

**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

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>16</b>
<b>2 A FONTE LÓGICA DA TEORIA DOS SIGNOS .....</b>	<b>27</b>
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
<b>3 UMA VISÃO GERAL DO JORNALISMO .....</b>	<b>73</b>
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
<b>4 O QUE É ILUSTRAÇÃO JORNALÍSTICA? .....</b>	<b>106</b>
4.1 ASPECTOS HISTÓRICOS DAS ILUSTRAÇÕES E CARICATURAS .....	109
4.2 A ARTE DOS QUADRINHOS .....	113
<b>5 DEFININDO PROBLEMAS ESTÉTICOS .....</b>	<b>122</b>

<b>6 REFERÊNCIAS DA HISTÓRIA DA ARTE .....</b>	<b>137</b>
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
<b>7 O PROJETO DA <i>FOLHA DE S. PAULO</i> COM ARTISTAS PLÁSTICOS .</b>	<b>178</b>
7.1 CONCEPÇÃO DO PROJETO DA <i>FOLHA</i> 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 <i>FOLHA DE SÃO PAULO</i> .....	205
7.9 O PROJETO DO <i>JORNAL DA TARDE</i> .....	218
7.10 LEONILSON .....	222
7.11 CONTRAPONTO DA ARTE PARA O JORNALISMO .....	224

## VOLUME 2

<b>8 AS PRÁTICAS DA ILUSTRAÇÃO JORNALÍSTICA .....</b>	<b>239</b>
8.1 UM OLHAR ABRANGENTE DAS ROTINAS DOS VEÍCULOS ESTUDADOS .....	239
8.1.1 A <i>FOLHA DE SÃO PAULO</i> .....	239
8.1.2 A <i>ZERO HORA</i> .....	247
8.1.3 O <i>ESTADÃO</i> E O <i>JORNAL DA TARDE</i> .....	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
<b>9 ANÁLISE DAS ILUSTRAÇÕES NA PERSPECTIVA DAS PRÁTICAS ....</b>	<b>402</b>
9.1 DESENHOS DE ILUSTRADORES PROFISSIONAIS NA <i>ZERO HORA</i> .....	403
9.2 DESENHOS DE ILUSTRADORES PROFISSIONAIS NA <i>FOLHA DE SÃO PAULO</i> ....	426
9.3 DESENHOS DE ILUSTRADORES PROFISSIONAIS NOS JORNAIS <i>ESTADÃO</i> E <i>JORNAL DA TARDE</i> .....	447
<b>10 CONCLUSÃO .....</b>	<b>462</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>484</b>
<b>TEXTOS JORNALÍSTICOS CONSIDERADOS.....</b>	<b>491</b>
<b>ENTREVISTAS REALIZADAS PARA ESTA PESQUISA .....</b>	<b>496</b>

## 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

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



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

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

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

## 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 editoriais: *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<sup>1</sup>, 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.

---

<sup>1</sup> 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,<sup>2</sup> 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<sup>3</sup>.

Todas as segundas, quartas e sextas-feiras, a partir das 17h, Carvall<sup>4</sup> fica à disposição da *Folha*, em seu estúdio, para fazer a ilustração da página três, na coluna *Tendências/Debates*<sup>5</sup>, 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.

---

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> Ver ANEXOS J 5 a J 7.

<sup>4</sup> Carvall (Fernando Carvalheiro) concedeu uma entrevista no dia 22 de julho de 2003.

<sup>5</sup> 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<sup>6</sup>, 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*<sup>7</sup>, 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<sup>8</sup>, 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*<sup>9</sup>, 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*”.

---

<sup>6</sup> Galhardo (Antonio Carlos Galhardo) concedeu uma entrevista no dia 22 de julho de 2003. Ele assina as suas tiras na *Ilustrada* como Caco Galhardo.

<sup>7</sup> ANEXO J 11.

<sup>8</sup> ANEXO J 10.

<sup>9</sup> ANEXO J 12.

Orlando<sup>10</sup> 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<sup>11</sup>, 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.*”

<sup>10</sup> Orlando Ribeiro Pedroso Júnior concedeu sua entrevista no dia 22 de julho de 2003.

<sup>11</sup> ANEXOS J 1 e J 2.



Mariza Dias Costa<sup>12</sup> ilustra a coluna de Contardo Calligaris às quintas-feiras<sup>13</sup>. Eventualmente, ela faz trabalhos para outras publicações, embora sem regularidade.

Marcelo Cipis<sup>14</sup> é um artista plástico que ilustra, basicamente, a coluna de Pasquale Cipro Neto<sup>15</sup>, 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<sup>16</sup>. 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<sup>17</sup>, ilustra a coluna de Barbara Gancia<sup>18</sup>, publicada no caderno *Cotidiano*, toda sexta-feira. Esse espaço gráfico ganhou notoriedade por ter sido ilustrado por Leonilson<sup>19</sup>, citado pelos artistas que ilustram a *Folha aos domingos*<sup>20</sup>.

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*.

<sup>12</sup> Mariza Dias Costa concedeu uma entrevista no dia 6 de fevereiro de 2004.

<sup>13</sup> ANEXO J 3.

<sup>14</sup> Marcelo Cipis foi entrevistado no dia 24 de julho de 2003.

<sup>15</sup> ANEXO J 22.

<sup>16</sup> ANEXO J 21.

<sup>17</sup> Alex Cerveny concedeu uma entrevista no dia 24 de julho de 2003.

<sup>18</sup> ANEXO J 23.

<sup>19</sup> Ver ANEXOS E 1 a E 4.

<sup>20</sup> No capítulo 7.10, há maiores referências sobre os trabalhos de ilustração de Leonilson.

Cervený 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<sup>21</sup> ilustra a coluna de Moacyr Scliar toda segunda-feira<sup>22</sup>. 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<sup>23</sup> 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<sup>24</sup>. 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<sup>25</sup> 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<sup>26</sup>. 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...*

<sup>21</sup> Henrique Antonio Kipper concedeu uma entrevista no dia 25 de julho de 2003.

<sup>22</sup> ANEXO J 4.

<sup>23</sup> Vincenzo Scarpellini foi entrevistado no dia 25 de julho de 2003.

<sup>24</sup> ANEXOS J 8 e J 9.

<sup>25</sup> Adolar de Paula Mendes Filho concedeu a entrevista, que serviu de base para este estudo no dia 9 de fevereiro de 2004.

<sup>26</sup> 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 Vincenzo 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.<sup>27</sup>

### 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 Meteorologia*, *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)<sup>28</sup>, *Gastronomia* (sextas-feiras), *Campo & Lavoura* (sextas-feiras), *Cultura* (sábados) e *Vida* (sábados).

<sup>27</sup> No capítulo 4, *O que é ilustração jornalística?*, procurei apontar algumas referências neste sentido.

<sup>28</sup> 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<sup>29</sup>. 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.

---

<sup>29</sup> 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<sup>30</sup> 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<sup>31</sup>.*
- *Errou hoje, melhora no próximo desenho, completa Fraga<sup>32</sup>.*

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

<sup>30</sup> “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.)

<sup>31</sup> 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.

<sup>32</sup> 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 lembrados 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 uma 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<sup>33</sup>. 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 cativo, afirmando que eles estavam tentando falar com um perito para obter mais informações.

---

<sup>33</sup> 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<sup>34</sup>.

Edu começou a trabalhar alguns pedidos antecipados para os cadernos da edição de sábado. Os pedidos<sup>35</sup>, 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”<sup>36</sup> 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<sup>37</sup>. 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].*”<sup>38</sup> 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 cativo do sequestro.

---

<sup>34</sup> ANEXOS I 22 a I 24..

<sup>35</sup> ANEXO I 1.

<sup>36</sup> As suítes correspondem à repercussão de um assunto ao longo de várias edições, como ocorreu com o acidente da nave Columbia.

<sup>37</sup> ANEXO I 37.

<sup>38</sup> 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...*”<sup>39</sup>. 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 cativoiro, 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...*”<sup>40</sup> 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<sup>41</sup>. 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

---

<sup>39</sup> ANEXO I 29.

<sup>40</sup> ANEXOS I 23 e I 24.

<sup>41</sup> 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<sup>42</sup>. 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<sup>43</sup>. 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...*”<sup>44</sup> 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.*”<sup>45</sup>

Às 19h, eles recebem a visita dos ilustradores do jornal *Diário Gaúcho*, da mesma empresa. Trocam informações. “*Acho que saiu uma ilustração minha no*

---

<sup>42</sup> ANEXOS I 50 e I 51.

<sup>43</sup> ANEXOS I 9 e I 10.

<sup>44</sup> ANEXO I 19.

<sup>45</sup> 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*”.<sup>46</sup> 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 Vértas, sobre o evento *Planeta*

---

<sup>46</sup> 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 meteorologia.

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.<sup>47</sup> 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.<sup>48</sup> “*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

<sup>47</sup> Ver ANEXOS I 25 a I 28.

<sup>48</sup> 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 esfumada 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<sup>49</sup>, 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.

---

<sup>49</sup> 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*,<sup>50</sup> com 15 artistas plásticos e coordenação de Jacob Klintowitz (KLINTOWITZ, 1989).<sup>51</sup> 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

<sup>50</sup> No subcapítulo 7.9, apresento detalhes sobre o projeto *Arte em Jornal*.

<sup>51</sup> 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<sup>52</sup>, 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

---

<sup>52</sup> 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.

Rosângela 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 Rosângela 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 Rosângela, 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, Rosângela 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. Você 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. Rosângela 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<sup>53</sup> 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<sup>54</sup>, no *Estadão*, fala da polêmica da lei de trânsito. *“São duas correntes diferentes, que*

<sup>53</sup> Ver ANEXOS K 28 a K 34.

<sup>54</sup> 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*.<sup>55</sup> 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<sup>56</sup>, 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<sup>57</sup>, 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*

---

<sup>55</sup> ANEXO K 30.

<sup>56</sup> ANEXO K 29.

<sup>57</sup> ANEXOS K 1 a K 8.

*vai ficar só naquele desenho*”, comentou Acosta. Trabalhando em cima de fotos<sup>58</sup>, 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<sup>59</sup>, 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<sup>60</sup> – 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.

---

<sup>58</sup> As fotos de referência e os esboços podem ser vistos nos ANEXOS K 3 a K 8, junto à ilustração publicada.

<sup>59</sup> ANEXO K 12.

<sup>60</sup> Ver ANEXOS K 16 a K 27.

Rosângela 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.<sup>61</sup> 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<sup>62</sup>. 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*)<sup>63</sup>. Às 17h, chega a coluna diária do Celso

---

<sup>61</sup> ANEXOS K 16 e K 17.

<sup>62</sup> ANEXOS K 22 a K 25.

<sup>63</sup> ANEXO K 26.

Ming<sup>64</sup>, 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<sup>65</sup> 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*<sup>66</sup>. 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

---

<sup>64</sup> ANEXO K 27.

<sup>65</sup> ANEXO K 18.

<sup>66</sup> 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<sup>67</sup>, 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*.<sup>68</sup> 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.

<sup>67</sup> ANEXOS K 38, K 39 e K 40.

<sup>68</sup> 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*<sup>69</sup>, 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 frequência. “*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.*”

---

<sup>69</sup> ANEXO K 49.

Na segunda-feira, Carnevalli faz um infográfico, publicado na capa de *Economia*, do *Estadão*, da terça-feira, dia 22<sup>70</sup>.

*A matéria fala de empresa montadora de automóveis, e a gente está citando aí o funcionário da empresa, a Volkswagen, 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 “contagotas”. 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<sup>71</sup> estava em férias na época desse acompanhamento<sup>72</sup>. 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.

<sup>70</sup> ANEXOS K 50 e K 51.

<sup>71</sup> Carlinhos Muller concedeu uma entrevista no dia 5 de fevereiro de 2004.

<sup>72</sup> 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 cotidiana, 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.<sup>73</sup>

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 Zivaldo e do artista plástico Leonilson, – além da influência de outros produtos midiáticos, como as histórias em quadrinhos e os desenhos animados.

---

<sup>73</sup> 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<sup>74</sup> teve participações no jornal *Opinião*, na década de 1970. Na Itália, colaborou com os jornais *La Repubblica* 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

---

<sup>74</sup> 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<sup>75</sup>, 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.

---

<sup>75</sup> 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 Zivaldo 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<sup>76</sup>. 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

---

<sup>76</sup> 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 frequência, 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 Zivaldo, Chico e vários remanescentes da equipe do Pasquim.*” (LAGO, 2001, p.156.)

satisfatório. Por fazer quadrinhos, Galhardo considera que a questão da narrativa<sup>77</sup> 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)<sup>78</sup>.

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*.

---

<sup>77</sup> 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.)

<sup>78</sup> 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<sup>79</sup>, ou como os simbolistas Gustave Moreau e Odilon Redon<sup>80</sup>.

*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.

<sup>79</sup> 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.)

<sup>80</sup> 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 desenhando, 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]. Depois, 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. Frequentou 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 “*imediatos*”. “*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*”.

Cipsis 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*<sup>81</sup>, como a concretização da utopia da ilustração. Nessa publicação, os ilustradores fazem leituras dos fatos, cujas redações

<sup>81</sup> 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.<sup>82</sup> 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*

<sup>82</sup> 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<sup>83</sup>. 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.

<sup>83</sup> 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 “*abraia*” 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, redundante 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<sup>84</sup>, 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.

---

<sup>84</sup> 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 subtítulo *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, *you have to preserve, guard your opinion, put it aside a little... But..., when people believe in something, people try to pass it.*”

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 desenhava 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 sinistros 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 Cervený 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<sup>85</sup>, 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.

---

<sup>85</sup> 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.<sup>86</sup>

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.

---

<sup>86</sup> 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)<sup>87</sup>, 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...*<sup>88</sup>

<sup>87</sup> 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 Fontaine* e *Divina Comédia*. (FONSECA, 1999.)

<sup>88</sup> 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)<sup>89</sup>, 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 concedeu 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<sup>90</sup>, um caricaturista italiano do século XIX, que morou no Rio de Janeiro. Isso

<sup>89</sup> 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.)

<sup>90</sup> 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 Cipsis 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.”*

Cervený 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 Cervený 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”*. Cervený questiona os *“modelos”*, que poderiam 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 Amílcar 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 nouveau, 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 recognoscibilidade 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 hipócone 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, passei 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<sup>91</sup>. 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. Ah... 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 desenhavam se preocupam com o estilo. E ele se diz influenciado por Nássara<sup>92</sup>. “*Era um cara que desenhava com uma síntese... um grande*

<sup>91</sup> Esse aspecto, vinculado ao estilo, será aprofundado no próximo subcapítulo.

<sup>92</sup> 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<sup>93</sup> até o Francis Bacon<sup>94</sup>. 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.)

<sup>93</sup> 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).

<sup>94</sup> 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 caíam 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.

*Quando 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 Cervený, 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.

Cervený 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 Cervený, 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.

Cervený 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, característica 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 proibidas fotos<sup>95</sup>, 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

---

<sup>95</sup> 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. “*Conseguí 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 *Illustrator*. 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 poderiam 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 frequência, 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.

Cervený 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 <sup>96</sup> 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*

---

<sup>96</sup> 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 pelo 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. “*Às 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<sup>97</sup> a respeito do medo de usar a*

---

<sup>97</sup> 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 Nouveau* e a Bauhaus foram dois índices 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.<sup>98</sup> Depois, isso é corrigido no computador. Com o programa *Freehand*, “*you have the tools that you can delineate, you have curves, squares, stars, triangles,...* *There is an infinity of possibilities to work. Then, it is easier*”. 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. “*Here you have to do the creation, the imagination, go back to elements...*”

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. “*It could cause an accident. Then, we took the car from the newspaper and went to it.*” No local, Carnevalli fez fotos e rafe na sua prancheta de desenho. As suas noções de perspectiva são bem úteis nesses momentos, assim como, a sua vivência do jornalismo.

*I talked with the engineer and he gave me all the details, ... the height of the bridge, ... the depth... each pier of these has 80 tons, the diameter has 31 centimeters. Then, ... the people are writing next to the drawing, so they don't get lost? Because there are many questions...*

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

---

<sup>98</sup> 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 índices 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 terapêutico, 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 outras. 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, Scarpellini 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<sup>99</sup>.

*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<sup>100</sup>, 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

<sup>99</sup> Ver ANEXO J 8.

<sup>100</sup> 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<sup>101</sup>, 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<sup>102</sup> 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

---

<sup>101</sup> 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.)

<sup>102</sup> 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*.<sup>103</sup> 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 frequência, 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 significativo de outra coisa qualquer. [...] Nesse sentido, a semiótica é, em princípio, a disciplina que estuda tudo quanto possa ser usado para mentir.*

<sup>103</sup> 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<sup>104</sup> 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.

---

<sup>104</sup> 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<sup>105</sup>. 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.”*

---

<sup>105</sup> 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.<sup>106</sup> 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*

---

<sup>106</sup> 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].*

Cervený 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”.

Cervený, 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 detêm 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 estimo 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 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.<sup>107</sup> 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](http://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,

---

<sup>107</sup> 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*”.<sup>108</sup> “*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.

---

<sup>108</sup> 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 dileitante,... 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 começa 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 terapêutico. *“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<sup>109</sup>, 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

---

<sup>109</sup> 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<sup>110</sup>, 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...*

<sup>110</sup> 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), Álvaro (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 dramáticas 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 ocorre, 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, renunciaram a questão da colagem, criticamente, ao colocarem páginas de jornais em suas pinturas de “naturezas mortas”<sup>111</sup>. 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 feito 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*

---

<sup>111</sup> 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 “pastelaria” 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*”.

Cervený, 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 Cervený 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, poderiam desmentir essa falta alegada, pelo menos em relação à *Folha*.<sup>112</sup> Para Adolar, contudo, isso "*é muito pouco ainda*". Por mais que a *Folha* seja um jornal avançado nesse sentido, os espaços "*são muito pequenos*".

<sup>112</sup> Ver ANEXOS J 8, J 9 e J 21.

Marcelo Cipsis 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 subjugado 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 improvisado, 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](http://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 plásticos 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<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> 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*<sup>2</sup>. Edu, tinha voltado das suas férias, no dia anterior, fazendo a ilustração do editorial *O preço de ousar*,<sup>3</sup> 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 terrestre 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.<sup>4</sup> 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 hipóicone 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 Communication* (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.

---

<sup>2</sup> Ver ANEXOS I 3 e I 4.

<sup>3</sup> ANEXO I 2.

<sup>4</sup> 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 “Ícaro” 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 hipóicone, 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*”<sup>5</sup>. 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,*

---

<sup>5</sup> 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 predominantemente intelectual.

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 sónica 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 constituem-se misturas sónicas, 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<sup>6</sup> 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”<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Essas ilustrações foram analisadas no capítulo sete.

<sup>7</sup> 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

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*<sup>8</sup>, explicou, semiologicamente, como os processos de associação geram mitos nas mídias. Algo que já 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

---

<sup>8</sup> 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 icônico, 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<sup>9</sup>, 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, estabelecendo 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,

---

<sup>9</sup> 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*<sup>10</sup> 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.<sup>11</sup> 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.

---

<sup>10</sup> ANEXO I 9.

<sup>11</sup> 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<sup>12</sup>, 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<sup>13</sup>. Também foi possível perceber processos criativos nos modos metafóricos e metonímicos.

---

<sup>12</sup> ANEXO I 11.

<sup>13</sup> Ver os documentos de processo nos ANEXOS I 6 a I 8.

Na ilustração da capa do caderno *ZH digital*,<sup>14</sup> 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<sup>15</sup>, 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).<sup>16</sup> 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*<sup>17</sup>, no *Informe do Ensino*<sup>18</sup> e *Palavra do Leitor*<sup>19</sup>. 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

---

<sup>14</sup> Nos ANEXOS I 12 e I 13, estão uma cópia da página e um documento de processo.

<sup>15</sup> ANEXO I 13.

<sup>16</sup> Essa conceituação foi apresentada no capítulo quatro, *O que é ilustração jornalística?*. Daqui para diante, vou usar o termo “cartum” nesse sentido explicitado.

<sup>17</sup> ANEXO I 14.

<sup>18</sup> ANEXO I 15.

<sup>19</sup> ANEXO I 18.

ocorrência de um símbolo, como foi a evocação da figura do Tio Sam, na coluna *Palavra do Leitor*.<sup>20</sup> Para chegar a esses resultados, além do traço exercitado, é necessário testar possibilidades visuais, como podemos observar nos documentos de processo<sup>21</sup>.

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<sup>22</sup>, 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.

---

<sup>20</sup> ANEXO I 18.

<sup>21</sup> Ver ANEXOS I 16 e I 17.

<sup>22</sup> 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*<sup>23</sup>, 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

---

<sup>23</sup> 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<sup>24</sup> 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 metáforica para explicar a situação vivida pelos jogadores, e a imagem materializa isso, como um hipócone. 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 legísigno, 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*<sup>25</sup>, e na do dia 6 de fevereiro, com a reportagem *Uma morte envolta em mistério*<sup>26</sup>. 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 cativo.

---

<sup>24</sup> ANEXO I 21.

<sup>25</sup> ANEXOS I 22 a I 24.

<sup>26</sup> 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*<sup>27</sup>, 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<sup>28</sup>. Esses fechamentos indicam as possibilidades de entretenimento do evento ao lado da descrição de adereços da moda, que também aparecem nos desenhos.

---

<sup>27</sup> Ver ANEXO I 29.

<sup>28</sup> 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 Prato do Ministro*<sup>29</sup>, 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 símbolos de comportamentos opostos ou duas réplicas de legissignos.

Através dos documentos de processo<sup>30</sup>, 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

---

<sup>29</sup> Ver ANEXO I 30.

<sup>30</sup> ANEXOS I 31 a I 35.



desenhos. Como pode ser observado em outros trabalhos<sup>31</sup>, 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*<sup>32</sup> 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 legíssimos 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<sup>33</sup>. Posso ressaltar, contudo, que isso também se deve ao fato de ele exercer essa função constantemente. Mesmo que trate de um diferente objeto dinâmico

---

<sup>31</sup> ANEXO I 36.

<sup>32</sup> ANEXO I 37.

<sup>33</sup> 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 desenhos 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*<sup>34</sup>, 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 colorísticos 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.

---

<sup>34</sup> ANEXOS I 40 e I 41.

No texto *O Comício de Collor*<sup>35</sup>, 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 hipóicones.

No editorial do dia 1º de fevereiro de 2003, quando estava substituindo Edu, Fraga ilustrou o texto *Com o vento a favor*<sup>36</sup>, em que aparece o elmo de um cavaleiro, um signo constante nas suas ilustrações nesse jornal<sup>37</sup>. Por coincidência, Edu também desenhou uma figura semelhante na imagem analisada anteriormente, no segundo dia

---

<sup>35</sup> ANEXO I 42.

<sup>36</sup> ANEXO I 43.

<sup>37</sup> ANEXOS I 44 a I 45.

de retorno das férias, logo após ser substituído por Fraga.<sup>38</sup> 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<sup>39</sup>, 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 hipóicone, a semiose ganha um caráter ambíguo, dependendo dos efeitos colaterais produzidos, de acordo com as diferentes interpretações possíveis.

---

<sup>38</sup> Ver ANEXO I 5.

<sup>39</sup> 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*<sup>40</sup>, 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). Ambigualmente, 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.

---

<sup>40</sup> Ver ANEXO I 48.

Outros *story-boards*, feitos em conjunto com outros ilustradores, – como o da matéria *Jovem admite briga com estudante morto*<sup>41</sup>, – 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*<sup>42</sup>, da jornalista Cláudia Laitano; e *Cuba: a Controvérsia*<sup>43</sup>, do escritor Moacyr Scliar; ambos no caderno dominical *Revista ZH Donna*.

No primeiro caso<sup>44</sup>, 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 traçar 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 nouveau*. 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 subtítulo “*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.

---

<sup>41</sup> Ver ANEXO I 49.

<sup>42</sup> ANEXO I 50.

<sup>43</sup> ANEXO I 51.

<sup>44</sup> 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*<sup>45</sup>, 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

---

<sup>45</sup> 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*<sup>46</sup>, 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*<sup>47</sup>, 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 “*cenar 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

---

<sup>46</sup> Ver ANEXO J 1.

<sup>47</sup> 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”<sup>48</sup> 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

---

<sup>48</sup> 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*<sup>49</sup>, 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 hipóicone 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”,

---

<sup>49</sup> 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*<sup>50</sup>, 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 credence 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 Ícaro, 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.

---

<sup>50</sup> 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*)<sup>51</sup>. 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*<sup>52</sup>, 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*<sup>53</sup>, 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.

---

<sup>51</sup> ANEXO J 5.

<sup>52</sup> ANEXO J 5.

<sup>53</sup> ANEXO J 6.

Junto ao texto *O primeiro dever do Estado*<sup>54</sup>, 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”<sup>55</sup> 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*<sup>56</sup> 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

---

<sup>54</sup> ANEXO J 7.

<sup>55</sup> 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.

<sup>56</sup> 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<sup>57</sup>. 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

---

<sup>57</sup> 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*<sup>58</sup>. 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*<sup>59</sup>, 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

---

<sup>58</sup> Ver ANEXO J 10.

<sup>59</sup> 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<sup>60</sup> foi manchete de capa<sup>61</sup> do *Jornal da Tarde*, sendo também veiculada na *Folha*<sup>62</sup>, 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,

---

<sup>60</sup> ANEXO J 14.

<sup>61</sup> ANEXO J 13.

<sup>62</sup> 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*<sup>63</sup>, 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

---

<sup>63</sup> 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 colonistas.

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 colonista, 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*<sup>64</sup>, de Paulo Nogueira Batista Jr., publicado no

---

<sup>64</sup> 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<sup>65</sup>, 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*<sup>66</sup>, 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.

---

<sup>65</sup> Ver ANEXO J 18.

<sup>66</sup> 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<sup>67</sup>, 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

---

<sup>67</sup> 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. Poderia-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<sup>68</sup>. Isso ocorreu, já que seus desenhos têm, como um dos seus objetos dinâmicos, um tempo passado, mas moderno.

---

<sup>68</sup> Ver ANEXO J 21.

Para o texto que levou o título *Ganancioso, malicioso, pretensioso...*<sup>69</sup>, 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*.<sup>70</sup> 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*<sup>71</sup> 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<sup>72</sup>, a parte escrita

---

<sup>69</sup> ANEXO J 22.

<sup>70</sup> ANEXO I 19.

<sup>71</sup> ANEXO J 23.

<sup>72</sup> Essa última notícia 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 vemos 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<sup>73</sup> e ocupou a parte central da página, em que foi publicado um perfil do técnico da seleção

---

<sup>73</sup> ANEXO K 1.

brasileira de vôlei, Bernardinho, sob o título *Os muitos Bernardinhos*.<sup>74</sup> 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

---

<sup>74</sup> 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<sup>75</sup>. 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,

---

<sup>75</sup> 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<sup>76</sup>, publicada dia 20 de julho de 2003; de Gilberto Mendes<sup>77</sup>, no dia 22 de julho; e de Machado de Assis<sup>78</sup>, 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

---

<sup>76</sup> Ver ANEXO K 9.

<sup>77</sup> ANEXO K 10.

<sup>78</sup> 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<sup>79</sup>, 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<sup>80</sup>.

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<sup>81</sup>. 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*.<sup>82</sup> 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.

---

<sup>79</sup> ANEXO K 12.

<sup>80</sup> ANEXO K 13.

<sup>81</sup> 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.

<sup>82</sup> 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*.<sup>83</sup> 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<sup>84</sup>, 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<sup>85</sup>, 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*<sup>86</sup>. 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<sup>87</sup> para o Caderno de Construção, um encarte com anúncios segmentados. A imagem foi publicada nos dias

---

<sup>83</sup> ANEXO K 15.

<sup>84</sup> Uma fotografia correspondente ao assunto pode ser observada na notícia publicada na quarta do caderno *cotidiano* da *Folha*, na mesma data. Veja no ANEXO J 24.

<sup>85</sup> ANEXO J 23.

<sup>86</sup> ANEXOS K 16 e K 17.

<sup>87</sup> 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<sup>88</sup> com as indicações feitas pela editora. Essas indicações levaram o ilustrador a ajustar a sua criação ao conteúdo do texto e às indicações verbais feitas no próprio infográfico<sup>89</sup>.

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<sup>90</sup>. 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

---

<sup>88</sup> ANEXO K 19.

<sup>89</sup> ANEXO K 20.

<sup>90</sup> 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<sup>91</sup>, 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<sup>92</sup>. 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<sup>93</sup>, 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<sup>94</sup>, 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.

---

<sup>91</sup> Veja ANEXOS K 23 a K 25.

<sup>92</sup> ANEXO K 26.

<sup>93</sup> ANEXO K 27.

<sup>94</sup> 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<sup>95</sup>, 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<sup>96</sup>, 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

---

<sup>95</sup> Ver ANEXO K 29.

<sup>96</sup> ANEXO K 30.

da Austrália. Carvalho deteve-se nesse aspecto do texto, para fazer o seu desenho, pensando que era para a edição 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<sup>97</sup>. O primeiro<sup>98</sup>, 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<sup>99</sup>, 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

<sup>97</sup> Estão, entre os ANEXOS K 31 e K 34, cópias dos desenhos originais ao lado do resultado impresso no jornal.

<sup>98</sup> ANEXOS K 31 e K 32.

<sup>99</sup> 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 exhibe 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<sup>100</sup>. A partir do texto<sup>101</sup>, 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<sup>102</sup>. Deu um caráter humano a uma situação vivida por pássaros. Esse procedimento, na linha editorial do jornal, como eu pude 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

---

<sup>100</sup> ANEXO K 35.

<sup>101</sup> No ANEXO K 36, é possível observar que o texto encaminhado ao ilustrador ainda não estava editado, sendo diferente do que foi, efetivamente, publicado.

<sup>102</sup> 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*,<sup>103</sup> e no seu trabalho, na coluna de Marcos Caetano, no *Estadão*<sup>104</sup>, 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<sup>105</sup>, 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<sup>106</sup>. 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

---

<sup>103</sup> ANEXOS K 38 e K 39.

<sup>104</sup> ANEXO K 40.

<sup>105</sup> ANEXO K 41.

<sup>106</sup> 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 legíssimo 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<sup>107</sup>, 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<sup>108</sup>. 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,

---

<sup>107</sup> Ver ANEXO K 44.

<sup>108</sup> ANEXO K 45.

a imagem para o texto *O impacto da pirataria*, publicado no dia 15 de janeiro de 2004<sup>109</sup>, 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*.<sup>110</sup> Como caricaturista, ele alcança os melhores resultados, como eu pude observar na matéria *Duelo de bad boys. Com faro de gol*, com um ícone<sup>111</sup> 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<sup>112</sup>.

O processo de produção dos infográficos depende de um planejamento feito a partir de raves, 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<sup>113</sup>. À medida em que os profissionais dispõem de maior tempo de execução e são feitas pautas considerando a possibilidade de informar com referências de hipóicones do tipo diagrama, podem ser feitos excelentes trabalhos, como a matéria especial do dia 25 de janeiro de 2004<sup>114</sup>. Isso tende a valorizar a mídia impressa em termos visuais, apontando também uma tendencialidade.

---

<sup>109</sup> ANEXO K 46.

<sup>110</sup> ANEXO K 47.

<sup>111</sup> ANEXO K 48.

<sup>112</sup> ANEXO K 49.

<sup>113</sup> ANEXOS K 50 e K 51.

<sup>114</sup> 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 Cervený, 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 hipócone 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 Cervený 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 *storyboards*, 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 exequíveis. 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 semiótica 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 Kfoury – 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: Papyrus, 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 CHIPPI, 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. **Linguística 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): IntelLex, 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 RANSELL, Joseph. **On Peirce's Conception of the Iconic Sign**. Lubbock, Texas (Estados Unidos): 1997. Disponível em <<http://members.dor.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 SEBEEK, 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, Metrôpoles**. 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, Ticiania. 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 GENTILE, 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.