosse o vômito da figura.

Kipper também indicou estar em sintonia com o trabalho de Mariza, como uma referência da cultura profissional. Ele ilustra toda a segunda-feira a coluna de Moacyr

Scliar no caderno *Cotidiano*. Geralmente, cria uma composição a partir de alguns elementos sugeridos pelo texto. Muitas vezes, define uma figura a partir das personagens ou idéias sugeridas por esse autor, conhecido por suas obras literárias. Moacyr Scliar também escreve na *Zero Hora*, onde é ilustrado por Bebel. Ao mesmo tempo, Kipper busca desenvolver uma narrativa própria. Varia tecnicamente seus trabalhos. Às vezes, eles são marcados pelo desenho, com um caráter expressivo próximo ao de Mariza; em outras situações, são produzidos com manipulações de computador evidentes.

No texto *Sexo insólito*[50], publicado no dia 21 de julho de 2003, a parte verbal tem, como objetos dinâmicos, a proximidade do prazer sexual ao de praticar esportes, como o vôlei, e o caráter saudável da masturbação. Usando predominantemente a cor lilás, Kipper desenhou, como elemento central, uma mão, cercada de duas asas e dois círculos verdes, sendo que um deles lembra uma cobra que morde o próprio rabo.

Nesse exemplo, a sintaxe do ilustrador foi produzida a partir de um elemento comum aos dois textos: a mão que joga vôlei e que se masturba, tendendo a ficar com "*cabelo na palma*", um legissigno, uma crendice da cultura popular. A escolha desse elemento é fundamental, na criação de Kipper, e, através dele, o ilustrador gera um novo texto de caráter visual, que pode ser visto de forma polissêmica, quando tratado independentemente da parte verbal. O desenho que, em si, seria sobretudo um hipoícone do tipo imagem, junto ao texto, passa a ser um hipoícone do tipo diagrama, pelo vínculo criado com a representação verbal. Também pode ser visto como a tentativa de criação de uma metáfora. Pode-se ver a ilustração como réplicas de legissignos, na ordem simbólica. É o caso das asas, que podem determinar o interpretante lógico da idéia de liberação ou ascensão. Pode remeter a Ìcaro, como no desenho do editorial da *Zero Hora*, visto anteriormente, ou lembrar as asas de Cupido ou Eros, deus do amor, filho de Afrodite ou Vênus. O círculo, como legissigno, corresponde à idéia de unidade e continuidade. A serpente é um símbolo do pecado original, para os cristãos, e da sabedoria, na Antiga Grécia. A ilustração, com seu caráter "artístico", acentua o sabor literário da crônica e, ao mesmo tempo, torna a visualidade da página agradável.

[50] Ver ANEXO J 4.

Emilio Damiani assina as suas ilustrações com dois pequenos polígonos sobrepostos. Assim como Orlando, Adolar e Carvall, ele costuma fazer vinhetas para as colunas *Painel S.A.* (caderno *Dinheiro*) e *Painel FC* (caderno *Esporte*)[51]. Ele trabalha constantemente com a idéia de colagem, associando, metonimicamente, elementos figurativos de contextos díspares em suas composições. Em função disso, e de seus depoimentos, ele pode ser visto como mais um profissional que se referencia na linha de Mariza.

A pequena nota jornalística, com o título *Nome novo*[52], no dia 22 de julho de 2003, tornou-se mais interessante pela imagem, do que pela informação, que simplesmente menciona que um jogador teve de trocar de nome, sem maiores esclarecimentos. Sendo que para um futebolista o que importa é competência reconhecida no jogo, Damiani trabalhou o objeto dinâmico que vem a ser a idéia de "identificação". Produziu um objeto imediato, desenhando uma figura humana com a cabeça de "bola", ao lado de uma proporcionalmente gigantesca marca da impressão digital de um polegar.

Outra ilustração de Damiani foi para o texto, *A chave da parábola*[53], do ex-ministro Rubens Ricupero. Nesse texto, o colunista tenta esclarecer as suas proposições em relação às políticas econômicas do Brasil, apresentadas em redações publicadas anteriormente. Damiani fez uma figura humana "descascada", sem pele, com a musculatura à mostra, segurando uma pena enrolada, apontando para a sua testa. O sentido de auto-esclarecimento do texto ganhou uma metáfora perfeita nessa imagem de um ser humano "descascado". Pelo seu aspecto qualitativo, o desenho torna o texto mais interessante, além de gerar um certo tom humorístico em relação à atitude do autor do texto verbal. No caso, trata-se de uma autoridade da área econômica, que, noutros momentos, pode vir a ser uma fonte jornalística. Aí. vejo uma atitude do ilustrador mais voltada à sua relação com o autor do texto do que com os objetos dinâmicos da redação, ou seja, nesse caso, as políticas econômicas.

[51] ANEXO J 5.
[52] ANEXO J 5.
[53] ANEXO J 6.

Junto ao texto *O primeiro dever do Estado*[54], do economista Paulo Rabello de Castro, a ilustração de Damiani foi acompanhada de um infográfico. Essa tem como objeto dinâmico a necessidade de o país proteger as suas reservas de recursos. Como se pode perceber, os textos da editoria de Economia exigem maior imaginação dos ilustradores, pelo fato de falarem, constantemente, do mesmos assuntos. É o caso, por exemplo, da balança econômica. Na definição visual de um céu azul com nuvens, Damiani colocou, numa colagem, vários instrumentos. Entre esses, uma tesoura, de forma a configurar um pássaro, ao lado de uma cédula voadora, com a insígnia de uma caveira. A composição, em forma de colagem, permite a experimentação que esse ilustrador tanto preza. Observando ilustrações de outras edições, observo que ele criou um estilo, que faz uso das imagens de produtos eletrônicos e ferramentas, para ilustrar textos de economia. Nesses trabalhos, onde esse procedimento se repete, evidencia-se mais como ele resolve, em termos de idéias, as suas imagens, do que o traço propriamente.

Vincenzo Scarpellini, como mostrei no capítulo anterior, faz reportagens visuais. Seus "desenhos-legenda" ou "ilustrações-legenda"[55] são publicados na coluna *Urbanidade*, no caderno *Cotidiano*, ao lado do texto opinativo de Gilberto Dimenstein. Os dois autores produzem textos em linguagens diferentes, falando da cidade de São Paulo. No jornalismo, é praticada a modalidade da foto-legenda. Essa "ilustração-legenda" pode ser vista como uma inovação, mostrando a potencialidade jornalística do desenho.

No dia 9 de julho, o seu trabalho de ilustrador/repórter cumpriu com uma função própria do desenho, ao fazer um texto, falando do hábito de urinar na rua. *Paraíso Perdido*[56] foi a ilustração-legenda que mostrou indicialmente o que seria difícil para uma foto e, talvez mesmo, para um texto verbal. Promoveu, desse modo, uma espécie de protesto em relação ao mau uso do espaço urbano. O desenho ganhou ponto pelo valor/notícia da "infração", ao denunciar uma situação e, ao mesmo tempo, pelo

[54] ANEXO J 7.
[55] Uma terminologia inexistente, mas plausível, seria "ilustração-legenda", já que é corrente no jargão jornalístico o termo "foto-legenda". Isso aparece nos jornais quando uma foto é publicada independente de um texto extenso, apenas com uma legenda que esgota o assunto, sendo a própria imagem fotográfica a maior motivação para a inclusão na edição.
[56] ANEXO J 8.

valor/notícia do “escândalo”, por promover um olhar de *voyeur* sobre os comportamentos notívagos.

Embora se refira a um hábito comportamental, trata-se de um assunto que, mediado dessa maneira, pode produzir uma semiose em torno de algo que, geralmente, não tem uma visibilidade. O caráter qualitativo do signo, com as cores revelando a textura do papel, faz com que a indicialidade seja amenizada pelo caráter qualitativo da imagem. É como se ela fosse um filtro lúdico em relação à realidade.

No dia 23 de julho, o desenho figurativo de Scarpellini reproduziu a aparência da capital paulista, vista do alto[57]. O tom cinza, predominante na paisagem urbana, foi substituído pela cor verde, numa representação dessa paisagem, levemente analógica, quase abstrata. A faixa escura ao centro, um dos elementos mais distintos, corresponde ao logradouro sutilmente homenageado pela ilustração-legenda, já que o texto verbal menciona que “*não é preciso distinguir detalhes inúteis*”.

Com o título *Avenida São João*, a legenda fala que a cidade se transforma no “*mapa de si mesma*”. Isso é expresso como se fosse possível apropriar-se dela, ao avistá-la do alto do edifício Banespa, em direção à avenida São João, uma das ruas mais populares e famosas do município. É um texto opinativo, que se apresenta como um índice, por estar vinculado, diretamente, a algum aspecto da realidade cotidiana.

O tom poético afasta-se do tipo de narrativa jornalística, marcada pelo valor notícia da “novidade”, procurando dar um sabor diferente ao aspecto mais permanente da cidade. O valor da notícia do “inesperado” está mais para o próprio contexto jornalístico. Essa ilustração-legenda corresponde ao que Umberto Eco chama de função poética; nesse caso, a transgressão dos códigos jornalísticos, que seriam as semioses na ordem indicial, típicas do jornal. O aspecto qualitativo do próprio signo, de acordo com a sua produção, está em mais em evidência que o seu caráter indicial, embora isso também tenha importância nas suas possíveis determinações semióticas.

Provavelmente, esse signo determina mais interpretantes emocionais do que lógicos, como se estivesse falando do sabor de viver em São Paulo. Scarpellini, no entanto, defende o seu trabalho mais como um produto jornalístico, voltado para a comunicação, do que como uma obra de arte. Apesar dos elementos expressivos, o

[57] ANEXO J 9.

objetivo seria estabelecer uma outra forma de contato com o cotidiano, constituindo uma mediação com a realidade urbana, fazendo uso de uma linguagem artística. Conforme essa consideração, poderíamos entender que o "artístico" estaria mais comprometido com uma necessidade interior, enquanto o jornal, com um papel de conexão social. As duas atitudes dependem do uso das linguagens e é, nesse ponto, que elas se encontram. A função poética, que a ilustração de Scarpellini exerce, seria uma maneira diferente de mediar a realidade, mas com um intuito mais comunicativo do que artístico.

O caráter comunicativo está nas semioses fortemente indiciais do jornalismo, tentando estabelecer mediações entre os leitores e as diversas facetas da realidade contemporânea. Em um caderno que pretende dar conta do espaço físico em que o jornal está situado, esse caráter indicial aumenta. O forte caráter icônico ou qualitativo, da imagem de Scarpellini, faz com que se estabeleça um novo tipo de mediação com o espaço urbano, renovando o olhar dos paulistanos sobre o lugar em que habitam.

Durante a sua entrevista, o ilustrador Caco Galhardo citou a ilustração que fez para a coluna de Gilberto Dimenstein, publicada no dia 20 de julho de 2003, com o título *Homem é o Sexo Frágil*[58]. Nesse desenho, ele simplesmente representou a figura de um lutador de sumô, que, apesar de seu imenso corpo, chora uma pequena lágrima. É um signo icônico de caráter indicial, por se referir a um tipo humano típico da cultura oriental, mas muito conhecido no Ocidente, em função da difusão desse esporte nas mídias. O desenho ilustra, de fato, o título, mas desenvolve a idéia lógica da fragilidade, através da imagem oposta de um homem que teria, pelo menos, uma sólida massa corporal.

O desenho lembra as histórias em quadrinhos através da "*moldurinha*", que Galhardo decidiu usar nessa ilustração. A narratividade que Galhardo busca lembra, também, a linguagem dos folhetins. É como se cada desenho que ele apresenta fosse um episódio de uma história, embora cada história tivesse um único capítulo, uma única cena. Nas tiras *Os Pescoçudos*[59], que Galhardo apresenta na seção *Quadrinhos*, da *Folha Ilustrada*, também não se observa uma continuidade plena, ao modo das telenovelas. O caráter narrativo, no entanto, está ligado à periodicidade do jornal. Os

[58] Ver ANEXO J 10.
[59] ANEXO J 11.

folhetins eram histórias fictícias, paralelas ao conteúdo noticioso dos jornais. Tinham um vínculo com o fluxo de notícias, como ocorre, de certa forma, com as telenovelas hoje. Se Galhardo não dá continuidade à mesma história nas suas ilustrações, apresenta uma narrativa nova numa única cena.

Dimenstein, o autor do texto, também faz uso de diversas narrativas para questionar o "*tratamento vantajoso em relação aos homens*", que as mulheres recebem na reforma da Previdência Social. Retoma, primeiramente, a história de uma mulher lutadora de judô, que se vinga de um assaltante. Essa notícia[60] foi manchete de capa[61] do *Jornal da Tarde*, sendo também veiculada na *Folha*[62], nas edições do dia 18 de julho de 2003, data em que o colunista e Galhardo, provavelmente, fizeram o trabalho publicado no dia 20.

Se a idéia do colunista era avaliar a reforma da Previdência, ele encontrou um "gancho" na matéria do dia 18. É interessante que o jornalista tenha tomado, como patamar crítico, justamente o que fez o assunto ser notícia e até manchete. Isso, segundo Mauro Wolf (2001, p.207), poderia ser entendido, na ideologia jornalística, como "*anormalidade*". O tratamento dado pelos jornais mostra que existe um legissigno, predominante na sociedade, que pode ser entendido como uma verdade, de caráter ideológico, ou seja, "mulher não bate em homem". A partir de uma crítica da ideologia predominante, que é, enfim, o pensamento que se verifica no cotidiano em função dos hábitos, o colunista criticou a reforma da previdência.

Provavelmente, o símbolo proposto por Galhardo surgiu a partir da imagem determinada pelos jornais, na imaginação dos leitores, na edição de sexta-feira, ou seja, a de uma mulher que pratica judô. Essa referência pode ser um legissigno indicial, já que podemos ter uma idéia do que seria uma figura feminina com o uniforme de judô, unindo duas imagens que conhecemos na vida cotidiana. A partir de dois hábitos, podemos criar na relação deles um novo hábito, se é que isso ainda não faz parte da nossa consciência simbólica.

Para a edição de sábado, no lugar de repetir essa imagem que os jornais já haviam evocado, embora a personagem aparecesse em fotos sem uniforme de judô,

[60] ANEXO J 14.
[61] ANEXO J 13.
[62] ANEXO J 15.

Galhardo propôs um outro qualissigno, de caráter indicial, produzindo uma metáfora, no nível de legissigno, por ser a imagem de um esporte oriental, mas apresentando diferenças a nível de sinsigno. Seu desenho relaciona-se com um outro tipo de ocorrência existencial, por ser, dessa vez, um homem que pratica um tipo de luta oriental. Sua idéia foi em termos de um sinsigno na ordem icônica, ligado, ao mesmo tempo, à realidade e à imaginação, estabelecendo também relações com as semioses determinadas pelo texto.

Dimenstein propõe, já no primeiro parágrafo, depois de contar a história da vítima de assalto, abordar a problemática das diferenças de gênero na reforma previdenciária. No segundo parágrafo, começa a usar a expressão "*sexo frágil*", que também aparece no título. Ele questiona como está naturalizada a idéia de que a mulher deve aposentar-se mais cedo. Aborda os avanços das mulheres no sistema de ensino e no mercado de trabalho, e sugere que as diferenças entre sexos, em termos trabalhistas, se encaminha para o oposto da realidade entendida habitualmente. Dimenstein evoca um legissigno e vários índices para potencializar um argumento no nível de qualissigno. Propõe, assim, uma nova concepção das diferenças sexuais no campo do trabalho. É um signo construído a partir da evocação de várias semioses, que se completam com a ilustração, a qual determina novas semioses à medida em que se lê o texto.

A concepção do desenho, em termos de imagem, acaba sendo um índice do trabalho desse ilustrador. A maneira dele configurar as figuras através do seu traço e da disposição no espaço gráfico, acaba sendo associada à sua atuação no jornal. Ele realmente buscou isso, pois afirmou a sua satisfação ao perceber que as imagens eram inconfundivelmente suas.

Na capa do caderno *folhateen*, do dia 21 de julho de 2003, que leva o título *Aldeia de todas as Tribos*[63]*,* não há assinatura do ilustrador, mas tudo indica que é de Caco Galhardo, pelo tipo de concepção das personagens, muito vinculada às histórias em quadrinhos e às suas tiras. As formas arredondadas e os traços pretos contínuos, que dão forma aos personagens, caracterizam, em termos de qualissigno, o seu trabalho. O problema da identificação por um estilo é que não há um ponto final, como o próprio Galhardo afirmou. Os artistas plásticos dão importância à experimentação e, na

[63] Ver ANEXO J 16.

dinamicidade do trabalho jornalístico, é considerável que o profissional não possa se reter à somente uma linguagem gráfica, embora, como tenho notado, o estilo dá um sabor autoral às imagens.

Em seus depoimentos, Galhardo demonstrou que não está preocupado em criar uma metáfora do texto, mas em somar uma idéia, com uma imagem simples, sintética, a exemplo do que realizou para o texto *Homem é o Sexo Frágil*. Ele sabe que não pode evitar a associação com o texto de Dimenstein, mas considera como ideal profissional chegar à autonomia alcançada pelo artista plástico Leonilson, na coluna de Barbara Gancia. Desta forma, a relação semiótica da ilustração e o texto seria mais no modo metonímico do que no metafórico. A riqueza do exemplo de Galhardo analisado está, sobretudo, no paralelismo indireto que ele estabelece com relações de semelhança e também de oposição, dando a impressão de que o ilustrador está falando justamente o contrário do que o texto menciona.

A "autonomia" pode parecer, nessa situação, uma característica do trabalho artístico. Isso se verifica, especialmente, porque Galhardo cita que a condição de artista plástico teria permitido maior liberdade ao trabalho de Leonilson e que admira o espaço oferecido na coluna *Tendências/Debates*, aos domingos. Nas entrelinhas do seu depoimento, fica evidente que ele pressupõe algum tipo de contestação em relação às imagens produzidas pelos ilustradores jornalísticos, apesar da mencionada falta de interferências, por parte do editor ou dos colunistas.

Com certeza, a autonomia também é o que almejam os jornalistas em relação às fontes e as circunstâncias de trabalho. Galhardo quer preservar esse status em relação ao texto do colunista, como um profissional ilustrador. Nesse sentido, ele considera que faz um tipo de jornalismo opinativo, de caráter icônico, mas pressupõe que existam limites, embora eles não sejam evidentes.

O legissigno do "cartum", das histórias em quadrinhos, entre os ilustradores da *Folha*, aparece principalmente nas ilustrações de Adolar, que desenha figuras humanas simplificadas, sem um caráter expressivo. Lembrando o desenho das histórias em quadrinhos, ele dá uma certa leveza à coluna *Opinião Econômica*, num texto complexo como *Risco de aposentadoria precoce*[64], de Paulo Nogueira Batista Jr., publicado no

[64] Ver ANEXO J 17.

dia 24 de julho de 2003. Apesar do título, a redação percorre várias questões econômicas que se repetem no cotidiano jornalístico, o que torna difícil de aplicar o valor/notícia de atualidade.

A recorrência à figura do executivo, assim como nos editoriais da *Zero Hora*, é constante também nos desenhos de Adolar, no caderno *dinheiro*, representando quem atua no sistema financeiro. Ele cria situações fantasiosas, buscando dar conta das idéias do texto. Nesse caso específico, ele enfatizou a primeira frase do texto, que menciona a redução de 1,5 na taxa básica de juros. Fez um diagrama da idéia de "baixa", com uma flecha apontando para baixo, ao lado do número "1,5". Coloca as figuras dos dois executivos dentro de uma trincheira em forma de cifrão, olhando com binóculos, como se estivessem tentando avistar o que vem pela frente numa batalha, ou, então, como *voyeurs*, curiosos. O objeto imediato da ilustração seria o que vem pela frente na guerra econômica, que depende de estratégias e pode ser sempre uma surpresa. A idéia de uma trincheira, apresentada iconicamente, serve para trabalhar metaforicamente a noção de "batalha" e, ao mesmo tempo, a expectativa de um ataque.

Em textos do caderno de *esporte*, como acontece no texto *Emigrantes*, de Soninha[65], publicado também no dia 24, Adolar é extremamente objetivo, com uma linguagem bem simplificada, correspondente à lógica do jornalismo, considerando o valor/notícia da simplificação. Na coluna sobre jogadores de futebol, que estão emigrando, ele desenha um homem com chuteiras, apontando para o mapa da Europa, no globo terrestre, com cifrões nos seus olhos. Junta o símbolo do dinheiro aos hipoícones do jogador e do mapa da Europa.

No dia 21 de agosto de 2003, na matéria *Aliado presenteia Dirceu com Rolex falso*[66], Adolar teve a chance de trabalhar o lado caricatural do seu desenho, ilustrando um texto noticioso, que trabalha com os valores/notícia da notoriedade, do escândalo e da infração. A redação menciona, ironicamente, a situação de um político que presenteou outro com um relógio falso. Sugere que é, possivelmente, de contrabando. A imagem apresenta essa probabilidade iconicamente, de uma forma mais explícita, com o ministro José Dirceu e o deputado José Carlos Martinez próximos a uma banca de um camelô, vendendo relógios a R$ 1,99.

[65] Ver ANEXO J 18.
[66] ANEXO J 19.

O que o texto não pôde mencionar, diretamente, com as palavras, afirmação que teria o caráter de legissigno indicial, o desenho pôde apresentar, como um qualissigno vinculado às histórias em quadrinhos. Em termos de terceiridade, os quadrinhos são o lugar onde a realidade normalmente se mistura com a imaginação. Certas licenças que cabem a esse tipo de narrativa, estão presentes nos jornais, através das charges, caricaturas, cartuns e ilustrações. É um plano do jornalismo em que a realidade brinca com a forma da ficção.

No dia 26 de julho de 2003, Carvall ilustrou, na coluna *Tendências/Debates,* dois textos[67], respondendo à pergunta *É apropriado que se decida em referendo sobre a proibição do comércio de armas?*, que vem a ser o título principal, relativo às redações opinativas. Uma, de autoria do senador pelo PMDB de Alagoas, Renan Calheiros, leva o título *O povo como co-responsável*. Acima desse título, está a cartola *Sim*, o que quer dizer que sua resposta à pergunta é positiva. A outra redação, colocada abaixo, sobreposta com a cartola *Não*, do professor de direito constitucional Oscar Vilhena Vieira, leva o título *Um canto de fogo.*

Carvall desenhou uma mulher estendendo balões de histórias em quadrinhos num varal. Qualquer leitor de histórias em quadrinhos sabe que o balão se refere a uma fala de uma personagem. Trata-se de um diagrama, um hipoícone de caráter indicial. É como se a mulher estivesse colocando diversas falas para secar ao sol, como se fossem roupas brancas molhadas. Há duas imagens sobrepostas, as falas das personagens e as roupas a secar. A idéia das roupas a secar seria um ícone também indicial, porque depende de o leitor ter experienciado essa situação na realidade, ou um ícone propriamente, se a experiência for limitada às representações em qualissignos. A sobreposição de dois interpretantes pode gerar a semiose da imagem de “idéias frescas”, uma metáfora, sobrepondo-se a imagem de roupas brancas recém-lavadas, ou de “falas vazias”, já que os balões não contêm nada. A semiose vai se produzir, de fato, na relação da imagem com os textos. É possível que o ilustrador tenha colocado sua visão crítica em relação às redações.

A espiral retilínea que vemos no canto direito é um ícone que aparece em diferentes ilustrações do mesmo autor, em outras edições. Lembra um signo decorativo

[67] ANEXO J 20.

grego. Pode ser um índice das intervenções visuais de Carvall no jornal, como parte do seu vocabulário. Se formos olhar as ilustrações desse autor, em geral, o símbolo parece ser, sobretudo, um elemento que faz parte do seu estilo, como um elemento do seu vocabulário visual. É uma forma abstrata, que parece funcionar como o ponto final de uma composição. Para sabermos que é do Carvall, essa forma não precisaria estar ali, já que a imagem é assinada. Na maioria das vezes, essa forma não é utilizada, mas, dessa vez, aparece como uma necessidade de ordem visual. Ela estabelece uma relação com o fundo azulado, que também não estabelece um vínculo com a realidade e com o imaginário cultural, da mesma forma que o desenho do primeiro plano.

A espiral retilínea pode ser um símbolo distorcido. Conforme Bruce-Mitford (2001, p.105), a espiral curvilínea representa o movimento do céu, é manifestação de energia da natureza e "[...] *simboliza o movimento circular da alma que acaba por retornar ao centro, a verdade*". Pensando-se na espiral curvilínea, o símbolo pode produzir interpretantes argumentativos, o que é muito propício para essa ocasião, já que o debate visa à contraposição de idéias opostas para que se chegue a uma síntese. A síntese, nesse caso, a possível verdade, fica a cargo do leitor.

A espiral retilínea produz um outro sentido, porque as linhas não são fluídas. Elas param em cada ângulo. Então, trata-se de um movimento fragmentado. Pode ser comparado à forma do labirinto, que simbolizaria indecisão. Como define Bruce-Mitford (2001, p.105), é "[...] *difícil entrar nele, mas também não é fácil deixá-lo; precisa-se alcançar o conhecimento para encontrar o caminho correto."* Mais uma vez, faz muito sentido com a proposta editorial ilustrada. O criador pode não ter nunca pensado numa semiose de caráter simbólico desse tipo, mas, em função de que, semioticamente, o pensamento não está em nós, mas nós é que estamos no pensamento, é possível considerar essa possibilidade simbólica.

O primeiro texto de Renan Calheiros defende a realização do referendo, mas fala, sobretudo, sobre a necessidade do controle da venda de armas. Defende o referendo, para que o povo "*deixe de ser 'objeto', para ser 'sujeito' das decisões*". Ele aponta a existência de um "*lobby dos fabricantes de armas*", que atua dentro do Congresso.

Os dois textos indicam a vergonhosa posição de um dos países com o maior número de homicídios do mundo. A segunda redação, de Oscar Vilhena Vieira, volta a defender a restrição do acesso às armas de fogo e afirma que o referendo seria uma forma de os congressistas se omitirem diante do "*lobby das armas e dos gigolôs da violência, transferindo à população a decisão"*. Embora a pergunta do título principal se refira ao referendo, o que, de fato, as duas argumentações defendem é a necessidade de o governo controlar a venda de armas, diante da constatação de que "*nosso país é considerado pela ONU o campeão mundial em crimes cometidos com armas de fogo*". A síntese possível, entre as duas posições, está nas semelhanças das reações, diante da evidência do alto nível de criminalidade no Brasil. Então, é possível que o interpretante, gerado para a imagem, diante da pergunta do título, esteja mais para "falas vazias" do que para "idéias frescas", juntando-se à imagem problemática da "verdade", na espiral/labirinto.

É importante observar que o trabalho do ilustrador deve ser feito rapidamente, em função dos horários de fechamento. Evidentemente, como pude constatar, Carvall tem toda uma preparação para executar esse tipo de resultado, de maneira rápida. Ele desenha há 15 anos e tem formação em artes plásticas. Corre o risco, no entanto, como ele mesmo observou, de colocar "*no piloto automático*". A sua necessidade de continuar estudando pintura relaciona-se à intenção de manter uma reflexão do desenho em termos estéticos. Ao lado disso, ele está preocupado em corresponder à lógica jornalística. Por isso, faz questão de ser figurativo e compor imagens de caráter narrativo, que contem uma história.

Provavelmente, ele leu os dois textos e criou a imagem da mulher estendendo balões. A imagem, pensada em relação aos textos, pode ter surgido de maneira intuitiva, como é característico do pensamento no nível de primeiridade, e como é cabível para textos de caráter estético. É, com certeza, um outro signo, de caráter poético, que soma idéias às duas redações tomadas como outros signos, sem ser redundante e propondo uma relação. Podería-se ver o conjunto de textos verbais e o visual como um único texto, ou como três textos separados.

Os verbais são legissignos, caracterizados pela tentativa de criar conceitos. Tendem a funcionar mais na ordem simbólica, de caráter lógico, afirmando a idéia de

que o Brasil deve se desarmar. Já a imagem, no lugar de redundar a mesma idéia de que o Brasil é um país violento, joga com os códigos, com as ações que os textos fazem no nível de signo e não na relação com o objeto dinâmico dos textos verbais, que acaba sendo o desarmamento. Aparentemente, a imagem é pensada de forma completamente autônoma, mas, pude ver que, na prática, não é bem assim.

Como observei entre as entrevistas e observações das rotinas, Carvall é tomado no meio profissional como um referencial do desenho em computador. No seu caso, não poderíamos falar de expressividade do traço, pois as suas linhas não são feitas manualmente, a não ser que considerássemos que o gesto feito com o *mouse* possa estar carregado de expressividade, assim como acontece com as pinceladas e os riscos feitos a lápis. Carvall afirma que o *mouse*, para ele, funciona exatamente como se fosse pincel e lápis, mas dá maior importância aos exercícios de observação, quer dizer, o trabalho intelectual de tradução das aparências visuais, para uma superfície gráfica. O desenho retilíneo que ele faz lembra a geometrização dos cubistas, que estavam preocupados com a apreensão e a compreensão das formas que constituem os objetos.

Ao longo dos seus depoimentos, Carvall demonstrou que se posiciona criticamente diante dos textos, comentando a falta de clareza algumas vezes. Apesar de haver uma certa sofisticação em termos de linguagens midiáticas, os seus ícones foram elaborados pensando numa leitura imediata. Aqui também aparece o que ele chama de "*distanciamento*", evitando uma contradição direta com os textos.

Marcelo Cipis criou uma personalidade visual para a coluna de Pasquale Cipro Neto, falando de aspectos da Língua Portuguesa no caderno *cotidiano*, todas as quintas-feiras. Apesar de ser um artista plástico, seus desenhos no jornal ajustam-se bem à lógica do cartum em função da simplificação. Ele desenha sempre uma figura, geralmente de chapéu, lembrando os anos de 1950, com um fundo disforme, da cor amarela. Em janeiro de 2004, em função da comemoração dos 450 anos de São Paulo, foi convidado a ilustrar as matérias sobre a história da megalópole[68]. Isso ocorreu, já que seus desenhos têm, como um dos seus objetos dinâmicos, um tempo passado, mas moderno.

[68] Ver ANEXO J 21.

Para o texto que levou o título *Ganancioso,malicioso, pretensioso...*[69], que tinha por intenção questionar a grafia de palavras, Cipis concentrou-se no título, para criar a figura de um homem, que, pela sua vestimenta, lembra o personagem *Super-Homem*, das histórias em quadrinhos e do cinema. Mais uma vez, o desenho dá um tom divertido a um assunto sério como a gramática, e trata de iconizar o que é posto em termos, sobretudo, de legissignos, como aconteceu no caderno *Cultura*, da *Zero Hora*.[70] Apesar de o interesse do texto ser o caráter lógico da língua, o ilustrador brinca iconizando as palavras que dão título ao artigo.

A coluna de Barbara Gancia, ilustrada por Alex Cerveny, é privilegiada em termos de jornalismo, por ser escrita realmente por uma profissional da área, uma jornalista, e não por uma personalidade convidada, ou seja, quem pode fazer o papel de fonte, como ocorreu em outros exemplos. Além disso, como já procurei demonstrar, trata-se de um espaço editorial marcado, historicamente, pelas ilustrações de Leonilson. Cerveny procura tirar proveito, sobretudo, da relação que estabelece com a jornalista, produzindo desenhos em sintonia com o conteúdo e seus valores/notícia.

O texto *Enfezado, Rubinho vira Rubão*[71] trata de vários assuntos que repercutiram nas mídias. O título chama atenção para um dos que tiveram maior apelo popular naquele momento, os sucessos e insucessos do automobilista Rubinho Barrichello. Isso, porém, foi o que menos contagiou o ilustrador. Durante a entrevista para esta pesquisa, feita no dia anterior à publicação, ele mencionou os assuntos que já havia apurado com a colunista, mas que não vieram a fazer parte do título. Sendo proposital ou não, isso favoreceu no sentido de uma melhor solução da ilustração, que não foi redundante em relação ao título, que, por sua vez, também tem a função de atrair para a leitura da matéria. Como Cerveny explicou, ele geralmente faz um céu, um chão – como se fosse uma paisagem – e desenvolve uma história, como eu posso notar aqui.

Fazendo menções irônicas aos privilégios dos juízes, a detenção do ex-prefeito de São Paulo, em Paris, e o contrabando de ovos de pássaros[72], a parte escrita

[69] ANEXO J 22.
[70] ANEXO I 19.
[71] ANEXO J 23.
[72] Essa última noticia foi também tema de uma ilustração no *Jornal da Tarde*, que será mencionada a seguir. A matéria correspondente ao assunto, na *Folha*, pode ser vista no ANEXO J 24.

termina, brilhantemente, com o valor/notícia da notoriedade, ao fazer menção à cadela que salvou uma criança de um ataque de um *pit bull*. "*Que tipo de gente nós somos, que deixamos uma criatura notável como a Xuxa morrer de fome?*" Cerveny desenha a cadela como se fosse um anjo, e escreve a palavra Xuxa. Essa, ambigüamente, tem como objeto dinâmico a famosa apresentadora loira de programas infantis da Rede Globo de Televisão.

Com uma certa simplicidade, Cerveny apresenta, na sua composição, vários elementos, quase como se fosse uma escrita automática, ao modo dadaísta. Apesar de a sua imagem ser algo construído, os riscos e borrões dão um caráter fortemente espontâneo, o que dá expressividade à sua imagem como um todo.

Há sinsignos, como o pássaro que se surpreende com o ninho de ovos vazio ou o homem que cai no buraco negro, que correspondem à atualidade jornalística dos fatos citados. Como Cerveny aprecia trabalhar com figuras simbólicas, existem signos determinantes de semioses na ordem da terceiridade. É o que ocorre com a idéia de santidade, correspondente a figura de um anjo (a cachorra Xuxa), a de justiça, correspondente à balança, e de racionalidade, relativa à arquitetura do templo grego, que, nessa réplica, ou sinsigno, está em chamas. Sem a concepção da colagem ou da livre associação, esse tipo de representação não teria legitimidade como uma concepção artística. Ajusta-se à lógica das narrativas jornalísticas, especialmente se vermos cada edição do jornal como uma tentativa de espelhar a realidade, através da composição metonímica de textos verbais e visuais.

9.3 Desenhos de ilustradores profissionais no *Estado de São Paulo* e no *Jornal da Tarde*

Há vários trabalhos publicados a considerar no acompanhamento das atividades dos ilustradores, nos jornais *Estadão* e *Jornal da Tarde*. No dia 20 de julho, foi publicada uma caricatura feita por Eduardo Baptistão. Essa imagem apareceu na capa do jornal[73] e ocupou a parte central da página, em que foi publicado um perfil do técnico da seleção

[73] ANEXO K 1.

brasileira de vôlei, Bernardinho, sob o título *Os muitos Bernardinhos*.[74] Assim como os jornalistas repórteres prezam as oportunidades de realizarem boas pautas, observei que os ilustradores defendem a necessidade de oportunidades como essa, quando dispõem de um bom espaço. Além disso, para muitos, a produção de um desenho caricatural é o melhor que se pode obter, em termos de tarefas profissionais, no desenho para a imprensa.

Ocorre um perfeito entrosamento entre a ilustração e o texto. Sendo um perfil, a reportagem busca revelar uma visão do entrevistado, de forma a descrever, até mesmo, os aspectos mais íntimos de sua vida, tratando-o como um homem bem-sucedido. A caricatura é associada a uma legenda, repetindo uma informação do texto, que diz que Bernardinho foi surpreendido, ao ler o livro *O Amor é a Melhor Estratégia*, de Tim Sanders, responsável pelo núcleo de criação do portal *Yahoo!*. Esse autor citado indica o treinador como "*exemplo de quem se entrega ao trabalho de corpo e alma*".

O *lead* deixa claro que o texto mostrará como os outros vêem o entrevistado e como ele percebe a si mesmo, apresentado como um homem auto-exigente, mas humilde. A expressão da figura desenhada, tomada do ponto de vista do comportamento dos seres humanos, em geral, leva-nos a vê-lo, na ordem simbólica, como um "homem preocupado".

As palavras, que são citadas no lead, aparecem qualitativamente, como se fossem adesivos colados no seu corpo. Afinal, elas são "rótulos", que o texto verbal apresenta como qualidades atribuídas ao técnico, por "*parentes, amigos e colegas de quadra*". Na chamada de capa do *Estadão*, as mesmas semioses são produzidas em torno do entrevistado, com a primeira apresentação da mesma imagem. Sob o título *Bernardinho, em busca da perfeição*, o texto diz o seguinte:

> *Perseverante, obstinado, estrategista, exigente, disciplinado, educado, comunicativo, vitorioso. Estas são algumas das características que amigos e jogadores apontam em Bernardinho, técnico da seleção brasileira masculina de vôlei campeã da Liga Mundial. 'Fico assustado com isso', diz Bernardinho sobre fama e elogios. E avisa: continuará lutando para ser ainda melhor.*

A ilustração cumpre o papel de materializar, visualmente, a idéia do texto, como é próprio de um qualissigno, que, no caso dessa figura, estabelece uma relação indicial

[74] ANEXO K 2.

com o objeto dinâmico. Ao mesmo tempo, porém, apresenta aspectos na ordem simbólica, pois não se trata de uma foto, que tem um vínculo físico maior com o objeto, e sim, uma imagem manipulada, de maneira técnica e artística, de forma a estabelecer relações com os signos do texto verbal. O que o texto diz, com palavras, o ilustrador transforma em algo perceptível, inclusive dando uma outra forma material às próprias palavras (escritas sobre a imagem), agora vinculadas à sua representação, de caráter qualitativo e indicial.

Nesse caso, especificamente, eu pude acompanhar o processo de realização da ilustração. Baptistão fez o seu estudo a partir de fotografias[75]. Signos indiciais foram trabalhados em termos qualitativos pelo caricaturista. Através das fotos, que são, afinal, sinsignos icônicos, o ilustrador fez algumas tentativas, até chegar a uma definição. No resultado, aparece a visão que o caricaturista tem da personagem, trabalhando com elementos qualitativos das fotos, assim como, também, a imagem no nível simbólico, que o texto produz, paralelamente, ao construir o perfil de Bernardinho.

Há elementos de caráter artesanal, próprios do desenho. Esses elementos revelam o estilo do ilustrador, apesar das manipulações que ele fez no computador, para o acabamento da imagem. Nas experimentações dos esboços, feitos a lápis, a iniciação do seu trabalho criativo, vi que ele tentou explorar as expressões do entrevistado, oferecidas pelas fotos.

Na equipe de trabalho do *Estadão*, o autor do desenho é visto como um caricaturista. Por isso, tende a ser recrutado nestas situações, para as quais ele também dispõe de maior tempo, para a execução. Todos os sombreamentos, feitos a lápis pelo ilustrador, – que são parte de sua elaboração, simultaneamente, intelectual e sensível, – não aparecem mais no resultado final. Temos a impressão de que as superfícies coloridas e as diferentes tonalidades foram obtidas apenas com o uso das ferramentas do computador, o que o processo de trabalho desmente. É resultado de uma série de tentativas de representação. Levou-se em conta os aspectos qualitativos das fotos, sua transformação para a superfície do papel, com a tradução linear pelo uso do lápis, e o trabalho colorístico, feito com as ferramentas do computador. Esse foi alcançado pelo intermédio das texturas lineares, produzidas com a grafite anteriormente. Assim,

[75] As fotografias, que serviram de referência, e os primeiros esboços podem ser vistos nos ANEXOS K 3 a K 8.

podemos entender a preferência de Baptistão pelo uso do lápis de cor, cujo desuso ele atribuiu, durante as observações das rotinas, à necessidade de rapidez na produção.

As observações feitas pelos ilustradores do *Estadão* sobre os processos produtivos evidenciam que eles tendem a ser submetidos às idéias que vêm da redação. Isso faz com que as semioses dos textos verbais sobre os assuntos sejam continuadas, no processo de criação dos desenhos, sem maiores intervenções, como podemos observar nessa imagem do técnico da seleção. A ausência do espaço tradicional da charge é um outro índice das circunstâncias de trabalho dos ilustradores no *Estadão*.

Não posso desconsiderar que o espaço usado por Baptistão, nessa imagem, é "monumental" em termos de contexto gráfico jornalístico, dando uma visibilidade incomum ao seu trabalho. Seu processo de criação precisa lidar com as circunstâncias citadas, para chegar num resultado significativo em termos estéticos. O jornal, sem dúvida nenhuma, valorizou-se esteticamente com essa imagem expressiva, que valoriza qualitativamente a reaparição imagética de uma personagem, constante nos cadernos de esportes de jornais de todo o país. Na verdade, o estranhamento, – que caracteriza ideologicamente a notícia pelo seu caráter de "*situação inusitada*", – pode ser trabalhado de outra forma, numa perspectiva intencionalmente estética, como é própria das caricaturas. Elas produzem esse tipo de semiose em termos poéticos, mais predominantes na iconicidade, do que na indicialidade própria das notícias.

Baptistão procura colocar algo de pessoal em seus trabalhos e isso é decorrência da transformação das suas incumbências. No início de sua carreira, ele trabalhava com retratos dos colunistas e hoje faz caricaturas, que permitem uma atuação com maior intervenção sua. Ele é preocupado, no entanto, com a questão da informação jornalística e o vínculo com a realidade, que é uma concepção básica do jornalismo. Lembra, nesse sentido, que não se espera ficção do jornalismo, mas algo que estabeleça algum tipo de vínculo com a realidade, efetivamente, vivida pela instância pública.

Um expoente do *Estadão*, em termos de ilustração, é Loredano. Ele foi apresentado por Pedro Lago como o "*caricaturista pessoal mais admirado de sua geração*" (LAGO, 2001, p.198.) Baptistão demonstra interesse pelo trabalho do colega, embora fique intrigado com o que seria uma certa despreocupação com o

reconhecimento das personagens. É o que se verifica no tipo de semiose icônica, produzida a partir do objeto dinâmico, ou seja, a personalidade, que é alvo da notícia e da ilustração. Lago (2001) demonstra como isso pode ser avaliado no meio profissional. Escreve, em seu livro, *Caricaturistas Brasileiros*: "*A deformação atinge em Loredano uma precisão quase científica, ainda que nada previsível, aliando para o leitor a beleza à surpresa.*" (LAGO, 2001, p.198.)

Nas caricaturas de Euclides da Cunha[76], publicada dia 20 de julho de 2003; de Gilberto Mendes[77], no dia 22 de julho; e de Machado de Assis[78], no dia 10 de agosto; pode-se perceber que Loredano se detém em traços fisionômicos das faces, demonstrando uma grande erudição do desenho. Ele escolhe, precisamente, as linhas que delimitam os perfis das figuras, de uma maneira não necessariamente naturalística. É o que se pode perceber na representação de Euclides da Cunha. O caricaturista faz uso de colagens e joga com as referências visuais, para a recriação das personagens. Na caricatura de Machado de Assis, também é interessante observar como ele dá uma materialidade à figura, representada através das texturas que insere no "tecido" das vestimentas.

Em função de buscar estabelecer uma ordem no caos da realidade, o jornalismo opta pela clareza, mas, no caso das ilustrações, que seriam o âmbito estético do jornalismo, isso pode ser trabalhado de forma mais lúdica, como as imagens de Loredano apontam. Na relação com os textos verbais, no entanto, há uma pressão muito grande nas redações, no sentido de adequar as ilustrações às angulações da parte escrita.

Baptistão tem consciência que a sua maneira de desenhar é algo determinante, como expressão da sua subjetividade, e considera o desenvolvimento do estilo no contexto jornalístico, como um desafio diário. Do seu ponto de vista, esse desafio deveria ser mesclado com a busca de uma variabilidade, para evitar a monotonia visual. Deu para notar, porém, que esse problema pode ser resolvido com uma boa administração dos diferentes estilos, oferecidos pelos profissionais, na organização dos

[76] Ver ANEXO K 9.
[77] ANEXO K 10.
[78] ANEXO K 11.

espaços editoriais. Isso ocorre, embora os editores prefiram profissionais capazes de variar o seu próprio modo de fazer.

No dia 22 de julho, foi publicada outra caricatura, a de Rubinho Barrichello[79], que já vinha sendo pauta jornalística desde a semana anterior, em função de sua participação na corrida automobilística na Grã-Bretanha. Baptistão chegou rapidamente ao resultado, produzindo um novo objeto imediato icônico para "Rubinho vitorioso", que pode ser visto numa foto da capa do caderno de esportes, na edição do dia anterior[80].

O texto verbal, fazendo alusão a falas de Rubinho e outras fontes, mostra o automobilista num dia glorioso, com as atenções voltadas para si, apesar das críticas anteriores. A imagem foi desenhada, também, a partir de fotografias como objeto dinâmicos[81]. Enfatiza a testa dessa figura, um atributo qualitativo da aparência e, também, onde está o cérebro, numa distorção, com uma certa sutileza, inclusive com os seus braços e punhos fechados apontando-a. Também o sorriso, marcado por características físicas da personagem, torna-se importantíssimo para criar o sentido lógico de "vitória", além de estabelecer uma conexão indicial com as repercussões do fato ocorrido no domingo, dia 20.

Nos editoriais, Baptistão desenvolve uma linguagem mais de "cartum", no sentido com que o termo é usado por McCloud, fazendo uso da representação da figura humana, como aconteceu na edição do dia 16 de julho, no texto *Ouvindo as preces dos fariseus.*[82] Há uma relação direta com os comentários irônicos do articulista em relação ao adiamento das reformas políticas, pelo governo do presidente Lula, motivado pelas alianças com políticos ligados às religiões evangélicas. No desenho, enquanto um homem de terno levanta as mãos aos céus, atitude típica dos pastores evangélicos, outro à frente fecha os olhos com uma das mãos sorrindo com os lábios pressionados. A imagem iconiza o que o texto procura apresentar em termos indiciais, e produz um sentido lógico. Compara a situação do Partido dos Trabalhadores, que ocupa hoje a presidência da República, com as posições passadas.

---

[79] ANEXO K 12.
[80] ANEXO K 13.
[81] É importante observar que as fotos podem ser vistas como objetos dinâmicos para o ilustrador, embora sejam signos e apresentem, na verdade, um objeto imediato correspondente à personalidade retratada.
[82] ANEXO K 14.

No dia 23 de julho, Baptistão ilustrou a notícia do português que foi preso ao tentar contrabandear ovos de aves nativas, viajando de avião. A imagem foi publicada na página seis, do caderno A, do *Jornal da Tarde*.[83] O caráter caricatural mais uma vez se afirmou, aproximando-se muito de uma charge, apesar da qualidade indicial da notícia. Essa forma de tratamento do material noticioso é característica desse veículo, onde o valor/notícia do "entretenimento" tem maior peso.

No lugar de se concentrar na aparência do personagem, em registros fotográficos[84], Baptistão preferiu tomar a idéia geral de um "português", gordo, de bigodes e usando suspensórios nas calças, como o estereótipo de português tende a aparecer em programas e filmes de humor brasileiros. Deu um tom mais interpretativo ao tratamento da notícia, aproximando-a de um sentido mais cômico na ordem da terceiridade, como fez, posteriormente, Barbara Gancia, com palavras, em sua coluna da *Folha*, na sexta-feira da mesma semana[85], relacionando o valor/notícia de inusitado do fato às dificuldades da classe econômica nas viagens aéreas.

Marcos Muller, como pude observar, estava se revelando como um jovem talento da editoria de arte. Para a edição do dia 19 de julho, no *Estadão*, ele fez um desenho de caráter caricatural para a notícia *Indiano bêbado beija cobra: ambos morrem*[86]. Essa notícia teve como valor/notícia, mais uma vez, o inusitado, ao lado do entretenimento. A história de um homem indiano embriagado, que se exibiu com uma cobra enrolada ao pescoço, falecendo e levando também a serpente à morte, foi apresentada de uma maneira cômica. O fato teve a importantíssima contribuição da imagem, que se insere na tradição da caricatura, na história da imprensa. Apesar do caráter indicial, pelo vínculo com eventos reais, tanto a cobra, quanto o homem são representados à maneira de anjos, com asas e aureólas. Primeiramente, Marcos fez o desenho com caneta no papel A4, para, depois, fazer o acabamento no computador.

Esse ilustrador fez um trabalho do tipo infográfico[87] para o Caderno de Construção, um encarte com anúncios segmentados. A imagem foi publicada nos dias

[83] ANEXO K 15.
[84] Uma fotografia correspondente ao assunto pode ser observada na notícia publicada na quatro do caderno *cotidiano* da *Folha*, na mesma data. Veja no ANEXO J 24.
[85] ANEXO J 23.
[86] ANEXOS K 16 e K 17.
[87] ANEXO K 18.

21 de julho, no *Jornal da Tarde*, e 20 de julho, no *Estadão.* A matéria, de caráter informativo, *Silêncio e privacidade são maiores benefícios ao barrar o barulho*, foi publicada, de forma quase idêntica, nos dois jornais. Teve, como ilustrações, a foto de uma avenida com engarrafamento de trânsito e o infográfico de Marcos. É interessante observar o esboço[88] com as indicações feitas pela editora. Essas indicações levaram o o ilustrador a ajustar a sua criação ao conteúdo do texto e às indicações verbais feitas no próprio infográfico[89].

Lembrando as histórias em quadrinhos, a imagem dá um tom divertido a um assunto que poderia parecer maçante, em um formato icônico, que remete ao imaginário cômico das revistas de entretenimento, inclusive com as suas onomatopéias. Trata-se de um assunto sério, que preocupa os habitantes dos centros urbanos, e que, nesse caso, é associado ao caráter lúdico dos gibis.

Esse tom cômico tende a predominar nas ilustrações de Marcos. Por isso, o seu trabalho é adequado ao tom popular que o *Jornal da Tarde* busca. No dia 19 de julho, Marcos ilustrou o texto do colunista Mitre, com o título *A tortura da reforma*, na página três[90]. O jornalista questiona o depoimento, que o ex-presidente Fernando Henrique Cardoso (FHC) deu sobre a atuação do atual presidente Lula, diante da reforma da Previdência, evocando outras falas públicas de FHC no final do seu mandato. O ilustrador jogou, metaforicamente, com a idéia de “reforma”, tratando os personagens Lula e FHC, como se estivessem a pregar pregos, presos pela faixa presidencial. O desenho, vinculado aos legissignos do texto, tem um caráter de charge. Evoca a idéia de superioridade que o texto verbal questiona sobre FHC, enquanto quem está a fazer a reforma de fato (martelar os pregos) é o presidente Lula. Mais uma vez, a ilustração, através dos signos icônicos, materializa visualmente os legissignos do texto.

Como acompanhei a realização desse trabalho, notei que Marcos construiu a imagem a partir da leitura do texto e da busca de referências visuais. Ele tomou a faixa presidencial como um ícone que cria uma relação indicial entre as duas personalidades. “[O] [...] *FHC está louco para recuperar a faixa...*”, disse. Pensou a idéia de “reforma” como um símbolo, jogando ludicamente com duas semioses que esse legissigno pode

[88] ANEXO K 19.
[89] ANEXO K 20.
[90] ANEXO K 22.

produzir: a “reforma legislativa”, como ocorre em relação à Previdência, e a “reforma” como reconstrução material. No texto, a relação estabelecida entre as personagens é em função da primeira semiose que o símbolo determina, a de “reforma política”. Na imagem, é determinada pela segunda semiose, possível de ser gerada através desse símbolo: a reforma de alguma coisa com um martelo, a reforma doméstica. Essa tradução semiótica absurda é que dá o tom cômico à imagem, propiciando uma visão irônica do signo proposto pelo texto. Depois de fazer esboços a lápis e terminar uma versão à caneta[91], Marcos escaneou a imagem e finalizou-a no computador, transformando-a em termos de dimensões.

O desenho de Marcos serve como atração para o texto *Escolas:inadimplentes no olho da rua*, na página 12, do caderno A, do *Jornal da Tarde*, dia 22 de julho[92]. A junção do cômico e do dramático pode ser uma característica do desenho caricatural. As deformações também foram uma estratégia dos artistas expressionistas, que descreviam a sua dificuldade de existir em relação às condições sócio-históricas em que viveram. Apesar de o texto tratar de um assunto, de certo modo, trivial, as medidas das escolas em relação à inadimplência de pagamento, a ilustração pode contagiar aqueles que se identificam com o problema, sobre o qual o texto traz informações importantes.

Para o artigo de Celso Ming[93], na mesma data, Marcos, provavelmente, encontrou a idéia de um ícone no primeiro parágrafo. Trabalhou, mais uma vez, a representação da figura humana de uma forma expressiva, pensando na idéia de “gritaria”, evocada na primeira frase do texto verbal.

No texto *Punição não educa*, publicado no dia 18 de julho de 2003[94], Alexandre Carvalho fez uso de uma linguagem simplificada, próxima à linguagem de cartum, com uma certa abstração na sua representação. Procura dar conta do objeto dinâmico do texto, que se trata da necessidade ou não das placas de advertência, próximas aos equipamentos de fiscalização da velocidade máxima permitida, junto às estradas. A placa vira uma personagem em um caminho de pedras, envolta por uma estrada.

[91] Veja ANEXOS K 23 a K 25.
[92] ANEXO K 26.
[93] ANEXO K 27.
[94] ANEXO K 28.

Embora o ilustrador não tenha mencionado nada nesse sentido, lembra, iconicamente, a figura famosa da pintura *O Grito*, do artista norueguês que antecipou o Expressionismo, Edvard Munch.

Durante o acompanhamento, Carvalho demonstrou a sua simpatia pelas formas geométricas. De acordo com o pensamento do artista pós-impressionista Cézanne, que desembocou nas concepções do Cubismo, as geometrias seriam uma forma de intelectualizar a natureza através dos atributos da pintura. Vejo a possibilidade de associar legissignos do campo das artes plásticas, com os das histórias em quadrinhos, na atividade de ilustração. Enquanto, no "cartum", são vistas simplificações que buscam uma identificação com o leitor, nas artes plásticas, esse é um dos aspectos fundamentais da criação artística, como uma forma de criação poética e intelectual, que faz justiça ao domínio dos elementos plásticos e o trabalho mental produzido na sua manipulação compositiva.

Já na página dois[95], na mesma edição, no texto *Mais do mesmo?*, a imagem que faz uso da figura humana, apesar do tracejado geométrico, tem um caráter mais expressivo. A relação com o texto se dá, sobretudo, pelo legissigno, que é uma recorrência entre os ilustradores: o logotipo da estrela do Partido dos Trabalhadores, que assumiu a presidência do país. A redação tem, como objeto dinâmico, a falta de projetos alternativos no governo federal. Isso exige do autor Washington Novaes um complexo desenvolvimento lógico de vários legissignos e índices. Para iconizar essa complexidade sígnica, Carvalho decidiu pela figura de um pensador aborrecido. As linhas verticais, que se impõem na maior parte da superfície, dão mais ênfase ao rosto posicionado na diagonal, na parte superior do desenho.

Na edição do dia 20 de julho[96], foi publicado o texto *Crescimento planejado para a China é insustentável, alerta ONU*, na página 12, do caderno de *Economia.* Apesar de ser um texto interpretativo, de caráter factual, ele descreve, sobretudo, a opinião de uma fonte, o diretor do Programa de Proteção ao Meio Ambiente da ONU, sobre o projeto da China de quadruplicar sua economia. A redação menciona que o governo de Pequim incentiva que cada chinês consuma 200 ovos por ano. Para isso, seria necessário um plantel de 1,3 bilhão de galinhas e uma produção de cereais superior à

[95] Ver ANEXO K 29.
[96] ANEXO K 30.

da Austrália. Carvalho deteve-se nesse aspecto do texto, para fazer o seu desenho, pensando que era para a ediçao do dia seguinte, sábado, quando, na verdade, era só para o domingo. Elaborou a imagem de um casal de chineses saboreando um ovo, cercados de galinhas e mais ovos. Fez o desenho na linguagem do "cartum", sem maiores abstrações, ao contrário do que ele costuma fazer no editorial, onde nota que os textos são mais "*herméticos*". Não contentou os profissionais da redação, porque a expectativa era a da criação de um legissigno de "quantidade".

Dia 21 de julho, Carvalho ilustrou dois artigos do *Estadão*, na página dois[97]. O primeiro[98], escrito pela professora Maria Ruth Amaral Sampaio, defende a não demolição de um prédio de apartamentos na área central de São Paulo, em função de seu valor cultural, relacionando-o com um período histórico da cidade. Também faz considerações ao problema habitacional e ao drama vivido pelos moradores, já que "*50% são proprietários*".

A imagem criada por Carvalho, para esse texto, tem um caráter quase abstrato e deixa entrever algumas representações icônicas de caráter indicial. Os quadrados desenhados lembram janelas de apartamentos. As linhas irregulares, possivelmente, têm como objeto dinâmico as cortinas. Os moradores são evocados por partes de corpos, como unhas, orelhas e cabelos, que se confundem com as linhas que determinam possíveis "cortinas", como seus interpretantes. Corpos de uma coletividade que vive em apartamentos, plástico e concreto são interpretantes possíveis na relação com o texto verbal. A linha, como um signo qualitativo, evoca diferentes objetos dinâmicos nesse contexto, mas também vale pela expressividade, como qualissigno, independente dos objetos dinâmicos comuns ao texto verbal.

O artigo do professor de Ética Jornalística Carlos Alberto Di Franco, impresso abaixo na mesma página[99], leva o título *Repensar os Jornais*. O autor defende que a Internet está levando os jornalistas a buscarem um maior contato com o público leitor, que estaria carente de vínculos próximos na era da globalização. A ilustração

[97] Estão, entre os ANEXOS K 31 e K 34, cópias dos desenhos originais ao lado do resultado impresso no jornal.
[98] ANEXOS K 31 e K 32.
[99] Ver ANEXOS K 33 e K 34.

representa uma face e um computador sobrepostos, através de vários signos combinados, que apenas sugerem os dois objetos citados.

A ilustração anterior parece bem mais feliz, em termos de sugestões próximas de uma realidade onírica, típica do Surrealismo. Independente do acabamento figurativo, poderíamos considerar como um critério avaliativo semiótico das ilustrações, a potencialidade de determinação de interpretantes, que, no primeiro caso, parece bem maior.

Sei que Carvalho usou, como referência, um programa de televisão, que, aqui não tem importância, já que a relevância está na imagem efetivamente criada e a sua relação com o texto. As imagens da TV, provavelmente, funcionaram para esse ilustrador como a música, evocando a memória visual. O seu traço tem algo de um desenho bruto, que dá um caráter de espontaneidade à página, embora, de uma maneira geral, o *design* gráfico tenha um caráter bastante formal, com imensos blocos de textos e a identificação dos colunistas por desenhos que reproduzem fotografias. O caráter humanista da reivindicação clara da colunista, pela não demolição do Edifício São Vito, está em sintonia com o gesto evidente no traçado das linhas.

Como tende a acontecer com os ilustradores em geral, Luis Acosta oscila entre o desenho de "cartum" e o que exibe um estilo de elaboração visual mais próximo do que seria um trabalho artístico. O processo de trabalho, típico dos ilustradores, pôde ser acompanhado na produção da imagem para a matéria *Pássaros urbanos cantam alto para poder 'namorar'*, no *Jornal da Tarde*, do dia 20 de julho de 2003[100]. A partir do texto[101], ele imaginou uma situação humorística, que lembra as histórias em quadrinhos, em função de legissignos icônicos como os "corações", para determinar a idéia de paixão[102]. Deu um caráter humano a uma situação vivida por pássaros. Esse procedimento, na linha editorial do jornal, como eu pude a observar, tende a ser reconhecido, agregando o valor/notícia entretenimento.

Nas suas ilustrações, que têm um caráter de colagem, Acosta produz um certo distanciamento crítico dos cartuns ao modo dos artistas *pop*. Fazendo montagens com

[100] ANEXO K 35.
[101] No ANEXO K 36, é possível observar que o texto encaminhado ao ilustrador ainda não estava editado, sendo diferente do que foi, efetivamente, publicado.
[102] Ver ANEXO K 37.

diversos tipos de ícones, muitos lembrando fotos e desenhos das histórias em quadrinhos, ele intervém, qualitativamente, nas imagens, revelando uma sintaxe própria. Essa sintaxe vincula-se ao tom crítico que os textos verbais também propõem em colunas como *Advogado de Defesa*,[103] e no seu trabalho, na coluna de Marcos Caetano, no *Estadão*[104], do dia 21 de julho de 2003. O "tom crítico" é apresentado, sobretudo, na forma de representar que se diferencia do desenho de imprensa, já que Acosta reconhece a dificuldade de emitir opinião nesse contexto profissional.

Reciclando fotos, ele as renova, inserindo-as em um contexto artificial, próprio da sua sintaxe semiótica. Acosta cria, assim, uma relação indicial ou metonímica entre imagens oriundas de contextos díspares. Na coluna *Seus direitos*, no dia 21 de julho de 2003, ele evocou diretamente a *Pop Art* americana[105], ao referenciar uma cena dramática típica das histórias em quadrinhos. Isso ocorreu em relação a uma matéria em que a leitora pede explicações à empresa *Kellogg Brasil* sobre a presença de insetos nos cereais. A seção é aberta para que os leitores reclamem os seus direitos, como consumidores, situação muito ligada ao ambiente em que surge a *Pop Art*, relacionada à cultura urbana após a Segunda Guerra.

Acosta tem mesclado procedimentos mais antigos com aqueles possibilitados pelos *softwares*, apesar de demonstrar uma certa relutância em adotar os procedimentos da informática, talvez pela afinidade que a pintura tem com técnicas mais tradicionais. Ele citou, como uma experiência bem sucedida, a capa que fez, por coincidência, para o caderno *informática*, publicada no dia 19 de junho de 2003[106]. Vários procedimentos artísticos foram mesclados de forma a produzir uma imagem midiática que iconiza o conceito de uma matéria, falando sobre a compatibilidade entre as marcas de tintas para impressão e os tipos de papéis. Acosta fez uso de uma foto de uma paisagem e de uma figura feminina, mesclados com áreas de cores. Houve, claramente, várias etapas de realização, até chegar ao resultado final, que materializa a idéia da reportagem. Procedimentos cubistas, surrealistas, construtivistas e da Pop Art podem estar sendo apropriados sem o tipo de reflexão que motivou esses movimentos

[103] ANEXOS K 38 e K 39.
[104] ANEXO K 40.
[105] ANEXO K 41.
[106] ANEXOS K 42 e K 43.

artísticos, mas pelo fato de estarem incorporados na cultura contemporânea. Os procedimentos, então, perdem o seu caráter de réplicas do legissigno anterior, embora ainda evoquem um tipo de relação com a realidade e o trabalho humano que a arte evidenciou nos tempos modernos.

Cido Gonçalves não reluta em desenhar com as ferramentas oferecidas pelo computador. Seu desenho afirma, no contexto do *Estadão*, um estilo muito próprio, com linhas finas e retilíneas e formatos geométricos. Isso tudo corresponde a índices da sua forma de atuação na empresa. Ele se divide entre a tarefa de ilustrador e a de infografista, considerando que a primeira tem maior liberdade de expressão

Nas suas ilustrações, Cido constrói superfícies geométricas, não necessariamente retangulares, como ocorre com a idéia tradicional de uma tela, mas em diversos formatos. Por um certo caráter caricatural, seu desenho se aproxima bastante da trajetória que as imagens de imprensa vêm seguindo desde a publicação das primeiras caricaturas.

A relação com o texto de Ignácio de Loyola Brandão, *Manhã a bordo de um taxi*, no dia 18 de julho de 2003[107], materializa, objetivamente, a imagem sugerida pelo texto, de um homem que é aborrecido pelas conversas de um motorista de táxi. A contribuição do ilustrador está, sobretudo, na personalização do espaço editorial, voltado a textos opinativos e literários no *Caderno2*, com um estilo próprio.

Outro exemplo é o de um texto com um teor menos narrativo e mais opinativo, *Temos um encontro de amor no fundo do abismo,* de Arnaldo Jabor, no dia 22 de julho de 2003[108]. Fala dos "*oligarcas e intelectuais*", que estariam impedindo o avanço democrático do país. Cido continua fazendo uma tradução icônica direta, personalizando esse tipo de comportamento, nos seus procedimentos particulares, que lembram, simultaneamente, a linguagem de cartum, o Cubismo e o Construtivismo.

Carlinhos Muller também ocupa a posição de caricaturista, ao lado de Baptistão. Seu trabalho é marcado, principalmente, pela linguagem de "cartum", embora, quando faz uso de procedimentos mais informatizados, onde o seu traço não aparece tanto, aproxime-se do tom mais abstrato de Carvalho e das colagens de Acosta. No espaço editorial do *Estadão*, que é comumente ilustrado por Carvalho, aparece, como exemplo,

[107] Ver ANEXO K 44.
[108] ANEXO K 45.

a imagem para o texto *O impacto da pirataria*, publicado no dia 15 de janeiro de 2004[109], onde ele se aproxima do estilo dos seus colegas.

É trabalhando com figuras humanas, em composições sintéticas, numa linguagem visual da imprensa, que ele afirma um estilo mais próprio, como aparece noutra oportunidade, no mesmo espaço editorial, na ilustração de *Terceira megaoperação da PF*.[110] Como caricaturista, ele alcança os melhores resultados, como eu pude observar na matéria *Duelo de bad boys. Com faro de gol*, com um ícone[111] que estabelece uma conexão indicial de dois jogadores de futebol rivais, com dois cães *pit bull* em duelo. A possibilidade de fazer humorismo faz a editoria de esportes ser um campo fértil para a ilustração. Há, também, uma outra relação indicial com a aparência fotográfica dos jogadores, associados aos legissignos icônicos, que são os emblemas dos seus times.

A maior aproximação que eu tive com a produção dos infográficos foi através da observação dos trabalhos e dos depoimentos de Hugo Carnevalli. Pude notar a aproximação que existe entre a tarefa de ilustração e a de reportagem, através das linguagens da infografia. O investimento que as tarefas exigem dos profissionais, em suas tarefas, ficou evidente através do trabalho que foi descartado, na reconstituição do infográfico da agência *Newsweek*, publicado no dia 20 de julho de 2003[112].

O processo de produção dos infográficos depende de um planejamento feito a partir de rafes, como pode ser observado na produção daquele que ilustrou a matéria *WW promete não demitir antes de reempregar*, no dia 22 de julho de 2003[113]. À medida em que os profissionais dispõem de maior tempo de execução e são feitas pautas considerando a possibilidade de informar com referências de hipoícones do tipo diagrama, podem ser feitos excelentes trabalhos, como a matéria especial do dia 25 de janeiro de 2004[114]. Isso tende a valorizar a mídia impressa em termos visuais, apontando também uma tendencialidade.

---

[109] ANEXO K 46.
[110] ANEXO K 47.
[111] ANEXO K 48.
[112] ANEXO K 49.
[113] ANEXOS K 50 e K 51.
[114] ANEXO K 52.

10 CONCLUSÃO

No dia em que compreendermos o papel da arte, como forma de trabalho ou ação de todos os seres humanos em seu mundo, tal como preconizava a utopia modernista, nos aproximaremos de uma sociedade verdadeiramente solidária. É necessário admirar cada indivíduo pela sua força criativa. No jornalismo, especialmente, há várias portas abertas com a possibilidade de agir socialmente nesse sentido, indicadas pela atividade de ilustração.

Busquei, através de sinsignos e dos ícones observados, definir diversos legissignos que caracterizam a atividade de ilustração jornalística, considerando a hipótese de que se trata de uma atividade que se situa entre os campos artístico e jornalístico. Os índices demonstram que, nesse tipo de produção midiática, existem práticas que se apresentam como artísticas e outras que se situam como vinculadas à tradição do desenho da imprensa, cujo surgimento marca a própria configuração do campo profissional do jornalismo. A tarefa de ilustração é exercida por profissionais com formação em artes, jornalismo, publicidade, desenho industrial e arquitetura. Merece, no entanto, ser vista como uma prática jornalística.

O papel que as empresas cumprem, na definição dos grupos de referência, é fundamental. A *Folha* produz uma aproximação da atividade da ilustração às artes com as diferentes propostas editoriais que vêm concretizando. O meu alvo inicial foi as ilustrações da página três, aos domingos, onde isso ocorre de maneira evidente.

Em decorrência das entrevistas com os artistas e ilustradores profissionais, fui motivado a considerar o projeto realizado no *Jornal da Tarde* e as ilustrações de Leonilson, que tiveram impacto no meio artístico e jornalístico. Outros artistas plásticos,

que não participam do projeto aos domingos, Marcelo Cipis e Alex Cerveny, integram efetivamente as rotinas de produção. As organizações, ao contratarem artistas plásticos de diferentes formas, interferem na produção de legissignos em torno dessa atividade profissional específica.

No *Estadão* e na *Zero Hora*, predominam concepções ligadas à tradição do desenho da imprensa. A cultura profissional, no entanto, que entendo ser mais abrangente do que a dos grupos de referência ligados à empresa, manifesta-se nas atitudes dos ilustradores. Eles fazem constantes referências ao campo artístico, ou, algumas vezes, estão vinculados a ele, como é o caso de Acosta, Fraga e Edu.

O fato de o *Estadão* não ter espaço para a charge jornalística tem uma significação importante em relação à tradição do desenho de imprensa, já que esse foi um espaço opinativo criado com esse tipo de linguagem visual.

Entre os depoimentos dos ilustradores, apareceram referências da cultura profissional, como é o caso de Mariza Dias Costa, que também faz parte do grupo de referência da *Folha*. Por ter atuado de forma distinta, no jornal *O Pasquim*, e personalizado visualmente a coluna de Paulo Francis, ela marcou a história do jornalismo brasileiro, com seu desenho de caráter expressivo e o uso de colagens. Atualmente, com a adoção das ferramentas informatizadas, Carvall também vem ocupando um lugar de referência na cultura profissional.

Nas ilustrações dos artistas plásticos na *Folha*, aos domingos, aparecem mais questões de uma pesquisa pessoal do que a relação que se estabelece por contigüidade com os textos nas páginas impressas. Os artistas apresentam, nas suas concepções, um repertório vinculado às semioses geradas na história da arte e nos diversos contextos de reconhecimento da produção artística e dos seus legissignos, que constituem a arte contemporânea. Pelo fato de aparecerem como criadores artísticos, eles estão desvinculados do caráter narrativo, que caracteriza a prática jornalística.

Os artistas plásticos, em suas concepções, enfatizam o ato de pensar como inerente aos seus afazeres. É isso que torna a arte abstrata interessante, já que o objeto dinâmico desse tipo de signo é, em princípio, ele mesmo, com seus atributos. Por isso, a arte abstrata pode ser vista, sobretudo, na perspectiva de um qualissigno,

consideração semiótica que a aproxima muito mais de um sentimento plenamente estético, voltado para a sensibilidade, como uma forma de relação com o mundo. Isso pode ser compreendido através da categoria fenomenológica da primeiridade.

O pequeno envolvimento dos artistas com as rotinas jornalísticas, tendo uma participação esporádica na edição dos jornais, não causa importantes interferências nos seus trabalhos pessoais, embora eles produzam elementos de diferenciação quanto à prática da ilustração no corpo do jornal.

Os artistas precisam compreender as possibilidades do suporte jornalístico, para chegar a melhores resultados, nessa publicação. Almejar melhores resultados com o suporte não quer dizer, no entanto, que o artista busque uma relação com o texto verbal a que será vinculado. A coerência criativa dessas imagens tende a ser mais interna, do que na relação com os textos.

Como hipoícone do tipo diagrama, o jornal provoca reflexões para os artistas que participam da sua produção com imagens. Como um espaço gráfico de inserção de fotos e textos, o periódico tem, na sua forma, um contexto plástico com o qual dialogar. Apropriando-se dos seus atributos – fotos e composições tipográficas – os artistas propõem diálogos com a iconicidade jornalística.

Apesar de o veículo disponibilizar um espaço gráfico para os artistas, no qual eles têm total liberdade de criação, no sentido conceitual, a área gráfica oferecida constrange por suas dimensões, e faz pensar em como os artistas e os demais ilustradores poderiam fazer uso do espaço gráfico e teórico do jornal.

Mesmo no sentido conceitual, se os artistas não são delimitados pelas concepções jornalísticas, eles devem criar as suas próprias limitações, propondo algo através dessa configuração dos limites, o que é inerente originalmente à sua produção artística. Experiências como a que foi realizada no *Jornal da Tarde* podem sugerir ações radicais em termos de uso do suporte, mas não deixam, também, de ser apenas uma outra delimitação a ser compreendida para uma melhor atuação.

Os textos verbais opinativos, que esses artistas ilustram, envolvem idéias complexas, com um caráter abstrato que se aproxima da terceiridade. É interessante que os artistas sejam convidados a ilustrar esse espaço com um outro tipo de abstração, marcada pela primeiridade. É como se a complexa representação do texto

verbal adquirisse uma forma material, que só pode produzir sentido através de algum tipo de posicionamento do leitor diante do signo. Quanto às imagens artísticas, é necessário, no mínimo, uma maior atenção dos leitores para esses qualissignos, de uma maneira semelhante ao que ocorre com as respectivas redações.

O caráter não metafórico das ilustrações artísticas permite um descompromisso em relação ao texto verbal. Apesar disso, a menção a essa relação metafórica tende a aparecer entre seus depoimentos. Afinal, é o primeiro vínculo que se pode imaginar entre os desenhos e os textos. Penso, aqui, no peso que as representações naturalistas têm na história da arte e na teoria do espelho, na tradição do jornalismo. Nesse sentido, as boas redações são aquelas que sugerem imagens, propícias para a produção de metáforas.

Se a relação entre o texto e a imagem pode provocar constrangimentos entre quem desenha e quem escreve, no caso das ilustrações artísticas, esse risco é menor. O posicionamento crítico dos ilustradores, de uma maneira geral, é apenas sugerido. Isso pode ser atribuído às características qualitativas e polissêmicas dos signos icônicos.

Os destaques gráficos, o título especialmente, cumprem um papel na relação com o leitor, dando uma idéia geral do texto, assim como o *lead*. Também tornam-se importantes no processo produtivo dos artistas, como elemento de referência.

Entram em conta as divergências ideológicas com os autores dos textos, o que os artistas evidenciam claramente, quando, por exemplo, buscam evitar a associação dos seus trabalhos a determinados nomes de personalidades.

A padronização gráfica leva a resultados semelhantes e repetitivos, mas se trata de algo que facilita o controle dos resultados. Para os artistas, a imprevisibilidade pode ser tomada como um elemento da sua poética, no contexto jornalístico.

Inevitavelmente, os artistas entram em diálogo com a atividade da ilustração, que pode ser vista como uma modalidade artística, que atua no contexto jornalístico. Sua diferença – em relação aos ilustradores profissionais – é o fato de o seu trabalho estar relacionado com outros suportes e com apresentações em outros contextos, que não são jornalísticos, mas voltados especificamente à produção artística.

O jornal não funciona da mesma forma que um espaço de exposição, porque não é voltado exclusivamente para a produção artística. Uma atitude plausível é tomar o jornal como um suporte com características próprias, que tem a reprodutibilidade como uma das circunstâncias mais importantes.

As intervenções realizadas no *Jornal da Tarde*, em 1989, apresentam-se mais claramente como trabalhos artísticos, expressando a pesquisa dos seus autores, sem confundir-se com a atividade de ilustração. Os artistas, nesse caso, apareceram como fontes, como atores evidentemente estranhos ao processo produtivo do jornal.

O artista plástico Leonilson – que identifiquei como uma referência comum a artistas e ilustradores – usava as palavras como um dos materiais dos seus trabalhos, tendo assim um caráter fortemente narrativo. Suas inserções no jornal produziam discursos paralelos aos da colunista, falando de uma forma diferenciada sobre o tempo vivido. Isso ocorria de uma maneira mais próxima da poesia do que do jornalismo, embora tivesse em comum, com o texto verbal, as palavras, somadas às imagens. Apesar do tom fortemente subjetivo, Leonilson apresentava-se também como quem se pensa em relação ao momento social, nessa que é a perspectiva própria do jornalismo.

Alguns dos textos opinativos, ilustrados pelos artistas plásticos na *Folha*, são escritos por autores que, noutros momentos, são fontes jornalísticas, envoltos pelo valor/notícia da notoriedade. As ilustrações artísticas associadas potencializam esse tipo de valorização.

Considerar as imagens abstratas como qualissignos leva a uma semiose diferenciada do que seria a leitura, tipicamente metafórica e de caráter narrativo. Há, nesse caso, de se pensar a imagem como uma criação poética, determinada por uma intenção não representativa. Trata-se de criação de algo que tem uma lógica interna, de caráter qualitativo, em nível de primeiridade. Dessa maneira, é pura potencialidade, para a qual todas as semioses são possíveis, de acordo com a atenção para as sensações oferecidas. A contaminação, com o texto verbal, e a inserção no contexto jornalístico levam a leituras como as de outros tipos de signos, não como qualissignos, da mesma forma que seria referenciando-se à história da arte conceitualmente.

O trabalho dos artistas plásticos diferencia-se daquele feito pelos ilustradores profissionais, sobretudo, pelo aspecto reflexivo, que pode concentrar-se, principalmente, no fazer poético, em um trabalho que se justifica pelo aspecto criativo.

Há problemas comuns entre os artistas e os ilustradores profissionais, como os momentos em que eles se deparam com textos verbais herméticos. A ilustração artística, porém, pode também ser um tipo de hermetismo visual, o que estabelece um tipo de analogia com essas redações, exigindo maior esforço e atenção dos leitores.

As imagens abstratas, chamando atenção para elas mesmas como algo construído, evidenciam o mesmo caráter do jornal, podendo colocar em questão a idéia de uma reprodução da realidade. Da mesma forma, podem evidenciar a fatura dos desenhos de imprensa, chamando atenção para outras possibilidades de realização, que não sejam a caricatural ou imitativa, como pode ser observado na tradição da história da arte ou na história da imprensa.

Na *Folha de São Paulo*, pode-se distinguir uma diferenciação organizacional entre ilustradores, artistas plásticos e infografistas. Os que têm um maior vínculo com as rotinas jornalísticas são os infografistas. Os ilustradores profissionais ficam numa posição intermediária, enquanto os artistas plásticos se situam na outra ponta, correspondente à especificidade artística. Na *Folha*, os únicos que atuam junto à redação são os infografistas. Marcelo Cipis e Alex Cerveny seriam profissionais que atuam na posição intermediária entre ilustrador profissional e artista plástico. Já Vincenzo Scarpellini tem formação jornalística, mas atua numa posição que se aproxima muito das artes plásticas, enquanto configura, também, um modo icônico de exercer a tarefa de reportagem.

Apesar de não trabalharem na redação, os ilustradores profissionais da *Folha* adaptam os seus afazeres de forma a corresponderem às rotinas de produção, que têm o fator tempo como um aspecto fundamental. Em função da organização da produção, grande parte das ilustrações deve ser feita em um período temporal curto. Isso não permite uma reflexão muito alongada em torno do texto verbal. A não atuação junto à redação descaracteriza o trabalho de equipe, do ponto de vista dos intercâmbios, que seriam possíveis, não só entre os ilustradores, mas também com os editores e redatores.

Na *Zero Hora*, os profissionais exercem, simultaneamente, tarefas de ilustradores, infografistas e caricaturistas. Como é característico da imprensa de uma forma geral, estão sendo continuamente pressionados pela passagem do tempo e o cumprimento dos horários de fechamento, realizando uma série de tarefas em série.

Os pedidos feitos com antecedência permitem uma melhor elaboração das imagens. O que dá uma certa leveza à ilustração é o seu vínculo aos textos opinativos, muitas vezes, sem uma temporalidade tensionada, típica dos textos informativos.

A tendência é que as ilustrações apareçam em textos opinativos. Nos textos informativos ou interpretativos, elas são apresentadas quando as matérias tratam de assuntos que não propiciam uma imagem fotográfica correspondente. Há casos, quando, por exemplo, o assunto é uma doença, em que a ilustração traz uma iconização de caráter mais ameno, misturando aspectos da realidade com a artificialidade da arte.

Os ilustradores da *Zero Hora* tendem a ocupar um espaço editorial próprio, criando-se, assim, uma cumplicidade entre o texto do colunista e o traço do ilustrador, ou seja, o estilo e o vocabulário figurativo. Pelo fato de eles trabalharem conjuntamente, no mesmo espaço físico, um tende a influenciar o outro, embora seus desenhos sempre sejam, de alguma forma, a afirmação de sua subjetividade.

A atuação em conjunto permite a resolução de eventuais problemas, especialmente de ordem técnica, de maneira mais rápida. Isso também leva os profissionais a superarem suas limitações, já que o conjunto de tarefas da editoria de arte é visto como algo a ser realizado pelo grupo e não pelos indivíduos.

O fato de os ilustradores da *Zero Hora* trabalharem com infográficos e *story-boards*, leva-os a atuar, pensando em termos de exatidão. A parte artística seria uma contribuição individual, que aparece especialmente no estilo. Os diferentes estilos são contrapostos, principalmente, nos períodos de férias, quando um ilustrador deve ocupar, temporariamente, o espaço cativo de outro.

Na editoria de arte, que presta serviços aos jornais *Estadão* e *Jornal da Tarde*, há profissionais mais voltados à ilustração e outros à infografia. Verificou-se, no entanto, uma tendência de que realizem ambas as tarefas.

Os ilustradores – quando fazem caricaturas – realizam algum tipo de comentário em torno dos atributos da aparência das personagens. Seu trabalho consiste em estudar esses atributos e chegar a resultados que falem, simultaneamente, da personalidade do retratado e da sua tarefa de desenhar. Comentários que o texto realiza sobre o comportamento do personagem em foco podem ser iconizados, como também o aspecto ridículo da aparência pode ser enfatizado. Isso pode exigir uma maior dedicação em termos de tempo.

A reciclagem de figuras e trabalhos anteriormente realizados é uma atitude comum entre os ilustradores, especialmente, em função da rapidez necessária para a execução das tarefas.

Elementos da história da arte aparecem nas ilustrações, quando elas fogem do caráter de entretenimento, buscando um teor mais subjetivo. Dessa forma, ocorrem aproximações com o Expressionismo. Esse é um movimento de arte moderno, que constitui uma raiz comum a todo o desenho de imprensa, em função do vínculo com a linguagem da caricatura. Também posso relacionar exemplos do desenho de imprensa com o Dadaísmo, o Surrealismo, o Abstracionismo e a Pop Art.

No Expressionismo, entram as distorções e representações grotescas, que buscam sensibilizar para problemas sociais; no Dadaísmo, a idéia do acaso; no Surrealismo, as experiências em termos de representação por livre associação; no Abstracionismo, os desenhos com formas geométricas ou qualquer tipo de tracejado ou mancha, que busque a expressividade dos próprios elementos plásticos, como se fossem a sonoridade materializada de notas musicais; e a Pop Art é expressa quando as formas de representação midiáticas, especialmente a da linguagem das histórias em quadrinhos, é citada.

Existem vínculos muito fortes entre a Pop Art e o Dadaísmo. Ao usarem a técnica do colagem, apropriando-se de recortes de jornais, os artistas dadaístas, assim como também fizeram os cubistas, entraram em choque com a tradição artística. No lugar de se referir à natureza, como fazia a pintura acadêmica, os dadaístas coletaram pedaços da realidade, representada nas páginas dos jornais, como se fossem pedaços do mundo. O jornal é um texto que reconstitui a realidade cotidianamente, colando várias narrativas verbais e visuais entre as suas páginas. A colagem artística espelha esse

procedimento, de maneira crítica, e reaparece com toda força entre os artistas Pop. Esses se dão conta de que, na sociedade de consumo, vive-se numa realidade de representações midiáticas.

A técnica da colagem foi usada, primeiramente, pelos artistas cubistas. Seu uso teve continuidade no Dadaísmo e ela reapareceu na Arte Pop. A “colagem” representa uma espécie de consciência moderna das imagens, à medida em que, tecnicamente, elas são, cada vez mais, facilmente manipuladas, de forma a transparecer a consciência humana, com as suas associações, produzidas inconscientemente, e com os efeitos de linguagem. Esse recurso é fortemente utilizado pelas mídias atualmente, ora em composições naturalistas ao modo surrealista, ora em composições que têm a sua construção artificial evidente.

No caso dos trabalhos cubistas e dadaístas, no início do século XX, não se produzia um efeito de naturalidade. A imagem mostrava-se, claramente, como algo artificial. É o que ocorre nos desenhos de imprensa, quando o caráter artificial, o aspecto construído de justaposições fica bem evidente. Da mesma forma como a imagem se mostra assim, o texto jornalístico também é algo construído, e o reconhecimento disso vai contra a teoria do espelho, evidenciando que todo texto jornalístico é constituído numa determinada perspectiva. A técnica da colagem, no mínimo, serve como um contraponto à teoria do espelho, mostrando como a consciência humana se relaciona com o mundo.

O jornal, visto no seu conjunto, diferencia-se pela presença ou não das ilustrações. Dessa forma, elas dão uma identidade ao jornal, assim como fazem o mesmo em relação a diversas editorias. A ilustração cumpre com a função de atrair para a leitura do texto verbal, sendo um dos recursos disponíveis, ao lado das fotografias e infográficos. A apreensão imediata condiz com seu caráter qualitativo, na ordem da primeiridade.

Uma imagem clara, com a leitura direta de um ícone, tende a produzir o mesmo tipo de semiose do texto verbal, que lida com a linguagem simbólica. Pode acrescentar, no entanto, qualidades que não estão presentes na redação, como, por exemplo, a expressividade de ordem mais subjetiva, sem o compromisso de evidenciar uma informação.

As ilustrações podem ser pensadas de maneira vinculada ao texto verbal ou não. Às vezes, são redundâncias do texto; noutras, uma afirmação de uma expressão artística, a contradição da parte verbal ou um texto visual paralelo. Há casos, em que a ilustração não pode descrever o conteúdo do texto, especialmente quando a notícia trata de polêmicas. Faz parte das rotinas de produção, no entanto, a leitura do texto, que garante uma boa contextualização das imagens. Os títulos, que também cumprem com a tarefa de atrair para a leitura da redação, da mesma forma que as imagens, tornam-se uma referência importante para a produção de desenhos. Isso também foi notado entre os artistas plásticos.

Os ilustradores buscam imagens nos textos verbais, que vêm a ser, justamente, o que pode ser iconizado. Textos de caráter mais informativo, ou seja, mais indiciais, exigem uma ilustração linear, enquanto os que envolvem uma reflexão intelectual, pedem uma imagem que corresponda ao caráter abstrato das idéias, de legissigno. De qualquer forma, o aspecto ambíguo da imagem tende a ser semiotizado na relação com o texto. Isso promove um “fechamento” da semiose, no sentido de situar o qualissigno nas ordens fenomenológicas da secundidade e terceiridade.

O valor notícia da “dramatização” pode ser um atributo das imagens, como ocorre com Fraga, ao fazer *story-boards*. Isso pode aproximar o texto de um caráter sensacionalista, quando é levado em conta, perversamente, sobretudo, o valor/notícia do entretenimento. Também pode, de outro modo, configurar uma imagem de teor artístico, vinculada ao Expressionismo e suas preocupações sociais.

A maior dificuldade encontrada, tanto por ilustradores profissionais, como pelos artistas plásticos, está nos textos opinativos sobre economia, que tratam sobre dados numéricos, que constituem relações matemáticas abstratas. É, aí, porém, justamente, que as imagens abstratas seriam bem-vindas, tentado iconizar um pensamento na ordem da terceiridade.

Em função do grande número de informações que um texto jornalístico pode oferecer, ilustradores como Galhardo optam por operar por reduções. Escolhem um único elemento, que não vai ser necessariamente uma metáfora, mas a proposição de algum ícone, que se coloque como uma nova informação em relação ao texto, sem estar desvinculado do seu conteúdo. Esse ícone, numa lógica jornalística, que se

relaciona ao imaginário do senso comum, pode ser algo presente no cotidiano, como são as próprias representações midiáticas.

A busca da autonomia, característica tanto dos artistas como dos jornalistas, marca, também, a atividade de ilustração. Essa busca se depara com os paradigmas da linha editorial seguida pela empresa e os da cultura profissional. O vínculo das ilustrações com os textos é aceito de uma maneira geral, embora sejam procuradas formas criativas de estabelecer essa relação, onde entre a criatividade dos ilustradores.

A ilustração pode ser vista como um texto opinativo paralelo ao texto verbal. A convivência entre quem escreve e quem desenha torna-se importante para a chegada a melhores resultados. O ícone, em si, apresenta o caráter sugestivo, que é fechado ou contradito na relação com o texto.

A ausência de charges no *Estadão* cria um legissigno, que se opõe à idéia das ilustrações como textos opinativos, na sua linha editorial. Da mesma forma que os artistas plásticos, os ilustradores profissionais afirmam que, algumas vezes, não concordam com a linha ideológica dos autores dos textos. Nesses momentos, grande parte defende a produção de uma imagem que produza opinião, mas sem entrar em conflito direto com o autor do texto.

O valor notícia de apresentação da “simplificação”, entendida como clareza, depende, sobretudo, de uma sintonia com o texto. Em função do risco de um comprometimento do conteúdo verbal, no entanto, imagens com um caráter abstrato ou polissêmico são bem-vindas. Nesse sentido, qualissignos, como são produzidos pelas abstrações plásticas na *Folha*, são uma solução ideal. O estilo do ilustrador também ganha valor nesse aspecto.

Quanto ao vocabulário, que está intimamente relacionado ao estilo, percebi ao longo desta pesquisa, que ele não corresponde somente às representações figurativas que se repetem, mas pode ser, também, constituído por elementos abstratos, como acontece no desenho de Carvall analisado.

A ilustração também pode ser vista como uma reportagem paralela à da produção do texto verbal. Enquanto o texto verbal se detém em elementos na ordem da secundidade e terceiridade, o desenho volta-se para a pesquisa de aspectos

qualitativos relacionados ao assunto, o que, sem dúvida, vai produzir sentido, ao iconizá-lo.

A maior dificuldade encontrada pelos ilustradores está no intervalo de tempo disponível para cada uma das tarefas. Isso não permite uma experimentação extensa em torno das possibilidades de um texto. Isso só pode ocorrer ao longo do tempo, na relação entre as diversas tarefas, e, no caso da *Zero Hora* e do *Estadão*, nas circunstâncias de um trabalho de equipe.

O estilo pode ser definido como um conjunto de procedimentos de feitura, que caracterizam o trabalho de um ilustrador em determinado período de sua produção, funcionando como uma assinatura. É resultado do tipo de traço desenvolvido e técnicas dominadas. Também fazem parte do estilo um universo particular de figuras, personagens e objetos. A opção por um caráter narrativo, que parece natural no desenho de imprensa, não é uma escolha obrigatória. O predomínio de operações de caráter mais metafórico ou metonímico também pode caracterizar o estilo.

Assim como constitui a identidade gráfica do ilustrador, o estilo personaliza o espaço editorial de que faz parte. A exigência de um estilo entra em conflito com a versatilidade, a possibilidade de produzir identificação para diversas linhas editoriais. Essa disponibilidade é vista como uma qualificação desse tipo de atividade nos jornais *Zero Hora* e *Estadão*. É só na medida em que um ilustrador ocupa, cotidianamente, um certo espaço editorial, no entanto, que ele pode desenvolver, mais plenamente, um estilo pessoal, associado àquela editoria.

A constituição do estilo ocorre no trabalho cotidiano e, também, no processo de formação dos ilustradores. Na medida em que o ilustrador define um tipo de fluidez no seu traço, também encontra formas de definir as figuras. O legado de expoentes, referências da cultura profissional, que podem ser conhecidos através da história da caricatura, nos quadrinhos e na história da arte, serve como referência inicial, com as quais os desenhistas podem identificar-se. Enquanto eles estiverem presos a essas influências iniciais, eles ainda não terão desenvolvido um estilo próprio.

O conhecimento, especialmente, dos referenciais históricos do desenho da imprensa, ajuda a produzir um posicionamento diante da atividade. Principalmente em função da presença da idéia de “caricatura”, como o desenho próprio dos jornais, as

imagens tendem a ser figurativas. As concepções das histórias em quadrinhos aparecem, espontaneamente, entre os trabalhos dos ilustradores, pelo fato de ser uma linguagem midiática contemporânea.

As referências e técnicas artísticas podem servir como elementos de reflexão e de estudo para o desenvolvimento crítico da forma estilística. Os ilustradores tendem a ver de uma maneira negativa o “congelamento” de um estilo, estando abertos a inovações. Podem chegar ao extremo de propor uma constante experimentação. Isso pode contradizer, totalmente, a idéia de estilo, como também configurar uma forma particular de atuar como ilustrador.

Em função da necessidade de uma versatilidade para atuar no desenho de jornais, o ilustrador deve ser dono de seu próprio estilo e, além disso, fazer concessões para cumprir com as necessidades cotidianas. Especialmente quando atua em diversas frentes numa redação, ele deve estar atento para a linha editorial do jornal, o que gera constrangimentos.

O desenvolvimento de um estilo decorre de uma reflexão sobre o fazer, que se dá como qualissignos e índices. Eles são uma resposta aos legissignos, apreendidos através de referências, a manifestação de uma possibilidade e a concretização de resultados que confirmam os legissignos ou propõem novas regras. Essas novas regras podem vir a ser norteadoras para o trabalho individual de um ilustrador, ou de uma equipe de ilustradores, promovendo novas concepções da atividade. A compreensão crítica das limitações da atividade e das suas limitações pessoais em torno disso, por parte do ilustrador, ajuda a obtenção de melhores resultados.

Da mesma forma que uma empresa jornalística precisa desenvolver um sistema de arquivos para que possa praticar um jornalismo com maior profundidade, o ilustrador pode fazer uso do arquivo de suas próprias imagens para agilizar a produção dos seus trabalhos. Cada ilustração é resultado de um esforço intelectual e artesanal. Ela pode ser reutilizada de maneira renovada em outro contexto, de forma a facilitar a elaboração de uma nova imagem, que pode se beneficiar do esforço realizado anteriormente.

Uma imagem armazenada é o registro de uma semiose que, futuramente, será alterada na memória do autor. É a documentação de uma forma de pensar e de manifestar o pensamento em termos de vocabulário e sintaxe, que merece ter os seus

registros materiais arquivados de alguma forma. A informática tem oferecido cada vez mais alternativas para isso.

Os *softwares* de computador seduzem os usuários a fazerem uso de seus efeitos, mas é muito importante, para o ilustrador, encontrar um caminho próprio nesse uso, de forma a não deixar seu trabalho cair na mesmice, que esse tipo de equipamento promove. A mescla com técnicas mais tradicionais e a busca contínua por uma informação visual – observando o trabalho de outros ilustradores e indo a exposições – podem colaborar nesse sentido. De qualquer maneira, o processo produtivo dos jornais hoje, obrigatoriamente, faz uso do computador como uma ferramenta, que colabora na resolução rápida de tarefas. Por esse motivo, não há como ignorá-lo.

Carvall foi apontado como uma referência da cultura profissional no desenho em computador. Ele, por sua vez, indica a necessidade de fazer desenho artístico como um exercício de observação. Isso seria uma espécie de precaução para o desenhista não cair na vala comum das fórmulas prontas.

Assim como os fotógrafos acompanham os repórteres de texto, nas saídas de campo, a mesma tendência pode ser verificada entre os infografistas. Dessa forma, uma tarefa muito próxima da ilustração ganha um caráter fortemente jornalístico, reportando, de maneira visual, aspectos da realidade. As saídas de campo, para o contato pessoal com as fontes, também seriam a situação ideal, para os caricaturistas. Assim, eles conheceriam, ao vivo, as personalidades, e não por fotos. Sabe-se, porém, que, nas práticas jornalísticas atuais, mesmo os repórteres de texto fazem grande parte dos seus contatos por telefone, ou, até mesmo, de maneira mais indireta e sem controle, por *e-mail* e *press-releases*.

Vincenzo Scarpellini desenvolve um trabalho singular ao fazer as suas reportagens visuais. Em função da fácil manipulação de imagens, hoje, as fontes informativas é que dariam credibilidade às imagens, como representações da realidade, conforme a opinião desse jornalista/ilustrador. Nesse sentido, um desenho, carregado por um trabalho expressivo do seu autor, seria tão crível quanto uma imagem fotográfica.

O esquecimento do papel da ilustração, no jornalismo, pode ser motivado pela facilidade com que se obtém imagens fotográficas hoje. Também os currículos de jornalismo preocupam-se, sempre, em contar com disciplinas voltadas para a fotografia e não cogitam algum tipo de preparação para o uso de ilustrações. Isso leva ao esquecimento dessa atividade intermediária entre a arte e o jornalismo.

O desenho de imprensa é marcado pela idéia de um realismo, muito próximo à idéia de fotografia, que influenciou o surgimento da concepção de objetividade jornalística. Na história da arte, porém, pode-se observar que houve uma seqüência entre Realismo, Impressionismo e Expressionismo. Esses três momentos foram marcados por uma reflexão do papel do artista na sociedade e pela sua forma de ação através das concepções de seu trabalho.

O Realismo foi um rompimento com o Idealismo, de caráter platônico, que marcou a idéia de Classicismo, preponderante até o século XIX. Os artistas revolucionários do século XIX buscaram mostrar a realidade social tal como ela é. Deram, assim, também, um sentido político à pintura. No Impressionismo, houve uma problematização do próprio ato de pintar, abrindo as portas para uma arte que assume o seu caráter artificial. Pouco a pouco, constitui-se um lugar nunca antes proporcionado à subjetividade e à espontaneidade no campo da arte, como vai ocorrer no Expressionismo.

A história do desenho de imprensa dialoga diretamente com a vanguarda moderna expressionista, onde a linguagem caricatural atinge um lugar de crítica social historicamente importante. E, assim, ocorre o encontro entre Realismo e Expressionismo, que pode ser verificado nas concepções do desenho de imprensa hoje. Nos *story-boards*, mais do que uma reprodução fiel da realidade, pode-se encontrar o valor/notícia da dramatização, com um sentido muito próximo do que teria a arte da vanguarda moderna do Expressionismo.

No caso dos retratos caricaturais, torna-se mais importante o comentário, que o ilustrador é capaz de produzir em torno da personalidade, através do seu estilo, do que uma reprodução fiel à aparência de quem, geralmente, é conhecido através de fotos ou outras imagens midiáticas.

A realização de uma ilustração envolve a concepção de idéias, que são materializadas em ícones. Essa materialização depende da sua possibilidade de execução no espaço gráfico. Os ilustradores tendem a ser livres para encontrar uma solução. Essa consiste em uma imagem que atraia para a leitura do texto, em um espaço pré-determinado. Dessa maneira, o sistema produtivo é automatizado, correspondendo à necessidade prática da rapidez. Cria-se uma situação em que o ilustrador fica compromissado com o cumprimento de expectativas em torno do seu trabalho, que fazem parte de um acordo com a linha editorial.

Os desenhistas podem se deparar, no entanto, com concepções vindas da redação, nem sempre exeqüíveis. Em outros casos, recebem idéias muito lineares, redundantes ao texto, que empobrecem as possibilidades da ilustração. Nesse sentido, a linha editorial torna-se importantíssima para a atividade de ilustração, preocupando-se ou não com a valorização desse trabalho no conjunto do sistema produtivo do veículo. A atenção para as possibilidades de atuação e idéias de cada ilustrador torna-se vital.

Especialmente na *Folha*, onde os ilustradores estão fisicamente separados da redação, as discussões deixaram de existir. Os ilustradores reclamam da falta de espaço para avaliação e discussão. A questão da “tirania do tempo”, que envolve a prática jornalística, leva à automatização das tarefas.

Em função das trocas que o trabalho de equipe propicia, as empresas que mantêm editorias de arte, funcionando junto às redações, configuram uma espécie de instituição cultural, já que praticam a “cultura jornalística” na sua forma específica. Isso pode ser, contudo, muito mais o resultado de um esforço solidário entre os profissionais, do que parte da atitude empresarial. É o que se percebe à medida em que não são feitos investimentos na atualização e preparação dos profissionais.

As premiações são maneiras de as empresas destacarem os profissionais que realizam os trabalhos considerados expoentes da linha editorial. Elas também constituem um importante elemento de valorização da atividade, à medida em que os ilustradores obtêm, de maneira autônoma, destaques em outras instituições através dos trabalhos realizados junto à empresa.

A empresa – especialmente a que produz veículos de circulação nacional – também representa a possibilidade de os profissionais serem reconhecidos no mercado

editorial. Por isso, a atuação nos seus quadros é vista, por vários ilustradores, como uma “vitrine”. A visibilidade que os jornais dão aos ilustradores é uma forma de prestígio. Isso não é um sentimento novo na área, sendo uma das principais formas de atratividade da profissão, como apontam os estudos teóricos do jornalismo. A consciência de pertencimento a uma categoria profissional seria uma outra forma de alcançar essa dignidade.

É importante o fato de as ilustrações aparecerem, predominantemente, junto aos textos opinativos, que deixaram de caracterizar o jornalismo, quando a informação foi tomada como atributo principal desse tipo de produto. O caráter estético é muito vinculado à subjetividade, especialmente a partir das concepções artísticas modernas, e, dessa forma, está vinculado ao jornalismo opinativo.

Todas as atividades humanas, porém, estão perpassadas por aspectos de ordem estética. Esses aspectos podem ser compreendidos na categoria fenomenológica da primeiridade, vinculada às sensações, e especificada por Peirce, no conjunto da sua obra. Dessa forma, mesmo o jornalismo, que busca ser predominantemente informativo, está, também, atravessado por atributos estéticos, que aproximam todos os textos verbais da arte literária.

A ilustração é a afirmação da possibilidade de fazer arte no contexto jornalístico, mesmo com os seus constrangimentos profissionais. É interessante o fato de que os ilustradores são reconhecidos como artistas quando saem do seu próprio meio e deslocam-se para as salas de exposição. Nessas situações, eles passam a ser vistos, então, como quem se dedica especificamente à arte.

Acredita-se que a arte seja uma atividade completamente livre, quando, na verdade, o artista configura as suas próprias limitações, segundo o que se entende como arte na época em que vivemos. O trabalho dos artistas plásticos, na *Folha*, demonstra que eles estão circunscritos a uma lógica interna, que tenta dialogar com o meio jornalístico. Em função de o jornal não ser um meio artístico, marcado por valores artísticos, haveria, inclusive, a possibilidade de uma experimentação diferenciada nesse espaço demarcado pelos valores/notícia, como demonstrou Marco Giannotti.

O trabalho totalmente descompromissado é aquele que não ganha uma dimensão pública e que corresponde ao que os ilustradores chamam de desenho

terápico, pois, ali, haveria um compromisso única e exclusivamente com a satisfação pessoal. Se isso chegasse à dimensão pública, deixaria de ter um compromisso exclusivo consigo mesmo.

O que mais constrange a ilustração são as relações com os textos. E, nesse constrangimento, contudo, o trabalho pode atingir a dimensão artística, através de soluções criativas. O sentido narrativo, que é próprio do jornalismo, tende a ajustar-se melhor ao contexto dos valores/notícia. Isso demonstra a dificuldade de as ilustrações abstratas serem aceitas no meio jornalístico, pois elas propõem um outro tipo de semiose, que não é de caráter indicial, como ocorre com a narrativa jornalística.

Na medida em que o jornal não tem uma finalidade artística, mas, sim, a de comunicar, as ilustrações não podem ser vistas como arte, mas como comunicação. Desse modo, elas cumpririam com o papel preponderante de intermediar as diversas facetas da realidade, da mesma forma que os textos informativos. Isso é diferente do que sensibilizar para a realidade, como pode ocorrer com os textos opinativos.

O jornalismo busca a informação pura no desenvolvimento das suas linguagens desde o surgimento da idéia de “objetividade jornalística”. Isso depende da possibilidade que temos hoje de entender a realidade, de acordo com as semioses prevalecentes. Um dos aspectos que faz com que o conceito de “objetividade jornalística” não seja alcançável plenamente, nas práticas, é o fato de a comunicação estar envolta por valores estéticos, que estão relacionados com a constituição das nossas subjetividades.

O caráter comunicativo está evidente nas semioses fortemente indiciais do jornalismo, tentando estabelecer mediações entre os leitores e a realidade em seus múltiplos aspectos. O forte aspecto qualitativo dos ícones pode renovar esse olhar sobre o mundo.

A diferença entre o artista e o ilustrador poderia ser o fato de o artista mostrar somente os melhores resultados dos seus processos, e o ilustrador ser obrigado a mostrar até mesmo aquilo que ele não gostou de ter feito.

A ausência de “liberdade” poderia ser um dos principais argumentos para dizer que as ilustrações jornalísticas não são uma categoria artística. O fato de os artistas plásticos aparecerem como tal, na página três dominical da *Folha*, seria uma explicação

para a idéia de que os artistas usufruem de uma maior liberdade. Pode-se notar, no entanto, que eles se deparam com questões muito próximas às dos ilustradores profissionais, pelo menos, quanto ao espaço gráfico disponível. Por mais que a ilustração de um artista seja independente do texto, o fato de ela estar associada àquela redação contamina a sua possibilidade semiótica.

Para Cecilia Almeida Salles, as condições iniciais dos processos jornalísticos têm fronteiras demarcadas, evitando a indefinição. Isso envolve, "[...] *entre tantas outras questões, as restrições da empresa jornalística, o tempo de produção e a prioridade dada ao receptor*." (SALLES, 2004, p.4.) A autora observa que o espaço de liberdade configura-se na capacidade de dialogar com esses limites.

O caminho para a ilustração, como apontou o ilustrador Kipper, parece ser a busca de soluções que não repitam, simplesmente, a informação do texto, ou seja, o mesmo objeto imediato, que seria o tipo de referência ou semiose que a parte verbal desenvolve em relação ao seu objeto dinâmico. As imagens deveriam produzir, iconicamente, alguma semiose diferenciada em relação ao objeto dinâmico da redação. Sem se subjugar ao texto, a ilustração, assim, também não se aliena ao que foi desenvolvido verbalmente.

Nos infográficos e *story-boards*, há um cuidado mais rigoroso com a informação. De qualquer maneira, os contrangimentos representam, sempre, um desafio para o exercício da liberdade.

As ilustrações, por seu caráter artístico, são apropriadas para as editorias de opinião, porque o seu caráter metafórico, como apontou Jakobson (1969), exige uma participação ativa do leitor. Da mesma forma, o caráter reflexivo dos textos também deveria ser recebido de uma maneira crítica pelo público, já que esses correspondem, explicitamente, a um posicionamento diante de um assunto. Mais uma vez, atinge-se a problemática da objetividade jornalística, vista como a pretensão paradigmática da imparcialidade. Se considerarmos que todo o texto jornalístico corresponde a um posicionamento, as ilustrações seriam sempre bem-vindas, como um apelo à leitura crítica, considerando que todos os textos jornalísticos correspondem a uma perspectiva ideológica.

O contexto ideológico, onde se situa a junção do texto com a ilustração, tende a intervir na determinação das semioses. Os efeitos colaterais, que podem ser previstos, estão relacionados a esse terreno ideológico, onde o veículo atua. O jornalismo opinativo e as ilustrações podem tanto reafirmar os valores ideológicos predominantes, como também colocá-los em questão.

Especialmente pelo valor/notícia do entretenimento, as ilustrações jornalísticas aproximam-se da linguagem das histórias em quadrinhos.

O imaginário midiático, – que se constitui hoje, através do conjunto de referências do cinema, da televisão, das histórias em quadrinhos e outros meios, especialmente, aqueles mais voltados ao entretenimento, – pode ser uma fonte de imagens, que permite iconizar conceitos e idéias desenvolvidas por textos verbais. Por imaginário, entende-se o conjunto de referências icônicas que temos, para traduzir aspectos fenomenológicos da realidade. Seriam possibilidades de analogias, que estariam presentes na cultura contemporânea. Os ícones também aparecem como réplicas de legissignos, representando, através das figuras humanas, comportamentos, papéis sociais, concepções de gênero, etc.

É interessante considerar a contraposição da noção de “abstração”, que aparece na história da arte, como uma representação não figurativa, com aquela que faz parte da concepção específica de ícone, de McCloud (2005), que constitui a concepção de cartum nas histórias em quadrinhos. Esse autor relaciona a abstração com a simplificação, já que os seres humanos tendem a completar, no seu imaginário, a configuração de formas da realidade, apenas sugeridas por traços. O cartum trata-se, assim, de um hipoícone, já que “[nossas] [...] *identidades pertencem ao mundo conceitual.*” (McCLOUD, 2005, p.39.) O valor/notícia da simplificação, muito relevado nas práticas jornalísticas, também vem ao encontro dessa concepção ligada aos quadrinhos.

Os desenhos de Adolar, na *Folha*, são marcados pela concepção das histórias em quadrinhos, caracterizada pelo valor/notícia da simplificação e vinculada à tradição das caricaturas. Podemos perceber, aí, uma certa licença poética, cabível à linguagem do humor.

Quando se trata de infográficos, os valores/notícia são muito mais levados em conta, do que os valores estéticos, como ocorre com a noção de atualidade e a preocupação com a correção, como um valor/notícia de apresentação. Há que se considerar, no entanto, que há valores/notícia de forte sentido estético, como ocorre com os da simplificação, da dramatização e do entretenimento.

Observando as afinidades entre os ilustradores e as citações de referências, pude notar aspectos que caracterizam essa cultura profissional. Além de nomes que marcaram a história do desenho da imprensa, há aqueles que atuam, contemporaneamente, e que são vistos como exponenciais. Eles indicam regras e tendências da profissão, como é o caso de Mariza Dias Costa, Orlando, Carvall, Baptistão e Loredano. Foram citados, pelos demais ilustradores entrevistados, como referências profissionais.

Orlando segue a linha expressiva de Mariza, mas também tem um vínculo com as concepções ligadas às histórias em quadrinhos e a busca de síntese, com a economia de elementos figurativos. Carvall tornou-se um expoente no desenho feito por computador, embora destaque a importância que as técnicas tradicionais têm em relação ao desenvolvimento do desenho. Isso pode ser entendido como uma preocupação com a concepção de representação das formas plásticas numa superfície bidimensional. Baptistão e Loredano são duas referências do desenho caricatural.

À medida em que os ilustradores refletem sobre o significado dos seus fazeres cotidianos, eles podem aproximar-se da dimensão artística. Mesmo que seus trabalhos tenham de ser feitos rapidamente, a importância, em termos artísticos, do que fazem está no pensamento estético, que é incorporado na série de tarefas.

Mariza Dias Costa, ao comentar sua atuação no jornal, mostrou como a liberdade oferecida ao ilustrador é apenas a possibilidade de uma opção. Isso ocorre, segundo ela, na medida em que o desenhista pode vir a ser cerceado por uma escolha estilística, tendo dificuldades para realizar outros tipos de trabalho, que não se adaptem a essa alternativa.

Em relação aos textos, os ilustradores buscam um tipo de correspondência mais metonímica do que metafórica, embora, nessa segunda maneira, a implicação seja mais evidente. O trabalho do ilustrador, quando estabelece um vínculo de caráter mais

metonímico, ganha maior autonomia, podendo somar uma informação icônica ao que está sendo dito.

A recorrência a símbolos icônicos é uma maneira de aderir ao texto verbal semioses pré-existentes na cultura, como ocorre, por exemplo, com imagens de obras de arte. Isso também pode acontecer de forma inconsciente, já que a semiótica peirceana manifesta que o pensamento não está em nós, mas nós é que estamos dentro do pensamento.

A publicação dos trabalhos jornalísticos dá um ponto final ao processo criativo. O ilustrador, assim como os jornalistas, de uma maneira geral, procura ter o maior controle possível sobre o resultado final, mas esse se dá, de fato, nas reproduções dos milhares de exemplares.

Mesmo que os jornais deixem de fazer uso das ilustrações no futuro, optando por fotografias e composições tipográficas, a ilustração marca profundamente as origens do jornalismo. Trata-se de uma forma narrativa, que busca dar conta da realidade, tendo em conta o caráter poético que o próprio ato de narrar pressupõe.

Com o diálogo cada vez mais intenso entre a Internet e a mídia impressa, surge um novo tipo de jornalismo, que não fica mais circunscrito às fronteiras gráficas do papel impresso. É evidente que essa prática jornalística não vai ser despojada da sua história e deve beber no seu legado de experiências. Assim, fará dos novos suportes tecnológicos uma forma de promover a emancipação humana, muito ligada ao compartilhamento democrático da experiência estética.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1 ADORNO, W. Theodor. HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento:** fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

2 ANDACHT, Fernando. Una (re)visión del mito y de lo imaginario desde la semiotica de C. S. Peirce. **Instituto Latino-Americano de Estudos Avançados**, Porto Alegre: UFRGS. 2 ago. 2002. Disponível: <http://www.intexto.ufrgs.br/v7n7/a-v7n7a1.html >. Acesso em: (11, set, 2005).

3 ARCHER, Michael. **Arte contemporânea:** Uma História Concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

4 ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Schwarcz, 1998.

5 ARTE E JORNAL – ESTER GRINSPUM NA FOLHA DE SÃO PAULO. São Paulo: Espaço Cultural da Biblioteca Nadir Kfouri – PUCSP, setembro de 2000. Catálogo.

6 AUMONT, Jacques. **A Imagem.** São Paulo: Papirus, 1993.

7 BARROS E SILVA, Fernando de. Ester Grinspum. In: **I Bienal de Artes Visuais do Mercosul.** Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 1997. p.196.

8 BARTHES, Roland. **Mitologias.** São Paulo: Difel/Difusão Editorial, 1980.

9 _____. **O Óbvio e o Obtuso.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

10 BATCHELOR, David. **Minimalismo.** São Paulo: Cosac & Naif, 1999.

11 BECKETT, Wendy. **História da Pintura**. São Paulo: Ática, 1997.

12 BENJAMIN, Walter et al. A obra de Arte na Época de Suas Técnicas de Reprodução. In:_____ **Textos Escolhidos.** São Paulo: Abril, 1983. p.1-28 (Os Pensadores).

13 BIBE-LUYTEN, Sonia M. **O que é História em Quadrinhos.** São Paulo: Brasiliense, 1987 (Primeiros Passos).

14 BONFAND, Alain. **A Arte abstrata.** Campinas: Papirus, 1996.

15 BOSI, Alfredo. **Reflexões sobre a arte.** São Paulo: Ática, 1995.

16 BRAGA, José Luiz. **O Pasquim e os Anos 70:** mais pra epa que pra oba... Brasília, DF: Universidade de Brasília, 1991.

17 BRUCE-MITFORD, Miranda. **O Livro Ilustrado dos Símbolos:** o universo das imagens que representam as idéias e os fenômenos da realidade. São Paulo: Publifolha, 2001.

18 CARAMELLA, Elaine. **História da Arte:** Fundamentos Semióticos. Bauru: Edusc, 1998.

19 CASTRO, Ruy. **O Anjo Pornográfico:** A Vida de Nelson Rodrigues. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

20 CHAUI, Marilena. **Convite à Filosofia.** São Paulo: Ática, 2002.

21 CHIPP, H. B. **Teorias da Arte Moderna.** São Paulo: Martins Fontes, 1999.

22 COLLARO, Antonio Celso. **Projeto Gráfico:** Teoria e Prática da Diagramação. São Paulo: Summus, 2000.

23 CORBETT, Edward P. J.. **Classic Rhetoric for The Modern Student**. Nova York: Oxford University Press, 1965.

24 DELADALLE, Gérard. **Leer a Peirce Hoy.** Barcelona: Gedisa, 1996.

25 DIAS, José Antonio Braga Fernandes. Arte, Arte Índia, Artes Indígenas. In: **Mostra do Redescobrimento: Artes Indígenas**. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000. p.36-57.

26 DUARTE, Elisabeth Bastos. **Fotos & Grafias.** São Leopoldo: Unisinos, 2000.

27 ECO, Umberto. **A Definição da Arte.** Lisboa: Livraria Martins Fontes, 1986.

28 _____. **A Estrutura Ausente:** Introdução à pesquisa semiológica. São Paulo: Perspectiva, 1987.

29 _____. **Obra Aberta.** São Paulo: Perspectiva, 1986.

30 _____. **Tratado Geral de Semiótica.** São Paulo: Perspectiva, 1991.

31 ERBOLATO, Mário. **Técnicas de Codificação em Jornalismo.** Petrópolis: Vozes, 1978.

32 FABBRI, Paolo. **El Giro Semiótico**. Barcelona: Gedisa, 2000.

33 FERREIRA JUNIOR, José. A linguagem gráfico-visual dos jornais brasileiros. **Revista Fronteiras:** Estudos Midiáticos, São Leopoldo, vol. V, n. 1, p.113-123, jun. 2003.

34 FONSECA, Joaquim da. **Caricatura:** A Imagem Gráfica do Humor. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999.

35 FOLHA DE SÃO PAULO. **Novo Manual de Redação.** São Paulo: Folha de São Paulo, 1992.

36 FOLHA DE SÃO PAULO. **Manual da Redação.** São Paulo: Publifolha, 2001.

37 GIDDENS, Anthony. **As Conseqüências da Modernidade.** São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1991.

38 GOMBRICH, E. H. **A História da Arte.** Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1993.

39 GOODING, Mel. **Arte Abstrata.** São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

40 GULLAR, Ferreira. **Etapas da Arte Contemporânea.** São Paulo: Nobel, 1985.

41 HENN, Ronaldo. Jornalismo Impresso: Uma Crise Semiótica. **Verso & Reverso**, São Leopoldo, n.25, p.123-131, ju./dez. 1997.

42 _____. **Os Fluxos da Notícia.** São Leopoldo: Unisinos, 2002.

43 _____. **Pauta e Notícia**. Canoas: Ulbra, 1996.

44 HERMES, Gilmar Adolfo. **O Processo de Mediatização do Olhar:** Textos Jornalísticos sobre Artes Plásticas em Porto Alegre no Ano de 1993. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1996.

45 HURLBURT, Allen. **Layout:** O design da página impressa. São Paulo: Nobel, 1986.

46 JAKOBSON, Roman. **Lingüística e Comunicação.** São Paulo: Cultrix, 1969.

47 JANSON, H. W. **História da Arte.** São Paulo: Martins Fontes, 1992.

48 JIMENEZ, Marc. **O que é Estética?** São Leopoldo: Editora Unisinos, 1999.

49 KANDINSKY, Wassily. **Do Espiritual na Arte.** São Paulo: Martins Fontes, 1996.

50 _____. **Gramática da Criação.** Lisboa: Edições 70, 1970.

51 _____. **Ponto e Linha Sobre Plano.** São Paulo: Martins Fontes, 2001.

52 KELLNER, Douglas. **A Cultura da Mídia**. Bauru: Edusc, 2001.

53 KLINTOWITZ, Jacob. Arte em Jornal. In: **20ª Bienal Internacional de São Paulo.** São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1989. Catálogo.

54 LAGNADO, Lisette. **São tantas as verdades:** Leonilson. São Paulo: Projeto Leonilson, 1998.

55 LAGO, Pedro Corrêa. **Caricaturistas Brasileiros:** 1836 2001. Rio de Janeiro: Marca d'água, 2001.

56 LOREDANO, Cássio. **O Bonde e a Linha:** Um Perfil de J. Carlos. São Paulo: Capivara, 2002.

57 MARCUSE, Herbert. **A Ideologia da Sociedade Industrial:** O Homem Unidimensional. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

58 MARTÍN-BARBERO. **Dos Meios às Mediações:** Comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

59 McCLOUD, Scott. **Desvendando os Quadrinhos.** São Paulo: M.Books, 2005.

60 MEDINA, Cremilda. **Notícia:** Um produto à Venda – Jornalismo na Sociedade Urbana e Industrial. São Paulo: Summus, 1988.

61 MESQUITA, Ivo. **Leonilson:** Use, é lindo, eu garanto. São Paulo: Projeto Leonilson/Cosac & Naify, 1997.

62 MESTRES DA PINTURA. **Brueghel**. São Paulo: Abril Cultural, maio, 1978.

63 METZ, Christian et alii. **A análise das Imagens:** Seleção de Ensaios da Revista Communications. Petrópolis: Vozes, 1973 (Novas Perspectivas em Comunicação).

64 MICHELI, Mario de. **As vanguardas artísticas.** São Paulo: Martins Fontes, 1991.

65 NAVES, Rodrigo. **A forma difícil:** ensaios sobre arte brasileira. São Paulo: Ática, 1996.

66 NOBLAT, Ricardo. **A arte de fazer um jornal diário.** São Paulo: Contexto, 2003.

67 NOGUEIRA, Nemércio et al. **Jornalismo é...** São Paulo: Xenon, 1997.

68 OSBORNE, Harold. **Estética e Teoria da Arte.** São Paulo: Cultrix, 1978.

69 O'SULLIVAN, Tim et al. **Keys Concepts in Communication.** Londres: Methuen & Co, 1983.

70 PEIRCE, Charles Sanders. **Collected Papers.** Charlottesville (Estados Unidos): InteLex, 1994. 1 CD-ROM, Windows XP.

71 _____. **Os Pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

72 _____. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

73 _____. **Semiótica e Filosofia.** São Paulo: Cultrix, 1993.

74 _____. **The Essencial Peirce – Volume 1.** Bloomington (Estados Unidos): Indiana University Press, 1992.

75 _____. **The Essencial Peirce – Volume 2.** Bloomington (Estados Unidos): Indiana University Press, 1998.

76 PIGNATARI, Décio. **Semiótica & Literatura.** São Paulo: Cultrix, 1987.

77 PHILLIPS, Lisa. **The American Century:** Art & Culture, 1950-2000. Nova York: Whitney Museum of American Art, 1999.

78 RABAÇA, Carlos A.; BARBOSA, Gustavo G. **Dicionário de Comunicação**. Rio de Janeiro: Campus, 2002.

79 RANSDELL, Joseph. **On Peirce´s Conception of the Iconic Sign.** Lubbock, Texas (Estados Unidos): 1997. Disponível em <http://members.door.net/arisbe/menu/library/aboutcsp/ransdell/iconic.htm.> Acesso em: 9 de out. 1997.

80 _____. The semiotical conception of the artwork. In: Machado, Fátima Regina; Bacha, Maria de Lourdes; Zangari, Wellington (Orgs.). **Caderno Jornada do Centro de Estudos Peirceanos. First Advanced Seminar on Peirce's Philosophy and Semiotics.** São Paulo: COS-PUC.SP, 10 e 11 Out. 2002.

81 ROMUALDO, Edson Carlos. **Charge Jornalística:** Intertextualidade e Polifonia. Maringá: Eduem, 2000.

82 SALLES, Cecília. **Crítica Genética:** Uma (Nova) Introdução. São Paulo: EDUC, 2000.

83 _____. **The process of journalistic production.** Encontro da International Association for Media and Communication Research. GT: Media Production Group. Mesa: Production cultures, Julho, 2004.

84 SANTAELLA, Lucia. **A Assinatura das Coisas**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

85 _____. **A Teoria Geral dos Signos**. São Paulo: Pioneira, 2000.

86 _____. **Estética de Platão a Peirce.** São Paulo: Experimento, 1994.

87 SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. **Imagem Cognição, Semiótica, Mídia.** São Paulo: Iluminuras, 1999.

88 SEBEOK, Thomas A. **Encyclopedic Dictionary of Semiotics.** Berlim: Mouton de Gruyter, 1986.

89 SOLOSKI, John. O Jornalismo e o Profissionalismo: Alguns Constrangimentos no Trabalho Jornalístico. In: Traquina, Nelson**. Jornalismo:** Questões, Teorias e "Estórias". Lisboa: Vega, 1993. p.91-100.

90 SOUZA, Claudia de. Dirigir uma Sucursal. In: Nogueira, Nemércio et al. **Jornalismo é...** São Paulo: Xenon, 1997.

91 SUBIRATS, Eduardo. **A cultura como espetáculo.** São Paulo: Nobel, 1989.

92 _____. **Da Vanguarda ao Pós-moderno.** São Paulo: Nobel, 1987.

93 _____. **Vanguarda, Mídia, Metrópoles.** São Paulo: Livros Studio Nobel, 1993.

94 TRAQUINA, Nelson et al. **Jornalismo:** Questões, Teorias e "Estórias". Lisboa: Vega, 1993.

95 _____. **Teorias do Jornalismo:** A tribo jornalística – uma comunidade interpretativa transnacional. Florianópolis: Insular, 2005.

96 _____. **Teorias do Jornalismo:** Porque as notícias são como são. Florianópolis: Insular, 2004.

97 WALKER, John A. **Arte desde o Pop**. Barcelona: Editorial Labor, 1977.

98 WOLF, Mauro. **Teorias da Comunicação**. Lisboa: Presença, 2001.

99 WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos Fundamentais da História da Arte.** São Paulo: Martins Fontes, 1989.

TEXTOS JORNALÍSTICOS CONSIDERADOS

1 A CADEIA em colapso. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, p. A12, 20 jul. 2003.

2 ALENCAR, Kennedy. Aliado presenteia Dirceu com Rolex falso. **Folha de São Paulo**, São Paulo, p. A8, 21 ago. 2003.

3 BARRIONUEVO, José. O prato do ministro. **Zero Hora**, Porto Alegre, p.14, 6 fev. 2003.

4 BATISTA JR., Paulo Nogueira. Risco de aposentadoria precoce. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 18 jul. 2003, caderno Dinheiro, p. B2.

5 BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Manhã a bordo de um táxi. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 18 jul. 2003, Caderno2, p. D14.

6 CALHEIROS, Renan. O povo como co-responsável. **Folha de São Paulo**, São Paulo, p. A3, 26 jul. 2003.

7 CALLIGARIS, Contardo. O casamento gay e a volta da intolerância. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 21 ago. 2003, Caderno Ilustrada, p. E10.

8 CAMINHOS do Rio Grande. **Zero Hora**, Porto Alegre, p. 16, 5 fev. 2003.

9 CASTRO, Paulo Rabello de. O primeiro dever do Estado. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 23 jul. 2003, caderno Dinheiro, p. B2.

10 CEREAL Kellog's: insetos. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 21 jul. 2003, caderno Economia, p. B5.

11 COIMBRA, David. O fantasma. **Zero Hora**, Porto Alegre, p. 50, 5 fev. 2003.

12 COIMBRA, David. O comício do Collor. **Zero Hora**, Porto Alegre, p. 33, 1º fev. 2003.

13 COM O VENTO a favor. **Zero Hora**, Porto Alegre, p. 12, 1º fev. 2003.

14 COMO FUNCIONA o programa. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 22 jul. 2003, caderno Economia, p. B1.

15 CORREA, Daniel et al. Uma morte envolta em mistério. **Zero Hora**, Porto Alegre, p. 4-5, 6 fev. 2003.

16 COSTA, José Luís. Jovem admite briga com estudante morto. **Zero Hora**, Porto Alegre, p. 40, 12 mar. 2003.

17 DIMENSTEIN, Gilberto. Homem é o sexo frágil. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 20 jul. 2003, caderno Cotidiano, p. C10.

18 ESTRANGEIRO é preso sob acusação de traficar ovos de pássaros silvestres do país. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 23 jul. 2003, caderno Cotidiano, p. C4.

19 FOGO Amigo. **Zero Hora**, Porto Alegre, p. 14, 4 fev. 2003.

20 FONSECA, Roberto Giannetti. O câmbio nos tempos do real. **Folha de São Paulo**, São Paulo, p. A3, 2 mar. 2003.

21 FONTANA, Ticiana. Taxista mata adolescente em suposto assalto. **Zero Hora**, Porto Alegre, p. 41, 30 jul. 2003.

22 FRANCO, Carlos Alberto Di. Repensar os jornais. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. A2, 21 jul. 2003.

23 FURLAN, Luiz Fernando. Marca Internacional. **Folha de São Paulo**, São Paulo, p. A3, 14 set. 2003.

24 GANCIA, Barbara. Enfezado, Rubinho vira Rubão... **Folha de São Paulo**, São Paulo, 25 jul. 2003, caderno Cotidiano p. C2.

25 GIANNOTTI, José Arthur. Reformas Frankenstein. **Folha de São Paulo**, São Paulo, p. A3, 25 jul. 2003.

26 GIARDINELLI, Mempo. Sonhário. **Zero Hora**, Porto Alegre, 1º fev. 2003, Caderno Cultura, p. 4-5.

27 GRAJEW, Oded. Os filhos do Brasil. **Folha de São Paulo**, São Paulo, p. A3, 23 jul. 2003.

28 IMPOSTOS sem contrapartida. **Zero Hora**, Porto Alegre, p. 18, 6 fev. 2003.

29 INDIANO bêbado beija cobra: ambos morrem. **Jornal da Tarde**, São Paulo, p. A9, 19 jul. 2003.

30 JABOR, Arnaldo. Temos um encontro de amor no fundo do abismo. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 22 jul. 2003, Caderno2, p. D10.

31 JAYME Monjardim pede afastamento de “América”. **Zero Hora**, Porto Alegre, p. 30, 13 abr. 2005.

32 LADRÃO ataca mulher, mas apanha dela e de testemunhas e é preso. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 18 jul. 2003, caderno Cotidiano, p. C4.

33 LAGOS, Ricardo. Mercosul. **Folha de São Paulo**, São Paulo, p. A3, 13 jul. 2003.

34 LAITANO, Cláudia. Investimentos. **Zero Hora**, Porto Alegre, 9 fev. 2003, caderno Donna, p. 22.

35 LEMOS, Jobson. Silêncio e Privacidade são maiores benefícios ao barrar o barulho. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 21 jul. 2003, caderno Construção, p. E8.

36 LEMOS, Jobson. Silêncio e Privacidade são maiores benefícios ao barrar o barulho. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 20 jul. 2003, caderno Classificados-Construção, p. Cc8.

37 MAGALHÃES, Álvaro. Tentou assaltar a judoca. Apanhou e ainda foi preso. **Jornal da Tarde**, São Paulo, p. A5, 18 jul. 2003.

38 MALUF, Eduardo. Duelo de bad boys. Com faro de gol. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 24 ago. 2003, caderno Esportes, p. E1.

39 MENEZES, Cynara. Crimes da cidade em mutação. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 11 jan. 2004, caderno Cotidiano, p. C7.

40 MING, Celso. A outra reforma. **Jornal da Tarde**, São Paulo, p. A2, 22 jul. 2003.

41 MITRE F. A tortura da reforma. **Jornal da Tarde**, São Paulo, p. A3, 19 jul. 2003.

42 MORENO, Cláudio. Clitóris. **Zero Hora**, Porto Alegre, 8 fev. 2003, caderno Cultura, p. 3.

43 MÜZELL, Rodrigo. A ameaça do supervírus. **Zero Hora**, Porto Alegre, 5 fev. 2003, caderno ZH Digital, p. 1.

44 NETO, Pasquale Cipro. Ganancioso, malicioso, pretencioso... **Folha de São Paulo**, São Paulo, 24 jul. 2003, caderno Cotidiano, p. C2.

45 NÊUMANNE, José. Ouvindo as preces dos fariseus. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. A2, 16 jul. 2003.

46 NOVAES, Washington. Mais do mesmo? **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. A2, 18 jul. 2003.

47 NUNOMURA, Eduardo. Os muitos Bernardinhos. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 20 jul. 2003, caderno Esportes, p. E6.

48 O IMPACTO da pirataria. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. A3, 15 jan. 2004.

49 O PLANETA de todas as tribos. **Zero Hora**, Porto Alegre, 3 fev. 2003, Segundo Caderno, p. 1.

50 O PREÇO de ousar. **Zero Hora**, Porto Alegre, p. 18, 3 fev. 2003.

51 OS DEZ mais. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. H20, 25 jan. 2004.

52 PÁSSAROS urbanos cantam alto para poder 'namorar'. **Jornal da Tarde**, São Paulo, p. A12, 20 jul. 2003.

53 PEREIRA, Luiz Carlos Bresser. Fontes da popularidade. **Folha de São Paulo**, São Paulo, p. A3, 31 ago. 2003.

54 PORTUGUÊS é preso 'chocando' ovos. **Jornal da Tarde**, São Paulo, p. A6, 23 jul. 2003.

55 PRESOS mais dois seqüestradores. **Zero Hora**, Porto Alegre, p. 35, 4 fev. 2003.

56 PUNIÇÃO não educa. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. A3, 18 jul. 2003.

57 QUAGLIA, Giovanni. Vamos falar sobre drogas. **Folha de São Paulo**, p. A3, São Paulo, 16 mar. 2003.

58 RICUPERO, Rubens. A chave da parábola. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 20 jul. 2003, caderno Dinheiro, p. B2.

59 RIOS, Josué. Escolas: inadimplentes no olho da rua. **Jornal da Tarde**, São Paulo, p. A12, 22 jul. 2003.

60 SAMPAIO, Maria Ruth Amaral de. O destino do São Vito. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. A2, 21 jul. 2003.

61 SCARPELLINI, Vincenzo. Paraíso Perdido. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 9 jul. 2003, caderno Cotidiano, p. C2.

62 SCARPELLINI, Vincenzo. Avenida São João. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 23 jul. 2003, caderno Cotidiano, p. C2.

63 SCLIAR, Moacyr. Cuba: a controvérsia. **Zero Hora**, Porto Alegre, 9 fev. 2003, caderno Donna, p.8.

64 SCLIAR, Moacyr. Sexo insólito. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 21 jul. 2003, caderno Cotidiano, p. C2.

65 SONINHA. Emigrantes. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 24 jul. 2003, caderno Esportes, p. D3.

66 TERCEIRA megaoperação da PF. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. A3, 15 dez. 2003.

67 VIEIRA, Oscar Vilhena. Um canto de fogo. **Folha de São Paulo**, São Paulo, p. A3, 26 jul. 2003.

68 WATTS, Jonathan e MORRIS, Steven. Crescimento planejado para a China é insustentável, alerta ONU. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 20 jul. 2003, caderno Economia, p. B12.

ENTREVISTAS REALIZADAS PARA ESTA PESQUISA

1 CALLAGE, Isabel Braga (Bebel). As rotinas de produção e concepções das ilustrações na Zero Hora. Porto Alegre, 28 jan. 2004. Entrevista concedida a Gilmar Hermes.

2 CARVALHEIRO, Fernando (Carvall). As rotinas de produção e concepções das ilustrações na Folha de São Paulo. São Paulo, 22 jul. 2003. Entrevista concedida a Gilmar Hermes.

3 CERVENY, Alex. As rotinas de produção e concepções das ilustrações na Folha de São Paulo. São Paulo, 24 jul. 2003. Entrevista concedida a Gilmar Hermes.

4 COSTA, Mariza Dias. As rotinas de produção e concepções das ilustrações na Folha de São Paulo. São Paulo, 6 fev. 2004. Entrevista concedida a Gilmar Hermes.

5 CIPIS, Marcelo. As rotinas de produção e concepções das ilustrações na Folha de São Paulo. São Paulo, 24 jul. 2003. Entrevista concedida a Gilmar Hermes.

6 DAMIANI, Emilio. As rotinas de produção e concepções das ilustrações na Folha de São Paulo. São Paulo, 12 fev. 2003. Entrevista concedida a Gilmar Hermes.

7 DAMIANI, Emilio. As rotinas de produção e concepções das ilustrações na Folha de São Paulo. São Paulo, 24 jul. 2003. Entrevista concedida a Gilmar Hermes.

8 DOLIS, Rosangela; GONÇALVES, Aparecido; CARVALHO, Alexandre; ARAGÃO, Leonardo; CARNEVALLI, Hugo; LARA, Glauco Costa; MÜLLER, Marcos; BAPTISTÃO, Eduardo; ACOSTA, Luis Alberto. As rotinas de produção e concepções das ilustrações nos jornais O Estado de S. Paulo e Jornal da Tarde (Acompanhamento das rotinas). São Paulo, dias 17, 18 e 21 jul. 2003. Entrevistas concedidas a Gilmar Hermes.

9 EUVALDO, Célia. O projeto da Folha de São Paulo com participação de artistas plásticos. São Paulo, 21 jul. 2003. Entrevista concedida a Gilmar Hermes.

10 FRAGA, Gilmar. As rotinas de produção e concepções das ilustrações na Zero Hora. Porto Alegre, 22 jan. 2004. Entrevista concedida a Gilmar Hermes.

11 GALHARDO, Antonio Carlos. As rotinas de produção e concepções das ilustrações na Folha de São Paulo. São Paulo, 22 jul. 2003. Entrevista concedida a Gilmar Hermes.

12 GENTILLE, Massimo. As rotinas de produção e concepções das ilustrações na Folha de São Paulo. São Paulo, 12 fev. 2003. Entrevista concedida a Gilmar Hermes.

13 GIANNOTTI, Marco. O projeto da Folha de São Paulo com participação de artistas plásticos. São Paulo, 24 jul. 2003. Entrevista concedida a Gilmar Hermes.

14 GRINSPUM, Ester. O projeto da Folha de São Paulo com participação de artistas plásticos. São Paulo, 22 jul. 2003. Entrevista concedida a Gilmar Hermes.

15 KIPPER, Henrique Antonio. As rotinas de produção e concepções das ilustrações na Folha de São Paulo. São Paulo, 25 jul. 2003. Entrevista concedida a Gilmar Hermes.

16 LEIRNER, Jac. O projeto Arte em Jornal. São Paulo, 6 fev. 2004. Entrevista concedida a Gilmar Hermes.

17 MENDES FILHO, Adolar de Paula. As rotinas de produção e concepções das ilustrações na Folha de São Paulo. São Paulo, 9 fev. 2004. Entrevista concedida a Gilmar Hermes.

18 MONTEIRO, Paulo. O projeto da Folha de São Paulo com participação de artistas plásticos. São Paulo, 16 jul. 2003. Entrevista concedida a Gilmar Hermes.

19 MÜLLER, Carlinhos. As rotinas de produção e concepções das ilustrações nos jornais O Estado de S. Paulo e Jornal da Tarde. São Paulo, 5 fev. 2004. Entrevista concedida a Gilmar Hermes.

20 KERN, Renato; LIMA NETO, Eduardo Uchôa de; MACIEL, Leandro; OLIVEIRA, Eduardo Reis de (Edu). As rotinas de produção e concepções das ilustrações no jornal Zero Hora (Acompanhamento das rotinas). Porto Alegre, dias 3, 4 e 5 fev. 2003. Entrevistas concedidas a Gilmar Hermes.

21 PEDROSO JÚNIOR, Orlando Ribeiro. As rotinas de produção e concepções das ilustrações na Folha de São Paulo. São Paulo, 22 jul. 2003. Entrevista concedida a Gilmar Hermes.

22 SALEME, Marina. O projeto da Folha de São Paulo com participação de artistas plásticos. São Paulo, 17 jul. 2003. Entrevista concedida a Gilmar Hermes.

23 SCARPELLINI, Vincenzo. As rotinas de produção e concepções das ilustrações na Folha de São Paulo. São Paulo, 25 jul. 2003. Entrevista concedida a Gilmar Hermes.

24 SOUZA, Luiz Adolfo Lino de; KERN, Renato; FRAGA, Gilmar. As rotinas de produção e concepções das ilustrações na Zero Hora. Porto Alegre, 22 jan. 2003. Entrevista concedida a Gilmar Hermes.

UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS

CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO

AS ILUSTRAÇÕES DE JORNAIS DIÁRIOS IMPRESSOS: EXPLORANDO FRONTEIRAS ENTRE JORNALISMO, PRODUÇÃO E ARTE

VOLUME 3 (ANEXOS)

GILMAR ADOLFO HERMES

TESE DE DOUTORADO
ORIENTADOR: PROF. DR. RONALDO HENN

São Leopoldo, 21 de setembro de 2005.

GILMAR ADOLFO HERMES

AS ILUSTRAÇÕES DE JORNAIS DIÁRIOS IMPRESSOS: EXPLORANDO FRONTEIRAS ENTRE JORNALISMO, PRODUÇÃO E ARTE

VOLUME 3

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos, para obtenção do título de doutor em Comunicação. Orientador: Prof. Dr. Ronaldo Henn.

São Leopoldo, 21 de setembro 2005.

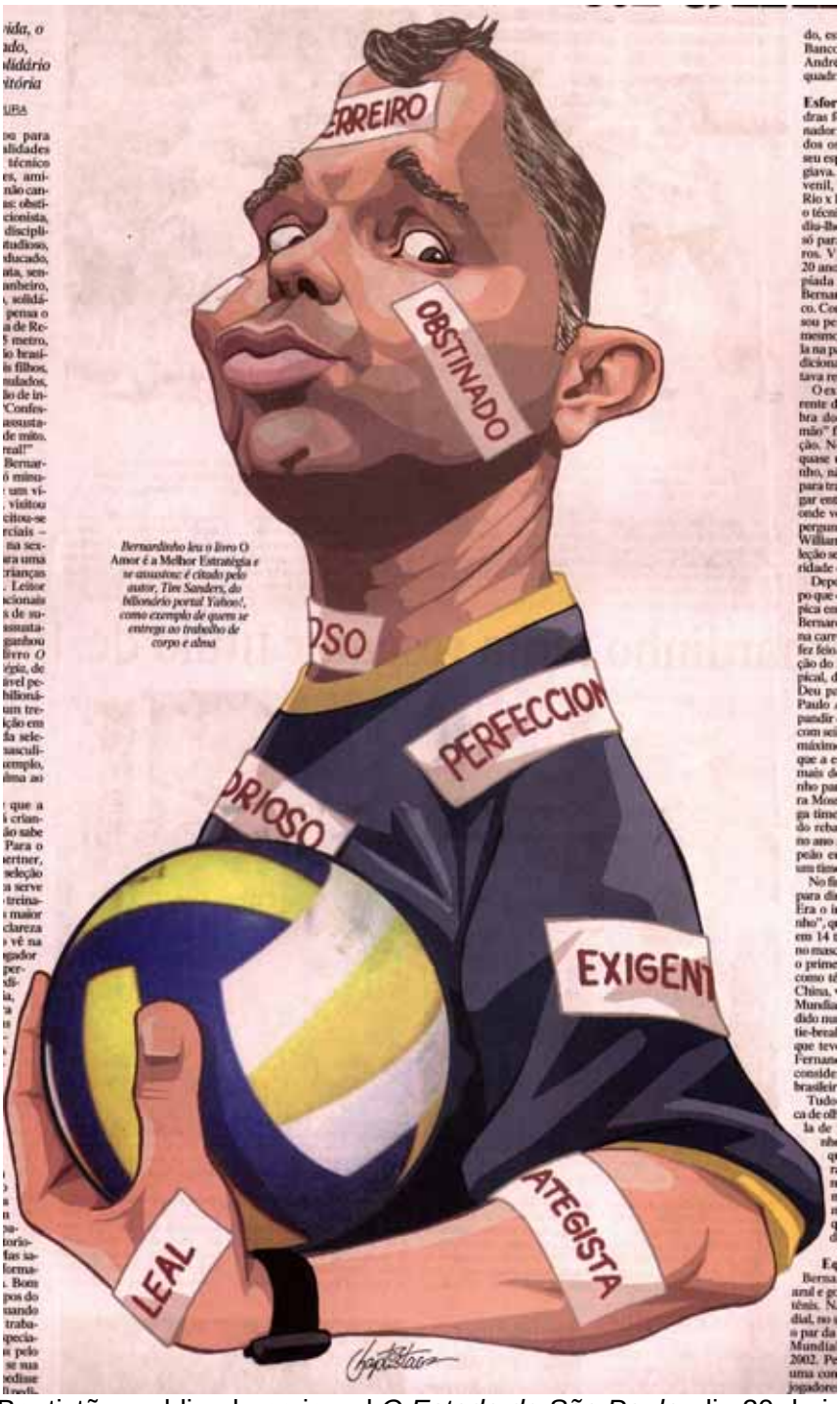


Imagem de Baptistão, publicada no jornal *O Estado de São Paulo*, dia 20 de julho de 2003

“A questão de ser identificado pelo traço é importante,... mas não é sempre que se consegue isso...”

SUMÁRIO

VOLUME 1

1 INTRODUÇÃO 16

2 A FONTE LÓGICA DA TEORIA DOS SIGNOS 27

2.1 MUITO ALÉM DE UMA MERA CLASSIFICAÇÃO DOS SIGNOS 28
2.2 O CONCEITO PEIRCEANO DE SIGNO 34
2.3 O CONCEITO DE OBJETO 38
2.4 O CONCEITO DE INTERPRETANTE 43
2.5 AS CATEGORIAS PEIRCEANAS 48
2.6 AS CLASSES SÍGNICAS 52
2.7 A ICONICIDADE 57
2.8 AS SEMIOSES 66
2.9 CAMINHO PARA UMA ABORDAGEM ESTÉTICA 69

3 UMA VISÃO GERAL DO JORNALISMO 73

3.1 OS VALORES/NOTÍCIA 80
3.2 RETOMADA HISTÓRICA DAS TEORIAS DO JORNALISMO 89
3.3 UMA PERSPECTIVA SEMIÓTICA NA LINHA INTERACIONISTA 92
3.4 JORNALISMO INFORMATIVO, INTERPRETATIVO E OPINATIVO 93
3.4 ESTRATÉGIAS DEFINIDAS PARA A PESQUISA DE CAMPO 103

4 O QUE É ILUSTRAÇÃO JORNALÍSTICA? 106

4.1 ASPECTOS HISTÓRICOS DAS ILUSTRAÇÕES E CARICATURAS 109
4.2 A ARTE DOS QUADRINHOS 113

5 DEFININDO PROBLEMAS ESTÉTICOS 122

6 REFERÊNCIAS DA HISTÓRIA DA ARTE 137

6.1 OS LEGISSIGNOS DA ARTE 137
6.2 UM PERCURSO PELA HISTÓRIA, CONSIDERANDO COLAGENS E MONTAGENS .. 138
6.3 O MODERNISMO 142
6.3.1 FAUVISMO E EXPRESSIONISMO 146
6.3.2 O CUBISMO 149
6.3.3 O FUTURISMO 155
6.3.4 O DADAÍSMO 156
6.3.5 O SURREALISMO 157
6.3.6 O ABSTRACIONISMO 158
6.4 A ARTE NO PÓS-GUERRA 172
6.5 DA HISTÓRIA DA ARTE PARA AS PÁGINAS DOS JORNAIS 176

7 O PROJETO DA *FOLHA DE S. PAULO* COM ARTISTAS PLÁSTICOS . 178

7.1 CONCEPÇÃO DO PROJETO DA *FOLHA* AOS DOMINGOS 178
7.2 CONCEPÇÕES DOS TRABALHOS 179
7.2.1 ESTER GRISPUM 180
7.2.2 PAULO MONTEIRO 183
7.2.3 MARINA SALEME 186
7.2.4 CÉLIA EUVALDO 188
7.2.5 MARCO GIANNOTTI 190
7.3 CONFRONTO COM A LINGUAGEM JORNALÍSTICA 191
7.4 RELAÇÕES COM OS TEXTOS 193
7.5 O SUPORTE DO JORNAL 197
7.6 O JORNAL COMO ESPAÇO DE EXPOSIÇÃO 199
7.7 CONSIDERAÇÕES SOBRE OS TRABALHOS DOS ILUSTRADORES JORNALISTAS 204
7.8 AS ILUSTRAÇÕES ARTÍSTICAS PUBLICADAS NA *FOLHA DE SÃO PAULO* 205
7.9 O PROJETO DO *JORNAL DA TARDE* 218
7.10 LEONILSON 222
7.11 CONTRAPONTO DA ARTE PARA O JORNALISMO 224

VOLUME 2

8 AS PRÁTICAS DA ILUSTRAÇÃO JORNALÍSTICA 239

8.1 UM OLHAR ABRANGENTE DAS ROTINAS DOS VEÍCULOS ESTUDADOS 239
8.1.1 A *FOLHA DE SÃO PAULO* 239
8.1.2 A *ZERO HORA* 247
8.1.3 O *ESTADÃO* E O *JORNAL DA TARDE* 260
8.2 AS DIFERENTES TRAJETÓRIAS PROFISSIONAIS DOS ILUSTRADORES 276
8.3 A FUNÇÃO DAS ILUSTRAÇÕES 288
8.4 AS RELAÇÕES ENTRE AS ILUSTRAÇÕES E OS TEXTOS 292
8.5 O ESTILO 311
8.6 VOCABULÁRIOS E REPERTÓRIOS VISUAIS 328
8.7 TÉCNICAS DE DESENHO (ENTRE O LÁPIS E O COMPUTADOR) 334
8.8 OS INFOGRÁFICOS 344
8.9 A FOTOGRAFIA E A ILUSTRAÇÃO 352
8.10 O CARÁTER FIGURATIVO DAS ILUSTRAÇÕES JORNALÍSTICAS 356
8.11 RELAÇÕES PROFISSIONAIS ENTRE ILUSTRADORES E EDITORES 362
8.12 O PAPEL DA EMPRESA NA CULTURA PROFISSIONAL 372
8.13 A ILUSTRAÇÃO E A DISTINÇÃO DOS CAMPOS DO JORNALISMO E DAS ARTES . 382
8.14 A DIMENSÃO ESTÉTICA COMO UM ESPAÇO DE LIBERDADE 395

9 ANÁLISE DAS ILUSTRAÇÕES NA PERSPECTIVA DAS PRÁTICAS 402

9.1 DESENHOS DE ILUSTRADORES PROFISSIONAIS NA *ZERO HORA* 403
9.2 DESENHOS DE ILUSTRADORES PROFISSIONAIS NA *FOLHA DE SÃO PAULO* 426
9.3 DESENHOS DE ILUSTRADORES PROFISSIONAIS NOS JORNAIS *ESTADÃO* E JORNAL *DA TARDE* 447

10 CONCLUSÃO 462

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 484

TEXTOS JORNALÍSTICOS CONSIDERADOS 491

ENTREVISTAS REALIZADAS PARA ESTA PESQUISA 496

VOLUME 3

ANEXOS

ANEXO A 1 510
ANEXO A 2 512
ANEXO A 3 513
ANEXO B 514
ANEXO C 1 515
ANEXO C 2 517
ANEXO C 3 519
ANEXO C 4 521
ANEXO C 5 523
ANEXO D 1 525
ANEXO D 2 526
ANEXO D 3 527
ANEXO D 4 528
ANEXO D 5 529
ANEXO D 6 530
ANEXO D 7 531
ANEXO E 1 532
ANEXO E 2 533
ANEXO E 3 534
ANEXO E 4 535
ANEXO F 536
ANEXO G 538
ANEXO H 539
ANEXO I 1 540
ANEXO I 2 541
ANEXO I 3 542
ANEXO I 4 543

ANEXO I 5..... 544
ANEXO I 6..... 546
ANEXO I 7..... 547
ANEXO I 8..... 548
ANEXO I 9..... 549
ANEXO I 10..... 550
ANEXO I 11..... 551
ANEXO I 12..... 553
ANEXO I 13..... 554
ANEXO I 14..... 555
ANEXO I 15..... 556
ANEXO I 16..... 557
ANEXO I 17..... 558
ANEXO I 18..... 559
ANEXO I 19..... 560
ANEXO I 20..... 561
ANEXO I 21..... 562
ANEXO I 22..... 563
ANEXO I 23..... 564
ANEXO I 24..... 565
ANEXO I 25..... 566
ANEXO I 26..... 567
ANEXO I 27..... 568
ANEXO I 28..... 569
ANEXO I 29..... 570
ANEXO I 30..... 571
ANEXO I 31..... 572
ANEXO I 32..... 573
ANEXO I 33..... 574
ANEXO I 34..... 575
ANEXO I 35..... 576
ANEXO I 36..... 577
ANEXO I 37..... 578

ANEXO I 38..... 579
ANEXO I 39..... 580
ANEXO I 40..... 581
ANEXO I 41..... 582
ANEXO I 42..... 585
ANEXO I 43..... 586
ANEXO I 44..... 587
ANEXO I 45..... 588
ANEXO I 46..... 589
ANEXO I 47..... 590
ANEXO I 48..... 591
ANEXO I 49..... 592
ANEXO I 50..... 593
ANEXO I 51..... 594
ANEXO J 1..... 595
ANEXO J 2..... 597
ANEXO J 3..... 599
ANEXO J 4..... 601
ANEXO J 5..... 603
ANEXO J 6..... 604
ANEXO J 7..... 606
ANEXO J 8..... 608
ANEXO J 9..... 609
ANEXO J 10..... 610
ANEXO J 11..... 612
ANEXO J 12..... 613
ANEXO J 13..... 614
ANEXO J 14..... 615
ANEXO J 15..... 616
ANEXO J 16..... 617
ANEXO J 17..... 618
ANEXO J 18..... 620
ANEXO J 19..... 621

ANEXO J 20 ..... **622**
ANEXO J 21 ..... **625**
ANEXO J 22 ..... **628**
ANEXO J 23 ..... **630**
ANEXO J 24 ..... **632**
ANEXO K 1 ..... **633**
ANEXO K 2 ..... **634**
ANEXO K 3 ..... **636**
ANEXO K 4 ..... **637**
ANEXO K 5 ..... **638**
ANEXO K 6 ..... **639**
ANEXO K 7 ..... **640**
ANEXO K 8 ..... **641**
ANEXO K 9 ..... **642**
ANEXO K 10 ..... **643**
ANEXO K 11 ..... **644**
ANEXO K 12 ..... **645**
ANEXO K 13 ..... **646**
ANEXO K 14 ..... **647**
ANEXO K 15 ..... **649**
ANEXO K 16 ..... **650**
ANEXO K 17 ..... **651**
ANEXO K 18 ..... **652**
ANEXO K 19 ..... **654**
ANEXO K 20 ..... **655**
ANEXO K 21 ..... **656**
ANEXO K 22 ..... **657**
ANEXO K 23 ..... **659**
ANEXO K 24 ..... **660**
ANEXO K 25 ..... **661**
ANEXO K 26 ..... **662**
ANEXO K 27 ..... **664**
ANEXO K 28 ..... **665**

ANEXO K 29 ..... **667**
ANEXO K 30 ..... **669**
ANEXO K 31 ..... **670**
ANEXO K 32 ..... **672**
ANEXO K 33 ..... **673**
ANEXO K 34 ..... **675**
ANEXO K 35 ..... **676**
ANEXO K 36 ..... **677**
ANEXO K 37 ..... **678**
ANEXO K 38 ..... **679**
ANEXO K 39 ..... **680**
ANEXO K 40 ..... **681**
ANEXO K 41 ..... **682**
ANEXO K 42 ..... **683**
ANEXO K 43 ..... **684**
ANEXO K 44 ..... **685**
ANEXO K 45 ..... **687**
ANEXO K 46 ..... **689**
ANEXO K 47 ..... **691**
ANEXO K 48 ..... **693**
ANEXO K 49 ..... **695**
ANEXO K 50 ..... **696**
ANEXO K 51 ..... **697**
ANEXO K 52 ..... **698**

ANEXO A 1: Questões para entrevistas com editores de arte

1 - Quais são os horários de trabalho?

2 - Há quantas equipes na editoria de arte? Trabalham em quais turnos?

3 - Os profissionais que trabalham na editoria de arte são responsáveis por quais aspectos da produção do jornal?

4 - Os ilustradores cumprem unicamente com essa função ou exercem outras funções além dessa?

5 - Como as tarefas são divididas?

6 - São feitos reuniões entre os ilustradores? Quais profissionais participam dessas reuniões?

7 - Na rotina do seu trabalho, com quais profissionais da redação os ilustradores têm maior contato?

8 - Quais são os horários de maior tensão para a editoria de arte?

9 - Em quais horários tendem a ser tomadas as principais decisões?

10 - Quais são as matérias jornalísticas que tendem a ser ilustradas?

11 - Há profissionais ilustradores dentro da redação da Zero Hora que podem ser considerados exemplares para os demais profissionais?

12 - Como é a rotina da editoria de arte?

13 - Como você definiria os principais objetivos do trabalho que tendem a se repetir dia-a-dia?

14 - Como a empresa interfere na rotina dos trabalhos da editoria de arte?

15 - Há uma política editorial da editoria de arte?

16 - Como o trabalho dos ilustradores é estimulado?

17 - Em que medida o trabalho dos ilustradores é reconhecido como uma atividade jornalística?

18 - Quem, dentro da redação, costuma avaliar os trabalhos dos ilustradores?

19 - Os ilustradores são estimulados a desenvolver um estilo pessoal? Como?

20 - Os ilustradores são estimulados a fazer cursos, estudar arte? Como?

21 - Os ilustradores costumam ter algum outro tipo de retorno sobre os seus trabalhos?

22 - As ilustrações devem representar alguma coisa?

23 - Espera-se que as ilustrações apresentem a representação de figuras humanas?

24 - Desenhos abstratos são bem-vindos em ilustrações jornalísticas?

25 - Costumam ocorrer discussões entre os ilustradores e os autores dos textos opinativos, a exemplo dos editoriais?

ANEXO A 2: Questões para os ilustradores

1) Nome?

2) Idade?

3) Você tem qual tipo de formação profissional?

4) Você tem algum tipo de formação artística?

5) Como é a sua rotina de trabalho?

6) Você costuma fazer ilustrações para quais áreas?

7) Quais são os elementos importantes a considerar no texto do redator para fazer uma ilustração?

8) Existe um vocabulário de imagens que são reorganizadas/atualizadas/compostas de acordo com o assunto do dia?

9) Você é preocupado em definir ou praticar um certo estilo de ilustração?

10) Como você define os limites entre o artístico e o jornalístico no seu trabalho?

11) Como o ilustrador contribui para o produto jornalístico?

12) Como a ilustração colabora para a significação dos textos?

13) Como o respeito ao texto impõe limites ao ilustrador?

14) Há editorias nas quais o ilustrador teria um campo mais favorável ao seu trabalho? Por quê?

15) Você costuma discutir o seu trabalho com o editor de arte do jornal ou com editores de texto?

16) Como o seu trabalho é estimulado pela empresa?

17) Quais são as expectativas da empresa em relação ao seu trabalho?

18) Há uma política editorial neste veículo em relação às ilustrações?

ANEXO A 3: Questões para artistas plásticos que atuam junto à Folha de São Paulo

1) Como você vê esse trabalho de ilustrações jornalísticas no contexto geral do seu trabalho?

2) A realização das ilustrações na *Folha de São Paulo* exige uma definição particular de trabalho?

3) O trabalho de ilustrações em jornais impõe quais tipos de limitações?

4) Como você vê o suporte bidimensional do jornal? Quais são as suas possibilidades e as suas limitações?

5) Você busca uma coerência entre as ilustrações publicadas em diferentes edições?

6) Em que medida o texto do colunista de cada edição determina a resolução da ilustração?

7) Como você vê os textos dos colunistas? Quais elementos do texto você considera importantes para a elaboração das imagens?

8) O que se impõe, as questões trazidas pelo texto do colunista ou as questões que vêm sendo desenvolvidas no seu trabalho?

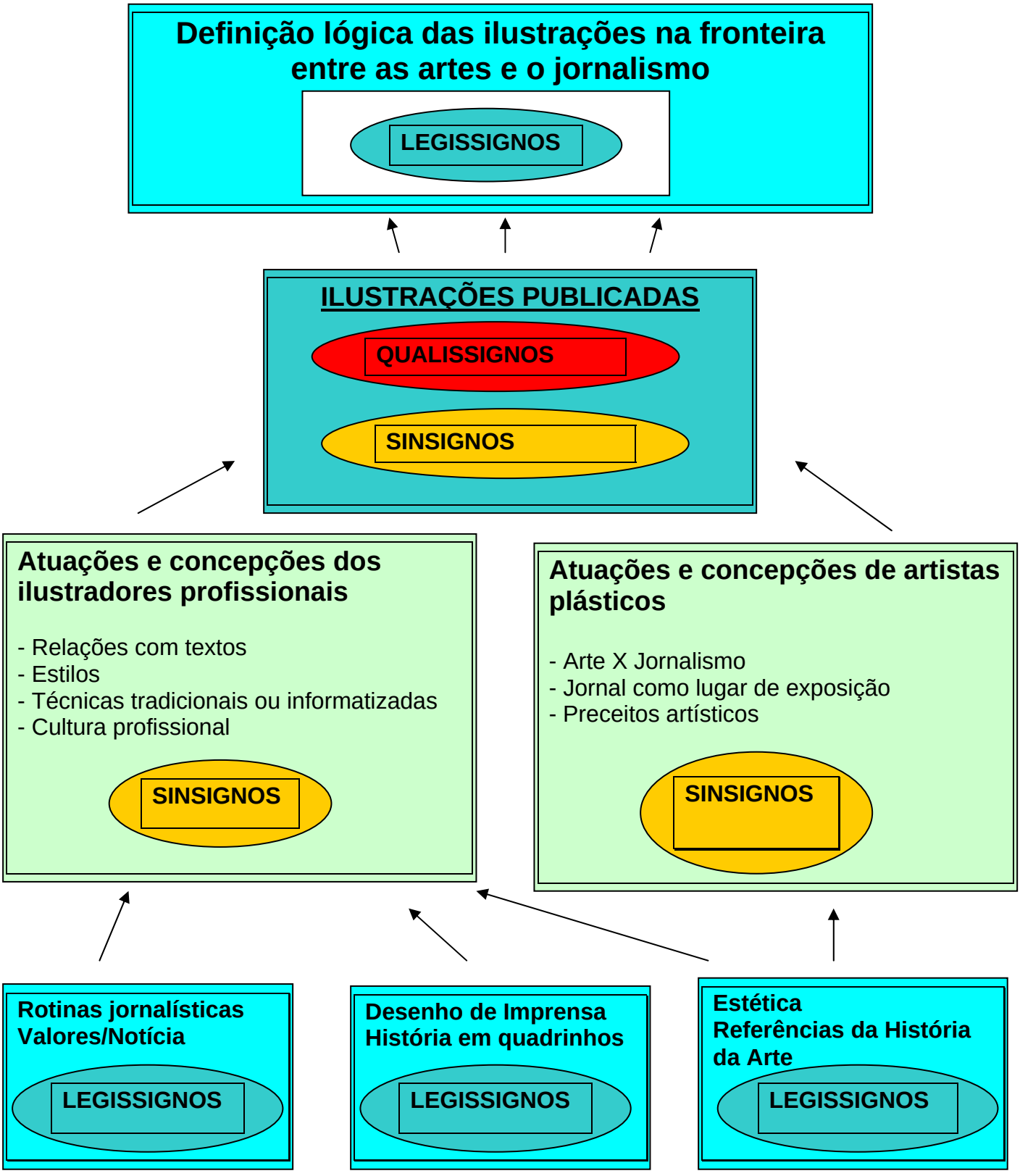
9) Você acredita que o jornal funciona como se fosse um local de exposições para a sua obra?

10) Você acredita que possa haver um diálogo entre as diferentes ilustrações do jornal, como se todas fizessem parte de uma exposição? Como o trabalho de ilustrador tem modificado as suas concepções de arte?

11) O que você acredita que determina a significação dessas ilustrações na Folha de São Paulo?

12) Você tem recebido algum tipo de retorno em relação ao trabalho desenvolvido nas ilustrações da *Folha*?

ANEXO B: Diagrama da Pesquisa



ANEXO C 1: Ilustração de Ester Grinspum para o texto *Vamos falar sobre drogas*, publicado na coluna *Tendências/Debates*, na página 3 da *Folha de São Paulo*, dia 16 de março de 2003.



Vamos falar sobre drogas

GIOVANNI QUAGLIA

Ester Grinspum

s Unidas esco-
marcar o Dia
buso de Dro-
m 26 de junho.
apropriado à
amos falar so-
envolver a so-
a questão das
na colaboração

al da Junta In-
ão de Entorpe-
Conselho Eco-
ões Unidas) di-
nais de 160 paí-
o as diferentes
re o controle de
stâncias psico-
lesses esforços
ciais e legais es-
o de drogas ilí-
mundial acima
ndo como refe-
a década de 90.
bastante signifi-
de 200 milhões
o se considera o
tas, a compara-

A fim de melhorar os indicadores de drogas e

população na família e na comunidade para reduzir a reincidência.

Nessa questão, a pior e mais custosa

TEMAS
PELOS

Guerra no

Governo L

Violência

(*) de um total

Fogo

"A repor
externa co
13/3) traz
divulgar o
tou ajuda
governos
aos incên
Em entr
em Mana
licitada a
que tal aju
dio ocorr
no federa
nenhuma
outros go

Terezinh
Ministe

FOLHA DE S.PAULO

OPINIÃO

TENDÊNCIAS/DEBATES

Os artigos publicados com assinatura não traduzem a opinião do jornal. Sua publicação obedece ao propósito de estimular o debate dos problemas brasileiros e mundiais e de refletir as diversas tendências do pensamento contemporâneo
E-mail: debates@uol.com.br

Vamos falar sobre drogas

GIOVANNI QUAGLIA

A CADA ano, as Nações Unidas escolhem um tema para marcar o Dia Internacional contra o Abuso de Drogas, que é comemorado em 26 de junho. O tema de 2003, bastante apropriado à realidade brasileira, é "Vamos falar sobre drogas". O objetivo é envolver a sociedade no debate sobre a questão das drogas, e este artigo é uma colaboração com essa iniciativa.

Segundo relatório anual da Junta Internacional de Fiscalização de Entorpecentes (órgão ligado ao Conselho Econômico e Social das Nações Unidas) divulgado recentemente, mais de 160 países estão implementando as diferentes convenções da ONU sobre o controle de narcóticos e outras substâncias psicotrópicas. Um balanço desses esforços mostra que pressões sociais e legais estão limitando o consumo de drogas ilícitas a 5% da população mundial acima de 15 anos de idade —tendo como referência os últimos anos da década de 90.

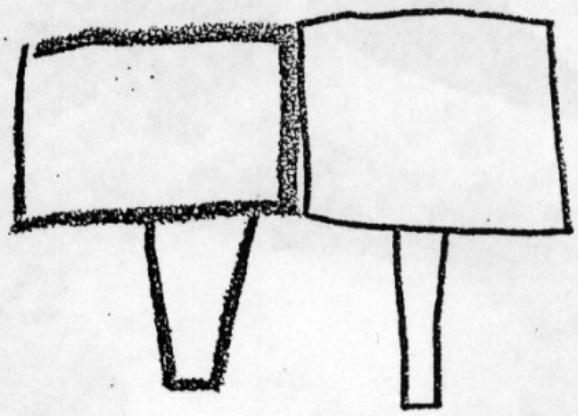
Esse percentual, que é bastante significativo, representa cerca de 200 milhões de pessoas. Mas, quando se considera o consumo de drogas lícitas, a comparação é favorável. De acordo com a OMS (Organização Mundial da Saúde), o consumo global de tabaco e álcool na população acima de 15 anos é estimado, respectivamente, em 30% e 50%.

Nos países cientes dos danos causados pelas drogas legais à saúde e à produtividade e de sua relação com o aumento da violência, ações vigorosas ajudam usuários a abandonar o hábito ou, pelo menos, reduzir os riscos desse consumo como um primeiro passo para a abstinência. Este é um caminho longo, mas a tendência é que as restrições do consumo de drogas legais sejam cada vez maiores, indo na mesma direção adotada há 50 anos pela comunidade internacional em relação às substâncias ilegais.

Um bom exemplo é a convenção proposta pela OMS, para mais de 170 países, com o objetivo de frear o consumo de cigarro. Entre as medidas sugeridas estão o aumento de impostos sobre a produção e a comercialização do tabaco, maiores restrições às áreas destinadas aos fumantes e a proibição total de publicidade e patrocínio cultural e esportivo pelos fabricantes de cigarro.

No que se refere às drogas ilícitas, novos e maiores esforços precisam ser feitos para conscientizar a juventude brasileira de que os prazeres de curto prazo proporcionados pelo consumo de maconha, cocaína e drogas sintéticas têm efeitos danosos para a saúde. Estudos sobre a maconha, a droga ilícita mais socialmente banalizada, mostram que seu poder cancerígeno é quatro vezes superior ao do tabaco. Além disso, a importante revista "British Medical Journal" mostrou que há uma relação causal entre o uso dessa droga e o desenvolvimento de psicoses.

Ester Grinspum



A fim de melhorar os indicadores de drogas e crime, a sociedade brasileira deve apoiar as políticas internacionais

Outro aspecto importante é a concentração de renda derivada do tráfico de drogas. Em 2001, o consumo de heroína e cocaína nos Estados Unidos e na Europa movimentou cerca de US$ 80 bilhões. Desse total, apenas 1% ficou com os agricultores envolvidos nas plantações da matéria-prima dessas duas drogas nos países em desenvolvimento (Afeganistão, Bolívia, Colômbia e Peru, por exemplo). Os demais 99% foram parar nas mãos dos traficantes.

A maior parte dos US$ 3,8 bilhões que retornaram aos países produtores não contribuiu para a economia local, pois os gastos dos traficantes estão concentrados em produtos importados. Essa análise ainda não está disponível para o Brasil, mas o mercado doméstico de drogas ilícitas gera alguns bilhões de dólares para os narcotraficantes, que devem grande parte de seu lucro aos consumidores com alto poder aquisitivo.

Não pretendendo esgotar o assunto aqui, mas é preciso dizer que, para reduzir o mercado de drogas ilícitas, a estratégia brasileira deve ser bem balanceada entre a prevenção e a repressão. Medidas preventivas são importantes para influenciar os jovens a não se envolverem com o consumo de drogas ilícitas, prover serviços de qualidade para usuários que querem deixar o hábito ou reduzir os riscos associados ao uso dessas substâncias e facilitar a reinserção dessa população na família e na comunidade para reduzir a reincidência.

Nessa questão, a pior e mais custosa política pública é deixar à própria sorte e sem nenhuma ajuda aqueles que desenvolveram problemas com drogas. Nas duas últimas décadas, a Europa tem investido em serviços públicos de qualidade. Nos Estados Unidos, o orçamento da Estratégia Nacional para o Controle de Drogas cresce consistentemente e os serviços de prevenção e de tratamento do abuso de drogas receberão cerca de US$ 5,2 bilhões em 2003. Isso representa 47% do orçamento destinado ao controle de drogas naquele país.

As medidas repressivas são igualmente importantes e tradicionalmente reconhecidas. Mas, no campo da prevenção, muitos anos foram necessários para se chegar à conclusão de que os investimentos nessa área dão retorno e reduzem o mercado das drogas ilícitas.

A fim de melhorar os indicadores de drogas e crime, a sociedade brasileira deve apoiar as políticas internacionais já ratificadas pelo país. Como o governo britânico observa, as convenções da ONU oferecem espaço suficiente para que os países ajam dentro de necessidades específicas. Para serem eficazes, os governos federal, estaduais e municipais devem incluir a prevenção ao crime e à droga como um tema transversal nos seus planos de trabalho, uma vez que esse problema afeta toda a sociedade.

Com a união de esforços entre o governo e a sociedade civil, um progresso considerável poderá ser feito, mesmo com investimentos moderados.

Giovanni Quaglia, 52, é o representante regional do Unodc (Escritório das Nações Unidas contra Drogas e Crimes) para o Brasil e o Cone Sul. Foi chefe de Operações na sede do Unodc em Viena e representante do mesmo escritório no Paquistão, Afeganistão, Irã, Brasil e Bolívia.

ANEXO C 2: Ilustração de Paulo Monteiro para o texto *Marca Internacional*, publicado na coluna *Tendências/Debates*, na página 3 da *Folha de São Paulo*, dia 14 de setembro de 2003.



Marca internacional

LUIZ FERNANDO FURLAN

Paulo Monteiro

dos safá-
le Nelson
de que a
nais pare-
n aspectos
ido, e am-
om a qual
nacional-
s sul-afri-
nalidades
las do que

primeira
agem que
sempre a

lemanha,
Ninguém
ar de suas
nacionali-
por aliar
as, princi-
moção no
hamo de
lguém pa-

Precisamos construir a imagem do Brasil, pensar

expectativa de que, em 2003, ela ultrapasse US$ 1 bilhão. As exportações são basicamente de automóveis e motores.

A missão comercial brasileira à África do Sul no mês de julho, organizada pela

FOLHA DE S.PAULO

OPINIÃO

TENDÊNCIAS/DEBATES

Os artigos publicados com assinatura não traduzem a opinião do jornal. Sua publicação obedece ao propósito de estimular o debate dos problemas brasileiros e mundiais e de refletir as diversas tendências do pensamento contemporâneo
E-mail: debates@uol.com.br

Marca internacional

LUIZ FERNANDO FURLAN

Paulo Monteiro



A CABO DE voltar da terra dos safáris, vinhos e, é claro, de Nelson Mandela e estou convencido de que a África do Sul é um dos países mais parecidos com o Brasil. Os dois têm aspectos de Primeiro e de Terceiro Mundo, e ambos procuram uma marca com a qual possam ser reconhecidos internacionalmente. Como os brasileiros, os sul-africanos também têm suas personalidades e elas são muito mais conhecidas do que seus produtos.

Quando chego a um país, a primeira pergunta que faço é qual a imagem que eles têm do Brasil. A resposta é sempre a mesma: samba, café e Pelé.

Não é o que acontece com Alemanha, França ou Itália, por exemplo. Ninguém pensa nesses países sem lembrar de suas marcas. São nações que internacionalizaram seus produtos, não só por aliar alta tecnologia e qualidade, mas, principalmente, por colocar muita emoção no que comercializam. O que chamo de emoção é o que faz com que alguém pague US$ 100 em uma gravata italiana só porque gostaria de possuir um produto de qualidade, com design, originalidade e marca. O mesmo acontece com o desejo de ter um carro alemão, um vinho francês etc.

Um país precisa ter marcas internacionais, que sejam reconhecidas e desejadas em qualquer parte do planeta. Precisamos colocar emoção nos nossos produtos. Embora a África do Sul produza excelentes vinhos e tenha a maior reserva de minerais do mundo, o país, como o Brasil, ainda não conseguiu diversificar sua pauta exportadora nem ter seus produtos reconhecidos internacionalmente.

No entanto os sul-africanos saíram na frente dos brasileiros em busca de uma marca. Em Johannesburgo, visitei o Brand of South Africa (BSA), um instituto que cuida da imagem mundial da África do Sul. Num trabalho arrojado e bem elaborado, patrocinado pelo governo sul-africano e pelo setor privado, o instituto trata o nome África do Sul como um ativo, gerenciando-o tal qual a marca de um produto. Com uma equipe pequena, mas com empresas de relações públicas espalhadas pelos cinco continentes, o BSA sabe imediatamente quando um jornal influente publica uma informação negativa. Segue-se então uma estratégia ágil e eficiente.

A embaixada no país de origem da informação é acionada para enviar ao jornalista boas notícias da África do Sul, como aumento da atividade econômica ou queda da taxa de mortalidade infantil. Em seguida, um jornalista contratado dispara "releases" com essas mesmas notícias. Eles trabalham a informação repetida vezes, até que ela se torne uma verdade absoluta.

Precisamos construir a imagem do Brasil, pensar como marcas brasileiras podem trazer resultados concretos para o país

Ao mesmo tempo, o BSA tenta criar um clima de orgulho nacional. A estratégia é produzir anúncios e comerciais sobre as qualidades sul-africanas e divulgá-las nos principais canais da mídia. Na peça de propaganda, famosos esportistas, atores, intelectuais, políticos, religiosos e anônimos trabalhadores. O objetivo do instituto é aumentar a auto-estima da população e ganhar milhares de aliados para divulgar o país.

É lógico que o BSA associa a imagem da África do Sul à de Mandela. Um ícone positivo não deve ser ignorado, mas aperfeiçoado. Apenas para que o mundo se lembre que Mandela é sul-africano, em seu aniversário de 85 anos o instituto disparou "releases" avisando sobre a data e fornecendo um e-mail para onde enviar as congratulações. No dia 18 de julho, o BSA recebeu 8.000 e-mails de todas as partes do mundo.

Como os próprios sul-africanos costumam frisar, desde o fim do apartheid, o país não tem mais tempo a perder e busca, insistentemente, inserir-se de todas as formas no comércio mundial. Com o Brasil, o comércio bilateral caminha bem. A corrente de comércio em 2002 foi de US$ 392 milhões e temos a expectativa de que, em 2003, ela ultrapasse US$ 1 bilhão. As exportações são basicamente de automóveis e motores.

A missão comercial brasileira à África do Sul no mês de julho, organizada pela Apex-Brasil, já trouxe para os dois países excelentes resultados. Levamos 72 empresas brasileiras de diversos setores. Juntas elas fecharam contratos de US$ 2 milhões e os negócios a serem concluídos nos próximos meses devem chegar a US$ 49 milhões.

Podemos seguir o exemplo da África do Sul, mas temos de definir por onde começar. Precisamos construir a imagem do Brasil, pensar em como queremos ser reconhecidos e, mais do que isso, pensar como marcas brasileiras podem trazer resultados concretos para o país. Essas coisas se constróem em partes. Um caminho que podemos seguir é o de fortalecer os ícones brasileiros já conhecidos lá fora, como Paulo Coelho (Irã), Lucélia Santos (China) ou Ronaldinho (Europa), aliando o carisma e talento dessas personalidades à tecnologia dos nossos produtos. Além do turismo, temos software, carros, máquinas, aviões, calçados e muitos outros produtos com valor agregado, alta competitividade e qualidade.

O nosso governo já começou a trabalhar. A Secretaria de Comunicação e Gestão Estratégica estuda o assunto e já envolveu vários ministérios e órgãos públicos. De pronto, colocamos o MDIC e a Apex-Brasil à disposição do ministro Luiz Gushiken. Para o Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior, a "marca Brasil" é prioridade.

Luiz Fernando Furlan, 56, engenheiro e administrador de empresas, é o ministro do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior.

ANEXO C 3: Ilustração de Marina Saleme para o texto *Mercosul, o desafio da credibilidade*, publicado na coluna *Tendências/Debates*, na página 3 da *Folha de São Paulo*, dia 13 de julho de 2003.



RICARDO LAGOS

do para o Mer-
esse de quem
cesso em mar-
nte, uma certa
ança demons-
latários da re-
tusiasmo a to-
dos, sobre as
mento nos ofe-
a política mais
aízes. Mas, co-
e nos incorpo-
niciativa que o
de uma união
esta seja im-
m grande pro-
em uma fase

va quanto ao
proveitar esse
mundo uma
ostrar que as-
dade com os
das metas de
izonte de inte-
um dia preten-

Se existe uma visão nova quanto ao Mercosul, é

programas de infra-estrutura física, especialmente na perspectiva dos corredores bioceânicos e das relações entre o Mercosul e outras regiões do mundo;

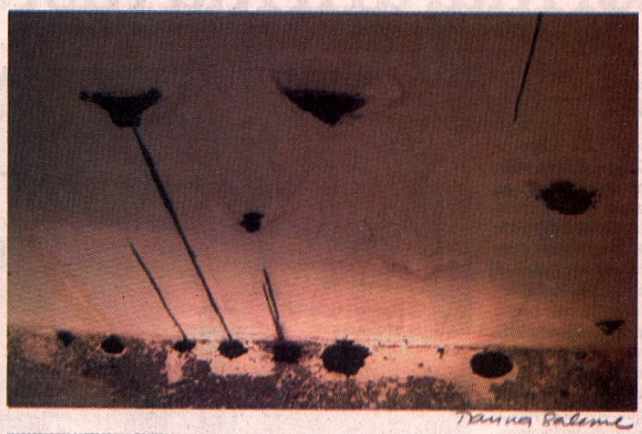
FOLHA DE S.PAULO OPINIÃO

TENDÊNCIAS/DEBATES

Os artigos publicados com assinatura não traduzem a opinião do jornal. Sua publicação obedece ao propósito de estimular o debate dos problemas brasileiros e mundiais e de refletir as diversas tendências do pensamento contemporâneo
E-mail: debates@uol.com.br

Mercosul, o desafio da credibilidade

RICARDO LAGOS



O MUNDO está olhando para o Mercosul com o interesse de quem contempla um novo processo em marcha. Há uma força diferente, uma certa energia derivada da liderança demonstrada pelos novos mandatários da região. E isso transmite entusiasmo a todos, membros e associados, sobre as possibilidades que o momento nos oferece de levar adiante uma política mais ampla. O Mercosul tem raízes. Mas, como temos dito desde que nos incorporamos às suas tarefas, a iniciativa que o embasa vai muito além de uma união aduaneira, por mais que esta seja importante. O Mercosul é um grande projeto histórico que entrou em uma fase de grandes coincidências.

Se existe uma visão nova quanto ao Mercosul, é hora de aproveitar esse momento para enviar ao mundo uma mensagem realista, de mostrar que assumimos essa oportunidade com os pés no chão. Para além das metas de longo prazo, daquele horizonte de integração profunda aonde um dia pretendemos chegar, vejamos o quanto se pode fazer agora para que sejamos atraentes no diálogo mundial e para que acreditem em nós. E isso deve ser impulsionado, em primeiro lugar, no âmbito político.

É um tempo de responsabilidade. E demonstramos que sabemos agir, nesse sentido. Aquilo que o presidente Lula fez para restabelecer a confiança dos mercados internacionais —e dos mercados de seu próprio país— no Brasil foi altamente benéfico não só para os brasileiros, mas para toda a região. Não só o risco-país do Brasil caiu, mas também o "risco-região". Todos deveríamos estar agradecidos por isso. Sem dúvida, o processo eleitoral na Argentina e a chegada do presidente Kirchner à Casa Rosada se enquadram na mesma lógica. Por isso surgem as vozes daqueles que dizem, de longe, que no sul da América Latina as coisas estão sendo conduzidas melhor do que se esperava.

Chegou a hora, portanto, de falarmos sério sobre os novos passos a encetar. Qual é a semelhança com a base a partir da qual, mais de 50 anos atrás, deu-se a largada ao que hoje conhecemos como União Européia? O que é a nossa "Comunidade do Carvão e do Aço"? É certo que os europeus hoje dispõem do euro e discutem uma constituição comum para o continente, mas tiveram de percorrer seu caminho. Devemos fazer o mesmo, com passos firmes e confiáveis. Há muitas áreas nas quais se pode começar a trabalhar com realismo e de maneira concreta. Vejamos algumas:

Se existe uma visão nova quanto ao Mercosul, é hora de aproveitar esse momento para enviar uma mensagem realista

Coordenação dos membros e associados do Mercosul com relação às políticas multilaterais no âmbito político, assim como no âmbito econômico;

dar impulso a políticas macroeconômicas comuns, com base nas quais se poderão estruturar acordos sobre inflação, déficit fiscal, política monetária e outros temas que definam as responsabilidades compartilhadas e as responsabilidades próprias em cada campo;

desenvolvimento de posições compartilhadas no âmbito da segurança, assumindo os novos desafios e perigos que afetam nossa região, e a vinculação entre eles e o resto do mundo;

harmonização das políticas em questões comerciais relacionadas a direitos de propriedade intelectual e seus derivados, em negociações com a OMC e tratados comerciais;

avanços na direção de uma política comum de defesa, com base nos acordos de zona de paz já alcançados, buscando uma homologação soberana dos gastos com a defesa e definindo políticas de coordenação regional;

desenvolvimento de políticas ambientais e defesa dessas políticas, tendo como referência as novas exigências de acesso aos mercados mundiais;

coordenação e execução dinâmica dos programas de infra-estrutura física, especialmente na perspectiva dos corredores bioceânicos e das relações entre o Mercosul e outras regiões do mundo;

desenvolvimento de tecnologias da informação e comunicação, na perspectiva do "espaço Mercosul", para o incremento dos recursos próprios no diálogo intra-regional e extra-regional.

O que devemos ter em mente é um entendimento político com letras maiúsculas, trabalhando por uma agenda que aumente a força do Mercosul em todos os âmbitos a que seremos convocados. Cada um de nós pode pôr em campo sua experiência específica.

O Chile negociou acordos comerciais com a Europa, com os EUA, com a Coréia do Sul. Nós o fizemos com base em uma visão de "regionalismo aberto" que nos leva a compreender precisamente, na região, o quanto foi possível alcançar e quanto será necessário negociar em outros âmbitos. Se, do lado de fora, avançamos em nossos acordos comerciais, está aqui o espaço a partir do qual fazemos nossa política externa.

Se chegarmos à próxima conferência do Mercosul, no Uruguai, com três ou quatro programas de trabalho muito precisos e já em curso, seremos vistos com outros olhos. Nosso desafio é o da credibilidade. Se pudermos dizer que "estamos coordenando políticas macroeconômicas", acreditarão em nós, porque o propósito de avançar com seriedade será visível. Levar-nos-ão em conta caso advirtamos que não confundimos as metas de longo prazo com a construção daquilo que está hoje ao nosso alcance. Toda muralha começa pela união dos primeiros tijolos.

Ricardo Lagos Escobar, 65, é presidente da República do Chile.

ANEXO C 4: Ilustração de Célia Euvaldo para o texto *Fontes da popularidade*, publicado na coluna *Tendências/Debates*, na página 3 da *Folha de São Paulo*, dia 31 de agosto de 2003.



TENDÊNCIAS/DEBATES

Os artigos publicados com assinatura não traduzem a opinião do jornal. Sua publicação obedece ao propósito de estimular o debate dos problemas brasileiros e mundiais e de refletir as diversas tendências do pensamento contemporâneo
E-mail: debates@uol.com.br

Fontes da popularidade

LUIZ CARLOS BRESSER PEREIRA

Célia Euvaldo

io poderá financiar os
com maior endivida-
ou mais impostos, as
que lhe restam são re-
vimento econômico e
ncia do gasto social. Os
eses de seu governo,
ermitem antever uma
Deixam, pelo contrá-
stagnação econômica
gestão pública, de for-
idade do governo de-

rcado pela pobreza e
, como o Brasil, a po-
erno depende da sua
lhorar a situação dos
pode acontecer via
rios mais baixos ou
s com educação, saú-
enda mínima e assis-

o democrática, os sa-
ores não têm aumen-
breve momento pós-
o o fim da alta infla-
eu a eles parte da per-

A taxa Selic começou a ser reduzida, mas essa

continuidade da política macroeconômica de alta taxa de juros e baixa taxa de câmbio. Com essa política, o país continuará com suas contas públicas e suas

FOLHA DE S.PAULO

OPINIÃO

TENDÊNCIAS/DEBATES

Os artigos publicados com assinatura não traduzem a opinião do jornal. Sua publicação obedece ao propósito de estimular o debate dos problemas brasileiros e mundiais e de refletir as diversas tendências do pensamento contemporâneo
E-mail: debates@uol.com.br

Fontes da popularidade

LUIZ CARLOS BRESSER PEREIRA

JÁ QUE Lula não poderá financiar os gastos sociais com maior endividamento público ou mais impostos, as duas alternativas que lhe restam são retomar o desenvolvimento econômico e melhorar a eficiência do gasto social. Os sete primeiros meses de seu governo, entretanto, não permitem antever uma coisa nem outra. Deixam, pelo contrário, prever semi-estagnação econômica e deterioração da gestão pública, de forma que a popularidade do governo deverá cair.

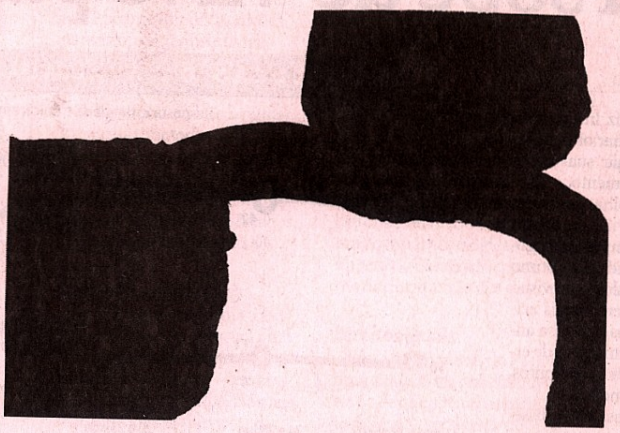
Em um país marcado pela pobreza e pela desigualdade, como o Brasil, a popularidade do governo depende da sua capacidade de melhorar a situação dos mais pobres. Isso pode acontecer via aumento dos salários mais baixos ou aumento dos gastos com educação, saúde, programas de renda mínima e assistência social.

Desde a transição democrática, os salários dos mais pobres não têm aumentado, a não ser no breve momento pós-Plano Real, quando o fim da alta inflação inercial devolveu a eles parte da perda provocada por essa mesma inflação, e principalmente quando a valorização da taxa de câmbio aumentou o salário médio real. Mantida estável essa taxa, os salários reais variam na proporção do crescimento da renda por habitante, ou seja, da taxa de desenvolvimento econômico. Como essa taxa tem sido menor do que 1% ao ano nos últimos 20 anos, devido à incapacidade dos governos de alcançar a verdadeira estabilidade macroeconômica, o salário dos pobres não poderia ter crescido.

Os governantes, entretanto, em alguns momentos lograram popularidade porque, desde 1985, os gastos sociais aumentaram substancialmente, financiados não pelo crescimento da renda por habitante, como seria desejável, mas pelo aumento da carga tributária e do endividamento público. Além disso, a partir de 1995 a reforma da gestão pública vem contribuindo para o aumento da eficiência no uso dos recursos públicos, ao mesmo tempo em que a prática do loteamento dos cargos públicos para obter maioria no Congresso diminui sensivelmente.

O governo Lula, embora comprometido eleitoralmente com os pobres, sabe que não poderá mais financiar o gasto social adicional com aumento dos impostos, já que a carga tributária de 36% do PIB ultrapassou todos os limites do aceitável em um país em desenvolvimento. Não poderá tampouco continuar recorrendo ao déficit público, pois o endividamento do Estado já é alto demais. Agravando o problema, o governo federal, assim como os estaduais e municipais, encontra dificuldade crescente para financiar o próprio gasto social corrente, dado o peso representado pela já enorme conta de juros.

Célia Euvaldo



A taxa Selic começou a ser reduzida, mas essa redução é apenas a que "o mercado financeiro permite"

Por outro lado, a expectativa de que o governo continue a melhorar a eficiência do gasto público é pouco realista. Houve no atual governo um loteamento dos cargos públicos de confiança. O famoso caso do diretor da Funasa, que foi demitido porque sua mulher votou contra a reforma da Previdência, é apenas uma indicação desse fato. Praticamente nenhum ministro foi capaz de preencher a maioria dos cargos de confiança com pessoal técnico. Estimativas feitas em Brasília são que dois terços desses cargos tenham sido preenchidos por critérios políticos. Essa é uma enorme mudança em relação ao governo anterior. Nos dois ministérios que dirigi, por exemplo, não fui obrigado a contratar nenhum gestor por essa razão.

Resta-lhe, portanto, como alternativa, retomar o desenvolvimento. Com isso, poderá não apenas financiar gastos sociais adicionais, mas diminuir o brutal desemprego e aumentar o salário médio dos pobres. A probabilidade dessa retomada, entretanto, é pequena, dada a continuidade da política macroeconômica de alta taxa de juros e baixa taxa de câmbio. Com essa política, o país continuará com suas contas públicas e suas contas externas desequilibradas a médio prazo, as taxas de investimento e poupança permanecerão baixas e a economia, semi-estagnada.

A taxa Selic começou a ser reduzida, mas essa redução é apenas a que "o mercado financeiro permite". Por isso, dificilmente cairá abaixo dos 8% a 9% reais. Quando chegar nesse ponto, o mercado começará a ameaçar com o não-financiamento da dívida pública, ao mesmo tempo em que a depreciação cambial voltará a acelerar momentaneamente a inflação. Embora aquela ameaça seja vazia (o mercado não tem alternativa de colocação de seus recursos monetários, senão financiar a dívida pública), o Banco Central, atemorizado por ela e pela inflação, deverá voltar a elevar a taxa de juros.

Para superar essa armadilha financeira, o governo, que está sinceramente interessado em baixar a taxa de juros permanentemente, precisa de uma crítica responsável da teoria ortodoxa convencional que o BC vem adotando nos últimos nove anos e de coragem e determinação para enfrentar os interesses financeiros. Ou muda nessa direção e alcança a estabilidade macroeconômica, retomando o desenvolvimento, ou terá pela frente graves problemas de popularidade e governabilidade.

Luiz Carlos Bresser Pereira, 69, é professor de economia na FGV-SP. Foi ministro da Ciência e Tecnologia e da Administração Federal e Reforma do Estado (governo FHC), além de ministro da Fazenda (governo Sarney).

Site: www.bresserpereira.org.br

ANEXO C 5: Ilustração de Marco Giannotti para o texto *O câmbio nos tempos do real*, publicado na coluna *Tendências/Debates*, na página 3 da *Folha de São Paulo*, dia 2 de março de 2003.



TENDÊNCIAS/DEBATES

Os artigos publicados com assinatura não traduzem a opinião do jornal. Sua publicação obedece ao propósito de estimular o debate dos problemas brasileiros e mundiais e de refletir as diversas tendências do pensamento contemporâneo
E-mail: debates@uol.com.br

O câmbio nos tempos do real

ROBERTO GIANNETTI DA FONSECA

Marco Giannotti

, dita pelo ex-ministro
rique Simonsen nos
a ecoa com frequência
ia: "Inflação alta casti-
sajustado mata!".
ecente tem dado pro-
esta afirmação é abso-
a. Basta olhar para o
s últimos anos na Ar-
nder a que ponto uma
ca cambial pode afun-
e um país que tinha e
ões e fundamentos bá-
grande nação.
a prolongada sobreva-
que prevaleceu de ju-
eiro de 1999 quase nos
m destino trágico, o
eu porque o mercado
a da política cambial
que esgotavam-se as
stentação das contas
trago que foi produzi-
licas dos governos fe-
ao longo do período,

A meu ver, tem faltado recentemente ao Banco

picaz e habilidosa do câmbio, não no sentido de intervir de forma perversa, determinando cotações irrealistas, como as que criticamos severamente nos

FOLHA DE S.PAULO

OPINIÃO

TENDÊNCIAS/DEBATES

Os artigos publicados com assinatura não traduzem a opinião do jornal. Sua publicação obedece ao propósito de estimular o debate dos problemas brasileiros e mundiais e de refletir as diversas tendências do pensamento contemporâneo
E-mail: debates@uol.com.br

O câmbio nos tempos do real

ROBERTO GIANNETTI DA FONSECA

Marco Giannotti



HÁ UMA frase, dita pelo ex-ministro Mário Henrique Simonsen nos anos 70, que ainda ecoa com frequência na minha memória: "Inflação alta castiga, mas câmbio desajustado mata!".

A experiência recente tem dado provas cabais de que esta afirmação é absolutamente verídica. Basta olhar para o que aconteceu nos últimos anos na Argentina para entender a que ponto uma equivocada política cambial pode afundar a economia de um país que tinha e tem todas condições e fundamentos básicos para ser uma grande nação.

Aqui no Brasil, a prolongada sobrevalorização cambial que prevaleceu de junho de 1994 a janeiro de 1999 quase nos leva também a um destino trágico, o que só não ocorreu porque o mercado impôs a mudança da política cambial no momento em que esgotavam-se as alternativas de sustentação das contas externas. Mas o estrago que foi produzido nas contas públicas dos governos federal e estaduais ao longo do período, como também na estrutura do setor exportador brasileiro, custou-nos muitas dezenas de bilhões de dólares.

Alguns, que ainda teimam em enxergar a realidade histórica, dirão que esse foi o preço necessário para conquistar a estabilidade monetária introduzida em 1994 pelo Plano Real; mas o que se argumenta é que, com um pouco mais de bom senso e ousadia, poderíamos ter reduzido substancialmente esse preço sem ter posto em risco a estabilidade. Mas isso são águas passadas.

O fato é que a introdução do câmbio flutuante em 1999 trouxe uma outra dinâmica para a economia brasileira, tornando-a muito mais confiável e competitiva na ótica de investidores e financiadores internacionais. Em pouco tempo os fatos decorrentes vieram contradizer os analistas apocalípticos que anunciavam o fim da estabilidade e o colapso do Plano Real logo após a mudança do regime cambial. A introdução simultânea e bem-sucedida do regime de metas de inflação veio consolidar essa nova fase no Banco Central, que se inaugurou com a posse de Armínio Fraga.

A partir de 2000 a inflação recuou para patamares moderados, as exportações deram um salto de 16% sobre os níveis do ano anterior e a economia começou a crescer ao redor de 4,3% ao ano. Tudo parecia que ia bem, até que, a partir de maio de 2001, vieram a crise energética no Brasil, os atentados de 11 de setembro, as fraudes contábeis nas grandes corporações americanas e a onda de aversão a risco que ainda perdura no mercado financeiro internacional.

Nesse contrafluxo de sucessivos eventos negativos, era preciso agir com a máxima cautela, a fim de prever as consequências num futuro próximo. E a questão cambial tornou-se novamente uma variável crítica diante da nova conjuntura internacional e da ainda frágil situação de nossas reservas externas.

Naquele momento era preciso planejar com astúcia e habilidade a atuação do Banco Central no manejo do câmbio, procurando evitar na origem as previsíveis ações especulativas que os operadores financeiros iriam procurar realizar aproveitando-se do nervosismo na fase pré-eleitoral. Pois é no ambiente de alta volatilidade cambial que as mesas de câmbio e de tesouraria dos bancos sempre obtiveram polpudos lucros.

A meu ver, tem faltado recentemente ao Banco Central uma gestão mais perspicaz e habilidosa do câmbio

Diante do iminente risco de desvalorização adicional do real, as empresas com obrigações em moeda forte passaram a demandar crescentes volumes de hedge cambial, o que, como numa profecia auto-realizável , acabou acelerando a queda do real no mercado de câmbio. Debateu-se então se, para defender o real e satisfazer a demanda de hedge pelo mercado, deveria o BC atuar diretamente no mercado de derivativos ou, alternativamente, emitir títulos da dívida pública interna denominados em dólares. Sem argumentos convincentes, a diretoria do Banco Central à época decidiu pela emissão maciça de títulos em dólares, chegando a dolarizar cerca de 40% de nossa gigantesca dívida interna.

Pois bem, não bastasse isso, ainda se estabeleceu para parte desses títulos o período de vencimento entre setembro e outubro de 2002, ou seja, em pleno pleno período eleitoral, quando era previsível que o ambiente especulativo estaria fervendo. E, para completar, avisou-se ao mercado, num espírito de ingênua transparência, que tais títulos não seriam rolados, mas liquidados no vencimento. Foi o convite que faltava para que os insaciáveis operadores de plantão puxassem a Ptax (a taxa de câmbio média do dia anterior ao vencimento dos títulos) às alturas.

A meu ver, tem faltado recentemente ao Banco Central uma gestão mais perspicaz e habilidosa do câmbio, não no sentido de intervir de forma perversa, determinando cotações irrealistas, como as que criticamos severamente nos tempos da sobrevalorização cambial, durante o primeiro mandato do presidente Fernando Henrique Cardoso. Mas sim desmontando as posições especulativas que recorrentemente o mercado vem impondo, gerando nestes últimos meses uma clara subvalorização do real, como também uma volatilidade cambial que tem sido o sonho dos operadores de mesas de câmbio.

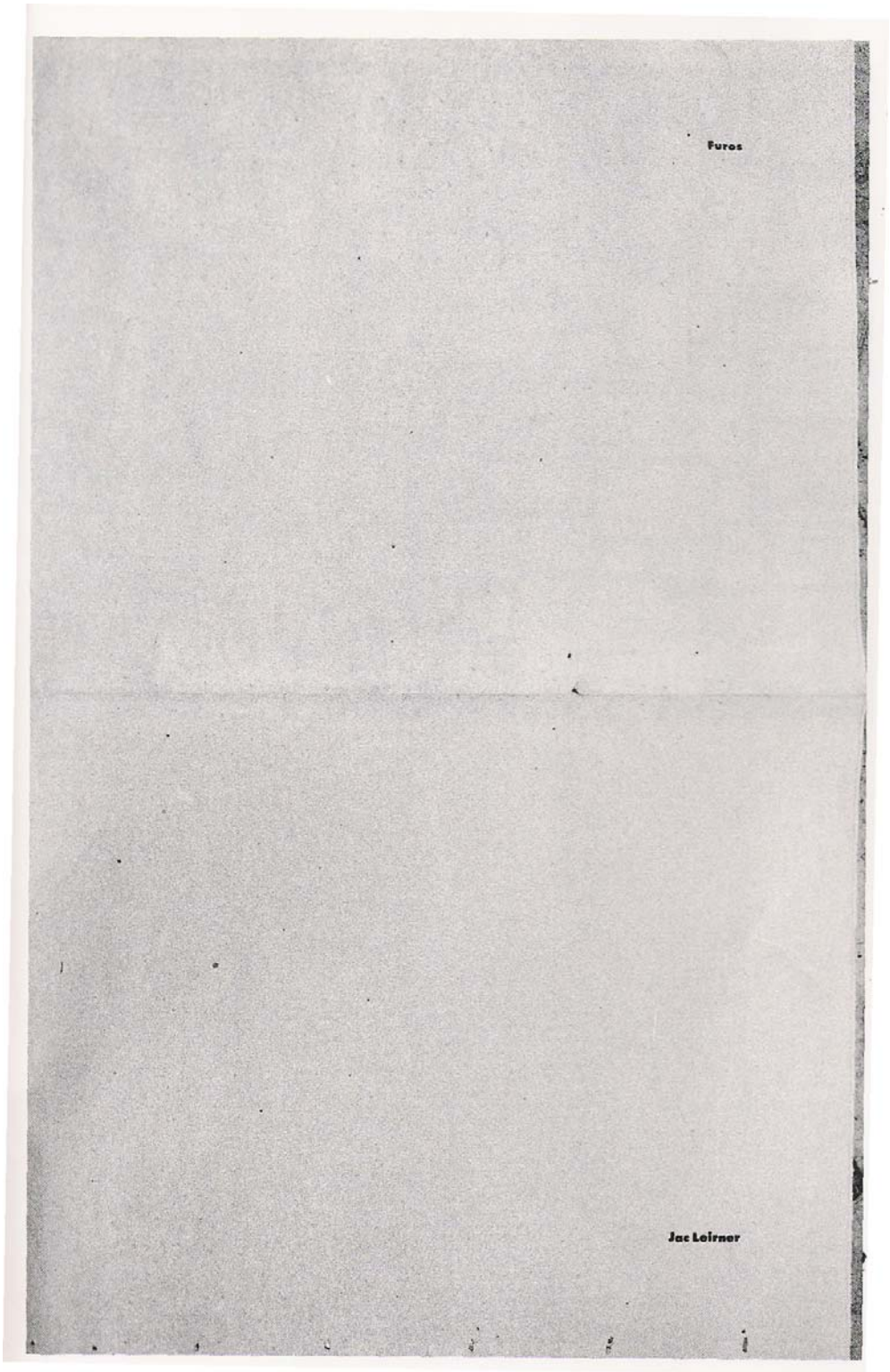
Sem querer ser pretensioso, corro o risco de afirmar que a solução para impedir essa especulação cambial é muito simples e já foi aplicada pelo próprio BC no início dos anos 90, quando, pela primeira vez na história recente, a flutuação cambial foi introduzida na economia brasileira. Trata-se, em primeiro lugar, de tornar sigilosa a posição líquida que o Banco Central deseja operar a cada dia. Afinal, jogador de truco que se preze não mostra suas cartas para o adversário. Até porque o direito de blefe deve ser recíproco, e quem não blefa no jogo cambial dificilmente ganha.

Pois bem, para manter o sigilo, somente o presidente e o diretor responsável, a cada manhã, deveriam decidir quanto estaria disponível em reservas para a mesa de câmbio do BC operar no mercado. Seriam criadas duas mesas de câmbio, que, incomunicáveis entre si, receberiam ordens simultâneas de compra e de venda de dólares em valores múltiplas vezes superiores ao valor líquido acordado para o dia. O mercado, sem saber a posição do Banco Central e confuso com as simultâneas ordens de compra e venda, dificilmente conseguiria arbitrar a taxa como vem fazendo.

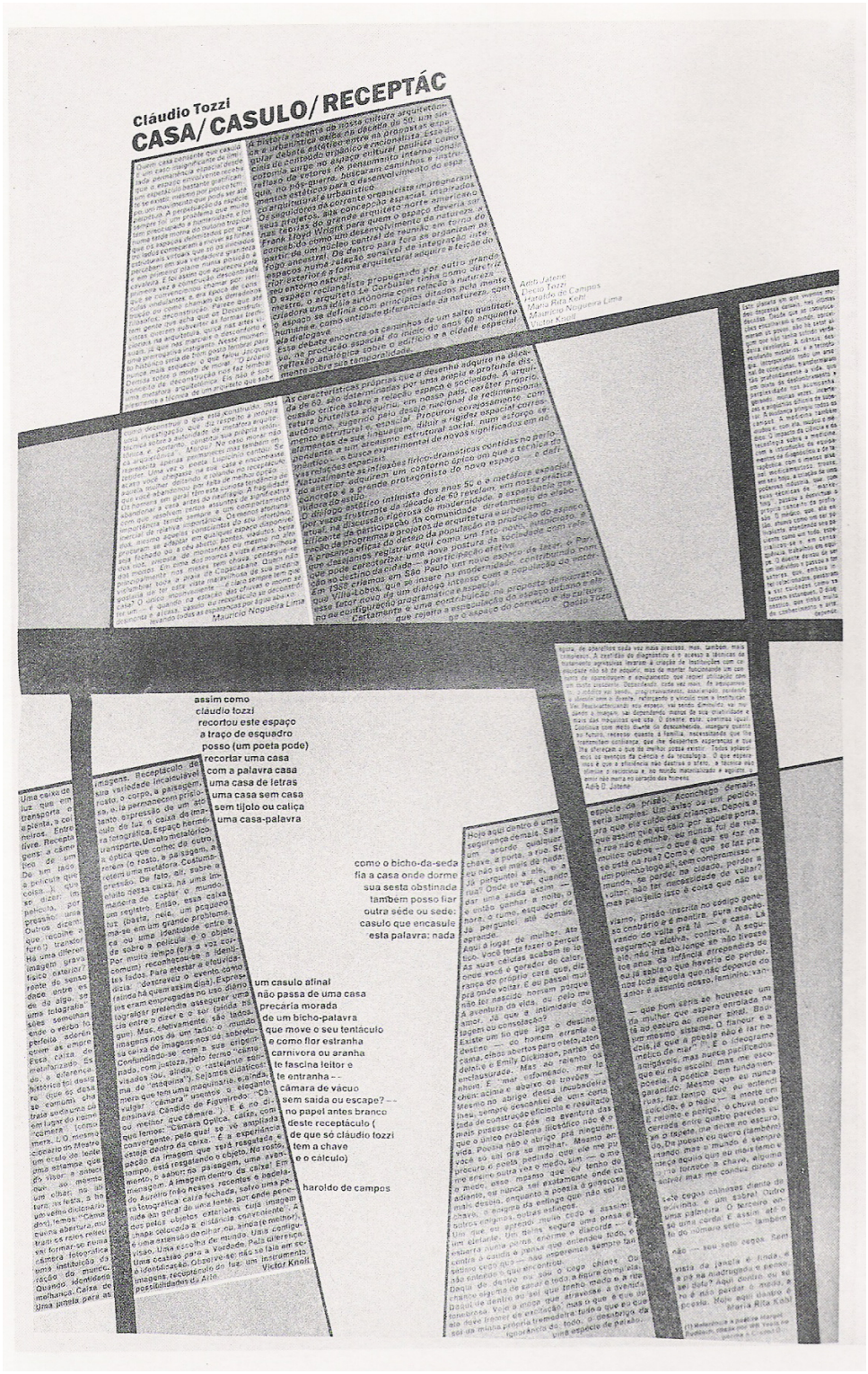
Se é para mudar que o governo Lula foi eleito, fica minha sugestão para a gestão cambial, vinda de quem assiste com tristeza ao BC levando goleada. Basta de volatilidade excessiva e de especulação permanente. O câmbio deve ser flutuante, mas nem tanto.

Roberto Giannetti da Fonseca, 53, economista e empresário, é coordenador do Conselho de Comércio Exterior do Estado de São Paulo. Foi secretário-executivo da Camex (2000-2002).

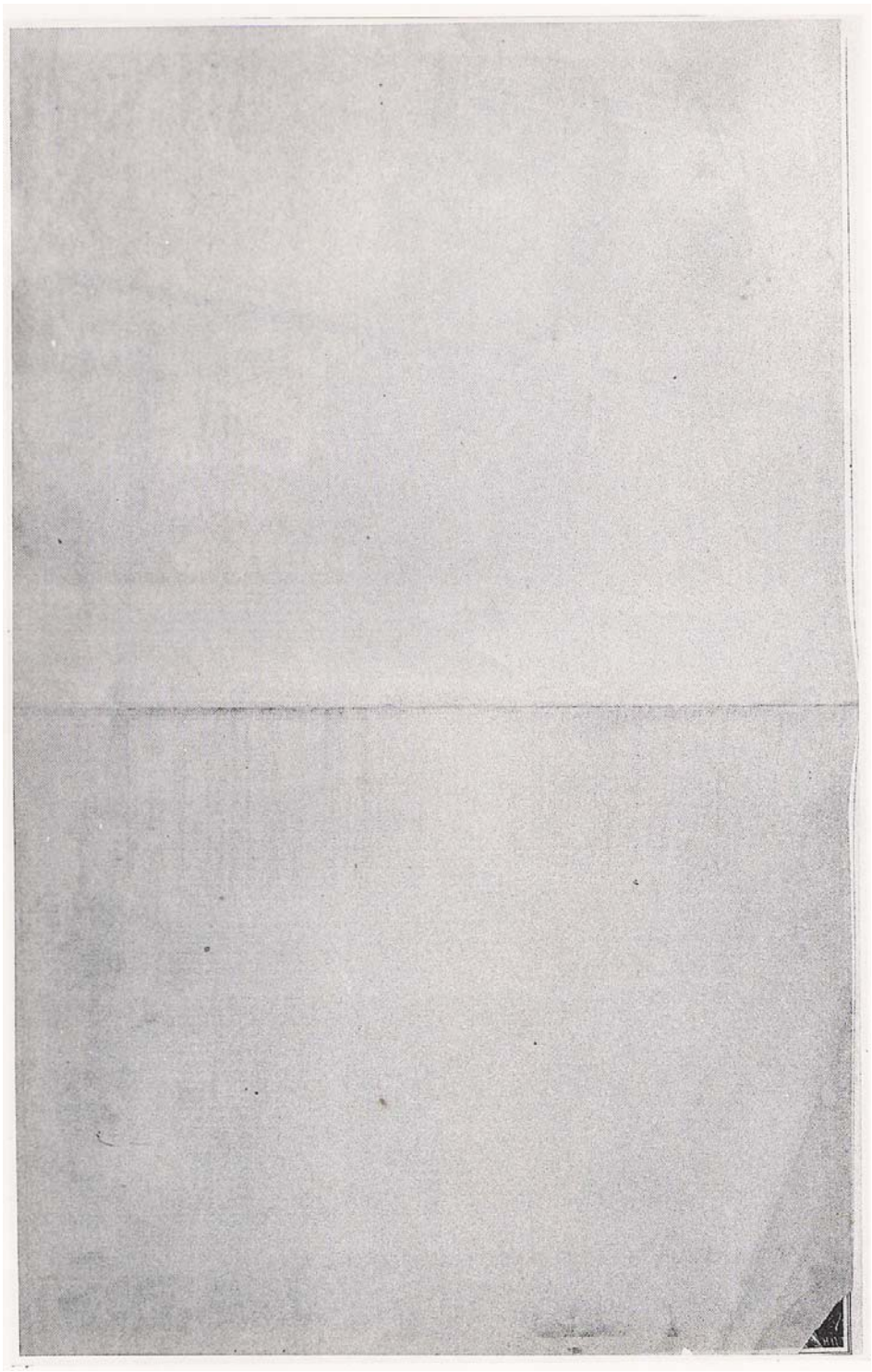
ANEXO D 1: Intervenção de Jac Leirner no *Jornal da Tarde*. (KLINTOWITZ, 1989, p.15.)



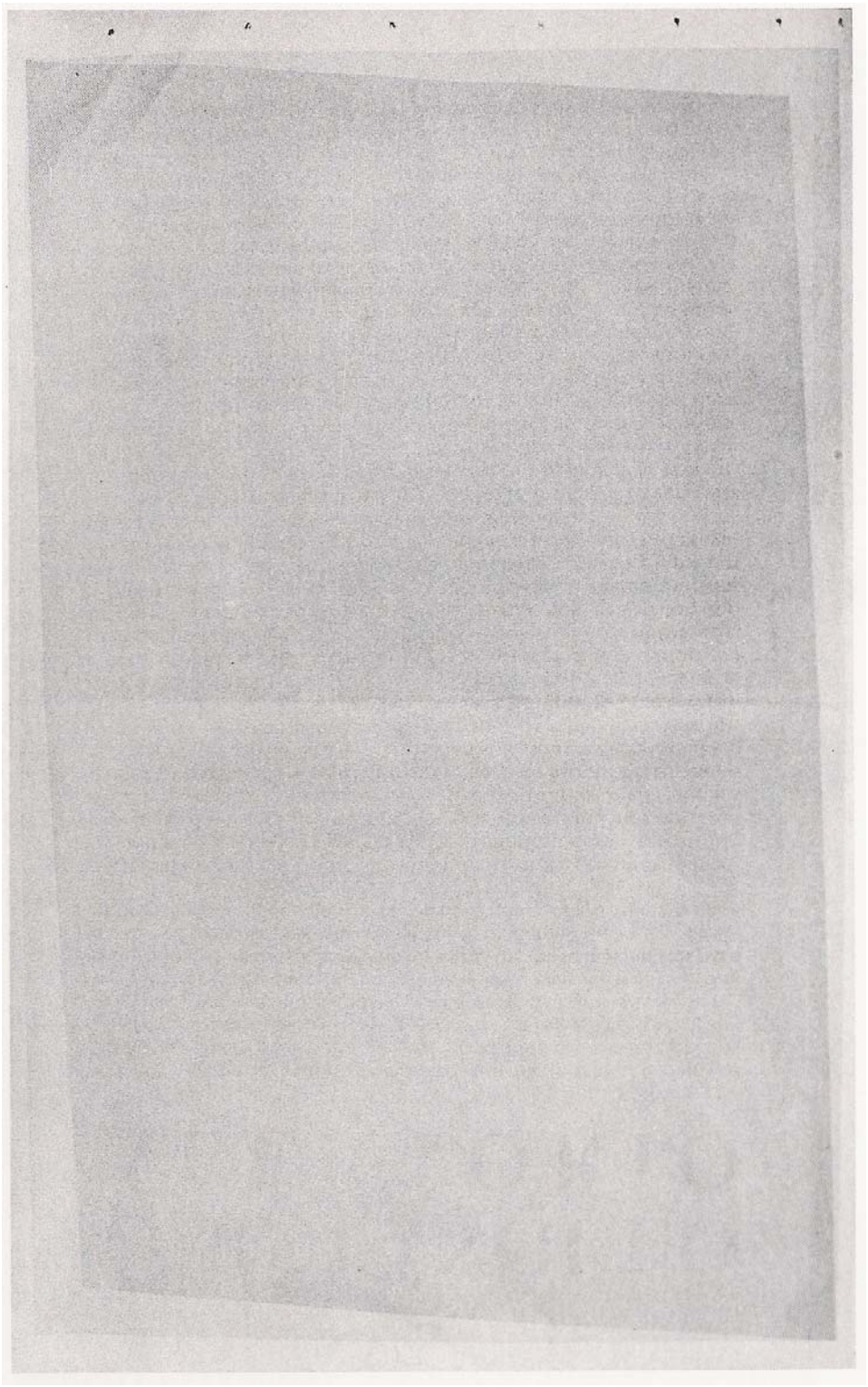
ANEXO D 2: Intervenção de Cláudio Tozzi no *Jornal da Tarde*. (KLINTOWITZ, 1989, p.11.)



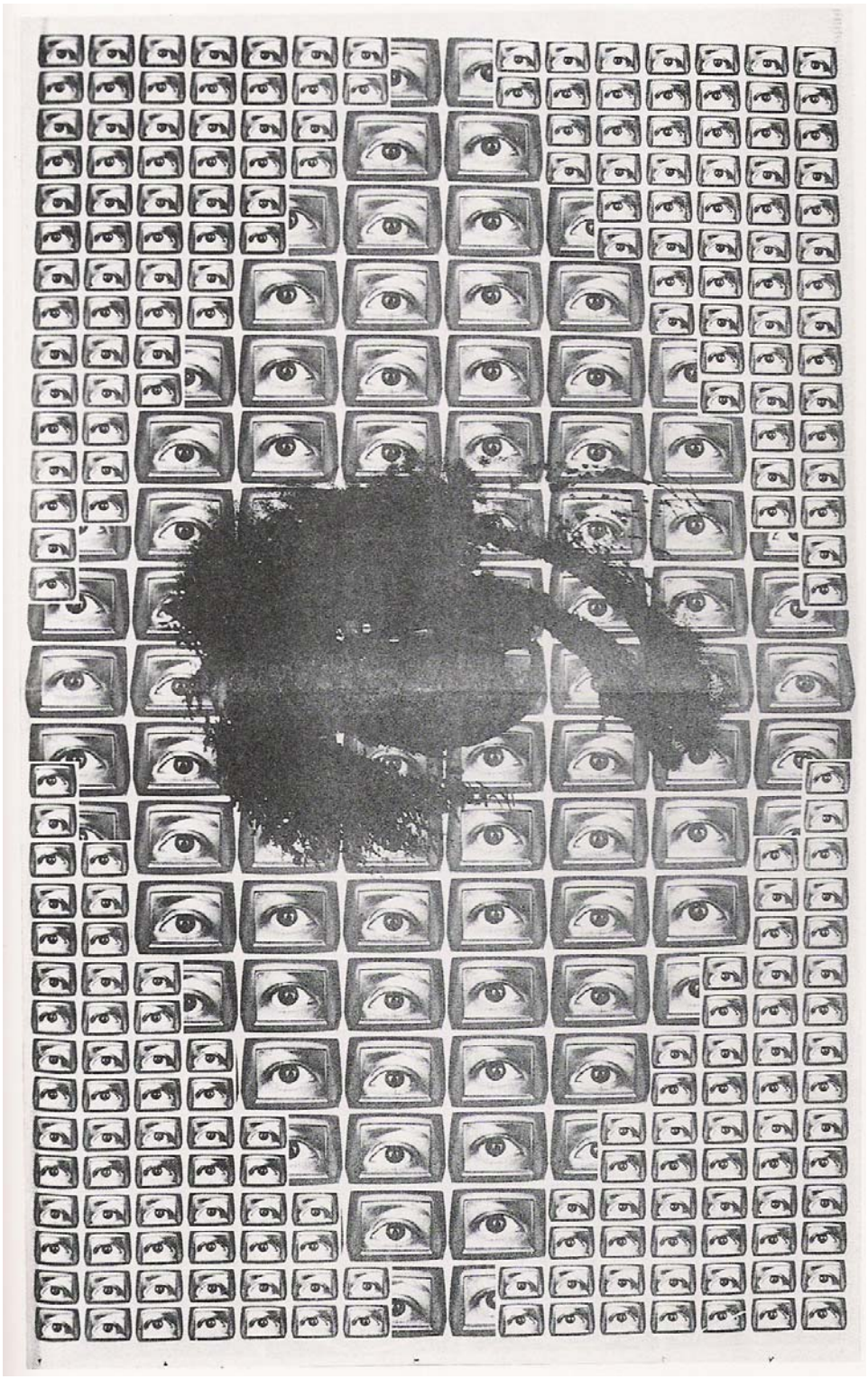
ANEXO D 3: Intervenção de Dudi Maia Rosa no *Jornal da Tarde*. (KLINTOWITZ, 1989, p.12.)



ANEXO D 4: Intervenção de Hércules Barsotti no *Jornal da Tarde*. (KLINTOWITZ, 1989, p.13.)



ANEXO D 5: Intervenção de Renina Katz no *Jornal da Tarde*. (KLINTOWITZ, 1989, p.21.)



ANEXO D 6: Intervenção de Waltércio Caldas no *Jornal da Tarde*. (KLINTOWITZ, 1989, p.23.)

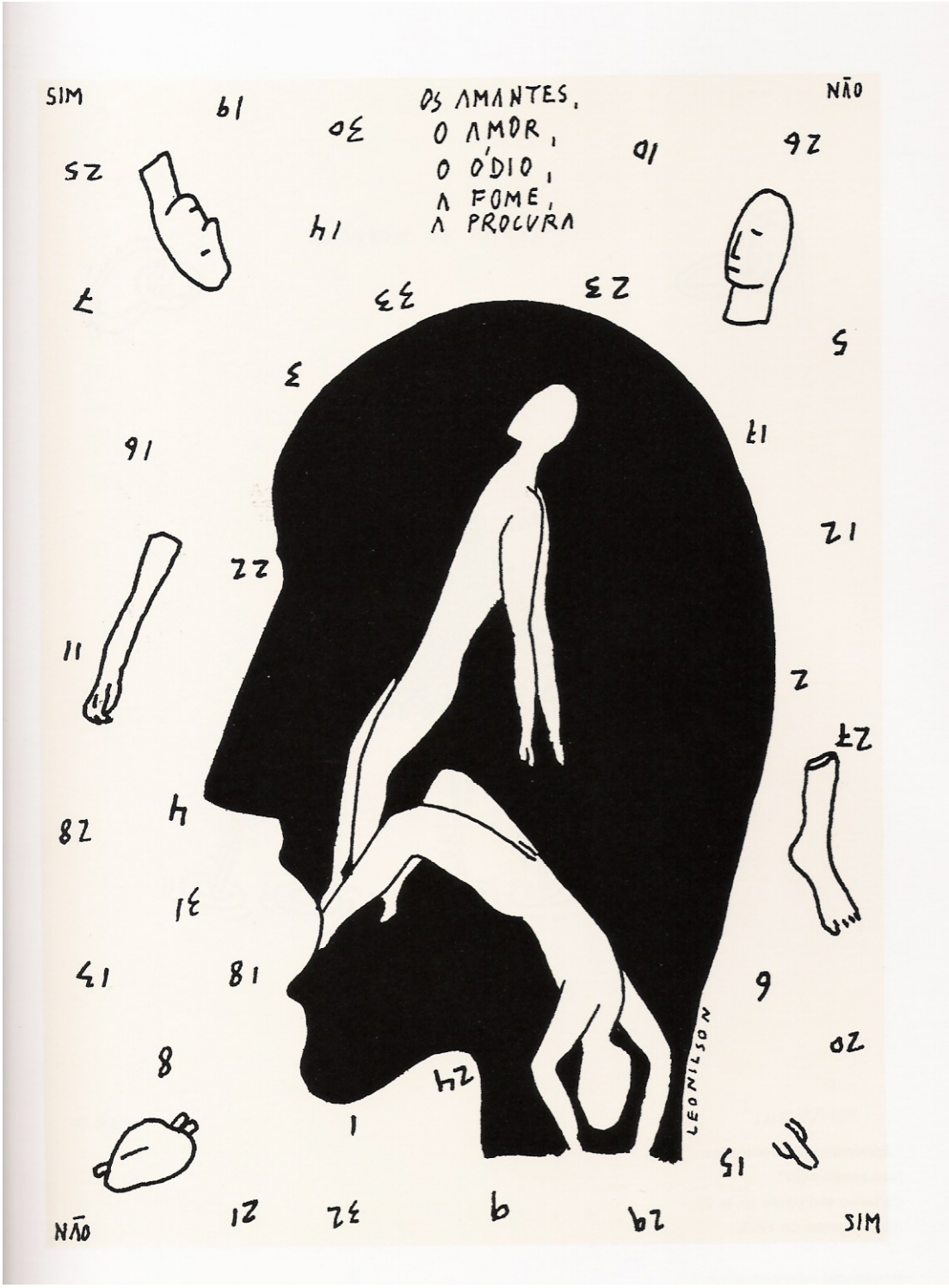


SOFTWARE, uma escultura de Waltércio Caldas

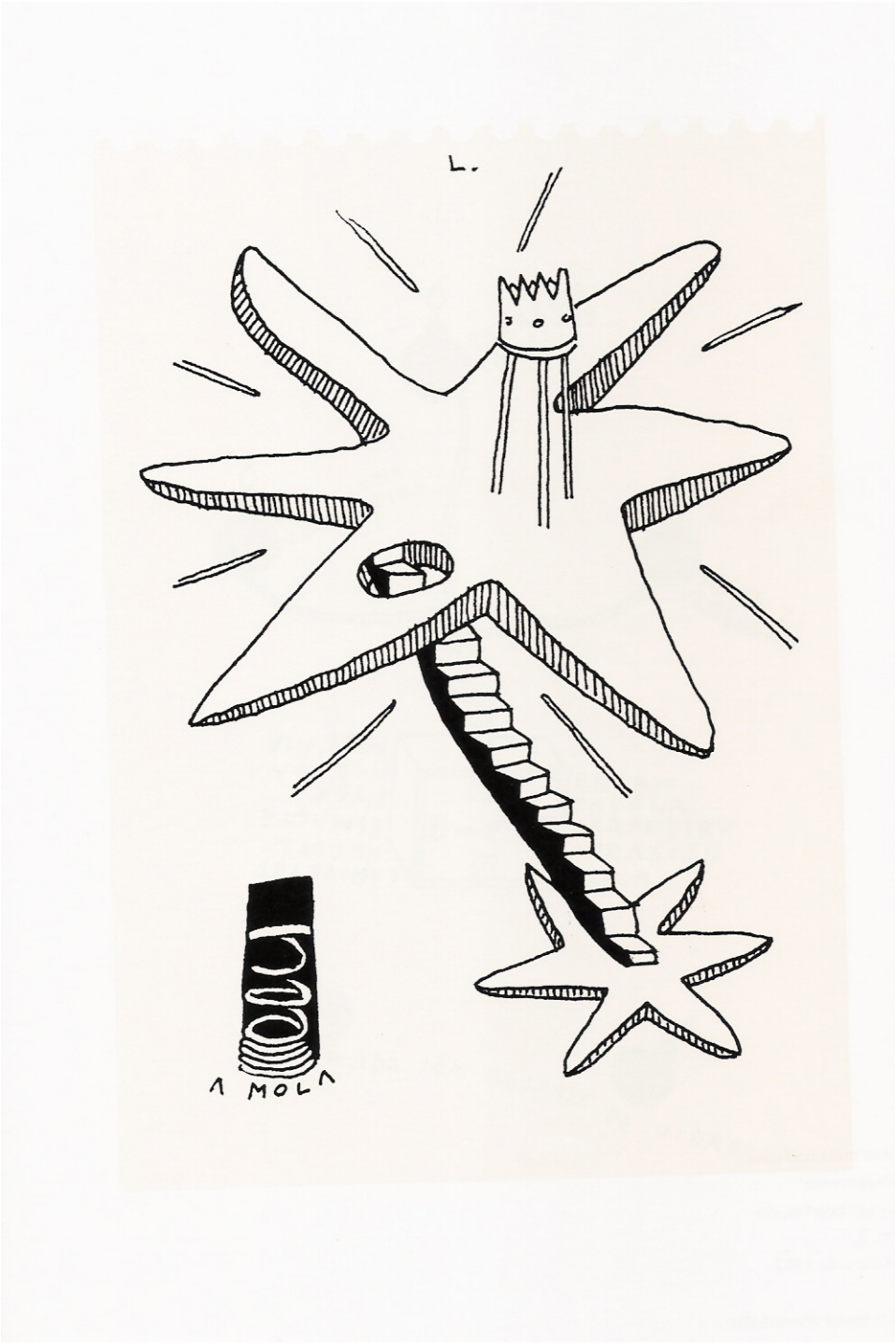
ANEXO D 7: Intervenção de Marcelo Cipis no *Jornal da Tarde*. (KLINTOWITZ, 1989, p.18.)



ANEXO E 1: Ilustração de Leonilson. *Adivinhe quem vem para ser jantado?* Caderno *são paulo sp*, p.2, 21 de agosto de 1991. (MESQUITA, 1997, p.60-61)



ANEXO E 2: Ilustração de Leonilson. *Bom mesmo é nascer virado para a Lua.* Caderno *ilustrada/fim de semana*, p.2, 23 de outubro de 1992. (MESQUITA, 1997, p.172-173)



ANEXO E 3: Ilustração de Leonilson. *Diana roda a baiana e azeda Natal da rainha.* Caderno *ilustrada/fim-de-semana*, p.2, 11 de dezembro de 1992. (MESQUITA, 1997, p.186-187)



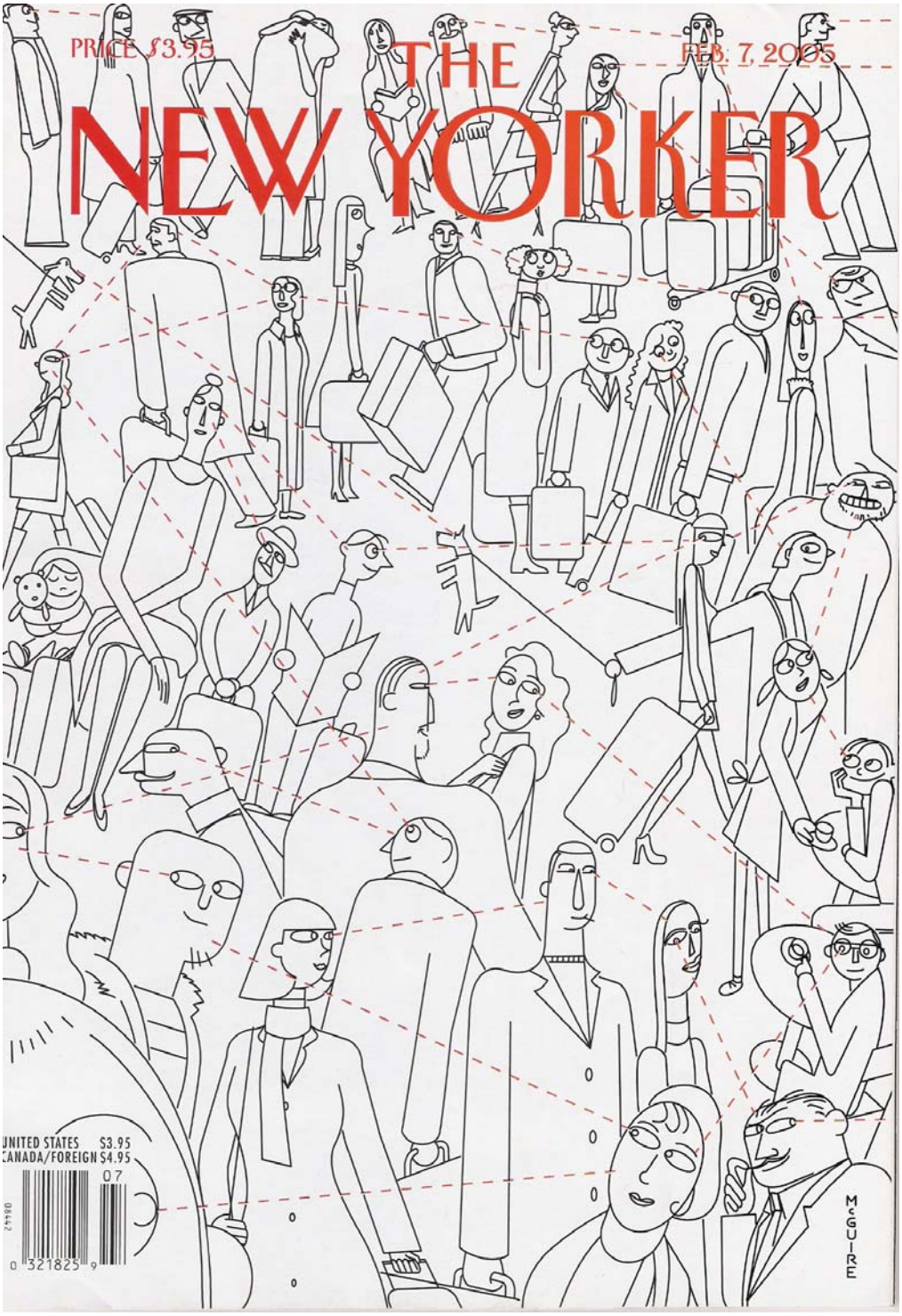
ANEXO E 4: Ilustração de Leonilson. *SãoPaulo, a cidade que é uma roubada.* Caderno *ilustrada/fim-de-semana*, p.2, 5 de março de 1993. (MESQUITA, 1997, p.200-201)



ANEXO F: Caricaturas de Carlinhos Muller e Baptistão, publicadas no *Estadão*, dia 25 de janeiro de 2004, na página 8 do caderno *Esportes*.



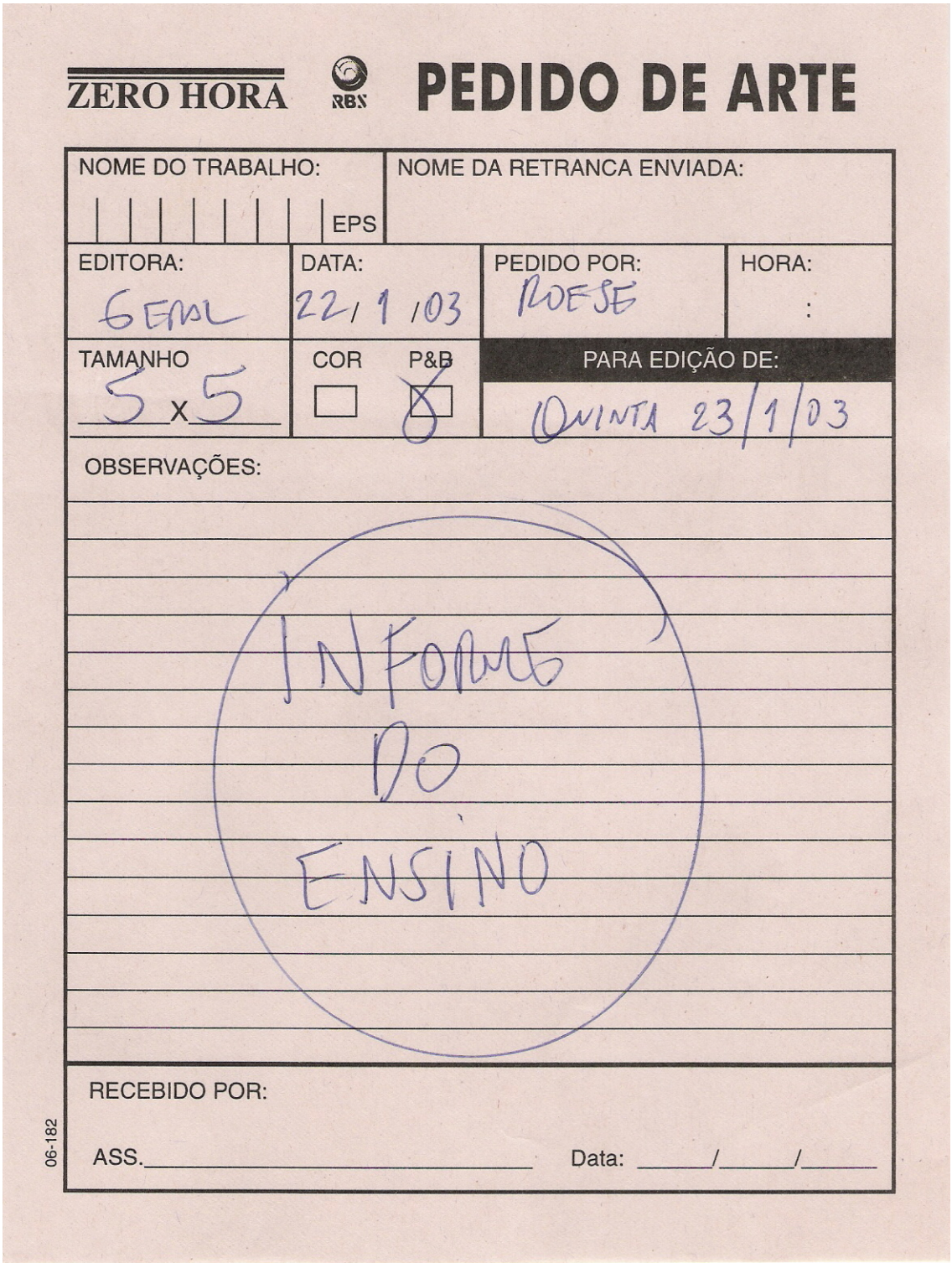
ANEXO G: Capa da Revista *The New Yorker*, com ilustração de Richard McGuire. 7 de Fevereiro de 2005.



ANEXO H: Exemplo de ilustração com caráter indicial. Publicada no jornal *Zero Hora*, na cobertura da escolha do sucessor do Papa. Desenho de Noelle Herrenschmidt, na edição de 23 de abril de 2005, página quatro.



ANEXO I 1: Os “pedidos de arte” geralmente são encaminhados pela redação acompanhados de provas impressas das páginas onde serão inseridos os trabalhos ou dos textos a serem ilustrados.



ZERO HORA RBS

PEDIDO DE ARTE

NOME DO TRABALHO: EPS	NOME DA RETRANCA ENVIADA:		
EDITORA: GERAL	DATA: 22/1/03	PEDIDO POR: ROESE	HORA: :
TAMANHO 5 X 5	COR ☐ P&B ☒	PARA EDIÇÃO DE: QUINTA 23/1/03	

OBSERVAÇÕES:

INFORME DO ENSINO

RECEBIDO POR:

ASS._____ Data: _____/_____/_____

06-182

O preço de ousar

A humanidade ainda está atônita com a tragédia do ônibus espacial Columbia, que se desintegrou sobre o Texas no último sábado, causando a morte de seus sete tripulantes. Como já havia ocorrido em 1986, quando a nave Challenger explodiu espetacularmente poucos segundos depois da decolagem, o dispendioso programa espacial norte-americano volta a ser questionado e o mundo inteiro se pergunta: vale a pena?

É o mesmo que perguntar se valeu a pena ao homem pré-histórico deixar sua caverna e dar os primeiros passos da aventura que o tornou senhor do planeta. Ousar, explorar, descobrir, ultrapassar fronteiras e limites são elementos essenciais da nossa natureza. Graças a este instinto aventureiro que o diferencia dos demais seres vivos, o homem capturou o fogo, domesticou a natureza, inventou a roda, descobriu novos continentes, construiu metrópoles, engenhou máquinas e mergulha cada vez mais profundamente no oceano da tecnologia. Para quê? Para tornar sua vida e a de seus semelhantes mais dignas de serem vividas nesta curta passagem pelo planeta.

Toda aventura implica riscos. Foi à custa de vidas que os navegadores dos séculos 15 e 16 superaram os abismos e as superstições dos sete mares. Basta lembrar que a expedição do português Fernão de Magalhães, o primeiro a dar uma volta inteira ao mundo, provando na prática que a Terra era realmente redonda, iniciou a sua viagem com cinco navios e 240 homens, chegando ao seu destino – quatro anos depois – com um navio e 18 homens. O próprio comandante pereceu em meio à viagem. Colombo, Cabral e outros descobridores também perderam barcos e marujos em suas travessias. Nem por isso os que lhes sucederam deixaram de ousar, de buscar novos caminhos e novos destinos.

O que mais espanta na catástrofe do Columbia é constatar que a tecnologia deu um passo em falso



Não é a morte dos sete astronautas que nos choca tanto. Nosso trânsito, como todos sabemos, mata muito mais gente todos os dias. Só um acidente entre dois trens no Zimbábue, no mesmo sábado, causou a morte de 40 pessoas e ferimentos em outras tantas. É evidente que a perda de vidas humanas, em qualquer circunstância, é sempre lamentável e nada atenua a dor dos familiares e amigos atingidos pela tragédia. Mas o que mais nos espanta na catástrofe do Columbia é constatar que a tecnologia deu um passo em falso. E quando falha a ciência, falha a inteligência humana.

Porém, é esta mesma inteligência, impulsionada pelo combustível da aventura, que nos impõe o melhor consolo para o desastre: descobrir o erro, corrigi-lo e seguir adiante. Afinal, como disse o astronauta e senador John Glenn, herói de duas viagens espaciais, "os seres humanos são pobres candidatos à perfeição".

ANEXO I 2: Ilustração de Edu para o editorial *O preço de ousar*, publicado na *Zero Hora*, dia 3 de fevereiro de 2003, na página 18.

ANEXO I 3: Capa do jornal *Zero Hora* no dia 3 de fevereiro de 2003.

zh.clicrbs.com.br

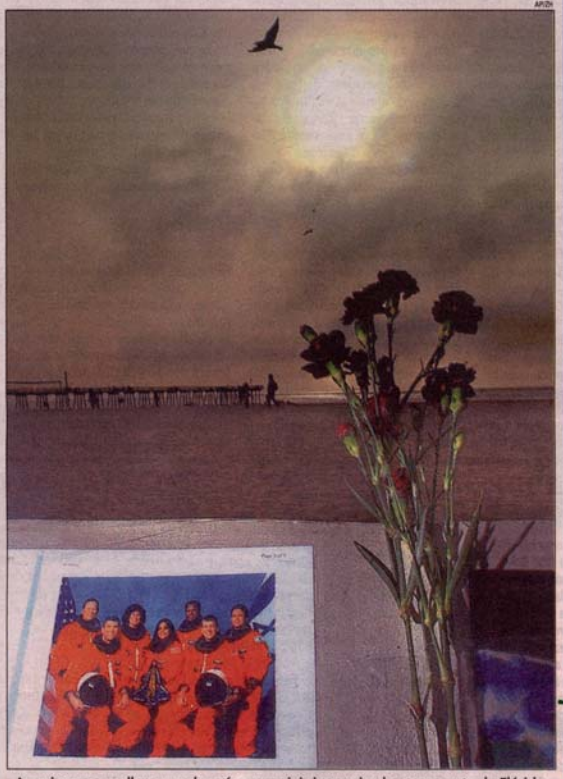
ZERO HORA

ANO 39 - Nº 13.680 - 2ª EDIÇÃO PORTO ALEGRE, SEGUNDA-FEIRA, 3 DE FEVEREIRO DE 2003 SC/PR R$ 1,50 RS R$ 1,25

Eureka! Especial

A exploração do espaço em xeque

Dezessete anos depois da explosão da Challenger, a desintegração da Columbia fez renascer os questionamentos sobre a segurança das viagens espaciais. Enquanto se vasculham os destroços e se buscam as causas da tragédia, sucumbiu a idéia de infalibilidade que havia retornado à Nasa. Com o desastre, pode ter explodido também o sonho de mais recursos para o programa espacial e o orgulho da única frota que viaja ao cosmo e retorna à Terra.



Americanos espalharam pelo país memoriais improvisados, como este da Flórida

■ Gráficos mostram como foi o acidente

■ Destroços são as principais pistas da Nasa

■ "O preço de ousar"
Editorial, Página 18

CADERNO DE ESPORTES

Grêmio perde dois para o Gre-Nal



O time de Tite empatou em 0 a 0 com o Caxias e perdeu Fabri e Gilberto, ambos expulsos, para o Gre-Nal de domingo

Juventude é o desafio do Inter na estréia

Time de Muricy Ramalho tem seu primeiro jogo oficial às 20h30min de hoje, no Beira-Rio, contra um adversário que sempre endurece

EXCLUSIVO

Presidente do Bordeaux fala sobre Caso Christian

Liquida Porto Alegre abre com descontos de até 60%

A maior liquidação da Capital começa hoje e se estende até o dia 23, quando deverá contar com cerca de 5 mil pontos-de-venda. **Página 22**

Miss admite que ocultou casamento



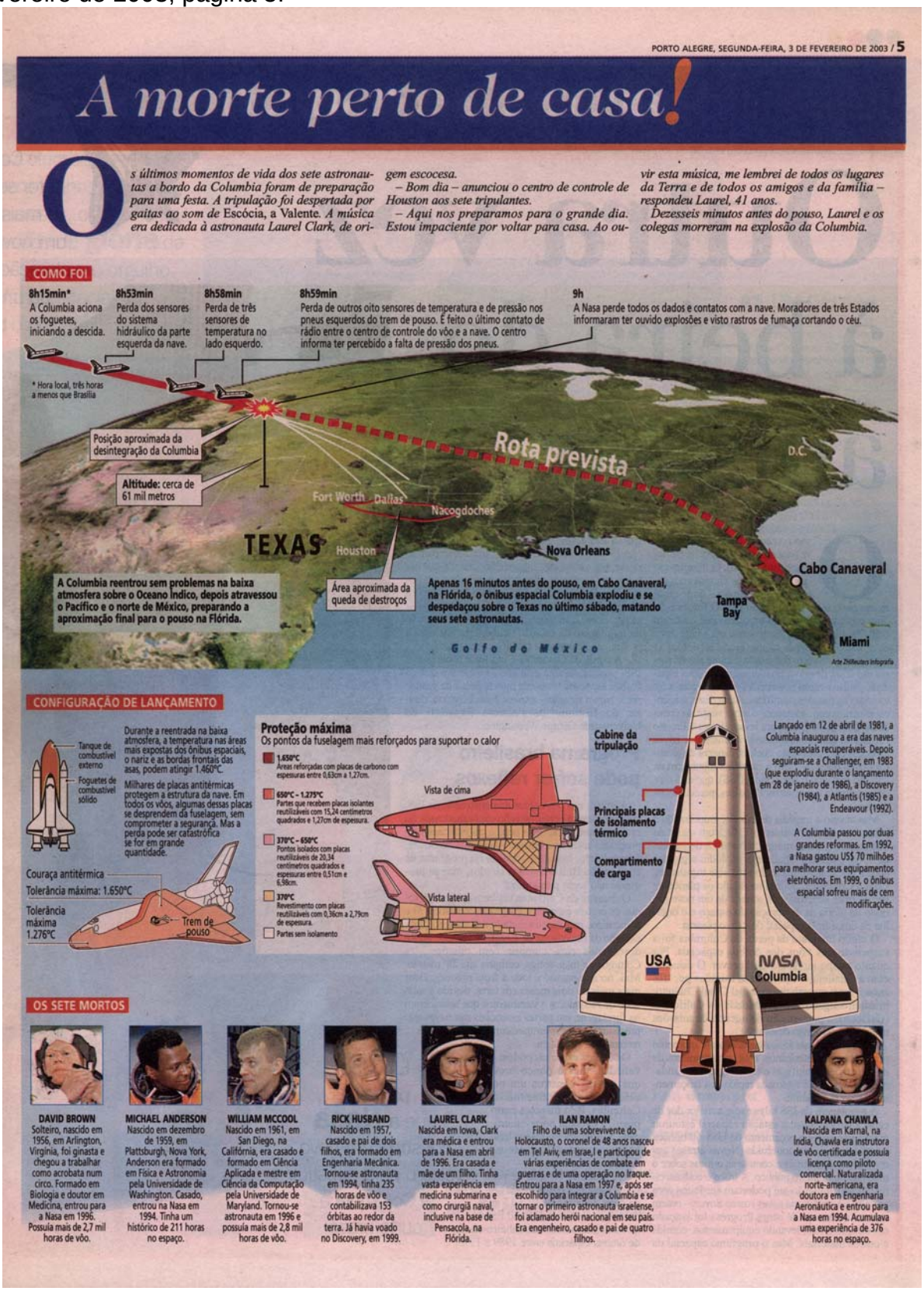
Joseane de Oliveira confirmou que se casou no religioso (foto) e no civil, um fato que a impediria de concorrer a miss. **Página 35**



Fiéis ignoram o calor para venerar Nossa Senhora dos Navegantes

A 128ª edição comprovou que a festa para a Rainha das Águas é sempre grandiosa, reunindo uma multidão, independentemente das condições climáticas. **Páginas 4 e 5**

ANEXO I 4: Infográfico publicado no caderno *Eureka!*, do jornal *Zero Hora*, no dia 3 de fevereiro de 2003, página 5.



ANEXO I 5: Ilustração de Edu para o editorial *Fogo Amigo*, publicado na *Zero Hora*, dia 4 de fevereiro de 2003.



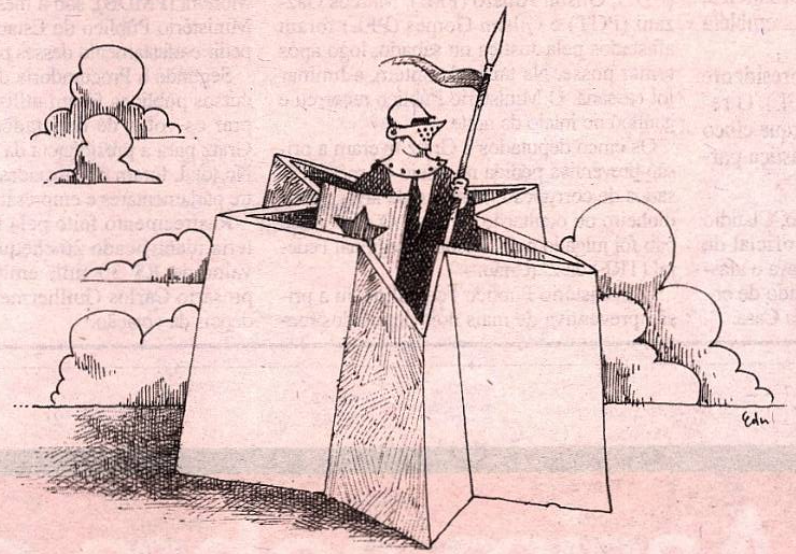
Fogo amigo

Vencido o primeiro mês do governo do presidente Luiz Inácio Lula da Silva e estabelecidas as diretrizes que comandarão a política econômica, não deixa de ser surpreendente que o principal foco de oposição não esteja no núcleo parlamentar que dava sustentação ao governo anterior, mas se encontre dentro do próprio partido do presidente. Um grupo de atuantes parlamentares petistas, genericamente identificados como os radicais do partido, mantém uma persistente embora nem sempre aberta resistência a algumas posições adotadas por Lula e pelo comando partidário. No encontro ocorrido sexta-feira entre o ministro da Fazenda, Antônio Palocci, e esse grupo de parlamentares, o clima que se criou foi de desafio à orientação estratégica adotada pelo governo em relação à economia, a ponto de o ministro, de temperamento afável, ter sido incisivo ao defender a coerência do governo.

A nação confia em que o governo seja capaz de vencer as resistências dos extremados

O ponto crucial da dissensão petista não chega a ser novo. Quando o partido assinou a Carta ao Povo Brasileiro, no começo da campanha eleitoral do ano passado, estava assumindo compromissos de estabilidade com os quais o grupo partidário mais à esquerda não concordava. Havia até mesmo um temor de que tal carta fosse apenas um gesto eleitoreiro, destinado a acalmar o mercado e ampliar o leque de apoios. Coerentemente, nem Lula, nem o comando petista, nem o conjunto de partidos que formou a frente eleitoral entenderam assim. A carta representava, sim, uma plataforma de governo e as promessas nela contidas precisavam responsavelmente ser cumpridas. O passo seguinte, após a vitória eleitoral, foi a estruturação de um governo que fosse capaz de traduzir tais compromissos. Por isso, a nomeação de uma equipe econômica moderada, que manteve os contratos nacionais e internacionais e se apressou em definir-se por uma orientação que preserva a austeridade fiscal, as metas de inflação, a política monetária e o câmbio flutuante. Para a oposição interna, essa política significava a renúncia aos compromissos históricos do PT. Para o governo, não fazer isso significaria trair o discurso da campanha, em nome do qual os brasileiros foram às urnas em outubro. O ministro Palocci foi brutalmente sincero ao rejeitar que o debate de sexta-feira se fizesse à base de "**uma traidinha**" nas propostas da campanha, como pareciam sugerir seus interlocutores.

Para o país, o episódio revela toda a complexidade do governo Lula, que se diz disposto a ser moderado economicamente, criativo socialmente e ousado no âmbito internacional. Dois dias depois que o novo Congresso tomou posse, quando ainda se projetam cálculos sobre o tamanho da bancada que dará sustentação ao Planalto, o fogo amigo a que o governo está sendo submetido por uma ala de seu principal partido sugere as dificuldades que enfrentará para levar a cabo as amplas reformas que anunciou e que se propõe implementar. A nação, que deu ao presidente e a seu projeto a maior votação de sua história política, confia em que, com a responsabilidade que demonstrou até agora, o governo tenha condições de vencer as resistências dos setores extremados. A ampla esperança que o país depositou nas urnas e a expectativa que tem hoje em relação às ações do governo são ativos que não podem ser perdidos, nem frustrados, nem negociados.



"Disputamos com esta proposta e ganhamos as eleições. Aí se fala em romper contratos; que, com esse apoio popular, não seria hora de dar uma traidinha... É difícil discutir nestes termos".

(Trecho da gravação da conversa do ministro Antônio Palocci com a bancada do PT)

ANEXO I 6: Primeiro esboço para editorial *Fogo Amigo*, publicado na *Zero Hora*, dia 4 de fevereiro de 2003.

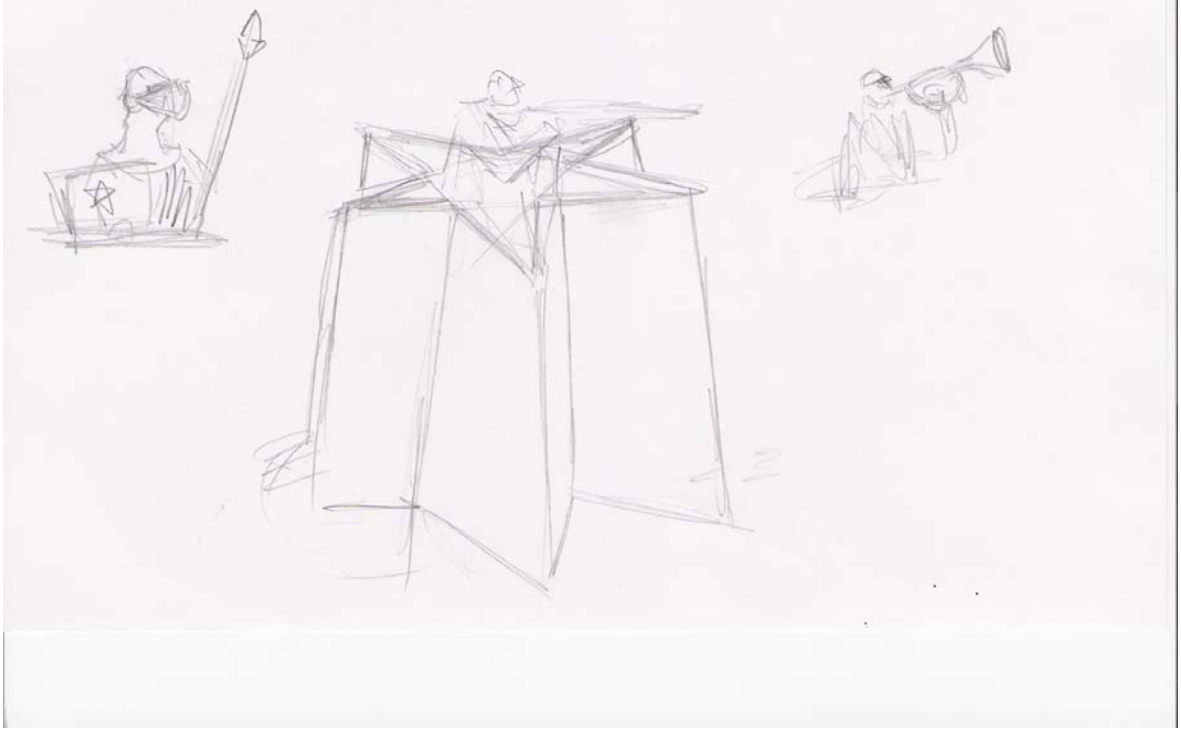
<Z0302_CORPO_DE_TEXTO>

Fogo amigo¶
¶
A nação confia¶
que o governo ¶
seja capaz de ¶
vencer as ¶
resistências ¶
dos extremados¶

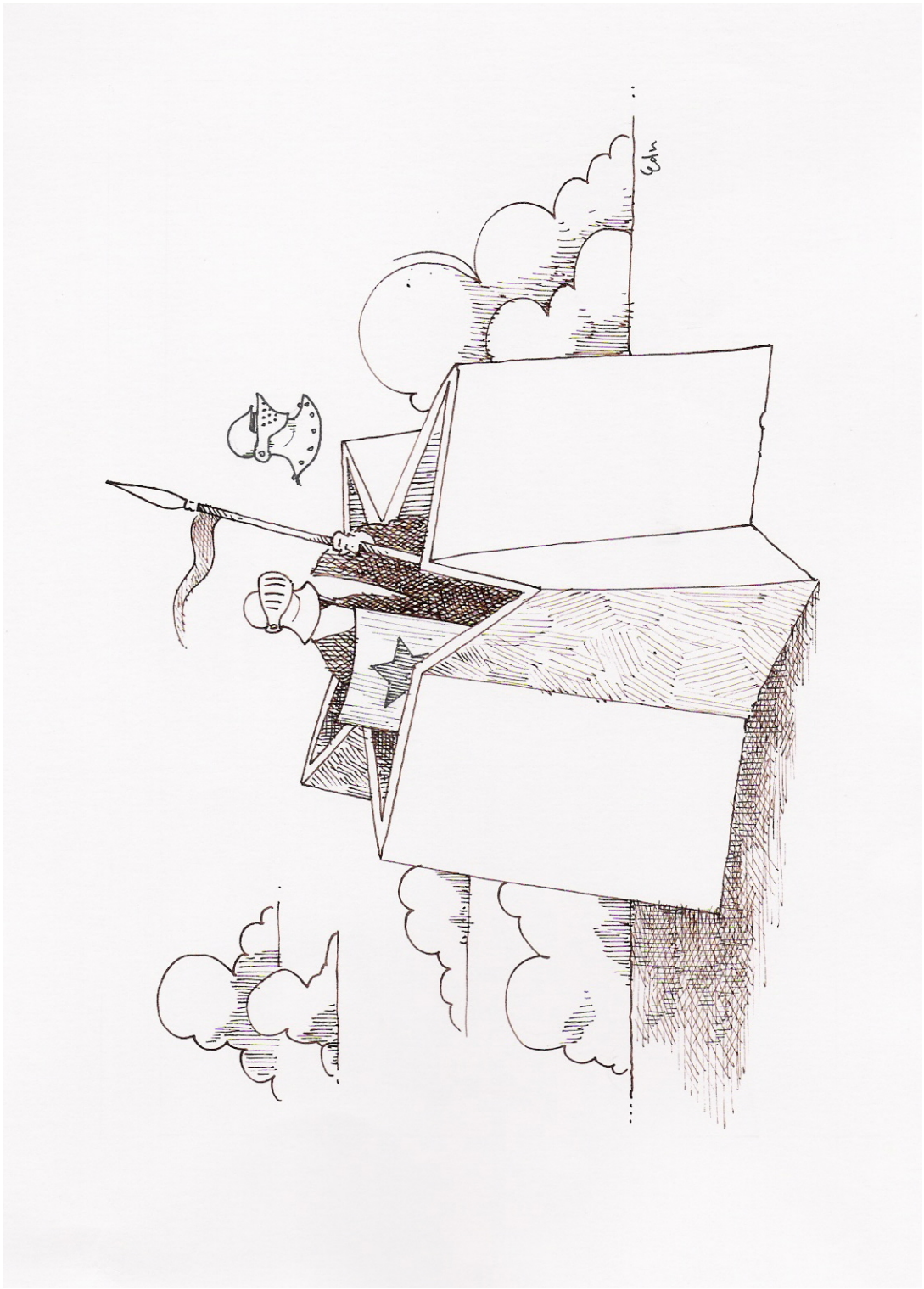
¶
Vencido o primeiro mês do governo do presidente Luiz Inácio Lula da Silva e estabelecidas as diretrizes que comandarão a política econômica, não deixa de ser surpreendente que o principal foco de oposição não esteja no núcleo parlamentar que dava sustentação ao governo anterior, mas se encontre dentro do próprio partido do presidente. Um grupo de atuantes parlamentares petistas, genericamente identificados como os radicais do partido, mantém uma persistente embora nem sempre aberta oposição às posições adotadas por Lula e pelo comando partidário. No encontro ocorrido sexta-feira entre o ministro da Fazenda, Antônio Palocci, e esse grupo de parlamentares, o clima que se criou foi de desafio à orientação estratégica adotada pelo governo em relação à economia, a ponto de o ministro, de temperamento afável, ter sido incisivo ao defender a coerência do governo.¶

O ponto crucial da dissensão petista não chega a ser novo. Quando o partido assinou a Carta ao Povo Brasileiro, no começo da campanha eleitoral do ano passado, estava assumindo compromissos de estabilidade com os quais o grupo partidário mais à esquerda não concordava. Havia até mesmo um temor de que tal carta fosse apenas um gesto eleitoreiro, destinado a acalmar o mercado e ampliar o leque de apoios. Coerentemente, nem Lula, nem o comando petista, nem o conjunto de partidos que formou a frente eleitoral entenderam assim. A carta representava sim uma plataforma de governo e as promessas nela contidas precisavam responsavelmente ser cumpridas. O passo seguinte, após a vitória eleitoral, foi a estruturação de um governo que fosse capaz de traduzir tais compromissos. Por isso, a nomeação de uma equipe econômica moderada, que manteve os contratos nacionais e internacionais e se apressou em definir-se por uma orientação que preserva a austeridade fiscal, as metas de inflação, a política monetária e o câmbio flutuante. Para a oposição interna, essa política significava a renúncia aos compromissos históricos do PT. Para o governo, não fazer isso significaria trair o discurso da campanha, em nome do qual os brasileiros foram às urnas em outubro. O ministro Palocci foi brutalmente sincero ao rejeitar que o debate de sexta-feira se fizesse à base de "uma traidinha" nas propostas da campanha, como pareciam sugerir seus interlocutores.¶

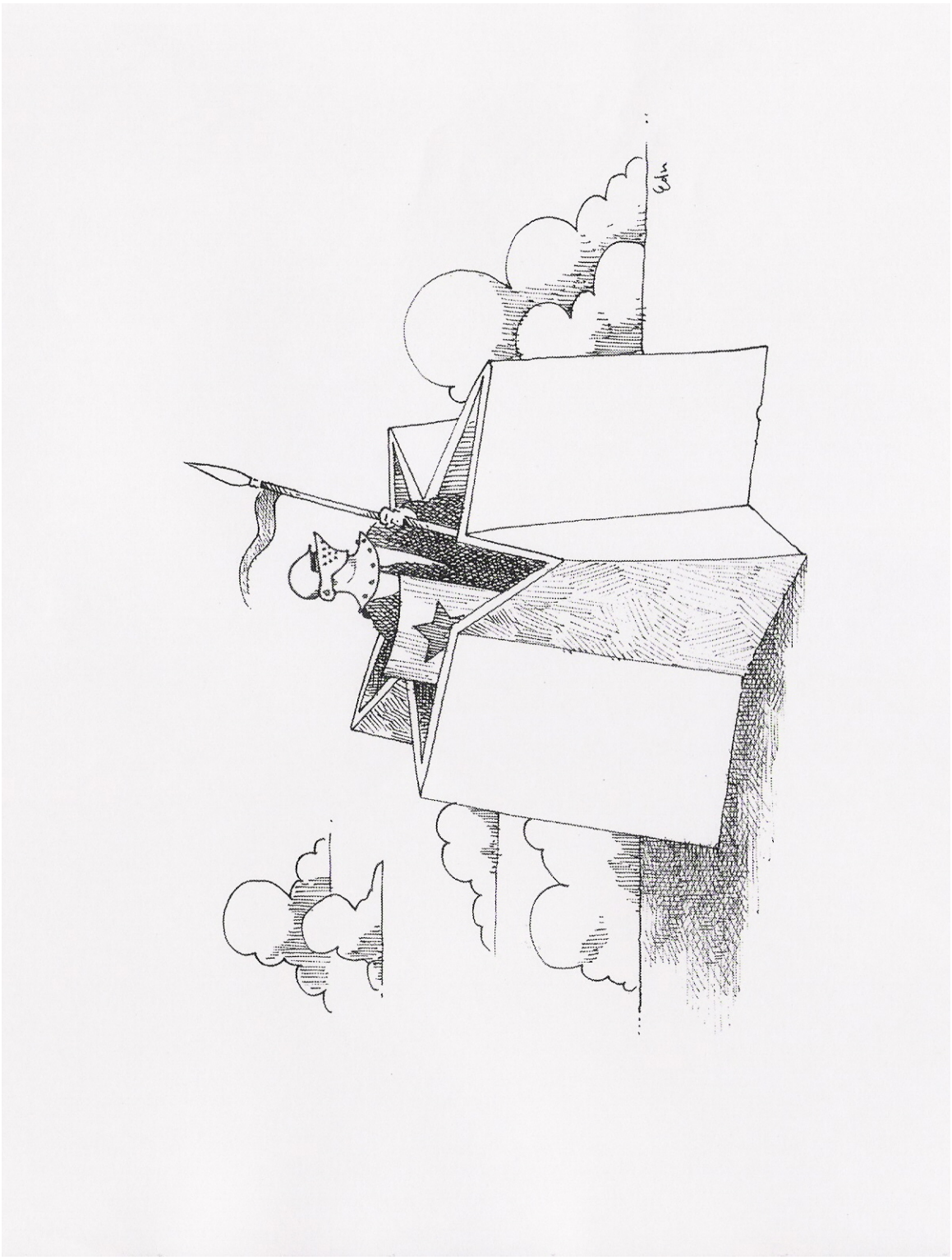
Para o país, o episódio revela toda a complexidade do governo Lula, que se diz disposto a ser moderado economicamente, criativo socialmente e ousado no âmbito internacional. Dois dias depois que o novo Congresso tomou posse, quando ainda se projetam cálculos sobre o tamanho da bancada que dará sustentação ao governo, o fogo amigo a que o governo está sendo submetido por uma ala de seu principal partido sugere as dificuldades que enfrentará para levar a cabo as amplas reformas que anunciou e que se propõe implementar. A nação, que deu ao presidente e a seu projeto a maior votação de sua história política, confia que, com a responsabilidade que demonstrou até agora, o governo tenha condições de vencer as resistências dos setores extremados. A ampla esperança que o país depositou nas urnas e a expectativa que tem hoje em relação às ações do governo são ativos que não podem ser perdidos, nem frustrados, nem negociados. ¶



ANEXO I 7: Segundo esboço para editorial *Fogo Amigo*, publicado na *Zero Hora*, dia 4 de fevereiro de 2003.



ANEXO I 8: Arte final para editorial “Fogo Amigo”, publicado na *Zero Hora*, dia 4 de fevereiro de 2003.

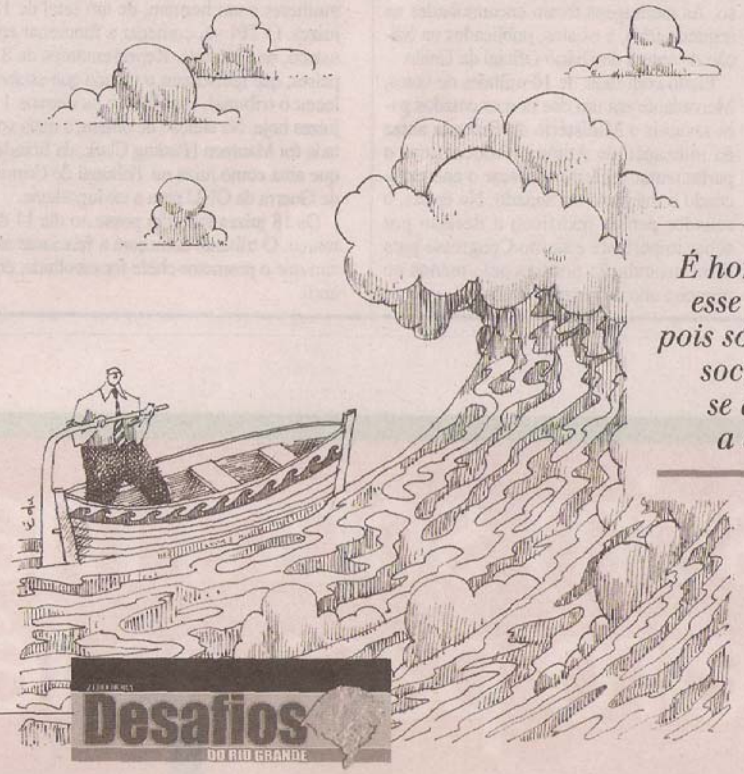


Caminhos do Rio Grande

Registrando indicadores sociais claramente mais favoráveis do que os contabilizados na maioria dos Estados brasileiros, mas ainda assim distantes dos que se verificam no Primeiro Mundo, não chega a surpreender que no Rio Grande do Sul as demandas dos cidadãos se façam sentir de forma mais intensa e persistente do que em outras regiões do país. Alinhando-se entre as principais forças econômicas da federação, dotado de um parque industrial diversificado, de mão-de-obra capacitada e de notáveis potencialidades agrícolas, embora longe ainda de poder comparar-se às áreas mais desenvolvidas do hemisfério, é também natural que o Estado assista a pressões mais vigorosas de seus segmentos empresariais. Preservar os padrões sociais e econômicos que alcançamos e reduzir quanto possível o hiato que nos separa de sociedades mais prósperas e menos injustas vem sendo por isso mesmo um repto histórico para os gaúchos, que retoma atualidade especialmente ao início de uma nova administração.

Com vistas a contribuir para o aprofundamento do debate sobre essas complexas realidades, **Zero Hora publica hoje suplemento especial** acerca dos principais desafios do Rio Grande. Alguns deles afetam praticamente a cada um dos rio-grandenses, a começar pelo da segurança pública. Não foi por acaso que apontaram eles a violência como o maior de nossos problemas depois do desemprego em pesquisa realizada no ano passado. Há aliás nítida correlação entre ambos, pois a primeira é em grande parte decorrência da deterioração das condições sociais. Não há também como dissociá-la de um déficit educacional que se expande mais pronunciadamente entre os excluídos. A esse respeito, torna-se imprescindível conferir ao ensino médio grau de alta prioridade governamental, pois é esse o nível de formação considerado como mínimo para garantir condições de ascensão profissional em uma sociedade de competição.

É sob muitos aspectos igualmente crucial o cenário da saúde pública, onde, não raro, pacientes são sentenciados sem culpa à redução de leitos, às longas esperas, à falta de equipamentos adequados, e Porto Alegre se transforma, por contar com melhor estrutura, na única esperança de milhares de pessoas do Interior. Para enfrentar essas e outras dificuldades de monta, dentre as quais uma malha rodoviária que em muitos casos literalmente se decompõe e o crescimento inadiável requerido pelos setores de geração e transmissão de energia, o governo estadual vê-se diante de um óbice gigantesco: um déficit financeiro anual de R$ 760 milhões, para o qual concorre um sistema previdenciário em concordata. Mais do que nunca, por isso mesmo, impende que a administração outorgue primazia à atração de investimentos. O anúncio recém feito pelo governador Germano Rigotto de que há mais de uma dezena de grupos empresariais que planejam aportar a médio prazo recursos de cerca de US$ 2,4 bilhões para diferentes segmentos da economia é, a esse propósito, alentador. Em tal campo, no entanto, importa ousar. Não é isso certamente o que se espelha no fato de que, ainda agora, levantamento da Simonsen Associados revele que, comparando-se o acumulado de 1995 a 2001 com os números de 2002, a Região Sul tenha sido a que menos recebeu investimentos. É hora de mudar esse panorama, e radicalmente, pois só há efetivas condições de se promover o bem-estar social mediante o desenvolvimento econômico sustentável.



É hora de mudar esse panorama, pois só há bem-estar social quando se desenvolve a economia

ANEXO I 9: Ilustração de Edu para o editorial *Caminhos do Rio Grande*, publicado na *Zero Hora*, dia 5 de fevereiro de 2003, na página 16.

ANEXO I 10: Esboço para editorial *Caminhos do Rio Grande*, publicado na *Zero Hora*, dia 5 de fevereiro de 2003.

ZERO HORA | EDITORIAIS | PORTO ALEGRE, QUARTA-FEIRA, 5/02/2003 | ZZ

12,5 X 12,8

Caminhos do Rio Grande

Registrando indicadores sociais claramente mais favoráveis do que os contabilizados na maioria dos Estados brasileiros, mas ainda assim distantes dos que se verificam no Primeiro Mundo, não chega a surpreender que no Rio Grande do Sul as demandas dos cidadãos se façam sentir de forma mais intensa e persistente do que em outras regiões do país. Alinhando-se entre as principais forças econômicas da federação, dotado de um parque industrial diversificado, de mão-de-obra capacitada e de notáveis potencialidades agrícolas, embora longe ainda de poder comparar-se às áreas mais desenvolvidas do hemisfério, é também natural que o Estado assista a pressões mais vigorosas de seus segmentos empresariais. Preservar os padrões sociais e econômicos que alcançamos e reduzir quanto possível o hiato que nos separa de sociedades mais prósperas e menos injustas vem sendo por isso mesmo um repto histórico para os gaúchos, que retoma atualidade especialmente ao início de uma nova administração.

Com vistas a contribuir para o aprofundamento do debate sobre essas complexas realidades, **Zero Hora publica hoje suplemento especial** acerca dos principais desafios do Rio Grande. Alguns deles afetam praticamente a cada um dos rio-grandenses, a começar pelo da segurança pública. Não foi por acaso que apontaram eles a violência como o maior de nossos problemas depois do desemprego em pesquisa realizada no ano passado. Há aliás nítida correlação entre ambos, pois a primeira é em grande parte decorrência da deterioração das condições sociais. Não há também como dissociá-la de um déficit educacional que se expande mais pronunciadamente entre os excluídos. A esse respeito, torna-se imprescindível conferir ao ensino médio grau de alta prioridade governamental, pois é esse o nível de formação considerado como mínimo para garantir condições de ascensão profissional em uma sociedade de competição.

É sob muitos aspectos igualmente crucial o cenário da saúde pública, onde, não raro, pacientes são sentenciados sem culpa à redução de leitos, às longas esperas à falta de equipamentos adequados e Porto Alegre se transforma, por contar com melhor estrutura, na única esperança de milhares de pessoas do Interior. Para enfrentar essas e outras dificuldades de monta, dentre as quais uma malha rodoviária que em muitos casos literalmente se decompõe e o crescimento inadiável requerido pelos setores de geração e transmissão de energia, o governo estadual vê-se diante de um óbice gigantesco: um déficit financeiro anual de R$ 760 milhões, para o qual concorre um sistema previdenciário em concordata. Mais do que nunca, por isso mesmo, impende que a administração outorgue primazia à atração de investimentos. O anúncio recém-feito pelo governador Germano Rigotto de que há mais de uma dezena de grupos empresariais que planejam aportar a médio prazo recursos de cerca de US$ 2,4 bilhões para diferentes segmentos da economia é, a esse propósito, alentador. Em tal campo, no entanto, importa ousar. Não é isso certamente o que se espelha no fato de que, ainda agora, levantamento da Simonsen Associados revele que, comparando-se o acumulado de 1995 a 2001 com os números de 2002, a Região Sul tenha sido a que menos recebeu investimentos. É hora de mudar esse panorama, e radicalmente, pois só há efetivas condições de se promover o bem-estar social mediante o desenvolvimento econômico sustentável.

> *É hora de mudar esse panorama, pois só há bem-estar social quando se desenvolve a economia*

ANEXO I 11: Ilustração de Edu para o editorial *Impostos sem contrapartida*, publicado na *Zero Hora*, dia 6 de fevereiro de 2003, na página 18.



Impostos sem contrapartida

Estudo recém divulgado pelo Instituto Brasileiro de Planejamento Tributário (IBPT) colocou a nu uma vez mais a escorchante carga de impostos que onera os contribuintes deste país. Segundo o documento, as taxas bateram em 2002 todos os recordes históricos nacionais, atingindo o equivalente a 36,4% do Produto Interno Bruto (PIB), talvez o maior percentual do mundo em desenvolvimento. Entre 1994 e o ano passado a arrecadação de gravames federais, estaduais e municipais apresentou um incremento de 248%. Na prática, isso significa que cada cidadão entregou, no último exercício, em média R$ 2,7 mil aos cofres do erário. Ainda de acordo com os dados difundidos, embora o Executivo venha alegando constantes déficits nas contas da Previdência, os diversos tipos de contribuições que financiam o sistema de Seguridade Social contabilizaram um aumento de R$ 28,1 bilhões também no ano passado. Enquanto o PIB do Brasil se expandia em 1,45%, a carga tributária ascendia, em 2002, espantosos 18%.

Quando a cobrança de tributos supera os limites da razão, subverte-se o papel do Estado e abrem-se as portas da sonegação

Como observa com propriedade o presidente do IBPT, Gilberto Luiz do Amaral, carga dessa natureza "acaba engessando o crescimento da economia. O custo final onera em demasia a folha de pagamento das empresas, comprometendo seus resultados. Além disso, acaba afugentando investidores". Há contudo um outro aspecto extremamente relevante a considerar. Ainda que em algumas nações pós-industrializadas a relação entre impostos e PIB supere eventualmente a verificada entre nós, há uma diferença que é fundamental. Naquelas sociedades, os cidadãos recebem em obras e serviços de primeiríssima linha a contrapartida do que recolhem compulsoriamente às arcas do erário. O acesso a cuidados de saúde é amplo, elevado o nível do ensino público, as aposentadorias são dignas, há rodovias seguras e modernas, ferrovias rápidas, a segurança é exemplar, a Justiça, célere, o funcionalismo, profissional e bem pago.

Nada disso ocorre no Brasil. Aqui, apesar do peso insustentável da incidência tributária, a contraprestação é insuficiente e falha. Não é essa uma anomalia isolada. Bem diversamente, o total de gravames supera a casa dos 50.



Como se não bastasse, o cipoal regulamentador é de tal complexidade que requer a contratação de especialistas em tributos mesmo em empresas de porte médio. Há impostos em cascata. Há também aqueles que punem tanto artigos de consumo diário quanto bens de alto valor tecnológico agregado e cuja produção requer elevados investimentos. Essas razões tornam imperativo que se dê seguimento, sem mais tardança, a uma reforma tributária que racionalize e modernize o modelo que aí está e, muito especialmente, o torne mais justo e menos espoliador. Em todas as sociedades organizadas, o aparelho estatal é custeado pelos impostos. A partir do momento em que a cobrança destes se distorce até os limites da demasia e do desarrazoado, subverte-se o papel do Estado e se escancaram as portas da sonegação. E não é difícil supor que tais tendências hão de se fazer mais fortes naqueles países nos quais, sendo poderoso o aparato arrecadador, à voracidade fiscal não correspondem uma ação efetiva e permanente pela promoção do bem comum.

O RANKING DOS TRIBUTOS

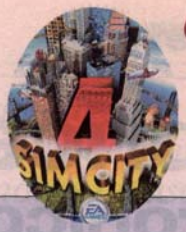
Carga de impostos por país em percentual do PIB em 2002:

Suécia	47
Alemanha	36,7
Brasil	36,4
Suíça	36
Canadá	31
Estados Unidos	29
Espanha	29
México	22
Chile	22
Japão	21

Fonte: IBPT

ANEXO I 12: Ilustração de Edu para matéria de capa do caderno *Informática*, no dia 5 de fevereiro de 2003.

ZH digital
Nº85
PORTO ALEGRE, QUARTA-FEIRA, 05/02/2003



GAMES

Gráficos mais definidos

O novo SimCity exige máquinas poderosas

PÁG. 8

A ameaça do supervírus

Especialistas dizem que os novos invasores vão somar as características de seus antecessores

RODRIGO MÜZELL

Analistas da indústria de antivírus passaram o mês de janeiro alertando: 2003 é o ano do vírus. Por enquanto, o supervírus ainda não apareceu, mas o retrato falado já está pronto: é um programa com código sofisticado, mais fácil de se esconder, que infecta por páginas da Web, por mensageiros instantâneos, por e-mails, por falhas em programas específicos e por estar residente na máquina.

Nenhuma dessas características é novidade, mas o que preocupa os especialistas é que os vírus tendem a vir com todas essas capacidades juntas. Vai ficar mais difícil escapar deles.

– Esperamos vírus mais poderosos e completos. A tendência é que as coisas fiquem mais complicadas este ano – diz o gerente de canais da Trend Micro, Fábio Peake.

A boa notícia (não tão reconfortante assim) é que a maioria dos ataques continuará sendo de vírus que tentam derrubar sistemas e redes pelo volume de mensagens. Bom, porque vírus que apagam dados e inutilizam discos são muito piores para os usuários domésticos, e também ruim, já que redes que caem por sobrecarga significam prejuízo – para as empresas e mesmo para simples usuários que querem entrar num site atacado, por exemplo.

O aumento no número de cavalos de Tróia (trojans) também é esperado. Esses códigos maliciosos se inserem no sistema operacional do usuário e criam vulnerabilidades para uma eventual invasão hacker. Assim, os piratas podem instalar ferramentas para controlar remotamente um micro ou uma rede.

Segundo Peake, o sucesso de ataques como o do Slammer, que causou lentidão em toda a Internet há duas semanas, deve-se ao fato de os vírus estarem se especializando. Agora, em vez de atacar o sistema operacional, eles se aproveitam de falhas deixadas por programas aplicativos – o Slammer entrava por um bug de servidores SQL da Microsoft. A empresa já havia disponibilizado um patch (emenda) para o problema – o vírus só atacava quem não havia baixado o conserto, um caso cada vez mais comum, de acordo com Peake.

– É uma das principais dicas: manter atualizado não só o antivírus, mas os programas também. As empresas estão sempre anunciando correções para falhas – diz o gerente da Trend Micro.

Leia mais na página 3



NESTA EDIÇÃO VOCÊ VAI CONHECER

◆ O crescimento dos crimes na Internet. Página central
◆ O Display Cinema da Apple. Página 7

ANEXO I 13: Esboço para ilustração de Edu da capa do caderno *Informática*, publicada no dia 5 de fevereiro de 2003.

ZH digital
Nº85 PORTO ALEGRE, **QUARTA-FEIRA**, 05/02/2003

A ameaça do supervírus

Especialistas dizem que os novos invasores vão somar as características de seus antecessores

Analistas da indústria de antivírus passaram o mês de janeiro alertando: 2003 é o ano do vírus. Por enquanto, o supervírus ainda não apareceu, mas o retrato falado já está pronto: é um programa com código sofisticado, mais fácil de se esconder, que infecta por páginas da Web, por mensageiros instantâneos, por e-mails, por falhas em programas específicos, por estar residente na máquina.

Nenhuma dessas características é novidade, mas o que preocupa os especialistas é que os vírus tendem a vir com todas essas capacidades juntas. Vai ficar mais difícil escapar deles.

– Esperamos vírus mais poderosos e completos. A tendência é que as coisas fiquem mais complicadas este ano – diz o gerente de canais da Trend Micro, Fábio Peake.

A boa notícia (não tão reconfortante assim), é que a maioria dos ataques continuará sendo de vírus que tentam derrubar sistemas e redes pelo volume de mensagens. Bom, porque vírus que apagam dados e inutilizam discos são muito piores para os usuários domésticos, e também ruim, já que redes que caem por sobrecarga significam prejuízo – para as empresas e mesmo para simples usuários que querem entrar num site atacado, por exemplo.

O aumento no número de cavalos de Tróia (trojans) também é esperado. Esses códigos maliciosos se inserem no sistema operacional do usuário e criam vulnerabilidades para uma eventual invasão hacker. Assim, os piratas podem instalar ferramentas para controlar remotamente um micro ou uma rede.

Segundo Peake, o sucesso de ataques como o do Slammer, que causou lentidão em toda a Internet há duas semanas, se deve ao fato de os vírus estarem se especializando. Agora, em vez de atacar o sistema operacional, eles se aproveitam de falhas deixadas por programas aplicativos – o Slammer entrava por um bug de servidores SQL da Microsoft. A empresa já havia disponibilizado um patch para o problema – o vírus só atacava quem não havia baixado o conserto, um caso cada vez mais comum, de acordo com Peake.

– É uma das principais dicas: manter atualizado não só o antivírus, mas os programas também. As empresas estão sempre anunciando correções para falhas – diz o gerente da Trend Micro.

Rápido, Inteligente e Mortal

O supervirus temido pelos especialistas é um que agregue todas as funções dos outros. Confira como seria:

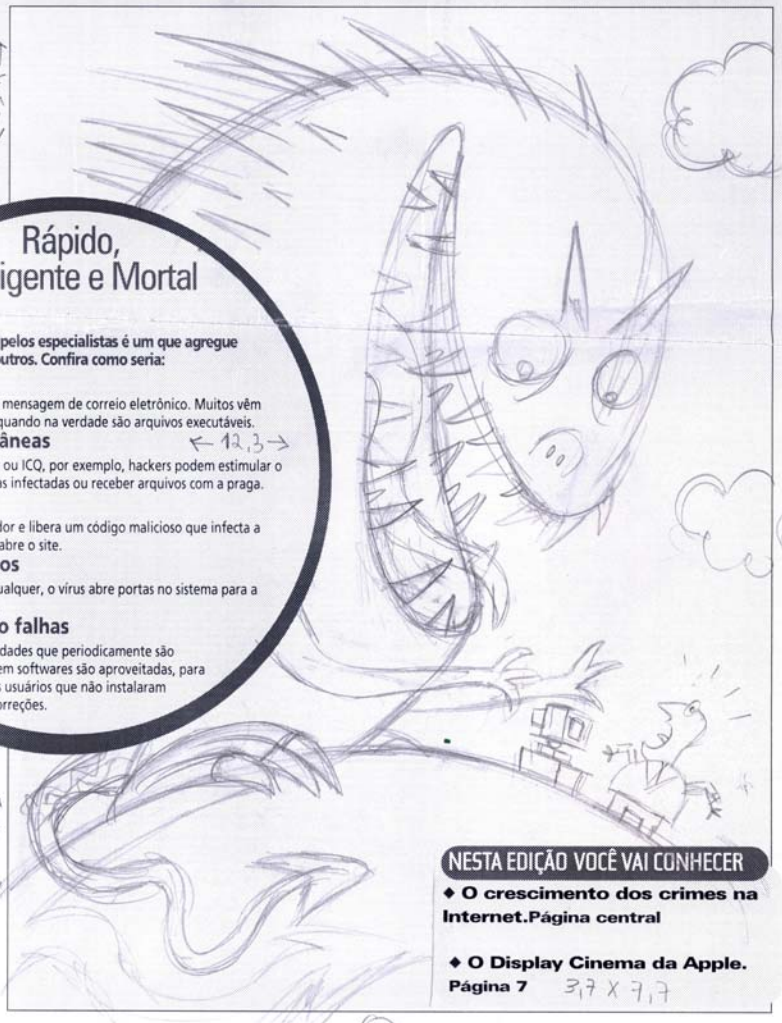
E-mail
◆ Ele pode vir anexo a uma mensagem de correio eletrônico. Muitos vêm disfarçados de documentos, quando na verdade são arquivos executáveis.

Mensagens instantâneas
◆ Através de MSN Messenger ou ICQ, por exemplo, hackers podem estimular o internauta a entrar em páginas infectadas ou receber arquivos com a praga.

Página da Web
◆ O vírus se instala no servidor e libera um código malicioso que infecta a máquina quando o usuário abre o site.

Presente de gregos
◆ Usando uma forma qualquer, o vírus abre portas no sistema para a entrada de um hacker.

Aproveitando falhas
◆ As vulnerabilidades que periodicamente são descobertas em softwares são aproveitadas, para pegar os usuários que não instalaram correções.



NESTA EDIÇÃO VOCÊ VAI CONHECER

◆ **O crescimento dos crimes na Internet.** **Página central**

◆ **O Display Cinema da Apple.** **Página 7**

ANEXO I 14: Vinheta de Edu para a coluna *Almanaque Gaúcho*, publicada na *Zero Hora*, dia 6 de fevereiro de 2003, na página 62.



*Alegre, e Mário Teixeira de Carvalho (*Nobiliário Sul Riograndense*)*

Dona Antônia

Dona Antônia foi ao médico com a filha de 18 anos.

– Tire a roupa, senhorita! – disse o médico assim que viu a moça.

– Mas, doutor – observou a mãe –, quem está doente sou eu, não ela.

– Ah! É a senhora? Então, mostre a língua, por favor!

Ditos gaúchos

- **Mais atrapalhado que chiru com quatro prendas**
- *Mais apertado que bombacha de fresco*

Eu sinto r
Voc
... que
croonda
chegou
anos? A
que dar
quase in
to eletro
em outu
america
Spencer
Voc
... que
Le Barc
Raythec
para su
O prime
com o

ANEXO I 15: Vinheta de Edu para o *Informe de Ensino*, publicada na *Zero Hora*, dia 4 de fevereiro de 2003, na página 32



licar
ado

is.
verno estadual
iva dos direto-
cursos. Reuni-
a-feira, os se-
Paulo Miche-
José Fortuna-
arização do re-
autonomia fi-
ientos da edu-
rnativas é reto-
erentes a 2003
dos meses an-
janeiro, o va-
para as escolas
4,9 milhões.
am a proposta
rês meses sem
a manutenção,
eira, em Porto
vidas. O forne-
pago desde de-
telefone está

ívidas e ainda
comprar mate-
de expediente.
s janeiro, sem
rasados, conti-
blemas – afir-
da escola, Ione

INFANTIL – As escolas municipais infantis de Porto Alegre retomaram ontem as atividades. Trinta e uma das 33 escolas e 124 creches conveniadas receberam crianças de zero a seis anos já matriculadas. Duas delas, a Vale Verde (Alto Petrópolis) e a Jardim Salomoni (Vila Nova), estão de férias, pois trabalharam em janeiro. Os novos alunos começam no dia 10 de março – início do ano letivo nas escolas de Ensino Fundamental.

DEPENDÊNCIA – No dia 10, às 19h30min, o Projeto Sempre às Segundas, da Clínica Walt Whitman (Porto Alegre), discute o tema Dependência Química e Vínculos Familiares. Inscrições gratuitas pelo fone (51) 3225-0730.

FUST – Os ministérios da Educação e das Comunicações começaram a montar uma estratégia de uso dos recursos do Fundo de Universalização dos Serviços de Telecomunicações (Fust) para equipar escolas públicas. O objetivo é dotar as escolas de computadores, desenvolver softwares pedagógicos e treinar professores. A decisão foi tomada pelos ministros Cristovam Buarque e Miro Teixeira.

PORTUGUÊS – Dicas de língua portuguesa podem ser

CENSO – As instituições de Ensino Superior públicas e privadas têm prazo até 31 de março para responder ao Censo da Educação Superior 2002, realizado pelo Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais (Inep/MEC). O questionário está disponível na Internet, no endereço *www.inep.gov.br*, desde de 20 de novembro do ano passado. O objetivo é radiografar, anualmente, a situação do Ensino Superior no país. A resposta ao Censo é obrigatória para que os estabelecimentos de ensino e os seus respectivos cursos se inscrevam nas avaliações realizadas pelo Inep. É por meio dessas avaliações que o Ministério da Educação reconhece cursos superiores e recredencia as instituições.

RECICLAGEM – A livraria Draderela (Rua 24 de outubro,

ANEXO I 16: Texto e primeiro esboços para vinheta de Edu no *Informe de Ensino*, publicada na *Zero Hora*, dia 4 de fevereiro de 2003.



CENSO – As instituições de Ensino Superior públicas e privadas têm prazo até 31 de março para responder ao Censo da Educação Superior 2002, realizado pelo Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais (Inep/MEC). O questionário está disponível na Internet, no endereço www.inep.gov.br , desde de 20 de novembro do ano passado. O objetivo é radiografar, anualmente, a situação do Ensino Superior no país. A resposta ao Censo é obrigatória para que os estabelecimentos de ensino e os seus respectivos cursos se inscrevam nas avaliações realizadas pelo Inep. É por meio dessas avaliações que o Ministério da Educação reconhece cursos superiores e recredencia as instituições.

Informe – terça

ANEXO I 17: Esboço e arte final para vinheta de Edu no *Informe de Ensino*, publicada na *Zero Hora*, dia 4 de fevereiro de 2003.



ANEXO I 18: Vinheta de Edu para editoria *Palavra do Leitor*, publicada na *Zero Hora*, dia 6 de fevereiro de 2003, na página 2.



ZERO HORA

PALAVRA DO LEITOR

CARTAS

Guerra

Como pode o país mais belicoso do mundo, portador dos maiores arsenais de armamentos do planeta, detentor das tecnologias mais ameaçadoras possíveis e imagináveis, cobrar o desarmamento de uma nação que, supostamente, produz armas de destruição em massa? Reparem na palavra supostamente, pois nem mesmo provas concretas foram encontradas.

Ninguém tem a menor dúvida de que o dragão imperialista não apenas possui o maior volume de armamentos do mundo, como já provou ser capaz de utilizá-lo na defesa de seus escusos interesses. Ou será que ninguém lembra de quem foi o protagonista da única utilização de armamento nuclear da História, condenando à morte milhares de civis inocentes?

Fernando Leão Zancanaro
Analista de sistemas – Porto Alegre

George Bush, o homem forte da maior democracia do planeta, alega que Saddam deve ser atacado porque possui armas químicas e biológicas de destruição em massa. Se isso é verdade, Saddam não as usará se for atacado, colocando o mundo em condições imprevisíveis? A via diplomática não seria o melhor caminho para quem prega e ostenta ser o povo mais democrático do mundo? O capitalismo selvagem dos americanos está é de olho nos poços de petróleo de nossos irmãos orientais.

Osmar Antonio Justo Behnck
Comerciante – Pelotas (RS)

Os inspetores da ONU desmentem George Bush sobre o Iraque ter armas de destruição em massa. Mas os recursos petrolíferos assanham pela guerra de conquista. "Se não foi você, foi teu pai ou algum teu parente", disse o lobo ao devorar o cordeiro. Essa parece ser a argumentação final. E muitos países se alinham ao lobo por medo. O americano Martin Luther King, Nobel da Paz em 1964, escreveu: "Uma injustiça em algum lugar é uma ameaça à Justiça em toda parte". Mas os Estados Unidos só concederam liberdades civis iguais aos seus cidadãos negros após 1963.

O poeta alemão Brecht nos lembra que se não reclamarmos das injustiças cometidas contra os vizinhos, quando investirem contra nós estaremos sozinhos.

Sérgio Ronaldo Macedo
Aposentado – Porto Alegre

Combustíveis

Que país é este que apenas se preocupa com a possível guerra dos EUA contra o Iraque ou com o Carnaval para fazer feriadão e se esquece da verdadeira batalha que há aqui para se viver? O aumento do álcool, como é possível? Por que a gasolina está nesse preço se produzimos 80% do que consumimos? Está na hora de nos revoltarmos para pararmos de usar o tal jeitinho brasileiro para pagar as contas no final do mês.

Marcio Ribeiro
Representante comercial
Tapejara (RS)

O RIO GRANDE PERGUNTA

O PRAZER DAS PALAVRAS



Clitóris

CLÁUDIO MORENO *

A uma cautelosa leitora que pergunta se a pronúncia deve ser /**clítoris**/ ou /**clitóris**/, *informo que nem sempre* teremos certeza quanto à correta localização da sílaba tônica de certos vocábulos eruditos. Enquanto os vocábulos usuais são pronunciados sem a menor hesitação, os de uso mais restrito podem representar dificuldades embaraçosas. Como se deve pronunciar **Nobel**? É **hieroglifo** ou **hieróglifo**? É **necrópsia** ou **necropsia**? Como determinar a sílaba que deve receber o acento tônico nesses vocábulos? Em suma, como definir a **prosódia** dessas palavras de pronúncia hesitante?

Não é por acaso que essas indecisões são particularmente mais freqüentes em vocábulos eruditos de origem grega e latina. Embora haja certas regras gerais para a passagem do Latim para o Português e para a transliteração do Grego, tantos são os fatores intervenientes (históricos, fonéticos, ortográficos, etc.) que se torna impossível determinar, de antemão, qual a pronúncia a ser adotada em cada caso. Um dos grandes especialistas no ramo, o erudito José Inez Louro, da cidade do Porto, em seu esgotado *O Grego Aplicado à Linguagem Científica*, chega a dizer que "só por um acaso a sílaba tônica grega continua a ser tônica no Latim ou no Português". Além disso, a comunidade científica não é uma só, unânime e homogênea. Dentro dela também existe uma rica variedade lingüística, tornando impossível o consenso sobre a forma de pronunciar (ou mesmo grafar) certos vocábulos. Em diversas situações, minha cara leitora, somos forçados a optar entre diferentes versões de uma palavra, baseando-nos, para isso, em nossa formação cultural, em nosso convencimento íntimo e no exemplo dos especialistas que respeitamos.

Queres ter uma visão do inferno? Compara dicionários. Se tomarmos o ***Houaiss***, nosso melhor dicionário, mais o indispensável o ***Aurélio*** (2ª edição) e o clássico ***Ramiz Galvão*** *(Vocabulário Etymologico, Ortographico e Prosodico das Palavras Portuguezas Derivadas da Língua Grega)*, veremos que o Aurélio registra **acetonúria** (com a variante **acetonuria**), R. Galvão registra **acetonuria** e Houaiss registra ambas, mas prefere **acetonuria**. Houaiss e Aurélio concordam em **esfíncter** e **eczema**, mas R. Galvão finca pé em **esfincter** (rimando com mulher) e **éczema**! Que tal?

E **clitóris**? Como se diz o nome desse ponto ainda tão pouco explorado da anatomia feminina? Apesar de ter sido descoberto no Renascimento por Realdo Colombo (segundo ele, "uma coisinha tão bonita e com tanta utilidade", *De re anatomica*, 1559), a sua pronúncia até hoje ainda traz dúvidas para os estudiosos. A maioria dos falantes diz **clitóris**, e esta pronúncia é confirmada por toda a tradição de dicionaristas de peso. Assim registram, no século 19, Morais, Lacerda e Aulete; no século passado, Houaiss, Aurélio e Nascentes. A única voz destoante entre as autoridades é Ramiz Galvão, que argumenta que a quantidade grega mandaria dizer **clítoris**; nosso sábio da *belle époque* (seu dicionário é de 1909), contudo, não insiste nessa prosódia, porque ele prefere mesmo é a forma **clitóride**, que ele classifica como um "substantivo feminino"! Dizer "**a clitóride**" é tão extravagante que já parece perversão...

E aí vem a nota desagradável: eu citei acima o *Aurélio* da 2ª edição, quando o autor ainda estava vivo. Sua lição é inequívoca: registra apenas **clitóris**, sem variantes ou hesitações. Qual não é a minha surpresa quando abro o *Aurélio XXI* (que recebeu vários acréscimos e emendas de uma tal "equipe"... será que ouço o mestre Aurélio rangendo os dentes em seu túmulo?) e me deparo com um verdadeiro qüiproquó: **clítoris** é dado como mera variante de **clítoris**, que remete à famigerada **clitóride**, com direito a verbete e tudo! Esta é mais uma que o *Aurélio XXI* me apronta; estou colecionando os casos e vou aproveitá-los para mostrar, em um próximo artigo, como uma **nova** edição de um dicionário não é necessariamente **melhor** que a anterior.

** Professor, doutor em Letras*
site **wwwsualingua.com.br**

cmoreno@terra.com.br

ANEXO I 19: Ilustração de Edu para o texto *Clitóris*, na coluna *Prazer das Palavras*, de Cláudio Moreno, na página três do caderno *Cultura*, encartado na *Zero Hora*, dia 8 de fevereiro de 2003.

ANEXO I 20: Ilustração de Edu para o texto *O fantasma*, na coluna de David Coimbra, na editoria de *Esportes* do jornal *Zero Hora*, dia 5 de fevereiro de 2003, na página 50.

| ESPORTES ZERO HORA

David Coimbra
david.coimbra@zerohora.com.br

O fantasma



Sei qual é a saída. Para as dores do espírito, digo. É o esquecimento. Você pensa em outra coisa, faz outra coisa, pronto. A dor evanesce como um cheiro antigo. O problema se resume a COMO esquecer. Por exemplo, medo de cachorro. As pessoas dizem:

– O cachorro sente quando você está com medo, e aí sim é que ele ataca.

Bem, tempos atrás eu tinha medo de cachorro. Um cinófobo, era o que eu era. Curei-me ao conhecer uma labradora pretinha chamada Maria. Fiquei apaixonado pela Maria, tornei-me admirador de labradores em particular e simpatizante de cães em geral. Mas, antes da Maria, essa advertência me afligia: "O cachorro sente o medo!" Se estava diante de um cão ou prestes a cruzar por um, me concentrava: "Não posso ter medo, não posso ter medo, não posso ter medo". Ficava com medo de ficar com medo, com medo de que o cão sentisse o odor acre do meu medo. Aí, achava que o cachorro ia perceber que eu estava com medo de sentir medo, e avançar em mim. O que me dava medo. Quer dizer: eu sabia que tinha de esquecer o medo, mas, ao pensar em esquecê-lo, acabava ficando com medo, oh, Deus, que confusão!

E o medo de fantasmas? Não tenho medo de fantasmas, almas penadas, espíritos volantes, nada disso. Sou um cético. Mas uma vez aconteceu-me algo aterrador.

Eu era um guri, 10 anos, talvez. Estava na casa do meu avô, uma casa grande, de madeira, muito antiga, na Rua Dona Margarida, ali nos Navegantes. Noite alta. Minha mãe, minha vó, minha madrinha, meus irmãos, todos haviam saído, provavelmente tinham ido viajar, não sei, só sei que apenas eu e meu avô íamos dormir lá.

Meu avô posicionou nossas camas lado a lado. Deitamo-nos e adormecemos em seguida. Na madrugada, meio da madrugada, acordei apreensivo. Sentia a presença de alguém no ambiente, além de mim e do meu avô. Olhei para o fundo do quarto. E vi. Um vulto branco, do tamanho de um adulto, passou velozmente junto à parede. Não consegui distinguir o rosto daquilo, mas senti o ódio chamejando de seus olhos, um ódio ressentido e doído. Não sabia bem o que fazer. Olhei para o lado. Meu avô estava sentado na cama, fitando a mesma parede com expressão assustada.

Ele vira o mesmo que eu.

Levantamo-nos para investigar o que acontecera. Percorremos toda a casa. Nada. Claro que entrei em pânico. Voltamos para a cama, mas quem disse que eu dormia? Meu avô tentava me consolar, recomendava que esquecesse o medo, que esquecesse a aparição.

– De que jeito, vô? – eu perguntava.

Não tinha como. Mas eu precisava esquecer. Precisava.

Imagino um jovem jogador vaiado, como Bruno, como Claiton. Ele tenta jogar, mas a vaia o amassa, ele sabe que não pode ouvir a vaia, que não pode prestar atenção nela, que tem de esquecê-la. Mas não consegue.

A vaia é como um espírito maligno que surge de repente na madrugada. Impossível tratá-la com indiferença. Mesmo para quem não acredita em espíritos terríficos, almas perdidas, fantasmas acorrentados. Como eu. Se meu avô não tivesse também testemunhado o simulacro, eu não mais acreditaria que o tinha visto. Acharia que era fruto da minha imaginação feroz, que tenho imaginação feroz. E, ainda hoje, não acredito que tenha sido fantasma, não pode ser. O que será que vi naquela madrugada, na antiga casa da Rua Dona Margarida?

ANEXO I 21: Layout de Edu para o texto *O fantasma*, na coluna de David Coimbra, na editoria de *Esportes* do jornal *Zero Hora*, dia 5 de fevereiro de 2003, na página 50.



ANEXO I 22: Infográfico de Edu para o texto *Presos mais dois seqüestradores*, na editoria de *Polícia* do jornal *Zero Hora*, dia 4 de fevereiro de 2003, na página 35.

ZERO HORA | POLÍCIA

CAXIAS DO SUL Um dos dois detidos é um adolescente, suspeito de seqüestrar aposentado de 79 anos

Presos mais dois seqüestradores

A Polícia Civil da Serra deteve na manhã de ontem mais dois suspeitos de envolvimento no seqüestro do aposentado José Picoli, 79 anos. Trata-se de um homem e de um adolescente.

O local e as circunstâncias da operação são mantidos em sigilo.

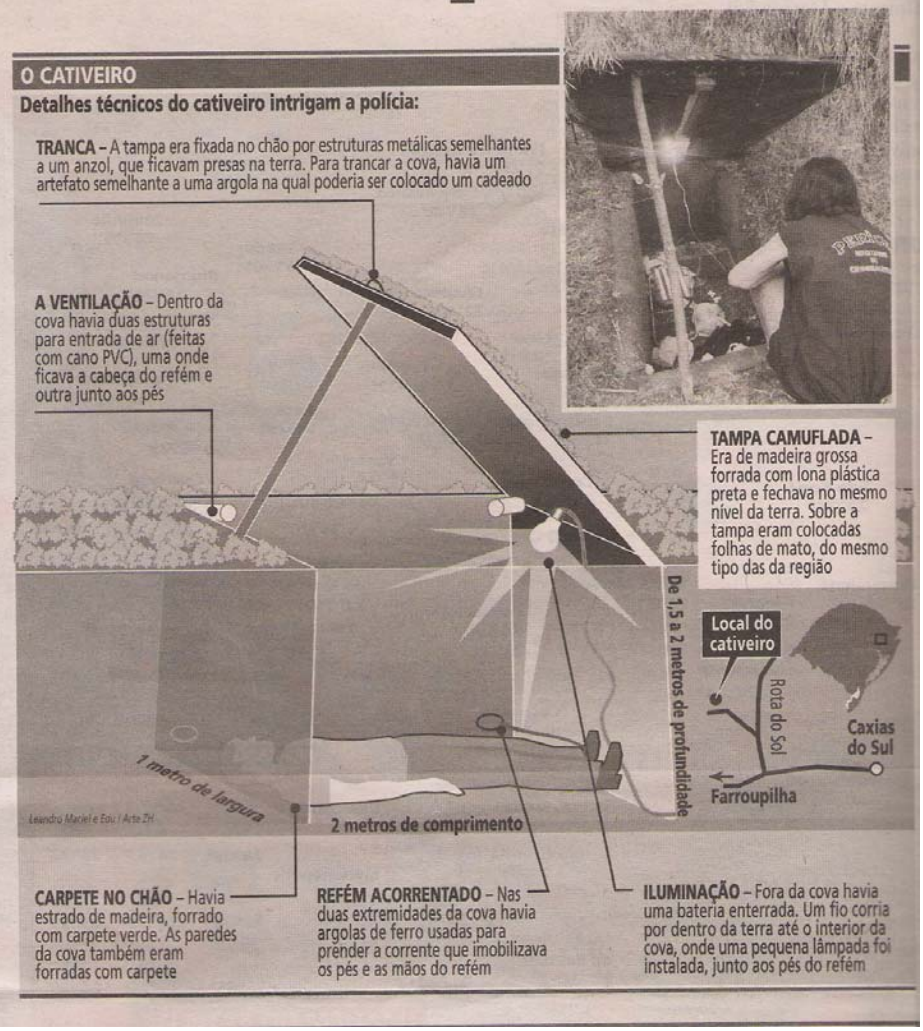
O resgate da vítima e a prisão dos outros seis envolvidos ocorreu na sexta-feira, quando o aposentado foi libertado do cativeiro em Farroupilha. Os sete suspeitos foram detidos no bairro Desvio Rizzo. Os detidos são de municípios diferentes. Duas caminhonetes importadas estão apreendidas. A estrutura do cativeiro usado pela quadrilha surpreendeu policiais

– Tenho 25 anos de trabalho na polícia e nunca vi nada parecido no Estado. Eles estudaram e leram muito sobre o assunto – disse o delegado regional de Caxias, Paulo Roberto da Rosa Silva.

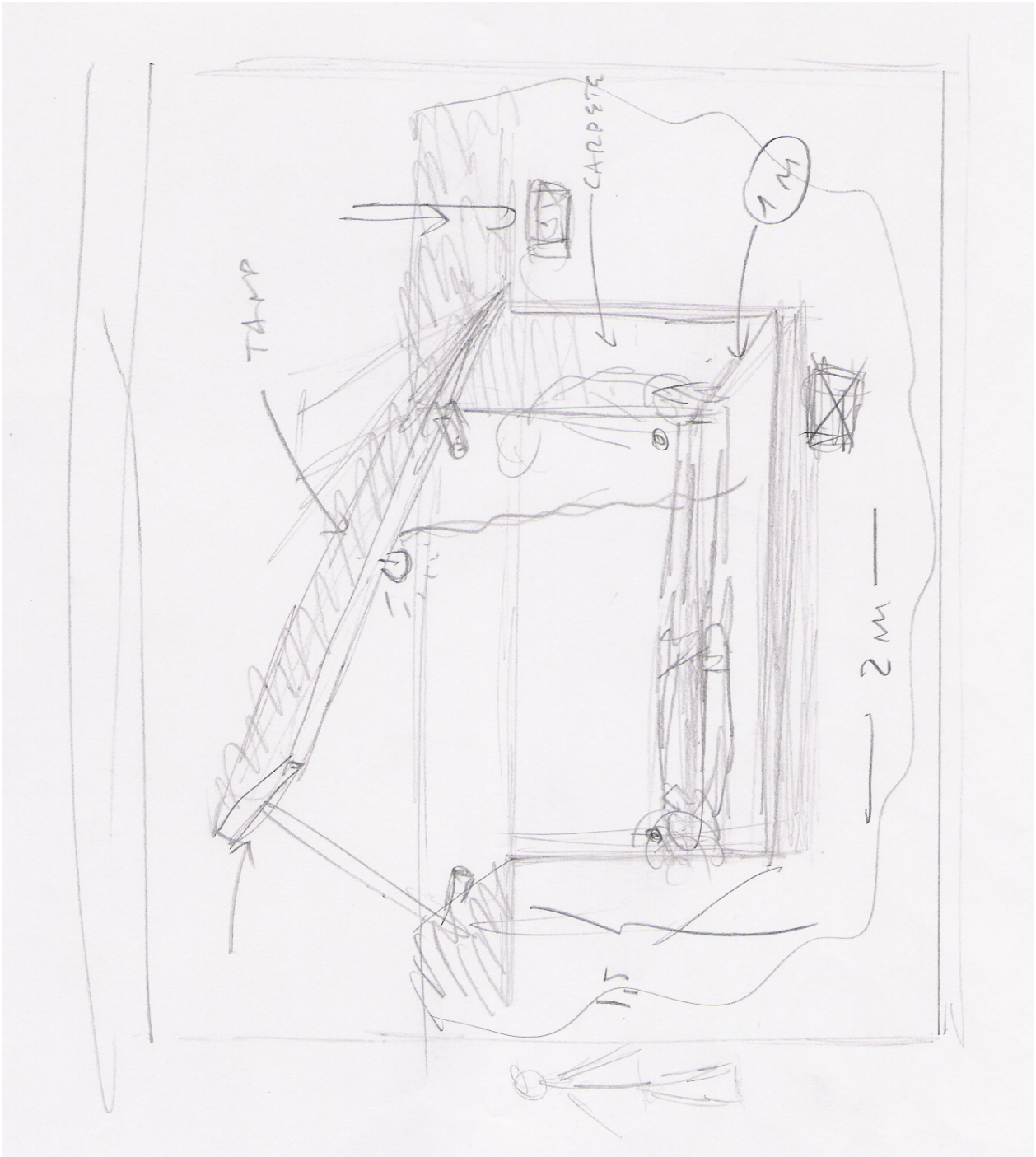
O delegado Marcínio Tavares Neto, da Delegacia de Roubos, explicou que esse tipo de cativeiro, no mato, é usado por criminosos sem estrutura para se instalar em um imóvel sem levantar suspeitas.

– Eles tiveram um planejamento meticuloso. O cativeiro poderia enganar até quem estivesse caminhando por perto e não seria visível em um sobrevôo – afirma.

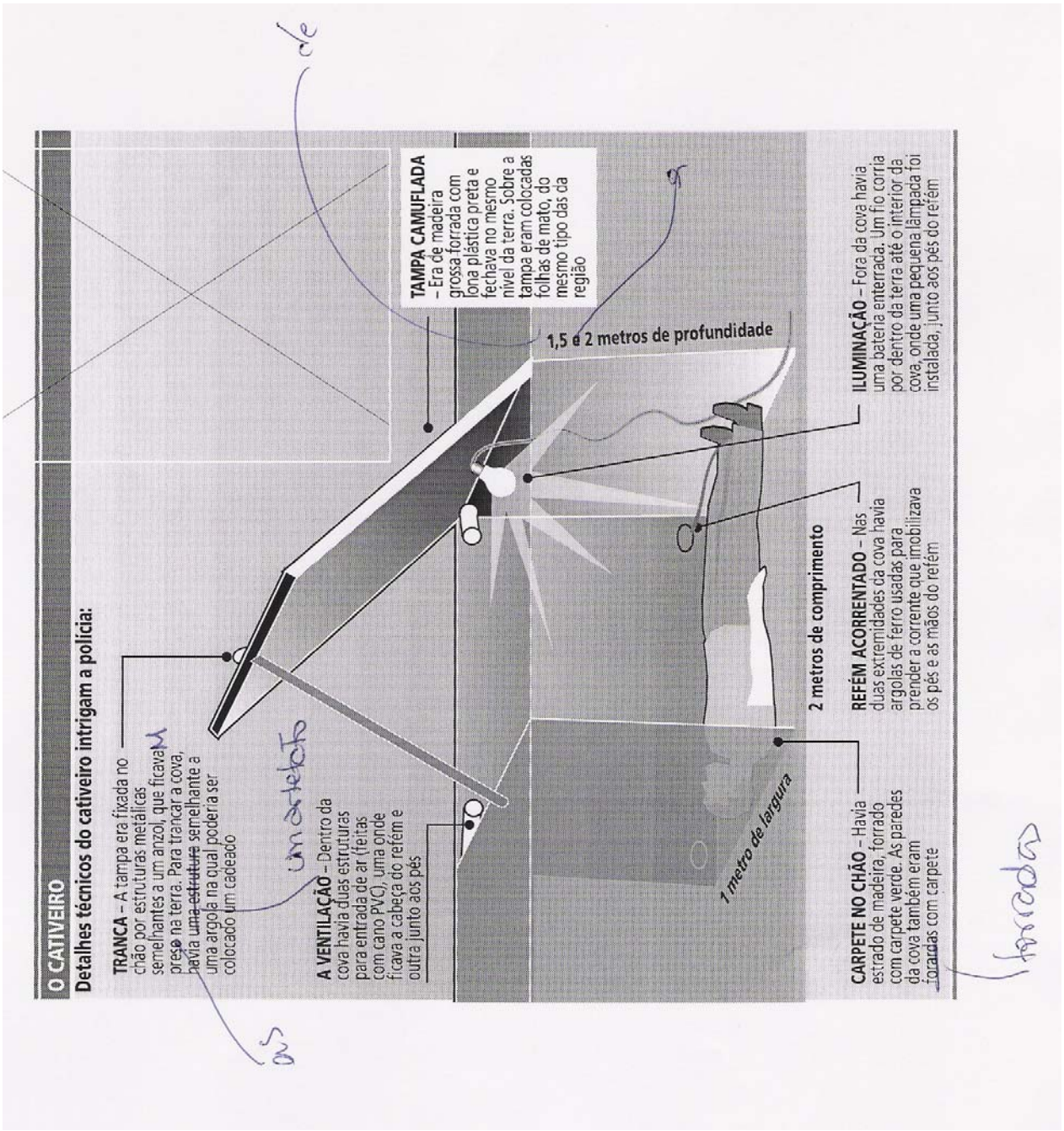
Policiais não descartam a participação de criminosos de outros Estados. A polícia da Serra investiga ainda o seqüestro da universitária Marileuza Zapani, 27, ocorrido 16 dias antes. Não é descartada a relação entre os dois crimes.



ANEXO I 23: Rafe de Edu para infográfico correspondente ao texto *Presos mais dois seqüestradores*, publicado dia 4 de fevereiro de 2003.



ANEXO I 24: Primeira prova corrigida do infográfico correspondente ao texto *Presos mais dois seqüestradores*, publicado dia 4 de fevereiro de 2003.



ANEXO I 25: Story-board de Edu para a matéria *Uma morte envolta em mistério*, publicada dia 6 de fevereiro de 2003, páginas 4 e 5.

REPORTAGEM ESPECIAL

Americano que prometia um parque megalomaníaco para o Estado foi executado com três disparos em Flores da Cunha

Uma morte envolta em mistério

DANIEL CORREA, FABIANO PROVIN e ROBERTO NIELSEN
◆ Agência RBS

Mistério envolve a morte do americano Charles Louis Nizet, 70 anos, executado com três disparos à queima-roupa às 23h de terça-feira, quando chegava, sozinho, a sua casa, em Flores da Cunha, onde morava havia dois anos.

Além da residência, Nizet era dono de uma área de 94 hectares em São Sebastião do Caí. Ficou conhecido entre os gaúchos no ano passado, quando anunciou um sonho impossível – a construção de um parque de diversões orçado em US$ 250 milhões na propriedade que acabara de comprar.

O crime chocou os moradores do município e, até o final da noite de ontem, a Polícia Civil, não tinha pistas sobre o assassinato. Às 21h de terça-feira, Nizet saiu da casa, no interior de Flores da Cunha, após receber um telefonema.

Em depoimento prestado para a Polícia Civil do município, a mulher do empresário, Solange Barros Moreno, 32 anos, disse ter pedido para ele não deixar a casa, pois teria recebido uma ameaça na sexta-feira.

Segundo o relato da mulher, pouco antes das 23h ela avistou o marido chegar com a Blazer.

– Espiei por uma janela. Logo atrás veio um outro veículo em alta velocidade – recorda Solange, que acionou a Brigada.

Mulher diz que Nizet andava armado temendo assaltos

Após ouvir quatro disparos (um deles não atingiu a vítima), ela correu para a janela e avistou o empresário caído. Solange conta que o marido andava armado pois tinha medo de ser assaltado ou seqüestrado.

Solange disse à polícia que não suspeita de tentativa de seqüestro ou assalto, pois Nizet não tinha inimigos na cidade nem dívidas com ninguém.

– Foi uma covardia terem feito o terceiro disparo, no rosto, depois que ele já estava caído – diz a mulher.

O empresário não tinha vigilância particular na moradia. Porém, três câmeras estavam instaladas nas paredes externas da casa, na parte frontal, em pontos estratégicos.

– Entretanto, elas não funcionavam e foram colocadas no local por Nizet apenas para intimidar possíveis suspeitos – diz o delegado Carlos Alberto Cardoso Fernandes.

COMO FOI

Americano foi emboscado ao retornar para sua casa:



Por volta das 21h de terça-feira, o empresário americano Charles Louis Nizet saiu da sua residência, na Estrada do Travessão Esmeralda, 4.300, localidade de São Cristóvão, interior de Flores da Cunha, após receber uma ligação telefônica.



Pouco antes das 23h, sua mulher, Solange Barros Moreno, por meio de uma janela da moradia, viu o chegar com a caminhonete Blazer placas UT-8365, de Flores da Cunha. Logo atrás, outro veículo (o modelo não foi identificado por Solange) entrou na propriedade em alta velocidade.



Um homem desceu do automóvel, e outro ficou na direção. Nizet desceu da Blazer, com uma arma na mão. Com uma pistola, um dos suspeitos atirou duas vezes no empresário (na perna direita e no abdômen), que tombou no gramado ao lado da casa. Em seguida, Nizet levou o terceiro disparo, no rosto. Nada foi levado da vítima.

ONDE FICA

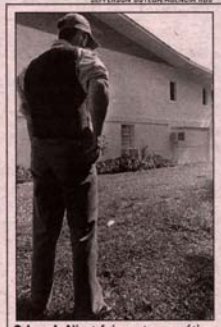




O homem correu para o veículo não-identificado, sentou-se no banco do caroneiro, e a dupla fugiu em alta velocidade em direção ao interior do município. A Polícia Civil recolheu a **Blazer**, o telefone celular de Nizet e a arma que ele portava para perícia. O delegado responsável pelo caso, Carlos Alberto Cardoso Fernandes, não tem pistas sobre o crime.



JEFFERSON BOTEGA/AGÊNCIA RBS



O local: Nizet foi morto no pátio

Empresário vinha recebendo ameaças

Nos últimos dias, o americano Charles Louis Nizet estaria recebendo ameaças de morte. Pelo menos é o que ele informou para a sua mulher, Solange Barros Moreno, 32 anos.

Mas o americano não esclarecia de quem estariam partindo as ameaças nem por qual motivo elas estariam ocorrendo.

A Polícia Civil de Flores da Cunha procura manter o máximo sigilo nas investigações, não confirmando nem descartando a hipótese de haver alguma relação do crime com os projetos anunciados por Nizet para a serra gaúcha.

O delegado Carlos Alberto Cardoso Fernandes explica que Solange e as duas filhas, além da empregada (todas elas estavam na residência na hora do crime) serão ouvidas até o final da semana.

– Todas as perícias requisitadas foram realizadas. Vamos aguardar os resultados – declarou ontem o delegado Fernandes.

Questionado sobre a possibilidade de uma execução, Fernandes foi enfático:

– Não posso afirmar nada ainda. Não temos suspeitos da autoria do crime.

O corpo do americano foi levado ontem para o posto do Departamento Médico Legal (DML) de Caxias do Sul, à espera de parentes e amigos que estariam se deslocando dos Estados Unidos .

O enterro de Nizet está marcado para sábado, no Cemitério Municipal de Flores da Cunha.

ANEXO I 26: Segunda parte da matéria *Uma morte envolta em mistério*, com foto da personagem do story-board, publicada dia 6 de fevereiro de 2003, páginas 4 e 5.

Perfil marcado por dúvidas

Nos poucos meses que viveu no Estado, Charles Louis Nizet, 70 anos, teve sua vida marcada por mistérios, dúvidas e incertezas.

Amigos garantem que era agente da CIA (agência de inteligência dos Estados Unidos) e nascido na Bélgica, contrariando sua própria versão, já que se apresentava como tenente-coronel aposentado do exército americano e natural de Los Angeles.

Garantia possuir estúdios cinematográficos nos EUA, com aviões, carros blindados e helicópteros, que lamentava não poder trazer para o Brasil. Mas ficou marcado no Estado por apresentar um megaprojeto que suscitava fortes dúvidas quanto a sua execução.

O nome de Nizet aparece em uma série de filmes de baixa categoria nos Estados Unidos. Em alguns, escrevia os roteiros e fazia a produção e a direção dos filmes. Era dono de uma casa em Flores da Cunha e da área em São Sebastião do Caí, pela qual pagou R$ 250 mil à vista, escrituradas no nome de sua mulher. No pátio da casa, um contêiner com equipamentos cinematográficos e relíquias – como a foto que aparece ao lado de John Huston e um cinturão que afirma ter ganho de John Wayne.

Amigos e conhecidos de Nizet dizem que era uma pessoa de hábitos simples, porém reservada. Inteligente, educado e carinhoso com a mulher, Solange Barros Moreno, 32, e com as duas enteadas adolescentes, mas com hábitos estranhos.

– Ele alugou um pavilhão, na comunidade de São João (*onde mantinha três contêineres com objetos pessoais, principalmente relacionados ao cinema trazidos dos EUA*) e uma casa para o sócio (*David Morgan*) – afirma Oscar Franciscatto, dono da imobiliária onde Nizet adquiriu a residência onde morava.

Os moradores de Flores da Cunha pouco sabiam sobre Nizet. Nem os vizinhos de porta conheciam muito sobre sua vida.

O sonho impossível

EDSON COSTA, BANCO DE DADOS/AGÊNCIA RBS



No ano passado, Charles Nizet apresentou um megaprojeto cuja execução era praticamente inviabilizada pelo local escolhido e pela megalomania. Confira alguns detalhes do que Nizet prometeu a empresários da Serra, com o objetivo de arrecadar dinheiro:

- O Los Angeles Park seria construído em área de 94 hectares, às margens da RS-122, no limite entre São Sebastião do Caí e Portão.
- A grande atração seria a maior montanha-russa do mundo, orçada em US$ 27 milhões.
- O hotel, em forma de uma garrafa de refrigerante, deveria ter 40 andares.

O empreendimento que ficou no papel

O americano Charles Nizet ficou conhecido no Estado no segundo semestre do ano passado, quando anunciou um megaprojeto para a cidade de São Sebastião do Caí, no Vale do Rio Caí.

A grandiosidade das promessas suscitava dúvidas quanto à viabilidade de sua execução. Estava prevista a construção da maior montanha-russa do mundo, de um hotel de 40 andares no formato de uma garrafa de refrigerante e de um estúdio cinematográfico.

O sonho de Nizet tinha até nome (Los Angeles Park) e seria erguido em uma área de 94 hectares, às margens da RS-122, entre Caí e Portão, de sua propriedade. Nizet anunciava um investimento previsto de US$ 250 milhões – a metade do dinheiro prometia tirar do próprio bolso e os outros 50% sairiam de parcerias com multinacionais cujo nome mantinha sigilo.

Para apresentar sua proposta, o americano chegou a reunir empresários e autoridades da Serra. A escolha do Estado para um projeto de tal porte começou, segundo ele, de maneira casual.

Aterrissagem forçada o teria conduzido à serra gaúcha

No início de 2001, disse estar sobrevoando o Estado em uma aeronave particular quando um temporal o obrigou a aterrissar no aeroporto de Caxias do Sul.

– Gostei da região e fiquei por aqui. Conheci Gramado e outras cidades, como Flores da Cunha, onde conheci uma pessoa com quem me casei – afirmou, em entrevista à Agência RBS em agosto passado, destacando que o casamento o fez decidir implantar o tal empreendimento no país.

No megaparque de diversões, Nizet prometia construir um estúdio de cinema na área leste – onde, segundo ele, o barulho do tráfego seria menor. Desde o primeiro vôo sobre a região, de helicóptero, disse ter identificado cenários perfeitos para rodar filmes de ação – ele já teria estado à frente de 38 filmes, todos de orçamento modesto e de claro objetivo comercial.

– Aqui é o lugar com mais cachoeiras que já conheci. E ainda tem rios, matas, cânions, montanhas... Até um faroeste poderia ser feito – comentou.

Nizet dizia considerar o cinema como mera indústria. Os filmes de arte eram coisa de "quem tem dinheiro para jogar fora". Para ele, a receita de sucesso no cinema resumia-se à fórmula ação, violência e sexo.

Entrevista: David Morgan, sócio de Nizet

"Vou desistir do parque para sempre"

Sócio de Charles Nizet, o americano David Morgan falou ontem por telefone com a Agência RBS sobre a morte do amigo, enquanto preparava-se para embarcar para o Brasil. Confira os principais trechos da entrevista concedida à Agência RBS:

Agência RBS – Há quanto tempo o senhor conhecia Nizet?
David Morgan – Há um longo tempo.

Agência RBS – Como o senhor o conheceu?
Morgan – Da CIA (*Agência de Inteligência dos EUA*).

Agência RBS – Vocês trabalharam juntos lá?
Morgan – Não, separadamente.

Agência RBS – Você sabia que Nizet estava sendo ameaçado no Brasil?
Morgan – Não.

Agência RBS – Quando vocês se falaram pela última vez?
Morgan – Ontem de manhã.

Agência RBS – Falaram sobre o parque?
Morgan – Sim.

Agência RBS – E quais eram os planos?
Morgan – Estávamos trabalhando para levantar um empréstimo e levar dinheiro dos Estados Unidos, conseguir minha carteira de identidade, para poder viver aí e trabalhar no projeto.

Agência RBS – Você vai mudar seus planos?
Morgan – Sim.

Agência RBS – Vai desistir do parque?
Morgan – Sim. Para sempre.

ANEXO I 27: Esboço para o story-board da matéria *Uma morte envolta em mistério*, publicada dia 6 de fevereiro de 2003, páginas 4 e 5.



ANEXO I 28: Layout para o *story-board* da matéria *Uma morte envolta em mistério*, publicada dia 6 de fevereiro de 2003.



ANEXO I 29: Ilustração de Uchôa para o texto *O Planeta de todas as tribos*, na capa do *Segundo Caderno,* na *Zero Hora*, dia 3 de fevereiro de 2003.



Segundo Caderno

ZERO HORA – SEGUNDA-FEIRA, 3 DE FEVEREIRO DE 2003

O Planeta de todas as tribos

O Planeta Atlântida 2003, que começa na próxima sexta-feira, em Atlântida, deve reunir 80 mil pessoas durante os dois dias de festival, mas não será difícil identificar algumas das tribos que estarão lá. Confira:

Para namorar de corpo inteiro

Tem o pessoal ligado mais nas emoções. É aquele que vai adorar as melôs do Cidade Negra, da dobradinha Skank/Jota Quest e do Paralamas. Vai adorar também o labirinto das sensações, no Grand Lobby, que funciona como uma viagem através do frio, do calor e da neblina, entre outros estímulos, preparando para as emoções que vão rolar nos palcos do Planeta. Esta tribo tem traços característicos, especialmente entre as gurias. O padrão é calça Capri (popular pula-brejo), cintura baixa, às vezes com um moleton atado em volta do corpo, sem esquecer de um piercing estrategicamente colocado no umbigo.

Diversão à flor da pele

São aqueles que gostam de temperar boa música com emoções fortes. No Planeta, eles podem vibrar com o Scad Dive (brincadeira em que os planetários experimentam uma queda livre de 30 metros até aterrisarem na segurança de uma rede) ou com as cinco rampas do Skatepark. Além de uma pista de dança de dimensões planetárias, poderão experimentar o peep show: um labirinto em cujo centro acontecem performances como se fossem cenas de filmes. Para identificar o pessoal chegado na adrenalina, confira se está de bermuda cargo, chapéu de lona e relógio esportivo, grandão.

Rock na veia

A comunidade roqueira usa bermuda larga com a bainha desfiada, camisetas pretas com estampas de Nirvana ou Pearl Jam, nos pés um tênis All Star preto de cano alto, com meia branca. A trilha sonora da tribo também estará no Planeta, no som do Tequila Baby, Reação em Cadeia, CPM 22, Charlie Brown Jr., Cachorro Grande e De Falla (quem sabe com a Syang?).

Regueiro guerreiro

Talvez a tribo mais vistosa do Planeta. Lá vão eles: touca rasta, quase sempre nas cores verde/vermelha/amarela, camiseta com a estampa de Bob Marley (geralmente mostrando a capa do disco *Catch a Fire*), muitos colares de miçangas e contas, bermudas largas e tênis desamarrados. As atrações regueiras começam pelo ministro Gilberto Gil e seguem com as bandas Canamaré, Maskavo e Chimarruts.

Pop até os ossos

É o povo de bem com a vida. São eles que vão puxar o coral para as músicas mais conhecidas do Jota Quest, do Capital Inicial, do Papas da Língua e do Armandinho. O reconhecimento da tribo é fácil: óculos de lentes coloridas e absolutamente fashion, os caras com camisa regata exibindo o perfil sarado, as gurias com faixas largas e coloridas na cabeça, barriguinha sequinha, tribal nas costas e piercing no umbiguinho.

Veja o serviço completo do Planeta Atlântida 2003 na página 4

ANEXO I 30: Ilustração de Uchôa para o texto *O prato do ministro*, publicado na coluna política de José Barrionuevo, no jornal *Zero Hora*, dia 6 de fevereiro de 2003, na página 14.



O prato do ministro

O ministro da Cultura, Gilberto Gil, exigiu e ganhou. As empresárias Liliane e Denise Lewin, donas do Café do Prado, vão passar o sábado preparando uma receita especial para o cantor e político que estará no Planeta Atlântida. Farão uma receita de arroz integral com gersal, verduras, legumes cozidos e pão integral, além de um prato preparado com tofu e raízes, uma receita trazida de Londres especialmente para a ocasião. Tudo acompanhado de um bom vinho português Dão.

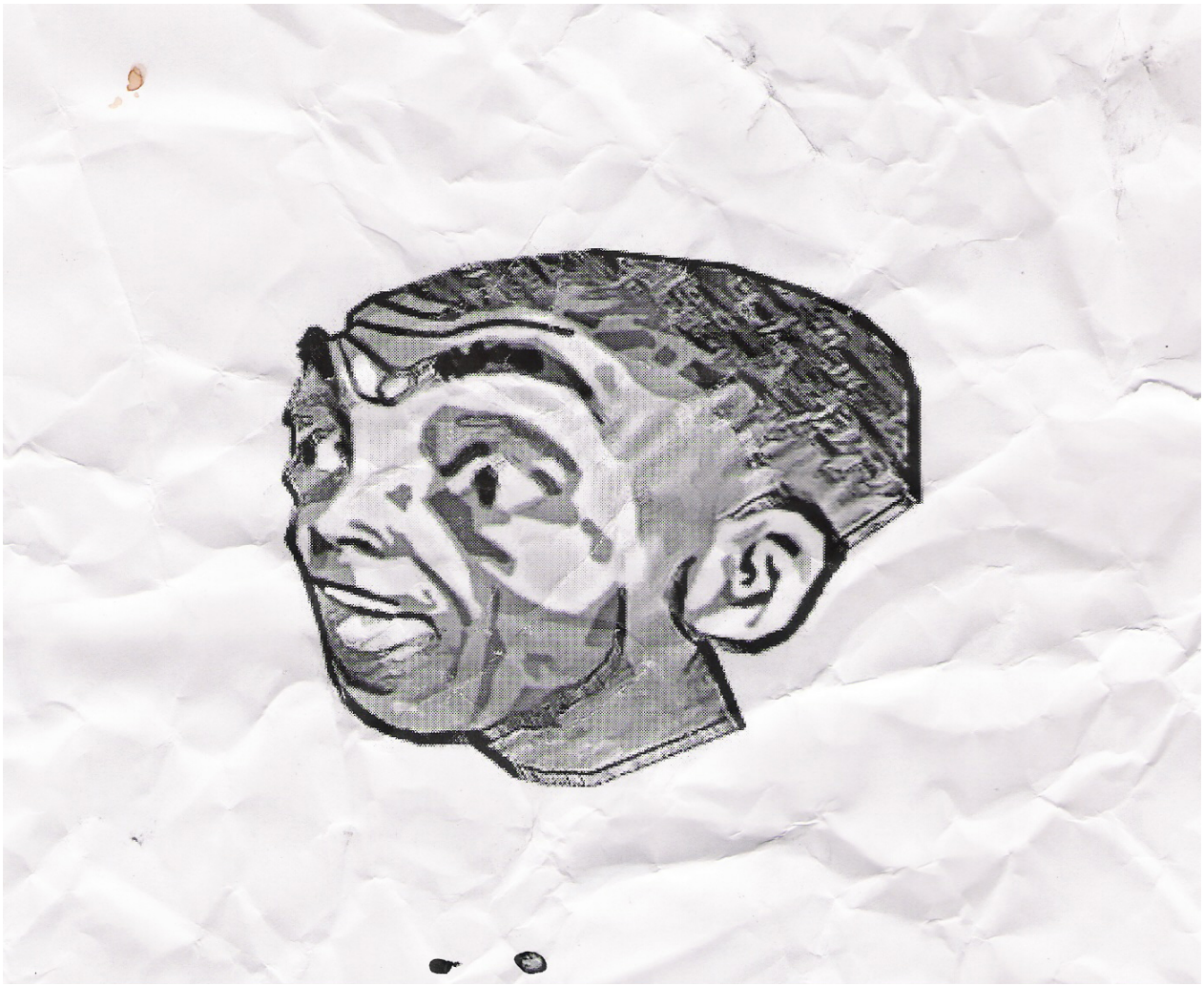
ANEXO I 31: Texto encaminhado pela redação e esboço para o texto *O prato do ministro***.**

Liliane e Denise Lewin, as donas do Café do Prado, vão passar o sábado preparando uma receita especial para o participante mais político do Planeta. As duas comandantes do bar responsável por atender os camarins e o camarote vip dp Planeta Atlântida, vão botar a mão na massa para preparar uma receita de arroz integral com gersal, verduras, legumes cozidos e pão integral, além de um prato preparado com tofu e raízes, uma receita trazida de Londres especialmente para a ocasião. Para acompanhar o prato, o homenageado pediu – e levará – uma garrafa do vinho português Dão. O convidado em questão é o músico e ministro da cultura Gilberto Gil, que se apresenta sábado, no Planeta Atlântida.

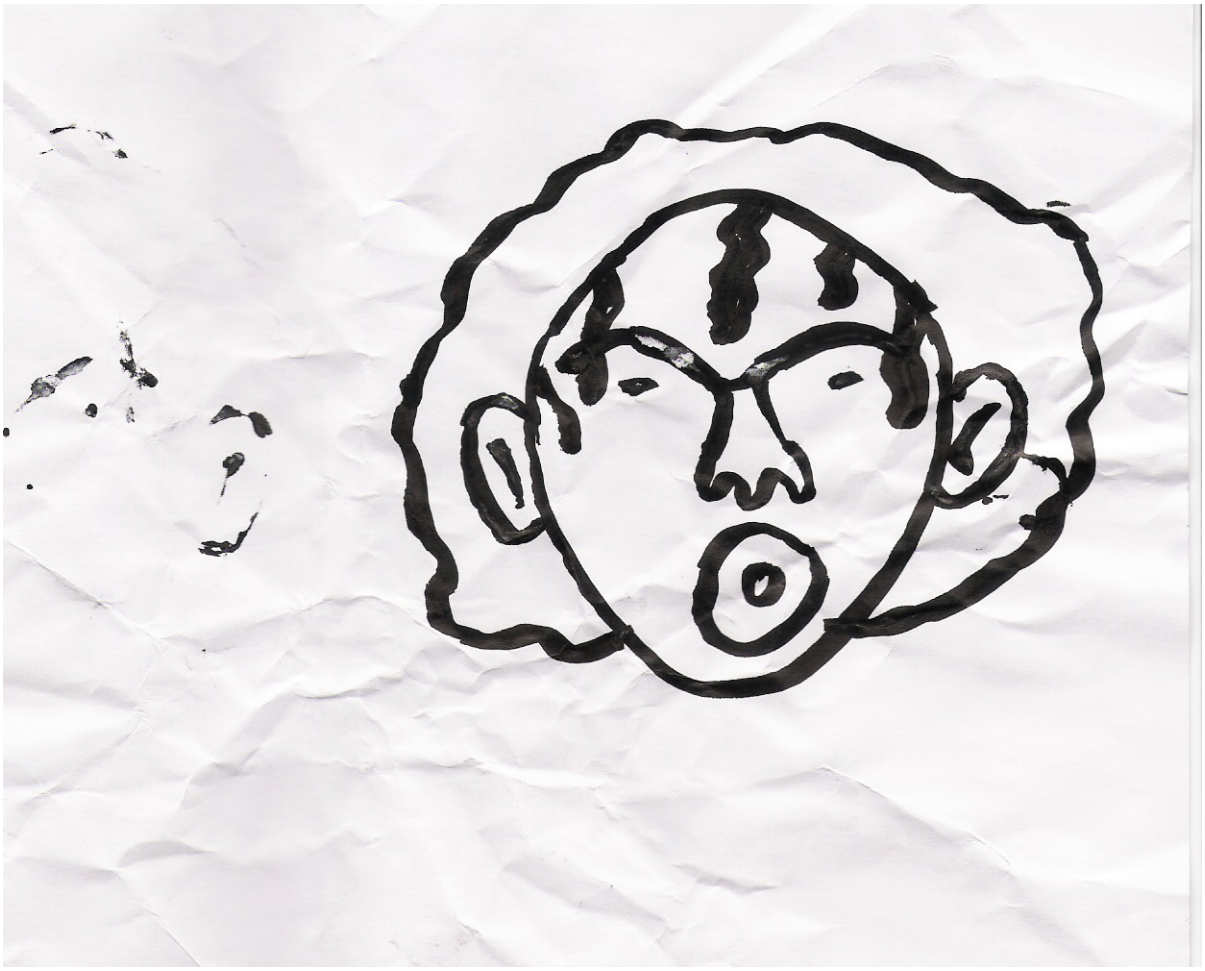
Ministro
Gilberto Gil



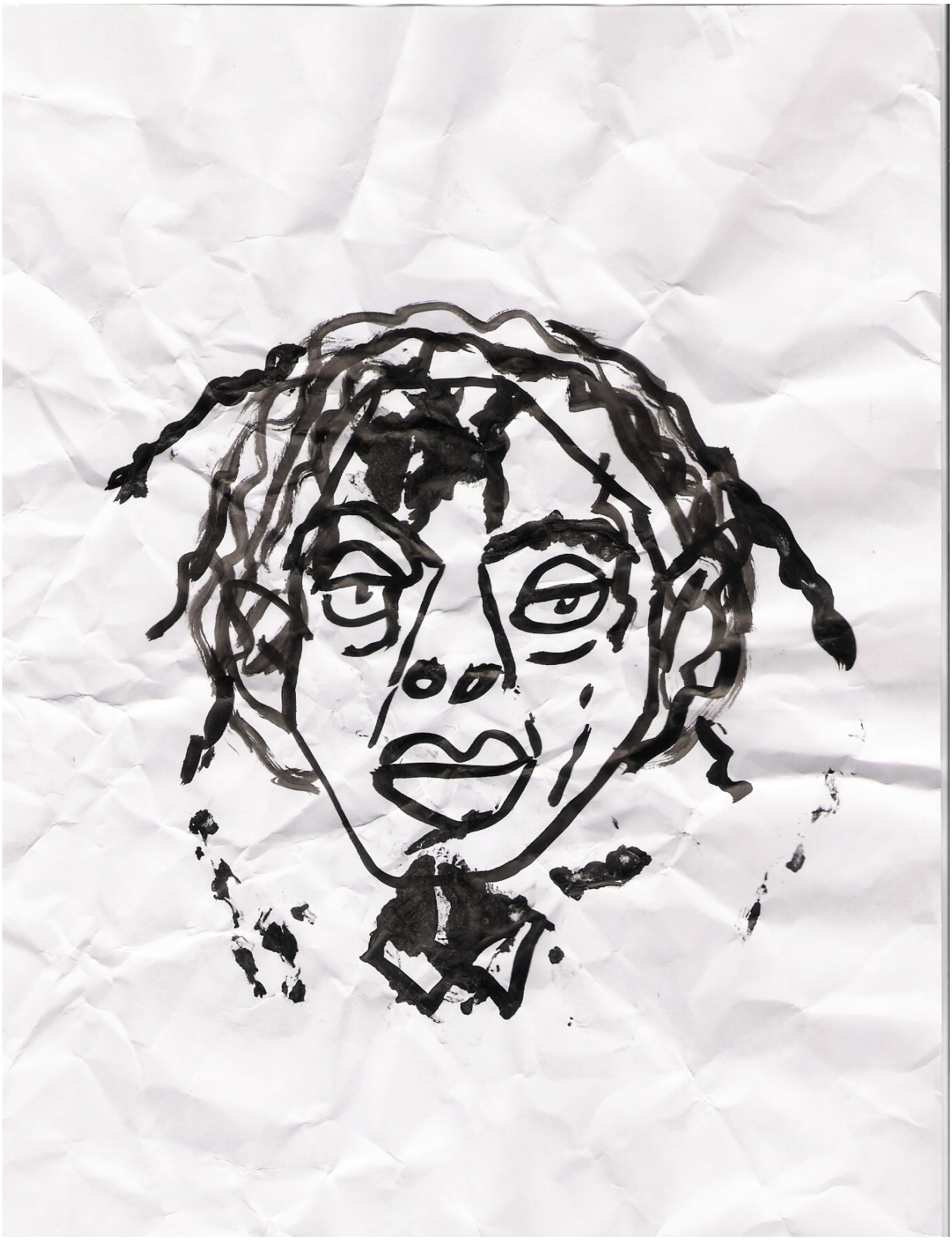
ANEXO I 32: Estudo em cima de foto com softwares de computador para o texto *O prato do ministro*



ANEXO I 33: Esboço de Uchôa para o texto *O prato do ministro*



ANEXO I 34: Esboço de Uchôa para o texto *O prato do ministro*



ANEXO I 35: Arte final de Uchôa para o texto *O prato do ministro*



ANEXO I 36: Ilustração de Uchôa para o texto *Entidade ensina crianças a fugir de agressores*, publicada no jornal *Zero Hora*, dia 2 de fevereiro de 2003, na página 29.

Entidade ensina crianças a fugir de agressores

JANE E. BRODY
◆ *The New York Times*

Eu tinha 13 anos e voltava da escola para casa por uma rua residencial quando um carro parou perto de mim. O motorista, um homem de cerca de 45 anos, se debruçou, abriu a porta do lado do passageiro e me chamou:

– Eu deixei minhas chaves caírem e não consigo encontrá-las. Você pode me ajudar?

Sem responder, corri para a casa mais próxima e toquei a campainha. O homem fechou a porta do carro e foi embora. Ainda trêmula, comecei a imaginar o que poderia ter acontecido se não houvesse nenhuma casa próxima. Será que ele teria descido do carro e me perseguido? O que eu teria feito? O que eu poderia ter feito?

A cada ano, conforme o Departamento de Justiça dos Estados Unidos, cerca de 69 mil crianças e adolescentes são seqüestrados no país, 12 mil deles por pessoas não-pertencentes à família da vítima. Em aproximadamente dois terços dos casos, o criminoso não é estranho ao menor.

Mesmo assim, além de saberem que não devem falar com estranhos ou andar com pessoas desconhecidas, poucas crianças estão preparadas para evitar um rapto ou escapar de um. Depois que Paul Stanley, de Chicago, viu seu filho de seis anos andando com um estranho que pediu ajuda para procurar seu cão perdido no parque, ele decidiu que algo teria que ser feito "para dar às crianças uma chance de lutar".

– Em algum lugar entre o "não fale com estranhos" e colocar a foto da criança em um cartaz de "Desaparecido" há um terrível vácuo. Que melhor presente você pode dar para uma criança do que as técnicas para salvar sua própria vida? Especificamente, como elas podem fugir de um agressor? – afirma Stanley, que felizmente conseguiu tirar seu filho das mãos do desconhecido. O resultado foi uma organização batizada de Fighting Chance (Chance de Lutar) e o vídeo e DVD *Give Your Kids a Fighting Chance* (*Dê a seus filhos uma chance de lutar*), que ensina crianças e jovens dos cinco aos 18 anos como escapar de um agressor.

Com a participação de dois experientes instrutores de defesa pessoal, Rick Seid e Guy Dar, e de diversos jovens, o vídeo da organização ensina e demonstra socos, chutes, mordidas, empurrões e outras técnicas que podem permitir que o menor imobilize temporariamente o agressor e consiga escapar.

Regra é nunca parar de lutar

As técnicas permitem que uma criança de cinco anos fuja de um homem adulto. Ela pode, por exemplo, usar os dedos para atacar um homem nos olhos e, em seguida, chutar entre suas pernas. Se a boca da criança estiver sendo tapada, algumas vezes os dedos do agressor podem ser mordidos com força. Ou, se o menor for agarrado por trás, uma pancada de cabeça, seguida por um soco na virilha ou uma pisada no pé, pode dar ao seqüestrado a chance de escapar.

Finalmente, se a criança não puder correr mais rápido do que o atacante, pode ser possível escapar se refugiando sob um carro estacionado.

Os pais precisam dizer ainda às crianças que, em caso de rapto, nunca devem parar de lutar e buscar formas de escapar. Alguns meses atrás, uma garota de sete anos foi resgatada depois de ficar presa em um porrão com uma fita adesiva na boca. Ela cortou a fita com os dentes, quebrou a janela e pediu ajuda.

Site dá informações sobre segurança

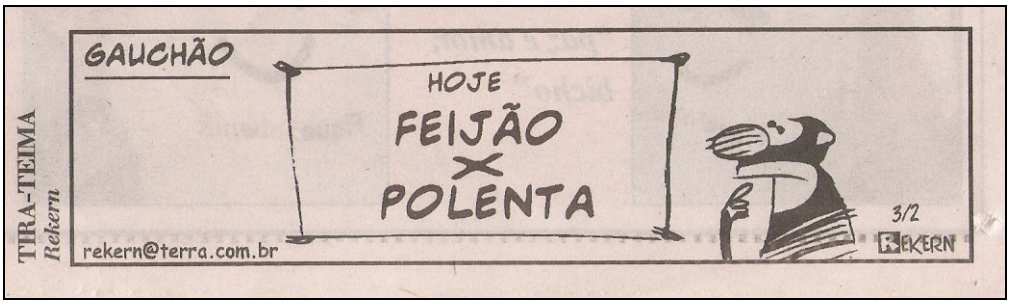
Naturalmente, a segurança começa aprendendo-se como reconhecer situações perigosas e evitá-las. Em seu site na Internet, *www.kidsfightingchance.com*, a organização fornece dezenas de dicas de segurança. Menores sozinhos em casa não devem, por exemplo, informar isso para estranhos ao telefone.

Em vez disso, a criança deve ser instruída a mentir sobre a situação, dizendo algo como "Meu pai está no banho" ou "Minha mãe está lavando roupa" ou "Nossa empregada não pode atender ao telefone agora. Ela está cuidando do bebê", e então anotar o recado.

As crianças também nunca devem entrar no carro de um estranho a não ser que seus pais a autorizem. Elas não devem, ainda, ajudar adultos que não conheçam. Os pais, por sua vez, devem checar cuidadosamente as referências de todas as pessoas contratadas para cuidarem de seus filhos. O vídeo da organização custa US$ 29,95 nos EUA e é vendido em lojas por todo o país. Também pode ser comprado através do site da organização ou pelo telefone (ligando do Brasil) 00xx18805727307.

ANEXO I 37: Tiras de Rekern publicadas entre os dias 3 e 6 de fevereiro de 2003.

Dia 3 de fevereiro de 2003, página 11 do *Segundo Caderno* (jornal *Zero Hora*)



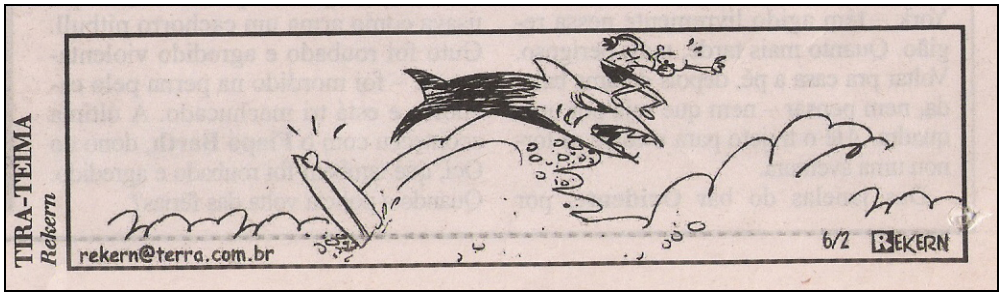
Dia 4 de fevereiro de 2003, página 11 do *Segundo Caderno* (jornal *Zero Hora*)



Dia 5 de fevereiro de 2003, página 7 do *Segundo Caderno* (jornal *Zero Hora*)



Dia 6 de fevereiro de 2003, página 11 do *Segundo Caderno* (jornal *Zero Hora*)



ANEXO I 38: Caricatura criada por Fraga da senadora Heloísa Helena, na coluna *Sentenças*, na *Zero Hora*, dia 25 de maio de 2003.

A era do espetáculo

SÉRGIO DA COSTA FRANCO *

Nossos avós morreriam de indignação se vissem o presidente da República e seus ministros disputando partidas de futebol no fim de semana. Seria isso, no ponto de vista deles, um gesto de desprezo pela majestade do cargo, prova de infantilidade, leviandade e negligência. "Essa gente pensa – diriam – que está desfrutando de um veraneio em Brasília?" Ou "será que não têm coisas mais importantes a fazer, pensar ou planejar?" Nós, que já não comungamos daquela visão aristocrática do poder, até achamos admissível que os ministros e o presidente pratiquem algum esporte sadio nos feriados, para manter a forma física e a boa saúde. O que não podemos aceitar é a prática desastrada do jogo, aquele desfile deprimente de "pata-duras" e ex-atletas, sem mínimas condições para uma exibição coletiva e pública. A cada "pelada" presidencial segue-se uma baixa nos altos escalões da República, em prejuízo da eficiência e da celeridade das ações de governo. Causa desânimo ver um ministro da Fazenda de muletas porque rachou o tornozelo numa brusca disputa de bola.

Mas o que fazer? Já não é novidade que se vive numa sociedade do espetáculo. E o espetáculo tanto pode ser extasiante, sedutor e chamativo, como pode ser ridículo, melancólico e depressivo. Num dia os burlantins emocionam até às lágrimas o público da arquibancada; no outro provocam irritação e aborrecimento. É da vida e é do circo.

Políticos, artistas, cientistas, escritores e profissionais de vários ramos se empenham em produzir efeitos cênicos, fazendo de suas vidas e de suas obras uma constante busca de fama e glória. O fenômeno não é inteiramente novo, mas se aguçou na medida em que a concorrência se tornou mais frenética e a comunicação de massas sempre mais intensa e multiplicada. Com o aguçamento da concorrência, os silenciosos e os modestos correm o risco de ser atropelados, e os progressos da mídia fizeram da exibição pessoal através da eletrônica uma prática de rotina. O teatro, que outrora se continha nos palcos ou nos picadeiros, invade hoje nossas casas com a sem-cerimônia e a leveza de um clique, preenche o espaço de nossos lazeres e se torna guia e bíblia das grandes massas.

O espetáculo penetrou até mesmo nas ações litúrgicas. A piedade e a contrição discretas foram desterradas

O que são as campanhas eleitorais senão torneios de "marketing", em que as preferências do eleitor são disputadas como consumidores de refrigerantes ou de sutiãs? E não são até confessadas as "bravatas" utilizadas no discurso de palanque, como um recurso admissível da prática política?

O espetáculo penetrou até mesmo nas ações litúrgicas. A piedade e a contrição discretas foram desterradas. O que vai prevalecendo é a devoção gritada e cantada, como se os ouvidos da divindade estivessem entupidos. Parece que não importa muito o rezar; o que vale mesmo é *aparecer* rezando.

SENTENÇAS

"Ou vocês dão uma solução agora, ou podem preparar os caixões, porque desta terra a gente não sai."

MARILENA FERREIRA,
sem-terra participante de invasão de engenho em Pernambuco.

"Nosso movimento tem três cercas para derrubar: a do latifúndio, a do capital e a da ignorância."

Líder do MST,
JOÃO PEDRO STÉDILE,
durante o lançamento do programa Brasil Alfabetizado, do Ministério da Educação.

"Alguém pode dizer: prefira Galileu! Abra mão de morrer! Infelizmente, eu não sou da turma do Galileu. Estou mais para Joana D'Arc ou Sócrates."

SENADORA HELOÍSA HELENA,
em visita à Bienal do Livro.



"Não posso deixar Heloísa Helena só neste momento."

DEPUTADO LINDBERG FARIAS,
assegurando que se a senadora for expulsa do PT também deixará a sigla.

ANEXO I 39: Caricatura criada por Fraga do ex-ministro Delfim Neto, na coluna *Sentenças*, na *Zero Hora*, dia 27 de julho de 2003, página 20.

A solução final

OLAVO DE CARVALHO *

Primeiro, a população foi levada a engolir, contra toda evidência econômica, a balela de que a distribuição de terras aos pequenos agricultores acabaria com a miséria no campo. Contornando o debate franco, condenando a priori as mais fundadas e razoáveis objeções como pretextos malvados a serviço de interesses vis indignos de atenção, a tese conseguiu se impor sem dificuldade.

Logo em seguida, pelos mesmos métodos, persuadiu-se o público a aceitar as invasões de terras "improdutivas".

Na terceira etapa, tratou-se de legitimar o MST, *juridicamente inexistente*, como entidade qualificada para embolsar bilhões em verbas federais, com direito a usá-las a salvo de qualquer fiscalização e sem nenhuma obrigação legal explícita.

Depois levou-se o povo a encarar como normais e decentes as invasões de terras produtivas e a completa destruição de fazendas organizadas e rentáveis, enaltecendo como obra de caridade social a sua transformação em favelas rurais.

Tratou-se então de justificar o uso de meios violentos pelos invasores como ato de "resistência" – argumento que, embora baseado na inversão da ordem temporal das ações e reações, também foi aceito sem maiores controvérsias.

Mais adiante, os órgãos de segurança que observavam discretamente o movimento foram condenados pela mídia como quadrilhas de olheiros ilegais, enquanto a presença de espiões do MST em todos os escalões da administração pública não suscitava a indignação de ninguém.

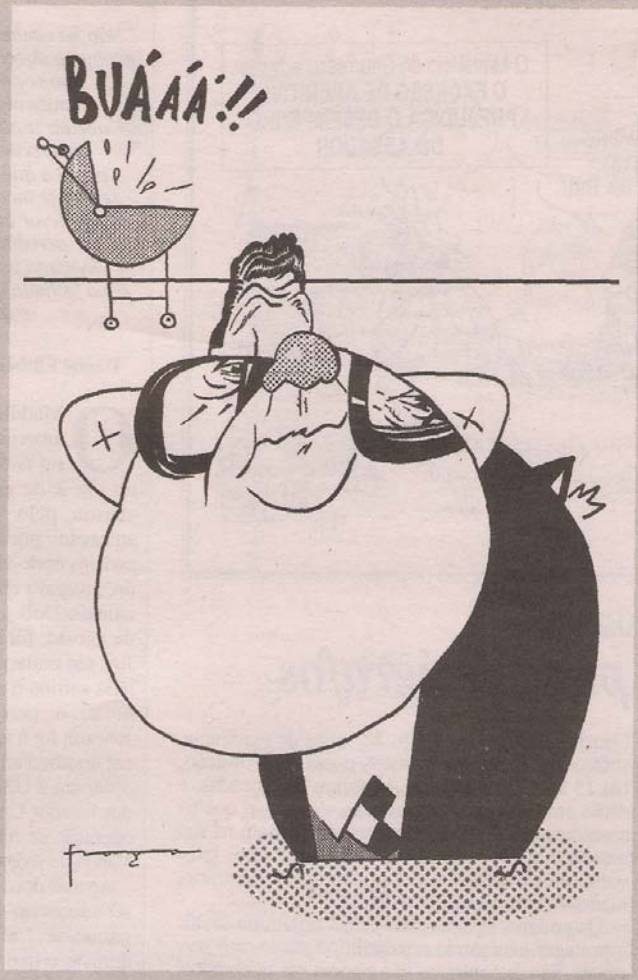
Prometendo transformar o Brasil num Zimbábue, a declaração do sr. Stédile é criminosa em si

Então começaram os bloqueios de estradas, as ocupações de prédios do governo, os seqüestros de funcionários públicos. Jamais punidos, tornaram-se um direito consuetudinário.

A revelação de que muitas terras tomadas pelo MST não estavam sendo usadas para fins agrícolas e nem mesmo como abrigos de desocupados, mas como campos de treinamento de guerrilhas, já não suscitou nenhum escândalo, nenhuma investigação: o Brasil estava pronto para aceitar tudo, tudo, desde que viesse com a chancela do MST, bandeiras vermelhas e pôsteres de Che Guevara.

Agora, por fim, o líder do MST confessa que seu objetivo não é obter apenas terras suficientes para os camponeses pobres, mas dominar a agricultura brasileira inteira, extinguindo por completo os direitos de propriedade atualmente existentes e matando todos os fazendeiros: "A luta camponesa abriga hoje 23 milhões de pes-

SENTENÇAS



"Tive a impressão de que nasceu a criança e eles não sabem o que fazer com ela."

EX-MINISTRO DELFIM NETTO,
lamentando que o governo não tenha aproveitado os avanços na área monetária para reduzir mais os juros.

"Eu não bebo água na aba do chapéu de ninguém."

ROGÉRIO VARGAS,
produtor que prometeu abrigo ao MST em São Sepé.

"Sou o Lexotan da República."

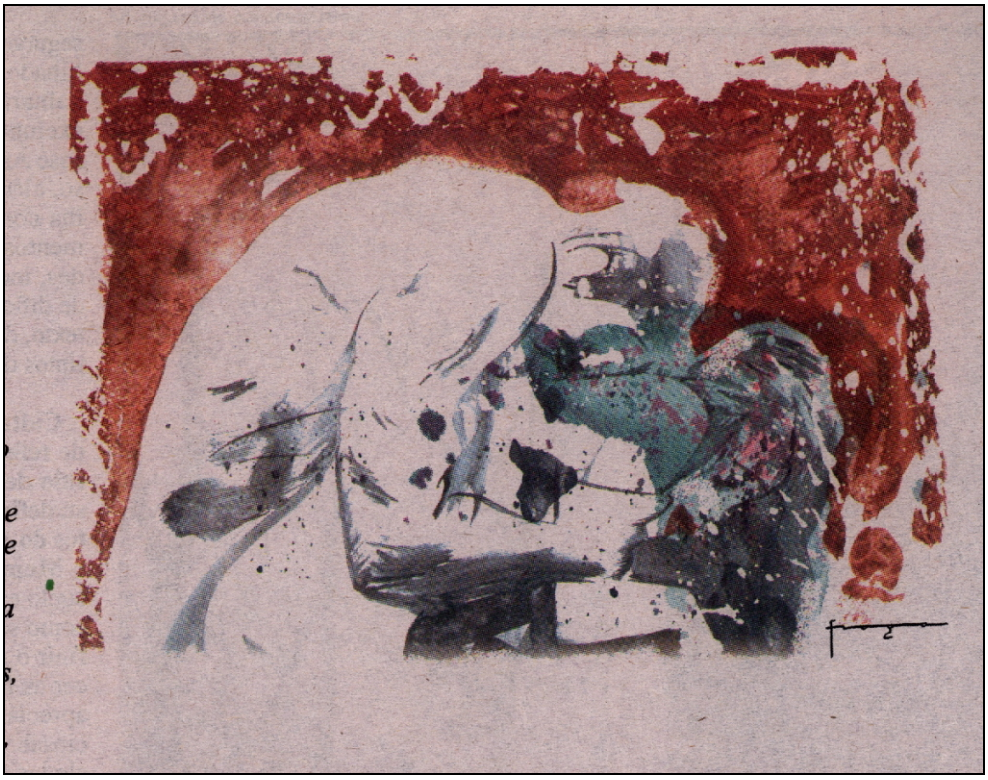
MINISTRO CIRO GOMES,
da Integração Nacional, procurando se mostrar calmo diante de protesto de servidores no Congresso.

ANEXO I 40: Ilustração de Fraga para a capa do caderno *Cultura* da *Zero Hora*, no dia 1º de fevereiro de 2003.



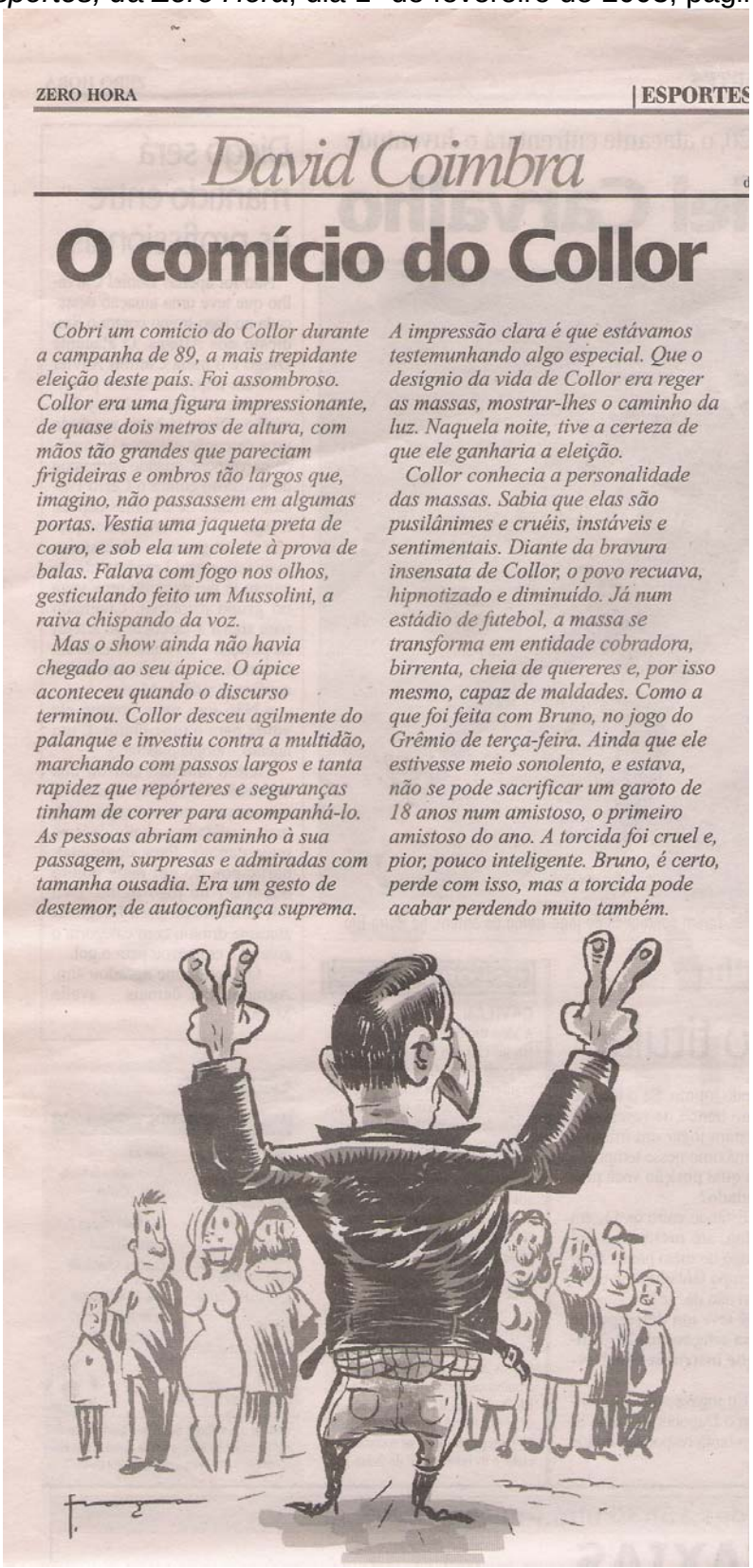
ANEXO I 41: Ilustrações de Fraga para os textos do escritor Mempo, nas páginas 4 e 5 do caderno *Cultura*, da *Zero Hora*, dia 1º de fevereiro de 2003.






resistindo: firme, sólido, aguentando; ele não
aqui e outro lá.
incendeia; o calor e o sabor do

ANEXO I 42: Ilustração de Fraga para o texto *O comício do Collor*, de David Coimbra, na editoria de *Esportes, da Zero Hora*, dia 1º de fevereiro de 2003, página 33.



ZERO HORA | ESPORTES

David Coimbra

O comício do Collor

Cobri um comício do Collor durante a campanha de 89, a mais trepidante eleição deste país. Foi assombroso. Collor era uma figura impressionante, de quase dois metros de altura, com mãos tão grandes que pareciam frigideiras e ombros tão largos que, imagino, não passassem em algumas portas. Vestia uma jaqueta preta de couro, e sob ela um colete à prova de balas. Falava com fogo nos olhos, gesticulando feito um Mussolini, a raiva chispando da voz.

Mas o show ainda não havia chegado ao seu ápice. O ápice aconteceu quando o discurso terminou. Collor desceu agilmente do palanque e investiu contra a multidão, marchando com passos largos e tanta rapidez que repórteres e seguranças tinham de correr para acompanhá-lo. As pessoas abriam caminho à sua passagem, surpresas e admiradas com tamanha ousadia. Era um gesto de destemor, de autoconfiança suprema.

A impressão clara é que estávamos testemunhando algo especial. Que o desígnio da vida de Collor era reger as massas, mostrar-lhes o caminho da luz. Naquela noite, tive a certeza de que ele ganharia a eleição.

Collor conhecia a personalidade das massas. Sabia que elas são pusilânimes e cruéis, instáveis e sentimentais. Diante da bravura insensata de Collor, o povo recuava, hipnotizado e diminuído. Já num estádio de futebol, a massa se transforma em entidade cobradora, birrenta, cheia de quereres e, por isso mesmo, capaz de maldades. Como a que foi feita com Bruno, no jogo do Grêmio de terça-feira. Ainda que ele estivesse meio sonolento, e estava, não se pode sacrificar um garoto de 18 anos num amistoso, o primeiro amistoso do ano. A torcida foi cruel e, pior, pouco inteligente. Bruno, é certo, perde com isso, mas a torcida pode acabar perdendo muito também.

ANEXO I 43: Ilustração de Fraga para o editorial *Com o Vento a Favor da Zero Hora*, dia 1º de fevereiro de 2003, página 12.

Com o vento a favor

O primeiro mês do novo governo federal, bafejado por intensa expectativa do país, foi a reafirmação, agora acompanhada dos primeiros gestos decisórios, da intenção do novo presidente de levar à prática o discurso de sua campanha eleitoral. As prioridades eleitas pelo presidente Lula e, especialmente, a maneira própria de implementá-las estenderam por todo este primeiro mês da administração o crédito de confiança que o eleitorado havia depositado no projeto das novas autoridades. A recepção calorosa e solidária que a nação deu ao Programa Fome Zero, por exemplo, é sintomática. O que há de novo nele não são os métodos, critérios e iniciativas. Eles não são nem novos nem são carregados de unanimidade. Ao contrário, geraram divisões e polêmicas. O que é novo é sua transformação em prioridade máxima, na quase obsessão com que o governo promete perseguir sua concretização.

É nesse sentido que deve ser visto o gesto de postergar a compra de aviões militares: mais do que recursos imediatos gera a convicção de que acima de qualquer outro objetivo está o de viabilizar três refeições por dia para cada brasileiro. Mas há outros gestos destacáveis neste primeiro mês. O Fome Zero no campo das reformas se chama Previdência Social. Ao deflagrar o debate sobre essa questão, que representa um impasse histórico, o novo governo assume um desafio que poderá marcar o destino do próprio governo. Credor de uma tradicional relação de defesa das corporações de servidores públicos, o PT se credencia como o mais insuspeito promotor dessa que é a reforma crucial para a estabilidade das contas públicas.

Os ventos sopraram favoráveis também em outros aspectos, a começar pela superação do ambiente de preocupação que se havia formado junto às áreas financeiras nacionais e internacionais antes da eleição. Com sabedoria e senso de responsabilidade, o presidente e seu ministro da Fazenda souberam desativar essa preocupação. Finalmente, ainda sob o impacto dos primeiros dias, o presidente Lula pôde aparecer internacionalmente como uma novidade diplomática ao promover o Grupo de Amigos para a Venezuela e ao aceitar a mediação entre Porto Alegre e Davos, dois mundos com visões diferentes mas que podem ser aproximados pela ponte da solidariedade.

Assim, os fatos positivos do primeiro mês são amplamente majoritários

Assim, os fatos positivos do primeiro mês são amplamente majoritários, sufocando eventuais problemas políticos, seja dentro da coalizão governamental (onde surgiram críticas de alguns setores contra as opções moderadas do governo), seja na composição da equipe, onde um ministro acabou visado por acusações de corrupção. Felizmente para o país, há um clima de solidariedade nacional e de envolvimento coletivo na obra de resolver, com patriotismo e capacidade criadora, alguns dos mais preocupantes desafios do país.

A paz gaúcha

O grande mérito do primeiro mês da administração do governador Germano Rigotto foi o de insistir na política de pacificação do Estado. Tendo vencido a eleição com o argumento, aprovado pelo eleitor, de que a desunião nada constrói, o governador preferiu apostar no futuro. Assim, a tecla da "herança maldita" – tão comum nos governos que se iniciam – foi substituída pela preocupação de estruturar as condições de manter a máquina pública e de equilibrar as contas.

No esforço de pacificação, o governador foi um anfitrião digno durante o Fórum Social Mundial e estendeu a mão aos ministros gaúchos do governo federal – todos eles ligados diretamente à disputa eleitoral de outubro – e ao presidente da República, a quem recebeu no Piratini e com o qual debateu a reforma tributária.

ANEXO I 44: Ilustração de Fraga para o editorial *O direito à Educação da Zero Hora*, dia 19 de janeiro de 2003, página 14.



CARLOS MELZER (*Corporativo*)
AFONSO ANTUNES da MOTTA
GERALDO CORRÊA

Diretor de Comercialização: FLÁVIO STEINER

O direito à educação

econhecido como a principal referência de líderes

reformas educacionais, "as crianças precisam do direito universal à educação, e sua

ANEXO I 45: Ilustração de Fraga para a capa do caderno *Gestão*, dia 11 de setembro de 2003.

GESTÃO

PORTO ALEGRE, **QUINTA-FEIRA**, 11 DE SETEMBRO DE 2003 – Nº 3

Invista em pessoal e faça os cálculos

Análise da geração de resultado a partir do capital humano permite ajustes no emprego dos recursos

LOREN GARY
◆ *Harvard Business Review/Zero Hora*

Você consegue medir o quanto os investimentos em pessoal na sua empresa contribuem para a geração de resultados? Você tem dados sobre as iniciativas pessoais que melhoraram o desempenho da empresa da mesma maneira que trabalha com números que mostram o retorno do investimento em tecnologia da informação, por exemplo? Você possivelmente tem boas evidências que sustentam seus programas de gerenciamento pessoal, mas tem provas de que eles funcionam?

Bem, a maioria das empresas não tem.

Porém, como os custos com mão-de-obra consomem grandes proporções dos (cada vez mais reduzidos) gastos, as empresas estão motivadas a encontrar maneiras de demonstrar o retorno do seu investimento em recursos humanos.

Algumas já fazem isso.

O principal objetivo tem sido alcançar a capacidade de avaliar todo o portfólio de ações de investimento em recursos humanos da empresa – como treinamento e desenvolvimento de iniciativas, programas de compensação, de benefícios e reconhecimento – para determinar quais as que mais contribuem para atingir alvos estratégicos da companhia.

Isso, é claro, não ocorre da noite para o dia. Mas as empresas têm feito ótimos progressos nesse sentido.

No entanto, ainda há muito para ser feito.

Por isso, o melhor, no atual momento, é pensar nas medidas do retorno do investimento em recursos humanos como uma

soal e impacto na geração de resultados é medi-lo.

No estudo recentemente realizado, 70% palpites nos resultados da empresa não está sendo mensurado – diz Robert J. Thomas, pesquisador sênior do Accenture's Institute

revelou que os processos devem ser fortalecidos para aumentar os indicadores que dão à American Standard vantagem competitiva, satisfação dos empregados e tendência à inovação.

Sistemas de modelo dinâmico, diz Jeffrey Schmidt, diretor-geral de inovação de empresa da consultoria Towers Perrin, procuram estabelecer relações entre ações de recursos humanos (compensações, treinamentos), capacidade do capital humano (liderança, engajamento dos empregados), indicadores intermediários de desempenho (produtividade, satisfação do consumidor) e, finalmente, medidas de desempenho financeiro (estoque e crescimento da receita).

Desafio é determinar qual a alocação em servidor causa impacto

– Alinhamento com a estratégia é o que confere valor a bens intangíveis – diz David P. Norton, presidente do Balanced Scorecard Collaborative, em Lincoln, Estados Unidos.

Quanto melhor a preparação de uma estratégia de bens, maior será o alinhamento com a estratégia da empresa, e mais rápido poderá ser convertido em um bem tangível, que pode ser transformado em ganhos. Logo, aumentando a preparação de uma estratégia de bens intangíveis, vocês estará incrementando sua contribuição para as metas da companhia. A Disney, por exemplo, dá treinamento extra para as pessoas que varrem os parques de diversão para que elas possam atuar também como postos de escuta, acu-

ANEXO I 46: Caricaturas de Fraga dos candidatos às eleições argentinas, Kirchner e Menem, no jornal *Zero Hora*, dia 4 de maio de 2003, na página 28.

28 | PORTO ALEGRE, DOMINGO, 4/05/2003
ZERO HORA
MUNDO
Editor: Luciano Peres ◆ luciano.peres@zerohora.com.br ☎ 3218-4345
Editora Assistente: Rosane Torres ◆ rosane.torres@zerohora.com.br ☎ 3218-4346

Quem é melhor para o Brasil?

RODRIGO LOPES
◆ Enviado Especial/Buenos Aires

Classificados para o segundo turno das eleições presidenciais argentinas, o ex-presidente Carlos Menem (Frente pela Lealdade) e o governador de Santa Cruz, Néstor Kirchner (Frente pela Vitória), juram em seus discursos priorizar as relações com o Brasil e alavancar o Mercado Comum do Sul (Mercosul), caso sejam eleitos. Nas entrelinhas das promessas, porém, há muito mais diferenças do que semelhanças entre as propostas dos dois candidatos no âmbito internacional. Os dois peronistas voltarão a se enfrentar no próximo dia 18, no último duelo da eleição que definirá quem conduzirá a Argentina pelos próximos quatro anos. Veja, a seguir, quem seria o melhor para o Brasil:



Néstor Kirchner

Se as intenções de campanha não se perderem no vale das promessas a partir de 25 de maio, Néstor Kirchner seria o melhor presidente da Argentina para as ambições da diplomacia brasileira. Nas 152 páginas de seu plano de governo, apresentado uma semana antes do primeiro turno, o governador da província de Santa Cruz estabelece o fortalecimento das relações regionais como prioridade e dedica um item específico para a aliança estratégica com o Brasil.

– O Mercosul será o instrumento principal de negociação com os mercados americano e europeu. Não tenho a menor dúvida de que, em um governo Kirchner, as relações com o Brasil só vão melhorar – disse a Zero Hora o atual ministro da Economia da Argentina, Roberto Lavagna, que, segundo anunciou Kirchner, deve permanecer no cargo em caso de vitória.

Kirchner oferece mais garantias ao Brasil de desenvolvimento regional conjunto e de fortalecimento do Mercosul do que Menem. As promessas de priorizar o bloco econômico em detrimento da Área de Livre Comércio das Américas (Alca) seduziram o governo brasileiro, que torce veladamente pela vitória do governador. Na segunda-feira, durante um coquetel na embaixada brasileira em Buenos Aires, o embaixador brasileiro José Botafogo Gonçalves sugeriu que a vitória de Kirchner no segundo turno seria melhor para o Brasil.

– Um modelo (o de Kirchner) é produtivista, integracionista e defende a substituição de importações para fortalecer a indústria local. O outro é nostálgico, está preso somente à estabilidade econômica e voltado para o sistema financeiro. Esse caminho produtivista e integracionista vai ser melhor para o Brasil e para a Argentina – declarou o embaixador.

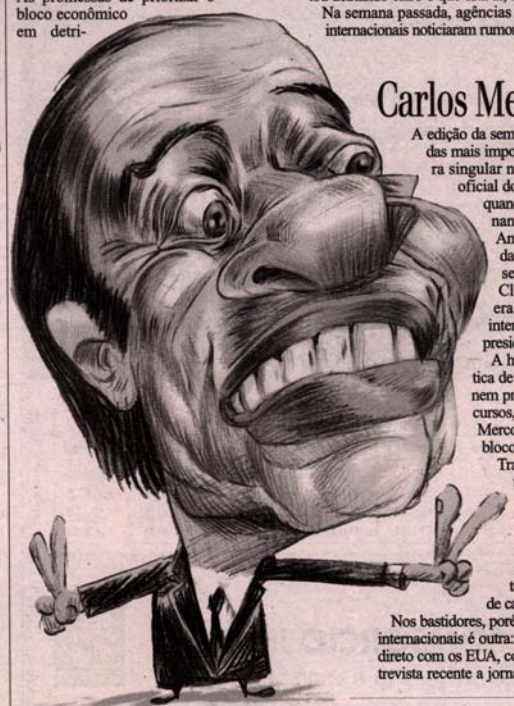
Empresários brasileiros temem aumento do protecionismo

Apesar das afirmações, quando perguntado se o governo brasileiro preferia Kirchner, Botafogo Gonçalves respondeu:

– Não vou entrar nesta conjuntura, mas estou deixando claro o que está aí, à vista.

Na semana passada, agências de notícias internacionais noticiaram rumores de que o candidato deveria se encontrar com o presidente Luiz Inácio Lula da Silva antes mesmo do segundo turno. A notícia não foi confirmada pelo Itamaraty nem pelo Palácio do Planalto, mas a tendência é de que, se consultado, o Brasil diga que prefere a visita de Kirchner se ele de fato for eleito.

Os empresários brasileiros vêem com cautela a possível vitória de Kirchner. O lema do candidato é "Em um país sério, a indústria é nacional", e o empresariado teme o aumento do protecionismo da Argentina. Cerca de 180 empresas brasileiras estão instaladas no país vizinho, entre as quais a Petrobras e a Ambev. Juntas elas geram 11 mil empregos. O trunfo de Kirchner junto aos empresários é a promessa de manter Lavagna na pasta da Economia. O que, teoricamente, seria uma garantia de que medidas abruptas não estão em seus planos.



Carlos Menem

A edição da semana passada da revista La Primera, uma das mais importantes da Argentina, destaca uma figura singular na Casa Rosada: Ana Braun, tradutora oficial dos presidentes argentinos. Há dois anos, quando acompanhava o então presidente Fernando de la Rúa em visita a Washington, Ana foi recebida com um caloroso "Querida Ana, que prazer te ver". O autor da frase era o então presidente dos EUA, Bill Clinton. A popularidade em Washington era herança dos 17 encontros em que ela intercedeu o diálogo entre Carlos Menem e presidentes americanos.

A história exemplifica com exatidão a política de "relação carnal" com os EUA, que Menem promete retomar caso seja eleito. Nos discursos, o ex-presidente jura querer privilegiar o Mercosul e apresenta-se como um dos pais do bloco. Para tanto, usa um argumento forte: o Tratado de Assunção (Paraguai), que instituiu oficialmente o Mercosul, foi assinado em 26 de março de 1991, durante o primeiro mandato de Menem.

– O Mercosul é uma criação de Perón. Vamos alavancar uma zona de livre-comércio – disse Menem à multidão no Estádio Monumental de Nuñez, no ato final de campanha, antes do primeiro turno.

Nos bastidores, porém, sabe-se que a prioridade nas relações internacionais é outra: Menem planeja priorizar o alinhamento direto com os EUA, com ou sem o apoio do Mercosul. Em entrevista recente a jornalistas estrangeiros, em Buenos Aires, o ex-presidente deixou claro que "uma zona de livre comércio entre Argentina e EUA pode ser uma saída de emergência, se não for possível cumprir o calendário da Alca, em 2005".

– Se ao Brasil não interessa a Alca, à Argentina, sim – disse Menem, deixando clara a intenção de negociar acordos comerciais com ou sem o Brasil, apesar do Mercosul.

O discurso bate de frente com as intenções do presidente Luiz Inácio Lula da Silva, que defende o fortalecimento da união aduaneira – manter as tarifas externas comuns como uma espécie de proteção à região contra a negociação independente, por país, com potências como EUA e União Européia. Lula também quer rediscutir o calendário da Alca.

Discurso do ex-presidente choca-se com o de Lula

Uma outra questão poderia causar mal-estar. Em janeiro, Lula incluiu Menem em uma lista de ex-presidentes latino-americanos supostamente corruptos. O brasileiro responsabilizou Menem, ainda, pela catastrófica situação da economia argentina. Em 1998, quando Lula perdeu as eleições para Fernando Henrique Cardoso, Menem, por sua vez, disse que a vitória do ex-líder sindical acarretaria a destruição do Mercosul.

A passagem de Menem para o segundo turno, porém, não assustou diplomatas brasileiros. Sua escolha era vista como provável no Itamaraty, onde prevalece a avaliação de que ele estaria hoje mais consciente da necessidade de a Argentina aprofundar sua aliança com o Brasil e com o Mercosul. Os mesmos diplomatas, entretanto, cultivam a esperança de que o voto anti-Menem prevaleça no segundo turno, e os argentinos elejam Néstor Kirchner. Mas acrescentam que, em uma Argentina pós-crise, não há escolha possível para o novo presidente: terá de conviver e trabalhar em parceria com o governo brasileiro.

Leia mais sobre a eleição presidencial na Argentina na página 30

ANEXO I 47: Matéria publicada na *Zero Hora*, dia 30 de abril de 2003, na página 36, com fotos de Menem e Kirchner, personagens caricaturados por Fraga.

DECISÃO NO PRATA Apesar de serem do mesmo partido, os dois candidatos têm idéias bem distintas

As diferenças entre Menem e Kirchner

RODRIGO LOPES
◆ *Enviado Especial/Buenos Aires*

No próximo dia 18 de maio, no segundo turno da eleição presidencial, a Argentina escolherá entre dois projetos econômicos: o neoliberalismo do ex-presidente Carlos Menem e o chamado modelo "produtivista", encarnado pelo atual presidente Eduardo Duhalde e seu candidato Néstor Kirchner, governador da província de Santa Cruz. Veja as semelhanças e diferenças entre os dois candidatos – ambos do Partido Justicialista (peronista):

PERSONALIDADE

Menem
Egocêntrico, gosta de se comparar com figuras como Júlio César e Napoleão. Seus críticos afirmam que Menem comandou o governo mais corrupto da história do país. Entre 1989 e 1999, ele privatizou quase todas as empresas estatais, duplicou a dívida externa e causou uma disparada no desemprego. Para seus biógrafos, foi o presidente que mais desfrutou do poder.

Kirchner
É um dos políticos com menos carisma de toda a história do peronismo. E também é um dos poucos políticos importantes desse partido que nunca foi formalmente acusado de corrupção.
Faz pose de progressista, mas, em sua província, Santa Cruz, é considerado "autoritário".

MERCADO FINANCEIRO

Menem
É o candidato preferido do mercado financeiro, das empresas estrangeiras que participaram das privatizações e dos economistas liberais que, em maior ou menor grau, ditaram a política econômica adotada pelo país durante toda a década de 90.

Kirchner
É o candidato dos chamados desenvolvimentistas. Seu ministro da Economia será, caso eleito, Roberto Lavagna, que dirige o ministério desde abril do ano passado e, para os liberais, foi demasiadamente intransigente nas negociações com o FMI e com as empresas de serviços públicos.

EXPERIÊNCIAS NO GOVERNO

Menem
Durante os 10 anos da Era Menem, a dívida pública duplicou, o desemprego chegou a 18% e grande parte da indústria nacional desapareceu, em meio à invasão de produtos importados provocada pela implementação da paridade entre o dólar e o peso.

Kirchner
O atual governador da província de Santa Cruz assegura representar a centro-esquerda e promete que resgatará o peronismo dos "desvios neoliberais" de Menem. No entanto, no passado, Kirchner adotou medidas similares às implementadas por Menem. O governador criticou a reforma da Constituição que permitiu a reeleição do ex-presidente, mas modificou a lei provincial para ser reeleito indefinidamente. Sua província tem o menor abismo entre ricos e pobres, depois da cidade de Buenos Aires.

PAPEL DO ESTADO

Menem
Prega uma economia baseada nas leis de mercado.

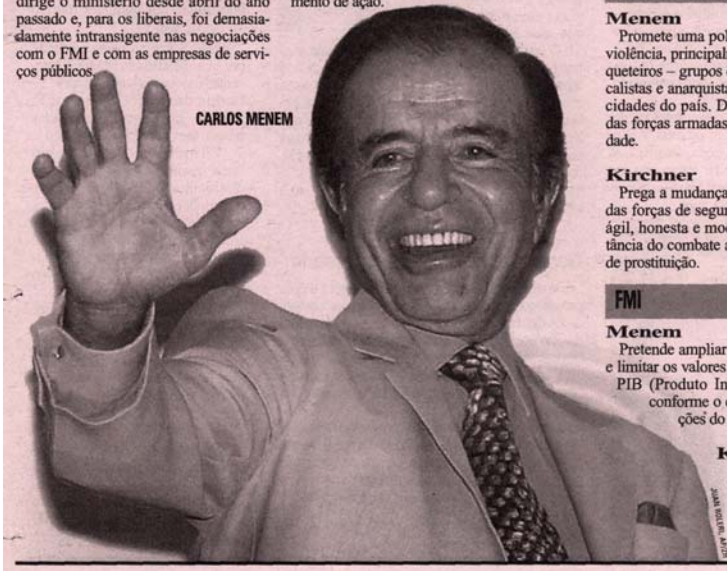
Kirchner
Defende um papel de peso para o Estado e medidas econômicas que privilegiem a indústria nacional.

MERCOSUL

Menem
Sonha com uma aliança estratégica com os EUA e estaria disposto a sacrificar o Mercosul, se preciso.

Kirchner
Pretende alcançar acordos multilaterais, tendo o Mercosul um papel fundamental como instrumento de ação.


NÉSTOR KIRCHNER


CARLOS MENEM

COMBATE À VIOLÊNCIA

Menem
Promete uma política de dura repressão à violência, principalmente em relação aos piqueteiros – grupos de desempregados, sindicalistas e anarquistas que obstruem ruas das cidades do país. Defende, inclusive, o uso das forças armadas no combate à criminalidade.

Kirchner
Prega a mudança na formação acadêmica das forças de segurança. A polícia deve ser ágil, honesta e moderna. Ressalta a importância do combate ao narcotráfico e às redes de prostituição.

FMI

Menem
Pretende ampliar os prazos de pagamento e limitar os valores em no máximo 3,5% do PIB (Produto Interno Bruto), variáveis conforme o desempenho das exportações do país.

Kirchner
Afirma que quer melhorar a imagem do país e pagar a dívida com o FMI.

ECONOMIA

Menem
Internamente, pretende revitalizar a economia, em um primeiro momento com um plano emergencial de promoção de obras públicas. Depois, quer mudar a legislação trabalhista para facilitar a contratação por empresas privadas e voltar a utilizar o dólar como índice de reajuste de salários, créditos, contratos, transações financeiras e investimentos bancários. O ex-presidente, que governou de 1989 a 1999, propõe uma diminuição de 303 milhões de pesos (cerca de US$ 312 milhões) nos gastos públicos, principalmente por meio da redução salarial de 13% de servidores, pensionistas e aposentados e da eliminação de 120 vagas de deputado federal (hoje o Congresso argentino conta com 257 deputados e 72 senadores).

Kirchner
As suas principais propostas são a construção de 3 milhões de casas, para gerar direta ou indiretamente 5 milhões de empregos, a realização de uma reforma fiscal, a adoção de programas sociais diferentes, de acordo com as necessidades de cada região do país, e a prisão do prefeito ou do governador culpados de má-administração.

ANEXO I 48: *Story-board* de Fraga para matéria *Taxista mata adolescente em suposto assalto* no jornal *Zero Hora*, dia 30 de julho de 2003, na página 41.

Editor: Marcelo Ermel ◆ marcelo.ermel@zerohora.com.br ☎ 3218-4757
Editora Assistente: Clarice Esperança ◆ clarice.esperanca@zerohora.com.br ☎ 3218-4758

ZERO HORA
POLÍCIA

PORTO ALEGRE, QUARTA-FEIRA, 30/07/2003 | 41

REGIÃO CENTRAL Motorista teria sido ameaçado por casal armado com punhal e revólver de brinquedo em Júlio de Castilhos

Taxista mata adolescente em suposto assalto

TICIANA FONTANA
◆ Agência RBS/Júlio de Castilhos

O suposto assalto a um taxista de Júlio de Castilhos resultou na morte de um adolescente no início da noite de segunda-feira.

Ao reagir ao anúncio de assalto supostamente feito por Michel Goulart da Rosa, 16 anos, o motorista de táxi Silvio Alves de Quevedo, 47 anos, disparou cinco tiros contra o adolescente e a namorada dele, de 14 anos.

Segundo a Polícia Civil do município, o casal de adolescentes chegou ao ponto de táxi de Quevedo, ao lado da Estação Rodoviária do município, por volta das 19h30min de segunda-feira. O garoto teria perguntado ao taxista quanto custaria uma corrida até as proximidades do cemitério municipal. Quevedo disse que dependia do lugar da parada.

Em seguida, o casal teria entrado no Gol e dito que indicaria o local assim que chegassem. Eles passaram por um cemitério e entraram em uma estrada de terra. No depoimento à polícia, o taxista contou que, quando foi fazer o retorno para voltar à cidade, Michel puxou um punhal e um revólver – que mais tarde a polícia confirmou ser de brinquedo – e encostou na cabeça do taxista anunciando um assalto.

O adolescente teria mandado o taxista entregar o dinheiro e descer. No momento em que foi sair, Quevedo pegou um revólver 38 e deu cinco tiros contra o casal, que estava no banco de trás. Michel morreu na hora, e a garota ficou ferida.


REPRODUÇÃO/ZH
Michel Rosa

– Estava escuro, e não percebi que o revólver era de brinquedo. Achei que o garoto tinha me mandado descer para me dar um tiro. Pensei que era matar ou morrer – contou Quevedo.

O motorista está na profissão há pouco mais de 20 dias. Era caminhoneiro.

Quevedo pediu socorro na vizinhança e chamou a Brigada Militar. Ao perceber que a garota ainda estava viva, levou os jovens ao hospital da cidade. A adolescente foi mandada ao Hospital Universitário de Santa Maria. Ontem, estava em estado regular.

A família de Michel contesta a versão do taxista. O garoto não tinha passagens anteriores pela polícia. O enterro ocorreu ontem, em Júlio de Castilhos.

– Michel era trabalhador. Mas, como morto não fala, não pode se defender – afirmou um parente.

Polícia aguarda laudo da necropsia do garoto

Na tarde de ontem, Quevedo prestou depoimento na Delegacia da Polícia Civil de Júlio de Castilhos. De acordo com o delegado Roger Spode Brutti, as primeiras investigações indicam que Quevedo agiu em legítima defesa, mas ele só poderá confirmar a versão após o resultado da necropsia no corpo do garoto. O laudo deve ser divulgado em 10 dias.

– O laudo deve indicar as circunstâncias da morte e se houve excesso ou não por parte do taxista. Se for confirmado o excesso, ele poderá ser indiciado por homicídio doloso. Nossa análise preliminar é de que o taxista agiu em defesa da sua vida, já que não percebeu que a arma do garoto era de brinquedo – disse.

Como foi

O que ocorreu, segundo a polícia e o taxista:



1 Por volta das 19h30min de segunda-feira, Michel Goulart da Rosa, 16 anos, e uma adolescente de 14 anos chegaram ao ponto de táxi, ao lado da Estação Rodoviária de Júlio de Castilhos, pedindo ao taxista Silvio Alves de Quevedo, 47 anos, uma corrida. Eles entraram no táxi, um Gol. O taxista os levou até as proximidades do cemitério em um estrada de terra que dá acesso a localidades do interior do município, a cerca de um quilômetro do Centro.



2 Em determinado momento, o casal disse estar perdido. Quando o taxista foi fazer o retorno para voltar para a cidade, Michel sacou um punhal e um revólver calibre 38 de brinquedo e encostou na cabeça do taxista, anunciando o assalto.



3 Michel mandou o taxista descer o carro. No momento em que foi descer, o taxista pegou um revólver 38 que escondia no suporte da porta do carro e deu cinco tiros com a mão esquerda contra a dupla, no banco traseiro.



4 Michel morreu na hora. O taxista chamou a polícia, confessou ter atirado, e levou os dois até o hospital de Júlio de Castilhos.

Onde fica



Fraga/ArteZH

ANEXO I 49: *Story-board* de Gilmar Fraga e Zarif para matéria *Jovem admite briga com estudante morto* no jornal *Zero Hora*, dia 12 de março de 2003, na página 40

40 | PORTO ALEGRE, QUARTA-FEIRA, 12/03/2003
ZERO HORA
POLÍCIA
Editor: Marcelo Ermel ◆ marcelo.ermel@zerohora.com.br ☎ 3218-4737
Editora Assistente: Clarice Esperança ◆ clarice.esperanca@zerohora.com.br ☎ 3218-47

PORTO ALEGRE Humberto Schardong contou à polícia como ocorreu a luta na madrugada de sábado em posto de combustíveis

Jovem admite briga com estudante morto

JOSÉ LUÍS COSTA

O suspeito de agredir o estudante André da Rocha Bicca, 17 anos, que morreu em virtude de lesões na cabeça, sábado, em Porto Alegre, admitiu ter brigado com a vítima em um posto de combustíveis da Nilo Peçanha.

Interrogado ontem pela manhã pelo delegado Omar Fernandes, da 8ª Delegacia da Polícia Civil, Humberto Flores Schardong, 19 anos, disse ser alvo constante de deboches por parte de Bicca por causa de uma ex-namorada. No momento da briga, diz ter sido agredido primeiro com um pontapé no abdômen.

Acompanhado da mãe e do advogado João Armando Valér, o rapaz, com o braço direito enfaixado alegando escoriações, prestou depoimento durante duas horas. Ele negou ter agredido a vítima depois de ela perder a consciência, versão apresentada por uma testemunha.

O jovem entregou uma camiseta branca que diz ter usado na madrugada da briga, rasgada, suja de sangue e com marca da sola de um tênis na parte frontal. Depois, deixou a 8ª DP sem falar com a imprensa. Schardong foi ao Departamento Médico Legal (DML) para fazer exame de lesões corporais.

Schardong, um jovem de classe média do bairro Petrópolis, que não trabalha e abandonou os estudos sem completar o Ensino Fundamental, contou à polícia que foi ao posto com três amigos.

Ao chegar, encontrou conhecidos com os quais passou a beber cerveja. Numa mesa próxima estariam Bicca e um grupo de jovens. Pouco depois, um rapaz teria se aproximado de Schardong e relatado insultos supostamente proferidos por Bicca na roda de amigos.

Schardong disse ter ido ao encontro de Bicca "pedindo para parar com aquilo", quando teria sido agredido no abdômen.

A partir daí, os dois teriam se engalfinhado, caindo quatro degraus de uma escadaria. Schardong assegurou que foi separado por outros jovens, levantou-se, passou a procurar seu boné e foi embora a pé.

Teria sido abordado por PMs numa rua próxima, admitindo envolvimento na briga, mas sendo liberado ao se identificar. Schardong disse que soube da morte numa sala de bate-papo da Internet.

Laudo preliminar do DML diz que Bicca morreu de traumatismo craniano e teve parada cardíaca.

joseluis.costa@zerohora.com.br

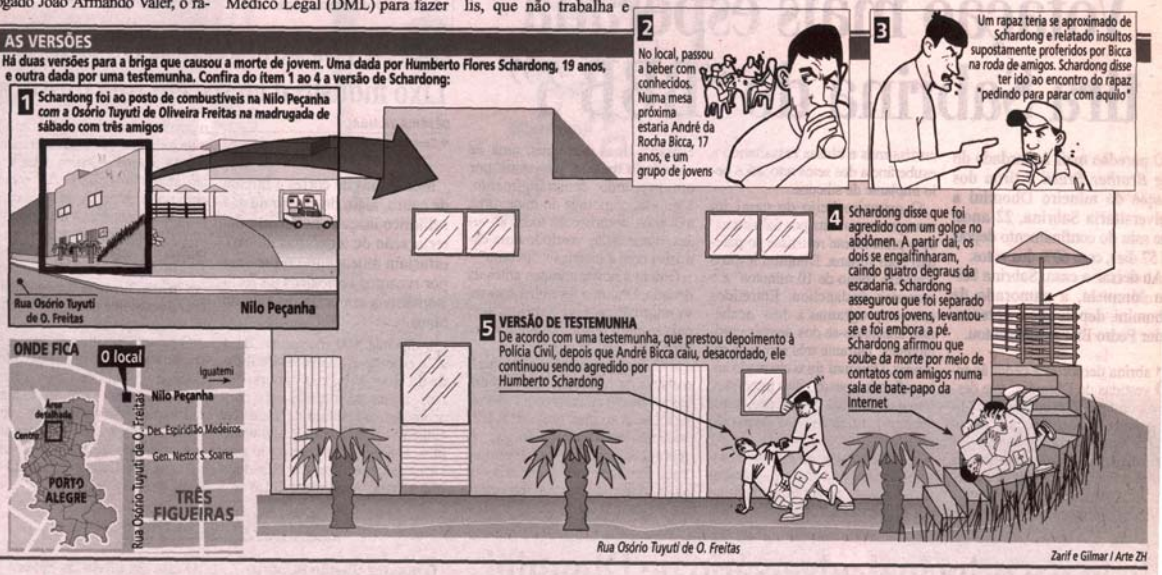
FOTOS ARIVALDO CHAVES/ZH



Na delegacia: Schardong (D) deixa a 8ª DP ao lado do advogado

AS VERSÕES

Há duas versões para a briga que causou a morte de jovem. Uma dada por Humberto Flores Schardong, 19 anos, e outra dada por uma testemunha. Confira do item 1 ao 4 a versão de Schardong:



Zarif e Gilmar / Arte ZH

Desentendimento começou há dois anos

Ao contar sua versão à polícia, Humberto Flores Schardong, 19 anos, recordou episódios que teriam criado uma animosidade entre ele e a vítima, o estudante André da Rocha Bicca, 17 anos.

Schardong contou que conheceu Bicca numa danceteria de Porto Alegre, há cerca de dois anos, época em que recém terminara o namoro com uma garota. Duas semanas depois, teria cruzado com o estudante em outra festa, no Grêmio Náutico União, na qual teria sido provocado por Bicca, que estaria se relacionando com sua ex-namorada.

– Olhava para mim, cochichava e ria com os amigos e fazia gestos como as mãos imitando "guampas" – declarou Schardong.

A partir de então, segundo relato do rapaz, todas as vezes em que ele acessava chats para bate-papo na Internet, era ridicularizado por outros internautas. Disse que era obrigado a sair do sistema e, por vezes, rechaçava as críticas.

Reconstituição pode eliminar dúvidas



Fernandes: depoimentos

Eventuais contradições entre versões de testemunhas e de Humberto Flores Schardong, 19 anos – o rapaz que admitiu ter brigado com a vítima, o estudante André da Rocha Bicca, 17 anos – deverão ser esclarecidas com uma reconstituição sem data marcada.

O delegado Omar Fernandes, da 8ª Delegacia da Polícia Civil de Porto Alegre, que conduz o inquérito, afirmou ontem que pretende ouvir todas as pessoas citadas em depoimentos para depois formar sua convicção sobre os fatos. Até ontem à tarde, o número de testemunhas era impreciso.

– Não fosse pelo evento morte, seria um inquérito singelíssimo, mas é preciso um trabalho bem feito – disse Fernandes.

O policial pretende indiciar Schardong por lesão corporal seguida de morte, cuja pena, em caso de condenação, varia de quatro a 12 anos de prisão.

Jovens envolvidos em luta não praticavam jiu-jítsu

A Polícia Civil confirmou ontem que nenhum lutador de jiu-jítsu participou da briga que resultou na morte de André da Rocha Bicca.

Foi um lutador quem ajudou a socorrer a vítima imobilizando sua cabeça e ajudando a colocá-lo num carro da BM. O jovem prestou depoimento na 8ª DP como testemunha e explicou ter aprendido noções de primeiros socorros nos treinos de jiu-jítsu.

A Federação Gaúcha de jiu-jítsu informou ontem que o nome de Humberto Flores Schardong não consta em seus registros nem nos das academias filiadas. No fim de semana, pessoas que conversavam com Schardong via Internet afirmaram que ele dizia ser lutador. Ontem, ele disse não praticar o esporte.

CORREÇÃO

O estudante André da Rocha Bicca foi sepultado no domingo em São Gabriel e não em Bagé como publicado na página 5 da edição de ontem.

ANEXO I 50: Ilustração de Bebel para o texto *Investimentos*, de Cláudia Laitano, *no* jornal *Zero Hora*, dia 9 de fevereiro de 2003, na página 22 do caderno *Donna*.

Crônica

claudia.laitano@zerohora.com.br

Trocas amorosas podem ser tão imponderáveis quanto aplicações no mercado financeiro

Investimentos

CLÁUDIA LAITANO

Um economista uma vez me disse que filhos são um péssimo negócio em termos de previdência privada. Sujeito que deposita boa parte do seu salário na formação e manutenção dos pequenos sonhando com uma velhice tranqüila num sobradinho em Gramado está fazendo um investimento de altíssimo risco.

O princípio é mais ou menos o seguinte: são tantas as variáveis a considerar na hora de calcular a projeção de rentabilidade do seu hoje risonho bebê que mesmo o investidor mais ousado e agressivo desanimaria. A começar pelo prazo em que os depósitos começariam a ser sacados. Antes ou depois da primeira grande viagem, do primeiro apartamento, da primeira casa na praia do seu filho? Será que ele vai preferir ajudar o velho paizinho a conhecer a Itália ou mandar o guri do meio para um intercâmbio nos Estados Unidos? Vai bancar um MBA ou pagar a previdência privada da vovó?

A maioria das pessoas que decide ter filhos, claro, nunca pensou nisso nesses termos – a não ser, vá lá, o meu amigo economista. Sonha-se com uma cópia nossa melhorada. Imagina-se um bebê adorável, uma criança esperta, um adolescente que nos encha de orgulho e, se tudo der certo, um adulto de sucesso que nos ame e cuide de nós quando estivermos velhinhos. Mas quem disse que as trocas amorosas são menos imponderáveis que um investimento no mercado financeiro? O lar mais ajustado pode criar filhos que querem distância de casa ou que são levados para longe por esse ou aquele motivo. Nada garante que teremos a companhia deles na velhice, e seu amor depende mais de milhares de pequenos gestos trocados ao longo de toda a vida do que do fato de termos mudado suas fraldas ou pagado sua escola.

A minha teoria – sim, eu também tenho uma teoria – é que mesmo de uma perspectiva absolutamente egoísta ter filhos pode, sim, ser um bom negócio. E não falo aqui da experiência única que é abandonar-se ao amor incondicional que uma criança oferece – amores não costumam ser incondicionais por muito tempo. O surpreendente quando se educa uma criança é perceber o quanto, por eles, a gente acaba produzindo uma versão 2.0 do nosso desempenho dentro de casa – ali onde costuma ser o refúgio mais seguro para as nossas pequenas e grandes imperfeições. É como se o olhar de uma criança pudesse ter o efeito da câmera escondida em um reality show, com a diferença de que o público é alguém que você ama e está querendo influenciar.

Quando a mãe vê, trocou o ovo frito pela alface, porque, óbvio, quer que a criança aprenda a comer salada. De uma hora para a outra, o pai pára de falar palavrão por qualquer coisa, e nunca esquece de escovar os dentes antes de dormir, e vê menos televisão. Mais um pouco e os dois estão evitando as piadas preconceituosas, e pensando quase o tempo todo se estão sendo justos, e generosos, e maduros o suficiente.

Claro que nem todos os brócolis do mundo vão impedir que seu filho venha a preferir um hambúrguer a uma salada verde, pelo menos por boa parte da vida dele. Mas, com sorte, alguns desses pequenos esforços para ser um exemplo bacana pro guri vão acabar entrando definitivamente para o seu repertório. Não é exatamente como descobrir uma conta na Suíça, mas na hora de refazer as contas e fechar o balanço – talvez naquele adorável sobradinho em Gramado – essas moedinhas podem fazer toda a diferença.



A cronista Martha Medeiros está de férias durante o mês de fevereiro

ANEXO I 51: Ilustração de Bebel para o texto *Cuba: a controvérsia*, de Moacyr Scliar, *no* jornal *Zero Hora*, dia 9 de fevereiro de 2003, na página 8 do caderno *Donna*.

Moacyr Scliar scliar@zerohora.com.br

Há pobreza, sim. Muita pobreza. Mas, em primeiro lugar, não é pobreza abjeta, com gente buscando comida no lixo das cidades

Cuba: a controvérsia

Atingiu a Revolução Cubana os seus ideais? A julgar por três indicadores clássicos, sim. A mortalidade infantil é notavelmente baixa, a expectativa de vida é notavelmente alta, o nível educacional é notavelmente elevado. Os casos de Aids são muito poucos, o problema das drogas é pequeno. Há pouca violência – andar na rua é seguro – não há desemprego: a economia sendo estatizada, o governo proporciona emprego a todo mundo. O salário pode ser baixo, a atividade pode ser apenas formal, a eficiência pode ser baixa – mas, de qualquer modo, não é desemprego, coisa que compromete decisivamente a dignidade da pessoa.

◆◆◆

Há pobreza, sim. Muita pobreza. Mas, em primeiro lugar, não é pobreza abjeta, com gente buscando comida no lixo. Em muitos países da América Latina fala-se na necessidade de uma melhor distribuição de riqueza. Em Cuba, como não há riqueza, o que se conseguiu foi distribuir melhor – mais democraticamente – a pobreza. Nas cidades brasileiras, há bairros ricos (não raro muito ricos) e pobres (não raro muito pobres). Em Cuba, a pobreza mora nos deteriorados palacetes que um dia foram de milionários e que depois, sob a forma de cortiços, passaram a abrigar muitas famílias. Existe desigualdade? Provavelmente sim, mas não se expressa em termos de propriedade. Os "mais iguais" de Orwell talvez tenham mais privilégios e mordomias, mas não terão a posse dos meios de produção de que falava Marx.

◆◆◆

O que nos remete a um outro fenômeno: a longevidade do regime cubano. São 44 anos, o que não é pouco. E, sobretudo, 44 anos com o mesmo mandatário, o que era de esperar num regime de partido único, no qual as eleições têm um resultado absolutamente previsível. Aliás, quando lá estive estava em curso um processo eleitoral, inimaginável no Brasil: nenhuma faixa de propaganda nas ruas, nenhum santinho, nenhum horário eleitoral partidário. Em alguns lugares estavam afixados os currículos dos candidatos, e isso era tudo. "Aqui não gastamos dinheiro em publicidade eleitoral", disse Fidel.

Freqüentemente chamado de ditador na imprensa mundial, Fidel Castro não é, contudo, um déspota. Não, pelo menos, no sentido comum do termo. Trata-se, em primeiro lugar, de alguém que chegou ao poder lutando contra um regime opressivo e que foi recebido pela população como um libertador. Hoje as memórias da revolução cubana podem parecer coisa do passado, mas o envelhecido Fidel Castro continua um líder carismático, uma figura paternal. Basta vê-lo na tevê, como aconteceu na noite do dia 18 de janeiro. Era um programa sobre as eleições do domingo seguinte. Surpreendentemente, Fidel não foi o primeiro a falar; duas outras pessoas lhe precederam. Mas então tomou a palavra e aí falou. E falou. E falou. É uma característica sua: fala como se tivesse todo o tempo do mundo (pelo menos daquela parte do mundo que governa) a sua disposição. É verdade que a certa altura consultou o relógio (um modelo barato) e comentou, não sem humor: "Sempre calculo mal o tempo". Nem por isso parou de falar. Mas, falando, ele não é um caudilho demagógico, não é um líder fanático. Parece, antes, um velho professor dirigindo-se à classe ou um patriarca falando ao clã; gesticula muito, faz comentários engraçados. Detalhe: usa números. Uma quantidade assombrosa de números – parece ter na cabeça todas as cifras que se referem a Cuba, quer se trate de economia, saúde, ou educação. Nesse programas, anotou também dados fornecidos pelos outros participantes, que não deixou de comentar. É uma energia inesgotável, em se tratando de um homem velho (que fica, inclusive, ofegante). De outra parte, o culto à personalidade é muito menor, e muito menos grotesco, do que na União Soviética de Stalin, na China de Mao ou no Iraque de Saddam Hussein. Os letreiros patrióticos também são raros (e são as únicas peças de publicidade). A figura mais presente – em cartazes, nas camisetas, em pôsteres – é, por razões óbvias, a de Guevara. Presente ao Fórum Social Mundial, Aleida Guevara, filha do Che (e, significativamente, médica) queixou-se da comercialização da figura de seu pai. Queixa justificada e provavelmente inútil. O mercado tem a habilidade de se apossar até da figura de seus potenciais inimigos.



ANEXO J 1: Ilustração de Orlando para o texto *Os filhos do Brasil*, publicado na coluna *Tendências/Debates*, na página 3 da *Folha de São Paulo*, dia 23 de julho de 2003.



Os filhos do Brasil

ODED GRAJEW

rego atinge bru-
ação jovem. Os
cerca de 50% do
s. São quase 7,6
e têm de 16 a 24
pados, inativas e
a inexperiência,
educacional, os
vítimas do de-
ıda mais os afro-
eres.
n essa realidade,
nforma que cer-
da a população
omposta por jo-
tenha um míni-
cionalidade sabe
almente esse ca-
futuro melhor
jovens de baixa
le maioria, que-
a oportunidade.
o nos governos,

Os jovens de baixa renda, para trabalhar na produção ou em programas sociais, sem risco econômico ou financeiro? O que dá para fazer já?

FOLHA DE S.PAULO

OPINIÃO

TENDÊNCIAS/DEBATES

Os artigos publicados com assinatura não traduzem a opinião do jornal. Sua publicação obedece ao propósito de estimular o debate dos problemas brasileiros e mundiais e de refletir as diversas tendências do pensamento contemporâneo
E-mail: debates@uol.com.br

Os filhos do Brasil

ODED GRAJEW

A TAXA de desemprego atinge brutalmente a população jovem. Os jovens compõem hoje cerca de 50% do total de desempregados. São quase 7,6 milhões de pessoas que têm de 16 a 24 anos e que estão desocupados, inativas e fora da escola. Seja pela inexperiência, seja pela baixa inserção educacional, os jovens são as maiores vítimas do desemprego, que pune ainda mais os afrodescendentes e as mulheres.

Em relação direta com essa realidade, o Ministério da Justiça informa que cerca de dois terços de toda a população carcerária brasileira é composta por jovens. Qualquer um que tenha um mínimo de bom senso e racionalidade sabe que ou mudamos radicalmente esse caminho, ou não haverá futuro melhor para o nosso país. Os jovens de baixa renda, que são a grande maioria, querem e precisam de uma oportunidade. Ao não encontrar apoio nos governos, na sociedade civil e nas empresas, serão empurrados para o desespero e a marginalidade.

Órgãos das Nações Unidas, especialmente a OIT (Organização Internacional do Trabalho), têm elaborado recomendações para ajudar a combater o desemprego entre os jovens, destacando a necessidade de especificidade para políticas de emprego que envolvam iniciativas criativas e mobilizadoras de toda a sociedade. Particularmente na promoção de políticas que caminhem no sentido de garantir uma maior qualificação (aumento de capital humano), mas também a transferência imediata de renda (renda mínima, bolsa-trabalho, bolsa de estágio), incorporando o emprego juvenil nas estratégias de desenvolvimento e redução da pobreza.

As recomendações e os estudos ainda sugerem que essas políticas têm um efeito imediato sobre a redução da violência, uma vez que interromperiam o ingresso de jovens em atividades ligadas ao crime organizado e à marginalidade —o que reforçaria a necessidade dessas ações por parte do poder público em articulação com a sociedade civil.

Os países que criaram políticas públicas de emprego para jovens conseguiram reduzir consideravelmente as taxas de desemprego. As experiências européias entre 1996 e 2001 demonstraram bons resultados na Espanha, Holanda e Irlanda. Entre elas há uma coerência no sentido de mobilizar os recursos públicos e privados. E não pode ser diferente. Entendendo que a responsabilidade de priorizar a geração de emprego para os jovens é dos governos.

O governo Lula propõe um conjunto de iniciativas que, pela primeira vez em nosso país, universalizam o primeiro emprego. Estão contempladas as mais diferentes modalidades de inserção do jovem, seja por meio da qualificação profissional na aprendizagem (jovens de 16 a 18 anos) e estágio (16 a 24 anos); seja através do protagonismo e empreendedorismo com a participação em trabalhos comunitários e serviço civil voluntário; seja por meio do primeiro emprego formal .



Os jovens de baixa renda, que são a grande maioria, querem e precisam de uma oportunidade

O Programa Primeiro Emprego está voltado a todo tipo de empregador, público ou privado, pequeno ou grande, urbano ou rural. Aposta na consciência crescente do empresariado para a responsabilidade social, mas também cria mecanismos de incentivo à criação de novos postos de trabalho. Busca formalizar novos empregos na atividade produtiva e incentiva o trabalho comunitário e o empreendedorismo. Busca aperfeiçoar a legislação e cria mecanismos de debate e participação de toda a sociedade na construção dessas políticas.

Neste momento, em que o governo federal apresenta à sociedade o Programa Primeiro Emprego, os empresários brasileiros têm a oportunidade de se engajarem definitivamente na mudança de paradigma com relação ao emprego jovem. Repensar a lógica tradicional do mercado, que elimina postos de trabalho, precariza e substitui mão-de-obra e desemprega. Quantos jovens e por quanto tempo a sua empresa, o seu negócio podem contratar, podem adotar para trabalhar na produção ou em programas sociais, sem risco econômico ou financeiro? O que dá para fazer já?

Atendendo ao chamado do presidente Lula, dezenas de empresas públicas, privadas e entidades empresariais estão se engajando. Criando novos postos de trabalho em suas diferentes sedes, apoiando empregos para jovens em atividades comunitárias e em ONGs, educando e empregando aprendizes e cumprindo exemplarmente a lei 10.097, convocando fornecedores e clientes a se engajarem, criando mecanismos de incentivo entre as próprias empresas, mobilizando e sensibilizando seus associados.

Sabemos, cada vez mais, que não poderemos construir ilhas de prosperidade cercadas de pobreza. O resultado será uma sociedade cada vez mais esgarçada e violenta. O futuro do país depende de nossas ações no presente. A nossa qualidade de vida e a dos nossos filhos será decidida pelas prioridades que estabelecermos no presente. Precisamos agir rapidamente para que nossos filhos não nos apontem o dedo, dizendo: "Por que vocês não deixaram um país melhor para nós? Por que vocês não agiram enquanto havia tempo? Por que vocês não perceberam que cuidar das crianças e dos jovens brasileiros deve ser a maior prioridade de qualquer povo?".

Vários leitores deste artigo sabem que chegaram aonde chegaram porque seus pais fizeram muitos sacrifícios a fim de que tivessem saúde e boa educação para assegurar seu futuro. Inquestionavelmente, eram a prioridade absoluta nas atenções e no orçamento familiares. Precisamos olhar os jovens brasileiros como se fossem nossos filhos, filhos do nosso Brasil.

Oded Grajew, 59, idealizador do Fórum Social Mundial e presidente licenciado do Instituto Ethos, é assessor especial do presidente da República.

ANEXO J 2: Ilustração de Orlando para o texto *Reformas Frankenstein*, publicado na coluna *Tendências/Debates*, na página 3 da *Folha de São Paulo*, dia 25 de julho de 2003.



Reformas Frankenstein

JOSÉ ARTHUR GIANNOTTI

estão sendo
lica que as re-
tributária re-
retalhos que,
cruciais pro-
dos Estados e
ntarem as de-
nercado, pas-
to de nação.
e casaca, hesi-
suas próprias
o compressor
s controla pe-
Por sua vez, os
por Geraldo
jogam para
is, esquecen-
antigas posi-

subtetos dos
ismo é exem-
A Constitui-
mite máximo
idores públi-
ler e os subte-
nicípios. Pela
19, de 4 de ju-

Se algum partido político em 25% ou 9,75% o vencimento do mi-

orlando

FOLHA DE S.PAULO

OPINIÃO

TENDÊNCIAS/DEBATES

Os artigos publicados com assinatura não traduzem a opinião do jornal. Sua publicação obedece ao propósito de estimular o debate dos problemas brasileiros e mundiais e de refletir as diversas tendências do pensamento contemporâneo
E-mail: debates@uol.com.br

Reformas Frankenstein

JOSÉ ARTHUR GIANNOTTI

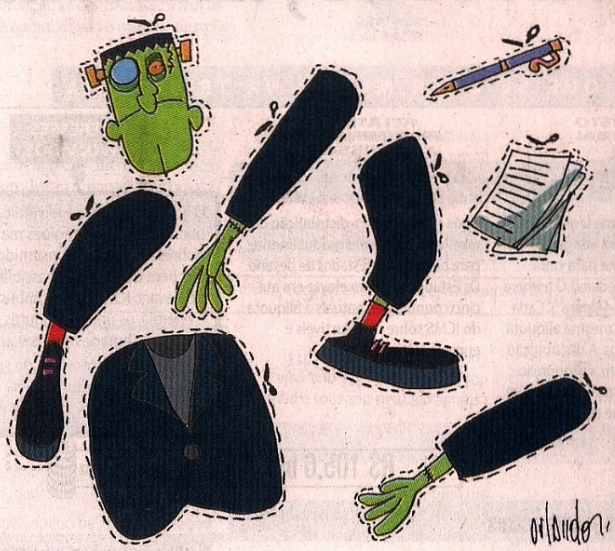
DA MANEIRA como estão sendo conduzidas, tudo indica que as reformas da Previdência e tributária resultarão numa colcha de retalhos que, se resolverem alguns dos cruciais problemas de caixa da União, dos Estados e dos municípios, se contentarem as demandas do bicho-papão mercado, passarão ao largo de um projeto de nação.

O governo Lula muda de casaca, hesita e só consegue controlar suas próprias bases por meio de um rolo compressor —quanto aos aliados, só os controla pela distribuição de cargos. Por sua vez, os governadores, liderados por Geraldo Alckmin e Aécio Neves, jogam para acumular benefícios fiscais, esquecendo-se até mesmo de suas antigas posições ideológicas.

A questão dos tetos e subtetos dos vencimentos do funcionalismo é exemplo gritante e lamentável. A Constituição de 1988 estabelecia o limite máximo da remuneração dos servidores públicos no âmbito de cada Poder e os subtetos para os Estados e municípios. Pela emenda constitucional nº 19, de 4 de junho de 1998, desaparecem os subtetos, sendo que o teto máximo fica determinado pelo subsídio mensal dos ministros do Supremo Tribunal Federal. Agora, a PEC 40 propõe o retorno da diversidade dos tetos e dos subtetos, estipulando ainda que, nos Estados, os membros do Poder Judiciário não devem receber mais do que os mágicos 75%.

Compreende-se que o governo precise dos governadores para aprovar as reformas e ceda a algumas de suas pressões; incompreensível é a oposição, em particular o PSDB, pressionar para retroceder um passo que ela mesma promoveu.

Sabe-se que a supressão dos subtetos, patrocinada pelo governo Fernando Henrique, foi feita para abrir a possibilidade de que leis complementares viabilizassem uma reforma administrativa. A oposição, notadamente encabeçada pelo PT, foi contra qualquer mudança e demonizou o ministro Bresser Pereira. Agora, o mesmo PT, associado aos governadores, volta a remexer na estrutura dos serviços públicos, criando diferenças arbitrárias entre os vencimentos dos três Poderes e destruindo qualquer paridade entre os funcionários dos Executivos estaduais, já que ficam na dependência do salário de cada governador.



Se algum partido político ainda tem espírito público, que venha explicar no pormenor por que pretende mudar a Constituição

No fundo, governo e oposição procuram fazer caixa, ainda que isso custe triste desfazimento das carreiras públicas; ambos jogam fora suas ideologias e só pensam em aumentar o bolo que lhes trouxer bom êxito nas futuras eleições. A tarefa necessária de encontrar o equilíbrio fiscal converte-se num meio de pressão a fim de arrancar benefícios para a pequena política.

Abandonada à sua própria sorte, cada corporação reage olhando seu próprio umbigo, quer se opondo a qualquer reforma da Previdência, mas colaborando com ela na medida em que não discute soluções viáveis para problemas reais, quer aceitando mudanças, desde que não mexam em seus privilégios.

Exemplo melancólico é o da magistratura, que fica discutindo cabalisticamente se o subteto nos Estados reduzirá em 25% ou 9,75% o vencimento do ministro do Supremo Tribunal Federal e termina programando uma greve que só a desacreditará aos olhos da opinião pública. Do outro lado, as fontes pagadoras inocentemente passam à imprensa os valores dos vencimentos dos magistrados e dos promotores, com o intuito evidente de desmoralizar o Judiciário.

De todas as partes o vexame está montado, e, no horizonte, um conflito entre os Poderes.

Se algum partido político ainda tem espírito público, que venha explicar no pormenor por que pretende mudar a Constituição, quais os benefícios que as mudanças trarão ao funcionamento dos serviços públicos e ao país. Essa exigência de explicação pormenorizada e quantificada vale para todos os pontos das duas reformas. Explicações genéricas servem, em geral, para encobrir manobras da subpolítica, e pressões sem diálogo quase sempre terminam em conflito.

José Arthur Giannotti, filósofo, é professor emérito da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP e coordenador do Cebrap (Centro Brasileiro de Análise e Planejamento). É autor de, entre outras obras, "Certa Herança Marxista" (Companhia das Letras) e escreve mensalmente para o caderno **Mais!**.

ANEXO J 3: Ilustração de Mariza Dias Costa para o texto *O casamento gay e a volta da intolerância*, publicado na coluna de Contardo Calligaris, na página 10 do caderno *Ilustrada,* da *Folha de São Paulo*, dia 21 de agosto de 2003.



CONTARDO CALLIGARIS

O casamento gay e a volta da intolerância

No fim de julho, o papa exortou os políticos católicos a combater qualquer lei que legalize a união de casais homossexuais. Os não-católicos, ele acrescentou, deveriam pegar carona com a Igreja de Roma para defender a "lei moral natural".

Quase simultaneamente, o presidente Bush declarou que casamento deve ser entre homem e mulher, embora lembrando que é preciso respeitar as escolhas amorosas de todos. Ele expressava assim a contradição de seu eleitorado, que é cristão e conservador, mas que é também americano, ou seja, não gosta que o Estado se meta na vida privada dos cidadãos.

Na semana seguinte, a Igreja Episcopal enfrentou uma ameaça de cisma ao aprovar a nomeação de um bispo assumidamente homossexual.

Eu imaginava que esses eventos despertariam debates adormecidos sobre a existência ou não de princípios morais "naturais", sobre o caráter laico do Estado etc. Aprestava-me a participar quando, no começo de agosto, foram publicados os resultados surpreendentes de uma pesquisa de opinião do instituto Gallup.

Resumindo: entre os americanos, houve um repentino declínio da aprovação da "agenda gay". Em maio passado, 60% dos americanos pensavam que as relações homossexuais deveriam ser legais; hoje, só 48% pensam assim. Desde 1997, uma maioria (crescente) de americanos afirmava que ser gay é "um estilo de vida aceitável". Hoje essa é a opinião de uma minoria. A queda não vale apenas para as fileiras conservadoras: quase um quarto dos democratas favoráveis à união civil gay mudou de opinião. O que aconteceu?

Primeira explicação: a idéia do casamento gay produz uma resistência particular. Por quê? O americano médio divorcia-se sem muita hesitação, mas, paradoxalmente, mais de 80% dos casais americanos confirmam sua união numa cerimônia religiosa. Ou seja, os casamentos acontecem e quebram-se segundo as variações das paixões e dos desejos, mas ninguém admite. Quase todos preferem continuar concebendo o casamento como sacramento eterno, orientado pelo projeto de criar filhos. Nesse contexto, a idéia do casamento gay (que é sempre efeito de uma escolha afetiva) é incômoda, pois desvenda uma verdade que vale para quase todos os casamentos modernos: eles são instáveis não por acidente, mas por essência, por serem cimentados mais pela precariedade dos sentimentos que por compromissos solenes e procriativos diante de Deus.



Mariza Dias Costa

Segunda explicação. Nos últimos tempos, o estilo de vida gay triunfou na cultura popular americana. O canal de televisão a cabo Bravo propõe, com grande sucesso, o show "Queer Eye for a Straight Guy" (olhar homo para um cara hétero). A cada semana, cinco gays reorganizam a vida de um heterossexual: arrumam sua casa, sua aparência física, suas escolhas de indumentária, suas maneiras, ensinando-lhe "estilo, bom gosto e classe". Os gays se tornaram alvos privilegiados e explícitos de muitas propagandas por serem, em média, segundo as pesquisas de mercado, consumidores mais abastados e mais requintados que os heterossexuais. Quando a mídia recenseia a vida noturna e os prazeres do momento, os boates e os clubes gays lotam regularmente os primeiros lugares das listas.

Em suma, o universo gay está se tornando, na cultura popular, um ideal de hedonismo bem-sucedido: "Eles, sim, têm uma vida boa". Subentendido: não a gente. Quando, numa proposição que habita a mente do homem da rua, o sujeito é uma terceira pessoa do plural ("eles"), a paranóia nunca está longe.

É fácil objetar que há uma grande distância entre o ideal da vida gay, que assombra a cabeça dos heterossexuais, e a realidade do universo gay, que não é tão gaio assim. Além disso, o dito estilo de vida gay concerne a uma minoria de homossexuais, que talvez sejam fascinados pela imagem que lhes é proposta, como um espelho, pelos heterossexuais que os idealizam.

Mas não adianta objetar: há uma razão de fundo que alimenta a idealização coletiva do universo gay. Os homossexuais, reprimidos por causa de suas práticas sexuais, só puderam reivindicar respeito e liberdade constituindo-se como grupo definido por sua sexualidade sufocada. Consequência: eles são o único grupo social que deve sua consistência a uma modalidade comum de desejo sexual. A coesão feminista das mulheres, por exemplo, é decidida pelo sexo biológico e pela discriminação comum no trabalho e na vida de família, não por uma preferência sexual. Travestis e transexuais se definem como grupos a partir da experiência comum de um desacordo entre seu sexo biológico e seu gênero, não por uma preferência sexual.

Por isso, por serem o único grupo social definido pela forma de seus prazeres, os homossexuais encarnam facilmente, aos olhos dos "normais", um ideal genérico de prazer sexual: "eles" ("à diferença de nós") ousam e sabem gozar.

É um privilégio duvidoso. Afinal, na Europa de 70 anos atrás, os judeus eram aqueles que, "à diferença da gente", ousavam e sabiam fazer dinheiro, não é?

Quem é idealizado por saber pretensamente, de uma forma ou de outra, aproveitar a vida, mais cedo ou mais tarde, acaba sendo apontado como o responsável por nossas privações. A lógica corre assim: eles sabem gozar, eles têm o prazer que não tenho, eles me privam. A idealização do gozo dos outros é, frequentemente, a antecâmara do ódio e da perseguição.

Escuto, nestes dias, aqui no Brasil, vozes pretensamente liberais contra o casamento gay. Comentam: "Eles querem casar? Mas que coisa mais careta! A gente esperava deles que fossem os porta-bandeiras da revolução sexual". É um jeito velado de dizer: já gozam mais que a gente, agora vão apoderar-se também dos modestos prazeres do lar, os únicos que nos sobram?

@→ ccalligari@uol.com.br

ANEXO J 4: Ilustração de Kipper para o texto *Sexo Insólito*, publicado na coluna de Moacyr Scliar, na página 3 da *Folha de São Paulo*, dia 21 de julho de 2003.



MOACYR SCLIAR

Sexo insólito

1. Melhor do que orgasmo

"Isso é melhor do que orgasmo", diz Nalbert, depois que a seleção masculina de vôlei conquistou pela terceira vez o título da Liga Mundial. **Folha Esporte, 14.jul.2003**

A RELAÇÃO *entre os dois vinha deteriorando-se há algum tempo, mas ela só começou a se preocupar quando o marido deixou de procurá-la para fazer sexo. Interrogou-o a respeito; ele disse que não havia nada demais, andava cansado, só isso, trabalhando muito, tanto que várias vezes voltava para casa tarde da noite. Mas ela tinha certeza de que alguma coisa estava acontecendo. A luz se fez quando descobriu o recorte da* **Folha de S.Paulo** *com a manchete: "Isso é melhor do que orgasmo". Ex-jogador, o marido certamente se sentira excitado pela afirmação.*

Decidiu segui-lo. Descobriu que ele estava saindo do trabalho à hora habitual. Mas, em vez de ir para casa, ele se dirigia a um ginásio ali perto para jogar vôlei, naturalmente. Escondida, ela observou-o jogar. Não estava mais em forma, afinal, era um quarentão, mas nenhum dos jogadores mostrava mais entusiasmo do que ele: cada cortada era um berro. Seu prazer era evidente. Para ele, sem dúvida, vôlei era melhor do que orgasmo.

Mulher inteligente, ela optou por não criar um caso. Em vez disso, está treinando vôlei em outro ginásio. Quando se sentir pronta, aparecerá, de surpresa, para jogar com ele. Os dois se enfrentarão na cancha. O que, ela disso tem certeza, representará o caminho para a volta ao orgasmo.



2. O elogio da masturbação

Masturbação frequente reduz risco de câncer de próstata, de acordo com estudo publicado na revista "New Scientist". **Ciência Online, 16.jul.2003**

"AI, PAPAI, *que erro o senhor cometeu, papai, que erro. Eu sei que o senhor estava bem-intencionado, eu sei que o senhor só queria me ajudar, mas mesmo assim foi um erro. O senhor sempre me disse que masturbação fazia mal à saúde; que os masturbadores criavam cabelo na palma da mão, que ficavam cegos ou loucos. Era só eu fazer algum barulho na cama para o senhor invadir o meu quarto, perguntando se aquilo não era masturbação.*

Não era, papai. Por sua causa eu deixei de me masturbar. E agora estou pagando um preço por isso. O senhor vê, estou com câncer de próstata, o mesmo câncer que o matou, papai, e podia ter escapado disso. Sim, senhor: os cientistas estão dizendo que masturbação evita essa doença.

Mas o pior, papai, não é isso. O pior é que, quando me masturbava, eu pensava numa linda mulher, a mulher que minha imaginação tinha criado. Dessa mulher me enamorei e era correspondido em minha paixão; todas as noites ela deitava a meu lado na cama e sussurrava: vem, benzinho. Quando parei de me masturbar, ela se foi, para nunca mais voltar. Perdi o grande amor de minha vida. Casei por casar, vivi infeliz por sua causa, papai. Mas estou treinando de novo, papai. Treinando a masturbação. Quero morrer com cabelo na palma da mão, papai. Quero morrer feliz."

Moacyr Scliar escreve às segundas-feiras, nesta coluna, um texto de ficção baseado em matérias publicadas no jornal.

ATMOSFERA

ANEXO J 5: Vinheta de Damiani para a nota *Nome novo*, publicada na coluna *Painel FC*, na página 2 do caderno *Folha Esporte*, dia 22 de julho de 2003.

Barulho

A empolgação do Corinthians com o título da Nike Premier Cup é tamanho que o time sub-15 será recebido hoje por Alberto Dualib, com direito a sirene no Parque São Jorge. O dirigente chegou a dizer que o título é o segundo mundial de sua gestão.



Nome novo

O Corinthians apresentou como reforço Paulo Roberto Gemelli Jr. Não se trata de um desconhecido. É o novo nome de Jamelli, que teve que trocar seus documentos para tirar passaporte italiano. A mudança teve que ser feita porque o nome de sua família na Itália era Gemelli.

la, que sancionou o estatuto e pediu empenho da sociedade para que o código pegasse.

Certificado

A Confederação Brasileira de Vôlei será a primeira entidade esportiva do país a receber o certificado ISO 9001/00, de excelência em gestão de administração. A entrega será feita hoje pela empresa norueguesa DNV, que auditou a CBV.

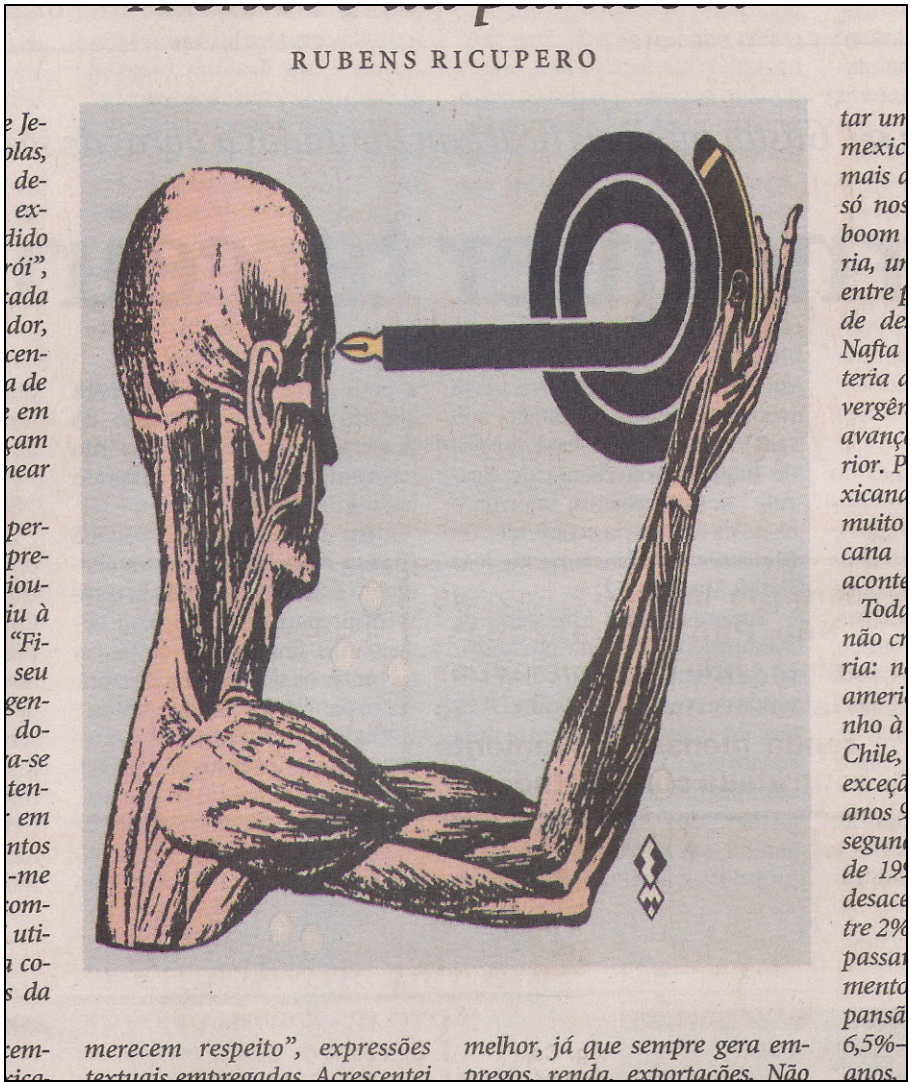
@→ **E-mail:**
painelfc.folha@uol.com.br

DIVIDIDA

De Nabi Abi Chedid, presidente interino da CBF, ainda sobre o fato de a entidade não dar garantia à Prefeitura do Rio de que parará o futebol na cidade durante os Jogos-2012:

— As pessoas vivem falando nos direitos do torcedor. Será que é bom para o torcedor carioca a CBF proibir jogos na cidade por quase dois meses? Será que a TV, que é quem banca o futebol, concorda com isso?

ANEXO J 6: Ilustração de Damiani para o texto *A chave da parábola*, publicado na página 2 do caderno *Dinheiro*, na *Folha de São Paulo*, dia 20 de julho de 2003.



RUBENS RICUPERO

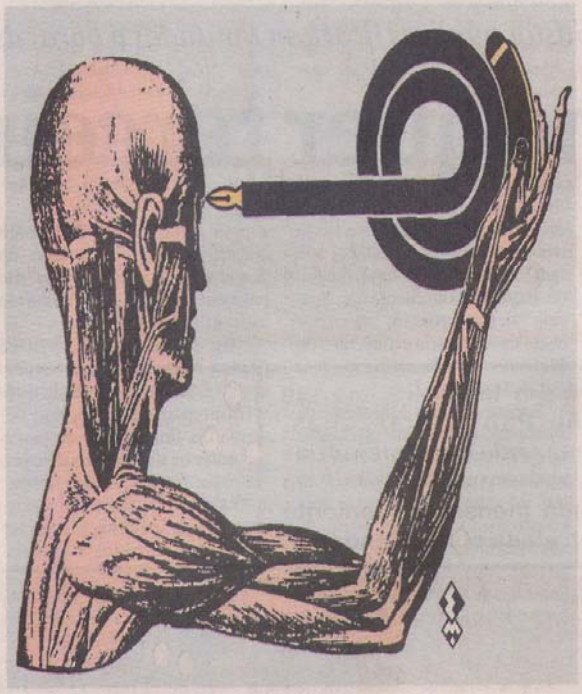
merecem respeito", expressões melhor, já que sempre gera em-

DINHEIRO FOLHA DE S.PAULO

OPINIÃO ECONÔMICA

A chave da parábola

RUBENS RICUPERO



É RARO no Evangelho que Jesus explique suas parábolas, pois, como as metáforas, elas deveriam ser auto-evidentes. A exceção maior é quando, a pedido dos apóstolos, ele "desconstrói", dando o sentido didático de cada elemento, a história do semeador, a que, na bela tradução oitocentista do padre Antonio Pereira de Figueiredo, se abre com frase em que todas as palavras começam com s: "Saiu o semeador a semear a sua semente".

Minha amiga Cecilia Soto, personalidade de exceção que representa o México no Brasil, enviou-me cópia de carta que dirigiu à Folha sobre reportagem do "Financial Times" a respeito do seu país, com comentários inteligentes acerca de meu artigo de domingo passado, no qual citava-se o jornal britânico. Minha intenção não era tanto examinar em profundidade os acontecimentos mexicanos, porque faltam-me para isso informações mais completas e precisas. O que fiz foi utilizar a recente história asteca como parábola das frustrações da América Latina.

Poderia ter recorrido ao exemplo do Chile, mas o caso mexicano ilustra melhor o foco central de minha argumentação: o desenvolvimento pleno e sustentado não se confunde com o êxito exportador, nem mesmo de manufaturados "nobres", nem com a obtenção do "investment grade" das agências de crédito e com a atração de investimentos, nem com a redução da carga tributária a níveis baixos inimagináveis para a maioria dos países. "Não se confunde" significa simplesmente que não devemos reduzir o desenvolvimento a uma espécie de consequência automática de tais resultados, não que eles não sejam verdadeiros e desejáveis.

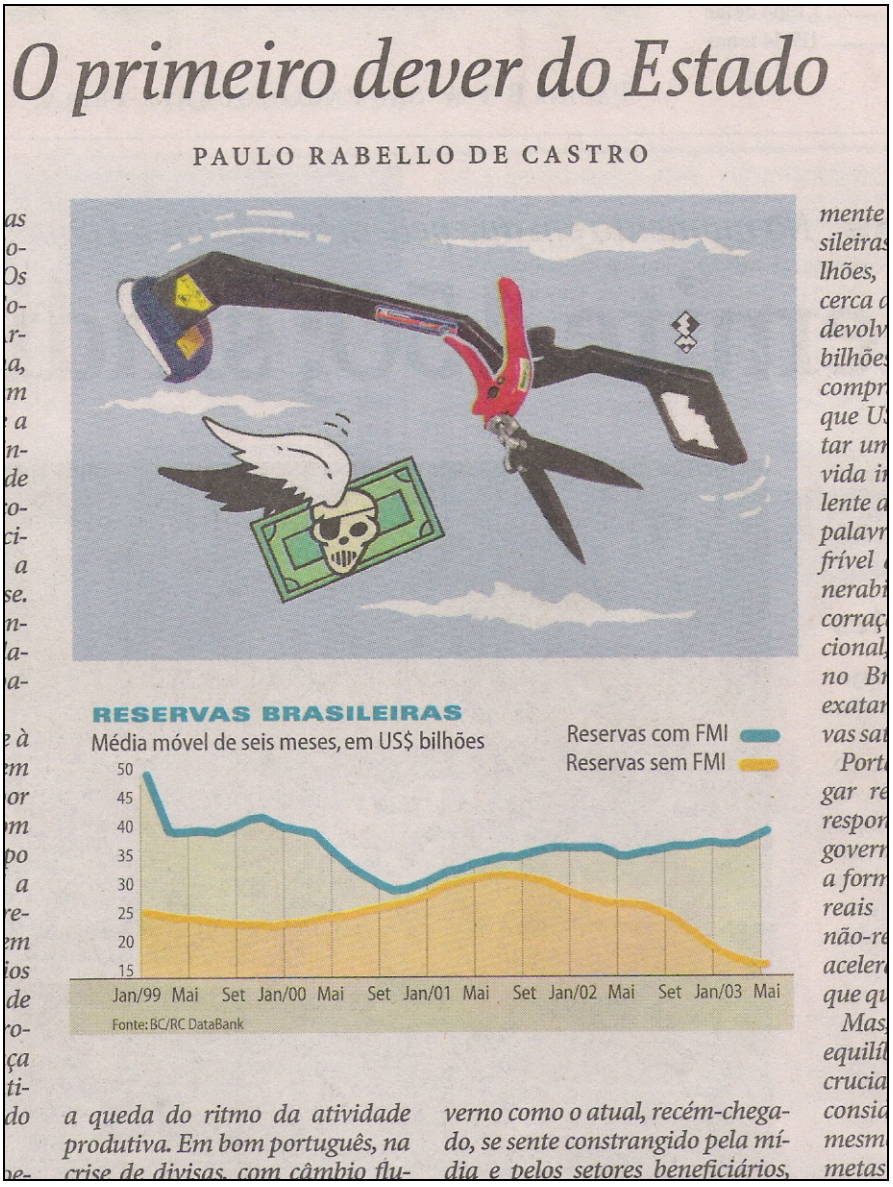
Deixei claro que "todas essas conquistas... (eram) progressos reais e admiráveis, avanços (que) merecem respeito", expressões textuais empregadas. Acrescentei que o Brasil estava longe de emular tais conquistas, e aqui começo a esclarecer minhas intenções. Em nosso país e nos demais, ouvimos com frequência que temos de expandir com vigor as exportações, sobretudo de manufaturados, e estou entre os que vêm martelando há anos nessa tecla. A longo prazo, porém, o sucesso exportador não basta para manter crescimento alto e estável se depender em excesso de insumos importados, com baixa adição de valor local e se aumentar a concentração em um só mercado, tornando-nos reféns das vicissitudes da economia do parceiro principal. É verdade que mesmo a indústria de linha de montagem é útil como estágio para algo melhor, já que sempre gera empregos, renda, exportações. Não passa, contudo, de estágio precário por basear-se em fator —a mão-de-obra barata— abundante na China e em outras paragens asiáticas.

O êxito mexicano é espetacular tanto em triplicar as exportações em sete anos —e faço votos para que logo aumente e melhore o valor agregado— quanto na obtenção do "investment grade". Um e outro são apresentados no Brasil como a chave para o crescimento, embora pareça pouco provável que possamos reproduzir tais resultados num futuro próximo. Se fosse certo o que se diz desses fatores —e a eles teríamos de acrescentar a carga tributária correspondente a um terço apenas da brasileira—, deveríamos constatar um crescimento da economia mexicana incomparavelmente mais alto do que tem sido, e não só nos anos coincidentes com o boom americano. Aliás, em teoria, um acordo de livre comércio entre países de grande diferencial de desenvolvimento, como é o Nafta entre os EUA e o México, teria de produzir a gradual convergência da economia menos avançada com a de nível superior. Para tanto, a economia mexicana precisaria estar crescendo muito mais rápido que a americana —e o contrário é o que acontece.

Todavia não é só o México que não cresce a velocidade satisfatória: nenhuma economia latino-americana vem tendo desempenho à prova de crítica. O próprio Chile, até pouco uma aparente exceção, deve sua alta média nos anos 90 (6,7%) à primeira, não à segunda metade da década. Desde 1998, a economia chilena se desacelerou e só cresce a taxas entre 2% e 3% anuais. Ora, a fim de passar no teste do desenvolvimento, é indispensável atingir expansão elevada —entre 5,5% e 6,5%— não em três ou quatro anos, mas ao longo de três ou quatro décadas. Esse tem sido o desempenho de Coréia do Sul, Taiwan, Cingapura, Hong Kong, Malásia, imitados pela China já durante mais de 22 anos. Ademais, todos esses asiáticos reduziram substancialmente a pobreza absoluta e melhoraram a distribuição de renda. Enquanto não chegarmos perto dessas metas, seremos condenados a buscar na realidade frustrante da América Latina a parábola inspiradora de uma mudança de modelo econômico.

Rubens Ricupero, 66, é secretário-geral da Unctad (Conferência das Nações Unidas sobre Comércio e Desenvolvimento), mas expressa seus pontos de vista em caráter pessoal. Foi ministro da Fazenda (governo Itamar Franco).

ANEXO J 7: Ilustração de Damiani para o texto *O primeiro dever do estado*, publicado na página 2 do caderno *Dinheiro*, na *Folha de São Paulo*, dia 23 de julho de 2003.



O primeiro dever do Estado

PAULO RABELLO DE CASTRO

a queda do ritmo da atividade produtiva. Em bom português, na crise de divisas, com câmbio flu-

verno como o atual, recém-chegado, se sente constrangido pela mídia e pelos setores beneficiários,

DINHEIRO FOLHA DE S.PAULO

OPINIÃO ECONÔMICA

O primeiro dever do Estado

PAULO RABELLO DE CASTRO

AS PIORES *crises financeiras de qualquer economia jovem são as de origem cambial. Os exemplos recentes (México, Coréia do Sul, Indonésia, Brasil e Argentina) e históricos (Alemanha, 1919, Brasil, 1962) se multiplicam à nossa vista para mostrar que a fragilidade nos pagamentos internacionais e a vulnerabilidade do caixa de um país sempre cobram um preço altíssimo aos cidadãos residentes, convocados a pagar a conta no final da crise. Mário Henrique Simonsen lembrava, a propósito, que "a inflação aleija, mas o balanço de pagamentos mata".*

Ninguém escapa quando bate à porta a escassez de recursos em moeda forte. É como ser pego por um agente externo mórbido com as defesas imunológicas do corpo em baixa. Por isso é essencial a manutenção, pelo governo, de reservas internacionais sempre em níveis mais do que satisfatórios para enfrentar os momentos de eventual escassez de divisas, provocadas por alguma desconfiança do mercado, que alguns continuam a chamar de aumento do risco-país.

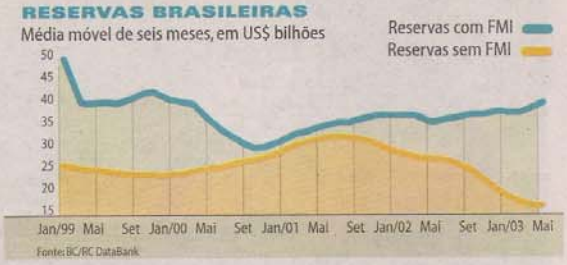
A posição das reservas em moeda forte é particularmente crítica quando o país não flutua sua moeda, mas mantém uma paridade fixa. Foi a situação enfrentada pelo Brasil na largada do Plano Real, quando a maré de euforia começou a virar e sobreveio a crise asiática seguida da crise russa, entre 1997 e 98. O que parecia ser uma reserva brasileira confortável foi rapidamente sugado pelas saídas bruscas de capitais de curto prazo. Com a flutuação da taxa de câmbio, a partir de 1999, esse risco de fuga em massa de capitais se transferiu para a própria cotação do real, como aconteceu em 2001, à altura da queda das torres do WTC e, mais forte ainda, na crise financeira-eleitoral de 2002.

Nesse último ano, o que submergiu foi o poder de compra do brasileiro, agravado pelo processo de aceleração inflacionária, com a queda do ritmo da atividade produtiva. Em bom português, na crise de divisas, com câmbio flutuante, a conta é paga à vista, sob a forma de empobrecimento interno, com salários correndo atrás do custo de vida, desemprego e perda de acesso a bens importados. Basta ver a consequência do que estamos sentindo desde 2002, com quedas brutais (de 10% ou mais) do poder de compra, desemprego recorde e redução quase geral da indústria e do comércio.



RESERVAS BRASILEIRAS

Média móvel de seis meses, em US$ bilhões



Fonte: BC/FC DataBank

Mas alguém lembrará, corretamente, que a desvalorização rápida do câmbio produz também um sinal forte para a recuperação das exportações e contenção das importações, logo contribuindo para a correção da escassez de divisas e a recomposição da confiança e do nível de atividade. Entretanto, nas situações da vida real, surgem as distorções para complicar o quadro da recuperação. Por exemplo, quando um governo como o atual, recém-chegado, se sente constrangido pela mídia e pelos setores beneficiários, detentores do capital, a praticar taxas de juro muito acima do ponto de equilíbrio, para mostrar "conservadorismo" e "rigor", traz de volta uma nova apreciação da moeda, reinjetando na economia um viés recessivo pelos juros altos e pelo risco de nova crise do câmbio.

O caso brasileiro é mais peculiar, ainda, por envolver um governo fortemente endividado em dólares, já que emite papéis de dívida atrelados à variação do câmbio, o que aumenta muito o seu grau de exposição financeira, qualquer que seja sua posição bruta em reservas. Estas, por sua vez, são hoje compostas de elevado percentual de empréstimos do FMI, na casa dos 60%, que funcionam numa emergência qualquer, como um colchão para pagamentos aos credores externos.

Portanto quem olha superficialmente a posição das reservas brasileiras, da ordem de US$ 47 bilhões, não percebe que, destes, cerca de US$ 30 bilhões serão logo devolvidos ao FMI e outros US$ 4 bilhões são dívida brasileira recomprada, restando pouco mais que US$ 13 bilhões para confrontar um passivo potencial (em dívida interna dolarizada) equivalente a US$ 60 bilhões. Em poucas palavras, o Brasil tem sido um sofrível administrador de sua vulnerabilidade. Cada vez que é escorraçado pelo capital internacional, a volatilidade do câmbio no Brasil torna-se exagerada, exatamente por não termos reservas satisfatórias.

Portanto o custo de não carregar reservas adequadas —uma responsabilidade primordial dos governantes— tem sido pago sob a forma de dezenas de bilhões de reais em atividade econômica não-realizada e, sobretudo, por aceleração da própria inflação que queremos combater.

Mas, se essa variável-chave do equilíbrio macroeconômico é tão crucial, por que não é levada em consideração, por exemplo, no mesmo grau de importância das metas inflacionárias, tão ao gosto do Banco Central? Provavelmente porque aqui repetimos as fórmulas de administração monetária ditadas pelo modismo internacional (nada demais, nem nada de novo nisso), ao preço de nos esquecermos de avaliar se o "modelito" é apropriado ao nosso corpinho subcalórico.

O primeiro dever do Estado num país pobre, embora de grande potencial, deveria ser caprichar, até exagerar na proteção ao seu "caixa" em moeda forte. No entanto há muitos anos teimamos na enganosa fórmula de ficar pendurados no socorro externo...

Paulo Rabello de Castro, 54, doutor em economia pela Universidade de Chicago (EUA), é vice-presidente do Instituto Atlântico e chairman da SR Rating, agência brasileira de classificação de riscos de crédito. Escreve às quartas-feiras, a cada 15 dias, nesta coluna.

@→ E-mail:
paulo@rcconsultores.com.br

ANEXO J 8: Ilustração-legenda de Scarpellini, com o título *Paraíso Perdido*, publicado na página 2 do caderno *Cotidiano*, na *Folha de São Paulo*, dia 9 de julho de 2003.



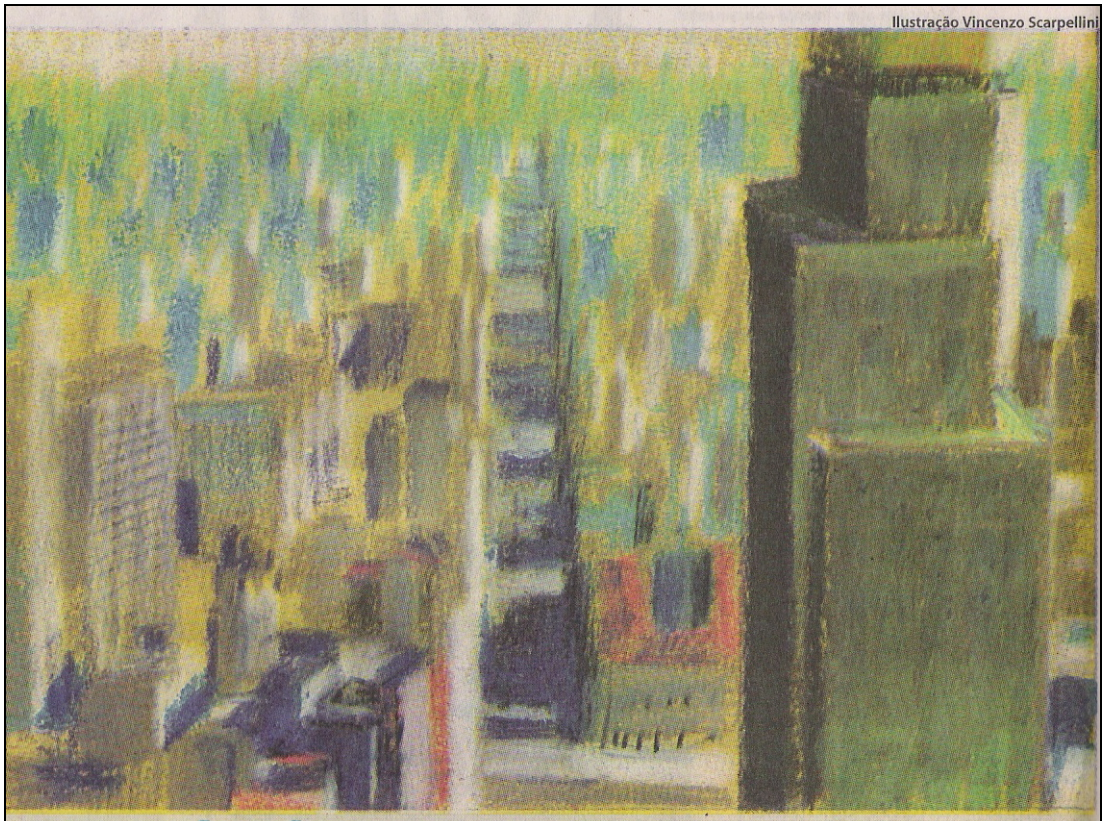
Ilustração Vincenzo Scarpellini

PARAÍSO PERDIDO Sobretudo nas noites que antecedem feriados, urinar na rua tornou-se comum e, sem distinção de classe, até socialmente tolerado. Era de esperar que os instintos dos cavalheiros estivessem sujeitos a um maior grau de restrição, mas o ato pode ser visto como uma pichação orgânica: marcação do território em que o autor, ao aliviar a bexiga, se expressa como pode. (VINCENZO SCARPELLINI)

@→ (**E-mail:** scarpellini@uol.com.br)

ANEXO J 9: Ilustração-legenda de Scarpellini, com o título *Avenida São João*, publicado na página 2 do caderno *Cotidiano*, na *Folha de São Paulo*, dia 23 de julho de 2003.

Ilustração Vincenzo Scarpellini



AVENIDA SÃO JOÃO Do alto do Banespa, pelas quatro direções, São Paulo transforma-se numa espécie de mapa de si mesma: não é preciso distinguir detalhes inúteis e, se for verdade que o instinto é uma forma de conhecimento a distância, que está para a inteligência como a visão está para o tato, torna-se possível captar a cidade sem pisar nela. Evocá-la sem entendê-la. Comprá-la sem pagá-la. (VINCENZO SCARPELLINI)

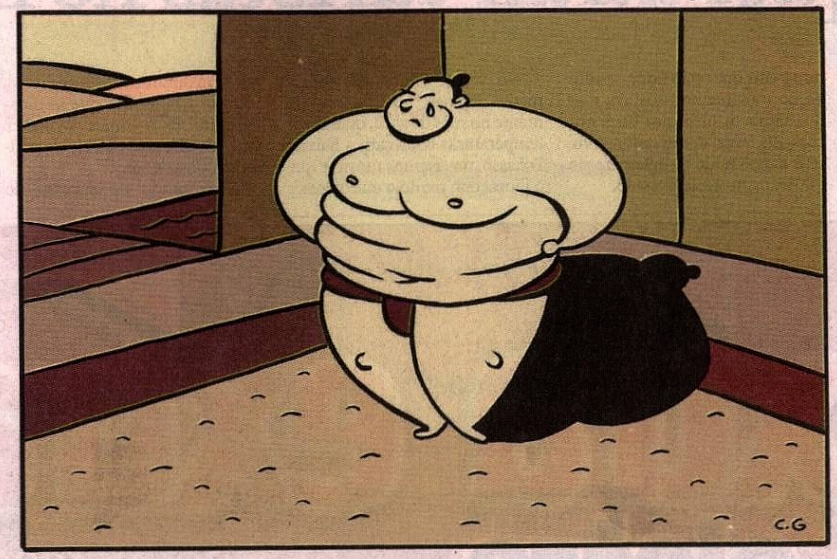
@→ (E-mail: scarpellini@uol.com.br)

ANEXO J 10: Ilustração de Caco Galhardo para o texto *Homem é o sexo frágil*, publicado na coluna de Gilberto Dimenstein, na página 10 do caderno *Cotidiano,* da *Folha de São Paulo*, dia 20 de julho de 2003.



GILBERTO DIMENSTEIN

Homem é o sexo frágil



O ASSALTANTE Marcos Meneses deu um soco na cara de Ana Cláudia Rufino, jogou-a no chão e tentou roubar-lhe a bolsa. A cena não teria virado notícia de jornal, na semana passada, em São Paulo, se a vítima tivesse permanecido caída, desamparada, no chão.

Agarrada à bolsa, Ana Cláudia não chorou nem pediu socorro. Levantou-se e esmurrou o ladrão. Diante da platéia indignada, Marcos quis disfarçar, disse que se tratava de uma briga de casal, ninguém metesse a colher em briga de marido e mulher. Foi aí que ela ficou ainda mais enfurecida e voltou a distribuir socos para ele deixar de ser mentiroso. Jamais teria uma relação amorosa com gente daquele tipo.

No final, Ana Cláudia, faixa verde de judô, soube fazer piada. Na delegacia, onde foi tratada como heroína, perguntaram-lhe se continuaria reagindo com murros a futuras tentativas de assalto."Só se eu estiver com TPM", ironizou.

Será que não é puro preconceito tratar as mulheres como frágeis, a ponto de conceder-lhes, como fez o relatório da reforma de Previdência, tratamento vantajoso em relação aos homens?

★

Ainda vai demorar muito tempo —se é que isso algum dia vai acontecer— para as mulheres derrubarem os homens no muque. Mas, apesar de todas as discriminações, é bobagem classificá-las de "sexo frágil". Não há nenhum político (vamos repetir, nenhum) discutindo se é apropriado ou não o direito da mulher de aposentar-se mais cedo. Por quê?

Todos sabem que a mulher tem expectativa de vida maior que a do homem. Sabedoria da natureza. Não raro, passado o luto, a viúva sente-se incofessavelmente até melhor, livre de tantas obrigações domésticas. Já o homem viúvo, se estiver velho, tende a virar um abandonado irremediável.

Mas a força do sexo feminino está menos na natureza que nos avanços sociais.

★

As estatísticas estão mostrando que, no Brasil, a exemplo do que ocorre na maioria dos países, a mulher é maioria nas escolas, tira as melhores notas e vai aumentando sua participação no mercado de trabalho. De cada 10 novos empregos gerados na região metropolitana de São Paulo, 7 são ocupados por mulheres.

Para descobrir a alma e, principalmente, o bolso feminino, a Bolsa de Valores de São Paulo (Bovespa) realizou uma pesquisa com mulheres de nove regiões metropolitanas brasileiras, comparando seus anseios e comportamento com as expectativas e hábitos masculinos. A pesquisa detectou que elas lêem mais livros do que eles e apostam mais no valor da educação.

Indagadas sobre o que tem feito a vida melhor do que há dez anos, elas apontaram, entre outras coisas, a evolução no emprego e no salário, além de mais facilidade para abrir o próprio negócio.

★

Se a regra da sociedade do conhecimento não mudar —o valor do profissional está em seu apego à educação permanente—, os homens se tornarão o sexo frágil. Além de viverem mais, as mulheres vão eliminar as inaceitáveis disparidades de renda, conquistar os melhores empregos e abocanhar os salários mais altos pela simples razão de que estão mais preparadas para os desafios do mundo moderno.

É apenas uma questão de tempo elas ocuparem, no Brasil, a Presidência da República. Na eleição passada, não fosse um tropeço, Roseana Sarney teria, pelo menos, estado no segundo turno. Para se eleger, Lula teve de investir, como nunca um candidato investiu, no eleitorado feminino, distribuindo em cima do palanque juras de amor a Marisa; Ciro Gomes descambou de vez, no pleito, depois que fez piadas de mau gosto sobre Patrícia Pillar, sua mulher.

Luiza Erundina ainda não aparece nas pesquisas, mas é, até agora, a candidata de maior viabilidade para eventualmente derrotar Marta Suplicy —a maior cidade brasileira seria disputada por duas mulheres.

★

Dizem os especialistas que o perfil do futuro profissional se encaixa melhor nas habilidades femininas: intuição, capacidade de trabalhar em grupo, sensibilidade e percepção das emoções.

Qual o motivo, então, de todos os legisladores e dirigentes sindicais nem sequer questionarem a aposentadoria privilegiada destinada às mulheres? Só o preconceito explica esse silêncio.

Ocorre, então, duplo privilégio. Os servidores em geral ganham na aposentadoria o que nenhum trabalhador ganha —e, entre os já privilegiados funcionários públicos, as mulheres são as grandes privilegiadas. Isso significa querer bater como homem —ou seja, ganhar todos os direitos— e apanhar como mulher, recebendo deferência especial com base em uma preconceituosa fragilidade.

★

PS - Permaneceram tantos privilégios para os servidores pelo simples motivo de que o contribuinte brasileiro não tem lobby organizado. É quem paga a conta, mas nem de longe consegue se articular politicamente e pressionar os legisladores, como fazem os magistrados, por exemplo. Ainda vai chegar o dia (e não está longe) em que se vai encarar com estranheza e perplexidade o fato de um indivíduo trabalhar quase quatro meses num ano apenas para manter o poder público e pouco receber em troca. Será bem mais estranho do que ver uma mulher na rua surrando um assaltante diante de homens acovardados.

@→ E-mail - gdimen@uol.com.br

ANEXO J 11: Tiras de Galhardo publicadas no ano de 2003 na *Folha de São Paulo*.

Caderno *Ilustrada*, página 7, dia 21 de julho de 2003



Caderno *Ilustrada*, página 9, dia 15 de agosto de 2003



Caderno *Ilustrada*, página 9, dia 19 de setembro de 2003



ANEXO J 12: Cartum de Caco Galhardo publicado no caderno *Ilustrada*, às segundas – feiras, junto à coluna *Televisão*. Exemplo da edição do dia 21 de Julho de 2003, caderno *Ilustrada*, página 6.



ANEXO J 13: Chamada de capa no *Jornal da Tarde*, no dia 18 de julho de 2003, *Ladrão apanha de Judoca e vai preso*, assunto da coluna de Gilberto Dimenstein, no dia 20 de julho, ilustrada por Galhardo.



ANEXO J 14: Texto na página 5 do *caderno A*, do *Jornal da Tarde*, no dia 18 de julho de 2003, correspondente à chamada *Ladrão apanha de Judoca e vai preso*.

Tentou assaltar a judoca. Apanhou e ainda foi preso

Marcos Meneses tentou roubar a bolsa de Ana Cláudia Rufino em Aricanduva. Só não sabia que ela era faixa verde no judô

ALVARO MAGALHÃES

A terapeuta Ana Cláudia Rufino dobrou a esquina da Avenida Aricanduva, perto do shopping, anteontem à noite. Entrou numa viela, a bolsa debaixo do braço direito. Marcos Meneses estava sem um tostão. Calculou que não teria dificuldades. Aos 30 anos, considerava-se um ladrão experiente. Por roubos e furtos, passara sete anos preso em Presidente Venceslau, no interior do Estado. Sabia escolher uma vítima. Dessa vez, errou nos cálculos. Ana Cláudia, de 32 anos, é judoca faixa verde. Quando ele tentou tomar-lhe a bolsa, ela reagiu. Os dois iniciaram uma luta e o bandido levou uma surra.

Meneses estava parado num ponto de ônibus perto de sua casa por volta das 21h de anteontem quando viu Ana Cláudia. Ela é alta, tem o corpo forte, os cabelos morenos longos. Carregava a bolsa preta, grande.

Ele a deixou andar um pouco e passou a segui-la. Na esquina da viela, falou qualquer coisa. "Não entendi uma palavra, mas percebi que era um assalto", conta Cláudia.

Meneses a empurrou e puxou a alça da bolsa. Cláudia segurou firme. Caiu e o derrubou. Os dois se atracaram. A moça gritava por socorro. A rua estava deserta, mas alguns carros pararam. "Briga de casal!", gritou o criminoso, na tentativa de espantar a ajuda que chegava. "Não se mete, não se mete! É minha namorada!"

"Ah, quando ele falou aquilo...", disse a moça. "Aí que eu senti a mão nele!" Há quatro anos, ela pratica judô semanalmente. Nos primeiros anos, chegou a participar de competições. Hoje, porém, luta por prazer. Seu tempo é dividido entre a academia e o trabalho.

A moça já havia levado um soco no lado direito da boca e revidado à altura, com chutes e pancadas, quando outras pessoas entraram na briga. No meio da confusão, alguém pensou que a intenção de Meneses era estuprar Cláudia e chamou a polícia.

Bandido diz que tinha largado o crime

O criminoso já tinha fugido quando o sargento Augusto Alves Barbosa estacionou a viatura no local. "Ele havia pulado no Rio Aricanduva e tinha nadado até uma tubulação de esgoto", contou o policial. "Tivemos de cercá-lo."

Um PM ficou vigiando a entrada do cano e o sargento foi até a saída do tubo, na Avenida Gualtar – a poucos metros da casa do criminoso –, onde o prendeu.

> A moça já havia levado um **soco** na boca e revidado à altura, com **chutes** e **pancadas**, quando outras pessoas entraram na briga

O Meneses garantiu que tinha abandonado o crime havia três anos. Depois que deixou a cadeia, arrumou emprego como ajudante em construções e decidira levar uma vida honesta. Havia casado e prometera à mulher ficar longe de encrencas. Em 2001, porém, perdeu o emprego. Passou a trabalhar como catador de papelão. Tirava R$ 200 por mês.

No final do ano passado, no entanto, a mulher engravidou. Seu filho, o primeiro, deve nascer na próxima semana. "Precisava botar dinheiro em casa", diz. "Não sou um traste que não posso cuidar das necessidades da criança."

A quarta-feira tinha sido inútil para Meneses. Não havia trabalhado. "Bebi por causa do desgosto, da falta de trabalho." Foi por isso que decidiu assaltar a terapeuta.

Edilson Lopes/Agência O Globo



A terapeuta Ana Cláudia: golpes de judô para reagir ao assalto

As faixas do Judô

Em algumas academias, a troca de faixa só acontece após um rigoroso exame ou uma vitória em competição. Outras dão ênfase à demonstração formal das técnicas

1 - Branca
2 - Cinza
3 - Azul
4 - Amarela
5 - Laranja
6 - Verde
7 - Roxa
8 - Marrom

Nessas faixas, os judocas são chamados Kyu

9 - Preta
10 - Branca e Vermelha

Nessas faixas, são chamados Dan

'De mulher não se apanha'

Depois de apanhar da judoca Ana Cláudia Rufino, anteontem à noite, o assaltante Marcos Meneses confessou ao delegado Antônio Carlos Donófrio, do 66º DP, que sentia vergonha. Não da tentativa frustrada de assalto, mas da surra que levou. "De mulher não se apanha", disse.

Meneses foi autuado por tentativa de roubo e voltou para a cadeia – ele já havia cumprido sete anos por roubos e furtos. Sua jaqueta jeans, surrada e cheia de sangue, ficou no chão da delegacia.

"Ele fingiu que estava armado, com as mãos por baixo do casaco", lembra Cláudia. "Eu não sabia se havia realmente um revólver com ele, mas minha reação foi instintiva. Fiz tudo sem pensar", contou a judoca.

ANEXO J 15: Texto na página 4 do caderno *Cotidiano,* da *Folha*, no dia 18 de julho de 2003, correspondente ao assunto da coluna de Gilberto Dimenstein, dia 20 de julho.

Fotos Willians Valente/Folha Imagem



A judoca Ana Cláudia Rufino lutou com o ladrão Marcos Meneses (detalhe), que teve hematomas

CRIME *Ele tentou fugir pelo esgoto do córrego Aricanduva*

Ladrão ataca mulher, mas apanha dela e de testemunhas e é preso

DO "AGORA"

Marcos Meneses, 30, imaginou que não precisaria de arma para roubar a bolsa de uma mulher. Imaginou errado: a judoca Ana Cláudia Rufino, 32, reagiu com murros e pontapés contra o ladrão, que acabou preso.

Massoterapeuta, Rufino pratica judô, "por esporte", há quatro anos —está na faixa verde, a quinta numa escala de oito. Foi o primeiro assalto sofrido por ela. Ao ser atacada, conta que ficou nervosa demais para usar as técnicas da arte marcial. "Dei logo uns murros e chutes na cara dele."

Rufino foi atacada quando voltava para sua casa, na avenida Aricanduva, próximo ao shopping, em Cidade Líder (zona leste), às 21h de anteontem.

O ladrão seguiu a massoterapeuta após ela se afastar do ponto de ônibus. Meneses pôs as mãos na jaqueta para fingir que estava armado. Depois, puxou a bolsa de Rufino, que não o deixou levá-la. Meneses, então, empurrou-a e deu um soco em seu rosto, derrubando-a no chão. Rufino se levantou, foi para cima e derrubou-o também. "Foi aquela luta", comentou ela.

Testemunhas na rua logo ligaram para a polícia. Para mantê-las afastadas, Meneses disse ao grupo que tudo não passava de uma briga de namorados. Acabou apanhando mais. "Quando o ouvi dizendo que eu era sua namorada, fui até lá e lhe dei outro murro", lembrou Rufino, ainda nervosa.

Depois que ela explicou ao grupo que se tratava de um assalto, as pessoas cercaram Meneses e também passaram a espancá-lo. "Fiquei todo quebrado", disse o criminoso à reportagem, horas mais tarde, dentro de sua cela, coberto de hematomas. Mesmo após a pancadaria, o ladrão conseguiu fugir: pulou no córrego Aricanduva e entrou numa tubulação de esgoto. A PM, porém, cercou as saídas da tubulação, e Meneses foi preso na avenida Gualtar.

Na delegacia, ele negou que tivesse, na abordagem, apanhado da judoca. "Eu apanhei da multidão. Dela, sozinha, não." Menezes admitiu o crime e contou que já havia sido preso antes por roubo. "Só assalto porque estou desempregado há dois anos e minha mulher está grávida."

A polícia não recomenda, sob hipótese alguma, reagir a assaltos. A vítima, porém, disse que agiu por impulso. "Quando vi, já tinha feito." Rufino não sabe se voltará a atacar caso um assaltante se aproxime novamente. "Só se eu estiver na TPM", brincou.

MOR

ANEXO J 16: Ilustração de Caco Galhardo para a capa do caderno *folhateen*, encarte da *Folha de São Paulo,* publicado no dia 21 de Julho de 2003.



ANEXO J 17: Ilustração de Adolar para o texto *Risco de Aposentadoria Precoce*, publicado no dia 18 de julho de 2003, na página 2 do caderno *Dinheiro*, da *Folha de São Paulo*.



OPINIÃO ECONÔMICA

Risco de aposentadoria precoce

PAULO NOGUEIRA BATISTA JR.

5 ponto ásica de le Políti- Central) xibilizar le-se la- discutir um pou- na faixa ião teria vista o dices de cupante ego. Um ávamos dar; ago- ndo do o Banco ente, a netário. isão do quadro está sen- tica fun- o cresci- mpregos. nos em- pequе- e pelas ão extre- agerada rejudica nos seto-

tório, o que tenderá a reforçar o pública e o ministro da Fazenda

se orie perstiçõ mico c desmor desastr em vár volvim amigo perar uma n é como liana a

Entre econôm noção à polít be, às dramá tar na conven governo cado es de", o s vestir, para o

Essas cas con nos m americ não fu mundo medid rar cre

DINHEIRO FOLHA DE S.PAULO

OPINIÃO ECONÔMICA

Risco de aposentadoria precoce

PAULO NOGUEIRA BATISTA JR.

AO REDUZIR *em 1,5 ponto percentual a taxa básica de juros, o Copom (Comitê de Política Monetária do Banco Central) dá um sinal de que irá flexibilizar a política monetária. Pode-se lamentar o atraso; pode-se discutir também se uma redução um pouco mais acentuada, algo na faixa de dois a quatro pontos, não teria sido desejável, tendo em vista o comportamento dos índices de preços e a fraqueza preocupante da produção e do emprego. Um cínico diria: "Antes estávamos nos suicidando do 26º andar; agora estamos nos suicidando do 24º". Mas o fato é que o Banco Central começa, finalmente, a afrouxar o torniquete monetário.*

Evidentemente, a decisão do Copom não modifica o quadro geral da economia, que está sendo submetida a uma política fundamentalmente hostil ao crescimento e à geração de empregos. Os juros reais, sobretudo nos empréstimos tomados pelas pequenas e médias empresas e pelas pessoas físicas, continuarão extremamente elevados. A exagerada valorização cambial prejudica a produção e o emprego nos setores que exportam e nos que concorrem com importações. A política fiscal continua extremamente restritiva, superando as metas ambiciosas do acordo com o FMI.

Além disso, nada de importante foi feito até agora para enfrentar a principal restrição ao crescimento econômico: a crônica vulnerabilidade externa. O déficit de balanço de pagamentos em conta corrente diminuiu muito desde meados de 2002, mas pode voltar a subir perigosamente em razão da revalorização recente do real. A conta de capitais continua excessivamente aberta. E as reservas internacionais, primeira linha de defesa em momentos de turbulência, estão muito abaixo do que seria recomendável, como frisou Paulo Rabello de Castro em artigo publicado ontem neste espaço.

A reforma previdenciária, por sua vez, está muito marcada por um enfoque fiscalista e arrecadatório, o que tenderá a reforçar o movimento de retração da economia. Por conta dessa reforma, o governo federal colocou-se em confronto direto com o funcionalismo, elemento fundamental não só da sua base de apoio político mas das próprias condições de funcionamento do Estado.



Os servidores estão se sentindo não só agredidos em seus direitos mas traídos por políticos que, em muitos aspectos, praticam no governo exatamente o contrário do que pregaram e prometeram ao longo de suas vidas. Ora, só quem nunca passou por Brasília ou qualquer outra função pública pode imaginar que um governo tenha chances de funcionar sem o concurso do seu corpo de funcionários permanentes.

Em matéria de política macroeconômica, o governo Lula tomou o rumo errado. A cúpula política do governo já deve ter se dado conta disso. O presidente da República e o ministro da Fazenda indicaram, em diversos pronunciamentos, que aguardam o início de uma fase de crescimento econômico. Eles sabem muito bem que a sorte do governo depende da retomada do crescimento.

Se a recuperação da economia demorar ou vier fraca, como no governo FHC, bye-bye PT. Os amigos plutocráticos do "new PT" desaparecerão rapidamente. E os eleitores darão a resposta merecida nas urnas, primeiro em 2004 e depois em 2006.

O problema, volto a dizer, é que no Ministério da Fazenda e no Banco Central os postos de comando e influência estão, com poucas exceções, nas mãos de economistas e financistas conservadores, que pouco ou nada sabem sobre crescimento econômico e geração de empregos. Vários deles têm pouca ou nenhuma experiência de setor público. Quase todos se orientam pelos dogmas e superstições do pensamento econômico convencional, já bastante desmoralizado pelos fracassos e desastres que produziu no Brasil e em vários outros países em desenvolvimento. Como disse o meu amigo Luiz Gonzaga Belluzzo, esperar dessa equipe econômica uma nova política de crescimento é como encomendar comida italiana a um cozinheiro chinês.

Entre as ilusões do pensamento econômico convencional está a noção bastante esdrúxula de que às políticas fiscal e monetária cabe, às vezes, dar demonstrações dramáticas de austeridade, "cortar na carne" se necessário, para convencer os mercados de que o governo merece confiança. Aplicado esse "choque de credibilidade", o setor privado voltaria a investir, propiciando as condições para o crescimento.

Essas e outras fábulas econômicas contaram com bastante apoio nos meios acadêmicos norte-americanos em certa época, mas não funcionaram muito bem no mundo real. Uma razão é que as medidas recomendadas para gerar credibilidade (altas taxas de juro, restrições ao crédito, cortes de gastos públicos, aumentos de impostos) geram antes de mais nada diminuição da demanda agregada. Em consequência, as vendas diminuem, os estoques se acumulam e os níveis de produção acabam caindo. A recessão se instala, o desemprego cresce, a capacidade ociosa das empresas também. Nesse ambiente, a recuperação da "credibilidade" transforma-se em miragem.

E os políticos que compram por muito tempo esse tipo de pacote ortodoxo acabam na aposentadoria precoce.

Paulo Nogueira Batista Jr., 48, economista, pesquisador visitante do Instituto de Estudos Avançados da USP e professor da FGV-EAESP, escreve às quintas-feiras nesta coluna. É autor do livro "A Economia como Ela É..." (Boitempo Editorial, 3ª edição, 2002).

@→ **E-mail** - pnbjr@attglobal.net

ANEXO J 18: Ilustração de Adolar para o texto *Emigrantes*, publicado no dia 24 de julho de 2003, na coluna *Futebol*, página 3 do caderno *Esporte*, da *Folha de São Paulo*.

FUTEBOL

Emigrantes

SONINHA
COLUNISTA DA **FOLHA**

PODEMOS ficar espantados com a quantidade, os nomes e os destinos dos jogadores que estão deixando o Brasil, mas não com o êxodo em si. Já no fim do ano passado, quando se discutia o novo calendário do futebol, vários comentaristas —Paulo Vinicius Coelho foi um dos mais insistentes— avisavam que o Brasileiro teria duas fases bem distintas: antes e depois da janela de contratações na Europa. Jogadores emprestados, como Lucas e Reinaldo, talvez fossem obrigados a voltar para lá; muitos outros seriam assediados e iriam embora. E assim foi.

Na costumeira busca aos culpados, têm-se apontado dois vilões: os empresários e o fim do passe. Não concordo. Como em quase tudo, há muitas explicações para esse novo fluxo de emigrantes.

Para começar, os jogadores querem sair. Querem ganhar prestígio e experiência — jogar no Leste Europeu pode não dar moral aqui, mas um jogador que não sabe se vai ser ídolo no Brasil tem boas razões para acreditar que na Bulgária será herói. Pode ser ilusão, mas ela sempre nos acompanhou, não só no futebol.

O jogador também quer ganhar em dólar... e em dia. A carreira é curta, o mercado é incerto, e muitos clubes por aqui fingem que pagam. O sujeito sabe que corre riscos lá fora, mas prefere tentar. Se não der certo, pode voltar... Os empresários honestos e conscientes aconselham contra os maus negócios, alertam para as desvantagens de certas transferências, asseguram-se da veracidade das ofertas. Os maus vendem o sonho do eldorado e pronto. Os jogadores estão tão sujeitos a cair no conto deles quanto de qualquer outro profissional interessado no seu dinheiro, seja gerente de uma financeira ou corretor de imóveis: há os decentes e os picaretas.

Os dois tipos já estavam na praça na época do passe; a diferença é que os clubes ganhavam muito dinheiro em cada transferência. Ou não. Se estão tão quebrados hoje em dia, é porque os milhões talvez não tenham ido para os seus cofres —ou foram muito mal administrados. De um jeito ou de outro, não se pode culpar a Lei Pelé pelo vermelho nos balanços, porque ele é anterior a ela...

Toda empresa está sujeita a perder seus melhores quadros para a concorrência. Como diminuir o risco? Fazendo bons contratos. Mas as relações no futebol continuam muito embaralhadas: na prática, o fato de ter seus direitos federativos presos a uma instituição que nem ao menos é o time em que ele joga faz com que o jogador "pertença" a alguém. Se ele quiser ficar no time e o "dono" do seu contrato pedir um valor muito alto para a renovação, nada feito —ele é obrigado a fazer as malas. É complicado.

Nós não vamos conseguir acabar com o sonho dos jogadores de ganhar dinheiro fora do Brasil, nem com a ganância de alguns empresários; tão cedo não vamos resolver os problemas de má administração dos clubes. Mas uma mudança não é tão difícil: casar o nosso calendário com o europeu, o que seria útil por vários motivos. Só não sei se há interesse.



Aperto

Se havia 20 mil pagantes no Parque Antarctica no sábado, não sei como conseguiram colocar mais 8.000 pessoas lá dentro no jogo contra o Botafogo.

Tormento

A CET costuma fechar o trânsito da rua Turiassu antes das partidas do Palmeiras, mas não depois. Resultado: ela vira um caos na saída, quando milhares de pessoas disputam espaço com carros, motos, ônibus, barracas de lanche etc. Em duas rodas, levei 15 minutos para percorrer apenas 20 metros. Do "acesso seguro e rápido", "serviço de estacionamento" e "serviço organizado de transporte para o estádio" (obrigações do mandante - artigos 26 e 27 do Estatuto do Torcedor), nem sinal.

@→ **E-mail**
soninha.folha@uol.com.br

ANEXO J 19: Ilustração de Adolar para o texto *Aliado presenteia Dirceu com Rolex falso*, publicado no dia 21 de agosto de 2003, na página 8 do caderno *Brasil*, da *Folha de São Paulo*.



PRESENTE DE GREGO

Aliado presenteia Dirceu com Rolex falso

Ministro ganhou relógio de deputado e o doou ao Fome Zero; Caixa descobriu falsificação

KENNEDY ALENCAR
DA SUCURSAL DE BRASÍLIA

O ministro da Casa Civil, José Dirceu, levou um baita susto na semana passada. Foi informado pela Caixa Econômica Federal que era uma "cópia" o relógio Rolex que recebera de presente do deputado José Carlos Martinez (PTB-PR) e que doara ao programa Fome Zero. Em bom português, uma falsificação do famoso e caríssimo relógio.

O ministro ficou contrariado. O Rolex já lhe rendera tremenda dor de cabeça. A amigos, contou que, quando o ganhou, num jantar promovido por Martinez no começo do ano, foi dormir tarde e se esqueceu da proibição do código de ética do governo federal. Só o doou um dia depois.

Autoridades como Dirceu estão impedidas de receber brindes superiores a R$ 100. Há algumas exceções para o presidente. Pelo código, se superior a R$ 100, o presente deve ser devolvido ou doado ao patrimônio da União.

Imediatamente, Dirceu telefonou para Martinez e contou que a Caixa, que avalia objetos de valor doados ao governo, diagnosticara a falsidade de um relógio.

"Martinez, te enganaram. O Rolex que você me deu de presente é falso", afirmou o ministro, segundo relato do próprio Martinez. O deputado, que é presidente do PTB, um dos partidos da base do governo Lula, pediu "mil desculpas" e se prontificou a providenciar "um novo Rolex para o Fome Zero".

Na versão de Martinez, ele comprou o relógio de um amigo em novembro do ano passado, por R$ 5.000. A **Folha** insistiu para que o deputado revelasse a identidade do vendedor, mas ele se recusou: "É uma pessoa sem importância, lá do Paraná. Estou chateado. Você conhece o ditado: 'Quem compra mal, paga duas vezes'", justificou-se.

Após a conversa com Dirceu, Martinez disse que foi "a maior joalheria de Curitiba, representante da Rolex", e comprou um novo por R$ 12 mil. "E o relógio falsificado, deputado?", indagou a **Folha**. "Fiquei tão chateado que joguei no mato."

Adolar

ANEXO J 20: Ilustração de Carvall para os textos *O povo como co-responsável* e *Um canto de fogo*, publicados na coluna *Tendências/Debates*, na página A3*,* da *Folha de São Paulo*, dia 26 de julho de 2003.



TENDÊNCIAS/DEBATES

Os artigos publicados com assinatura não traduzem a opinião do jornal. Sua publicação obedece ao propósito de estimular o debate dos problemas brasileiros e mundiais e de refletir as diversas tendências do pensamento contemporâneo
E-mail: debates@uol.com.br

É apropriado que se decida em referendo sobre a proibição do comércio de armas?

CARVALL

SIM

O povo como co-responsável

RENAN CALHEIROS

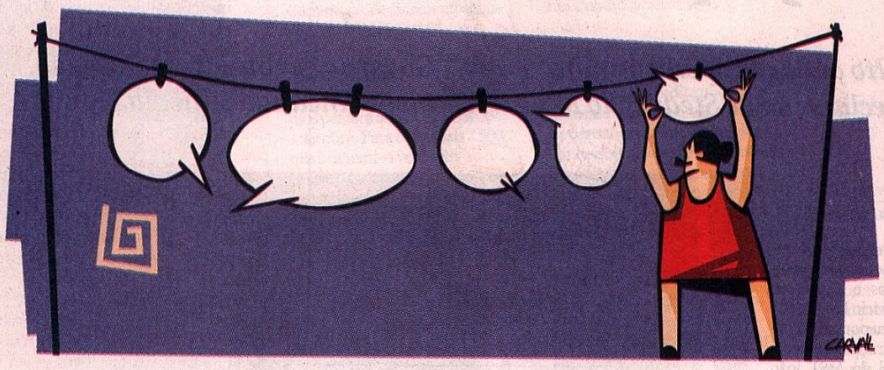
S 49 MIL assassinatos que o Brasil ... do. Os instrumentos participativos ser... ...mos 13% dos crimes do planeta. A arma...

FOLHA DE S.PAULO OPINIÃO

TENDÊNCIAS/DEBATES

Os artigos publicados com assinatura não traduzem a opinião do jornal. Sua publicação obedece ao propósito de estimular o debate dos problemas brasileiros e mundiais e de refletir as diversas tendências do pensamento contemporâneo
E-mail: debates@uol.com.br

É apropriado que se decida em referendo sobre a proibição do comércio de armas?



SIM

O povo como co-responsável

RENAN CALHEIROS

OS 49 MIL assassinatos que o Brasil registra a cada ano mostram que mudanças na segurança pública são urgentes e prioritárias. Tantos crimes com armas de fogo estão levando a sociedade a uma reflexão profunda sobre o problema da violência, que ceifa vidas de pessoas inocentes.

Tão importante quanto aperfeiçoar a legislação é modernizar os meios de que o Estado dispõe para enfrentar a criminalidade. O Congresso Nacional tem fornecido instrumentos que ajudam a aliviar a pressão exercida pela criminalidade sobre todas as classes sociais, sobretudo as menos favorecidas. Propostas importantes, como mudanças no Código Penal, no inquérito policial e no sistema penitenciário, precisam ser implementadas rapidamente. Entre as matérias relacionadas à questão da segurança que tramitam no Congresso estão a reforma do Judiciário, centenas de acordos de cooperação penal internacional e a que eu considero a mais relevante de todas: a proibição da venda e do uso de armas e munições. Essa idéia nasceu em 98, quando eu ainda ocupava o Ministério da Justiça. No início deste ano, reapresentei proposta nesse sentido, reabrindo o debate sobre o tema.

Como a restrição às armas é tema polêmico, o assunto pode e deve contar com a decisão direta da população. A democracia participativa é um processo permanente de educação para a cidadania. O povo, como co-responsável, deixa de ser "objeto", para ser "sujeito" das decisões. Com isso, o regime democrático, pelo processo constante de cobrança e controle da população, é fortalecido. Os instrumentos participativos servem para corrigir os vícios de sistemas de governo desassociados da opinião pública. Dá-se ao povo o direito e a oportunidade de decidir questões relevantes e, muitas vezes, polêmicas.

Uma dessas consultas é o referendo, semelhante ao plebiscito. A diferença é que, no caso do referendo, os cidadãos são chamados a dizer, optando pelo sim ou pelo não, se alguma medida ou lei já aprovada deve valer, como prevê nossa Constituição. O referendo é frequentemente utilizado em vários países do mundo, principalmente nos EUA, Suíça e França. E até aqui, na América do Sul, temos notícias de referendos, como o que aconteceu no Uruguai, em 1994, sobre reformas constitucionais. Mas, no Brasil, infelizmente ainda não utilizamos esse tipo de consulta popular.

Agora, após intenso debate no Congresso e na sociedade sobre medidas de restrição às armas de fogo, teremos essa oportunidade. O texto aprovado pelo Senado, que ainda precisa ser votado pela Câmara, define, entre outras coisas, que será realizado referendo popular em 2005 sobre a proibição da venda de armas em todo o país. Eu, particularmente, prefiro que a consulta se realize junto com uma de nossas eleições, para evitar custos extras à Justiça Eleitoral.

As restrições ao uso e à venda de armas e munições são uma tendência internacional. E, no caso do Brasil, tornam-se uma questão crucial, já que nosso país é considerado pela ONU o campeão mundial em crimes cometidos com armas de fogo. Nós temos 2,78% da população do mundo, mas registramos 13% dos crimes do planeta. A arma está na raiz do crime sem causa. Sua banalização —o crime praticado pelo cidadão comum— é responsável por 9 em cada 10 assassinatos.

Claro que há outros fatores que influem em um problema tão complexo como o da violência. Mas uma comparação das taxas de homicídios dos países que restringem a venda de armas, como os da Europa ou o Japão, com aqueles que não o fazem, como os EUA ou o Brasil, sugere que um maior rigor influi positivamente na diminuição do índice de criminalidade.

A segurança pública deve ser vista como prioritária, e dela todos dependem. Ações como melhor planejamento urbano, políticas sociais dirigidas, aumento da oferta de emprego e projetos alternativos são bem-vindos, mas todos só denotam soluções a médio e longo prazos. O combate à criminalidade, em geral, exige medidas emergenciais. E uma dessas medidas é retirar as armas das ruas e das mãos de quem, erroneamente, pensa estar seguro com elas.

O importante é que essa experiência sirva para consolidar o referendo como mais uma alternativa de consulta popular, resultante das facilidades criadas pela urna eletrônica. Esta é, sem dúvida, uma das formas de derrotarmos o forte lobby dos fabricantes de armas, que atua hoje dentro e fora do Congresso, e mudarmos a cultura da violência que persiste no país.

Renan Calheiros, 47, senador pelo PMDB-AL, é líder do partido no Senado. Foi líder do governo na Câmara dos Deputados (governo Collor) e ministro da Justiça (governo Fernando Henrique).

NÃO

Um canto de fogo

OSCAR VILHENA VIEIRA

NO ÚLTIMO ano, mais de 46 mil pessoas foram vítimas de homicídio em nosso país. Isso nos coloca na vexatória posição de uma das nações mais violentas do mundo, com 27 homicídios para cada grupo de 100 mil habitantes. Esse número supera em muito o número de mortes nas duas recentes guerras levadas a cabo pelo maior império militar que a história já conheceu.

A violência, embora a todos afete, como tudo no Brasil, também é distribuída de maneira absolutamente desigual. Os mortos são prevalentemente jovens pobres, moradores das periferias e favelas das grandes cidades. A incidência de homicídios entre jovens de 15 a 24 anos é quase duas vezes maior do que entre adultos. Em algumas regiões de São Paulo e do Rio de Janeiro, a taxa de homicídios entre os jovens chega a ser de 438 vítimas em cada grupo de 100 mil habitantes, enquanto em regiões mais afluentes a taxa não atinge dois dígitos.

As causas dessa crescente barbárie são múltiplas e profundas. Passam pela desigualdade, pelo esgarçamento dos vínculos comunitários, pelo caos urbano, pela ausência de trabalho para largas parcelas da população, além da droga e do álcool. Por outro lado, os órgãos de aplicação da lei têm se demonstrado claramente impotentes em face do crescimento da criminalidade.

Se as causas são múltiplas, o instrumento pelo qual são perpetrados mais de 90% dos homicídios no Brasil é o mesmo: a arma de fogo. Embora não haja dados para todo o Brasil, é significativa a descoberta, de Guaracy Minguardi, de que quase 50% dos homicídios em São Paulo ocorrem entre pessoas que se conhecem e o autor dos disparos não tem passado criminal. Isso reforça a tese de que grande parte dos homicídios seria evitada se pessoas comuns não andassem armadas ou não tivessem armas de fogo em casa, onde, além de gerar acidentes, servem para oprimir e vitimar filhos e mulheres. Isso sem dizer que é uma ilusão acreditar que a arma de fogo efetivamente proteja uma pessoa comum. Como demonstram dados da Secretaria da Segurança Pública do Estado de São Paulo, o portador de arma de fogo tem uma chance 57% maior de ser vítima de latrocínio do que aquele que não porta uma arma.

No Brasil mata-se com revólver brasileiro que em nenhum momento teve uma existência legal. Ou são armas roubadas de alguém que as adquiriu legalmente, inclusive de policiais e seguranças privados, ou são armas que, exportadas para países fronteiriços, voltaram para cá ilegalmente. Assim é que se abastece o mercado dos criminosos. Assim é que a tensão derivada da miséria e a luta pela sobrevivência nas periferias sociais brasileiras se transformam em uma guerra sangrenta.

Apesar dos milhares de cadáveres, as elites políticas brasileiras não têm se sentido suficientemente constrangidas para atacar as causas desse massacre diário ou, ao menos, para buscar reformar instituições e leis que poderiam de alguma forma ter um impacto no combate à criminalidade. Há mais de uma década pendem no Congresso projetos de reforma da polícia e do Judiciário, que têm sido sistematicamente emperrados por interesses corporativos e por uma irresponsável inércia política.

Finalmente, nesta última semana, um passo importante parece ter sido tomado pelo Senado, que aprovou projeto de lei que restringe enormemente o acesso às armas de fogo no Brasil. Esse projeto tem um problema, no entanto. Sua medida mais dura, que se refere à proibição da comercialização de armas de fogo para a população civil em geral, depende de aprovação plebiscitária, marcada para outubro de 2005. É lamentável que após anos de omissão em criar uma política consistente de segurança, o Parlamento busque se esquivar da responsabilidade de enfrentar o lobby das armas e dos gigolôs da violência, transferindo à população a decisão.

A história da democracia, especialmente de suas crises, aponta que devemos tomar certos cuidados com arroubos plebiscitários. Não podemos, em nome da democracia, colocar em risco as próprias condições de perpetuação do jogo democrático ou os valores fundamentais em função dos quais constituímos os regimes democráticos, como o direito à vida. Há certas limitações que, em vez de fragilizar ou amesquinhar as democracias, tornam-nas materialmente mais sólidas e consistentes com os princípios de justiça que as informam. Embora haja pesquisas de opinião que apontem para uma tendência contrária às armas de fogo no Brasil, parece-me irresponsável que um tema absolutamente emocional como esse (pois muitas pessoas acham que estão mais protegidas portando armas) seja deixado ao jogo das paixões circunstanciais.

Nesse sentido, é responsabilidade do Congresso, tendo em vista as toneladas de informações colocadas a sua disposição, decidir se quer evitar milhares de mortes todos os dias ou se quer colocar uma população amedrontada à disposição daqueles que vêm há muitos anos entoando o canto de fogo das sereias, que agrava nosso holocausto cotidiano.

Oscar Vilhena Vieira, 37, professor de direito constitucional da PUC-SP e da Escola de Direito da FGV-SP, é diretor-executivo da ONG Conectas Direitos Humanos.

ANEXO J 21: Ilustrações de Marcelo Cipis para o texto *Crimes da cidade em mutação*, dia 11 de janeiro de 2004, página 7, do caderno *Cotidiano*, da *Folha*. Faz parte da série *SP450*, comemorativa aos 450 anos de aniversário da cidade de São Paulo.




CAMINHOS DA MEMÓRIA / PAULO JOSÉ DA COSTA JR.
AV. SÃO JOÃO
PÇA. JULIO MESQUITA
R. CUBA
R. HADDOCK LOBO

ANEXO J 22: Ilustração de Marcelo Cipis para o texto *Ganancioso, malicioso, pretensioso...*, publicado na coluna de Pasquale Cipro Neto, na página 2, do caderno *Cotidiano*, na *Folha de São Paulo*, dia 24 de julho de 2003.



PASQUALE CIPRO NETO

Ganancioso, malicioso, pretensioso...

A COLUNA da semana passada terminou com uma referência à palavra "sanção", que, como vimos, pode significar "aprovação que o chefe de Estado dá a uma lei" ou "punição a que está sujeito quem transgride a lei ou não cumpre um contrato".

Pois bem, palavras como "sanção", "transgressão", "compreensão" etc. muitas vezes nos deixam em dúvida quanto à grafia, visto que são três as terminações existentes ("-ção", "-são" e "-ssão").

Não pretendo arrolar receitas (algumas delas pouco práticas) para que se evite o erro na grafia dessas terminações. Em geral, a leitura frequente (e atenta) nos familiariza com os casos mais constantes. De fato, quem lê assiduamente mecaniza a grafia de palavras como "exceção", "transmissão", "suspensão" etc.

Parece mais interessante aproveitar o mote para comentar algumas "racionalidades" e "irracionalidades" da nossa grafia.

Comecemos pelas racionalidades. Como se chama quem nos edifícios comerciais opera o elevador? Chama-se "elevadorista", não? Não; chama-se "ascensorista". Pouca gente no Brasil sabe o que é um ascensor, mas todos sabemos o que faz um ascensorista.

Ué, não íamos falar das racionalidades? Pois a racionalidade está na grafia: "ascender", "ascensor", "ascensorista", "ascensional" e "ascensão" pertencem à mesma família. Se grafamos "ascensorista" com "s" depois do "n", grafamos a família toda assim, a começar por "ascensão", que muitas vezes se vê grafada com um indevido "ç" depois do "n".

Por falar em família, convém citar a dos substantivos relativos aos verbos derivados de "ter": "obtenção", "contenção", "manutenção", "detenção", "retenção", "abstenção". Como se vê, todos terminam em "-ção" (com "ç").

Outra "racionalidade" que se pode citar é a da grafia de palavras como "ganancioso", "tendencioso", "malicioso", "delicioso", "minucioso", "silencioso": todas terminam em "-cioso", com "c" antes do "i". Pois é aí que mora o perigo. A "racionalidade" está no fato de que todas elas têm esse "c" antes do "i" por derivarem de palavras em que já há o "c" ("ganância", "tendência", "malícia", "delícia", "minúcia" e "silêncio", respectivamente).

A falsa idéia de que a terminação "-cioso" seja única pode nos fazer errar a grafia de "ansioso" e "(des)pretensioso", por exemplo, que se grafam com "s", já que, respectivamente, derivam de "ânsia" e "pretensão", que se escrevem com "s". Convém lembrar que a terminação latina "-oso" (grafada com "s") indica "abundância", "posse plena".

Bem, para compensar, vamos a uma complicada "irracionalidade". Qual é o substantivo que significa "ato de estender(-se)"? Pois é, "estender" se grafa com "s", mas o ato de estender é "extensão", com "x". Não é à toa que, no verbete "estender", o dicionário "Houaiss" faz esta observação: "A grafia oficial desta palavra exige o s, em confronto com o étimo latino, que é com x, o qual, no entanto, foi mantido em extensão, extensivo, extenso etc.".

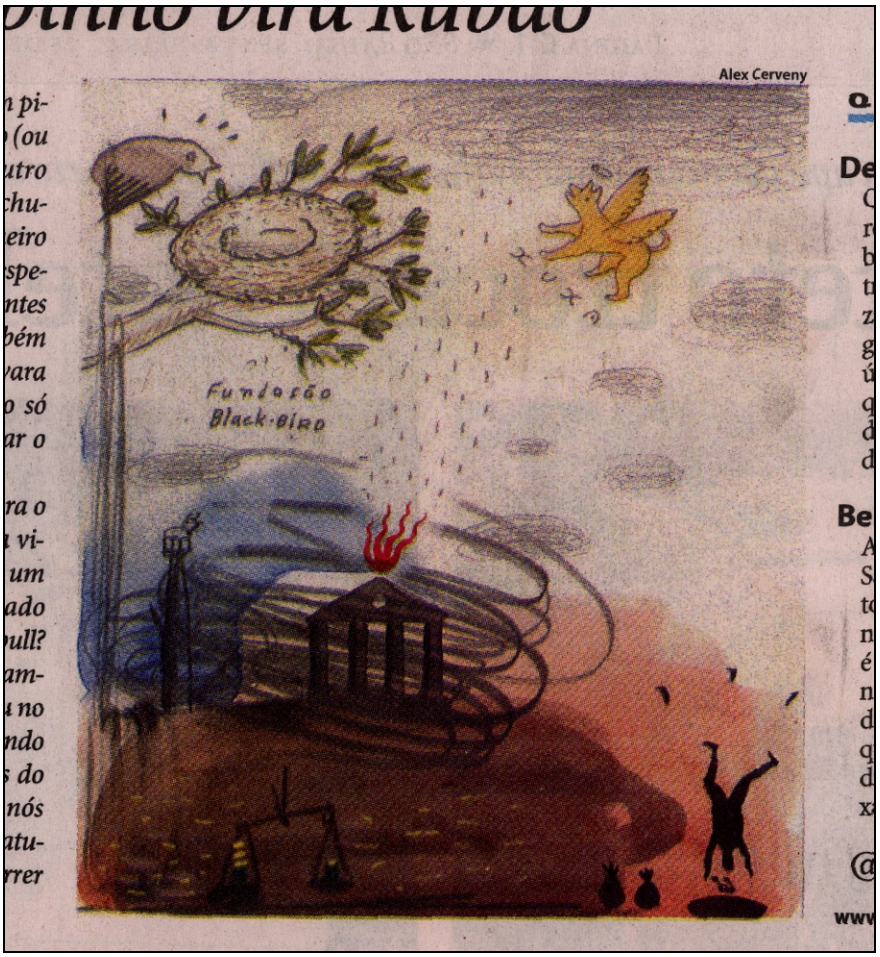
É preciso cuidado com "estendido". Trata-se do particípio de "estender", verbo cujas flexões (todas) são grafadas com "s". É isso.

Pasquale Cipro Neto escreve nesta coluna às quintas-feiras

@→ E-mail - inculta@uol.com.br



ANEXO J 23: Ilustração de Alex Cerveny para o texto *Enfezado, Rubinho vira Rubão...*, publicado na coluna de Barbara Gancia, na página 2*,* do caderno *Cotidiano*, na *Folha de São Paulo*, dia 25 de julho de 2003.



BARBARA GANCIA

Enfezado, Rubinho vira Rubão

BUÁÁÁ! ACHO que vou chorar de tanto dó que eles me dão. O ministro do STJ Nilson Naves aparece na TV com olhar de basset hound e confidencia ao repórter que está "muito magoado com o governo". Está certo o ministro. Que petulância é essa do governo de querer acabar com os privilégios do juiz? Snif, snif!

O juiz Lalau, condenado por desvio de verbas do TST, vai para casa de maca cumprir a sua pena no aconchego do lar e o médico que o atende festeja a chegada da ambulância na casa no Morumbi, dizendo que prisão não é lugar para quem está em depressão profunda. Buáááá!

Por fim, só faltava mais essa: o ex-prefeito Paulo Maluf é detido em um banco em Paris e obrigado a passar horas dando explicações às autoridades fazendárias da França sobre a natureza da operação bancária que estava pretendendo realizar. Ora, ora! Será que um turista não pode nem mais entrar em um banco e fazer umas perguntas? O Maluf tem culpa se é curioso? Buáááá!

Mas isso tudo é pinto perto da foto publicada nesta semana na **Folha**, a do português acusado de tráfico de ovos de pássaros silvestres para Portugal. A foto mostrava o acusado de torso nu, com uma espécie de meia contendo 58 ovos amarrada em torno do abdômen. Já pensou o que não deve ser se espremer naquela poltrona obscena da classe econômica com 58 ovos amarrados na cintura? E na fila de embarque? Já imaginou se ele esbarra no Rubinho Barrichello de troféu na mão?

Por falar em Barrichello, um dia é da caça e o outro da pesca, não é mesmo? O jornal "Lance!" reclamou de que basta o Rubinho vencer que o pessoal da Globo já sai dizendo que ele é um grande piloto. Na verdade, Rubinho é um piloto quando está desmotivado (ou sob pressão da Ferrari) e outro quando é provocado pelo Schumacher. Lembra aquele primeiro GP que ele venceu de forma espetacular na Alemanha? Dias antes da corrida, o Schummy também tinha cutucado a onça com vara curta. Conclusão: Barrichello só será campeão mundial se ficar o ano inteiro pê da vida.

Deixei a nota mais triste para o final: lembra aquela cachorra vira-lata, a Xuxa, que salvou um bebê que estava sendo atacado por dois rottweilers e um pit bull? Na época, todos os jornais estamparam a sua foto. Pois ela caiu no esquecimento e acabou morrendo de inanição, jogada nas ruas do Guarujá. Que tipo de gente nós somos, que deixamos uma criatura notável como a Xuxa morrer de fome?

Alex Cerveny



ATMOSFERA

QUALQUER NOTA

Devastação

Quem estará aparando as árvores da avenida República do Líbano? A prefeitura diz ter contratado uma empresa terceirizada para o serviço. Mas, a julgar pelo estrago promovido, o único palpite plausível é o de que elas estejam sendo trucidadas por discípulos enfurecidos de Átila, o Huno.

Bebem demais

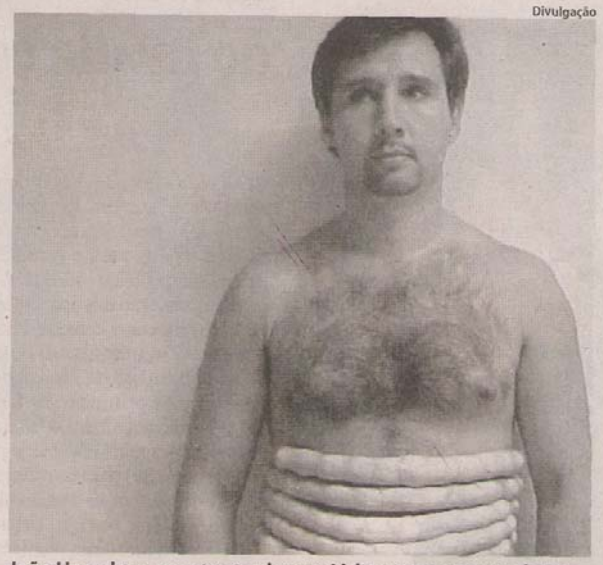
A Helena da novela diz que a Santana bebe por ter "baixa auto-estima". O que é isso, Manoel Carlos? Baixa auto-estima é invenção de gringo. A Santana bebe porque sofre de uma doença chamada alcoolismo. Já que a novela insiste na tecla do didatismo, não seria bom deixar isso claro?

@→ E-mail - barbara@uol.com.br
www.uol.com.br/barbaragancia/

ANEXO J 24: Notícia publicada na página 4 do caderno *Cotidiano*, da *Folha de São Paulo*, no dia 23 de julho de 2003. Tratou do fato que também foi objeto dinâmico da coluna de Bárbara Gancia, no dia 25 de julho de 2003; e da matéria *Português é preso 'chocando' ovos*, no *Jornal da Tarde*, dia 23 de julho de 2003.

PANORÂMICA

Divulgação



João Herculano, que tentou ir para Lisboa com ovos na cintura

RECIFE Estrangeiro é preso sob acusação de traficar ovos de pássaros silvestres do país

A Polícia Federal deteve na noite de anteontem o português João Miguel Folgosa Herculano, 31, acusado de traficar ovos de pássaros silvestres brasileiros para Portugal. Herculano foi flagrado com 58 ovos escondidos dentro de cinco meias de náilon. Eles estavam embrulhados em guardanapos de papel e presos como cintos ao redor do corpo.

A detenção ocorreu na sala de embarque do aeroporto de Recife, quando o acusado se preparava para viajar a Lisboa, após passar pelo Amazonas, Mato Grosso, Tocantins e Brasília. Foram encontrados na bagagem dele uma incubadora, remédios contra fungos e bactérias, GPS (localizador por satélite), três celulares e R$ 800 em dinheiro.

No momento do flagrante, o português teria dito que os ovos eram de codorna e que seriam vendidos para amigos dele em Lisboa. Duas veterinárias que acompanhavam a operação, entretanto, disseram que os ovos pertenciam a diversas espécies de aves, entre elas supostamente a da arara-azul de lear, cujo exemplar adulto pode valer até US$ 120 mil no exterior, informou a PF.

Na superintendência da PF de Pernambuco, o acusado manteve a versão de que os ovos eram de codorna. Após ser ouvido, ele foi liberado e responderá o processo em liberdade. Segundo a PF, Herculano, que vinha sendo investigado havia três meses, foi acusado com base na Lei dos Crimes Ambientais, por transportar ovos sem permissão ou licença das autoridades.

O crime prevê pena de seis meses a um ano de prisão. Se os ovos pertencerem a um animal raro ou em extinção, a eventual punição pode aumentar em 50%.

(DA AGÊNCIA FOLHA, EM RECIFE)

ANEXO K 1: Ilustração de Baptistão para o texto *Os muitos Bernardinhos*, publicado na página E6 do caderno de *Esportes*, do *Estado de S. Paulo*, dia 20 de julho de 2003. (Chamada na capa da edição.)



...ido da 'Garota de Ipanema', Helô Pinheiro, na luta para parecer jovem Pág. B8

...n-Loup Gautreau/AFP

...ubinho vibra ao
...os de sexta-feira

Bernardinho, em busca da perfeição

Perseverante, obstinado, estrategista, exigente, disciplinado, educado, comunicativo, vitorioso. Estas são algumas das características que amigos e jogadores apontam em Bernardinho, técnico da seleção brasileira masculina de vôlei campeã da Liga Mundial. "Fico assustado com isso", diz Bernardinho sobre fama e elogios. E avisa: continuará lutando para ser ainda melhor. Pág. E6

Baptistão

...avançam no
...retor do De
...de Souza, "
...das sintética
...so dos trafic
...as drogas no

Brasile
Corinth
Palmei

Pelo Cam
o Santos gole
nense, no Ri
rinthians ve
Pacaembu,
de Abuda. Já
meiras fez 1
no Palestra I
■ Copa Ou
23 do Brasil
Miami a da C
Kaká fez os
frenta os EU

...OJE

...) Primeiro Caderno	20	(M) Casa & Família	24
...) Economia	12	(T) Telejornal	12
...) Cidades	8	(Ca) Autos	26
...) Caderno 2/		(Cc) Construção	

190 páginas

CLASSIFICADOS

113 páginas 11.292 anúncios

(Ci)	Imóveis	26	págs.
(Ca)	Autos	26	págs.
(Cc)	Construção	8	págs.

COLU
DORA

ANEXO K 2: Ilustração de Baptistão para o texto *Os muitos Bernardinhos*, na página E6 do caderno *Esportes*, do *Estado de S. Paulo*, dia 20 de julho de 2003.



O ESTADO DE S.PAULO — ESPORTES — DOMINGO, 20 DE JULHO DE 20

PERFIL

Os muitos Bernardinhos

esporte e na vida, o omem obstinado, ccionista e solidário ca sempre a vitória

UARDO NUNOMURA

lguém já parou para contar as qualidades atribuídas ao técnico rdinho? Parentes, amilegas de quadra não canlembrar algumas: obstibcecado, perfeccionista, te, estrategista, disciplperseverante, estudioso, so, guerreiro, educado, icativo, autodidata, senumilde, companheiro, , leal, esforçado, solidátorioso. E o que pensa o Bernardo Rocha de Rede 43 anos, 1,85 metro, ntador da seleção brasivôlei, pai de dois filhos, s de títulos acumulados, undial e um jeitão de inel trabalhador? "Confesfico um pouco assustavejo essa coisa de mito. bsolutamente irreal!"

emana passada, Bernarão parou um só minum hábito, quase um víoferiu palestras, visitou e parentes, exercitou-se cipou de comerciais – es seria gravado na sex-, em Curitiba, para uma nha de ajuda a crianças oblemas renais. Leitor le livros motivacionais rafias de pessoas de sutreinador ficou assustao presente que ganhou amigo. Era o livro *O a Melhor Estratégia*, de nders, o responsável peo de criação do bilionáal Yahoo!. Leu um trepágina 67, da edição em uês: "O técnico da seleileira de vôlei masculinardinho, por exemplo, ga de corpo e alma ao alho (...)."

ardinho admite que a por sucesso está criantensão que ele não sabe ndo suportará. Para o go Gilberto Gaertner, alha com ele na seleção na, essa cobrança serve timulante para o treinarece que quanto maior e, mais ele tem clareza s atos." Quem o vê na como o oitavo jogador entrar no jogo, pere está mais comedi-, quase esperneia, bém sabe a hora e acalmar seus inal de amadure-. "Muitas vezes . Sei que não posemocional e tespeitar as indiades dos jogaQuero ser um m evolução."

os – Há dois rnardinho vem ecendo o sonho er um livro para as pessoas com as. Quer pôr no patos exemplos vitoriodotados no vôlei. Mas sarecisará dar um formario ao que pensa. Bom ria desde os tempos do da faculdade, quando presentação dos trabaeinador vem se especiaem dar palestras pelo oderia estar rico se sua otada não o impedisse er aos cerca de 30 pedi-

Bernardinho leu o livro O Amor é a Melhor Estratégia *e se assustou: é citado pelo autor, Tim Sanders, do bilionário portal Yahoo!, como exemplo de quem se entrega ao trabalho de corpo e alma*

do, estagiou por seis meses Banco Garantia, a convite André Lara Rezende. Mas quadras o atraíram mais.

Esforço – Seu mestre nas qu dras foi Bené, o primeiro tr nador. Foi capitão de quase dos os times em que jogou seu espírito de liderança con giava. Num torneio infanto-venil, ficaria fora da dispu Rio x Bahia por contusão. M o técnico Bebeto de Freitas p diu-lhe que entrasse na quad só para animar os companh ros. Vitória dos cariocas. A 20 anos, pouco antes da Olí píada de Moscou, em 198 Bernardinho rompeu o men co. Com força de vontade, pa sou pela cirurgia. Na tarde mesmo dia, deitado, já batia b la na parede. Não perdeu o co dicionamento e, em 40 dias, tava recuperado.

O ex-jogador Renan, hoje g rente de Vôlei da Unisul, ler bra dos esforços que seu " mão" fazia nos tempos de se ção. Nos treinos, William e quase um velocista. Bernar nho, não. Mas, para não fic para trás, corria muito para ch gar entre os primeiros. "Pô, onde você tira todo esse gás?" perguntava Renan. Reserva William, o atual treinador da s leção sempre admitiu a superi ridade do titular e o admirava

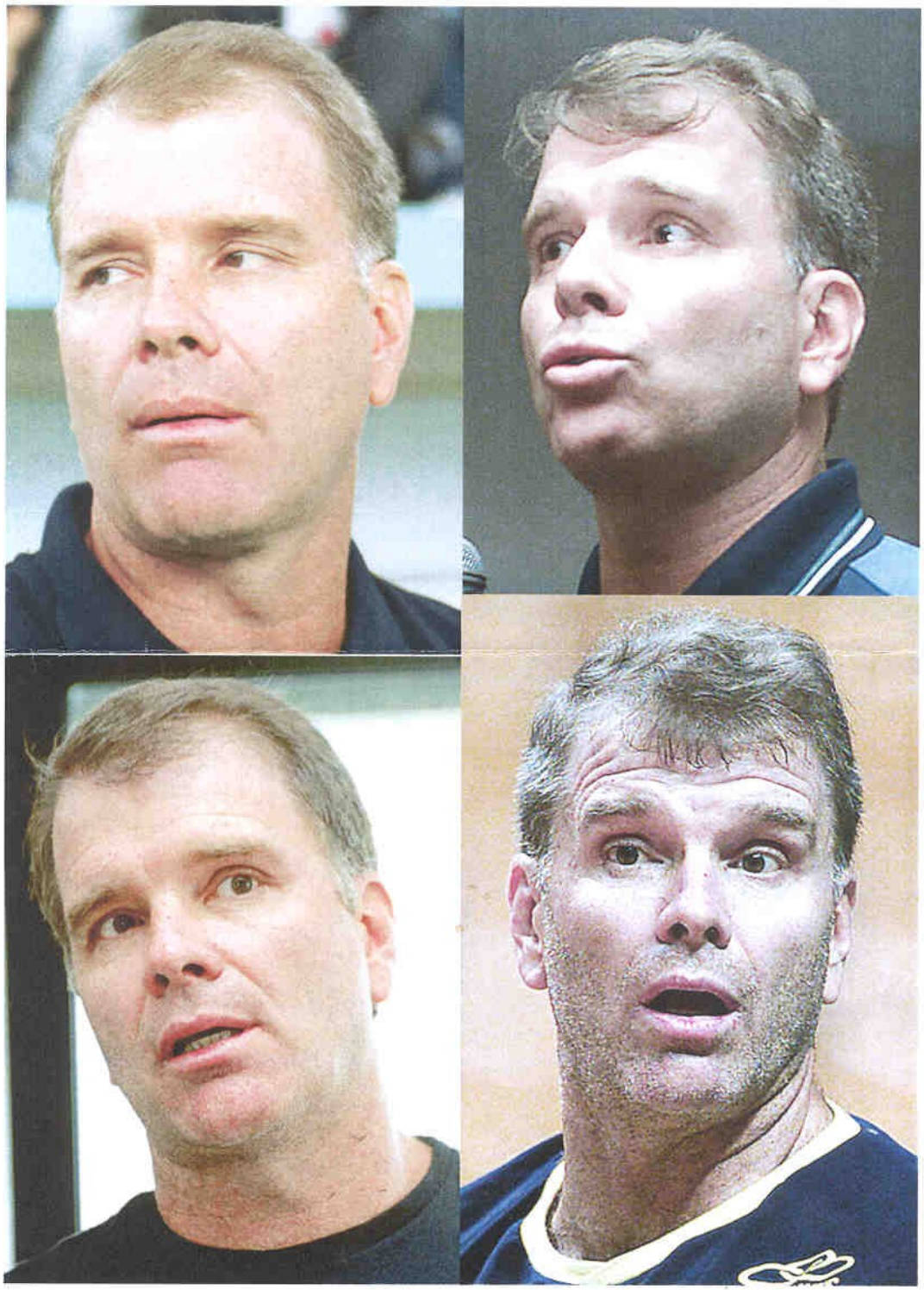
Depois de ter integrado o gr po que conquistou a prata olí pica em Los Angeles, em 198 Bernardinho decidiu se arrisca na carreira de empresário. Na fez feio. Assumiu parte da dir ção do restaurante Delírio Tr pical, de saladas e sanduíche Deu palpites e ajudou o sóci Paulo Antônio Monteiro a e pandir o empreendimento, ho com seis lojas. "Para mim, era máximo", lembra Monteiro. S que a experiência foi de pouc mais de seis meses. Bernard nho partiu para Itália com V ra Mossa para treinar o caper ga time do Perúggia. Salvou-do rebaixamento, foi campeã no ano seguinte e, depois, can peão europeu. Treinou aind um time masculino de Moden

No fim de 93, voltou ao Bras para dirigir a seleção feminin Era o início da "era Bernard nho", que, desde então, resulto em 14 títulos no feminino e 1 no masculino. Em 1994, ganho o primeiro grande campeonat como técnico, o Grand Prix d China, versão feminina da Lig Mundial. Foi nesse torneio, dec dido numa eletrizante vitória n tie-breaker diante das cubana que teve início o namoro cor Fernanda Venturini, a quer considera a melhor jogador brasileira de todos os tempos.

Tudo começou com uma tr ca de olhares pelo espelho da sa la de musculação. Bernardi nho afirma que foi ele o pa querado. Fernanda ga rante que foi ela, só que mais incisiva, questio nou o flerte. "Todas a minhas amigas dizem que tirei a sorte grande" diz a jogadora.

Equipe – Supersticioso Bernardinho prefere a co azul e gosta de usar os mesmos tênis. Na final da Liga Mun dial, no último domingo, exibia o par da conquista do título d Mundial da Argentina, em 2002. Perde o sono diante de uma convocação, um corte de jogadores ou a véspera de uma

ANEXO K 3: Fotos usadas como referências para esboços de Baptistão, ao fazer a caricatura de Bernardinho, publicada no jornal *Estado de São Paulo*, no dia 20 de Julho de 2003.



ANEXO K 4: Primeiro esboço de Baptistão para caricatura de Bernardinho, publicada no jornal *Estado de São Paulo*, no dia 20 de Julho de 2003.



ANEXO K 5: Segundo esboço para caricatura (edição de 20/07/2003).



ANEXO K 6: Terceiro esboço para caricatura de Bernardinho (edição de 20/07/2003).



ANEXO K 7: Quarto esboço para caricatura de Bernardinho (edição de 20/07/2003).



ANEXO K 8: Quinto esboço para caricatura de Bernardinho (edição de 20/07/2003).



ANEXO K 9: Caricatura de Euclides da Cunha, com autoria de Loredano, publicada junto à matéria *Euclides, nos fragmentos de Roberto Ventura*, no *Estadão* (*Caderno2/Cultura*, p.14), dia 20 de julho de 2003.



s fragmentos de Roberto Ver

resgatada nos
estudioso da vida
'Os Sertões',
é o fim do mês

o que não chegou a realizar:
correr a Plutarco: princípio
vidas paralelas: Euclides e
selheiro como vidas parale-
invertidas, Conselheiro co-
personagem criado por Eu-
es, que aponta em sua vida
omponentes trágicos e ar-
os que acabaram se proje-
lo sobre sua vida", escreveu
uma das notas preparató-
para a biografia (embora
ão tivesse usado nada que
rasse a expressão durante
trevista ao **Estado**, a suge-
rtamente – e ela foi publica-
om o título *As vidas parale-*
e Euclides e Conselheiro).
"guia sumário" de Ventura
a, até o fim do mês, às li-
ias, publicado pela
panhia das Letras.
ora aparentemente
xto de *Euclides da*
ha – Um Esboço
ráfico tenha ficado
m do que Ventura pla-
va fazer, o resultado,
i, justifica sua edição. O
estou nos arquivos de Ven-
resultou num livro que, ao
mo tempo, serve a especia-
s, por condensar informa-
importantes, e a leitores
uns, por narrar de maneira
a vida de Euclides.
ordem é cronológica e, co-
lerta uma nota dos editores,
te certa desigualdade entre
pítulos e subcapítulos": "Al-

Loredano

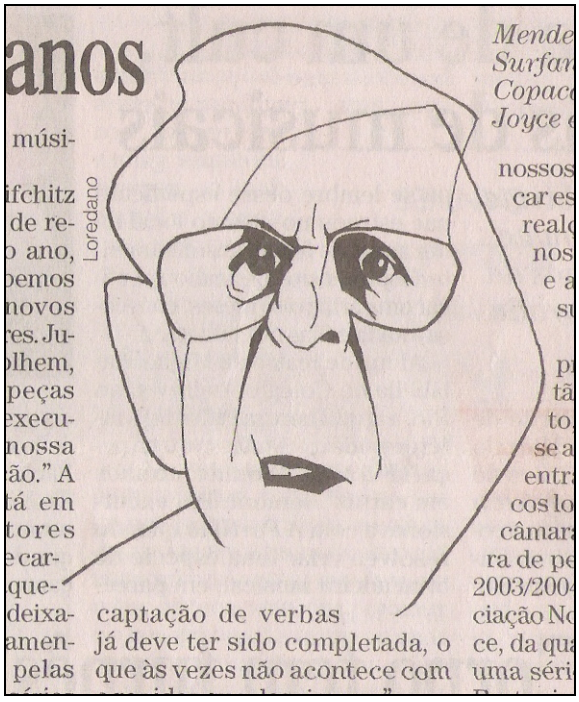
rias atividades que buscou desenvolver. Desde seu protesto, quando cadete, diante do ministro da Guerra do Império, Tomás

do historiador Hippolyte Taine, formulador da teoria naturalista da história, na organização da obra (dividida em três partes: *A*

Pesquisador é homenageado

De 9 a 15 de ago
deste ano, a 9
Semana Euclid
na, que ocorre anualm
te em São José do Rio P
do (SP), onde Euclides
Cunha escreveu boa p
te de *Os Sertões*, home
geará Roberto Ventu
Entre os eventos prev
tos está o lançamento
livro *Retrato Interrom*

ANEXO K 10: Caricatura de Gilberto Mendes, com autoria de Loredano, publicada junto à matéria *Grupo dos EUA grava autores latino-americanos*, no *Estadão* (*Caderno2*, p.4), dia 22 de julho de 2003.



ANEXO K 11: Caricatura de Machado de Assis, com autoria de Loredano, publicada junto à matéria *O passado diz presente* no *Estadão* (*Caderno2/Cultura*, p.5), dia 10 de agosto de 2003.



ANEXO K 12: Ilustração de Baptistão para o texto *O glorioso dia seguinte de Rubinho*, na capa do caderno *Esportes*, do *Estado de S. Paulo*, dia 22 de julho de 2003.



ANEXO K 13: Foto de Rubinho Barrichello publicada na capa do caderno *Esportes*, do *Estado de S. Paulo*, dia 21 de julho de 2003.



ANEXO K 14: Ilustração de Baptistão para o texto *Ouvindo as preces dos fariseus*, na página 2 do *Estado de S. Paulo*, dia 16 de julho de 2003.



ESPAÇO ABERTO

QUARTA-FEIRA, 16 DE JULHO DE 2003

JOSÉ NÊUMANNE

Ouvindo as preces dos fariseus



Ao concordar em adiar a reforma política, o PT está traindo seu discurso moralizador

Recentemente o presidente Luiz Inácio Lula da Silva desafiou chuva, sol, geada e os Poderes Legislativo e Judiciário para garantir que retiraria o Brasil do atoleiro econômico e social por cima de pau e pedra. Só ressalvou um poder capaz de deter sua mão: o divino. Quem conhece a sensação de onipotência que dá o poder, mesmo limitado, e, sobretudo, a força persuasiva da lisonja se contentou em saber que Sua Excelência se submete aos desígnios da Providência, que, como se sabe, são inescrutáveis. Pode crer, preclaro leitor, que essa boa nova não é de pouca monta.

No entanto, para as coisas serem repostas no lugar certo bastou o presidente do Supremo Tribunal Federal (STF), Maurício Corrêa, político de carreira curta e jurisconsulto de muita sorte (não é fácil chegar ao topo no Poder Judiciário sem produzir uma obra que justifique tal ascensão), promovido por um amigo (Itamar Franco) guindado à Presidência da República por circunstâncias fortuitas (nem eleito para o cargo fora), defender os privilégios da corporação. O presidente não pode tudo, é claro: não faz chover, não desfaz os danos do gelo nas plantas, não reduz os efeitos da insolação e tampouco manda e desmanda no Congresso ou na Justiça. Tudo indica que o chefe de governo teve de recuar a seus tempos de Lulinha Paz e Amor para acalmar o juiz amuado – o que não será forçosamente mau, desde, naturalmente, que não permita que se desmoralizem as reformas só para amansar os juízes.

A Nação teria bons motivos para comemorar, também, se o governo chefiado por Lula – que acaba de receber "carta branca" do partido no qual milita, cujo Diretório Nacional decidiu, por 52 votos a 26, obrigar sua bancada a votar a favor dos projetos oficiais das reformas previdenciária e tributária – não se deixasse levar pelo sermão de seus aliados evangélicos, que juram ter uma linha direta com o Todo-Poderoso. Está certo que o apoio da Igreja Universal do Reino de Deus, que entrou com o vice capitalista na chapa do trabalhador, tenha seus méritos reconhecidos na vitória eleitoral petista, mas a gratidão por esse ato de caridade cristã não pode justificar a venda de uma alma reformista só para o pronto atendimento a suas mui pias preces. A exclusão da reforma política da pauta a ser debatida e votada no Congresso durante a convocação extraordinária deste recesso de meio de ano põe em dúvida a honestidade de princípios dos presidentes da República, do Senado Federal e da Câmara dos Deputados. Pois, mesmo tendo-lhe tecido loas em discurso, eles não hesitaram em avalizar as torpes manobras da bancada evangélica para jogá-la para as calendas e atender aos rogos desses religiosos de resultados, cujo primeiro objetivo é manter os partidos políticos enfraquecidos e, assim, sobreviver na paz do Senhor.

Fernando Henrique Cardoso chamava a reforma política de "a mãe de todas as reformas", mas não conseguiu aprová-la porque caiu numa esparrela: não teve coragem de encaminhá-la ao Congresso no começo do governo, quando tinha força suficiente para enfrentar os interesses contrariados instalados como parasitas no viciado sistema vigente, exatamente para contornar essas dificuldades e ganhar tempo. Quando apadrinhou algumas providências necessárias, embora esparsas, caso da cláusula de barreira (que só permite que sejam representados no Parlamento partidos com real expressão e, com isso, combate a proliferação, a fragmentação e a promiscuidade parlamentares), já não dispunha mais de tempo nem de poder para se impor aos grupos interessados no continuísmo.



O PT – justiça lhe seja feita – nunca foi entusiasta de medidas saneadoras como as que extinguem as legendas de aluguel porque o alcance matemático delas será fatal para grupelhos de esquerda que sempre fizeram seu jogo. Uma medida de higiene como seria a fidelidade partidária para acabar com o troca-troca de partidos também já não lhe será muito útil neste momento em que tenta cooptar simpatizantes dos partidos de oposição, que não têm resistido a ficar tanto tempo longe dos bem remunerados e pouco exaustivos empregos distribuídos pelo chumbo generoso do *Diário Oficial*.

Mesmo assim, a longa tradição de luta do partido do governo pela moralização na política está sendo manchada pela indiferença de seus dirigentes a providências que fortaleceriam a representação partidária e moralizariam o exercício da vida pública. Há uma contradição insanável entre todas as críticas (muitas delas justas) que os petistas sempre fizeram ao apodrecimento dos costumes políticos no País e sua adesão cúmplice ao adiamento da reforma política só para atender ao farisaísmo de seus novos sócios no Congresso.

De olho nos votos da bancada dos dízimos, Lula, José Sarney e João Paulo Cunha venderam o futuro do País aos negociantes que Cristo chicoteou no pátio do templo.

■ *José Nêumanne, jornalista e escritor, é editorialista do Jornal da Tarde*

ANEXO K 15: Ilustração de Baptistão para o texto *Português é preso 'chocando' ovos*, na página 6 do *Jornal da Tarde*, dia 23 de julho de 2003.



Português é preso 'chocando' ovos

João Miguel Herculano, de 31 anos, ia embarcar no Recife com 58 ovos de aves silvestres amarrados à barriga

O português João Miguel Folgosa Herculano, de 31 anos, foi detido na noite de anteontem pela Polícia Federal, no Aeroporto Internacional dos Guararapes, no Recife, quando tentava embarcar para Lisboa carregando 58 ovos de aves silvestres raras em risco de extinção. Os ovos estavam embalados individualmente em papel de seda e acondicionados em várias meias-calças ao redor da barriga do traficante, que os adquiriu nos Estados do Amazonas, Mato Grosso, Tocantins, Distrito Federal e Pernambuco.

Em seu depoimento à PF, Herculano disse que se tratava de ovos de codorna. Técnicas do Instituto Brasileiro de Meio Ambiente (Ibama) descartaram essa hipótese e acreditam que os ovos sejam de araras-azuis-de-lear e galos-da-serra. A cotação de uma arara-azul-de-lear no exterior chega a US$ 80 mil, de acordo com a PF. O português é considerado um dos grandes traficantes encarregados de levar animais silvestres para o exterior. Como o crime cometido – exportar ou transportar ovos sem autorização (artigo 29 da Lei 9605/98) – é classificado como "de menor potencial ofensivo", o traficante foi liberado depois de depor. No apartamento ocupado por Herculano no Recife, os policiais encontraram uma chocadeira, uma caixa térmica com termômetros e remédios usados na prevenção de doenças provocadas por fungos e bactérias aos ovos.

Os ovos foram encaminhados ao Ibama. Se com a eclosão dos ovos for confirmado que se trata de aves raras, a pena para o crime cometido pelo traficante português – de seis a 12 meses de detenção pode ser acrescida.

ANEXO K 16: Ilustração de Marcos Muller para o texto *Indiano bêbado beija cobra: ambos morrem*, na página 9 do *Jornal da Tarde*, dia 19 de julho de 2003.



INDIANO BÊBADO BEIJA COBRA: AMBOS MORREM

Um indiano embriagado morreu depois de beijar uma serpente e ser mordido por ela. Detalhe: a própria cobra acabou morrendo.

O caso ocorreu na periferia de Nova Délhi, quando Kalindi Behera, de 50 anos e totalmente embriagado, se deparou com uma serpente e conseguiu capturá-la.

Em seguida, como que para gabar-se, colocou a serpente no pescoço e, beijando-a, foi exibir o "troféu" aos vizinhos, alegando tratar-se de Shiva, deusa indiana da destruição, simbolizada por uma serpente enrolada no pescoço de um homem.

Para azar de Behera, a serpente pareceu não ter gostado da situação, e o mordeu no peito, morrendo minutos depois.

Socorrido pela polícia, Behera foi levado para um hospital, mas não resistiu ao veneno da serpente e também morreu.

ANEXO K 17: Desenho ainda não finalizado de Marcos Muller para o texto *Indiano bêbado beija cobra: ambos morrem*, na página 9 do *Jornal da Tarde*, dia 19 de julho de 2003.



ANEXO K 18: Ilustração de Marcos Muller para o infográfico do texto *Silêncio e privacidade são maiores benefícios ao barrar o barulho*, publicado na página 8E do caderno *Construção* do *Jornal da Tarde,* no dia 21 de julho de 2003.



Silêncio e privacidade são maiores benefícios ao barrar o barulho

Ruído difuso e sons da cidade agravam o estresse e não permitem que se tenha boa noite de sono

José Luiz da Conceição/AE 17/06/2003



Ruído difuso: a soma de todos os barulhos da cidade pode agravar estresse

JOBSON LEMOS

Isolamento acústico é um serviço muito necessário para a vida de quem está nas cidades. O estresse tem muito a ver com a quantidade de barulho e de ruídos difusos aos quais estamos submetidos. O sono em um ambiente silencioso é mais tranqüilo e permite um descanso maior e melhor. As pessoas que têm grandes avenidas passando ao lado de suas casas entendem bem disso. Quem mora perto de aeroportos também.

Ruído difuso é a soma de todos os sons que estão sendo produzidos naquele momento. Durante o dia, há uma série de barulhos a nossa volta. Somados, viram uma massa sonora que, habituados, muitas vezes nem percebemos. Mas é fácil testar a teoria física. À noite, quando há silêncio na rua, nas casas e apartamentos ao redor, a TV parece ficar muito mais alta que durante o dia, mesmo estando no mesmo volume. Todos os sons – da água na pia à descarga no banheiro – ficam subitamente mais altos. Isso ocorre porque, durante o dia, o ruído difuso rouba parte desses volume ao competir com eles.

E para conseguir o quietude quase absoluta – ou pelo menos reduzir o barulho – é possível transformar os cômodos em "estúdios de silêncio". Janelas e portas especiais podem ser um exagero, mas paredes revestidas de espumas especiais são bastante úteis e capazes de barrar boa parte do que não se quer ouvir. E algumas vezes também são úteis para dar certa privacidade à família dentro de casa.

Além de reduzir o incômodo com carros e aviões, esses revetimentos podem reduzir o nível de "audição" das paredes. As técnicas modernas de construção permitem que os engenheiros projetem lajes e paredes mais finas que décadas atrás. O problema é que as especificações que fazem nem sempre traz um resultado muito satisfatório. Em alguns casos, é possível ouvir sem nenhum esforço toda a conversa dos vizinhos. E o caminho percorrido pelo som numa direção é o mesmo que na outra. O vizinho também pode escutar o que se passa em sua casa.

A privacidade, nesse caso, depende de isolar a parede que deveria, segundo especialistas, vir sem esse tipo de problema. As paredes de gesso, como chamam alguns, ou o drywall, como preferem os engenheiros, têm condição de ser até mais isolante que paredes de tijolos. O engenheiro acústico Salvador Duarte garante que o problema não está nesse tipo de material, mas no processo de construção. As lajes mais finas são um problemas e o assentamento de tijolos, outro. "Se não estiverem muito bem unidos deixam espaços em que vaza o som." A empresa em que trabalha, a Lafarge Gypsum, é especializada nesse tipo de material e para tentar acabar com o preconceito contra as paredes de gesso, está lançando um selo de qualidade para o produto. "Em cinemas multiplex é utilizado drywall e não tijolos", cita como exemplo da eficácia do material para barrar sons indesejáveis.

Barulhos que as vezes pode ser um transtorno para quem mora no apartamento abaixo do seu. A troca do piso por um carpete de madeira, por exemplo, requer um cuidado simples, mas essencial para o bem-estar de seu vizinho. A empresa que for instalar o piso deve colocar antes uma manta anti-acústica para evitar que seus passos pela casa sejam um tormento para quem mora embaixo.

Se o descuido não foi evitado e o vizinho reclama constantemente, a solução para remediar a situação é, segundo a arquiteta Cynthia Montemor, do Espaço Lar Center, é espalhar tapetes pelo chão. "Cortinas, persianas e tapetes abafam um pouco o barulho. Mas há casos em que abafar é um erro. Em home theater é necessário, segundo ela, ter piso de pedra e espelhos e vidros nas paredes para uma acústica perfeita.



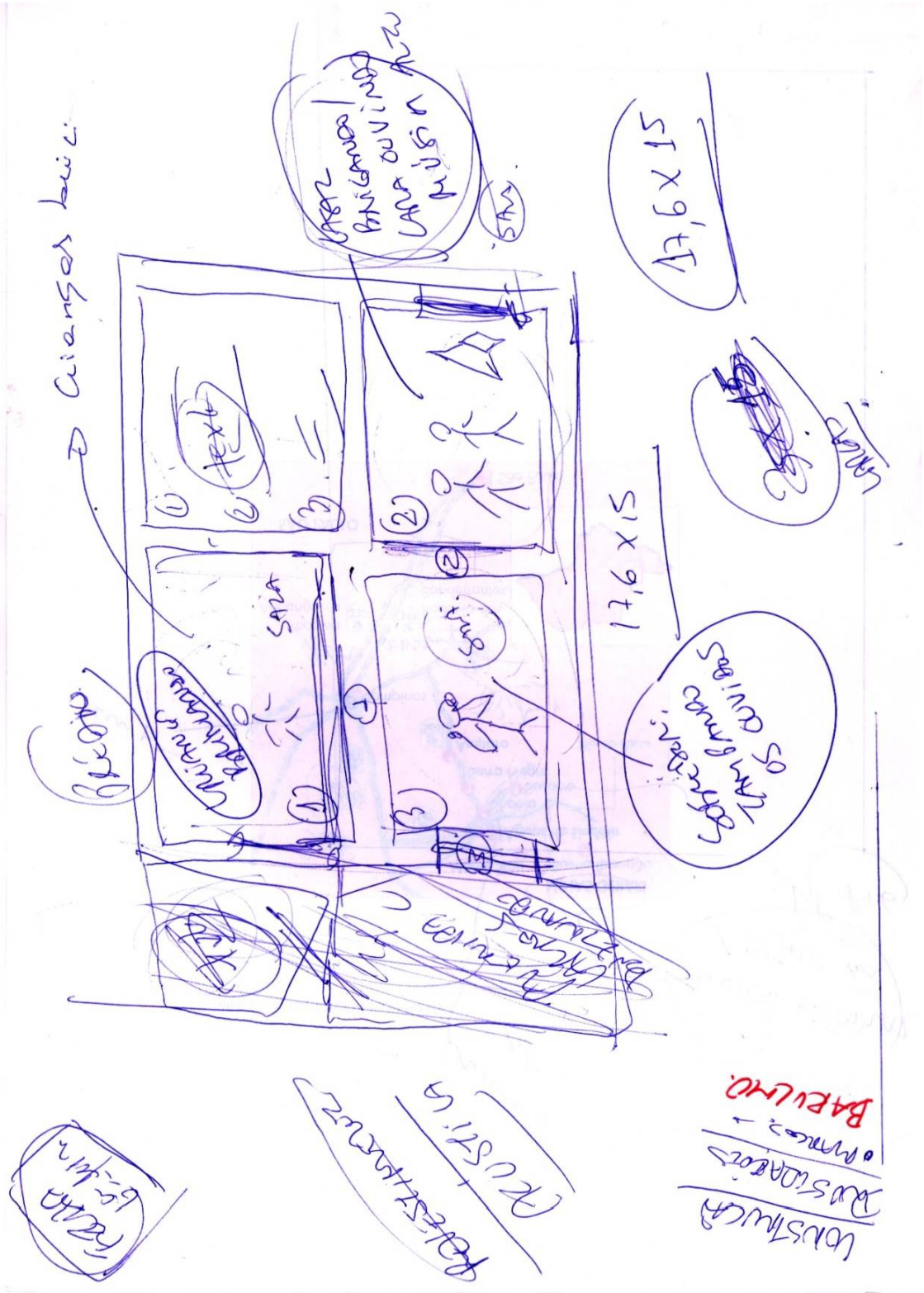
Paz e silêncio

Se o vizinho de cima comprar um carpete de madeira e não se certificar de que a empresa instalou uma manta entre o pavimento e o piso, o barulho de passos o assombra. A saída, é tentar convencê-lo a espalhar tapetes pela casa.

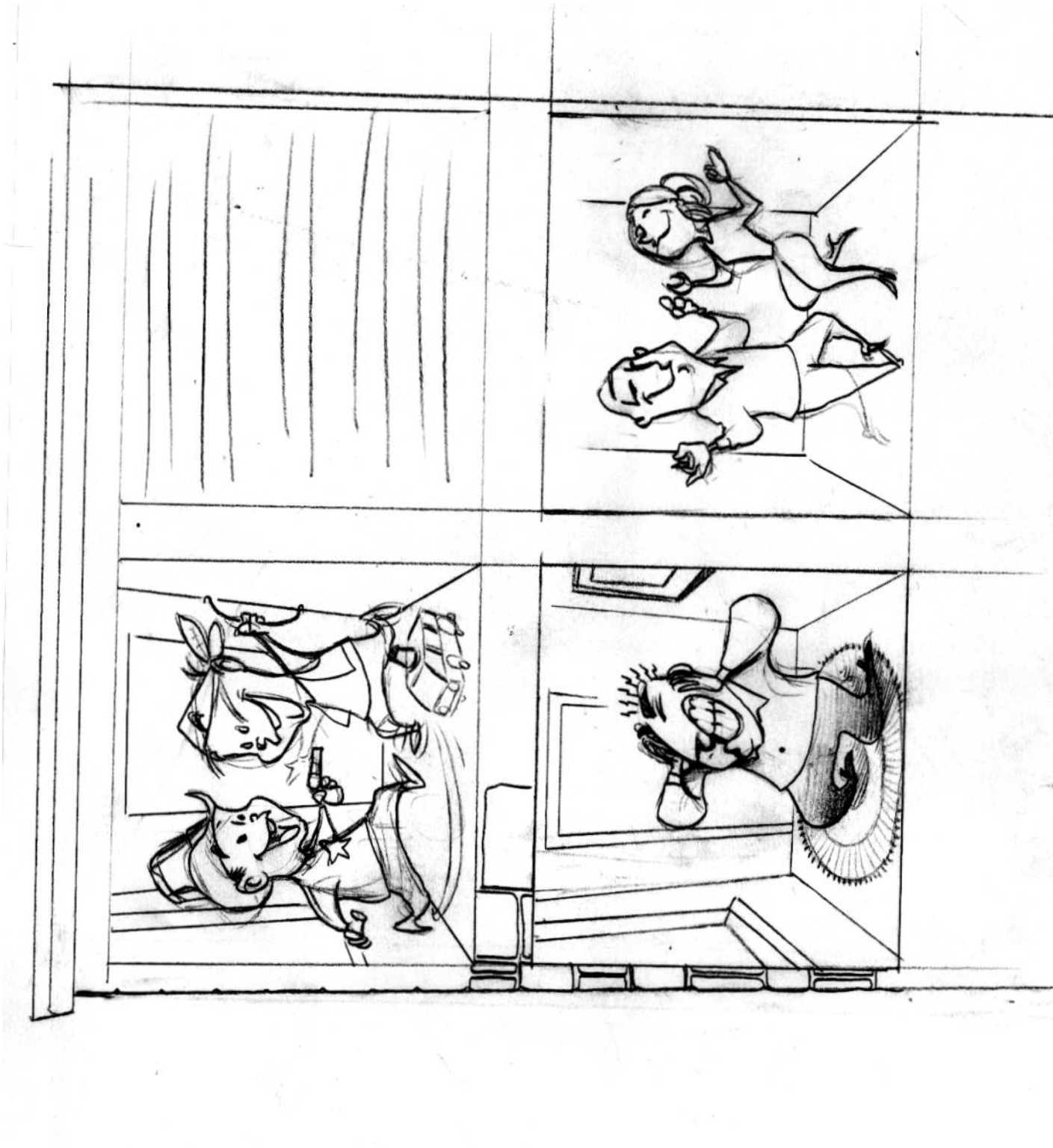
Dependendo de como foi construído, o prédio pode ter paredes que falam e escutam. Para preservar sua intimidade e a do vizinho ao lado, é preciso fazer uma parede falsa e entre ela e a que já estava ali preencher com isolantes acústicos.

Ao lado de grandes avenidas ou na rota de pouso ou decolagem de aeroportos convêm "reforçar as paredes" contra o barulho.

ANEXO K 19: Rafe para ilustração de Marcos Muller, para o infográfico de 21 de julho de 2003.



ANEXO K 20: Esboço de Marcos Muller para o infográfico de 21 de julho de 2003.



ANEXO K 21: Ordem de serviço para ilustração de Marcos Muller para o infográfico de 21 de julho de 2003.



ANEXO K 22: Ilustração de Marcos Muller para o texto *A tortura da reforma*, publicado na página A3 do *Jornal da Tarde*, no dia 19 de julho de 2003.



Mitre

fmitre@band.com.br

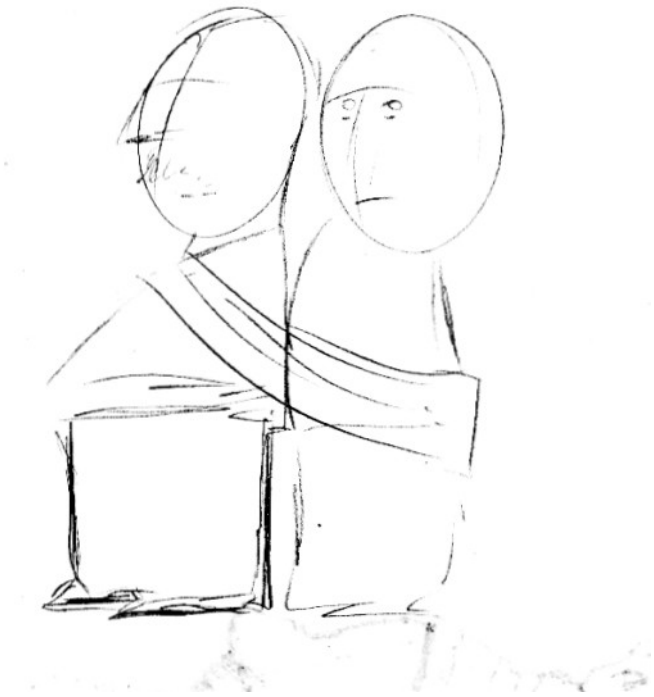
A tortura da reforma

Dida Sampaio/AE

Numa conversa rápida, domingo à noite, na saída de

vai acabar deixando o poder sem ter feito a reforma da Pre-

ANEXO K 23: Primeiro esboço para ilustração de Marcos Muller para o texto *A tortura da reforma*, publicado na página 3 do *Jornal da Tarde*, no dia 19 de julho de 2003.



ANEXO K 24: Segundo esboço para ilustração de Marcos Muller para o texto *A tortura da reforma*, publicado na página 3 do *Jornal da Tarde*, no dia 19 de julho de 2003.



ANEXO K 25: Arte final para ilustração de Marcos Muller para o texto *A tortura da reforma*, publicado na página 3 do *Jornal da Tarde*, no dia 19 de julho de 2003.



ANEXO K 26: Ilustração de Marcos Muller para o texto *Escolas: inadimplentes no olho da rua*, publicado na coluna de Josué Rios, na página 12 do *Jornal da Tarde*, no dia 22 de julho de 2003.



quanto as 3ª e 6ª turmas concordam com os argumentos das instituições de ensino (deve-

Paulo, que é gratuito, só atende questões de direito previdenciário, o aluno deverá ava-



Celso Ming
ming@jt.com.br

A outra reforma

Foi tão grande a gritaria provocada pelo projeto de reforma da Previdência que o outro projeto em curso, o da reforma tributária, tão ou mais importante que o anterior, ficou esquecido.

Ficou para hoje a apresentação do projeto de reforma tributária. Mas o relator, deputado federal Virgílio Guimarães (PT-MG), avisa que o texto final pode ser adiado diante da necessidade de mais negociações. Por esse adiamento de última hora se vê que as pressões políticas tendem a ser mais fortes.

Ontem, o ministro da Fazenda, Antonio Palocci, avisava que os governadores não vão levar tudo o que pediram, mas que o principal objetivo do projeto será alcançado: "desoneramos as exportações e os produtos de consumo popular serão desonerados".

As questões polêmicas começam aí porque cada um quer uma coisa. Uma reunião com dez pessoas apresentaria dez enfoques diferentes para um projeto de reforma tributária.

O empresário, por exemplo, quer a desoneração da produção, que outra coisa não é senão a redução do custo Brasil e, mais particularmente, o fim dos impostos em cascata; quer, enfim, dinamizar a economia e aumentar a produtividade do setor produtivo.

O sindicalista e o cientista social pensam em aumento do emprego e em justiça social. Querem, portanto, que a reforma tributária acabe com a regressividade fiscal, ou seja, que os pobres não continuem com a maior parte da carga.

As pessoas mais ligadas às macro-questões políticas e à administração pública esperam que a reforma ajude a redefinir o pacto federativo, ou seja, que provoque uma redistribuição de responsabilidades entre governo federal, Estados e municípios e, com base nela, redefina o bolo tributário.

Quem está mais identificado com as negociações comerciais entre países quer que a reforma tributária promova a harmonização do sistema brasileiro com o do resto do mundo, de maneira a favorecer a integração entre países.

Os administradores, tanto públicos como privados, querem simplificação e redução dos custos de gerenciamento de um sistema tão complexo que exige enormes burocracias não só no setor público, para garantir a arrecadação, mas, também, no setor privado, para controlar a papelada e defender-se de avanços indevidos do fisco.

Mais arrecadação

O problema é que há uma enorme probabilidade de que a reforma tributária em gestação não venha para resolver nenhum desses problemas porque seu objetivo real é aumentar a arrecadação.

A conversa obviamente é outra. Desde a Carta de Brasília, assinada em janeiro, os políticos estão dizendo que a única cláusula pétrea da reforma é sua neutralidade. Ninguém vai nem ganhar nem perder recursos com ela: nem a União, nem os Estados nem os municípios nem mesmo o contribuinte.

Mas isso é conversa mole porque o anteprojeto apresentado pelo governo federal montou as coisas de forma a provocar aumento da arrecadação. A CPMF, que era para ser extinta ao final deste ano, será incorporada ao sistema, como imposto permanente, não mais para procurar sonegação (já que, para isso, uma alíquota de 0,01% bastaria), mas também para arrecadar, uma vez que a atual alíquota de 0,38% será mantida. Mais ainda, o próprio relator, Virgílio Guimarães, já sugeriu a elevação da alíquota, como se fosse uma grande solução.



Por aí, se vê, também, que uma das virtudes do novo sistema alardeadas pelo ministro Palocci – a de que a reforma acabará com a cumulatividade – não se confirma. A CPMF, um imposto em cascata porque onera toda a cadeia da produção, vai ser perpetuada.

Raposas

Além disso, o anteprojeto dá ao colegiado composto pelos secretários de Fazenda dos Estados o poder de enquadrar todos os produtos e serviços tributáveis pelo ICMS em cada uma das cinco alíquotas que vierem a ser criadas pelo Senado. A esse colegiado de raposas de todos os tamanhos será confiada a guarda do galinheiro.

A própria aplicação do princípio da neutralidade ("não poderá haver perdas") é garantia de aumento da arrecadação. Hoje, por exemplo, as alíquotas são diferentes de Estado para Estado. Como alguns produtos têm forte participação na arrecadação dos Estados, como combustíveis, energia elétrica e servi-

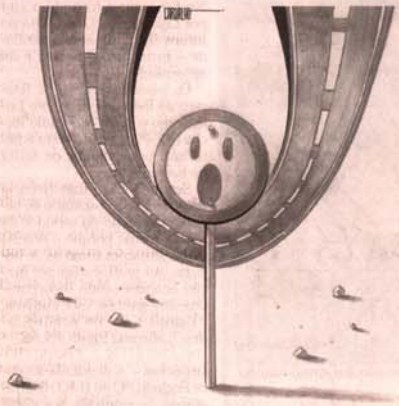
ANEXO K 27: Ilustração de Marcos Muller para o texto *A outra reforma*, publicado na coluna de Celso Ming, na página 2 do *Jornal da Tarde*, no dia 22 de julho de 2003.

ANEXO K 28: Ilustração de Alexandre Carvalho para o texto *Punição não educa*, editorial publicado na página 3 do *Estadão*, no dia 18 de julho de 2003.



Punição não educa

O diretor-geral do Departamento Nacional de Trânsito (Denatran), Ailton Brasiliense Pires, conseguiu revogar a Resolução 141 que estabelecia a obrigatoriedatra as multas foram acolhidas pela Justiça por esta entender que o motorista (como qualquer outro cidadão) tem de ser advertido antes de ser multado – o que significa que tais ações



Punição não educa

O diretor-geral do Departamento Nacional de Trânsito (Denatran), Ailton Brasiliense Pires, conseguiu revogar a Resolução 141 que estabelecia a obrigatoriedade da instalação, nas rodovias e vias urbanas de todo o País, de placas de advertência sobre a existência de radares ou lombadas eletrônicas. Acabou, assim, com o que classificava de "hipocrisia" na legislação de trânsito brasileira. Na opinião dele, as placas de advertência faziam com que os motoristas reduzissem a velocidade máxima apenas nas proximidades dos equipamentos eletrônicos, com freadas bruscas que poderiam provocar acidentes – uma situação "descabida" quando a intenção era formar uma nova consciência no trânsito. Defensor da fiscalização rígida, ele avisa: "Velocidade máxima tem de ser obedecida, com ou sem placas de advertência."

Educação e nova consciência no trânsito devem ser buscadas, em primeiro lugar e acima de tudo, por meio de campanhas de esclarecimento, de orientação e da formação competente, tanto dos motoristas quanto dos agentes de trânsito, não com punições. As multas, em nossa opinião, melhoram a receita dos governos e o faturamento das empresas instaladoras de radares e lombadas, mas não a consciência e a educação dos motoristas. A sinalização sobre a existência de radares nas ruas e estradas foi adotada pela Resolução 141 para orientar os motoristas e impedia, inclusive, as tais freadas bruscas a que se refere o diretor-geral do Denatran. Conforme as normas da resolução, as placas deveriam ser instaladas a uma distância de cem metros de cada radar. Isso garantia tempo e espaço suficientes para que os motoristas que trafegavam com velocidade acima da permitida reduzissem-na gradualmente sem provocar acidentes. Lembramos ainda que, antes das placas, muitas ações contra as multas foram acolhidas pela Justiça por esta entender que o motorista (como qualquer outro cidadão) tem de ser advertido antes de ser multado – o que significa que tais ações voltarão a aumentar.

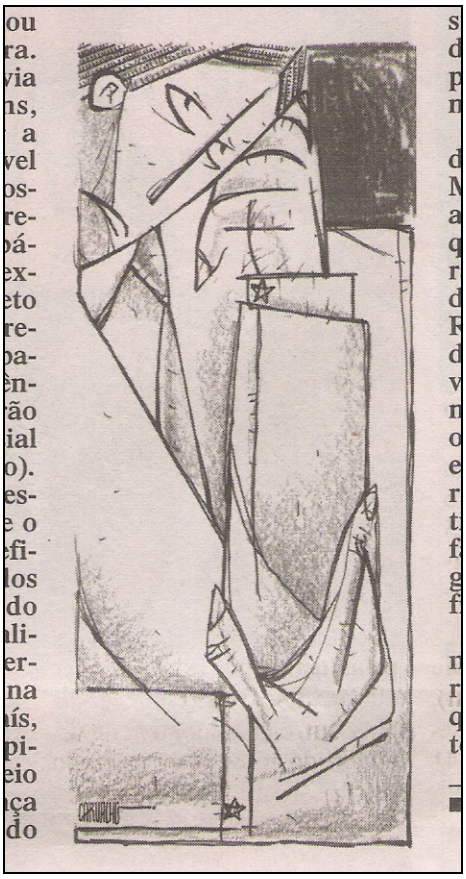
Sem as placas, melhora a receita das multas, não a conduta dos motoristas

Em São Paulo, por exemplo, a retirada das placas de advertência provocaria um grande aumento do número de multas. Não por causa de má conduta dos motoristas, mas dada a péssima sinalização existente nas vias, que sempre deixa dúvidas sobre os limites de velocidade. Esse deve ter sido um dos motivos pelo qual, na capital, as placas de advertência não serão retiradas, ainda, de acordo com o diretor do Departamento de Operações Viárias, Valdir Cardoso Neves. Além do que, a retirada teria "custo muito alto", segundo Irineu Gnecco Filho, diretor de Operações da CET.

O fato é que um bom projeto de engenharia de tráfego, capaz de garantir segurança e informações claras, seria muito mais útil para prevenir acidentes do que as multas. Em avenidas como a Sumaré, na zona oeste da cidade, ou a Cruzeiro do Sul, na zona norte, as poucas placas indicativas da velocidade estão cobertas por árvores ou danificadas pela ação de vândalos ou do tempo.

Além disso, em vias de grande tráfego como as Marginais do Pinheiros e do Tietê são comuns variações bruscas de limites de velocidade em curtos trechos. Motoristas que deixam a pista expressa no sentido da pista local são obrigados a reduzir de 90 quilômetros por hora para 70 quilômetros e, em vários pontos próximos de curvas, a 60 quilômetros horários. Essas alterações da sinalização na maioria dos casos não são claramente visíveis. Sem a advertência, os motoristas se defrontarão nesses trechos com radares estrategicamente instalados e aí, sim, frearão bruscamente para evitar as multas, provocando acidentes.

ANEXO K 29: Ilustração de Alexandre Carvalho para o texto *Mais do Mesmo?*, na coluna *Espaço Aberto*, com autoria de Washington Novaes, na página 2 do *Estadão*, no dia 18 de julho de 2003.



WASHINGTON NOVAES

Mais do mesmo?



Sufoco parece encaminhar o governo para antigos projetos – sem rediscutir seus custos

O panorama de contingências que cercam o governo federal parece sufocante: discussões sobre reforma previdenciária e reforma tributária, com todas as partes envolvidas defendendo a ferro e fogo receitas (e até aumento delas); política financeira sob artilharia pesada, em função de taxas de juros e compromissos de superávit fiscal que inibem tudo (ou quase), para viabilizar o balanço de pagamentos e a confiança de credores/investidores externos; tarifas públicas ameaçando (em função dos contratos de privatização) explodir o controle da inflação e a paciência dos consumidores; queda da atividade industrial; conflitos em torno da reforma agrária; desemprego crescente.

Seria cansativo enumerar tudo, e nem é preciso. Mas deve estar aí, no "sufoco", a razão de não se vislumbrar no horizonte nenhum projeto alternativo, ainda que destinado ao médio e ao longo prazos. Na falta dele, o País parece de novo caminhar em direção a mais uma tentativa de "retomada do desenvolvimento" a qualquer preço e fundada principalmente em aumento de exportações – esquecendo as conseqüências que o modelo teve nas últimas décadas: concentração brutal da renda, em termos regionais, setoriais e de grupos da sociedade; desemprego; desequilíbrio nas contas externas; predação ambiental.

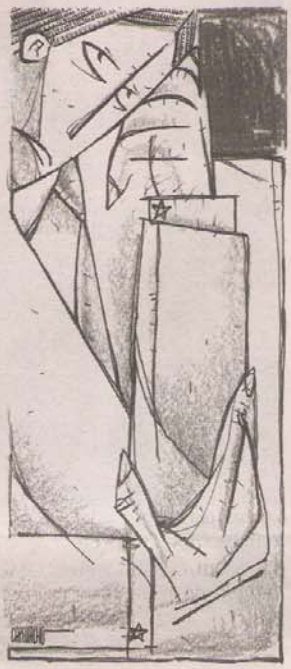
Depositar todas as esperanças ou a maior parte delas apenas em maior inserção internacional, num momento de recessão ou algo próximo no Japão, na Europa e nos Estados Unidos, não parece boa estratégia. Principalmente se se lembrar que a idéia repousa principalmente em exportações de produtos primários ou de pouco valor agregado, que em geral têm apresentado tendência histórica de queda de preços. E que essa agregação de valor hoje é feita quase toda pelos países industrializados, que importam os produtos in natura e os transformam, antes de reexportar (caso do café solúvel, entre muitos). Ainda deixando aqui, sem remuneração, os custos ambientais e sociais, quando não financeiros (caso dos eletrointensivos). E mantendo altos subsídios em tudo o que lhes seja conveniente.

A angústia de encontrar saídas no curto prazo parece estar encaminhando a administração federal para antigos e conhecidos projetos – sem rediscutir os seus custos. Já há, no governo federal, quem deposite muitas esperanças no avanço da fronteira agropecuária em direção à Amazônia, até para criar um novo "green belt" de produção de grãos exportáveis via Pacífico ou pela hidrovia do Madeira. Ou em implantar a hidrovia do Araguaia-Tocantins, também para expandir a produção de soja exportável. Ou ainda a fazer vista grossa ao desmatamento favorecido pela rodovia Cuiabá-Santarém, desde que se exporte mais soja (um decreto presidencial chegou a ser republicado há poucos dias para excluir a área de influência da rodovia das que terão um monitoramento especial para evitar desmatamento).

Provavelmente pelas mesmas razões, não consegue o governo chegar a uma definição para o problema dos transgênicos. Pressionado por alguns ministros, legalizou a comercialização interna da produção clandestina de soja transgênica do País, passando por cima da opinião do Ministério do Meio Ambiente, de uma sentença judicial, de resoluções do Conselho Nacional do Meio Ambiente e de princípios incluídos em convenções internacionais que homologamos. E agora não consegue nem implantar a certificação que exigiu para esse produto, muito menos fazer crer aos produtores gaúchos de transgênicos que não poderão plantá-los de novo na próxima safra.

A estratégia amazônica parece gravemente ameaçada também pelo modelo energético que se esboça. Embora o País esteja consumindo hoje (**Estado**, 8/7), em média, metade da capacidade instalada (40 mil dos 84 mil MW, com pico de 54 mil MW), insiste-se em que, se não houver fortíssimo e imediato investimento em novas hidrelétricas, correremos o risco de colapso em 2007 (e, ainda assim, se o País crescer 5,5% ao ano...). Por isso, seria necessária a liberação da mais que problemática usina de Belo Monte, no Rio Xingu, e das hidrelétricas do Rio Madeira. Talvez as do Araguaia.

Pouco ou nada se ouve sobre novos formatos para a Amazônia. Não está em pauta – pelo menos não está no noticiário – colocar ênfase em desenvolvimento científico na região, que hoje recebe apenas 1% dos recursos destinados à ciência no País, embora sua biodiversidade seja nossa grande possibilidade.



Para complicar ainda mais, o próprio presidente da República afirma que "em nome do discurso da preservação se deixou de mandar para cá (Amazônia) investimentos (...) A Amazônia não pode ser tratada como uma coisa do outro mundo, intocável, onde as pessoas não têm direitos aos benefícios". Como se os pesados investimentos na região não se houvessem destinado durante décadas a projetos exportadores de minérios e eletrointensivos, sem maior preocupação com o bioma. Como se não houvessem prevalecido ali durante anos incentivos fiscais para a produção de gusa exportável com carvão de florestas abatidas. Como se os incentivos fiscais da Sudam não houvessem sido criminosamente desviados. Como se não houvesse clara conivência política com a extração ilegal de mais de 80% da madeira. Como se o garimpo, as migrações para a Amazônia e o inchaço das periferias urbanas não fossem um substituto para a ausência de políticas nacionais de emprego e redistribuição regional da renda.

Cometida a impropriedade, tem agora a ministra do Meio Ambiente de correr atrás do prejuízo, garantir que todos os projetos exigirão também a conservação da floresta. Mas fica difícil. Remediado esse front, explode outro: promete-se de novo a transposição de águas no Nordeste – esquecendo os estudos que mostram que em quase nada ela beneficiaria os 17 milhões de nordestinos que sofrem com a seca; favoreceria quase só os megaprojetos de exportação de frutas e semelhantes.

Ainda haverá tempo, se não para uma reversão, para alguma pausa que coloque sobre a mesa outras alternativas?

■ *Washington Novaes é jornalista*
E-mail: wlrnovaes@uol.com.br

ANEXO K 30: Ilustração de Alexandre Carvalho para o texto *Crescimento planejado para a China é insustentável, alerta ONU*, publicado na página 12 do caderno *Economia* do *Estadão*, no dia 20 de julho de 2003.

Crescimento planejado para a China é insustentável, alerta ONU

Um diretor da organização avisa que quadriplicar a economia em 20 anos ameaça recursos naturais

JONATHAN WATTS
e STEVEN MORRIS
The Guardian

LONDRES – Sua economia está crescendo a um índice estarrecedor, e seu povo está começando a desfrutar de uma alimentação mais saudável, assim como começa a gostar do consumismo estilo ocidental. Mas o diretor do Programa de Proteção ao Meio Ambiente da ONU já alertou que o crescimento da China e seus ambiciosos planos para o futuro são insustentáveis.

Klaus Toepfer advertiu que os chamados países desenvolvidos serão obrigados a apertar o cinto, segundo o plano da China de quadruplicar sua economia nos próximos 20 anos.

Veja as tentativas do governo chinês de fazer seu povo alimentar-se de forma mais sadia: Pequim vem incentivando cada chinês a comer 200 ovos por ano – o que corresponde a um total de 260 bilhões de ovos. Para produzir essa imensa quantidade de ovos, será preciso um plantel de 1,3 bilhão de galinhas. Para alimentar essas galinhas, é necessária uma produção de cereais superior à da Austrália.

Os chineses também estão adquirindo gosto por frutos do mar. Se começarem a comer peixe no ritmo dos japoneses, consumirão os pescados do mundo inteiro.

A cerveja também está se tornando muito popular. Mas, para garantir a cada chinês apenas três cervejas extras por ano, será necessário tanto cereal quanto a Noruega produz anualmente.

Não é de estranhar que Topfer tenha soado preocupado quando se dirigiu a jovens ambientalistas em Sydney, Austrália, na semana passada. "Quadruplicar o PIB de um país com 1,3 bilhão de habitantes – podem imaginar o que é isso?", perguntou.

SERÃO 260 BILHÕES DE OVOS POR ANO

Na palestra, ele não refletiu sobre o exemplo das galinhas, nem dos peixes, nem da cerveja, mas dos carros. O número de carros nas rodovias da China aumentou quase 40% neste ano. A líder das montadoras de veículos do país, a First Automotive Works, tem por alvo quintuplicar sua produção nos próximos 5 a 8 anos.

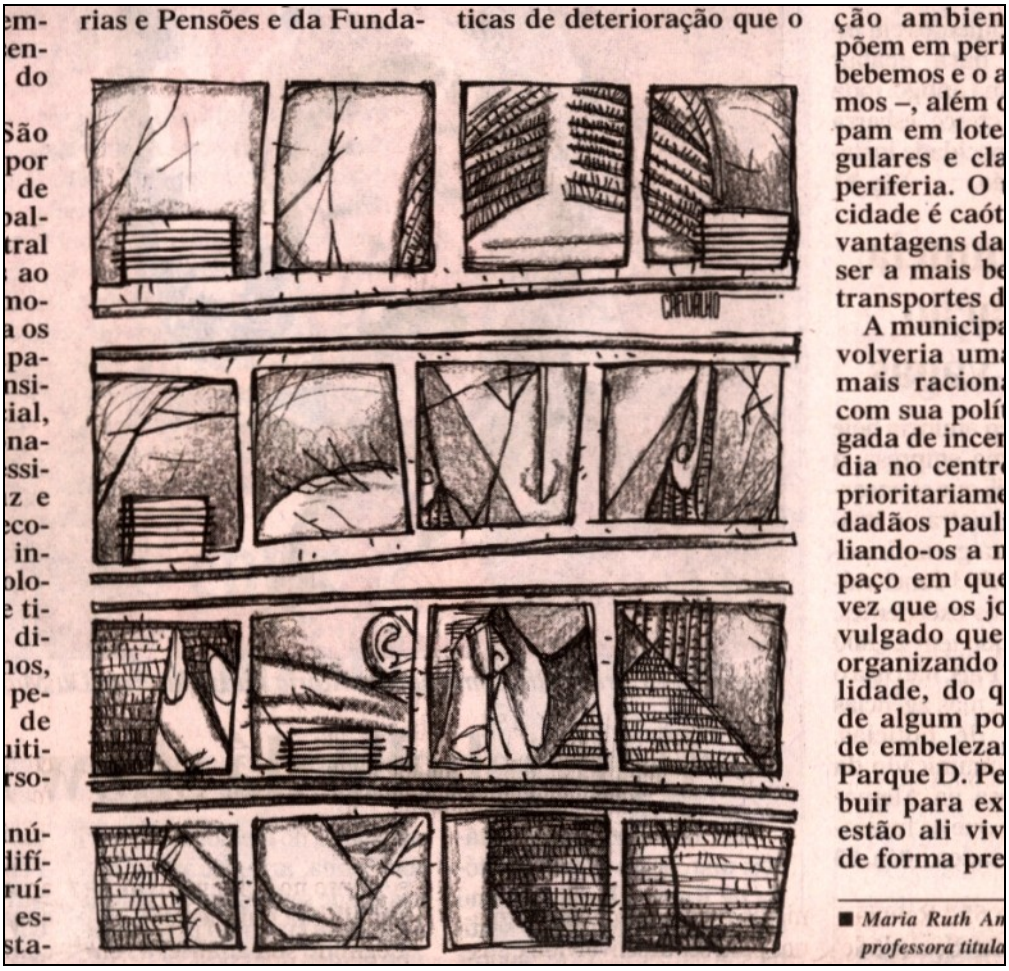


O Instituto do Petróleo acredita que a demanda por gasolina subirá em torno de 500% na China nos próximos 25 anos. Topfer ressaltou que, se o país tivesse a mesma densidade de carros particulares que tem a Alemanha, por exemplo, teria de produzir 650 milhões de veículos. Simplesmente não existem nem metais nem gasolina suficientes no mundo para acompanhar tais números. "A questão não é se você está preocupado com a natureza ou se essa é uma questão emocional. Trata-se de fundamentos lógicos da economia", afirmou.

Segundo Topfer, os planos da China só poderão se concretizar se as nações desenvolvidas mudarem radicalmente seus hábitos de consumo. O crescimento do país nos últimos dez anos tem sido fenomenal. Embora muitos ainda vivam na pobreza, uma minoria crescente a cada dia agora tem meios para comprar carros, produtos eletrônicos e iguarias importadas, artigos que costumavam ser considerados supérfluos.

Segundo o Worldwatch Institute, a China já superou os Estados Unidos, que consomem um terço dos recursos naturais do planeta na produção de carne, fertilizantes, aço e carvão. Até há pouco, uma expressão de ênfase usual era: "nem por todo o chá da China". No futuro, poderá ser: "nem por todas as galinhas da China" ou "nem por todos os carros da China".

ANEXO K 31: Ilustração de Carvalho para o texto *O destino do São Vito*, publicado na página A2, do *Jornal Estado de São Paulo*, no dia 21 de julho de 2003.



ESPAÇO ABERTO SEGUNDA-FEIRA, 21 DE JULHO DE 2003

MARIA RUTH AMARAL DE SAMPAIO

O destino do São Vito

Os jornais de São Paulo surpreenderam os leitores com a notícia, dada pela prefeita Marta Suplicy, da possível demolição do Edifício São Vito, situado na Avenida do Estado com a Praça São Vito, em área vizinha ao Parque D. Pedro II.



Muitos outros edifícios estão tão ou mais deteriorados e nem por isso ameaçados de demolição

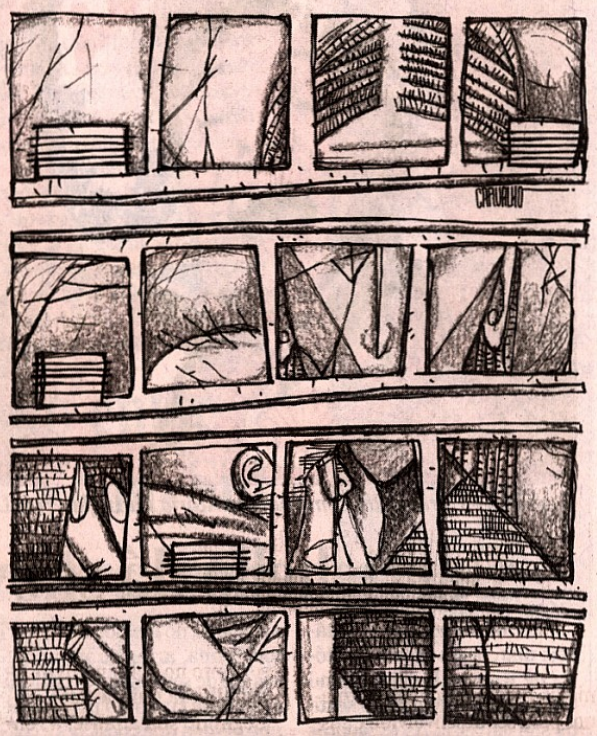
Na verdade, não se trata apenas de um edifício, mas de dois, gêminados, o Mercúrio e o São Vito, que marcam a paisagem nessa área da cidade desde os meados da década de 50 pela grandeza do volume construído. O conjunto tem 27 andares, abrigando um total de 690 apartamentos, de um dormitório e quitinetes. Ambos os edifícios foram construídos pela empresa Zarzur e Kogan, sendo o projeto de autoria do arquiteto Aron Kogan.

Naquela década, São Paulo foi caracterizada por um acelerado processo de verticalização, principalmente em sua área central e nos bairros limítrofes ao centro. A arquitetura moderna tinha trazido para os arquitetos novas preocupações, entre as quais a sensibilidade à questão social, principalmente relacionada à habitação, às necessidades de assegurar luz e ventilação, a ênfase na economia da construção, a introdução de novas tecnologias e a possibilidade de tipologias menores, com dimensionamentos mínimos, que deram origem aos pequenos apartamentos de um dormitório ou às quitinetes dos anos 50, precursoras dos flats de hoje.

Em São Paulo foram inúmeros os exemplos de edifícios projetados e construídos nesse período com essas preocupações, destacando-se obras de arquitetos renomados, como Niemeyer (Edifício Montreal, situado na Avenida Ipiranga com Cásper Líbero), Warchavchik (Edifício Guaranésia, na Consolação com Nestor Pestana), Franz Heep (Edifício Arapuan, na Avenida 9 de Julho), Eduardo Kneese de Mello (Edifício Mara, na Avenida Brigadeiro Tobias) e Abelardo de Souza (Edifício Nações Unidas, na Avenida Paulista), entre inúmeros outros.

Nessa época, São Paulo enfrentava, como hoje, uma crise habitacional e de transportes. O Poder Público, por intermédio dos Institutos de Aposentadorias e Pensões e da Fundação da Casa Popular, não dava conta de atender à demanda e a iniciativa privada, principalmente no pós-guerra, rapidamente contribuiu para o *boom* imobiliário e a verticalização, com o uso da incorporação e do condomínio. A crise de transportes era outro dos males que fazia com que morar na área central fosse um conforto, uma vez que poder deslocar-se a pé para o trabalho era uma vantagem.

A construção do São Vito situa-se nesse quadro e, como os edifícios citados acima, faz parte da memória da cidade. Seus responsáveis, Zarzur e Kogan, projetaram e construíram outros edifícios na área central destinados ao mesmo tipo de população, casais sem filhos ou pessoas solteiras, como o conjunto da Rua Paim, composto dos Edifícios Demoiselle, 14 Bis e Caravelle, que também apresenta as mesmas características de deterioração que o São Vito. Aliás, é grande o número de edifícios, principalmente na área central, com mais de 50 anos de vida, tão ou mais deteriorados que o São Vito e nem por isso estão ameaçados de demolição.



Vivem atualmente no São Vito cerca de 1.100 moradores, dos quais cerca de 50% são proprietários. Sob a ameaça de serem desalojados, os moradores estão-se organizando, comandados por uma nova síndica, que acredita que com uma boa administração conseguirá renovar o prédio.

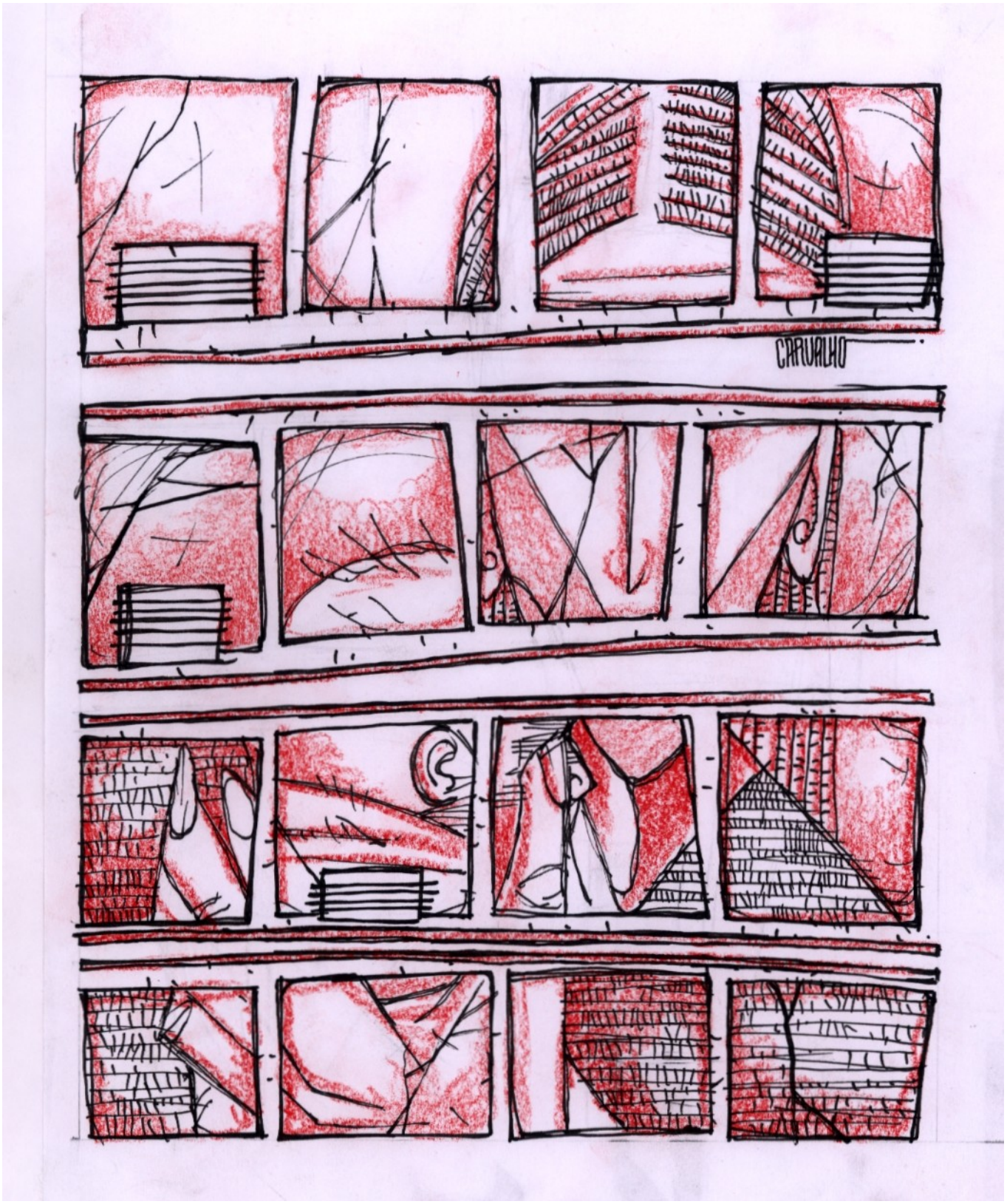
São Paulo apresenta hoje um problema habitacional e de transportes muito mais grave que nos anos 50. Temos um número incerto de moradores de rua, de pessoas que vivem em áreas de risco à beira de córregos, sujeitos a inundações, ou em encostas, com risco de desmoronamento. Temos também os que vivem em áreas de preservação ambiental – e que põem em perigo a água que bebemos e o ar que respiramos –, além dos que acampam em loteamentos irregulares e clandestinos na periferia. O transporte na cidade é caótico e uma das vantagens da área central é ser a mais bem servida de transportes da metrópole.

A municipalidade desenvolveria uma ação muito mais racional e coerente com sua política tão divulgada de incentivar a moradia no centro, se cuidasse prioritariamente desses cidadãos paulistanos, auxiliando-os a melhorar o espaço em que vivem, uma vez que os jornais têm divulgado que eles se estão organizando com essa finalidade, do que, em nome de algum possível projeto de embelezamento para o Parque D. Pedro II, contribuir para expulsar os que estão ali vivendo, mesmo de forma precária.

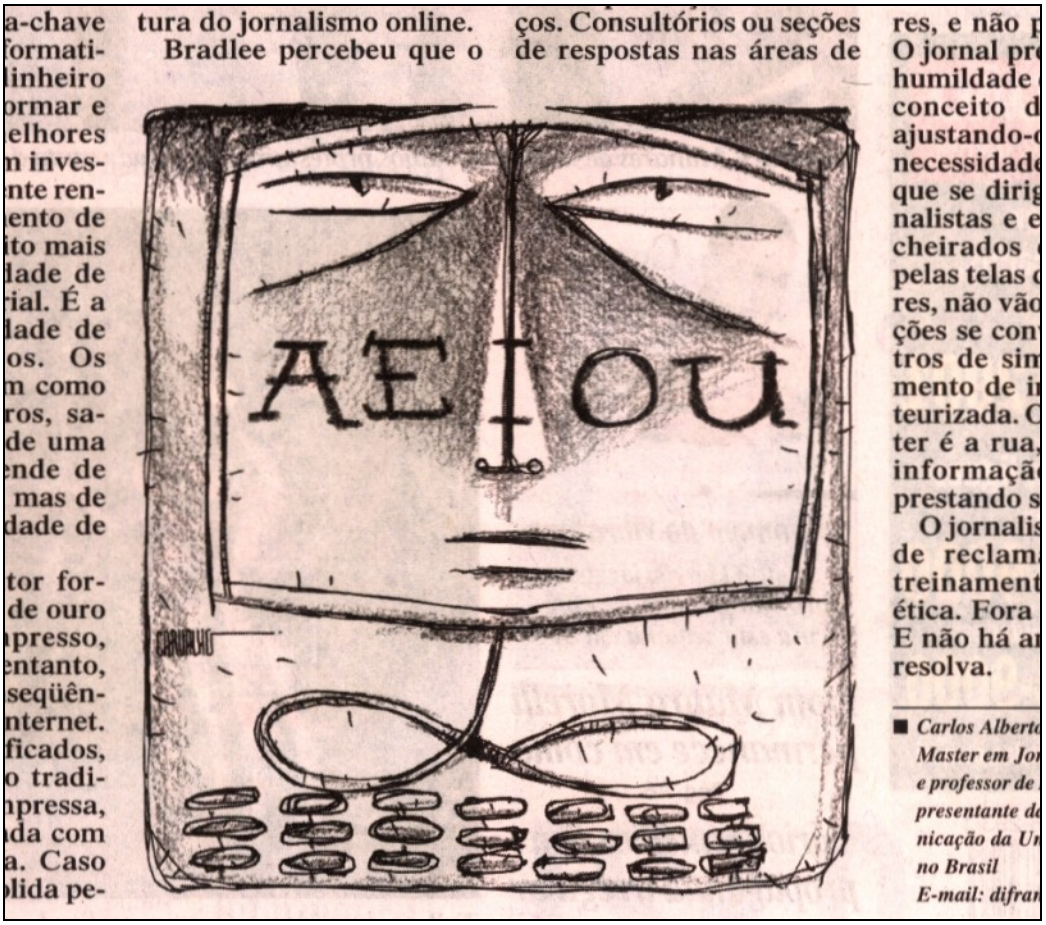
■ *Maria Ruth Amaral de Sampaio é professora titular FAU-USP*

ANEXO K 32: Layout de Carvalho para o texto *O destino do São Vito* (21/07/2003).

.



ANEXO K 33: Ilustração de Carvalho para o texto *Repensar os Jornais*, publicado na página 2 do *Jornal Estado de São Paulo*, no dia 21 de julho de 2003.



CARLOS ALBERTO DI FRANCO

Repensar os jornais

Ben Bradlee, o carismático ex-diretor do jornal *The Washington Post*, é sempre uma palavra que merece ser ouvida. Segundo Bradlee, "um grande editor é alguém capaz de atrair bons profissionais para trabalhar no jornal. É alguém que sabe como encorajar talentos e despertar o melhor nas pessoas. É como um técnico de um time". O comentário, apoiado na força persuasiva da simplicidade, resume todo um programa de recursos humanos para as redações.

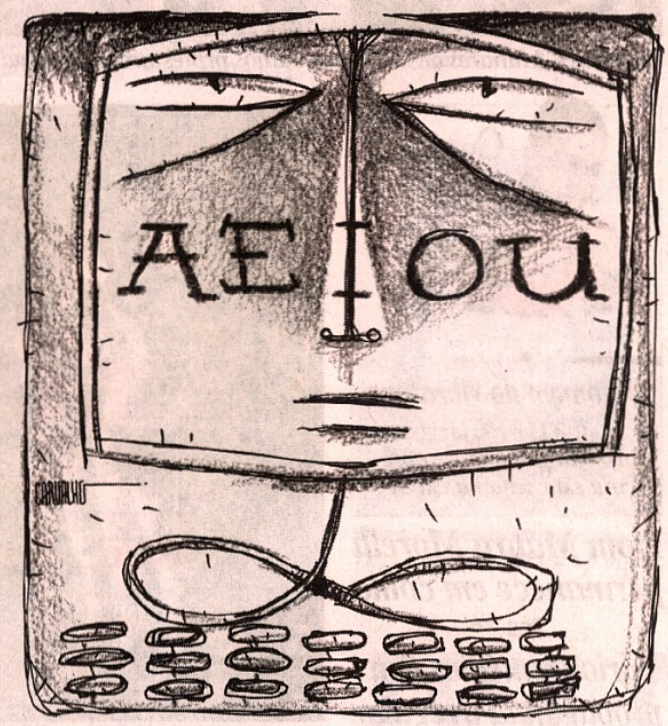


Seus sites não podem ficar reduzidos à reprodução virtual do conteúdo impresso

Os recursos humanos são, de fato, a peça-chave de uma empresa informativa. O tempo e o dinheiro gastos em atrair, formar e aperfeiçoar os melhores profissionais são um investimento extremamente rentável. O gerenciamento de uma redação é muito mais do que uma atividade de coordenação editorial. É a fascinante capacidade de promover talentos. Os bons editores, assim como os grandes maestros, sabem que a beleza de uma sinfonia não depende de um gênio solitário, mas de uma fina solidariedade de talentos.

Bradlee, um editor formado numa época de ouro do jornalismo impresso, não conseguiu, no entanto, captar as reais conseqüências do avanço da internet. A seção dos classificados, por exemplo, nicho tradicional da mídia impressa, precisa ser repensada com urgência e ousadia. Caso contrário, será engolida pelas facilidades oferecidas pela internet. A cultura virtual, queiramos ou não, é um fato. Os jovens são navegantes compulsivos do ciberespaço. Mas os jornais só conquistarão essa importante fatia do mercado se efetivamente perceberem que os seus sites não podem ficar reduzidos à simples reprodução virtual do seu conteúdo impresso. O jornalismo na internet pressupõe uma profunda revolução nos conceitos, na forma e no conteúdo da informação. Exige, ademais, equipes especializadas e bem formadas na cultura do jornalismo online.

Bradlee percebeu que o jornal pode ser imbatível na cobertura local. Segundo ele, a TV e a internet estão um pouco "ausentes no noticiário local, sobre o que está acontecendo na comunidade em que as pessoas vivem. E esse é um mercado importantíssimo para nós". Tem razão. A globalização está produzindo um fenômeno curioso: quando tudo é (ou pretende ser) transnacional, o local ganha enorme importância. As pessoas estão carentes de vínculos próximos. O leitor quer saber o que acontece na sua cidade, no seu bairro, no seu quarteirão. O consumidor real – não o de proveta, concebido no ambiente rarefeito das redações – quer saber em que medida o global pode afetar o seu dia-a-dia e, como é lógico, o seu bolso. Quer uma ágil e moderna prestação de serviços. Consultórios ou seções de respostas nas áreas de saúde, direito, aplicações financeiras e informática, por exemplo, são um sucesso em todo o mundo.



Ben Bradlee, formado na escola dos antigos editores, mantém excessiva distância dos leitores. Não acredita nas pesquisas de opinião e imagina que a postura vertical é a mais recomendável para o relacionamento do jornal com o seu público. "Os leitores podem não querer ver no jornal o tipo de informação da qual precisam. E podem não querer o que você acha que eles deveriam receber", sublinha. Um bom jornal, por óbvio, não pode ficar refém do mercado. Precisa, freqüentemente, tornar interessante o que é realmente importante. Mas um jornal de qualidade não pode viver de costas para o leitor. Os jornalistas precisam escrever para os leitores, e não para os colegas. O jornal precisa ter a sábia humildade de moldar o seu conceito de informação, ajustando-o às autênticas necessidades do público a que se dirige. Quando jornalistas e editores, entrincheirados e hipnotizados pelas telas dos computadores, não vão à luta, as redações se convertem em centros de simples processamento de informação pasteurizada. O lugar de repórter é a rua, garimpando a informação, apurando, prestando serviço ao leitor.

O jornalismo de qualidade reclama atualização, treinamento, inovação e ética. Fora disso é o vazio. E não há anabolizante que resolva.

■ *Carlos Alberto Di Franco, diretor do Master em Jornalismo para Editores e professor de Ética Jornalística, é representante da Faculdade de Comunicação da Universidade de Navarra no Brasil*
E-mail: difranco@ceu.org.br

ANEXO K 34: Layout de Carvalho para o texto *Repensar os Jornais* (21/07/2003).



ANEXO K 35: Ilustração de Acosta para o texto *Pássaros urbanos cantam alto para poder 'namorar'*, publicado na página 12 do *Jornal da Tarde*, no dia 20 de julho de 2003.

Pássaros urbanos cantam alto para poder 'namorar'

Cientistas europeus garantem à revista 'Nature' que a poluição sonora das grandes cidades não está deixando outra opção aos pássaros



Os pássaros que vivem nos grandes centros urbanos estão sendo obrigados a aumentar o volume de seus cantos – usados como arma de sedução para a reprodução – por causa da poluição sonora. A descoberta foi feita por um grupo de cientistas europeus e publicada pela conceituada revista britânica *Nature*.

Segundo os cientistas Hans Slabbekoorn e Margriet Peet, diversos pássaros que vivem nas grandes cidades passaram a cantar mais alto para poderem ser escutados pelas "namoradas" e assim não terem seu processo reprodutivo afetado.

"Isso demonstra, pela primeira vez, que as alterações no meio ambiente podem mudar as formas de comunicação dos pássaros", explicou Peet à *Nature*.

Para chegar a estas conclusões, os autores do estudo gravaram o canto de 32 pássaros machos na cidade holandesa de Lieden. Resultado: cada um deles demonstrou ter um repertório entre três e nove cantos diferentes. Os especialistas também constataram que a freqüência mínima média dos cantos estava "ligeiramente relacionada ao ruído ambiental."

"Os machos dos lugares mais barulhentos são os que têm maior freqüência em seus cantos, enquanto os das zonas mais silenciosas emitem notas que alcançam as freqüências mais baixas", garantiu Slabbekoorn.

De acordo com os cientistas, os carros, aviões e as máquinas, em geral, podem vir a estimular a criação de uma "nova forma de seleção das espécies que passariam a usar mais sinais acústicos para facilitar sua reprodução."

Mais: segundo eles, os pássaros adaptam o volume de seus cantos ao local onde se encontram. Esta habilidade – além do quesito acasalamento – também pode levá-los a sobreviver nas grandes cidades.

"Esta característica pode criar dois grupos de espécies bem diferentes: por um lado, os que podem adaptar seus sinais para competir com o barulho; por outro, os que não desenvolveram esta qualidade", concluiu Slabbekoorn.

ANEXO K 36: Versão do texto encaminhada para Acosta para a ilustração publicada na página 12 do *Jornal da Tarde*, no dia 20 de julho de 2003.

[JT-INTERNACIONAL-IMAGENS&TEXTOS ... 18/07/03] Author:DOLIS Date:18/07/03
Name:PASSAROS Length:58

Os pássaros urbanos estão sendo obrigados a aumentar o volume de seus cantos – usados como arma de sedução para a reprodução – por causa da poluição sonora. A descoberta foi feita por um grupo de cientistas europeus e publicada pela conceituada revista britânica *Nature*.

Segundo os cientistas Hans Slabbekoorn e Margriet Peet, diversos pássaros que vivem nas grandes cidades passaram a cantar mais alto para poderem ser escutados pelas "namoradas" e assim não terem seu processo reprodutivo afetado. "Isso demonstra, pela primeira vez, que as alterações no meio ambiente podem mudar as formas de comunicação dos pássaros", explicou Peet à *Nature*.

Para chegar a estas conclusões, os autores do estudo gravaram o canto de 32 pássaros machos na cidade holandesa de Lieden. Resultado: cada um deles demonstrou ter um repertório entre três e nove cantos diferentes. Os especialistas também constataram que a freqüência mínima média dos cantos estava "ligeiramente relacionada com o ruído ambiental."

"Os machos dos lugares mais barulhentos são os que têm maior freqüência em seus cantos, enquanto os das zonas mais silenciosas emitem notas que alcançam as freqüências mais baixas", garantiu Slabbekoorn.

De acordo com os cientistas, os carros, aviões e as máquinas, em geral, podem vir a estimular a criação de uma "nova forma de seleção das espécies que usam mais sinais acústicos para facilitar sua reprodução."

Mais: segundo eles os pássaros adaptam o volume de seus cantos ao local onde se encontram. Esta habilidade – além do quesito acasalamento – também pode levá-los a sobreviver nas grandes cidades. "Isso pode criar dois grupos de espécies diferentes: os que podem adaptar seus sinais para competir com o barulho, e os que não desenvolveram esta qualidade", concluiu Slabbekoorn.

ANEXO K 37: Arte final de Acosta para o texto *Pássaros urbanos cantam alto para poder 'namorar'*, publicado na página 12 do *Jornal da Tarde*, no dia 20 de julho de 2003.



ANEXO K 38: Vinheta de Acosta para a coluna *Advogado de Defesa*, publicada na página 3 do *Jornal da Tarde*, no dia 21 de julho de 2003.

Advogado de Defesa

TIM

Nada do seguro prometido. Prejuízo

Quando da compra de meu celular TIM, pelo qual paguei R$ 1,8 mil, procurei informações sobre o seguro, quando fui informado pelos vendedores de que o serviço estava sob avaliação e seria colocado à disposição dos clientes em breve. O tempo foi passando e, com ele, a minha paciência, tendo em vista que o serviço nunca estava disponível e, toda vez que questionava a empresa sobre o seguro, recebia respostas-padrão. Para minha decepção, passados três meses da compra eu fui assaltado e, além de meu carro, levaram o celular. Obviamente a TIM não se responsabilizou pelo aparelho, só que, para reabilitar a linha, tenho de adquirir outro, além de levar o B.O. para que me fosse cedido outro chip. Cansado de tantos transtornos, resolvi cancelar o contrato, e só então fui contatado pela empresa, em duas ocasiões diferentes. As atendentes disseram que meu caso estava sob análise, para minimizar o meu prejuízo, a empresa propôs desconto na compra de outro, cujo valor era somente 1/6 do celular que eu nem sequer tinha acabado de pagar.
Marcos Gomes de Oliveira, Capital.

Resposta: *Contatamos o sr. Oliveira e o informamos que já estamos negociando o seguro que iremos oferecer a nossos clientes, mas ainda não há uma data para o lançamento do produto. Tão logo ocorra roubo ou extravio de um aparelho celular é importante que o*



SUL AMÉRICA CAPITALIZAÇÃO

Por que só devolvem 31% do investimento?

Após ter pago nove parcelas do título da Sul América Capitalização para a aquisição de um veículo decidi cancelar o contrato e pedir o resgate das quantias pagas. Mas é simplesmente impossível falar com a empresa: ou a secretária eletrônica informa que "todas as posições estão ocupadas" ou, ao ser atendido, permaneço por mais de 15 minutos aguardando o atendimento do Departamento de Resgate, até a ligação cair. Insisti muito e, quando consegui, enfim, falar com a empresa, fui informado de que, do total pago (R$ 1.056) só tenho direito de resgatar o valor proporcional a 31,84%. Com que direito a empresa retêm 68,16% do valor total?
Adelmo A. de Lima,
Ribeirão Preto, SP.

Resposta: *O valor do resgate antecipado do produto está de acordo com o que consta das condições gerais do título que foram entregues ao sr. Lima pelo corretor no ato da aquisição do plano. Ao receber em casa o kit com fita de vídeo e folheto de perguntas e respostas, o cliente teve nova*

ESTAPAR

Dano no pára-lama, no estacionamento

Ao retornar ao estacionamento Estapar da Galvão Bueno onde havia deixado o carro por pouco mais de 2 horas, deparei-me com ele na porta do estabelecimento e com o pisca-alerta ligado. Ao indagar o manobrista sobre o porquê, fui informada de que, em razão de a chave não estar no contato, ele teve de arrastá-lo, o que resultou em um amassado no pára-lama dianteiro direito. Mesmo assim tive de pagar pelo período estacionado. O estabelecimento não deveria se responsabilizar pelo ocorrido e ter um seguro para esses casos?
Alice Massami Sassaki, Capital.

Resposta: *Como a sra. Alice deixou o carro na rampa de acesso do estacionamento e levou as chaves, obstruindo a entrada e saída dos veículos, tivemos de deslocá-lo por cerca de um metro e meio, desativando, no entanto, o freio de mão. O carro foi conduzido por manobrista devidamente habilitado e em momento algum foi "arrastado", como ela citou. Ao retornar, a cliente reclamou de um amassado no pára-lama e foi imediatamente atendida pela gerência, que em sua presença comprovou a impossibilidade de tal dano ter sido ocasionado dentro do estacionamento. Jamais nos eximimos de nossa responsabilidade, honrando o ressarcimento dos prejuízos causados aos veículos estacionados em nossas dependências.*
Sistema Estapar.

ANEXO K 39: Vinheta de Acosta para a coluna *Advogado de Defesa*, publicada na página 3 do *Jornal da Tarde*, no dia 25 de julho de 2003.

Advogado de Defesa

SANTAMÁLIA SAÚDE

Estou decepcionada com o convênio

Eu e minha família somos conveniados do Santamália Saúde há dois anos, mas há seis meses constatamos que a empresa não tem nem profissionais preparados nem equipamentos bons o suficiente para diagnosticar com precisão a suspeita de um câncer em um de meus parentes. Por conta disso, tivemos de pagar um profissional conhecido na área, que nos indicou a refazer todos os exames já feitos pelo Santamália, porque eles estavam incompletos. Já notifiquei o Serviço de Atendimento da empresa sobre a falta de suporte técnico, mas a resposta que recebi é que "se trata de conduta". Outra coisa que me chama a atenção é o fato de as minha reclamações só serem respondidas verbalmente, "pois essas são as normas", o que nos deixa convictos de que "o que o Santamália fala não se escreve nem se assina". Em consulta com um advogado, fui informada de que jamais conseguiríamos ganhar uma ação se processássemos o convênio por erro médico, por questões de ética. Que lei é essa que só protege as prestadoras de serviço?
Monica Pinto Cruz, Capital.

Resposta: *Nossos profissionais são especializados, totalmente qualificados e com cursos e títulos os mais renomados na classe médica, como é o caso do oncologista clínico que cuidou do*



VÉSPER

Devo esperar 30 dias pelo reembolso?

Quando adquiri um aparelho da Vésper, o atendente me explicou como funcionava o sistema e passou os dados de uma conta bancária para que eu fizesse o pagamento, o que providenciei no dia seguinte. Como moro sozinha e teria de contratar uma pessoa para receber a encomenda, resolvi ligar à empresa para confirmar a entrega, mas após 45 minutos de espera na linha não consegui ser atendida. Irritada, liguei para a central de vendas, que informou, para minha surpresa, que o depósito não havia sido confirmado e eu teria de enviar uma cópia do comprovante de pagamento via fax. Decepcionada com o atendimento, resolvi cancelar a compra e pedir meu dinheiro de volta, mas a empresa só fará a devolução daqui a 30 dias. Isso é correto, tendo em vista que tive de pagar antecipadamente, e à vista, pelo telefone, cuja qualidade a empresa nem sequer garante?
Monaliza Leandro, Capital.

BANESPA

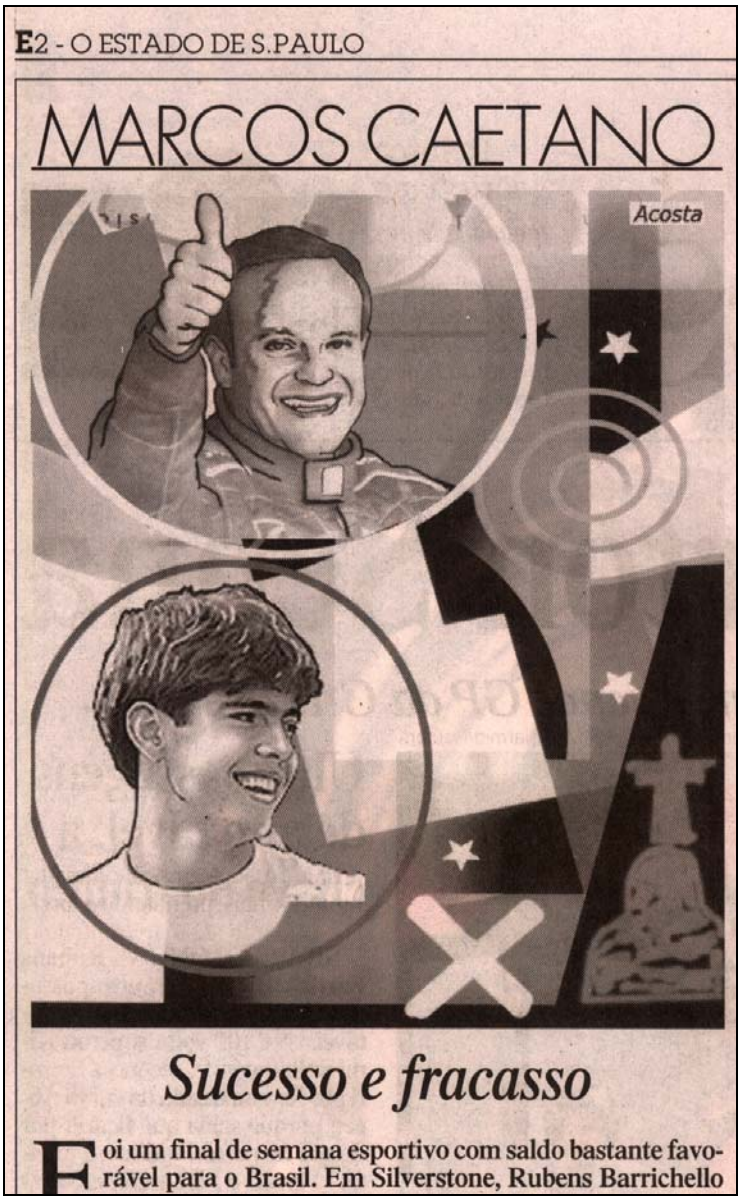
Exijo a devolução do que paguei corrigida

No início de 2002, fiz um seguro residencial com vencimento em 17 de janeiro deste ano no Banco Santander-Banespa, do qual sou cliente desde 1981. Em novembro, porém, mudei de residência e imaginei que, ao vencer o seguro, se eu não manifestasse interesse em renová-lo, ele seria cancelado. Qual não foi minha surpresa quando, no vencimento, renovaram o seguro sem o meu consentimento. Procurei a agência para cancelá-lo e fui informado de que haveria uma demora de 15 dias para a devolução do valor cobrado. Passados três meses e cinco dias, fui chamado para receber o cheque da devolução e para a minha surpresa ele veio com valor inferior ao que eu havia pago, sem juros, e mais, sem correção monetária. Fiquei pensando que, se a situação fosse inversa, isto é, se eu devesse para o banco, estaria pagando juros e correção. Portanto, acho que o mínimo que o banco deveria fazer para reparar o erro que cometeu é pagar o que me deve com as devidas correções monetárias.
Carlos Eduardo Dias Bonilha, Capital.

Resposta: *Contatamos o sr. Bonilha e os fatos apontados em sua reclamação foram solucionados.*
Grupo Santander Banespa.

Da Redação: *O sr. Bonilha informa que, após sua reclamação ao* **JT**, *foi*

ANEXO K 40: Ilustração de Acosta para o texto *Sucesso e Fracasso*, publicado na coluna de Marcos Caetano na página 2 do caderno *Esportes*, no *Estadão*, no dia 21 de julho de 2003.



E2 - O ESTADO DE S.PAULO

MARCOS CAETANO

Acosta

Sucesso e fracasso

Foi um final de semana esportivo com saldo bastante favorável para o Brasil. Em Silverstone, Rubens Barrichello

ANEXO K 41: Ilustração de Acosta para a coluna *Seus Direitos*, publicada na página 5 do caderno *Economia* do *Estadão*, no dia 21 de julho de 2003.

SEUS DIREITOS

Cereal Kellogg's: insetos

Consumo o produto Muslix da Kellogg's há anos e habituei meu filho a consumir cereais no café da manhã. No dia 10/5 comprei duas caixas do Muslix Tradicional no Carrefour da Rua Pamplona (NF 63797), mas, ao abrir a caixa no dia seguinte, para minha surpresa e nojo, o cereal estava infestado de insetos vivos, o que só percebi quando coloquei o produto no leite e vi algo diferente 'boiando'. Foi aí que descobri mais insetos andando dentro da embalagem plástica. Enojada, me perguntei: será que já comemos insetos outras vezes, sem reparar? (a embalagem estava em perfeito estado, sem aberturas na caixa de papelão ou no saco plástico interno). Como sou cuidadosa com o que compro e observo a data de validade, vi que a caixa do cereal traz como data de fabricação 26/2/2003, com validade até 26/11/2003. No dia 12/5 contatamos o SAC da Kellogg's, falando com d. Karine, que pediu uma amostra do produto, retirada em casa no dia 14 para análise (nem seria preciso, pois os insetos eram visíveis a olho nu). Depois de três semanas, no dia 5/6, recebi uma carta de desculpas da empresa, com aquela mesma história de que a infestação não é culpa deles, que os produtos são 'rigorosamente preparados', etc. A explicação é que o produto pode ter sido armazenado em local infestado de insetos, que o contaminaram mesmo depois de embalado (segundo eles, o inseto é típico de farinhas). E ficou por isso mesmo. Pergunto: a Kellogg's simplesmente se exime da responsabilidade? E a credibilidade do nome, fica por isso mesmo? A empresa não vai tomar uma atitude? Eles não querem nem saber onde ocorreu a infestação; conclusão: não estão preocupados com o consumidor. Conselho para quem consome, principalmente se tem filhos: não confie em 'nomes'. Maria Cristina Abreu – V. Mariana



■

A empresa responde:

"A Kellogg's, em todo o mundo, tem como objetivo primordial oferecer aos consumidores produtos da mais alta qualidade e com grande valor nutritivo. Reclamações sobre nossos produtos são bastante raras, pois temos um Controle de Qualidade rigoroso, que vai desde a escolha da matéria-prima até o produto final. Temos a consciência de que a garantia da qualidade de um produto como o Kellness Müslix Tradicional depende de diversos fatores, como um simples procedimento rotineiro de limpeza, até complexos procedimentos de fabricação e programas de controle de matérias-primas produzidas por fornecedores de diferentes partes do mundo. Os cereais que processamos sofrem uma ação rigorosa de altas temperaturas durante um período de tempo capaz de eliminar qualquer forma de vida, mesmo microbiológica. No entanto, é importante lembrar que os cereais, uma vez empacotados, se armazenados próximos a outros produtos ou em locais infestados por insetos, podem ser afetados por uma contaminação. Particularmente no que se refere a esta reclamação, o inseto encontrado é típico de farinhas e, quando próximo ao Kellness Müslix Tradicional, pode contaminar nosso produto. Lamentamos profundamente que tenham ocorrido problemas com um dos nossos produtos, o Kellness Müslix Tradicional, conforme sua reclamação. Uma vez que temos total controle dos procedimentos e métodos de operação em nossa fábrica e temos como avaliar os produtos reclamados, temos a confiança de que o problema de infestação encontrado não foi gerado pela Kellogg's. Por se tratar de uma infestação, caso ela tivesse ocorrido durante o processo de produção do Kellness Müslix Tradicional, o lote ou parte dele também estaria afetado. É importante salientar que não recebemos mais nenhuma reclamação de infestação com esta data de produção (26/2/2003 lote F). Ainda, analisamos também amostras deste mesmo lote de produção que mantemos em nossos controles e não encontramos nenhum problema, reforçando mais ainda a nossa confiança desta infestação ter sido gerada fora de nossa fábrica. Mais uma vez, a Kellogg's agradece profundamente o fato de ternos comunicado este acontecimento. São clientes dedicados e exigentes assim que garantem que nossos padrões de qualidade estejam cada vez mais elevados. Kellogg Brasil & Cia."

■

Recebi ontem resposta da coluna reproduzindo o fax recebido da empresa reclamada. Agradeço o empenho da coluna, mas renovo os meus protestos, pois, ao contrário do que a empresa afirma (e tenho provas), a venda foi feita com prazo de 30 dias, por ser o valor superior a R$ 300. Se isso não fosse verdade, por que seria o meu cheque pré-datado e por que eu entraria com ação por perdas e danos? A audiência será em 21 de julho (hoje). Além de tudo isso, meu cheque foi pago, e

ANEXO K 42: Ilustração de Acosta para a chamada de capa *Cartucho e Papel: Qual o par Perfeito?*, do caderno *informática*, do *Jornal da Tarde*, publicado dia 19 de junho de 2003.



ANEXO K 43: Primeira arte final de Acosta para a chamada de capa *Cartucho e Papel: Qual o par Perfeito?*, do caderno *informática*, do *Jornal da Tarde*, publicado dia 19 de junho de 2003.



ANEXO K 44: Ilustração de Cido Gonçalves para o texto *Manhã a bordo de um táxi*, na página 14 do *Caderno2*, do *Estadão*, publicada dia 18 de julho de 2003.



ANEXO K 45: Ilustração de Cido Gonçalves para o texto *Temos um encontro de amor no fundo do abismo*, na página 10 do *Caderno2*, do *Estadão*, publicada dia 22 de julho de 2003.



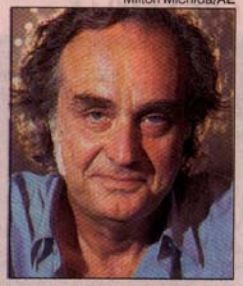
CADERNO 2

ARNALDO JABOR

Temos um encontro de amor no fundo do abismo

Olho os jornais em busca de esperança. Nada. Só expectativas e "des-acontecimentos". Tudo parece andar para trás. Todo mundo diz: "O Lula tem de dar certo!" Mas, ninguém ajuda. Vivemos um suspense à beira do abismo, vendo que as coisas não acontecem, param no meio: o juiz perdoou o ladrão, o plano não foi cumprido, a violência não parou, o MST vai continuar... Em suma, as coisas "des-acontecem", andam de costas e a vida brasileira vai virando – como dizia Simonsen – "um corpo sob anestesia, mas sem cirurgia". A reforma da Previdência está sendo desfigurada a frio.

Milton Michida/AE



■ *O cineasta Arnaldo Jabor escreve às terças neste espaço*

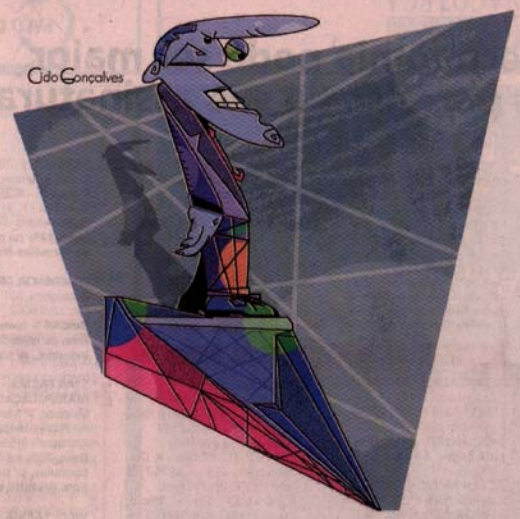
Aos poucos, vai sendo comida pelos tubarões, como o peixe de *O Velho e o Mar* e, quando chegar à praia, será um esqueleto. Tudo se organiza para o fracasso, como as peças de um quebra-cabeça feitas expressamente para não encaixar. Para nós, o fracasso é um desejo. Por algum motivo misterioso, queremos ver o País no fundo do abismo. A vontade de fracasso é uma espécie de vacina contra a decepção. Depois da derrota, suspiramos, aliviados: "Eu não disse?"

Há dez anos o Brasil está à beira de decolar. Mas há um complô invisível para que ele não se erga do chão. E o que me impressiona é que ninguém se incomoda com a aproximação da catástrofe. Pior: muitos se unem para apressar sua chegada. A oposição dos "Babás", dos jornalistas burros aliados à oligarquia está a pleno vapor. O maior inimigo da democracia é a aliança entre o ideologismo regressista e a oligarquia vingativa. "Danem-se as questões importantes, dane-se tudo" – berram. Bom é apontar impossibilidades, descrer, denunciar "vira-casacas". No fundo, vemos que a finalidade dessa gente na política é impedir o País de fazer Política. Nada mais parecido com a sabotagem sistemática feita contra FHC do que a atual sabotagem que está sendo feita ao governo Lula.

A evidência deslavada da necessidade técnica das reformas não comove ninguém. Até sabem que o País pode quebrar, mas nem ligam. Há, em oligarcas e intelectuais, um desejo secreto de conhecer o caos. Já tivemos muitos anos de "zona", de "mangue" político e isso provoca uma saudade perversa. Mas querem ir além: querem o caos, a verdade pura do abismo.

Essa gente quer desfazer as conquistas democráticas dos últimos anos. Querem apagar vitórias, querem a volta do frágil galinheiro que éramos. Nos últimos anos, com FHC e Lula, melhorou a "qualidade" (chamemos assim) da política nacional. Há nove anos que pessoas decentes ocupam o Executivo. Houve muitos avanços no sentido de um futuro mais moderno, mais racional. Desculpem minha esperança – que eu sei que é vista com desconfiança ("ahhh... alguma coisa ele está querendo...") – mas, muita coisa melhorou, sim, no Brasil, ó filhos do bode, ó cegos ideológicos. A democracia permitiu que inúmeras verdades viessem à tona.

A quebra do Estado brasileiro, por exemplo, no meio dos anos 80, foi ruim e boa. Deu-nos uma "orfandade" diante do gigante quebrado, mas despertou mais vontade de autonomia na sociedade. A sociedade civil já pensa em "nós" e não em "eles" apenas, os remotos donos do poder. Apesar dos populismos, já deixamos de ser "vítimas" e passamos a ser



"cúmplices". Outro exemplo? A globalização da economia é um bonde carregado de problemas novos. Sim, sem dúvida. Pode nos jogar num vazio de excluídos, sem nichos, lá fora? Pode. Mas, teve a vantagem de nos colocar mais perto da realidade nacional, rompendo as paredes da "taba imaginária", nossa ilha ibérica de esperança vã. A globalização nos trouxe o contato com métodos de gestão e administração mais anglo-saxônicos, trouxe nova ética empresarial. Trouxe a idéia de "eficiência" contra o delírio ideológico, que dispensa estudo e viabilidade. Muito mais importante que apontar causas para a pobreza é descobrir formas de combatê-la.

A tal "mão invisível do mercado" pode nos dar bananas, claro. Contudo, o conceito de "mercado" dinamiza a auto-regulação da vida social e econômica do País, sim. "Mercado" pode ser bom, sim, como termômetro, como amenizador de certezas burras, "mercado" como relativizador de burrices totalitárias. Também, já há responsabilidade civil e fiscal, entre nós. Apareceu a idéia do "possível", em vez da velha bravata das utopias. E isso não é covardia "antiutópica", como pensam algumas bestas quadradas; é sabedoria. A análise meramente economicista não retrata o Brasil de hoje. Houve um grande avanço psicossocial, houve um claro crescimento institucional da democracia, da cidadania.

Ficou visível que, apesar da velhice corporativa do poder Judiciário, temos o advento de corajosos procuradores da República, de juízes jovens e honestos, encurralando gente que era invulnerável. Hoje, já percebemos que os problemas do Brasil são muito mais complicados do que uma mera questão de "injustiça social". Já sabemos que a má distribuição de renda não é causa; é conseqüência da secular estrutura de um Estado patrimonialista que tem de ser reformado por dentro, pois a "luta de classes" que nos determinou já aconteceu – no século 16 e os vitoriosos donatários mandam até hoje.

Ficou evidente que só a democracia, em sua prática, pode expelir os micróbios que a atacam. A democracia tem anticorpos que vão limpando seu organismo contra os inimigos autocráticos. Já houve um enfraquecimento das oligarquias seculares. O País está mais resistente a ditaduras e a delírios da velha geléia geral. Se fizermos as reformas, a vitória é possível. E é justamente por isso que os fracassomaníacos, os pessimistas, os chupins do Estado, os negros urubus do privilégio, os mamadores dos subsídios, os adeptos do "quanto pior melhor" estão todos em pé de guerra, a postos, na vigília antidemocrática, para impedir que o avião decole, para que possam todos se espojar na lama tradicional do atraso brasileiro, satisfeitos como porcos e toupeiras. Temos um encontro de amor marcado no fundo do abismo.

POLÊMICA

ANEXO K 46: Ilustração de Carlinhos Muller para o texto *O impacto da pirataria*, dos editoriais, na página 3 do *Estadão*, publicado dia 15 de janeiro de 2004.



O impacto da pirataria

A Associação de Defesa da Propriedade Intelectual (Adepi) organizou equipes de investigação infor-

ainda não estão suficientemente convencidas de que o combate à pirataria é uma prioridade. O esforço maior tem sido



O impacto da pirataria

A Associação de Defesa da Propriedade Intelectual (Adepi) organizou equipes de investigação informal – substituindo a polícia nesse tipo de trabalho – na tentativa de dar mais eficiência ao combate à pirataria de obras audiovisuais. As investigações revelaram que a falsificação de fitas VHS, DVDs, CDs e até de capas de filmes e matrizes de logotipos de distribuidoras, acarretou, no ano passado, um prejuízo de US$ 200 milhões – US$ 70 milhões a mais do que em 2002 – para os detentores dos direitos autorais. A CPI da Pirataria e uma maior atuação da polícia – no ano passado 1.344 pessoas foram indiciadas em inquérito por esse crime – não foram suficientes para inibir a ação dos piratas.

A lei brasileira de propriedade intelectual é apontada como uma das melhores do mundo. Está em vigor há seis anos, mas é pouco cumprida. Em 2002, a União Brasileira de Vídeo estimou que 35% dos home videos usados no País são piratas, vendidos por um quarto do preço normal. A situação do mercado fonográfico é ainda mais grave. A Associação Brasileira dos Produtores de Discos (ABPD) afirma que 50% das cópias vendidas no ano passado eram piratas, contra apenas 3%, em 1997. A Associação Brasileira de Empresas de Software diz que, em 2002, cerca de 15 mil empregos formais não foram criados devido à pirataria. Na produção de cigarros, está o exemplo mais escandaloso: em 2002, foram consumidos 7,1 bilhões de maços, mas apenas 4,8 bilhões pagaram impostos. A cada três maços, um é "irregular", segundo a CPI da Pirataria.

Apesar do impacto negativo da pirataria sobre a indústria, a publicidade e a arrecadação de impostos, as autoridades ainda não estão suficientemente convencidas de que o combate à pirataria é uma prioridade. O esforço maior tem sido desenvolvido pelos agentes privados do setor audiovisual, que realizaram, no ano passado, 3.535 inspeções para apurar casos de pirataria. 1.462 delas resultaram em apreensões feitas pela polícia. Foram apreendidas 254 mil fitas de VHS, 129 mil discos óticos e bloqueados, na internet, 2.418 sites que vendiam produtos piratas. Frente ao volume de material pirateado, que está diante dos olhos de todos – nas barracas dos camelôs, lojas, locadoras e sites de internet –, essas apreensões são muito pequenas.

Agentes particulares fazem a maior parte do esforço contra a pirataria

Em abril do ano passado o Brasil voltou à "lista prioritária de observação" do Escritório de Representação Comercial dos Estados Unidos (USTR) por ser um dos países que não combatem com a energia necessária o comércio pirata. Há real possibilidade de os Estados Unidos aplicarem sanções comerciais pesadas ao País, escudados nesse fato. Uma das sanções seria a anulação das preferências tarifárias concedidas a cerca de 4.600 produtos exportados para os EUA com alíquota zero.

Desde 1999, a Interpol considera que a pirataria não é mais uma atividade "acessória" das grandes redes do crime organizado. Tornou-se o negócio principal de muitas quadrilhas que agora complementam seus lucros com tráfico de drogas e outras atividades ilícitas. O combate à pirataria e a proteção da propriedade intelectual, portanto, correspondem aos interesses do País. E, de pouco adianta o governo concordar com essa premissa, se não oferece os meios necessários para que a pirataria seja efetivamente combatida.

ANEXO K 47: Ilustração de Carlinhos Muller para o texto *Terceira megaoperação da PF*, dos editoriais, na página 3 do *Estadão*, publicado dia 15 de dezembro de 2003.



Terceira megaoperação da PF

Depois da "Operação Anaconda", em São Paulo – com ramificação em outros Estados –, que lede, para adquirir mercadorias ilegais no Paraguai. A "caixinha" por veículo abordado variava de R$ 250,00 a R$



Terceira megaoperação da PF

Depois da "Operação Anaconda", em São Paulo – com ramificação em outros Estados –, que levou à desmontagem de vasta quadrilha e à prisão de membros da polícia e da magistratura, como o juiz Rocha Mattos, e depois da "Operação Praga do Egito", que resultou na prisão de dezenas de pessoas envolvidas em fraudes, entre as quais o ex-governador de Roraima Neudo Campos, a Polícia Federal lavra mais um tento com a "Operação Trânsito Livre" em Foz do Iguaçu, que já produziu a prisão de 40 policiais rodoviários, 14 "batedores" – intermediários do suborno dos policiais, pago por sacoleiros – e um policial civil. Descobriu-se que a corrupção local rendia aos envolvidos uma "caixinha" não inferior a R$ 1 milhão por mês, o que representava, para policiais que ganham um salário médio entre R$ 2.500,00 e R$ 3.000,00 mensais, uma remuneração extra de R$ 20 mil!

Só com muito controle e muito rigor disciplinar se evita a corrupção

Antes de mais nada, convenhamos: fala-se muito que policiais devem ganhar muito bem, para não se sentirem tentados a enriquecer de forma ilícita. Ora, embora seja justo dizer que policiais mereçam ganhar muito bem – até pelos riscos que correm –, não haverá alto salário que liquide a "tentação" de embolsar, regularmente, uma dinheirama como essa – o que só fortes princípios morais, de um lado, e rígidos controles administrativos, de outro, conseguirão refrear. Essa situação, mais uma vez, demonstra que também nas fronteiras, como nos presídios, só haverá controle máximo se houver corrupção mínima.

As estimativas da Polícia Federal quanto ao "faturamento" global dos policiais rodoviários e "batedores" em Foz se baseiam no fato de cerca de mil ônibus de sacoleiros de vários Estados cruzarem, semanalmente, a Ponte da Amizade, para adquirir mercadorias ilegais no Paraguai. A "caixinha" por veículo abordado variava de R$ 250,00 a R$ 500,00, dividida pelos 55 participantes, que tiveram prisão temporária decretada. Embora ainda não se saiba o montante que os policiais arrecadaram, até hoje, com sua atividade corrupta, nas casas dos acusados foram apreendidos computadores, dinheiro – dólares e reais – e 15 veículos. Havia veículos que custam R$ 50 mil, destacando-se o carro pertencente ao policial civil, por seu sofisticado sistema de DVD. As quantias em dinheiro apreendidas variavam entre R$ 2 mil e R$ 10 mil. Numa das casas encontraram-se US$ 2 mil e em dois postos de policiamento também foram apreendidos R$ 11 mil, que corresponderiam à féria do dia.

Alguns podem criticar esse sistema de megaoperações desenvolvido pela Polícia Federal, dando a entender que preferível seria o reforço do trabalho rotineiro, constante, nos já conhecidos pontos críticos de entrada de contrabando em território nacional. Tais críticas seriam pertinentes se as megaoperações pretendessem substituir o importante trabalho de fiscalização, cotidiano e diuturno, da Polícia Federal. Mas as duas formas de trabalho não são incompatíveis ou excludentes – e não nos parece que a Polícia Federal considere que o sejam.

Além disso, grandes operações podem ter um efeito psicológico positivo, tanto para aqueles que consideram que a prática de atos ilícitos se tornou rotineira – como os sacoleiros –, como se o contrabando tivesse sido "legalizado" pelos usos e costumes locais, como para os que também consideram normal a cobrança de gordas propinas extraídas da função pública, como se tal prática abjeta já se tivesse tornado uma espécie de "direito adquirido".

ANEXO K 48: Ilustração de Carlinhos Muller para o texto *Duelo de bad boys. Com faro de gol*, na capa do caderno *Esportes*, no *Estadão*, publicado dia 24 de agosto de 2003.



Duelo de bad boys. Com faro de gol

São Paulo e Vasco enfrentam-se no Rio e apostam nos artilheiros Luís Fabiano e Edmundo

EDUARDO MALUF

Um já brigou com dezenas de companheiros, agrediu adversários, chutou juiz, deu bico em câmera de televisão e bateu boca com repórteres, além de outras inúmeras confusões na carreira. O outro é alegre, querido pelos companheiros, mas costuma perder a cabeça em algumas ocasiões, como na semana passada, quando xingou seu próprio técnico no meio de um treino. Dentro de campo, porém, Edmundo e Luís Fabiano têm várias qualidades em comum e a principal é a facilidade para marcar gol e dar alegria aos torcedores. É isso que prometem fazer no confronto deste domingo, às 16 horas, entre Vasco e São Paulo, em São Januário.

O momento dos atletas indica boa vantagem para o são-paulino Luís Fabiano, que marcou 16 gols no Brasileiro e joga num time que briga pelas primeiras colocações. Edmundo vem tendo freqüentes contusões e, desde que voltou do Japão, no início do ano, não conseguiu jogar bem, assim como o restante da equipe. Qualquer aposta, contudo, é arriscada...

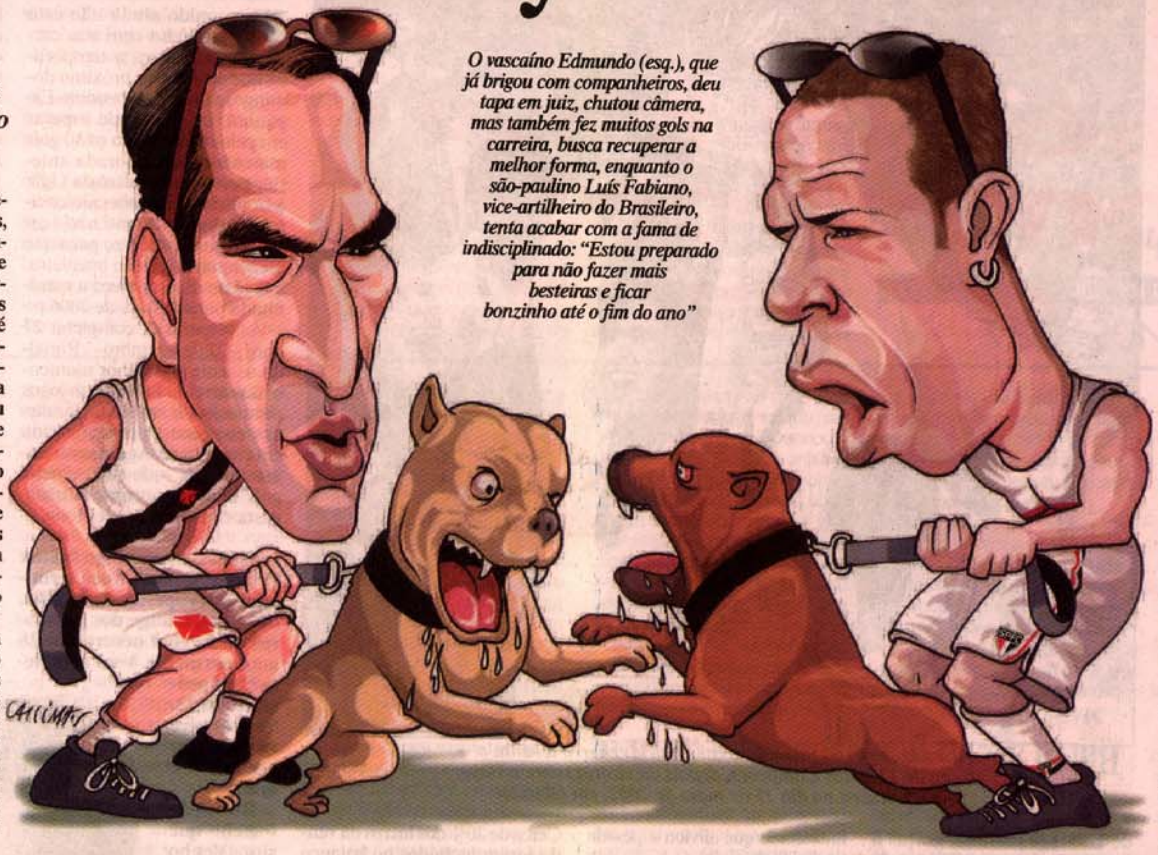
Luís Fabiano, de 22 anos, sonha com um feito que Edmundo, 32, já alcançou, o de artilheiro do Brasileiro. O vascaíno, por sinal, é o maior goleador de uma edição da competição, com 29 gols, em 1997, mas o são-paulino aposta que o recorde será batido nesta temporada. "Alguém vai bater, a média de gols está alta", justifica.

Recomeçar a arrancada em busca da artilharia – hoje sob o domínio de Dimba, do Goiás – é seu objetivo no clássico desta tarde. Ausente há três rodadas do Brasileiro por suspensão e sem fazer gol há um mês, o atleta se diz "louco" para voltar a jogar, e bem. "Estou ansioso e preparado para não fazer mais besteiras e ficar bonzinho até o fim do ano", garante ele, que recebeu 36 cartões (32 amarelos e 4 vermelhos) em 111 jogos com a camisa tricolor. A última suspensão foi provocada por ofensas ao árbitro Márcio Rezende durante confronto com o Atlético-PR, no Morumbi.

A comissão técnica e os colegas o aconselham a manter a calma em campo, mas nem sempre ele consegue. Em 2002, recorreu à ajuda de psicólogos, mas, no início do ano, parou com as sessões. Quando parecia livre dos problemas, teve recaída. "Se acontecer mais uma suspensão, vou pirar. Quero recuperar o tempo perdido e alcançar o Dimba."

Edmundo, no entanto, não demonstra que mudou. Nos últimos dias, por exemplo, avisou, por meio de sua assessoria de Imprensa, que não dará entrevistas após os jogos que o Vasco perder. Só falará depois das vitórias. E é de vitória que o Vasco necessita, se quiser se livrar, de uma vez, da ameaça do rebaixamento. Com apenas 33 pontos, os cariocas têm remotas chances de brigar pelo título.

O São Paulo, com 50, não contará com Kleber, suspenso. Rico entrará em seu lugar. Leonardo Moura volta ao time. Lugano formará a zaga com Jean e Gustavo Nery atuará como líbero. O lateral Fabiano conversou com os dirigentes ontem e fica no Morumbi, embora estivesse feliz com a possibilidade de ir para o Bétis.



O vascaíno Edmundo (esq.), que já brigou com companheiros, deu tapa em juiz, chutou câmera, mas também fez muitos gols na carreira, busca recuperar a melhor forma, enquanto o são-paulino Luís Fabiano, vice-artilheiro do Brasileiro, tenta acabar com a fama de indisciplinado: "Estou preparado para não fazer mais besteiras e ficar bonzinho até o fim do ano"

VASCO

Fábio; Wellington Monteiro, Henrique, Wescley e Ozéia; Da Silva, Bruno Lazaroni e Beto (Danilo); Edmundo, Régis Pitbull e Donizete. **Técnico –** Mauro Galvão.

SÃO PAULO

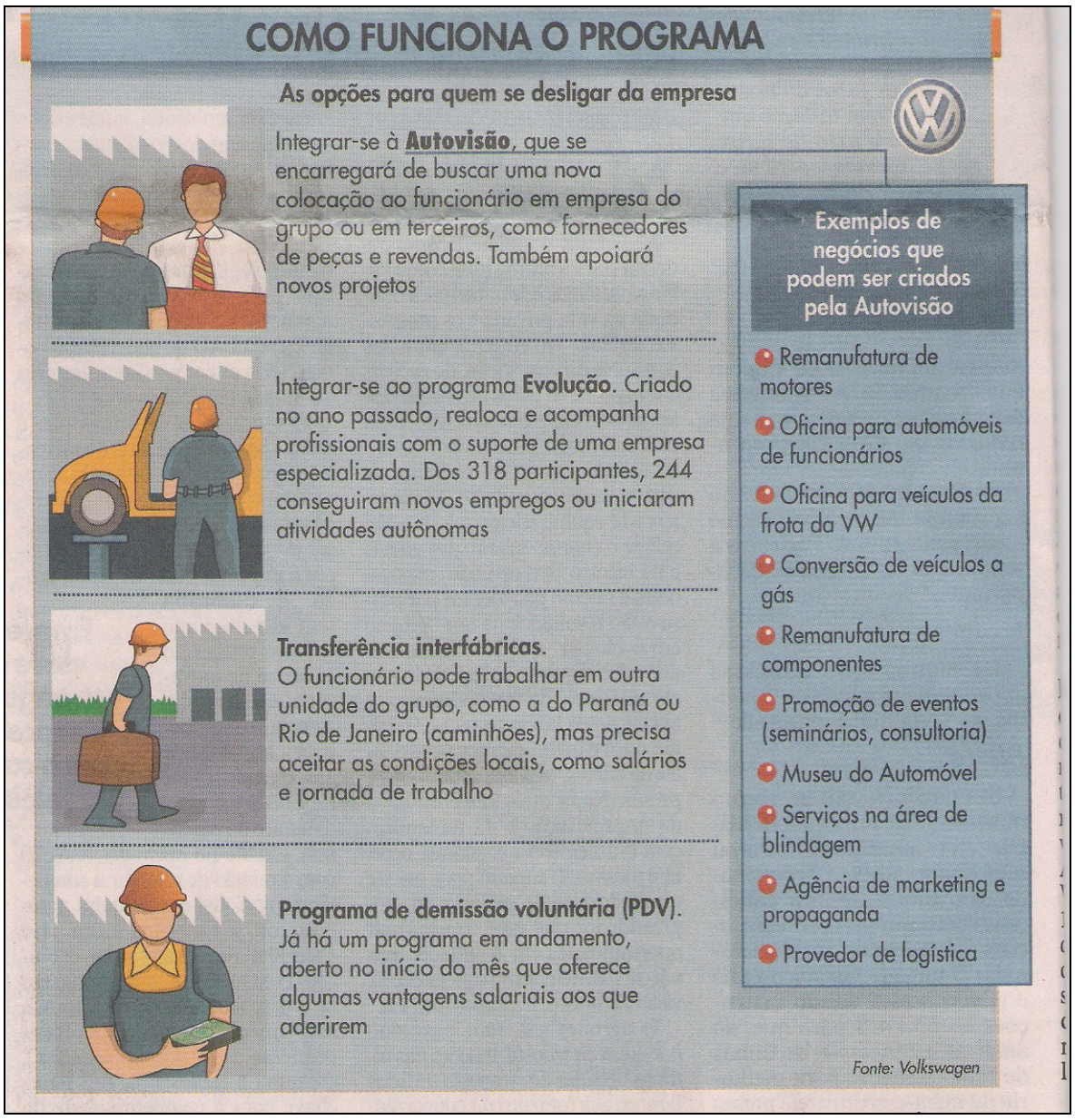
Rogério Ceni; Diego Lugano, Jean e Gustavo Nery; Leonardo Moura, Adriano, Carlos Alberto, Fábio Simplício e Fabiano; Rico e Luís Fabiano. **Técnico –** Roberto Rojas.

Juiz – Carlos Eugênio Simon (RS).
Local – São Januário.

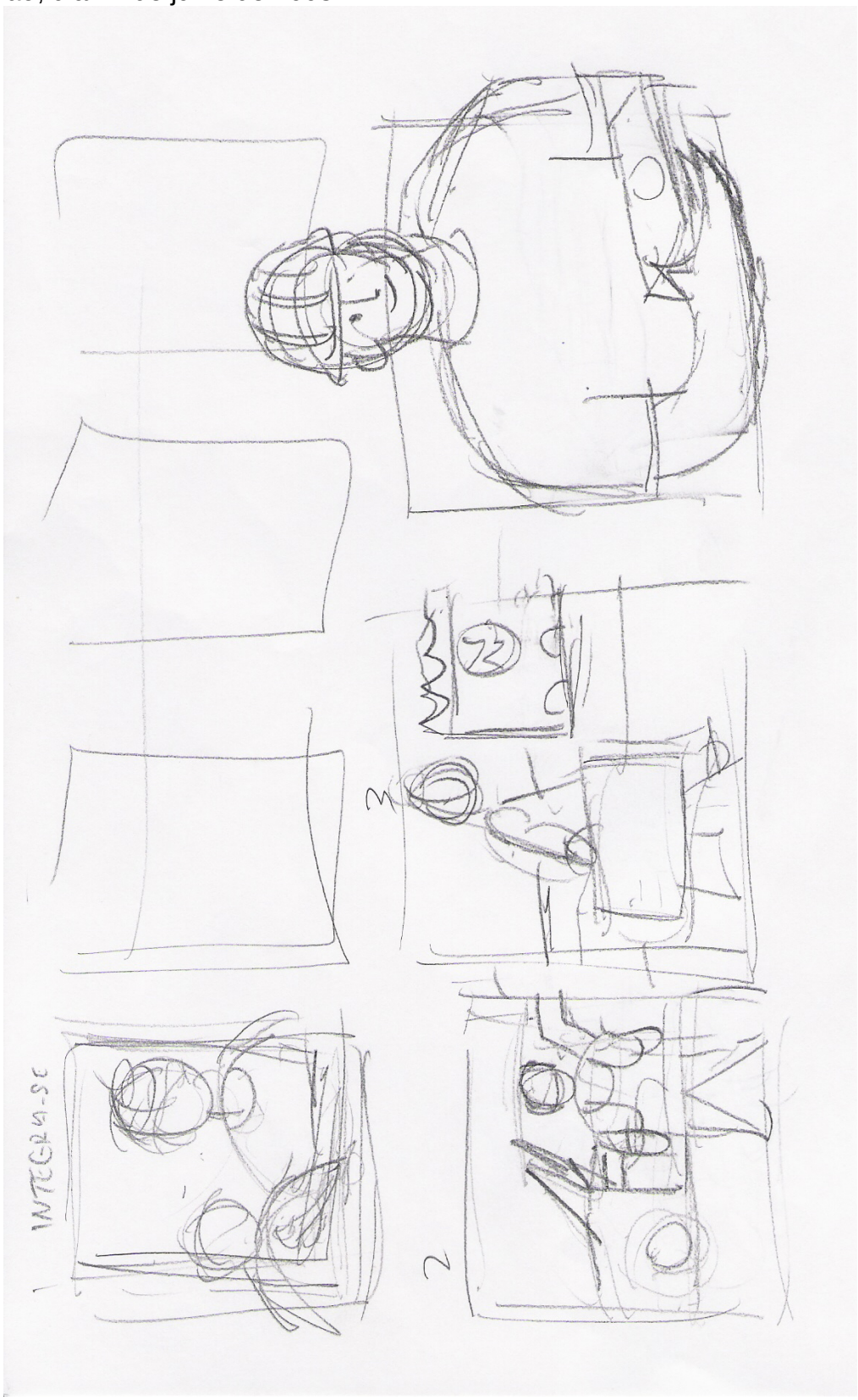
Globo e Record (16 horas)

ANEXO K 49: Infográfico da agência *Newsweek*, na página 12 do *Estadão*, dia 20 de julho de 2003.

ANEXO K 50: Infográfico de Hugo Carnevalli, na capa do caderno *Economia* do *Estadão*, dia 22 de julho de 2003.



ANEXO K 51: Rafe para infográfico de Hugo Carnevalli, na capa do caderno *Economia* do *Estadão*, dia 22 de julho de 2003.



ANEXO K 52: Infográfico de Hugo Carnevalli, na página H20 do *Estadão*, no caderno comemorativo aos 500 anos de São Paulo, dia 25 de janeiro de 2004.



(1878-1965), natural de Batatais, em São Paulo, foi presidente (cargo equivalente ao de governador) de São Paulo, secretário do Interior e deputado federal. Primeiro presidente brasileiro do Banespa entre 1926 e 1930, também atuou como advogado e presidiu a Academia Paulista de Letras

■ O terreno onde fica o prédio foi trocado pela direção do Banespa com a Santa Casa. O hospital era dono do prédio na João Brícola e trocou pelo atual prédio do Mappin na Praça Ramos, que pertencia ao Banespa. Mais três prédios foram comprados pelo banco e demolidos para dar lugar ao Altino Arantes

■ Portas circulares da caixa-forte, comprada da York Safe & Loke Co., de Nova York, pesam 16 toneladas cada

■ O acesso ao público foi proibido pelo regime militar durante 20 anos

5º andar: destinado à presidência e à diretoria, é revestido em jacarandá paulista, com lambris feitos pelo Liceu de Artes e Ofícios



No 2º e 3º andares: o Museu Banespa reúne todo o acervo histórico. Lá, há quadros de Di Cavalcanti, Portinari e Manabu Mabe

Saguão: de 379 metros quadrados, tem mármore de Carrara, e um lustre nacional de 1,5 tonelada com 10 mil peças de cristal. O piso de granito tem brasões de bronze que reproduzem o mapa do Brasil, com São Paulo em destaque

Continua na página 22 ▶