

UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
MESTRADO EM LITERATURA E INTERCULTURALIDADE

MARCELO RODRIGO DA SILVA

CHARGES VIRTUAIS, NARRAÇÃO E INTERCULTURALIDADE

CAMPINA GRANDE - PB

2010

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

MARCELO RODRIGO DA SILVA

CHARGES VIRTUAIS, NARAÇÃO E INTERCULTURALIDADE

Dissertação apresentada ao Mestrado em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, área de concentração Literatura e Estudos Interculturais, na linha de pesquisa Literatura e Mídia, em cumprimento à exigência para obtenção do grau de mestre.

Orientador: Luciano Barbosa Justino

CAMPINA GRANDE - PB

2010

MARCELO RODRIGO DA SILVA

CHARGES VIRTUAIS, NARRAÇÃO E INTERCULTURALIDADE

Aprovada em ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

1º MEMBRO

Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino

2º MEMBRO

Prof. Dr. Marcos Antônio Nicolau

3º MEMBRO

Prof. Dr. Sebastien Joachin

A Jesus, Do Céu e Renato

DEDICO.

AGRADECIMENTOS

A Deus que conduziu minha mão, minha mente e me conduz por caminhos nunca vistos de paz e bem. NEle creio, confio e espero.

A meus pais e meu irmão. Sempre meus portos seguros. Motivo para levantar a cada manhã. Amor pelo qual lutar por toda vida. A felicidade da volta. O desejo da permanência. O sonho de nos reunirmos pela eternidade.

A meu orientador Luciano Justino, pelo companheirismo, paciência e atenção na maratona de ensinamentos. Sempre grato. Obrigado.

Ao amigo leal e fiel Flávio Asevêdo. Força na luta e alegria nas conquistas. A felicidade do sorriso, a paz do abraço.

Marco Antônio. Companheiro de todas as horas. A alegria necessária para salvar cada dia. A brincadeira séria para vencer a vida. Em nome dele agradeço também a Maísa e Alan.

Ao amigo Diego Ferreira. “Nem tão longe que não possa ver, nem tão perto que se possa tocar”. E em nome dele, amigos especiais que me aguardam no dia da volta sempre com os sorrisos que me devolvem o meu lar: Márcia, Micheline, Extênio, Marcos Paulo, Kélvia, Isleny, Emiliane, Joys e Antônia.

Aos amigos Elina e Álvaro que se tornaram minha família e me receberam como filho. Em nome deles também agradeço a Giovannia, Duda, Fernanda, Luciana, Divan, Andrade, Francisco José, Dalva, Walmir, Eva, Dayra, Pedro Felipe, João Paulo e Lígia. Minha sincera gratidão.

Ao professor Luis Custódio, pela atenção e carinho a cada reencontro. Pelo cuidado e empenho nos ensinamentos e por ter se revelado um verdadeiro amigo. Muito obrigado.

Ao professor Marcos Antônio Nicolau pela prontidão em atender meu convite para composição da banca examinadora desta dissertação.

Ao professor Sebastien Joachin, pelo privilégio de tê-lo integrando a banca examinadora de minha pesquisa.

À professora Rosilda Alves Bezerra, pelos valiosos ensinamentos transmitidos durante a disciplina e pela presteza na banca de qualificação.

Aos colegas do MLI, Michelle, Newton, Sebastião, Raquel, Marília, Kelvo, Ananília, Maria Zita, Estefânia, Jacson, Myrna, Álisson, Romoaldo, Ivon e todos os demais com quem dividi agradáveis e divertidos momentos juntos.

Aos demais professores do MLI, Geralda Medeiros, Marinalva Freire, Antônio de Pádua, Cordiviola, Diógenes Maciel e também ao secretário Roberto, socorro nas horas certas e incertas.

Já se definiu o homem como "um animal que ri". Poderia também ter sido definido como um animal que faz rir, pois se outro animal o conseguisse, ou algum objeto inanimado, seria por semelhança com o homem, pela característica impressa pelo homem ou pelo uso que o homem dele faz (BERGSON, 1983, p. 6)

RESUMO

A virtualidade e o ciberespaço trouxeram transformações marcantes à comunicação e ainda são espaços em potencial descoberta e experimentação na contemporaneidade tida como Pós-moderna. As Charges Virtuais são exemplos desse processo em curso e apresentam-se como campo frutífero para o estudo sobre a interculturalidade, a partir da análise da articulação de sua estrutura sígnica no processo de tradução dos signos culturais. Sendo assim, a tônica da presente pesquisa é observar a Charge Virtual como ambiente da interculturalidade, através dos signos culturais elaborados e codificados na ação tradutora do chargista. Para tanto, em um primeiro momento, serão estudadas as potencialidades do suporte virtual e as definições de Charge Virtual, identificando as mudanças que marcaram sua linguagem em decorrência da mudança de suporte. Neste ponto são adotadas conceituações sobre o ciberespaço e o ambiente virtual e estudadas as definições sobre as Charges Virtuais enquanto elemento do jornalismo opinativo e gênero literário; também são identificadas as transformações causadas pela mudança para o suporte virtual, observando-se recursos característicos de sua linguagem, como o humor, a paródia e a ironia, atrelados ao conceito de dialogismo. No segundo capítulo serão aprofundados os estudos sobre o conceito de Mídiasfera, e a linguagem audiovisual; também serão estudadas as articulações entre as matizes sêmicas que resultam na articulação da linguagem com os signos culturais na narrativa. No terceiro capítulo será feita uma aplicação dos estudos sobre Semiosfera, assim como do conceito de Tradução Intersemiótica (TI), ancorado em Júlio Plaza; também será estudado o discurso chágico à luz dos conceitos de *mimeses* e *semioses*. No quarto e último capítulo será feita uma explanação sobre a influência da Territorialidade na abordagem chágica e serão aprofundados os estudos sobre a Interculturalidade. Com a observância dos elementos e conceitos estudados, foi possível verificar que a ação tradutora da Charge Virtual propicia a Interculturalidade, na medida em que as personagens são imbuídas de signos culturais e carregam consigo significados relacionados às culturas de onde são provenientes, sejam esses signos culturais revelados sob matizes sêmicas sonoras, visuais ou verbais.

Palavras-chave: Charges Virtuais. Interculturalidade. Narração. Audiovisual. Tradução Intersemiótica.

ABSTRACT

The virtuality and cyberspace have brought remarkable changes to communication and are still spaces in potential discovery and experimentation in contemporary regarded as Post-modern. The Virtual Charges are examples of this ongoing process and present as fruitful field for study of interculturality, from the analysis of the articulation of its structure signic in the translation process of cultural signs. Thus, the keynote of this research is to observe the Virtual Charge as the environment of the interculturality, through cultural signs designed and coded in translator's action of cartoonist. To do so, at first, will be investigated the potential of virtual support and the definitions of Virtual Charges, identifying the changes that have marked their language due to the change in support. At this point will be taken conceptualizations about cyberspace and the virtual environment and studied the settings on the Virtual Charges as part of opinionated journalism and literary genre; will also be identified the changes caused by the change to the virtual support, observing features characteristic of his language, like humor, parody and irony, coupled with the concept of dialogism. In the second chapter will be thorough the studies about the concept of mediasphere, and audiovisual language; will also be studied the links between semic hues that result in the articulation of language with cultural signs in the narrative. The third chapter will be done an application of the studies about semiosphere, as well as the concept of Translation Intersemiotic (IT) as moored Julio Plaza; will also be studied the speech of the charges using the concepts of mimesis and semiosis. In the fourth and final chapter will be done an explanation about the influence of the Territoriality on the approach of te charges and Will be further detailed the studies of the Interculturalism. In compliance with the elements and concepts studied, was observed that the translator action of the Virtual Charge provides the Interculturalism, in that the characters are imbued with cultural signs and carry meanings related to crops where they came from, whether these cultural signs revealed under hues semics sound, visual or verbal.

Key-words: Virtual Charges. Interculturality. Narration. Audiovisual. Intersemiotic Translation.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Charge 1: “Todo Mundo quer Mamar”	31
Charge 2: “De quem é a Amazônia”	55
Charge 3: “Barrack Obama canta: Black or White”	76
Charge 4: “Terror Mundial”	86
Charge 5: “Unidos do Terror”	105
Charge 6: “Na caverna do Obama...”	115

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1: CHARGES E O APORTE VIRTUAL	16
O Ciberespaço	16
A Charge Virtual	19
Semiótica e Linguagem	23
Paródia.....	28
Ironia.....	29
Análise – Charge 1	31
CAPÍTULO 2: CHARGES VIRTUAIS E MIDIASFERA	43
Videosfera	43
Elementos do audiovisual	46
Signos Sonoros.....	46
Signos Visuais.....	48
Vídeo.....	50
Videonarrativa.....	53
Análise – Charge 2	55
CAPÍTULO 3: CHARGES VIRTUAIS E SEMIOSFERA	69
Tradução Intersemiótica	71
Análise – Charge 3	76
Entre a <i>mimeses</i> e a <i>semioses</i>	82
Análise – Charge 4	85

CAPÍTULO 4: CHARGES VIRTUAIS E INTERCULTURALIDADE.....	98
Territorialidade e significação.....	98
Sujeito pós-moderno: da <i>différence</i> ao entre-lugar.....	101
Análise – Charge 5.....	105
Humor e Interculturalidade.....	110
Análise – Charge 6.....	114
CONSDERAÇÕES FINAIS.....	125
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	127
ANEXO.....	132

INTRODUÇÃO

O processo de comunicação humana tem motivado o homem a descobertas e evoluções que aprimoram paulatinamente sua percepção de mundo e suas ações sociais e culturais – e interculturais. Exemplos desses saltos são a escrita, o rádio, a televisão, a telemática e, em especial, a internet. A virtualidade e o *ciberespaço*¹ trouxeram transformações marcantes à comunicação e ainda são espaços em potencial descoberta e experimentação. Para observar a tendência intercultural (Albó 2003, Fleuri 2005, Barrio 2006, Machado 2007) observada na contemporaneidade tida como Pós-moderna (Jameson 1996, Bauman 1998, 2001, Carmo 2007), serão analisadas as Charges Virtuais e a articulação de sua estrutura sógnica no processo de tradução dos signos culturais.

O principal objetivo da presente pesquisa é observar a Charge Virtual como ambiente da interculturalidade² através dos signos culturais elaborados e codificados na ação tradutora do chargista. Para isso, 1) serão estudadas as potencialidades do suporte virtual e as definições de Charge Virtual, identificando as mudanças que marcaram a sua passagem para o novo suporte; 2) será estudada a estrutura sógnica das Charges Virtuais, com as articulações entre os sistemas de signos de matizes diversas, resultando na linguagem audiovisual; 3) será aplicado o conceito de Tradução Intersemiótica³ à mensagem do discurso chárigo; 4) e analisadas as Charge Virtuais tomadas no corpus da pesquisa à luz do conceito de interculturalidade.

Para análise, foram selecionadas seis Charges Virtuais retiradas de três sites da internet: Charges (www.charges.uol.com.br), Animatunes (www.animatunes.com.br) e Humortadela (www.humortadela.com.br). É interessante observar que a denominação de charge não é uma nomenclatura comum a todos os domínios da internet aqui abordados. No site Animatunes, as produções que se

¹ Cyberspace – termo inventado por William Gibson em seu romance *Neuromancer* (1984). É empregado por Pierre Lèvy (1996) para definir o ambiente virtual.

² O prefixo “inter” quer dizer entre, no meio, e combinado à palavra cultura significa “entre culturas”, “no meio de várias culturas” e “interação de culturas” (LOPES, 2003).

³ Para Plaza, “o operar tradutor [...] é mais do que a ‘interpretação de signos linguísticos por outros não-linguísticos’. Nossa visão diz mais respeito à transmutações intersígnicas do que exclusivamente à passagem de signos linguísticos para não-linguísticos” (2003, p. 67).

enquadram nesse gênero são agrupadas sob a denominação de charges animadas. Já no site Humortadela, são chamadas apenas de “animações”.

Cada site apresenta uma peculiaridade com relação à predominância dos assuntos abordados nas charges, uma espécie de linha editorial do site. O domínio Charges, comumente elabora produções relacionadas a questões políticas, apesar de resguardar seu perfil de abordagens variadas, em especial aquelas mais presentes no cenário midiático, a exemplo de personalidades do campo da música, ou filmes, novelas e programas televisivos.

O Animatunes marcadamente produz charges relacionadas à temática do futebol e assuntos que o permeiam. A tônica de suas produções são as personalidades futebolísticas brasileiras, como os técnicos de grandes clubes do Sudeste do país ou atletas renomados. Entretanto, também se fazem presentes criações do campo político e de entretenimento.

O site Humortadela possui um perfil mais díspar dos demais. Em grande parte das criações, é perceptível o perfil erotizado, seja pelos desenhos, pelas temáticas ou mesmo pelas expressões verbais empregadas no decorrer do discurso. Outra peculiaridade do site em questão, é que, comumente, não é tomado como objeto referencial do discurso chágico um assunto ou acontecimento real. No mesmo setor também são armazenadas animações que abordam temáticas fictícias ou criadas unicamente para a promoção do risível e entretenimento, sem crítica específica.

Apesar de serem divulgadas em sites com caráter marcadamente de divertimento, as charges não perdem seu perfil jornalístico opinativo. Prova disso, é que essas mesmas charges são utilizadas em programas televisivos com perfil informativo, ou noticiários jornalísticos. É o que pode ser verificado em canais de televisão das emissoras Globo, Bandeirantes e Sistema Brasileiro de Televisão (SBT).

Foram selecionadas seis charges para que fosse possível realizar uma análise mais aprofundada com observação e aplicação das teorias e elementos estudados no decorrer da pesquisa. Contudo, é válido salientar – e é esta a proposta do presente estudo – que os conceitos aqui adotados são estendíveis a todas as Charges Virtuais, pelo menos enquanto conceituações base para seu mecanismo de funcionamento e significação. Não se busca aqui, contudo, encerrar a discussão sobre as articulações da linguagem da Charge Virtual, mas apenas instigar o debate

acerca de seu movimento evolutivo, buscando visualizar a direção para a qual aponta seu desenvolvimento no ciberespaço.

As análises das Charges Virtuais selecionadas no corpus da pesquisa estão dispostas ao final de cada discussão teórica, para buscar maior aproximação entre os conceitos e sua aplicabilidade às Charges Virtuais. A retirada das charges de seu suporte virtual para trazê-las ao suporte impresso não permitirá a captação completa da significação das charges porque irá bloquear os elementos fundamentais para compreensão das relações sêmicas de seu discurso. Em vista disso, as Charges Virtuais selecionadas serão anexadas em um Compact Disc (CD) para que possam ser apreciadas em sua plena funcionalidade. A presente pesquisa se divide em quatro capítulos, dispostos de acordo com a seguinte organização:

No capítulo I são desenvolvidas as conceituações sobre o ciberespaço e o ambiente virtual (Lèvy 1996, Lemos & Palácios 2001, Vilches 2003, Dyens 2003, Musso 2006) e estudadas as definições sobre as Charges Virtuais enquanto elemento do jornalismo opinativo (Beltrão 1980, Melo 1983) e gênero literário (Escostesguy 2001, Compagnon 2001); Também são identificadas as alterações sofridas pela mudança para o suporte virtual (Souza, 2008, Santaella 2007), observando-se a manutenção de alguns recursos característicos de sua linguagem, como o humor, a paródia e a ironia (Bergson 1983, Maingueneau 2002), atrelados ao conceito de dialogismo bakhtiniano (Maingueneau 1997 e 2002, Brait 2005, Discini 2005). Ao final do capítulo será analisada uma Charge Virtual, enfocando-se as conceituações exploradas.

No capítulo II são aprofundados os estudos sobre o conceito de Mídiasfera (Debray 1995), e a linguagem verbosonovisual⁴ assumida pelas Charges Virtuais. Também serão estudadas as articulações entre as matizes sêmicas que resultam na articulação da linguagem audiovisual (Wisnik 1989, Machado 1990 e 1997, Santaella e Nöth 1998, Laurentiz 2002) e como a introdução desses novos recursos alteraram o mecanismo de apreensão dos signos culturais pela charge. Também no final deste capítulo será tomada uma Charge Virtual para análise.

No capítulo III será feita uma aplicação dos estudos sobre Semiosfera (Machado 2007) – ancorada na vertente da Semiótica da Cultura – às Charges Virtuais, assim como o conceito de Tradução Intersemiótica (TI) desenvolvido por

⁴ Em seu livro *Semiótica Aplicada* (2004), Lucia Santaella usa o termo “confraternização verbosonovisual” para ferir-se à interface entre sistema de signos verbais, sonoros e de imagem.

Júlio Plaza (2003). Ao final das explicações prévias, serão aplicadas as conceituações da teoria da TI a uma Charge Virtual selecionada no corpus da pesquisa. Também será proposto o posicionamento do discurso chágico entre os conceitos de *mimeses* e *semioses*⁵. Ao final dessa proposição será analisada mais uma Charge Virtual com enfoque na observância nos conceitos estudados.

No último capítulo será feita uma explicação sobre a influência da territorialidade (Silva 2001, Marcon 2008) sobre a abordagem do discurso chágico, através da tradução de signos culturais ligados à noção de espaço e território. Ao final desta parte será analisada uma Charge Virtual em que terão ênfase os conceitos estudados. Neste capítulo serão aprofundados os estudos sobre a interculturalidade (Albó, 2003, Fleuri 2005, Barrio 2006). A última Charge Virtual será analisada com foco nas conceituações utilizadas sobre a interculturalidade, bem como sobre conceitos anteriores estudados no decorrer da pesquisa.

Espera-se, dessa forma, que esta pesquisa contribua para a análise de como as Charges Virtuais constituem-se como um espaço da interculturalidade, auxiliando na compreensão das articulações entre as diversas matizes sêmicas (visual, sonora e verbal) na constituição do significado do discurso, resultante da ação tradutora do chagista.

⁵ Conceitos desenvolvidos por Compagnon, em seu livro *O Demônio da Teoria* (2001).

CAPÍTULO 1

CHARGES E O APORTE VIRTUAL

[Ciberespaço] é o espaço social formado por sujeitos interconectados que constituem uma nova fronteira de comunicação e do real, e que se expressam por meio de figuras e imagens retóricas provenientes da literatura pós-moderna e das ciências da vida.

(VILCHES, 2003, p. 133)

O Ciberespaço

Desde o início de sua existência, o homem buscou formas de se comunicar e exprimir seus pensamentos. O desenvolvimento do pensamento e das inter-relações sociais do ser humano em um sistema de civilização impulsionou o surgimento de várias formas de expressão com estrutura e linguagem específicas. Muito antes do desenvolvimento da língua e do sistema verbal da escrita fonética, as formas de expressão do pensamento humano eram concretizadas a partir do uso de imagens, conforme é verificável nos registros rupestres que remontam aos períodos pré-históricos, e sons, a primeira forma complexa de comunicação humana.

A apropriação e evolução de aparato tecnológico paulatinamente têm propiciado a gênese de novas estruturas linguísticas que se apresentam algumas vezes como resultado da fusão de sistemas linguísticos anteriores, outras a partir do rompimento com os formatos desenvolvidos até então. Entretanto, é inegável a supremacia estabelecida pela sistematização da língua desde sua origem, à qual os demais mecanismos de comunicação tornaram-se, de uma forma ou de outra, dependentes. Os semioticistas da semiótica da cultura chamam a língua de sistema modelizante primário (MACHADO, 2006).

Desde os primeiros *papyrus* panfletados nos primeiros indícios de civilização, quando a escrita era praticamente uma resultante da síntese entre desenhos e a linguagem verbal – momento em que se pode identificar as primeiras manifestações da prática jornalística – até os periódicos jornalísticos contemporâneos, que conjugam transmissão de texto, som e imagem em tempo real, a humanidade vivenciou e verificou saltos evolutivos tecnológicos que afetaram diretamente a raiz das estruturas comunicacionais.

Carmo (2007) define a contemporaneidade como “Pós-moderna” e, apesar de alertar para a incidência de noções conflitantes sobre o termo, destaca que é o mais apropriado para caracterizar a cena cultural atual.

A predominância de seu emprego talvez se explique porque expressa adequadamente o clima de mudança cultural em que vivemos. Mas há quem prefira chamar a era atual de modernidade tardia (Ulric Beck), neomoderno (Rouanet), hipermodernidade (Lipovetsky) ou – para se contrapor à rigidez da modernidade de outrora denominada sólida – modernidade líquida (Bauman). (CARMO, 2007, p. 179)

A contemporaneidade é denominada por Santaella (2007) como a “Era da Mobilidade”, com base nos preceitos de Zigmunt Bauman. A autora visualiza o processo designado pela “metáfora da liquidez” na esfera das linguagens e em todas demais, como uma incapacidade de manter as formas.

Linguagens antes consideradas do tempo – verbo, som, vídeo – espacializam-se nas cartografias líquidas e invisíveis do ciberespaço, assim como as linguagens tidas como espaciais – imagens, diagramas, fotos – fluidificam-se nas enxurradas e circunvoluções dos fluxos. Já não há lugar, nenhum ponto de gravidade de antemão garantido para qualquer linguagem, pois todas entram na dança das instabilidades. Texto, imagem e som já não são o que costumavam ser. Deslizam-se uns para os outros, sobrepõem-se, complementam-se, confraternizam-se, unem-se, separam-se, entrecruzam-se. Tornaram-se leves, perambulantes. (SANTAELLA, 2007, p. 24)

Bauman (2001) utiliza a metáfora da liquidez para caracterizar o perfil contemporâneo da sociedade que não consegue manter as formas. Para o autor, as relações sociais e concepções do homem como ator social estão em constante mutação e reformulação. Por isso a associação à mobilidade dos líquidos.

Os líquidos se movem facilmente. Eles fluem, escorregam, esvaem-se, respingam, transbordam, vazam, inundam, borrifam, pingam, são filtrados, destilados; diferentemente dos sólidos, não são facilmente contidos – contornam certos obstáculos, dissolvem outros e invadem ou inundam seu caminho. (BAUMAN, 2001, p. 8)

São ressignificados os processos de emissão, transmissão, circulação e recepção de mensagens entre um ponto emissor (ou emissores) e um ponto

receptor (ou receptores). O transcorrer evolutivo dos processos de comunicação na contemporaneidade é sintetizado por Wilson Dizard em três transformações:

A primeira aconteceu no século XIX, com a introdução das impressoras a vapor e do papel de jornal barato. O resultado foi a primeira mídia de massa verdadeira – os jornais ‘baratos’ e as editoras de livros e revistas em grande escala. A segunda transformação ocorreu com a introdução da transmissão por ondas eletromagnéticas – o rádio em 1920 e a televisão em 1939. A terceira transformação na mídia de massa – que estamos presenciando agora – envolve uma transição para a produção, armazenagem e distribuição de informação e entretenimento estruturados em computadores. (DIZARD, 2000, p. 53 e 54)

A intensificação do desenvolvimento de tecnologias da informação e comunicação foi determinante para a promoção de um novo salto e a demarcação de uma nova era: a virtualidade, iniciada com os primeiros experimentos da informática, conforme aborda Lídia Oliveira Silva:

A informática, enquanto suporte de comunicação, permitiu ampliar o leque de linguagens, a escrita deixou de ser a única linguagem para se passar a construir uma orquestra semiótica mais vasta que engloba imagem, som, movimentação, simulação, etc., permitindo gerar ambientes infocomunicacionais alternativos que estão a serviço da virtualização. (SILVA, 2001, p. 156)

O ambiente infocomunicacional tratado por Silva é o *ciberespaço* proposto por Lévy (1996): um sistema que permite transformações estruturais nas mídias anteriores, bem como sua confluência em um único sistema capaz de englobá-los e combiná-los, permitindo a geração de novos processos semióticos e de significação. Para Lévy (1996, p. 17 e 18), a virtualização deve ser entendida como “uma mutação de identidade, um deslocamento do centro de gravidade ontológico”.

A internet é simultaneamente real e virtual (representacional), informação e contexto de interação, espaço (site) e tempo, mas que altera as próprias coordenadas espaço-temporais a que estamos habituados, compactando-as, ou seja, o espaço e o tempo na rede existem na medida em que são construções sociais partilhadas. Esta construção é estruturada pelos laços e valores sócio-políticos, estéticos e éticos que tipificam este novo espaço antropológico. (SILVA, 2001, p. 151)

Neste momento “novas tecnologias, novas mídias, cada vez mais convergentes pelo mecanismo da digitalização, estão transformando o tempo e o

espaço sociais e culturais” (SILVERSTONE, 2002, p. 46). O ciberespaço é um “novo espaço de comunicação, sociabilidade, de organização da transação, mas também novo mercado da informação e do conhecimento” (LÉVY, 1999, p. 32), um meio multimídia definido também por Pierre Musso como sendo

Sucessivamente uma ‘encarnação’ do mundo virtual. (...) um novo território sem mapa, uma selva onde nos perdemos e nos aventuramos, e um novo espaço público, cidadão ou comercial. O ciberespaço confunde em uma só palavra-chave técnica, simbolismo, natureza e sociedade. (MUSSO, 2006, p. 194)

A atmosfera discursiva das charges no suporte impresso que era derivada da combinação entre texto e imagem, passa a congregar recursos antes distantes e inutilizados em sua cadeia de relações semióticas, construindo um novo ambiente de significação. O suporte virtual amplificou o potencial multissemiótico a partir da introdução de elementos como o som e a imagem animada.

O suporte virtual concede à charge um caráter de imaterialidade, visto que ao legitimar sua existência no ambiente cibernético, configura-se como uma produção que se presentifica por meio dos instrumentos tecnológicos, mas que por si próprio não se materializa e permanece em seu suporte flutuante: a rede, conforme trata Dyens (2003):

[...] Seu suporte não é nem o papel nem a interface, nem o livro, nem a tela, mas a navegação. A obra está acabada, mas a experiência que se faz dela não está. Uma obra de rede, assim como um manuscrito pode ser ‘relida’ indefinidamente de maneiras sempre diferentes. Um manuscrito em obra de rede são arquiteturas móveis, líquidas, múltiplas; tanto o manuscrito como a obra são acontecimentos incertos e evanescentes. (DYENS, 2003, p. 266)

A Charge Virtual

Teoricamente situada no campo jornalístico, mais especificamente como um elemento do jornalismo opinativo, as charges são elementos híbridos que possuem uma linguagem resultante da combinação entre texto e imagem, conforme as conceituações de José Marques de Melo:

A charge é definida como a crítica humorística de um fato ou acontecimento específico. [...] contém a expressão de uma opinião sobre determinado acontecimento, diferentemente do *cartoon* e do

comic, que não possuem limites de tempo e espaço, são criações da livre imaginação do desenhista e, por isso, não são consideradas como formas de jornalismo. (MELO, 1983, p. 182 e 183)

As charges se caracterizam pelo humor ácido e pela crítica satírica que constroem em seu discurso. Sua linguagem é composta por texto e imagem. Charge (do francês *charger*: carregar, exagerar), tem como objetivo “a crítica humorística de um fato ou acontecimento específico, em geral de natureza política” (RABAÇA & BARBOSA, 1978, p. 89). De acordo com os autores, uma boa charge deve procurar um assunto atual e ir direto onde estão centrados a atenção e o interesse do público leitor.

Ao conceituar o campo jornalístico, José Marques de Melo (1983) situa as charges na área do jornalismo opinativo.

Para não cair num tipo de discussão bizantina, é preciso deixar claro que essa distinção entre a categoria informativa e a opinativa corresponde a um artifício profissional e também político. Profissional no sentido contemporâneo, significando o limite em que o jornalista se move, circulando entre o dever de informar (registrando honestamente o que observa) e o poder de opinar, que constitui uma concessão que lhe é facultada ou não pela instituição em que atua. Político no sentido histórico: ontem, o editor burlando a vigência do estado, assumindo fiscos calculados nas matérias cuja autoria era revelada (coments); hoje, desviando a vigilância do público leitor em relação às matérias que aparecem como informativas (news), mas na prática possuem vieses de conotação. (MELO, 1983, p.32)

As formas de apresentação do jornalismo opinativo, também enumeradas por Melo (1983) são: editorial, comentário, artigo, resenha, coluna, crônica, carta e caricatura. A caricatura foi introduzida à imprensa pela configuração de dois fatores sócio-culturais: o avanço tecnológico dos processos de reprodução gráfica e a popularização do jornal como veículo de comunicação coletiva. O caricaturista procura manter ao seu trabalho a maior semelhança possível com a pessoa reproduzida, mas com intenção jocosa e algumas vezes com intuito de zombaria.

José Marques de Melo (1983) define a charge como “a crítica humorística de um fato ou acontecimento específico”. Ele observa ainda que “a charge contém a expressão de uma opinião sobre determinado acontecimento”, (MELO, 1983, p. 183).

Melo identifica como peculiaridade da charge a ação de unir texto e imagem para uma expressão crítica mais abrangente. As charges, desde seus primórdios, apresentaram estrutura sígnica elaborada a partir de texto e da imagem estática, na menor quantidade de quadros possível, geralmente impressa em papel. A charge, no suporte impresso, é minimalista. Dificilmente uma peça chágica se compunha por uma sequência de mais de dois quadros. Muito em função dessa simplicidade dos traços e do texto, pequeno e conciso quando presente, as charges impressas assumiram a característica de instantaneidade, com a transmissão de uma ideia ou pensamento de forma simples e direta.

O recurso dos desenhos caricaturados que representam as personalidades abordadas nas mensagens com tom cômico e satírico, e a relação intertextual com assuntos polêmicos contemporâneos otimizam a instantaneidade da captação de significados, tendo em vista que, nas palavras de Melo (1983, p. 182), as charges são a “reprodução gráfica de um acontecimento já conhecido do público, segundo a ótica do desenhista”.

Mais do que julgadores, os caricaturistas são os verazes e indispensáveis testemunhos da história... A caricatura, incontestavelmente, possibilita verdadeira incursão no procedimento moral, físico e mental dos caricaturados, sendo o mais perfeito, minucioso e indelével relatório do caráter da sociedade em qualquer tempo. [...] Por isso, sua interpretação, seu juízo sobre os homens e os fatos vai além das contingências do presente, alcança o profetismo e indica os caminhos com o mesmo instinto heróico e a mesma consciência social dos seus colegas da opinião jornalística. (BELTRÃO, 1980, p. 84 e 85)

No ciberespaço, a charge sofre mutações em sua estrutura linguística e altera seu estatuto de caráter icônico. Atualmente, as charges vêm adquirindo espaço e estão sendo divulgadas até no meio televisivo. Em vários programas de TV são apresentados exemplos de peças virtuais, valendo-se de seu caráter crítico e cômico, como na emissora Globo com os programas Jornal Nacional, Globo Esporte e, de forma mais intensa o Big Brother Brasil que, inclusive, criou um quadro exclusivo para a apresentação do gênero, com a produção particular do cartunista Maurício Ricardo.

Os meios de produção e as relações de produção artística são interiores à própria arte, configurando suas formas a partir de dentro. Nessa medida, os meios técnicos de produção da arte não são meros aparatos estranhos à criação, mas determinantes dos procedimentos de que se vale o processo criador e das formas artísticas que elas possibilitam (SANTAELLA, 1982, P. 104)

Ao verificarmos esse processo que legitima a transformação estrutural do sistema linguístico e semiótico trazido com o aprimoramento das tecnologias da informática, pode ser identificada e constatada uma mudança histórica na própria conceituação do que é a charge. Alguns traços característicos das charges impressas permanecem presentes no ambiente virtual, mas alterados por algumas variações. Naquele modelo desenvolvido tradicionalmente sobre o suporte impresso, a charge é basicamente constituída por texto – embora em certos casos dispensável – e imagens icônicas de traços simples, com poucos detalhes e predominantemente marcada pela caricatura e seu realismo.

As Charges Virtuais trazem ainda consigo elementos daquele modelo, entretanto, outros recursos lhes são adicionados, amplificando seu potencial de referencialidade e representatividade. O texto toma mais vulto na significação da mensagem e se corporifica de forma mais indispensável para a transmissão do sentido da mensagem. Ou seja, a decodificação da mensagem pelo receptor passa a se processar de maneira mais dependente do elemento linguístico. A imagem também se constitui basicamente pelo desenho caricaturado, com o diferencial da qualidade dos detalhes da movimentação.

A imagem não apenas aparece em todas as formas e regimes de visualidade possíveis – gráfica, fotográfica, videográfica e sintética – como também se faz acompanhar por textos, sons, ruídos, constituindo uma linguagem inaugural, a linguagem hipermídia. (SANTAELLA, 2007, p. 385)

No presente estudo, será considerado o perfil jornalístico das charges, mas o desenvolvimento da pesquisa será ancorado em sua conceituação como gênero textual, naquele sentido proposto por Souza.

Além de suas características tipificadas como: vários quadros sequenciados, presença ou não de caricaturas, a escolha, por parte do leitor, dos recursos de áudio ou legendas, animação etc; possui, também, a mesma função social da charge impressa: humor, crítica ou, simplesmente, entretenimento, o que nos faz constatar que se

trata do mesmo gênero, já que o diferencial entre os dois se dá pelas possibilidades do meio físico do qual cada um se originou. (SOUZA, 2008, p. 22 e 23)

O campo de atuação da charge é híbrido na medida em que se configura além do viés jornalístico, também sob a égide dos estudos literários, como elemento literário, com base nos recursos de que dispõe na construção de seu discurso crítico.

O termo literatura tem, pois, uma extensão mais ou menos vasta segundo os autores, dos clássicos escolares à estória em quadrinho, e é difícil justificar sua aplicação contemporânea. O critério de valor que inclui tal texto não é, em si mesmo, literário nem teórico, mas ético, social, e ideológico, de qualquer forma extraliterário. (COMPAGNON, 2001, p. 34 e 35)

O suporte no qual a Charge Virtual se insere permite a utilização de alguns recursos (som, movimento) que mostram o quanto não se pode classificar os gêneros como algo inflexível, estático. A maleabilidade da estrutura dos gêneros é defendida por Marcuschi (2005) que não os vê como modelos estanques, nem como estruturas rígidas, mas como formas culturais e cognitivas de ação social corporificadas de modo particular na linguagem.

Souza (2008) destaca que, pela maior liberdade de manipulação, devido ao meio físico, os avanços tecnológicos permitiram a diversidade de arranjos no processamento textual.

A charge ganhou um número maior de quadros, condição essa que permite aos leitores um “tempo maior” para digerir a crítica, pois, se compararmos a CV [Charge Virtual] com a charge impressa, verificamos que a crítica presente na segunda é exibida de forma condensada em um ou dois quadros, fato que exige do leitor uma compreensão aguçada da crítica por ela ofertada. (SOUZA, 2008, p. 40)

Semiótica e Linguagem

Plaza (2003), com base nas definições de Peirce, que define signo como sendo um meio lógico de explicação do processo de semiose como transformação de signos em signos, conceitua a semiose como uma relação de momentos num processo sequencial-sucessivo ininterrupto. O processo de mediação semiótica se

faz presente em todas as esferas da vida através do pensamento humano, o *sapiens*.

O império dos signos duplica, assim, nosso mundo natural; a semiosfera (que engloba a cultura em geral) contém a biosfera (a natureza, o mundo animal, vegetal...). Através de toda uma rede de representações codificadas e de signos que são outros tantos pára-choques opostos à dureza do mundo, filtramos e, ao mesmo tempo, dominamos o real exterior. (BOUGNOUX, 1999, p. 49)

A semiologia se propõe propriamente à comunicação, que visa não as trocas naturais, mas as trocas codificadas, “semiotizadas”, nas palavras de Bounoux (1999, p. 51), “o primeiro gesto da semiologia é, portanto, desprender os signos da aderência às coisas para pensá-los segundo o quadro das oposições pertinentes, quer dizer, previstos pelo código”. É através da semiologia que será possível o estudo das estruturas codificadas pela cultura e que fazem parte de um mecanismo macro, que é a “semiosfera”, no sentido proposto por Bounoux. “Existe mediação semiótica na medida em que existe relação entre o pensamento e os signos externos que nos oferece a cultura” (SILVA, 2001, p. 165).

Dominique Maingueneau (2002) estuda as relações interdiscursivas a partir da exterioridade constitutiva de todo discurso e conceitua esse processo de “heterogeneidade”. Alerta o estudioso da linha francesa da análise do discurso para a representação do Outro como conjunto regrado de crenças e aspirações que são tomadas como o avesso necessário do próprio enunciado: as formações discursivas. Assim se dá, segundo o autor, a intercompreensão ou a polêmica constitutiva do discurso.

Essa intercambialidade de campos toca também na questão da eficácia discursiva: ao fazer a remissão a outro(s) discurso(s), o sujeito recorre a elementos elaborados alhures os quais, intervindo sub-repticamente, criou um efeito de evidência que suscita a adesão de seu auditório. É o que acontece, por exemplo, como discurso publicitário que recorre frequentemente a vocabulário técnico-científico, a saberes de outros campos para melhor persuadir. (BRANDÃO, 2002, p. 76)

Por ser uma forma de jornalismo opinativo, a charge virtual constroi sua crítica sobre os assuntos relacionados ao contexto histórico, social e econômico de que faz parte. Dessa forma, os assuntos e o contexto só se fazem presentes no discurso

chárgico a partir da construção de uma relação intertextual. É a partir dessa relação que é compreendida a representação gráfica dos desenhos, a imitação de outros discursos, a formulação da enunciação irônica e todos os elementos que dão sentido e significado à mensagem transmitida nas Charges Virtuais.

Por mais monológico que seja um enunciado (uma obra científica ou filosófica, por exemplo), por mais que se concentre no seu objeto, ele não pode deixar de ser também, em certo grau, uma resposta ao que foi dito sobre o mesmo objeto, sobre o mesmo problema, ainda que esse caráter de resposta não receba uma expressão externa bem perceptível. (BRAIT, 2005, p. 109)

Discini lembra que “o discurso é constitutivamente heterogêneo. É condição de qualquer discurso ser uma resposta a outro discurso”. (2005, p. 157). O caráter dialógico dos discursos também é estudado por Brait (2005) com base no conceito de Dialogismo do teórico linguista Mikhail Bakhtin, segundo o qual todo enunciado tem natureza dialógica.

A tecnologia remete, hoje, não a alguns aparelhos, mas, sim, a novos modos de percepção e de linguagem, a novas sensibilidades e escritas. Radicalizando a experiência de desenraizamento produzida pela modernidade, a tecnologia desloca os saberes, modifica tanto o estatuto cognitivo quanto o institucional das condições do saber e as figuras da razão, o que está conduzindo a um forte apagamento de fronteiras entre razão e imaginação, saber e informação, natureza e artifícios, arte e ciência, saber e experiência profana. (MARTIN-BARBERO, 2006, p. 54 e 55)

De acordo com Brait (2005), a concepção dialógica bakhtiniana revela que todo enunciado tem natureza dialógica, que se constitui como resposta a outros enunciados já ditos; sob a palavra de um enunciador ressoam as palavras de outrem. Outros estudiosos da língua e do discurso retornam, direta ou indiretamente, à questão do dialogismo, ligado tanto à noção da heterogeneidade constitutiva, como à noção de interdiscursividade.

Para Discini, “procurar no enunciado o crivo avaliativo sob o qual o mundo é construído é depreender o lugar social do sujeito; é por meio da reconstrução de vozes que habitam o discurso, recuperar o diálogo ou a heterogeneidade, ambos constitutivos do discurso” (2005, p. 158). A autora defende que o *eu* se constitui inevitavelmente pela relação com o *não-eu*, com o outro.

Bakhtin pontua que a palavra não é monológica, mas plurivalente, e o dialogismo passa a ser uma condição constitutiva do sentido. Baseado nesses pressupostos, Bakhtin elabora também a sua noção da “polifonia” (apud BRAIT, 2005), que se trata da presença de várias vozes se manifestando simultaneamente sem que uma dentre elas seja preponderante e julgue as outras. Assim explica Brait (2005), quando aborda as duas modalidades concebidas por Bakhtin, a monológica e a polifônica:

À categoria de monológico estão associados os conceitos de monologismo, autoritarismo, acabamento; à categoria de polifônico, os conceitos de realidade em formação, inconclusibilidade, não acabamento, dialogismo, polifonia. (BRAIT, 2005, p. 191)

O dialogismo e a polifonia estão vinculados à natureza ampla e multifacetada do discurso, à capacidade para recriar a riqueza dos seres e caracteres humanos traduzida na multiplicidade de vozes da vida social, cultural e ideológica representada. Várias (polys) vozes (fonia) podem facultativamente apresentar-se no interior de um discurso. O que caracteriza a polifonia é a posição do autor como regente do grande coro de vozes que participam do processo dialógico. Mas esse regente rege as vozes que ele cria ou recria, deixando que se manifestem com autonomia e revelem no homem um Outro infinito e inacabável.

A polifonia se define pela convivência e pela interação [...] de uma multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis, vozes plenivalentes e consciências eqüipolentes, todas representantes de um determinado universo e marcadas pelas peculiaridades desse universo. Essas vozes e consciências não são objetos do discurso do autor, são sujeitos de seus próprios discursos. (BRAIT, 2005, p. 194 e 195)

Isso é facilmente percebido nas charges, visto que o chargista rege as vozes presentes no discurso. Vozes estas que são sujeitos de seus próprios discursos e cada uma representa o seu universo específico, o que proporciona o diálogo e a inter-relação entre as vozes e as peculiaridades de seus universos, sem que uma se sobreponha à outra e sem que elas se tornem puros objetos da criação do chargista.

Conforme a definição peirciana dos três sujeitos da relação de semiose – o signo, seu objeto e seu interpretante – a forma como é construído o signo, ou seja, o mecanismo de representação do objeto está relacionado ao interpretante. Ramos

(2007) considera os sistemas de signos como “sistemas codificados que se manifestam como linguagem” (RAMOS, 2007, p. 31).

Já em 1984, Maingueneau estudava as relações intertextuais definindo as noções de intertexto e intertextualidade. O autor explicava que a noção de intertexto de um discurso é compreendida como o conjunto dos fragmentos que ele cita efetivamente e a noção de intertextualidade abrangeria os tipos de relações intertextuais definidas como legítimas que uma formação decisiva mantém com outras.

Souza (2008) lembra que o compartilhamento das questões culturais é fator importante para a relação intertextual que o gênero estabelece. É através dos signos culturais presentes na charge pelo processo de tradução que se desenvolve a intertextualidade. “Na CV [Charge Virtual], a menção que se faz a outros textos está atrelada a fatores sociais e culturais, fator imprescindível para a sua compreensão” (SOUZA, 2008, p. 57).

Dessa forma, a crítica construída na charge virtual pode ser uma resposta ou reação a outros discursos ou mesmo situações sociais que podem ser expressas nitidamente no desenho ou estar presentes intrinsecamente na enunciação. Mesmo nas representações gráficas dos personagens ou das situações está presente a heterogeneidade e o dialogismo na construção de uma relação de intercompreensão, na medida em que são construídas as vozes do discurso.

A natureza dialógica do discurso da charge virtual é evidenciada na ação tradutora do chargista, na medida em que cria signos culturais – seja nos personagens, nos elementos constitutivos dos ambientes cenográficos ou nas formações linguísticas – e na introdução de outros discursos proferidos anteriormente em outros contextos.

Paródia

A consciência da personagem é a consciência do Outro, não se objetifica, não se torna objeto da consciência do autor, não se fecha, está sempre aberta à interação com outras consciências e só nessa interação revela e mantém sua individualidade. O diálogo entre as vozes em um discurso pode ser feito também através das estratégias de *captação* e *subversão* (Maingueneau) – no interior da ação tradutora (Plaza) – de um discurso por outro, no sentido de imitar globalmente um texto ou um gênero de discurso.

A imitação ocupa um lugar importante entre os fenômenos da heterogeneidade, representando uma de suas manifestações mais visíveis. Conforme Maingueneau (1997), quando um falante se apaga por trás de um locutor de um determinado gênero de discurso, e evidencia que o faz, poderá querer beneficiar-se da autoridade ligada a este tipo de enunciação ou arruiná-la.

Para Maingueneau (1997), copiar um texto significa imitá-lo, tomando a mesma direção que ele. É o caso, por exemplo, de uma charge que imita um provérbio: o primeiro esforça-se para, em benefício próprio, captar o valor pragmático do segundo. Por outro lado, há subversão quando o texto que imita visa desqualificar o texto imitado. No caso dessa estratégia, configura-se a paródia.

Maingueneau (1997) explica que no procedimento da paródia, é gerado no texto que imita, um efeito de bivocalidade: voz do imitado e a voz do que imita estão presentes e diluídas uma na outra. O outro será primeiramente imitado, depois subvertido. Para imitar e subverter o outro, a paródia viabiliza meios de reconhecimento dos temas e figuras encadeadas e tratadas de maneira própria – o emprego de sistemas de signos no caso da tradução intersemiótica – no discurso de referência.

A paródia também é um recurso bastante utilizado na construção das mensagens das Charges Virtuais. A charge imita a situação ou uma fala de uma personalidade pública para subvertê-la e, com isso, gerar a ironia e a valorização de seu discurso. Através da imitação com a paródia, torna-se mais fácil a transmissão da idéia e, portanto, da crítica que o autor da charge quer expressar. Isso é possível por causa da facilidade de associação do objeto parodiado que, comumente está relacionado ao repertório mnemônico do público leitor.

Quando a situação ou fala é imitada, percebe-se o tema abordado e também se torna evidente a opinião do chargista a partir do distanciamento perceptível no discurso subvertido num discurso absurdo e desqualificado, com vistas à promoção do risível.

Estudando o humor, Maingueneau (1997) argumenta que o riso é derivado da alegria, da comédia, é quando o homem deixa de lado suas tensões e cai num estado de bem-estar, de prazer. Contudo, a autora ressalva que o mesmo riso que causa prazer é, muitas vezes, gerado pela desgraça alheia, uma forma de humilhar, de castigar e, até mesmo, colocar o sujeito em questão numa posição vexatória e penosa.

A imitação é um recurso bastante utilizado no processo de tradução desenvolvido na Charge Virtual, tendo em vista que é comum o chargista captar uma ideia ou discurso para imitá-lo, ressaltando, dessa forma, o locutor imitado para que o sentido de sua crítica remeta de forma breve ao assunto ou à ideia imitada. É importante observar que, na maioria das vezes, o diálogo entre as vozes do discurso chárstico é feito com sentido de subversão.

Maingueneau (1997) explica que nesses casos, o enunciador “imita” um texto ou um gênero para desqualificá-lo. Opondo-se ao que ele subverte, valoriza sua própria enunciação. Entretanto poderá ocorrer subversão sem que haja contestação de um gênero, situação ou enunciado preexistentes: nesse caso, o enunciador subverte sua própria enunciação. É o que se denomina “ironia”.

Ironia

A ironia “subverte a fronteira entre o que é assumido e o que não é pelo autor” (MAINGUENEAU, 1997, p. 98). Enquanto a negação simplesmente rejeita um enunciado, utilizando um operador explícito, a ironia possui a propriedade de poder rejeitar, sem passar por um operador desta natureza. O locutor coloca em cena um enunciador que adota uma posição absurda e cuja alocução não pode assumir: esse distanciamento é marcado índices de quaisquer matizes semióticas.

A enunciação irônica apresenta a particularidade de desqualificar a si mesma, de se subverter no instante mesmo em que é proferida. Classifica-se tal fenômeno como um caso de polifonia, uma vez que esse tipo de enunciação pode ser analisado como uma espécie de encenação em que o enunciador expressa com suas palavras a voz de uma personagem ridícula que falasse seriamente e do qual ele se distancia, pela entonação e pela mímica, no instante mesmo em que lhe dá a palavra. (MAINGUENEAU, 2002, p. 175)

A ironia é um recurso marcante das Charges Virtuais. Muitas vezes no discurso chárstico é colocado em cena um enunciador, geralmente a representação de uma personalidade pública, que adota um posicionamento absurdo não assumido pelo locutor. Dessa forma, a enunciação acaba por desqualificar a si mesma no instante em que é proferida.

A ironia implica um enunciador que deixa perceber na própria voz – por meio de uma entonação característica (signos sonoros), ou mesmo por gesticulações (signos visuais) – a voz de um outro, ao qual se atribui a responsabilidade pelo

enunciado, sendo que esse outro é desqualificado. Qualquer enunciação pode ser irônica. Para Maingueneau (2002), a ironia é por essência ambígua, pois se mantém na fronteira entre o que é assumido e o que é rejeitado.

A ironia é um fenômeno sutil, passível de análises divergentes e cuja extensão é difícil de circunscrever, por menos que nos afastemos de exemplos simples [...]. É conveniente jamais perder de vista que a ironia é um gesto dirigido a um destinatário, não uma atividade lúdica, desinteressada. A maior parte dos analistas prefere vê-la como um gesto agressivo, outros [...] consideram-na, sob este ponto de vista, como um gesto neutro e até mesmo uma atitude defensiva, destinada a desmontar certas sanções ligadas às normas da instituição da linguagem. (MAINGUENEAU, 1997, p. 99)

O interesse estratégico da ironia está no fato de que ela permite ao locutor escapar às normas de coerência que toda argumentação impõe; o autor de uma enunciação irônica produz um enunciado que possui de uma só vez, dois valores contraditórios, sem, no entanto, ser submetido às sanções que isso deveria acarretar.

Enquanto a paródia aniquila internamente uma posição enunciativa, visivelmente estranha e caricaturizada, a ironia simula atribuir ao adversário a responsabilidade pelo texto, de maneira que ele se autodestrua.

Na ironia, o enunciador produz um enunciado que ele invalida ao mesmo tempo em que fala. [...] Há também casos de ironia extrema em que ocorre uma franca desqualificação da personagem encenada e, no outro extremo, enunciações que apenas se revestem de um “colorido” irônico, quando o enunciador toma alguma distância, sem deixar que o co-enunciador perceba de maneira nítida a ruptura entre os dois pontos de vista. (MAINGUENEAU, 2002, p. 178)

Análise – Charge 1

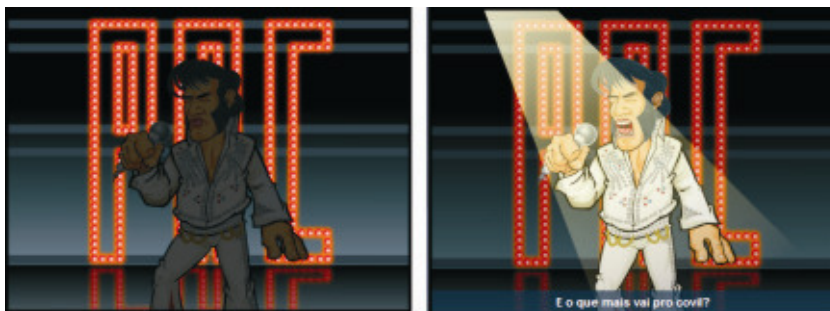
A charge intitulada “Todo mundo quer mamar...” foi divulgada no site animatunes.com.br, no dia 17 de novembro de 2008. A charge é o resultado da hibridação com outro gênero, a paródia, uma das relações derivadas do conceito de dialogismo e polifonia dos textos estudados por Bakhtin (1988) como também das teorias sobre a intertextualidade de Maingueneau (2002).



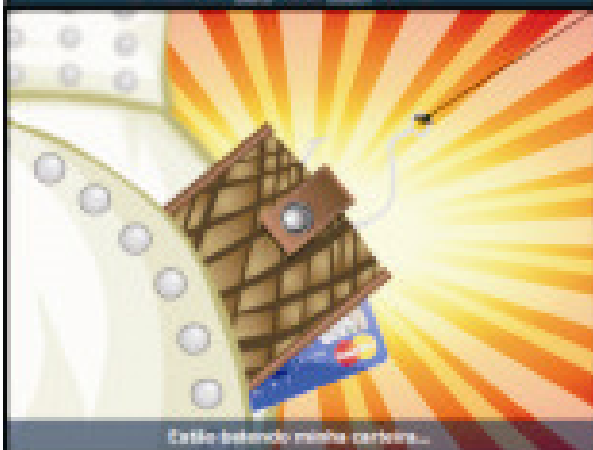
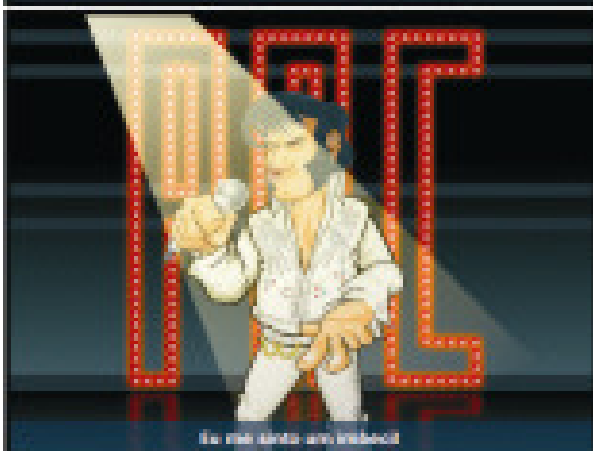
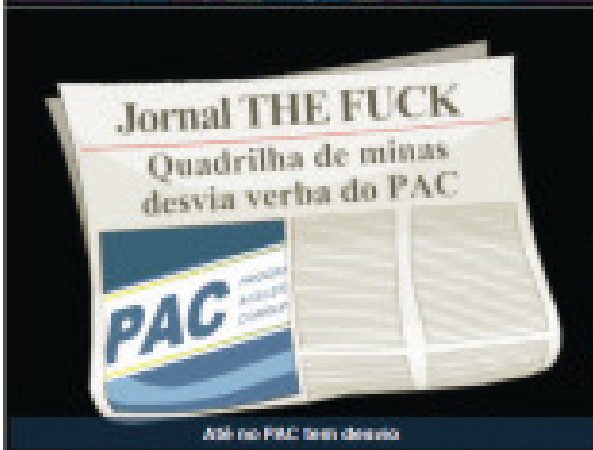
Na paródia, é gerado o efeito de bivocalidade, ou seja, a voz do imitado e a voz do que imita estão diluídas uma na outra. Na paródia, o Outro – o objeto direto tomado na tradução – é captado e subvertido. Para isso, são viabilizados meios de reconhecimento dos temas e figuras encadeados e tratados de maneira própria no discurso de referência. A paródia imita a cena, legitimando o Outro, mas o subverte.

Nas charges esse recurso é muito comum. A charge imita a situação ou uma fala de uma personalidade pública para subvertê-la e, com isso, gerar a ironia e a valorização de seu discurso. Ao estudar o romance, Bakhtin conceitua as relações dialógicas que permeiam os discursos de todos os gêneros e que estão presente na base de todos os sistemas de comunicação. Segundo ele, “todas as palavras e formas que povoam a linguagem são vozes sociais e históricas, que lhe dão determinadas significações concretas” (1988, p. 100).

E justamente por ser elaborada com base em um discurso musical, a charge foi enquadrada em uma subcategoria do site: “Clip Tunes”. Os cliques, na linguagem contemporânea, são uma derivação dos antigos videoclipes, vídeos de curta duração predominantemente ligados a produções musicais.

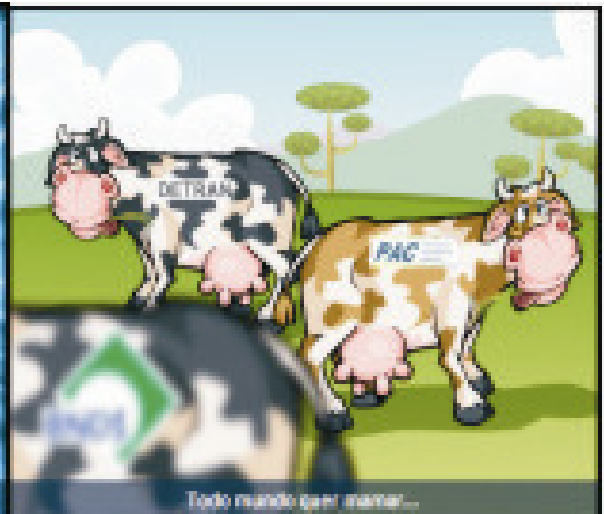




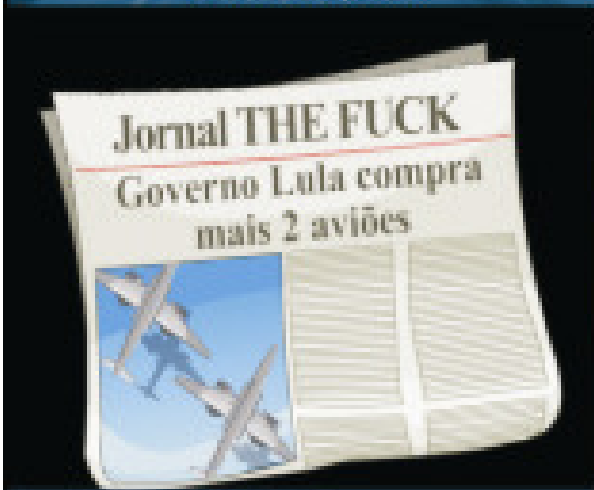




Behem, cartão corporativo



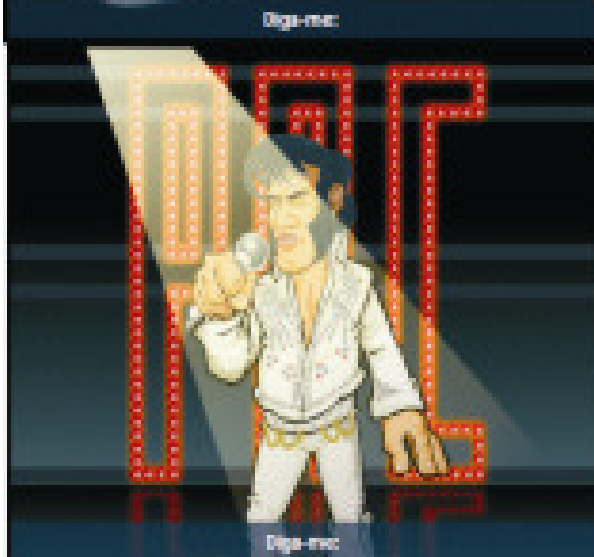
Todo mundo quer ganhar...



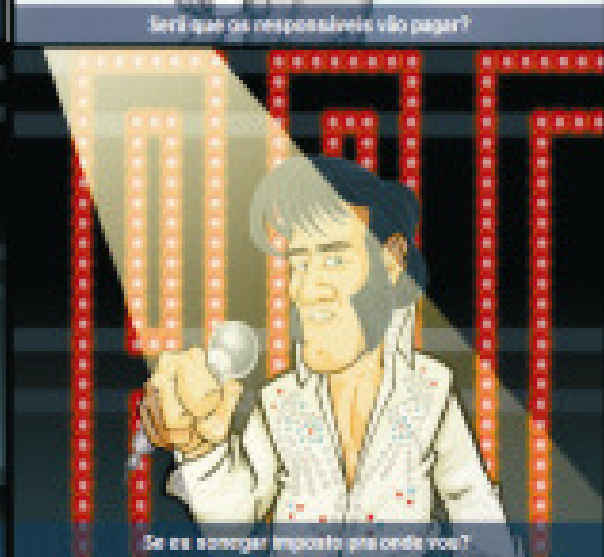
Diga-me:



Será que os responsáveis vão pagar?



Diga-me:



Se eu souber imposto pra onde vou?



Logo nos primeiros acordes da melodia, o leitor identifica a música tema, que é um dos clássicos da música Pop norte-americana “Always on my mind”, do cantor ícone do gênero nos anos 70, Elvis Presley. Um ponto forte da imitação desenvolvida na paródia se faz presente já no título, ao ser empregado no final da frase a palavra “mamar”. A pronúncia fonética da palavra mamar é semelhante à pronúncia da expressão inglesa “my mind” e, por isso, fica mais reforçada a referência à música base da tradução.

A referencialização é reforçada ainda mais pela imagem caricaturada do próprio cantor norte-americano que, inicialmente está à sombra e, logo após, é iluminado por um feixe de luz. São índices criados pelo sistema de signos visuais empregados pelo autor da charge que remetem à ideia de espetáculo ou show musical. Da mesma forma acontece com o painel luminoso em segundo plano.

Contudo, no painel é criada uma nova relação referencial que insere no contexto discursivo a temática sobre a qual irá falar e de que trata todo o discurso chágico. O letreiro é composto por três letras: “PAC”, que é a sigla do Programa de Aceleração do Crescimento, criado pelo Governo Federal brasileiro do presidente

Luiz Inácio Lula da Silva. Inquire-se daí que a temática central da crítica será a política nacional, mais precisamente a corrupção na política nacional, tendo em vista a expressão popular empregada no título “quer mamar”. Esta expressão faz parte do repertório cultural e do conhecimento mnemônico da população brasileira e funciona como uma gíria ou um jargão. Seu significado popularmente constituído quer dizer aproveitar-se, usurpar, se beneficiar ou, mais especificamente, “sugar” o que é arrecadado pela máquina, o governo.

A paródia já inicia seu discurso musical com uma crítica mordaz aos políticos brasileiros com a elocução: “e o que mais vai pro covil”. Logo em seguida é exibida a imagem de mãos e braços saindo de um buraco e fazendo movimentos que, semioticamente exercem a função indicial por se assemelharem à movimentação de cobras ou serpentes a espera da presa ou se preparando para dar o bote. Cria-se, assim, a insinuação de que os políticos são como “cobras” que agem na calada da noite, vistos os elementos visuais que também compõem o quadro: a lua, as estrelas, as nuvens e o cenário escuro. Ainda é criada uma atmosfera semelhante àquelas dos “filmes de terror” com o signo sonoro de um uivo, que surge no momento em que o personagem profere verbalmente a palavra “covil”.

No decorrer do discurso, o interlocutor fala do Brasil e, paralelamente, são empregados símbolos, como o mapa geográfico do território brasileiro. Um signo sonoro também marca a significação neste ponto. É uma vinheta composta de um sinal e da exclamação da palavra “Brasil”, seguido de seu eco. O som é um símbolo de patriotismo e orgulho acional, porque tradicionalmente é usado em momentos de conquistas e vitórias do país, principalmente no esporte. A vinheta é facilmente reconhecível pelo leitor porque é amplamente difundido na mídia massiva e já foi adicionado ao repertório cultural da maioria da população.

Em seguida, a elocução conotativa “onde o dinheiro jorra”, assume perfil denotativo a partir dos signos visuais: uma torneira aberta ligada ao mapa (Brasil) por onde “jorra” a moeda nacional, o real, indicando a ideia de desperdício. Seguindo essa linha de pensamento, o discurso fala de “ações da corrupção” e é apresentada a logomarca oficial do PAC.

A canção chega, então, ao refrão da paródia, que traz a mesma oração do título “todo mundo quer mamar”. Enquanto os signos sonoros reforçam ainda mais a relação com a música tema – seja pela proximidade dos fonemas do final da oração, ou pelos acordes e melodia característicos da versão original – o sistema de signos

visuais explora a duplicidade da expressão popular e a carga semântica da palavra “mamar”. Surge a imagem de três vacas, uma delas em primeiro plano e desfocada, onde estão gravadas as marcas de instituições e programas indicados na crítica como envolvidas em casos de corrupção. As duas vacas em destaque trazem as marcas do Departamento Nacional de Trânsito (Detran) e do PAC. A analogia promovida pela construção sígnica conduz o leitor à ideia de que os políticos querem “mamar”, ou seja, usurpar benefícios dos referidos órgãos.

A crítica desenvolvida na charge aborda os casos de fraude e corrupção descobertos pela Polícia Federal (PF) e Ministério Público Federal (MPF) no Detran de alguns estados brasileiros durante o ano de 2008. A maior operação aconteceu no estado de São Paulo no dia 3 de junho daquele ano. De acordo com informações dos jornais Folha Online e O Povo na internet, forças tarefas da PF e do MPF descobriram esquemas de venda e adulteração de Carteiras Nacionais de Habilitação (CNH) e nos registros e licenciamentos de veículos para clonagem e falsificação de automóveis roubados. Em São Paulo, a PF avaliou que o esquema tenha causado prejuízo de R\$ 40 milhões. No Detran do Rio Grande do Sul, o esquema de corrupção pode ter lucrado R\$ 44 milhões e no Ceará, o desvio de dinheiro pode ter chegado a R\$ 6 milhões. As operações ainda cumpriram dezenas de mandados de prisão e apreensão.

Já no PAC, através de denúncias do Tribunal de Contas da União (TCU) e do MPF, a PF descobriu irregularidades em licitações das obras do PAC e cumpriu mandados de prisão nas cidades de São Paulo, Goiânia e no Distrito Federal. De acordo com uma notícia do portal de notícias G1, denúncias anônimas davam conta de que as empresas já eram vencedoras das licitações mesmo antes do procedimento licitatório, pois os concorrentes ajustavam o conteúdo das propostas previamente, oferecendo pagamentos em dinheiro e parte dos contratos firmados com a Prefeitura.

No momento da parte conhecida como “corus” da canção, quando os cantores que fazem as outras vozes da música repetem o refrão, aparecem três homens cantando com um único microfone de modelo antigo, tradicional nos espetáculos de casas de show dos anos 70 e 80. As roupas iguais trajada por eles também são índices do contexto histórico e cultural da época das famosas apresentações dos palcos de bares noturnos, com cortinas vermelhas e holofotes.

Em seguida, a vaca que no quadro anterior estava fora de foco, agora fica em destaque e traz bem definida a marca do Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES). Um detalhe interessante, é que na última letra da sigla, o “S” é trocado pelo “\$” (cifrão), símbolo usado para indicar quantidade de dinheiro, corroborando com a definição do órgão para a qual foi usado no desenho, uma instituição financeira.

Em abril de 2008, a PF de São Paulo investigava uma casa que funcionaria como centro de esquema de tráfico de mulheres, mas acabou descobrindo uma quadrilha que fraudava a obtenção de empréstimos junto ao BNDES. Dez pessoas foram presas pela PF na Operação Santa Tereza, acusadas de participar de uma quadrilha que cobrava propina para liberar financiamentos do BNDES, entre eles, um advogado que integrava o conselho administrativo do banco. Os acusados exigiriam de 2% a 4% do valor total dos empréstimos para liberar os recursos da instituição. O grupo teria lucrado R\$ 21 milhões nessas transações.

Na sequência do discurso musical, é exibida a imagem de um jornal cujo nome é a mistura de termos em português e em inglês – “Jornal The Fuck” – e trata-se de uma expressão chula, um palavrão popularmente conhecido no vocabulário norte-americano e já amplamente conhecido nacionalmente que funciona como uma gíria vulgar. Além do significado ligado ao ato sexual, a expressão também pode significar se dar mal, ou ainda algo revoltante, degradante, como, neste caso, a corrupção. A expressão inglesa possui no português uma expressão correlata, uma tradução fidedigna que, também fazendo parte do repertório popular, possui os mesmos significados e usos: “foda”, verbete já apresentado no Novo Aurélio Século XXI em 1999. “S. f. Chulo 1. Cópula (2). 2. Coisa desagradável ou difícil de executar ou suportar” (1999, p. 920).

A crítica à corrupção prossegue no título da manchete apresentada no jornal: “Quadrilha de minas desvia verba do PAC”. O título trata do caso em que a PF deflagrou uma operação em que 119 prefeituras estavam sendo acusadas de desviar verbas de obras do PAC, 114 delas só no estado de Minas Gerais. O dinheiro desviado das obras chega a R\$ 700 milhões que seriam aplicados na construção de casas populares e estações de esgoto em sete estados e no Distrito Federal. O desfalque atingia as chamadas Transferências Voluntárias, que integram o PAC, e que são recursos financeiros repassados pela União aos Estados, Distrito Federal e municípios em decorrência da celebração de convênios ou empréstimos

cedidos pela Caixa Econômica Federal e Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES).

Na sequência da canção parodiada, o cantor declara: “e viva as empreiteiras”. Nesse momento, é exibido um painel, uma espécie de *outdoor* iluminado com os dizeres: “empreiteira do Zé”, acompanhada pelo som do público aplaudindo e “dando viva” às empreiteiras que “fazem a festa” com o dinheiro público. A expressão “do Zé” é popularmente usada pra indicar ou fazer referência a uma pessoa indeterminada ou desconhecida.

A estrofe fala do caso em que empresas de construção civil são acusadas de fraude de licitações, tráfico de influência, formação de quadrilha e corrupção ativa e passiva na execução de obras em aeroportos de todo o país. O total de desvios chegaria a R\$ 500 milhões. As obras foram licitadas pela Empresa Brasileira de Infra-Estrutura Aeroportuária (Infraero) na gestão do ex-presidente da empresa Carlos Wilson (ligado ao Partido dos Trabalhadores de Pernambuco), morto em abril de 2008. De acordo com o site da Revista Veja, entre os alvos principais do inquérito estão, entre outras, as empreiteiras OAS, Camargo Corrêa, Odebrecht, Nielsen, Queiroz Galvão e Gautama.

A letra da paródia expressa a indignação do personagem caricaturado na elocução “batendo minha carteira”. A animação do desenho mostra, então, a carteira contendo um cartão de crédito no bolso da roupa do cantor – ornamentada com enfeites como lantejoulas e botões – é fiscada por um anzol de pescaria. A ilustração evidencia que a verba adquirida ilicitamente nos casos de corrupção saíram do bolso dos cidadãos.

Interessante observar que sobre a logomarca impressa no cartão, identificável como sendo da empresa Mastercard, está grafada a palavra “corporativo”, insinuando outro caso polêmico de corrupção que envolveu os cartões corporativos dos funcionários do governo. De acordo com informações do site Último Segundo, os cartões foram autorizados desde 1995 e instituídos em 2001, ainda na gestão do ex-presidente Fernando Henrique Cardoso, mas entraram em funcionamento só no primeiro ano da administração Lula. O objetivo era dar mais transparência e eficiência aos gastos em substituição às contas “tipo B”, pelas quais o servidor recebia dinheiro e depois comprovava os gastos.

O uso deveria ser somente com gastos emergenciais e essenciais. Foram, então, registradas denúncias de que esse meio de pagamento foi utilizado até em

sex-shop e para compra de bebidas alcoólicas. No extrato dos cartões do ano de 2007 registraram-se gastos fora dos padrões. O Tribunal de Contas da União certificou que algumas das empresas listadas tinham Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica (CNPJ) falso e algumas notas fiscais registravam valores adulterados. Foram encontradas ainda irregularidades no pagamento de diárias, como gastos com pessoas que não estavam em comitiva oficial e em dias que o servidor sequer estava hospedado.

No quadro seguinte, novamente o interlocutor cita casos recorrentes de ilegalidade na política brasileira, quando declara: “mensalão, BNDES, Detran, cartão corporativo” e adiante, surge a imagem do cartão corporativo. No momento em que são feitas as duas primeiras citações, surgem as imagens caricaturadas de duas personalidades políticas em destaque nos cenários político e midiático nacionais por terem envolvimento em escândalos de corrupção. São eles o ex-ministro e deputado cassado José Dirceu e o deputado do Partido Democrático Trabalhista (PDT) de São Paulo, Paulo Pereira da Silva, mais conhecido como ‘Paulinho da Força’, envolvidos, respectivamente, nos casos do Mensalão e do BNDES, como é explicitado pelas logomarcas impressas nas maletas repletas de dinheiro que cada um traz consigo.

O Mensalão foi um dos casos mais polêmicos do Governo Lula, ocorrido durante seu primeiro mandato durante os anos de 2005 e 2006 e que se tratava de um esquema de compra de votos de parlamentares. A palavra Mensalão é uma variante da palavra “mensalidade” usada para se referir a uma suposta “mesada” paga a deputados para votarem a favor de projetos de interesse do Poder Executivo. Conforme disse o então deputado federal Roberto Jefferson em entrevista que deu ressonância nacional ao escândalo, o termo já era comum nos bastidores da política entre os parlamentares para designar essa prática ilegal. José Dirceu foi acusado por Jefferson de ser o organizador de todo o esquema.

Já Paulinho da Força é citado pela PF como envolvido no esquema de corrupção do BNDES porque dois dos integrantes da quadrilha tinham ligação com a Força Sindical, instituição da qual Paulinho é presidente. Além disso, a PF também investiga lavagem de dinheiro através de empréstimos feitos à Organização Não Governamental (ONG) Meu Guri, um Centro de Atendimento Biopsicossocial, presidido por sua esposa, Elza de Fátima Costa Pereira.

Novamente volta-se ao refrão e às imagens das vacas pastando com as marcas das instituições e programas envolvidos em casos de corrupção. Em

seguida, é apresentada uma “nova edição” do “Jornal The Fuck” – que faz também referência a um dos mais populares jornais britânicos do mundo, o britânico The Times. Pela analogia, subentende-se que o autor da charge quis insinuar que os casos de corrupção ficaram conhecidos mundialmente através da mídia massiva. Desta vez a manchete tem como título: “Governo Lula compra mais 2 aviões”, acima da ilustração com dois aviões de modelo semelhante àqueles adquiridos pelo Governo Federal.

Os jatos são do modelo Embraer 190 e substituíram o antigo avião, conhecido popularmente como ‘sucatinha’, que estava em uso desde 1976. Ao todo, o governo pagou R\$ 211 milhões para a empresa pelos dois aviões, considerando os adicionais de logística e manutenção previstos no contrato. De acordo com o portal de Notícia G1, o avião tem espaço para 54 passageiros e uma área exclusiva para descanso e para reuniões do presidente da República. A aeronave é moderna e tem monitores LCD em todas as poltronas. O valor pago pelos aviões gerou polêmica e acusações de uso indevido dos recursos públicos.

Logo em seguida, inicia-se outra estrofe da música e é utilizado um trecho original da música parodiada: “Diga-me”, seguida pela elocução: “será que os responsáveis vão pagar?”. Paralelamente surge a imagem da deusa da mitologia grega Têmis. A imagem é um símbolo que, de acordo com o postulado peirciano, estabelece uma relação de terceiridade com o leitor e está ligada à noção de Justiça.

O signo da balança sendo mostrada pela deusa na mão esquerda é um ícone que representa o equilíbrio e a igualdade de direitos. Contudo, no desenho a balança aparece com um dos lados mais baixo e traduz uma situação de desigualdade e desequilíbrio. É construída, então, pelo leitor a idéia de que o quadro de corrupção é injusto e, por isso, a canção faz a indagação: “será que os responsáveis [pelo desvio dos recursos públicos] vão pagar?”.

Na sequência, o cantor faz nova interrogação: “Se eu sonegar imposto pra onde vou?”, à qual é dada resposta pelo novo personagem caracterizado pela caricatura do presidente Luiz Inácio Lula da Silva: “pra cadeia!”. O diálogo construído na charge evidencia a indignação sobre a diferença de punições destinadas às situações polêmicas de corrupção envolvendo políticos e a situação de corrupção hipotética de um cidadão brasileiro sobre o não pagamento dos impostos. A primeira elocução do presidente e exatamente a frase final da canção.

O sistema de signos visuais que compõem o quadro em que aparece o presidente contempla vários ícones, índices e símbolos que caracterizam um comunicado oficial da presidência da república, como, por exemplo, o cartaz ao fundo com a propaganda do PAC, a bancada à frente do presidente com a logomarca do governo “Brasil, um país de todos” e a mão esquerda do personagem com um dedo a menos. Esta é uma das principais marcas – signos visuais – de identificação e reconhecimento dos desenhos que referenciam o presidente Lula.

Na sequência, o presidente afirma “onde já se viu não pagar imposto...”, uma frase irônica que recrimina uma infração administrativa com consequências pequenas, comparadas àquelas dos casos de corrupção investigados pela Polícia Federal e Ministério Público referencializadas durante o discurso chágico. Posteriormente, o presidente profere a última elocução da charge: “E vem aí a nova CPMF... A CFF! Hehehehe”. Trata-se da Contribuição Provisória sobre a Movimentação ou Transmissão de Valores e de Créditos e Direitos de Natureza Financeira e de uma sigla hipotética criada pelo personagem. O discurso também explora o recurso da ironia, porquanto sugere a criação de mais impostos enquanto a reclamação anterior feita pelo interlocutor fazia referência justamente a este tema.

O autor critica a criação dos impostos e contrapõe o fato aos casos de desvio de verba pública. No último quadro da animação, aparece o personagem Elvis Presley chorando hiperbolicamente com cachoeiras de lágrimas jorrando de seus olhos. A imagem indicial é utilizada pelo autor para retratar a indignação e inconformismo diante da corrupção na política nacional.

CAPÍTULO 2

CHARGES VIRTUAIS E MÍDIASFERA

Tudo, no universo das formas audiovisuais, pode ser descrito em termos de fenômeno cultural, ou seja, como decorrência de um certo estágio de desenvolvimento das técnicas e dos meios de expressão, das expressões de natureza socioeconômica e também das demandas imaginárias, subjetivas, ou, se preferirem, estéticas, de uma época ou lugar.

(MACHADO, 1997, p. 191)

Videosfera

Com a transmutação para o ciberespaço, as charges, que antes apresentavam uma linguagem visual-verbal, passam a assumir uma linguagem verbo-visual-sonora. Aportados também os ensinamentos de Debray (1995) sobre o campo da “midiologia”, poderá ser observado o processamento dessas operações derivadas dos suportes tecnológicos da comunicação. A midiologia, conforme conceituou o autor, é “a disciplina que trata das funções sociais superiores em suas relações com as estruturas técnicas de transmissão” (1995, p. 21).

Chamo “método midiológico” o estabelecimento, caso a caso, de correlações, se possível verificações, entre atividades simbólicas de um grupo humano (religião, ideologia literatura, arte, etc.), suas formas de organização e seu modo de coleta, arquivamento e circulação dos vestígios. Como hipótese de trabalho, considero que este último nível exerce uma influência decisiva sobre os dois primeiros. As produções simbólicas de uma sociedade no instante *t* não podem ser explicadas independentemente das tecnologias da memória utilizadas no mesmo instante. Isso quer dizer que uma dinâmica do pensamento é inseparável de uma física dos vestígios. (DEBRAY, 1995, p. 21)

São os vestígios da linguagem das Charges Virtuais, e suas matizes sêmicas, que serão aqui observados e estudados para a compreensão de como acontece a tradução dos signos culturais pelo chargista para que possa acontecer o diálogo entre as culturas representadas no discurso. Está sendo considerado aqui o

‘discurso chárstico’ não apenas relacionado ao sistema de signos linguísticos, mas de forma abrangente a todas as relações semióticas desenvolvidas no interior da mensagem crítica da charge. Na terminação discurso chárstico também estão incluídos, portanto, os sistemas de signos visuais e sonoros.

Debray (1995) conceitua o meio de transmissão e transporte das mensagens e dos homens como “mídiasfera”, um meio que atua no transcorrer cronológico e é estruturado pelo procedimento de memorização. Para o autor, esse meio “estrutura [...] um tipo de credenciamento dos discursos, uma temporalidade dominante e um modo de reagrupamento, ou seja, [...] a personalidade coletiva ou o perfil psicológico característico de um período midiológico”. (DEBRAY, 1995, p. 40).

Referendando Jack Goody, Debray (1995) defende que toda mídiasfera é especificada e identifica três delas: a logosfera, a grafosfera e a videosfera. “A logosfera, quando o escrito, central, é difundido através das contingências e canais da oralidade; a grafosfera, quando o impresso impõe sua racionalidade ao conjunto do meio simbólico; enfim, a videosfera, liberada dos limites do livro pelos suportes audiovisuais” (DEBRAY, 1995, p. 40). É justamente na terceira mídiasfera que estão situadas as Charges Virtuais, processando a transmissão de suas mensagens através do aparato técnico midiológico do audiovisual.

Olinto (2002), baseada nos conceitos de McLuhan, defende que o audiovisual alcançado na contemporaneidade desempenha, na verdade, um retorno às antigas articulações linguísticas do período da oralidade e da cultura manuscrita.

Marshall McLuhan vincula a audiovisualidade da mídia eletrônica a essas formas antigas da cultura manuscrita fundada sobre as articulações recíprocas entre os processos perceptivos do ouvir e do ver e a presença de gestos corporais. Para ele, a eletrotécnica permitiria recuperar significados antigos para a palavra falada e cantada, conjugada à imagem visual dos falantes e dos cantores que o advento dos tipos impressos tinha praticamente afastado. (OLINTO, 2002, p. 58)

A linguagem audiovisual assumida pelas charges no suporte virtual é viabilizada pelas condições oferecidas pelo ambiente cibernético. As tecnologias de informática permitiram a confluência de elementos antes captados separadamente: o texto, o som e a imagem, como explica Wilson Dizard (2000):

Os sinais digitais necessários para telecomputadores e outras máquinas de alta tecnologia são mais flexíveis. Baseados em dígitos binários, esses sinais não fazem qualquer distinção entre transmissões de vídeo, com ou dados. Podem lidar com todos eles num único fluxo, originando, armazenando, editando, transmitindo ou recebendo mensagens em velocidades de computador cada vez maiores. (DIZARD, 2000, p. 66 e 67)

Arlindo Machado explica que a linguagem audiovisual está diretamente relacionada à proposta de cada autor. Cada produtor de uma peça videográfica imprime em sua produção elementos que são influentes sobre a linguagem apresentada.

[...] É preciso considerar também que, no universo das formas audiovisuais, o estatuto da significação está intimamente ligado à proposta 'estética' na obra. Isso quer dizer que, num meio de expressão como o vídeo, os quesitos relativos à linguagem (ou seja, os recursos de expressão, as regras de utilização e combinação dos elementos imagéticos) e as questões mais amplas relativas à intervenção artística (renovação das formas, estilo, background ideológico, *weltanschaweng*) encontram-se tão profundamente imbricados, que não é possível, senão à custa de uma violência contra a obra, separá-los ou tratá-los como entidades distintas (MACHADO, 1997, p. 192)

As charges virtuais estabelecem relações semióticas pelas fusões e recombinações daquelas matrizes de linguagem sistematizadas por Santaella (2001), a sonora, a visual e a verbal. O ciberespaço e a telemática possuem na computação gráfica uma linguagem visual-sonora, na medida em que a lógica do sonoro também pode tomar corpo em imagens, conforme acontece quando a imagem se põe em movimento.

Imagem em movimento, imagem animada é uma questão de *timing*, duração. O conteúdo das imagens no vídeo, cinema e televisão é sempre tão impositivo na sua figuratividade e registro de coisas e situações também visíveis fora da imagem que o aspecto meramente rítmico, temporal das imagens passa despercebido. Por isso mesmo, a computação gráfica, muitas vezes feita de meras circunvoluções de formas não-representativas, quase sempre geométricas, põe em cena de maneira mais evidente a música das imagens. (SANTAELLA, 2001, p. 383)

Adotando os estudos de Dionísio, Sousa (2008) aplica às Charges Virtuais o conceito de "Multimodalidade" (vários sistemas de signos). Segundo a autora, "os

diversos modos de representação que compõem a CV [Charge Virtual] são fundamentais para a sua construção e para o seu sentido. A perda de um de seus modos (áudio, movimento etc) afeta diretamente na compreensão de sua crítica, em seu efeito de humor” (SOUZA, 2008, p. 41).

Os mecanismos multimodais propiciam ao leitor a observância do humor [...]. Vale lembrar que, além dos recursos de áudio, as movimentações dão vida às personagens. Elas esboçam, através de suas expressões faciais, indignação, ironia, raiva, paixão, sarcasmo; enfim, suas expressões e seus gestos são fatores imprescindíveis para a construção humorística das charges. (SOUZA, 2008, p. 49)

Elementos do audiovisual

Signos sonoros

O recurso sonoro parecia à charge improvável, mas no ciberespaço as Charges Virtuais dispõem do som e da oralidade para falar com os leitores/espectadores, num processo que acontece no tempo e é finito. A virtualidade permitiu a introdução na dimensão do sonoro, com sua fugacidade e evanescência, como bem explica Santaella (2001, p. 369), quando afirma que “o primeiro princípio da sonoridade está na sua evanescência, algo que a passagem do tempo leva à desapareição, pelo simples fato de que o som foi feito para passar, aquilo que acontece no tempo para ser levado junto como tempo”. Isso foi permitido pela utilização de instrumentos digitais ou sintetizador.

O sintetizador permite o controle total do som, bem diverso daquele que permitiam os instrumentos materiais. Pode-se, por exemplo, passar de forma contínua do som de uma harpa para o de um tambor. É possível programar independentemente timbre, altura, intensidade, e duração dos sons, já que estamos lidando com códigos digitais, e não mais com vibrações de um ou mais instrumentos materiais. (LÉVY, 1997, p. 104).

Com o som, as charges passam a configurar-se como elemento genuíno de puro tempo, na medida em que desenvolve uma sequência temporal própria. O som é o elemento primeiro da existência. Aquilo que existe produz movimento e, logo, som. A introdução do elemento sonoro permitiu à charge uma nova dimensão de relações sêmicas. As personagens são corpos virtuais sonoros, que emitem sinais

correspondentes à sua gestualidade ou à musicalidade indexicalizadas em cada charge.

Pode-se atribuir ao recurso sonoro o ponto principal de legitimação da transformação estrutural das charges. A introdução desse elemento no discurso chágico ampliou consideravelmente o potencial de ligações intertextuais no discurso. Exemplo disso pode ser percebido a partir da adição de músicas e melodias que permite a elaboração do discurso da charge fundido com paródias.

A paródia é um recurso bastante utilizado na construção da crítica do desenho. A charge imita uma música ou a fala de uma personalidade pública para subvertê-la e, com isso, gerar a ironia e a valorização de seu discurso. Através da imitação com a paródia, torna-se mais fácil a transmissão da idéia e, portanto, da crítica que o autor da charge quer expressar. Quando a situação ou fala é imitada, percebe-se o tema abordado e também se torna evidente a opinião do chargista a partir do distanciamento do discurso subvertido num discurso absurdo e desqualificado.

As Charges Virtuais se animam no transcorrer do tempo e adquire status de perecibilidade, na medida em que, como o som, ele inicia de um marco zero, da inércia, processa-se – consumando sua existência imaterial, tendo em vista que é construída de feixes luminosos organizados em pixels – e se dissipa no tempo e no espaço.

Esse som saído do Vazio é o produto de um pensamento que faz vibrar o Nada e, ao se propagar, cria o espaço. É um monólogo em que o corpo sonoro constitui a primeira manifestação perceptível do Invisível. O abismo primordial é pois “um fundo de ressonância e o som que dele emana deve ser considerado a primeira força criadora, personificada na maior parte das mitologias por deuses-cantores”. (WISNIK, 1989, p. 34)

Santaella (2001) sistematiza três matrizes de linguagem e pensamento: a sonora, a visual e a verbal. Conforme explica, “comportam-se como vasos intercomunicantes, num intercâmbio permanente de recursos e em transmutações incessantes” (SANTAELLA, 2001, p. 373).

A matriz sonora nas charges está diretamente ligada à movimentação das imagens. A representação dos objetos imediatos reais também é se processa na voz da personagem e na fala parodiada. A voz imita o sotaque e os cacoetes de fala do

referente. A sonoridade também se insere nas charges pelo emprego de paródias no discurso. São melodias abordadas como “pano de fundo” para a elaboração de mensagens musicais. As relações sêmicas derivadas desse processo apresentam-se entre a voz da personagem caricaturada, o discurso musical da paródia e a melodia – que, por sua vez, estabelece relação intertextual com o contexto temático de sua letra original, bem como a atmosfera cultural à qual o cantor está relacionado.

Nessa medida, na charge estariam presentes apenas duas das três sintaxes propostas na matriz sonora sistematizada por Santaella (2001): a sintaxe dos corpos sonoros, e sintaxes convencionais. As sintaxes do acaso aqui não se fariam presentes tendo em vista que, no ciberespaço, as charges são executadas segundo cálculos matemáticos previsíveis e que seguem uma sequência lógica preafixada em um roteiro, o que exclui a possibilidade do acaso. Exceção poderia ser configurada nos casos em que a execução das charges apresenta algum ruído derivado do funcionamento incorreto ou insuficiente da máquina usada na exibição.

A linguagem das charges é articulada pelas interfaces entre as matrizes, já que “as matrizes não são puras. Não há linguagens puras”, conforme Santaella (2001, p. 371).

Signos visuais

De acordo com os três paradigmas do processo evolutivo de produção da imagem postulado por Santaella e Nöth (2001, p. 157), o pré-fotográfico, o fotográfico e o pós-fotográfico, as charges se encontram, sobre o suporte virtual, no último paradigma:

O terceiro paradigma diz respeito às imagens sintéticas ou infográficas, inteiramente calculadas por computação. Estas não são mais, como as imagens óticas, o traço de um raio luminoso emitido por um objeto preexistente – de um modelo – captado e fixado por um dispositivo foto-sensível químico (fotografia, cinema) ou eletrônico (vídeo), mas são a transformação de uma matriz de números em pontos elementares (os pixels) visualizados sobre uma tela de vídeo ou uma impressora.

A animação das imagens que constituem a charge propicia a reformulação da estrutura lingüística e da construção de sentido de cada peça. E nesse processo, um novo elemento marca determinantemente a transformação do *modus operandi* das

charges: o tempo, um elemento que agora se torna presente e intrínseco na transmissão da mensagem chárstica, uma imagem que se torna munida de movimento e animação. “A animação foi a primeira grande escola a ensinar a leitura de significantes materiais” (JAMESON, 1996, p. 100).

O domínio da imagem também tem passado por uma evolução espetacular, e em alguns pontos paralela à do som. [...] Uma vez digitalizada, a foto ou desenho podem ser reprocessada ou desviada à vontade, os parâmetros de cor, tamanho, forma, textura, etc. podendo ser modulados e reempregados separadamente. [...] Uma vez definido um roteiro e atores, ou talvez deixando que interagissem apenas objetos-programas, a sequência animada poderia ser gerada automaticamente. (LÉVY, 1997, p. 106)

O discurso das charges virtuais passa a construir sua significação com base em relações sêmicas mais complexas, com a multiplicação dos elementos sígnicos na medida em que também passam constituírem-se partes da mensagem recursos sonoros e de animação. Signos como as vozes das personagens, os cacoetes da fala, gesticulação, movimento das expressões faciais e interação com outros elementos presentes, são alguns dos exemplos que podem ser verificados e que fazem parte de um conjunto construtor do significado do discurso dessas peças no ciberespaço.

Assim também a transmissão e recepção das charges passam a subordinar-se à sequência temporal que rege os elementos sígnicos do discurso. O tempo provoca modificações também no processo de decodificação da mensagem pelo receptor. Diferentemente do que se processava nas imagens impressas, no ciberespaço o receptor é subjacente a uma faixa de tempo para que possa captar de forma integral a carga de sentido disposta por cada elemento constitutivo do discurso verbal e não-verbal, indo desde a fala dos interlocutores até cada movimento executado por cada elemento constitutivo da imagem.

Cada gesto desenvolvido pelas figuras presentes na charge é importante para a semântica do discurso e passam a fazer parte do repertório de signos visuais empregados pelo chargista. Esse sistema de signos dispõe de uma infinidade de possibilidades derivadas do suporte virtual que são exploradas pelo chargista na representação dos signos culturais criados. Assim explica Dijk ao estudar a teoria semântica do discurso:

No sentido mais geral, a semântica faz parte de uma teoria semiótica mais ampla sobre comportamento significativo e simbólico. Portanto, não temos somente uma semântica das elocuições, ou atos da linguagem natural, mas também do comportamento não-verbal ou paraverbal, como gestos, pinturas, filmes, sistemas lógicos ou linguagens de computador, linguagens de sinais de surdo, e talvez, a interação social em geral. (DIJK, 1992, p. 36)

O tempo, que se atrela ao discurso como consequência da organização sequencial dos elementos, também emprega à charge alargamento de suas possibilidades de abordagem temática, ou seja, “podemos produzir sentido (e o tempo está intrínseco na produção de sentidos) através da dialética dos elementos das imagens” (LAURENTIZ, 2002, p. 142). Isso quer dizer que, em uma única peça virtual, podem ser referenciadas mais temas ou assuntos do que se verifica naquelas charges impressas.

A movimentação das imagens e os signos visuais presentes nesse processo estão diretamente relacionadas à linha temporal à qual estão atreladas as narrativas videográficas das charges. Os processos sêmicos se multiplicam e as relações sêmicas decorrem dessas fontes audiovisuais.

Os signos verbais nas Charges Virtuais apresentam-se mais comumente como legendas opcionais da elocução oral das personagens. Contudo, é frequente o emprego dos signos verbais na constituição do ambiente da charge ou mesmo na composição de elementos complementares do discurso. Exemplo disso são as figuras em formato de letras ou mesmo palavras grafadas sob o formato de figuras; títulos de jornais e revistas fictícias e outras formas de enunciação que fogem à oralidade das personagens.

Contudo, será dado destaque na presente pesquisa aos estudos relacionados aos sistemas de signos visuais e sonoros, visto que representam as principais transformações ocorridas no mecanismo de funcionamento das charges, principalmente pela configuração audiovisual de sua linguagem no ciberespaço.

Vídeo

Organizada com essa nova configuração, as charges se aproximaram dos desenhos animados e assimilaram elementos que lhes são integrantes, assumindo algumas de suas características. A confluência dos elementos imagéticos, sonoros, e textuais das animações são abordados por Fredric Jameson.

Por um lado, envolve uma combinação ou adequação entre a linguagem musical e a visual (dois sistemas totalmente elaborados, que não são subordinados um ao outro, como é o caso no filme de ficção) e, por outro lado, o caráter palpavelmente produzido das imagens de animação, as quais, em suas incessantes metamorfoses, obedecem agora a leis 'textuais' da escrita e do desenho, em vez das da verossimilhança, a força da gravidade, etc. (JAMESON, 1996, p. 100)

As charges virtuais enquadram-se sob a perspectiva do vídeo, um instrumento de comunicação intersemiótico que apresenta uma linguagem difícil de ser definida e conceituada. A linguagem do vídeo “não pode ser reduzida a um conjunto de leis básicas de articulação; quando muito, apenas a um repertório geral de tendências” (MACHADO, 1997, p. 193). A mensagem no discurso videográfico é sistematizada de maneira mais livre e diversificada, com a utilização de códigos mais dinâmicos e menos subordinados a uma organização sistemática. “Se for possível falar em ‘códigos’ videográficos, eles não se dão, jamais, com a mesma consistência ou com a mesma estabilidade das linguagens verbais” (ibid, p. 192). Assim também explica Sílvia Laurentiz:

O computador pode gerar o movimento de um objeto a partir de parâmetros matemáticos e não mais a partir de *frames* colocados lado a lado, como em animações tradicionais. [...] Isto faz das imagens um sistema dinâmico com algum grau de autonomia e imprevisibilidade, e não apenas uma sequência de imagens única e estável. Outro diferencial apresentado pelo computador é que ele não permite participar das decisões sobre os acontecimentos que se desenrolam no ambiente virtual. (LAURENTIZ, 2002, p. 145)

Enquanto nas charges impressas toda a mensagem resumia-se a um quadro e às semioses elaboradas na peça unitária, no meio virtual a animação das imagens ampliam o leque de relações processadas no vídeo, entre seus vários quadros e a quantidade de elementos que influenciam em sua significação. A animação é gerada pela combinação seqüencial dos desenhos que, regidos por uma linha de tempo, criam movimento e ritmo. “No ritmo, por exemplo, podemos obter estruturas de retração e expansão, um efeito de tensão e relacionamento, de rapidez e vagareza, etc. No movimento, podemos criar variações espaciais das mais variadas, desde que pertençam, aos limites de uma tela”. (LAURENTIZ, 2002, p. 142)

Sabemos, pelo simples exame retrospectivo da história desse meio de expressão, que o vídeo é um sistema híbrido; ele opera com códigos significantes distintos, parte importados do cinema, parte importados do teatro, da literatura, do rádio e, mais modernamente, da computação gráfica, aos quais acrescenta, alguns recursos expressivos específicos, alguns modos de formar idéias ou sensações que lhe são exclusivos, mas que não são suficientes, por si sós, para construir a estrutura inteira de uma obra. (MACHADO, 1997, p. 190)

No Caso das charges é a passagem de um meio híbrido para outro híbrido mais possante e invasivo. A adição desses novos elementos é marca do momento de ascensão das pesquisas e desenvolvimentos tecnológicos da sociedade contemporânea que permitem às charges sua reconfiguração sob o formato audiovisual. Arlindo Machado explica como as transformações sociais e os contextos culturais são determinantes sobre os processos comunicacionais como acontece com as construções audiovisuais. Sob a ótica do que é proposto por Arlindo Machado quando afirma que

Tudo, no universo das formas audiovisuais, pode ser escrita em termos de fenômeno cultural, ou seja, como decorrência de um certo estágio de desenvolvimento das técnicas e dos meios de expressão, das pressões de natureza sócio-econômica e também das demandas imaginárias, subjetivas, ou, se preferirem, estéticas, de uma época ou lugar. (MACHADO, 1997, p. 191)

A elaboração de novas produções videográficas foi ampliada pelo desenvolvimento das tecnologias da informática. O computador trouxe a possibilidade de expansão dos mecanismos da criação no vídeo. A criação de obras de vídeo que antes tinham na manipulação da técnica sua forma mais extrema de se desviar da tradicional produção videográfica – baseada na captação de imagens reais por aparato técnico eletrônico – têm agora na informática a possibilidade potencializada de criação no suporte videográfico.

A estilização desse novo recurso foi impulsionada em grande parte também pelo baixo custo de uso, quando se faz necessário apenas o computador e sistemas de armazenando mais simples como é o caso dos *compact discs* (CDs), comparado aos que eram utilizados, fitas magnéticas, que demandavam em sua manipulação substâncias como a prata.

Está claro que o conceito de ‘imagem’ com que se trabalha em computação gráfica tem pouco a ver com o conceito forjado através

da experiência com meios imagéticos tradicionais, mesmo quando o resultado atualizado na tela do monitor é semelhante a uma imagem produzida no quadro de um pintor ou registrada na câmera de um fotógrafo. As formas geradas pelo computador não são o resultado de uma ação física de um agente enunciador (como no caso da pintura) nem de uma conexão fotoquímica ou eletrônica de um objeto físico com um suporte de registro (como no caso da imagem técnica: fotografia, cinema, televisão). No universo do computador, o que nós chamamos de 'imagem' são amiúde apenas *matrizes* matemáticas, ou seja, ordens retangulares de números que podem ser transformados de infinitas maneiras. (MACHADO, 1990, p. 144)

Jameson (1996) afirma que o vídeo possui características singulares por congregar em sua formatação o tempo e o espaço e confere a ele direito de “reivindicar ser a forma de arte por excelência do capitalismo tardio”.

O vídeo é especial – e nesse sentido historicamente privilegiado ou sintomático – porque é a única forma de arte, ou *médium*, no qual a função do tempo e do espaço é o *locus* exato da forma, e também porque sua aparelhagem domina e despersonaliza de forma única tanto o sujeito quanto o objeto, transformando o primeiro em um aparato quase material de registro do tempo mecânico do segundo, e da imagem, ou 'fluxo' total, do vídeo. (JAMESON, 1996, p. 99)

A junção de todos esses elementos verificável após a transmutação das charges para o meio virtual atribui nova estrutura discursiva. A linguagem audiovisual e a adição do tempo repercutem nas charges e ratificam um modelo sintagmático por meio do qual elas sistematizam sua formação discursiva e transmissão do significado de forma inédita: como narrativa.

Vídeonarrativa

O emprego de elementos narrativos organizados sob uma seqüência cronológica são os ditames que passam a prevalecer na charge videográfica. Os desenhos dotados de movimento se relacionam com o texto verbal que é apresentado gradativamente, entre os espaços de tempo de um quadro a outro, que, paralelamente, se relacionam com o texto proferido pelas personagens da charge. A mudança de quadros apresentados consecutivamente, com o movimento progressivo da imagem, proporciona a idéia de passagem do tempo.

As unidades da análise neste nível (síntaxe narrativa) são proposições narrativas sobre as ações (o “fazer”) de actantes. Elas

têm a forma de F(A), quer dizer, descrevem funções (F) de actantes (A). A trama da narrativa se desenvolve na sequência de tais proposições. (NÖTH, 1996, p. 46)

As “funções dos actantes” na narrativa é conceituada por Pietroforte (2008) como “performance dos sujeitos narrativos”. Também na estrutura textual são utilizados elementos narrativos que condicionam o discurso e a transmissão da mensagem a uma sequência lógica temporal. O chargista cria as personagens e elabora a ação desenvolvida por elas, articulando-as em uma relação dialógica.

Através da programação temporal, os programas narrativos deixam de organizar-se segundo a categoria lógica da pressuposição para serem transformados em consecuições. A localização temporal monta um sistema de referências duplo: através da debragem, institui duas posições temporais zero – o então (tempo enuncivo, isto é, do enunciado) e o agora (tempo enunciativo, isto é, da enunciação). Os tempos enuncivo e anunciativo inscrevem-se na ordem da linguagem, não se confundindo com o momento do tempo cronológico no qual o discurso é enunciado (SOUZA, p. 2005, p. 98)

Lorenzo Vilches (2003) estuda a construção narrativa após o advento dos meios eletrônicos, a maneira como a tecnologia, em especial a informática, possibilitou o surgimento de novos recursos narrativos e os agregou às antigas estruturas. Abordando os postulados da sociedade mecluhaniana, o autor identifica três etapas da relação entre o real e o social, na construção narrativa. As novas tecnologias e os mecanismos narrativos gerados permitiram a ampliação dos sentidos e uma percepção mais complexa da sociedade.

O pensador canadense pensa num primeiro tempo de unidade inicial, que corresponde à culturas orais; um segundo tempo de fragmentação por causa da imprensa e da escritura; e num terceiro tempo constituído pela reunificação mediante os meios eletrônicos. [...] A relação entre linguagem, meios de comunicação e tecnologia baseia-se numa estrutura sensorial, na qual os meios são a extensão dos sentidos. (VILCHES, 2003, p. 151 e 152)

Vilches (2003) ressalta ainda a construção da realidade como resultado da ação das imagens virtuais. Segundo ele, “a imagem virtual é o meio que cria a realidade”, e continua:

O poder da imagem sobre a realidade do pós-modernismo mantém relação com a narração virtual, porque o virtual afeta a realidade. O ciberespaço não é apenas um instrumento para examinar nosso senso de realidade. As conexões entre o virtual e o real são mais complexas. Por exemplo, a imersão de um usuário numa realidade virtual altera a estabilidade de sua própria existência; a realidade aparece como algo mais pobre do que a experiência virtual. (VILCHES, 2003, p. 150)

Análise – Charge 2

A charge intitulada “De quem é a Amazônia”, foi publicada no dia 30 de maio de 2008 no site Humortadela.com.br. Como pode ser perceptível já através do título, a Charge Virtual trata da temática do interesse de outros países pela área florestal da Amazônia, na região Norte do Brasil. Por seu tamanho expressivo, a área de mata nativa é considerada o “pulmão do mundo”. Principalmente nos últimos anos, a Amazônia tornou-se o foco das atenções de todos os continentes por causa da problemática da crise climática e altas taxas de poluição expedidas nos grandes pólos industriais capitalistas, os países que representam as maiores superpotências político-econômicas do globo.



Desde o título da charge, o artista já adiante através de signos visuais a temática de que trata a mensagem. A inquirição “De quem é a Amazônia” está estampado com as cores da bandeira do Brasil (amarelo, azul e verde) e o sinal de interrogação “?” – que marca o tom de dúvida e incerteza –, apresenta-se com as cores da bandeira dos Estados Unidos da América (EUA) (azul, vermelho e branco).

No primeiro quadro, a charge apresenta uma oralidade imitada pelo signo sonoro que apresenta uma voz com um timbre bastante aproximado com aquele do presidente do Brasil, Luís Inácio Lula da Silva. A voz comporta-se como um símbolo

da personalidade “Lula”, identificada através da relação de terceiridade dos leitores com o signo. O tom de voz e o modo os cacoetes de fala são reconhecíveis porque já são integrantes do repertório mnemônico dos leitores da charge.

São sistemas de signos ou modalidades (Souza 2008), que atuam de forma essencial para a compreensão da mensagem e significação da Charge Virtual. Neste exemplo que se segue, por a charge ter sido retirada de seu suporte, ocasiona a perda significativa dos sentidos desenvolvidos pelos signos sonoros e de animação.

Nesse ponto pode ser observado a tendência mimética da Charge Virtual, na medida em que aplica o signo sonoro no sentido de torná-lo imitação do real. Contudo, ao mesmo tempo, por deixar-se evidenciar como diferente, o signo sonoro marca seu caráter de formulação semiótica fruto da relação intertextual com um objeto da realidade.

A voz, juntamente com os signos linguísticos presentes no jornal trazem a mensagem ampliada pela lupa: “O Brasil não tem competência pra cuidar da Amazônia”. O enunciado faz referência à declaração proferida pelo ex-presidente dos Estados Unidos, George W. Bush, quando propôs o envio de tropas militares norte-americanas para auxiliar o presidente brasileiro na proteção da reserva amazônica, alegando que o país sulamericano sozinho não seria capaz.

É interessante observar os demais signos visuais que compõem o ambiente do primeiro quadro. O jornal tem com título “Niu Nhouque Taimes”, estabelecendo uma subversão – logo uma paródia – do jornal americano “New York Times”. Além de remeter ao caráter mundial que teve a repercussão do caso, o desenho ironiza através da escrita errada do nome do jornal e remete a outro tema que envolve o presidente Lula, o fato de ele não saber falar em inglês.

Acrítica é reforçada pelo elemento lupa, na mão do enunciador, com o detalhe da “tecla SAP”, comumente utilizada para traduzir por escrito os sons ou imagens que aparecem na tela do aparelho de televisão. Contudo, na charge, a lupa exercita a ação “mágica” de traduzir o enunciado em inglês para o português.

Abaixo do título do jornal, a manchete traz: “Amazônia: Nota a Brazilian Property!”, que significa: a Amazônia não é uma propriedade brasileira. Esse enunciado também corrobora com a temática central da charge e remete também a outra declaração do presidente norte-americano, quando afirmou que a Amazônia deveria ser um bem da humanidade, propriedade comum a todos os países.

O desenho no jornal apresenta o mapa do território brasileiro e, na região onde se localiza a Amazônia brasileira está um espaço branco preenchido por cifrões, símbolos de dinheiro e lucratividade. A imagem constrói, portanto, a ideia de que a Amazônia está valendo muito, tanto econômica como politicamente. O restante do jornal está repleto de expressões “blá blá blá”, que constroem a insinuação de que são informações desinteressantes, supérfluas ou mesmo não compreendidas.





Que que é isso?



Não enche o saco!



A Amazônia...



É só nossa...



Não vem se intrometer...



Na nossa floresta...



Cuida das suas...



Vão se ferrar!







Para o Brasil







Na sequência, o desenho caricaturado do presidente Lula aparece segurando a lupa e declarando: “essa lupa com a tecla SAP que o presidente do Paraguai me mandou é ótima!”. A elocução irônica faz uma crítica à comercialização de produtos eletrônicos contrabandeados na fronteira entre o Brasil e o Paraguai. Como é comumente noticiado na mídia massiva, em grande parte os produtos atravessados ilegalmente são falsificados.

A personagem fala do enunciado do jornal e o classifica como “notícia ruim”. Na fala, aparece também uma expressão que tonou-se um jargão no meio político por causa de seu uso constante pelo presidente Lula em suas campanhas à presidência e mesmo após sua vitória nas eleições, o termo “companheiro”, que aparecerá na fala da personagem outras vezes.

Logo em seguida, o discurso prossegue sob outro formato de linguagem, a paródia. O chargista continua a transmissão da mensagem através da imitação da música “Boa Sorte”, da cantora brasileira Vanessa da Mata com o norteamericano Ben Harper. O discurso proferido pela personagem funciona como uma resposta às provocações noticiadas na mídia, inclusive no jornal caricaturado criado pelo chargista, conforme é corroborado pela elocução “Essa é pros americano”.

O desenho a personagem Lula, como é comum entre as caricaturas dessa personalidade, também dá destaque à mão esquerda que teve o dedo mínimo amputado por causa de um acidente com a máquina com que trabalhava como torneiro mecânico. Mais adiante, quando a personagem Lula declara que a Amazônia é dos brasileiros, aparece a imagem de dois índios segurando a bandeira do Brasil. Os índios são ícones que representam a natividade e também a noção de direito sobre a terra, primeiramente ocupada por esses povos nativos. A construção semiótica remete ao período da colonização, quando povos estrangeiros ambicionaram e tomaram as terras já pré-ocupadas pelos índios.

Dessa forma, o chargista insinua em sua crítica que a situação representada assemelha-se àquela anterior, da exploração da terra pelos grandes países que transformaram o Brasil numa colônia. Contudo, os índios estão segurando a bandeira que é o símbolo da nação brasileira. Por associação, o chargista indica que os nativos – e, por direito os verdadeiros donos da terra – são o povo brasileiro. A bandeira é o símbolo que congrega em sua carga de significado uma série de conceitos e ideias acerca do Brasil, seu povo e sua cultura. O ambiente construído na charge é composto por signos que apontam para a vegetação nativa da Floresta Amazônica.

O discurso prossegue e o enunciador Lula afirma: “Não vem se intrometer... na nossa floresta, cuida das suas... vão se ferrar!”. A mensagem intertextual é imbuída de um tom agressivo e, em vários momentos do discurso, a personagem gesticula apontando o dedo para o referente de sua elocução. A mensagem demonstra o posicionamento contrário à declaração trazida no quadro inicial do jornal. A negação sumária representa a resposta do Governo brasileiro à provocação internacional ao mesmo tempo em que exterioriza o ponto de vista do criador da charge. Contudo, a maneira jocosa como é elaborada a resposta, explora o humor e a ironia da elocução e gera o riso.

A crítica do discurso continua e, através da intertextualidade, aporta em mais uma temática paralela: as questões climáticas. A personagem afirma: “você poluem mais! Muito mais... do que nós... me deixa em paz!”. A mensagem trata dos maiores índices de emissão de poluentes na atmosfera que são emitidos pelos EUA e Japão, os países com maior potencial de produção industrial.

O quadro exibe um quadro com três planos de imagem que, aos poucos, ao sendo envolvidos por uma cortina de fumaça que representa o alto nível de poluição.

Em primeiro plano uma árvore com galhos secos e sem folhas em uma praça deserta. Em segundo plano está a silhueta do monumento da Estátua da Liberdade, marco da territorialidade norteamericana e símbolo que traz consigo a significação de todo o contexto sócio-político, econômico e cultural dos EUA. No último plano estão as silhuetas de complexos industriais com suas torres de saída de fumaça. As silhuetas assemelham-se, inclusive, com a própria Estátua da Liberdade.

No quadro seguinte, o chargista explora a paródia usando apenas signos visuais. Ele cria uma situação em que a própria Estátua da Liberdade perde sua condição de estático e move-se para tossir. O movimento frenético da cabeça com a bochecha cheia e apoiando a boca na mão esquerda sem, porém, abandonar completamente sua posição inicial, mantendo-se segurando a tocha com a mão direita, transmite a hiperbólica sensação insuportável do nível de poluição. Mais adiante, o personagem afirma: “Eu não vou liberar! Não vou, não... a Amazônia... não abro mão!”, traduzindo, através de um linguajar mais coloquial a resposta negativa do governo brasileiro ante às proposições do governo norteamericano.

Metade da música original parodiada traz estrofes em inglês, a parte que é cantada pelo músico americano Ben Harper. E também na charge, metade da paródia é cantada em inglês pela nova personagem que aparece no discurso, o presidente George W. Bush. Ele entra em cena e toma o centro da tela, assumindo o foco mais claro, como se assumisse as atenções sob um canhão e luz e deixasse Lula à penumbra, de lado, enquanto proferia seu discurso. Bush começa sua fala imitando a letra da canção original com a elocução: “That’s it! That’s no way”, que significa: “É isso! Não tem jeito”.

O desenho caricaturado traz consigo outros signos visuais que remetem também aos Estados Unidos, como o violão pintado com as cores (azul, vermelho e branco) e formas geométricas (estrelas e listras) presentes na bandeira daquele país. Contudo, mais adiante a paródia subverte o discurso da personagem quando ela fala “Your forest is mine [sua floresta é minha]”. O chargista atribui um tom ditatorial e opressivo à personagem através da fala.

Atrelada a essa elocução e ao posicionamento imperativo da personagem por meio de relação intertextual está um contexto sócio-cultural que envolve o presidente Bush e alguns fatos notórios de sua administração que foram destaque em todo o mundo, a exemplo da guerra com o Iraque, iniciada em 20 de Março de 2003 com a invasão do Iraque, liderada pelos Estados Unidos.

A principal justificativa para a guerra oferecida pelo ex-presidente norte-americano George W. Bush, pelo ex-primeiro-ministro britânico Tony Blair e por seus apoiantes foi de que o Iraque estaria desenvolvendo armas de destruição em massa. Essas armas seriam usadas contra os Estados Unidos e seus aliados. No discurso do estado da União de 2003, Bush defendeu que os EUA não poderiam esperar até que a ameaça do líder iraquiano Saddam Hussein se tornasse eminente. Após a invasão, no entanto, não foi encontrada nenhuma prova da existência de tais armas. Para justificar a guerra, alguns responsáveis norte-americanos argumentaram que haveria indícios de que existisse uma ligação entre Saddam Hussein e o grupo terrorista Al-Qaeda. Apesar disso, também não foi encontrada nenhuma prova substancial dessa ligação.

Essa ideia é corroborada pela elocução que se segue: “You must to arge me! Or I will send my micil... to Brasil [Você tem que me obedecer! Se não eu vou... mandar meus mísseis... pro Brasil]”. O argumento usado na ameaça reforça a referência à guerra contra o Iraque, quando o presidente norteamericano anunciou o envio de mísseis para o Oriente Médio, caso o terrorista Osama Bin Laden não fosse entregue.

A referência à guerra ainda continua no discurso: “Let’s start a war... [vamos começar uma guerra]”, que, logo em seguida, é alternado pela fala da personagem Lula: “Só pensa em guerra...”. Nos intervalos entre os versos das estrofes cantadas por Bush, a personagem Lula fala por várias vezes. Essa interpolação entre a fala das personagens também se configura como imitação, pois na música parodiada intercalam-se, de forma semelhante, as vozes dos cantores. Como se segue: [Bush] “Right now! [Agora mesmo]” / [Lula] “Tô fora!” / [Bush] “So give me Amazônia! [Então me dê a Amazônia!]”.

Nesse ponto acontece um dos pontos fortes da subversão do discurso chágico. A personagem Lula canta também em inglês e faz a adaptação de uma expressão popular do imaginário coletivo brasileiro, atribuindo um tom de deboche e gerando o risível. A expressão popular é “tirar o cavalinho da chuva”, que significa abandonar uma ideia anterior; mudar de ideia, por impossibilidade de realização; negação de um pensamento. A personagem Lula adapta a expressão do linguajeiro popular à língua inglesa e a apresenta dessa forma: “Take your little horse of the rain! [tire seu cavalinho da chuva]”, encerrando o discurso musical.

Entra em cena uma nova personagem, o novo presidente dos EUA, Barack Obama, proferindo a elocução: “Hello, Bush! I agree with you, the Amazônia is a world propriety! [Olá, Bush! Eu concordo com você, a Amazônia é uma propriedade do mundo!]. A mensagem remete ao posicionamento assumido pelo novo presidente dos EUA, em concordância com aquele anteriormente assumido por George Bush.

O artista destaca o poder político e econômico dos EUA como país superpotência mundial na fala de Bush subsequente, quando ele afirma de forma hiperbólica: “And the world is a United States propriety! So... [E o mundo é uma propriedade dos Estados Unidos! Então...]”. E as duas personagens afirmam juntas, numa alusão à igualdade de discurso apresentado pelos líderes mundiais: “The Amazônia is our! [A Amazônia é nossa!]”.

Depois disso, a personagem Lula continua negando de forma inflexível e contundente as proposições de seus interlocutores, declarando que não permitirá a partilha da Amazônia. Contudo, antes mesmo de ele concluir sua fala, a voz da personagem Bush interrompe com a interjeição: “Hey mens! [Homens!]”, à qual se segue o aparecimento de um arsenal de armas apontadas para o presidente Lula que, prontamente, reage com espanto e a flexibilização forçada de seu discurso e ponto de vista.

O signos visuais que compõem a caricatura evidenciam a expressão facial do desenho, como os olhos arregalados, e o semblante de medo por causa da ameaça iminente de morte, paralelamente à frase: “Calma, companheiro Bush... vamos negociar, não é bem assim! Vamos negociar...”. É interessante observar que até mesmo a legenda do discurso muda para a cor verde na última fala da personagem para marcar a mudança de posicionamento. É válido observar também que os signos verbais das legendas além de terem sido usadas para acompanhar a elocução oral das personagens, atuou também como signo tradutor do inglês para o português.

O chargista construiu uma situação irônica e qualificou implicitamente o método de negociação do governo norteamericano como ameaça e opressão, pondo o presidente Lula como alvo indefeso da tirania do poder econômico e militar dos EUA. Ele subverteu a canção parodiada e traduziu o fato real do diálogo entre os presidentes em torno da temática da Floresta Amazônica com um tom sarcástico e bem humorado. Para tanto, empregou signos culturais brasileiros e norteamericanos

que trazem consigo significados atrelados ao contexto cultural de onde foram absorvidos.

Percebe-se o dialogismo e a polifonia bakhtinianos no discurso chágico com a presença marcada de vozes no discurso. Além das vozes das três personagens, há também voz da notícia escrita no jornal no início da charge. Essas vozes dialogam e desenvolvem a relação intertextual com outros temas que vão além da temática principal da Charge Virtual. É através do diálogo entre essas vozes, bem como de outros signos culturais construídos com base em sistemas de signos visuais e sonoros, que o chagista permite e promove o diálogo entre culturas.

CAPÍTULO 3

CHARGES VIRTUAIS E SEMIOSFERA

*A criação de sistemas de sinais é fundamental
para o intercâmbio de mensagens
entre o homem e o mundo.
(PLAZA, 2003, p. 45)*

Sob a perspectiva da semiótica da cultura, a charge virtual resulta no que pode-se configurar como a criação de uma semiosfera própria. A semiosfera, no sentido proposto por Machado como “a dinâmica dos encontros entre diferentes culturas” (2007, p. 16) é um espaço onde as culturas são postas em um confronto que resulta sempre numa reação, um movimento de absorção da periferia pelo centro e vice-versa e na transformação mútua. Algumas vezes desse confronto resultam pequenas alterações em cada uma das culturas envolvidas ou mesmo fusões e mestiçagens e até “explosões” de novas culturas.

Em poucas palavras, semiosfera é o espaço da diversidade. Quer dizer, semiosfera é o espaço heterogêneo (ou meio comunicativo) que permite a emergência, a conexão e a sustentação da diversidade qualitativa. Diversidade é um fenômeno relacional e aparentemente é baseado na comunicação, na habilidade de estabelecer diferenças. (KULL, 2007, p. 76)

A charge virtual opera de acordo com o “regime da participação”, conforme conceituado por Fiorin ao propor dois regimes de funcionamento da semiosfera.

O primeiro é o da exclusão, cujo operador é a triagem. Nele, quando o processo de relação entre sistemas atinge seu termo leva à confrontação do exclusivo e do excluído. As culturas reguladas por esse regime confrontam o puro e o impuro. O segundo regime é o da participação, cujo operador é a mistura, o que leva à confrontação do igual e do desigual. A igualdade pressupõe grandezas intercambiáveis; a desigualdade implica grandezas que se opõem como superior e inferior [...]. (FIORIN, 2007, p. 176).

O diálogo entre as culturas desenvolve-se por meio dos sistemas de signos codificados como linguagens. E é só na semiosfera que se processam e se tornam inteligíveis tais linguagens e, conseqüentemente e interação intercultural. Conforme

aborda Santaella, com base nos estudos de Lótmán: “devemos falar de semiosfera, que podemos definir como o espaço semiótico necessário à existência e funcionamento das linguagens, e não a soma total das diferentes linguagens”.

A charge virtual como “texto da cultura” (RAMOS et al, 2007) conjuga vários sistemas e pressupõe um caráter codificado. A codificação da charge virtual decorre da organização dos sistemas de signos que se manifestam como linguagem. É através dos sistemas de signos que são introduzidos no espaço da semiosfera as culturas diversas. O chargista cria signos culturais num processo de tradução em que o diálogo entre as culturas sofre uma forte tendência à hibridação e mestiçagem. Ancorada nos preceitos de Lúri Lótmán, Ramos dá contribuições sobre o texto da cultura.

o texto possui um mecanismo dinâmico na cultura. Ele mantém uma relação direta com a linguagem que o precede e também é um gerador de linguagens, pois o texto é um espaço semiótico em que há interação, onde as linguagens interferem-se e auto-organizam-se em processos de modelização. Nesse sentido, visto como espaço semiótico, o texto também conjuga vários sistemas e pressupõe um caráter codificado. [...] Portanto, quando se define um objeto ou processo como texto é porque ele está codificado de alguma maneira. (RAMOS et al, 2007, p. 31)

Ramos (2007) aponta como um traço essencial do texto a “multi-vocalidade”, ou seja, a presença de várias vozes no discurso. Esse princípio é também estudado por Mikhail Bakhtin como a teoria do “dialogismo”, já estudada anteriormente, na qual Lótmán também se baseia para seu tratamento da semiosfera.

No processo de relação e contato entre as culturas na fronteira da semiosfera acontece o processo de tradução, entendida por Ramos como “um processo modelizante e, enquanto tal, recodifica o sistema ao modelizá-lo numa outra configuração” (2007, p. 38). O termo modelização, surgido no campo da informática e da cibernética para designar a operação de auto-organização e controle, no campo da cultura, conforme Ramos (2007), passa a designar processos de regulação de comportamento dos signos para constituir sistemas.

Diante disso, entende-se que a palavra “modelização” deve ser aqui entendida como um “programa para a análise e constituição de arranjos” e não a simples “reprodução de um modelo” [...]. A modelização cumpre, igualmente, o desígnio de explicitar a vinculação histórica do sistema que não surge do nada, mas elabora

e redesenha procedimentos da experiência cultural. (RAMOS et al, 2007, p. 29)

Tradução Intersemiótica

Como já dizia Charles Sanders Peirce, “tudo é signo”. E para que seja possível a compreensão e interação com universo que o rodeia, o homem se aprofundou no ambiente da noosfera⁶. e criou mecanismos inteligíveis de comunicação. A evolução das práticas sociais o conduziu a um estágio de interação social que permitiu o aprimoramento recursos mnemotécnicos na busca pelo conhecimento de si e do Outro.

É através da intercompreensão do universo sógnico e suas matizes de linguagem que o homem compreende, absorve, (re)formula e (re)cria os processos comunicativos e os mecanismo de transmissão de informações. Sonesson (2007) ressalta que “Peirce afirma que não há qualquer acesso direto ao conhecimento sobre si mesmo, exatamente como não há sobre o outro; ambos só são conhecidos indiretamente através dos signos” (2007, p. 135).

Para Irene Machado (2007), a organização dos sistemas de signos – e com eles as informações fluidas no processo comunicativo – está em trânsito e mutação constantes. O homem enquanto ator social interage na (de)codificação dos signos culturais por meio da ação tradutora.

A cultura não se compara a um depósito de informação. Configura-se, antes, como um mecanismo organizado de modo extremamente complexo que conserva a informação tão somente para processá-la, continuamente, não apenas codificando e decodificando mas, sobretudo, ativando a tradução de um sistema de signos em outro. (MACHADO, 2007, p. 64)

Para Plaza (2003) qualquer pensamento é necessariamente tradução. Ele defende que todo pensamento é tradução de outro pensamento, por seu caráter de transformação de signo em signo. Segundo ele, quando pensamos, traduzimos

⁶ O prefixo grego “noos”, quer dizer pensamento. Logo, o termo noosfera reporta a uma esfera das idéias. Com base nos estudos desenvolvidos por Teilhard de Chardin, Santaella (2007) descreve o processo de evolução da vida na terra. “Para Cardin, a terra juvenil foi passando por estágios sucessivos de um único e vasto processo: da geogênese para a biogênese e desta para a psicogênese que nos leva ao homem e, com ele, para todos os desenvolvimentos do espírito: a noogênese” (2007, p. 117).

aquilo que temos presente à consciência, “sejam imagens, sentimentos ou concepções (que, aliás, já são signos ou quase-signos) em outras representações que também servem como signos. [...] qualquer pensamento requer ter havido outro pensamento para o qual ele funciona como interpretante” (PLAZA, 2003, p. 18).

A conversão para o ciberespaço possibilitou a agregação de novos elementos à estrutura significativa das charges, principalmente com a introdução do signo sonoro. Os novos sistemas de signos propiciados pelo novo suporte tecnológico altera as relação com o corpo e exigem novo tratamento, como defendia Marshall McLuhan quando argumentou que “qualquer invenção ou tecnologia é uma extensão ou amputação de nosso corpo. [...] Como extensão e acelerador da vida sensória, todo meio afeta de um golpe o campo total dos sentidos” (1969, p. 63).

O caráter tátil-sensorial, inclusivo e abrangente das formas eletrônicas permite dialogar em ritmo “intervisual”, “intertextual” e “intersensorial” com os vários códigos da informação. É nesses intervalos entre os vários códigos que se instaura uma fronteira fluida entre informação e pictoricidade ideográfica, uma margem de criação. (2003, p. 13).

As Charges Virtuais traduzem as notícias empregando uma nova roupagem, aplicando uma nova linguagem, em conformidade com o suporte tecnológico empregado – e com as relações sêmicas que dele derivam –, ou seja, promovem uma “Tradução Intersemiótica” (PLAZA, 2003) dessas notícias, tomando, para isso, o ponto de vista do chargista. Júlio Plaza afirma que o signo sugere, elide, aponta, delimita, indica, mas sempre dentro do sistema de relações analógicas de sua semiose.

[Tradução é] uma trama entre passado-presente-futuro. Dependendo porém da direção de nosso olhar, a relação se modifica pela proeminência de um dos pólos. [...] a tradução para nós se apresenta como ‘a forma mais atenta de ler’ a história porque é uma forma produtiva de consumo, ao mesmo tempo que relança para o futuro aqueles aspectos da história que realmente foram lidos e incorporados ao presente. (PLAZA, 2003, p. 1 e 2)

Nas Charges Virtuais a tradução dos signos culturais é elaborada com base no ponto de vista do artista, mas é inegável que essa ação tradutora é elaborada com base em objetos imediatos reais imersos na realidade de uma cultura. Contudo, como bem pontuou Sonesson, ancorado nos preceitos de Bakhtin, “a compreensão não é possível por meio da total identificação com outra cultura, mas somente pela imersão na outra cultura e depois retorno a uma posição externa a ela” (2007, p. 132). E esse processo de compreensão se dá através dos signos.

Contudo, é interessante observar que Plaza (2003) destaca que a habilidade para compreender ou “radiografar” as operações sógnicas que estão se processando no interior de uma mensagem não será fornecida pelo tipo de meio ou suporte nem pelo tipo de código.

O importante para se inteligir as operações de trânsito semiótico é se tornar capaz de ler, na raiz da aparente diversidade das linguagens e suportes, os movimentos de passagem dos caracteres icônicos, indiciais e simbólicos não apenas nos intercódigos, mas também no intracódigo. Ou seja, não é o código (pictórico, musical, fílmico etc.) que define a priori se aquela linguagem é *sine qua non* icônica, indicial ou simbólica, mas os processos e leis de articulação de linguagem que se efetuam no interior de um suporte ou mensagem. (PLAZA, 2003, p. 67)

Para Bergson (1983), qualquer representação envolve critérios subjetivos daquele que representa sobre o que é representado. Como representação, a caricatura é uma arte que exagera, um meio de destacar certas linhas em detrimento de outras distorcendo o real.

O artista pode gerar o diálogo e situações inimagináveis entre várias personalidades de origens, costumes e tradições diferentes. Indo mais além, ele pode mesclar esses elementos, fazendo surgir um sujeito híbrido, mas uma hibridização que é fruto da criatividade e do imaginário do artista; uma hibridização muitas vezes fantástica, existente apenas enquanto discurso chágico, cuja função é a promoção de uma crítica satírica.

São captados elementos de matrizes culturais específicas e diversificadas. Esse movimento é deflagrado desde a criação das personagens até a estilização dos ambientes. Quando o artista constrói uma personagem a partir da representação de uma personalidade real, ele absorve não só os traços e características físicas da

aparência da pessoa representada para aplicá-los em seu desenho caricaturado, mas também elementos constituintes do contexto sócio-econômico, histórico e, principalmente, cultural que o rodeia. Podem ser enquadrados como matéria-prima desse processo a músicas, os costumes religiosos, aspectos de ambientes físicos, arquitetura, etc.

Para Plaza (2003), a apreensão e decodificação dos sentidos de um processo comunicativo e a posterior construção de novos significados decorrem da interpretação dos estímulos sensoriais. Os pontos sensitivos do corpo humano são bombardeados por uma miríade de impulsos do mundo em sua volta que condicionam a interpretação dos signos à subjetividade do receptor, que é atrelada ao repertório adquirido por ele como ator social a partir das experiências vivenciadas em seu cotidiano.

O autor nomeia a decodificação dos estímulos pelo corpo humano de “intercurso dos sentidos” e suas teorias a inter-relação entre os sentidos do corpo humano na construção de significados e descreve três etapas do processo de significação dos signos: a primeiridade, a secundidade e a terceiridade, ambas ligadas diretamente aos três estados da consciência que funcionam como indicadores do percurso da invenção.

Trata-se da consciência em nível de primeiro como “impressão de um instante”, pura similaridade. Já os momentos de tensão só podem ser dados em nível de consciência, entre passado como mundo interior (eu) e o presente como mundo exterior (não-eu) que vêm a nós como atrito de forças conflitivas. Já num terceiro momento, tem-se a presença à consciência da continuidade como processo pensamental, a relação triádica da consciência. Esses três estados delimitam os caracteres da invenção como processo formativo que nasce da “impressão de um instante” ou presença do ícone à mente que se dá na isomorfia do processo pensamental como o meio do qual se materializará. (PLAZA,2003, p. 41)

O receptor de estímulos desenvolve a compreensão dos significados a partir das respostas de seu corpo e da formulação de conceitos sobre o objeto constituído. No processo de tradução, os estímulos recebidos são ressignificados com nova roupagem.

O esforço da consciência do receptor caminha no sentido da compreensão dos significados gerados pelos estímulos lançados no discurso chágico, com suas

matizes sêmicas geradores de sentido. Os temas abordados sob o signo linguístico em jornais e revistas são traduzidos pelo autor com a utilização de sistemas de signos diferentes. Da mesma forma acontece com as notícias transmitidas em sites e também no suporte televisivo.

[...] o processo sígnico vai transformando e comandando a sintaxe. E, numa tradução intersemiótica, os signos empregados têm tendência a formar novos objetos imediatos, novos sentidos e novas estruturas que, pela sua própria característica diferencial, tendem a se desvincular do original. A eleição de um sistema de signos, portanto, induz a linguagem a tomar caminhos e encaminhamentos inerentes à sua estrutura. (PLAZA, 2003, p. 30)

O leitor das charges identifica e agenda signos que exigem a elaboração de novos referenciais e relações de conhecimento para o mesmo tema ou temas correlatos. Além do código linguístico, são explorados no discurso chágico apelos visuais e sonoros que constroem significados e se relacionam semioticamente com fatos e acontecimentos paralelos. A mensagem da charge forma uma tradução dos noticiários midiáticos ao mesmo tempo em que expande a tradução adicionando elementos que, de forma intertextual, relacionam a temática central do discurso com outros temas.

Nessa medida, toda tradução movimenta-se entre identidades e diferenças, tocando o original em pontos tangenciais. [...] Daí que a relação íntima e oculta entre as línguas seja a de que elas apresentam parentescos e analogias naquilo que pretendem exprimir e que, para nós, não é outra coisa senão o ícone como medula da linguagem. (PLAZA, 2003, p. 29)

A percepção dos sentidos é instigada na tradução produzida pelo discurso chágico. Os signos estimulam os pontos sensitivos dos receptores que, diferentemente do esforço de consciência dedicado à decodificação apenas de signos linguísticos, reagem de forma diferente e ocupam novos sentidos para decodificar a mensagem composta por relações polisemióticas. Ao estudar a materialidade do signo, Plaza (2003) aponta suas três referências: “a) a função representativa que o torna representação; b) a aplicação denotativa, ou ligação real,

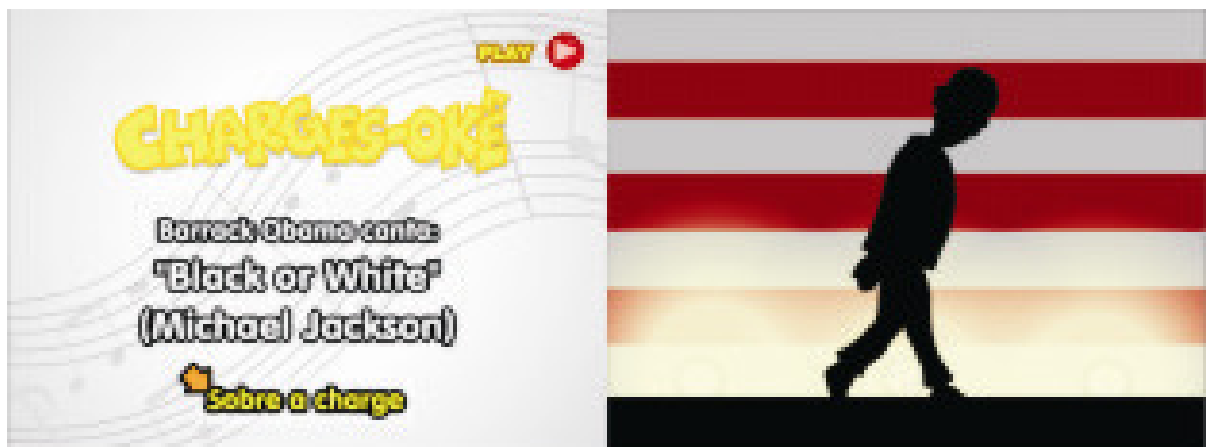
que põe um pensamento em relação com outro; c) a qualidade material que dá ao pensamento sua qualidade” (2003, p. 49).

Plaza (2003) aponta os sentidos como produtores dos objetos imediatos do signo, o olho, o tato e o acústico.

A Tradução Intersemiótica se pauta, então, pelo uso material dos suportes, cujas qualidades e estruturas são os interpretantes dos signos que absorvem, servindo como interfaces. Sendo assim, o operar tradutor, para nós, é mais do que a “interpretação de signos linguísticos por outros não-linguísticos”. Nossa visão diz mais respeito à transmutações intersígnicas do que exclusivamente à passagem de signos linguísticos para não-linguísticos. (PLAZA, 2003, p. 67)

Análise – Charge 3

É interessante ressaltar como nas charges se processam traduções múltiplas, ou seja, mais de uma mensagem original são tomadas como base ou matéria-prima para elaboração da tradução. É o que pode ser visualizado na charge enquadrada no tópico “Charge-okê” do site Charges.com.br, intitulada “Barrack Obama - Black or White”, publicada no dia 6 de novembro de 2008.



Remetendo aos “videokês”, que trazem a melodia de uma música famosa acompanhada da letra para que qualquer pessoa possa cantá-la de forma sincronizada, esse modelo de Charge Virtual constrói uma paródia e apresenta a letra da música no rodapé para que os leitores possam acompanhá-la. O chargista promove, dessa maneira, uma tradução do tema escolhido e também da canção parodiada. Essa intersemiose é potencializada pelo suporte midiático do espaço virtual.

A Charge Virtual traz a temática da vitória nas eleições para presidência dos Estados Unidos do candidato democrata Barack Obama. Além disso, as charges constroem relação com a temática do racismo e da dualidade preto/branco, também bastante ressaltados na mídia mundial pelo fato de o candidato vitorioso ser o primeiro presidente negro da história dos EUA.





A mensagem é construída sobre um clássico da música pop americana do cantor Michael Jackson que leva o mesmo nome “Black or White” e trata justamente da temática da diversidade cultural e do preconceito racial. O próprio cantor, Michael Jackson, que também é referencializado na charge, é um ícone da dualidade preto/branco, tendo em vista que nasceu negro e por causa de uma doença que afetou sua pele, tornou-se branco.

É interessante observar uma crítica paralela referente ao cantor norte-americano. Os signos visuais dispostos no cenário onde o cantor é projetado configura o ambiente de um “play ground” ou uma área de lazer infantil. A carga de significado imbuída nessa imagem remete a outra polêmica que envolve o cantor: a acusação de pedofilia que ele sofrera por parte de Jordy Chandler, em 1993, na época um adolescente de 13 anos. Apesar de as acusações nunca terem sido confirmadas, o cantor ficou estigmatizado pelo caso.

Percebe-se o “mix” semiótico construído da tradução feita de forma complexa entre o fato noticiado jornalisticamente, os problemas políticos e econômicos citados no discurso verbal da personagem criada pelo desenho, e o clipe da música do

famoso cantor pop norte-americano, que também pode ser tomado como um ícone da cultural musical norte-americana.

Também vale salientar que logo no início da charge, há um link que, quando acessado, traz alguns dados sobre o tema relacionado na mensagem e faz uma breve contextualização da notícia que será traduzido. Neste ponto pode-se observar a mensagem original que servira como base da tradução. O cartunista faz um breve retorno à mensagem original, transmitida sob os signos lingüísticos convencionalmente utilizados nos noticiários jornalísticos, o texto verbal.

Ainda o breve texto de elucidação e introdução do assunto a ser tratado na charges pode ser considerada uma tradução, contudo uma tradução interlingual. Acontece nas breves linhas do texto uma tradução dos noticiários amplamente difundidos no meio midiático. Contudo, na introdução sugerida na peça, o cartunista noticia de forma abreviada, sob signos correlatos criados a partir de sua interpretação, a mesma informação.

Durante toda charge, são dispostos elementos que servem como estímulo à percepção do receptor e que o levam à construção intertextual de outros elementos culturais e políticos já presentes no repertório da maioria da população, que os absorvem a partir do contato diário com instituições que difundem informações por diversas vias (jornal, rádio, televisão, internet, boca-a-boca, programas de entretenimento).

Os estímulos no campo visual fornecem aos pontos sensitivos do receptor vários signos. São índices, como as cores da bandeira norte americana, vermelho, azul e branco, que se misturam durante todo o vídeo ao fundo, assim como as estrelas. Da mesma forma a personagem que constantemente fica às sombras e movimenta-se apenas sua silhueta, desenvolvendo determinados movimentos e gesticulação de uma coreografia que provocam reconhecimento e remete à personalidade Michael Jackson, ao mesmo tempo em que o desenho caricaturado remete à personalidade Barrack Obama por sua semelhança física.

Plaza estuda o sentido da visão e seu processo de percepção sistematizando três áreas do globo ocular: a mácula, a visão periférica e a fóvea:

[...] a mácula, a visão periférica, e a fóvea correspondem, assim, às categorias do ícone, do índice e do símbolo. Isto porque a mácula nos ajuda a formar os caracteres do Objeto Imediato da percepção,

como mera qualidade cromático-luminosa, como mera analogia. Já a visão periférica caracteriza-se mais pelo confronto-atrito produtor de movimentos, incluindo-se aí as qualidades acromáticas que nos fornecem indefinição para volumes. [...] a fóvea entra em correspondência com o símbolo como portador de caracteres de digitalização predominantemente. (PLAZA, 2003, p. 56)

Sendo assim, a mácula seria responsável pelo primeiro contato com os elementos, quando acontece apenas uma diferenciação das primeiras imagens com base em sua não linearidade, contraste entre as cores e as primeiras formas, como a silhueta da personagem e a dualidade claro/escuro. A visão periférica estaria ligada à percepção dos movimentos, as variações de proximidade e distância da personagem, as ações que prendem a atenção do espectador. A região da fóvea estaria direcionada à percepção dos detalhes, a identificação dos elementos, como as estrelas, o palco, o rosto caricaturado de Obama e suas expressões.

Da mesma forma, índices sonoros se fazem presentes a partir dos trejeitos e cacoetes na voz da personagem, como gritos e interjeições que se assemelham aos que eram tradicionalmente proferidos pelo cantor norte-americano. Com a indumentária da personagem acontece o mesmo processo. Este é um dos pontos onde se concentra o tom cômico e satírico da charge. O estranhamento causado ao ser exposta a figura do presidente eleito trajando a vestimenta de um cantor pop, calças pretas e camisa brilhosas, com estilo contrastante com o que é comumente utilizado pelos políticos e executivos, ternos discretos.

A melodia também é um índice que remete ao tema que será tratado. A canção bastante conhecida mundialmente trata do racismo e da diversidade cultural, o que envolve a problemática preto/branco, ponto central da mensagem. A paródia configura-se também como uma tradução por ressignificar a letra da música original, sem, contudo, desviar-se completamente do assunto por ela abordado.

O sentido do tato fica limitado no caso das charges virtuais, tendo em vista que são elementos cibernéticos, compostos apenas por imagens digitais combinadas a recursos sonoros. A não ser que é verificável o sentido háptico transferido sinestésicamente para o visual, como acontece com as luzes que acendem como refletores e focam a personagem, permitindo a sensação de espaço.

O sentido háptico, modulador do sensório e das qualidades luminosas, criador de ritmos, ícones, organizador de espaços e conflitos, atua como equivalente dos conceitos perceptuais e sua materialização como forma tangível é muito mais uma tradução aos meios do que reprodução dos perceptos. (PLAZA, 2003, p. 58)

Já os estímulos sonoros vão desde os cacoetes e onomatopéias na fala da personagem, como o tom de voz do presidente, gritos, até barulhos e ruídos exteriores, referentes a informações paralelas. A própria melodia constrói uma ligação com um tema correlato ao assunto principal. “[...] a relação entre som e sentido também pode ser da ordem da semelhança como acontece nos sons onomatopéicos e expressivos que designam um objeto fora do som”. (PLAZA, 2003, p. 60)

A imagem caricaturada do Barack Obama, trajando a vestimenta do cantor pop já introduzem a idéia oferecida na mensagem, o que também é reforçado já nos primeiros acordes da melodia; a bandeira dos EUA ao fundo do personagem contextualiza a atmosfera política da informação, da mesma forma que a paródia elucidada na canção.

É interessante ressaltar que a crítica construída na charge direciona-se a questão do preconceito em geral, tanto racial, como sexual e social. Outra questão que deve ser observada é que no momento da aparição do segundo personagem que semioticamente remete ao cantor Michael Jackson, a fala profere discursiva da seguinte forma: “Esse negócio de cor é tão relativo!”, e está trajando um terno de cor rosa e óculos da mesma cor. Se for levado em conta o repertório cultural nacional, a cor rosa, principalmente quando atrelada a uma figura masculina, é relacionada à questão do homossexualismo, questão à qual o cantor é envolvido e, inclusive, já respondeu a famosos processos, bastante propagadas no meio midiático.

Outros elementos também podem ser citados, como os trejeitos da movimentação, os cacoetes na voz do cantor da paródia imitando o cantor original; a referência constante ao atual presidente, Jorge Bush, e a questões polêmicas que envolvem seu governo como a guerra no Iraque. Além disso, a charge é contextualizada com questões recentes abordadas pelo presidente eleito como as novas propostas de governo destinada à barreira comercial, ao protecionismo econômico, aos imigrantes e à crise econômica.

Sendo assim, a partir da breve enumeração de elementos estruturais da charge em questão pôde-se verificar como esses elementos híbridos, derivados tanto da literatura como da comunicação social, edificam a tradução intersemiótica de fatos noticiados mundial mente nos meios de comunicação. E se vê, dessa forma, relacionando-se com as contribuições de Plaza, alguns dos processos pelos quais os receptores da mensagem constroem relações com os signos com os quais se deparam.

O sentido absorvido no primeiro contato (a primeiridade), na percepção e suas formas de categorizar os sentidos que absorve (a segundidade) e as formas como são relacionados os sentidos absorvidos e armazenados e, posteriormente, o significado que lhe é atribuído com base no repertório existente e na cultura em que o indivíduo se insere (terceiridade).

É válido salientar ainda que as charges se configuram, de acordo com os conceitos de Plaza, como um meio quente, tendo em vista que exige de seu receptor a atenção de todos os seus sentidos dedicada à recepção da mensagem e dos estímulos. Sendo assim, não se torna possível ao espectador realizar outra ação ao desviar um de seus sentidos para outro ponto emissor de estímulos, do contrário não será possível a compreensão integral da mensagem transmitida. “Os meios e linguagens quentes, produtores de alta definição, referem-se a estados onde a alta saturação de dados cria o prolongamento excessivo de um de nossos sentidos, tornando-se especialistas nesse sentido” (PLAZA, 2003, p. 64)

Além disso, verifica-se também que as charges são construídas com base em códigos do domínio coletivo, ou seja, é uma construção do chargista com base em modelos e suportes comuns a um grande grupo de indivíduos. Trata-se, portanto, de uma produção alográfica e não de uma autográfica. Ou seja, não leva em conta apenas os conhecimentos próprios, mas de uma coletividade.

Entre a *mimeses* e a *semioses*

O potencial de inteligibilidade das charges, de fazer-se compreensível reside em sua referencialidade com o real. As construções semióticas afloradas desde o emprego das caricaturas – caracterizadas pela verossimilhança com seu objeto – as charges estão ligadas à realidade como *mimesis*, “termo aristotélico traduzido por ‘imitação’ ou ‘representação’ (...) ‘verossimilhança’, ‘ficção’, ‘ilusão’, ou mesmo

‘mentira’, e, é claro, ‘realismo’, ‘referente’ ou ‘referência’, ‘descrição’”. (COMPAGNON, 2001, p. 98).

Os objetos imediatos das representações podem estar no ambiente do cotidiano social, mas também, e talvez com maior frequência, no ambiente midiático, na mídia global. A construção das representações são uma releitura, ou uma tradução, de um noticiário de TV, internet ou jornal relacionados a contextos sociais mundiais ou locais.

É comum nas charges ser construída uma atmosfera de representação do real, mas que, indo além da simples cópia, cria uma situação hipotética, com base na simulação e profere uma mensagem crítica profunda ou relacionar-se com assuntos correlatos numa simbiose de intertextualidade.

Situações imaginadas na idiosincrasia do chargista tomam forma e se “materializam” virtualmente, ancoradas, contudo, naqueles objetos imediatos do real, estejam eles no repertório mnemônico do chargista – construído por suas experiências na história e no tempo – ou nos suportes midiáticos dos noticiários diários. O chargista efetua o trabalho de captura daqueles elementos culturais que conhecidamente – em função da difusão na sociedade midiaticizada – fazem parte e legitimam uma cultura.

Fluidas, ruidosas, escorregadias e infinitamente manipuláveis, a imagem eletrônica e a fotografia processada digitalmente já não autorizam um tratamento no plano da mera referencialidade, no plano do registro documental puro e simples. O efeito do real não se dá nelas com a mesma transparência e inocência com que ocorre na fotografia convencional ou no cinema. Pelas suas próprias características, os meios eletrônicos se prestam muito pouco a uma utilização naturalista, a uma utilização meramente homologatória do ‘real’. (JOSÉ, 1997, p. 249)

A referencialidade com o real motiva de tal forma o leitor, que pode influenciar na opinião e ponto de vista que adota. Isso é devido à sua relação com o real, que torna sua compreensão instantânea. Entretanto, conforme a crítica que faz à mimesis, Compagnon (2001) em seu *Demônio da Teoria*, afirma que a referencialidade não existiria na relação entre a linguagem e o mundo, mas nas relações semióticas produzidas no interior de cada texto, na semioses.

O referente é um produto da *semiòses*, e não um dado preexistente. A relação lingüística primária não estabelece mais relação entre a palavra e a coisa, ou o signo e o referente, o texto e o mundo, mas entre um signo e um outro signo, um texto e outro texto. (COMPAGNON, 2001, p. 109)

Nas charges virtuais, entretanto, a relação com o mundo é mais particular. Ela estaria entre a mimesis e a semioses. O referente nas charges está ligado a uma representação do real, na mesma medida em que é um processo derivado das relações semióticas de intertextualidade, do diálogo com outros textos ou referenciais.

Principalmente no ciberespaço, o processo de significação das charges é aflorado porque acontece, nas palavras de Santaella (2004, p. 392), uma “confraternização verbosonovisual”. De acordo com a autora, a referencialidade das imagens figurativas realistas, como é o caso das caricaturas animadas, permanece ancorada na realidade.

Enquanto no caso da fotografia trata-se de indexicalidade genuína, pois a imagem depende de uma conexão existencial entre o objeto e o instante de sua captura, no caso das imagens figurativas realistas, trata-se de indexicalidade de referência, pois a imagem realista não deixa de se referir a objetos do mundo visível aos quais ela se assemelha. (SANTAELLA, 2004, p. 378)

Nas charges virtuais, o referente também é uma construção resultante da relação intertextual no interior do discurso. Isso é perceptível nas imagens das personagens. Enquanto o chargista faz o desenho caricaturado de uma personalidade real, na mesma imagem são agregados desenhos contíguos que têm seu referente em contextos outros que não aquele de onde foi tomado a personalidade. Ou seja, em uma mesma imagem, estabelece-se uma relação com o real – a imitação, a mimesis – e com outros textos – a intertextualidade, o dialogismo e a semioses.

Contudo, é importante ressaltar a proposição de Plaza (2003) quando defende que a construção de signos sempre terá um resultado no e diferente. Por mais que se busque a fidelidade com o objeto imediato, o signo sempre será um “não-igual”.

O problema da tão falada “fidelidade” é mais uma questão de ideologia, porque o signo não pode ser “fiel” ou “infiel” ao objeto, pois como substituto só pode apontar para ele. Mesmo o processo pretendidamente mimético caracteriza-se pelo fato de algo tentar fazer-se igual a outro, mostrando-se como não-igual. A mimese, portanto, é (como nos diz Adorno) a negação determinada da categoria da identidade. Representar a coisa “tal como ela é” é mimese mediada pelo código. Quer dizer, a similaridade já contém seu tom diferenciador. (PLAZA, 2003, p. 32 e 33)

De forma ilustrativa, pode-se exemplificar este processo tomando-se a imagem de uma personagem que é construída pela fusão da caricatura do atual presidente dos Estados Unidos da América, Barack Obama, e elementos adjacentes como a roupa geralmente usada pelo cantor também norte-americano Michael Jackson em seus shows musicais. O rosto da personagem é resultante do processo de mimesis, na medida em que os traços de semelhança do desenho estão relacionados – ainda que aconteça de forma estilizada – ao objeto imediato do mundo real.

No sentido proposto por Compagnon (2001), o referente dessa imagem também seria constituído pelo diálogo com outro contexto. As vestes da personagem remetem intertextualmente ao cantor norte-americano e à temática social que o envolve e que também está no lugar central do discurso.

Sendo assim, em conformidade com a ideia de que as charges têm com a realidade uma indexicalidade de referência, verifica-se que, nas charges virtuais, apesar de toda construção das imagens e do som serem executados por programas e softwares de computação, estão diretamente ligados ao mundo real, na medida em que a tomam como base, ou objeto inspirador para, então, criarem uma sequência narrativa ou descritiva hipotética.

A imagem virtual é o meio que cria a realidade. O poder da imagem sobre a realidade do pós-modernismo mantém relação com a narração virtual, porque o virtual afeta a realidade. O ciberespaço não é apenas um instrumento para examinar o nosso senso de realidade. As conexões entre o virtual e o real são mais complexas. (VILCHES, 2003, p. 150)

Análise – Charge 4

A charge aqui analisada é intitulada “Terror Mundial” e foi publicada no dia 31 de outubro de 2008 no site animatunes.com.br. Logo no primeiro quadro, o autor da

charge fala diretamente com o receptor da mensagem e classifica a charge como um “trailer”. Trata-se de uma palavra estrangeira vinda do inglês ligada ao cinema. O verbete é definido já no dicionário da língua portuguesa Aurélio Buarque de Hollanda Ferreira de 1987, como sendo a exibição de pequenos trechos de um filme de próxima apresentação, com intuito de propaganda.



É comum nos trailers serem usadas frases de efeito superpostas às cenas ou mesmo um narrador. Na charge esse recurso também se faz presente na voz que ressoa no fundo e profere oralmente os signos linguísticos das frases que surgem na tela, conforme uma ordem cronológica e temporal definida na narrativa.

Na **história** do cinema mundial

Na história do cinema mundial,

Dois **assassinos** em série se destacam:

Dois assassinos em série se destacam:

Jason
SEXTA-FEIRA 13

Jason do "Sexta-Feira 13"



Chief Assassino! Sanguinário!



Michael Myers de "Halloween"

Violento! Implacável! Matador!



É o malto mesmo! Du não dois mole, não! Du não presta!



É ou então? Du sou temível.



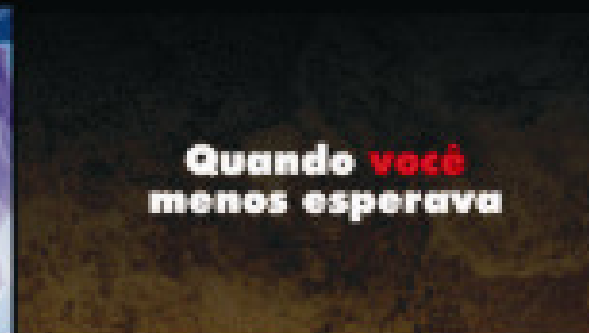
É a lago qualquer um se cogar de medo.



É a sou nojentos! Repugnante! Assustador!



Vámo resumir, mano! Por que nós não tem e não vai ter...



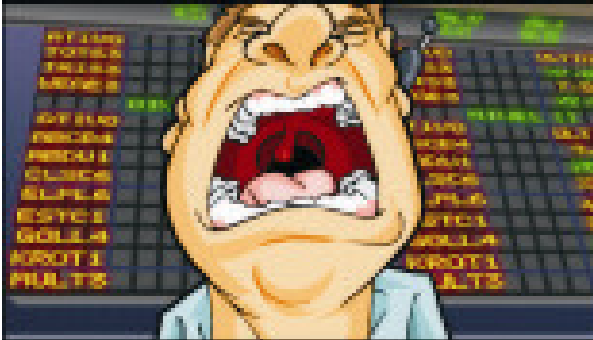
Mas agora, quando você menos esperava,

Chegou o pior dos **monstros**:

A **CRISE**

chegou o pior dos monstros:

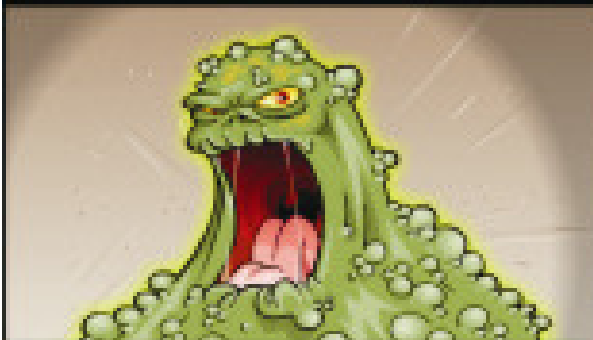
A CRISE



A **CRISE** é fulminante!

A CRISE

A CRISE é fulminante!



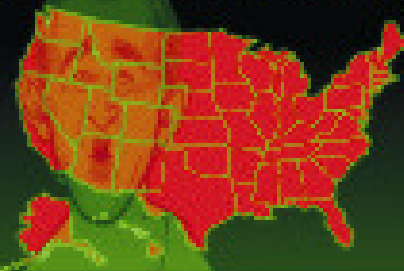
Ela **ataca** até os seus criadores

A CRISE é fulminante!

Ela ataca até os seus criadores:

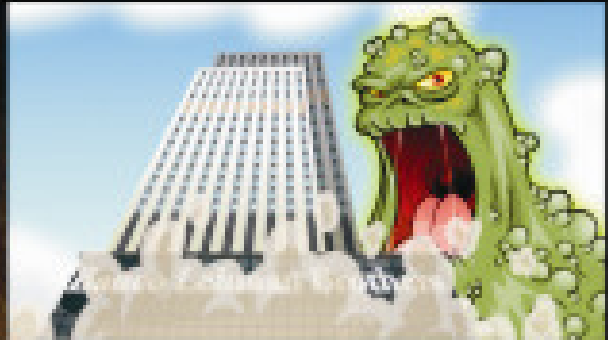


STATUS do País: Já era... To indo para Cuba



Oh my God! O que foi que eu criei?

Ela **esmaga**
e destrói os
Inimigos
mais **poderosos**
do planeta



Ela esmaga e destrói os inimigos mais poderosos do planeta.



Aaa!!! O meu banco quebrou!

E para demonstrar
a sua **força** e
violência

E para demonstrar a sua força e violência,

a **CRISE** atingiu até
quem pensava...

a CRISE atingiu até quem pensava...

Que estava por
cima da **carne seca**.

que estava por cima da carne seca.



O Brasil está numa boa, compartilhem...



Isso é maravilhoso!

realidade ao mesmo tempo em que cria novos significados através da articulação sígnica.

É o que se pode perceber na organização do texto e na disposição das palavras, que constroem uma relação de referencialização ao desenvolver uma tradução do cinema, utilizando componentes da linguagem cinematográfica. Esse processo é perceptível também nas bordas pretas nas extremidades superior e inferior da tela, bem como no fundo verde, na disposição das frases e até na tipologia da letra usada no enunciado. Esse padrão aplicado na charge assemelha-se àquele utilizado por uma das maiores empresas cinematográficas norte-americanas, a Universal, que emprega este padrão no início de seus trailers.

Nos quadros subsequentes, contudo, o fundo muda para uma combinação de cores mais escura e, em relação com o sistema sonoro da música que ressoa constantemente ao fundo, é criada uma atmosfera sombria de suspense e terror. A movimentação das frases em sua apresentação também constitui-se signo tradutor e fortalece a referência à linguagem cinematográfica elaborada nos trailers.

Dentro do sistema linguístico empregado na charge, ainda se fazem presentes signos visuais como a cor vermelha aplicada às palavras em destaque. A atuação desses estímulos visuais e sonoros no corpo humano e seus efeitos são estudados por Plaza (2003), que chama esse processo de “intercurso dos sentidos”. O autor propõe que é através da relação entre os sentidos do corpo humano e dos signos, no processo tradutor, que acontece a construção de significados.

O receptor de estímulos desenvolve a compreensão dos significados a partir das respostas de seu corpo e da formulação de conceitos sobre o objeto constituído. No processo de tradução, os estímulos capturados e decodificados são ressignificados pelo autor da charge e passam a se constituir sobre estrutura sígnica com nova roupagem.

A percepção dos sentidos é instigada na tradução produzida pelo discurso chágico. Os signos visuais e sonoros presentes nas peças são apresentados aos pontos sensitivos dos receptores que, diferentemente do conhecimento utilizado anteriormente na identificação dos signos linguísticos, processam as novas informações e estímulos na construção de significados ancorados na mensagem original.

Retomando as contribuições de Plaza(2003) sobre o sentido da visão, pode-se adotar a sistematização elaborada pelo autor quando identifica três áreas do

globo ocular ativadas durante o processo de percepção: a mácula, a visão periférica e a fóvea:

[...] a mácula, a visão periférica, e a fóvea correspondem, assim, às categorias do ícone, do índice e do símbolo. Isto porque a mácula nos ajuda a formar os caracteres do Objeto Imediato da percepção, como mera qualidade cromático-luminosa, como mera analogia. Já a visão periférica caracteriza-se mais pelo confronto-atrito produtor de movimentos, incluindo-se aí as qualidades acromáticas que nos fornecem indefinição para volumes. [...] a fóvea entra em correspondência com o símbolo como portador de caracteres de digitalização predominantemente. (PLAZA, 2003, p. 56)

Sendo assim, a mácula seria responsável pelo primeiro contato com os elementos, quando acontece apenas uma diferenciação das primeiras imagens com base em sua não linearidade, contraste entre as cores e as primeiras formas e a dualidade claro/escuro. A visão periférica estaria ligada à percepção dos movimentos, as variações de proximidade e distância da personagem, as ações que prendem a atenção do espectador. A região da fóvea estaria direcionada à percepção dos detalhes, a identificação dos elementos, como a tipologia das letras, o destaque das palavras em vermelho e a forma como aparecem e desaparecem as frases.

Nota-se que somente algumas palavras recebem o destaque da coloração vermelha como um recurso para chamar mais atenção do leitor, a exemplo da palavra “assassinos” na frase “dois assassinos em série se destacam”. A cor vermelha é uma cor quente e vibrante e, por isso, geralmente é usada para destacar detalhes, atribuir um perfil mais agressivo e, por conseguinte, oferecer ao sentido da visão estímulos diferentes dentro de um ambiente.

Logo em seguida, é apresentada a primeira personagem da charge, uma famosa criação hollywoodiana, conhecido mundialmente entre as produções norte-americanas da década de 80. Trata-se da personagem “Jason” dos filmes “Sexta-feira 13”. A série protagonizada por Jason Voorhees foi criada pelo diretor Sean Cunningham, teve 11 filmes e se enquadra no gênero terror e suspense, marcadamente caracterizado pela violência e carnificina. Na série é amplamente explorado o recurso do sangue e da cor vermelha. Na charge, a referencialização com o objeto direto da tradução é estabelecida até mesmo na tipologia utilizada nas palavras do nome do filme.

Na sequência, aparece o desenho caricaturado da personagem Jason, que profere a elocução: “Cruel! Assassino! Sanguinário!”. A fala da personagem é composta apenas por adjetivos que descrevem o perfil dele próprio, corroborando com o perfil construído no repertório mnemônico popular sobre ele, tendo em vista que a maior parte da população teve acesso aos filmes por meio dos canais abertos de televisão.

É apresentado em seguida a segunda personagem também conhecida popularmente entre as produções cinematográficas norte-americanas, “Michael Myers”, do filme “Halloween”. A primeira aparição da personagem aconteceu ainda na década de 70 na produção de John Carpenter. Seu perfil é semelhante ao de Jason e seus filmes também exploram recursos semelhantes. Ambos são personagens fictícios e assassinos psicopatas. Michael Myers teve aparições em outros filmes e já foi reproduzido até mesmo em histórias em quadrinhos. As duas personagens têm a característica de usarem máscaras constantemente em todas as cenas.

Novamente o autor da charge imita a tipologia original do título do filme. Surge, então, o desenho caricaturado da personagem que, da mesma forma que a anterior, faz uma autodescrição: “violento! Implacável! Matador!”. As adjetivações nas falas das personagens reforçam a ideia construída desde o início da charge com a aplicação dos recursos sonoros e imagéticos: músicas de suspense, aplicação de cores diferenciadas nas palavras, cores do fundo e também no tom de voz agressivo e ameaçador das personagens.

Mais signos visuais ainda compõem a atmosfera de terror que acompanham os interlocutores no cenário construído pelo autor da charge: uma floresta sombria, com silhuetas de árvores, com troncos retorcidos, e as frestas de luz atravessando as copas das árvores e cortando a névoa. O diálogo inicia com a elocução: “Eu mato mesmo! Eu não dou mole, não! Eu não presto!”. Expressões presentes na fala da personagem Jason fazem parte de um repertório linguístico cultural, como pode verificar-se no trecho “não dou mole, não!”. Da mesma forma, alguns quadros adiante, a personagem Michael Myers declara: “Eu faço qualquer um se cagar de medo”. As expressões usadas nas falas caracterizam a linguagem coloquial e até o uso de termos concebidos como chulos pelo dicionário Aurélio (1987).

Contudo, a fala das personagens também faz uso de palavras sofisticadas, de uso menos frequente, como é o caso dos termos: “Repugnante! Asqueroso!”. O autor da charge mistura nos discursos elementos da oralidade formal e informal.

Fica perceptível mais adiante, no entanto, que o perfil criado para a linguagem das personagens é o coloquial, conforme pode ser verificado na elocução: “Vâmo resumir, mano! Pior que nós num tem e nem vai ter...”. A pronúncia e a escrita incorretas gramaticalmente de algumas palavras e a discordância entre termos da oração são índices que apontam para um perfil sócio-cultural que tem como um de seus indicadores o baixo nível de escolaridade, ou mesmo o analfabetismo, e amplo emprego de gírias. Uma oralidade aproximada daquela concebida com sendo a utilizada pelas classes sociais brasileiras menos favorecidas.

A charge, então, anuncia o objeto central de sua crítica com as elocuições: “mas agora, quando você menos esperava, chegou o pior dos monstros: a crise”. A crise, abordada como um monstro pelo narrador trata-se da crise econômica mundial ocasionada por um desequilíbrio da economia da maior superpotências mundial, os Estados Unidos.

As raízes da crise vêm desde o período em que o país sofreu o ataque terrorista às Torres Gêmeas do dia 11 de setembro de 2001. Depois do atentado o país, que já não estava com economia estável, passou a gastar mais que o previsto com as tropas militares em guerra no Afeganistão e Iraque. Os EUA estavam importando mais que exportando e ainda receberam ajuda da China e Inglaterra.

Com o dinheiro que chegou como ajuda passou, então a ser emprestado pelos bancos. Aproveitando a grande oferta e as baixas taxas de juros, a população começou a comprar muito, principalmente imóveis, que ficaram valorizados. Porém, depois disso, chegou uma hora em que a taxa de juros começou a subir, diminuindo a procura pelos imóveis e derrubando os preços. Com isso, começou a inadimplência porque as pessoas já não viam sentido em continuar pagando hipotecas exorbitantes quando as propriedades estavam valendo cada vez menos.

Assim que é anunciada a crise surge a imagem caricaturada de um homem que, pelos índices apresentados na composição do ambiente e da personagem, inquiri-se, numa relação de terceiridade, que se trata de um funcionário de uma bolsa de valores. São signos como o telefone plugado no ouvido, o telão ao fundo com siglas e números que fazem parte da atmosfera econômica e do cotidiano financeiro nos tradicionais pregões de compra e venda de ações em todo o mundo.

Ao desenvolver relação de terceiridade com os signos apresentados, o leitor decodifica o significado e compreende que se trata da crise econômica e o mal estar mundial gerado por ela, evidente também na expressão facial da personagem, que demonstra desespero.

O narrador descreve também o perfil da crise, como anteriormente, usando adjetivos: “a crise é fulminante!” e é exibida a imagem do monstro: uma gosma verde, disforme, com textura de bolhas, de aparência danosa e destrutiva. Pelos únicos órgãos bem definidos que se pode visualizar no monstro, olhos, uma grande boca, língua e garganta, capta-se semioticamente a ideia de que o monstro tem o poder de “devorar” o que vir na frente.

A charge continua com a elocução: “ela ataca até os seus criadores” e aparece a caricatura do ex-presidente dos Estados Unidos, George W. Bush, apontado, dessa forma, como o responsável pelo surgimento do monstro. O discurso da charge faz uma crítica aos Estados Unidos como “criador de monstros” famosos mundialmente, o último deles não mais fictício, mas real.

George Bush no desenho está trajando uma indumentária de cientista, com jaleco branco, luvas e, em segundo plano, estão recipientes com formas variadas e contendo líquidos de cores diversificadas, simulando soluções químicas. Ao fundo ainda há uma parede escura de alvenaria, remetendo à ideia de porão. Os signos visuais simulam o ambiente de um laboratório clandestino de experimentações científicas.

Toda essa atmosfera remete intertextualmente a um famoso filme clássico do cinema também norte-americano: Frankstein. O filme conta a história de um cientista maluco que criou no porão de seu castelo uma criatura metade homem, metade máquina que, no decorrer da história, fica sem controle e acaba matando seu próprio criador.

Além da referência a Bush e, conseqüentemente, aos EUA, no quadro que se segue é empregado mais um recurso ligado à territorialidade: o mapa do país norte-americano. O reflexo na tela mostra o rosto da personagem e, aos poucos, o mapa de cada estado vai assumindo a coloração vermelha que, semioticamente, representa a ideia de “contaminação” ou de “lugares atingidos”. Quando todo o território assume a coloração vermelha de forma homogênea, surge o enunciado: “STATUS do País: Já era... To indo para Cuba”. A mensagem faz uma crítica mordaz ao sistema econômico com maior “status” do mundo. Contudo, com suas

bases atingidas pela crise, o sistema capitalista⁷ perde força e o chargista explora esse ponto para satirizá-lo sobressaltando o sistema exatamente oposto: o sistema socialista⁸, instituído no país Cuba.

Em seguida, o chargista apresenta o desenho do edifício do Banco Lehman Brothers, que faliu em consequência da crise econômica dos EUA, desmoronando e sendo escondido pela fumaça dos escombros. Por trás a imagem do “monstro”. A crise provocou a falta de dinheiro nos bancos, que em um primeiro momento foram ajudados pelo governo americano. Só que foram surgindo críticas a essa política de socorro aos banqueiros e a Casa Branca decidiu que não ia mais interferir, deixando o banco Lehman Brothers quebrar, o quarto maior banco de crédito dos EUA. Isso causou pânico e travou o crédito. Posteriormente é exibida a caricatura do proprietário do banco falido, Richard Suld, declarando a elocução: “Aaaiii! O meu banco quebrou!”.

Também neste ponto fica marcada a representação da realidade, tanto na imagem do bancário quanto do Banco ao tempo em que também se verifica o significado resultante das relações sêmicas dos elementos constituinte do discurso. Os signos visuais, verbais e sonoros são articulados pelo chargista em sua ação tradutora e permitem tanto a aproximação com o real como a liberdade de criação de novos sentidos.

Mais adiante o locutor do discurso declara: “a Crise atingiu até quem pensava... que estava por cima da carne seca”. A expressão extraída do linguajeiro popular traduz a ideia de “situação cômoda”, “inabalável”, “fora de perigo”. E surge, então, a caricatura do presidente Lula, em um pronunciamento. A imagem remete ao pronunciamento feito por ele no início de 2009, quando tentou tranquilizar a população brasileira argumentando que a Crise Econômica Mundial não atingiria o país. É interessante observar que na elocução “Não tem crise pra nós, não!”, o termo “nóis” foi grafado de maneira incorreta para evidenciar a oralidade coloquial – e até incorreta conforme a crítica – do presidente, revelando uma julgamento paralelo ao seu grau de escolaridade.

O chargista emprega na fala coloquial da personagem a expressão “marolinha” proveniente também do repertório cultural popularmente brasileiro e que

⁷ Modelo de sistema econômico baseado na livre concorrência de mercado e com o objetivo principal do lucro.

⁸ Modelo oposto ao Capitalismo, que prevê o controle da economia pelo Estado e propõe o desenvolvimento comum e igualitário da população.

tem sentido de “onda pequena de pouca força” ou ainda, “problema pequeno”. A oração é empregada ironicamente com tom desafiador. Imediatamente após a fala da personagem surge a imagem do monstro crescendo por trás de um dos prédios mais famosos da país, o Palácio do Planalto. A imagem do edifício é um símbolo do Governo Brasileiro, tendo em vista que é a sede do Governo Federal, em Brasília (DF).

A Charge Virtual é concluída com a retomada da imitação da linguagem dos trailers, com a elocução clichê: “Em cartaz em 2009 no mundo todo”. A elocução é irônica porque apresenta um duplo sentido, referindo-se à exibição fictícia propriamente dita do filme e, remetendo à abrangência mundial que teve a crise, em maior ou menor intensidade.

A mensagem é concluída com o pensamento conclusivo e irônico do chargista: “Você não pode perder... mas vai”. A mensagem novamente ambígua refere-se tanto ao caráter excepcional e atrativo do filme fictício que motivaria o adjetivo “imperdível”, comum no linguajar publicitário dos trailers cinematográficos, como à noção de perda financeira ocasionada pela crise. Esta última ideia é reforçada pela imagem de um saco com a inscrição de um cifrão (\$) com asas, voando para longe. A imagem bem humorada reflete, assim, a fantasia do dinheiro perdido “indo embora”.

Também pode-se perceber na Charge Virtual aqui analisada, a semiose de signos culturais de diversas culturas e a fusão entre mecanismos de comunicação de estilos diferentes, como a própria charge e o cinema.

CAPÍTULO 4

CHARGES VIRTUAIS E INTERCULTURALIDADE

*En un mundo cada vez más entrelazado,
actualmente los cambios más significativos provienen
sobre todo de influencias externas
que inciden en el entorno.
(XAVIER, 2003, p. 29)*

Territorialidade e Significação

Apesar de a internet ter proporcionado, conforme Musso, a “superação dos limites geográficos”, é verificável que, nas charges virtuais, a territorialização é determinante. Partindo-se da premissa de que constrói seu discurso com base em um momento real das notícias midiáticas, delinea-se uma atmosfera simbólica onde ficam marcados os territórios aos quais se referem às temáticas sobre as quais são criadas as relações sêmicas da mensagem chárstica. Em seu discurso, as charges constroem uma espacialidade a partir dos elementos que emprega como referenciais de um território, no sentido definido por Silva (2001, p. 157) como o “ponto de ancoragem fundamental na construção da identidade”.

Não é um território nacional ou uma região definida a partir da paisagem ou da população, que precedem as referenciais espaciais de identificação coletiva, mas o contrário, muitas vezes, o uso de elaborações discursivas sobre tais territórios é que são utilizados como recurso retórico e institucionalizador destes adscritores. (MARCON, 2008, p. 104).

É inegável que a internet possibilitou o fluxo de informações sem restrições ou limites derivados de fronteiras geográficas, permitindo a interconexão e contrato entre povos em pontos extremos do globo terrestre. No entanto, a amplitude e liberdade de acesso e trânsito das informações não se instituem da mesma forma à linguagem e representações elaboradas pelas charges.

Em sua abordagem, ao envolverem o reconhecimento de espaços, as charges insinuam a demarcação de territórios culturais, com base naquelas personalidades ou no complexo social de que trata seu discurso. O processo de significação é resultante de relações semióticas geradas pelas representações dos

objetos reais atrelados às noções de espaço que se apresentam como inspiradores da criação do chargista.

As noções de pertencimento de um ator social ou mesmo de um bem cultural perpassa pela ideia de demarcação territorial, no sentido de lugar, tendo em vista que a identificação da cultura de um povo tem ligação com o espaço geográfico, o território com o qual o grupo de indivíduos desenvolveu suas atividades e costumes seu “lugar”, no sentido de terra-natal ou o “lugar de onde vem” determinado povo e sua cultura. É em torno dessa relação com o espaço físico que o ator social desenvolve também seus conceitos e ideologias.

As representações que embasam as formações ideológicas são simbólicas, ou seja, resultam de operações conceituais próprias ao homem, tido como sujeito linguageiro por Discini, que ainda define ideologia como sendo “as representações que fazem uma montanha, para um, ser o lugar bucólico de encontros amorosos; para outros, o lugar de exploração de minério”. (2005, p. 61)

O reconhecimento simbólico do espaço faz do grupo um sujeito de direito sobre a propriedade do lugar que ocupa, como um lugar marcado pela significação que é dada pelo grupo diretamente envolvido no processo de subsistência econômica ou existencial cultural. (MARCON, 2008, p. 104)

A charge virtual faz um recorte no espaço e no tempo em sua abordagem e absorve objetos imediatos que mantêm relação com o contexto de onde vieram. Os signos culturais criados oferecem, dessa forma, uma carga de sentido que remete àqueles contextos iniciais dos objetos imediatos através da representação criada pelo chargista em sua ação tradutora.

Sendo assim, quando um chargista elabora uma representação e cria signos culturais relacionados à prática de atentados terroristas, por exemplo, desenvolve-se por relação de terceiridade com os signos culturais – no sentido proposto por Bognoux (1999) – até aportar na região geográfica do Oriente Médio, o território onde essa prática é comum culturalmente e faz parte do repertório dos costumes sociais de um povo. A territorialidade atua como o interpretante peirceano, que “não designa o receptor do signo, mas sim o código ou o saber constituído, a convenção de leitura que permite relacionar tal signo a tal objeto” (BOUGNOUX, 1999, p. 56).

As diferenças entre as culturas – e aí se incluem a noção de demarcação geográfica das fronteiras – como estudada Homi Bhaba (1998), é marcadamente definida pelo Outro, o não-eu, o que é externo e diferente, diverso, difuso, dissonante. A unidade (ou bens culturais específicos) capturada (ou com esse intuito) na representação da charge torna-se possível através da territorialidade. Mesmo porque o território como ponto de ancoragem da identidade

Só existe através de um sistema de representações que serve para desenhar as fronteiras desse território, mas, sobretudo, povoa esse espaço de símbolos e de significações (sentido) que lhe dão a sua individualidade e especificidade em relação aos espaços vizinhos. (SILVA, 2001, p. 157)

A demarcação de ambientes culturais é definida por práticas sociais e econômicas, bem como por bens simbólicos inscritos no imaginário coletivo de um determinado grupo e comungados pelos atores sociais nele inseridos. Representa aquilo que poderia ser definido como um conjunto de elementos de uma cultura, em termos de grupo de indivíduos ligados a uma espacialidade com características particulares.

Apesar de estarem em constante processo de redefinição e apresentarem tendência à heterogeneização, a noção de culturas nacionais ainda é marcante e interfere na definição e decodificação dos sistemas de signos empregados nas práticas sociais, valores e tradições de cada cultura. A noção de culturas nacionais está em processo de redefinição devido à globalização e a consequente proximidade comunicacional entre elas, como será observado mais adiante, com relação à ideia do surgimento de um novo espaço: o “entre-lugar”, conforme apontado por Bhabha (1998).

Os próprios conceitos de culturas nacionais homogêneas, a transmissão consensual ou contígua de tradições históricas, ou comunidades étnicas “orgânicas” – enquanto base do comparativismo cultural –, estão em profundo processo de redefinição. O extremismo odioso do nacionalismo sérvio prova que a própria ideia de uma identidade nacional pura, “eticamente purificada”, só pode ser atingida por meio da morte, literal e figurativa, dos complexos entrelaçamentos da história e por meio das fronteiras culturalmente contingentes da nacionalidade [*nationhood*] moderna. Gosto de pensar que, do lado de cá do da psicose do fervor patriótico, há uma evidência esmagadora de uma noção mais transnacional e translacional do hibridismo das comunidades imaginadas. [grifo do autor] (BHABHA, 1998, p. 24)

Sendo assim, a título de ilustração, a cultura brasileira apresenta elementos que lhe são peculiares, como manifestações festivas. Tais elementos estabelecem relação estreita com o território em que se processam e esses territórios comportam, eles mesmos, cargas de significados relacionados à cultura que se manifesta em seu espaço. Sendo assim, a demarcação do território de onde provém determinadas práticas sociais influencia na demarcação de esferas culturais.

Uma delas é o carnaval e, mais especificamente na região sudeste do país, nos estados do Rio de Janeiro e São Paulo, o desfile das escolas de samba televisionado e transmitido ao vivo. No mesmo sentido, a cultura iraniana possui elementos que lhe são específicos, como religiões mulçumanas xiitas, caracterizadas pelo recrutamento de homens-bomba.

Neste ponto, pode-se perceber a incidência do fator territorialidade na definição da abordagem do discurso chárigo. Se forem confrontados os elementos desses dois contextos sócio-culturais, tornar-se-á evidente a dissonância, o choque e confronto entre diferentes. O charginista põe em diálogo as culturas diversas e instiga a interculturalidade. É através dos signos culturais que cria no processo de tradução, que acontece a troca e, muitas vezes, a fusão entre elementos culturais de diversas origens.

*Sujeito pós-moderno: da *différence* ao entre-lugar*

Canclini (2006) destaca que desde o início da história da humanidade ocorrem os intercâmbios culturais entre as sociedades desde o período da Grécia Clássica e o Império Romano, com as interações entre os povos no Mediterrâneo. Era a partir da ideia de si e das fronteiras de seu território em relação aos outros que se formava a configuração da identidade cultural do sujeito. Tendo em vista que a identificação, como todas as práticas de significação “está sujeita ao ‘jogo’ da *différence*. [...] E uma vez que, como num processo, a identificação opera por meio da *différence*, ela envolve um trabalho discursivo, o fechamento e a marcação de fronteiras simbólicas, a produção de ‘efeitos de fronteiras’” (2007, p. 106).

Contudo, apesar de ainda existir esse vínculo de sentido atrelado a demarcação fronteiriça de um contexto cultural ao território físico e geográfico onde ele se originou, configura-se conforme visualizado por Stuart Hall (2007), a crise do sujeito pós-moderno.

Na contemporaneidade identificada por Stuart Hall (2007) como a modernidade tardia, toma volume o processo de “crise” da identidade do sujeito pós-moderno, possibilitado pelo advento da telemática e do processo de globalização tratada por Anthony Giddens (1991, p. 68) como a “intensificação das relações sociais em escala mundial, que ligam localidades distintas de tal maneira que acontecimentos locais são modelados por eventos ocorrendo a milhas de distância e vice-versa”.

Por estarem inseridas nesse ambiente de fluxo constante de informações provindas de todas as regiões e acessadas por uma quantidade incontável de internautas, as charges virtuais abarcam em sua abordagem temáticas mais gerais. Além disso, as temáticas são relacionadas a um espaço social mais abrangente, tendo em vista que são produzidas para o acesso de um público numeroso e diversificado, abarcando assuntos focados pela mídia massiva nacional e internacional, principalmente destacados pela mídia virtual.

Elementos que compõem um contexto cultural específico são apreendidos linguística e semioticamente pela estrutura discursiva audiovisual. São representados, assim, desde músicas e imagens até manifestações do imaginário de um povo.

E conectados pelos milhões de cabos das redes de internet, os internautas imergem em um ambiente cibernético comum a todos os participantes que situa todos na mesma posição de atores, seja como emissores ou receptores. Cada integrante da teia de interconexões tem em suas mãos as ferramentas para criar o diálogo e a interação entre contextos culturais diversos.

No ciberespaço cada um é potencialmente emissor e receptor num espaço qualitativamente distinto. Não é por seus nomes, posições geográficas ou sociais que as pessoas se agregam, mas de acordo com blocos de interesses, uma paisagem comum de sentido e de saber. (MORAES, 2001, p. 70)

Conforme proposto por Hall, o sujeito em crise é resultante da aproximação e inter-relação entre as diversas culturas. Para o autor, as identidades estão “cada vez mais fragmentadas e fraturadas; que elas não são, nunca, singulares, mas

multiplamente construídas ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicas”. (HALL, 2007, p. 108).

A globalização e os processos midiáticos da informática possibilitam o contato e troca de bens simbólicos e tradições entre grupos de indivíduos antes distantes, separados pelas exigências geográficas e, com isso, cria-se uma fissura no campo sublime e idiossincrático de delimitação da essência do sujeito e sua cultura, promovendo uma “confusão” no seu referencial e sentimento de pertencimento. Stuart Hall (2006) propõe a configuração de indivíduos sociais inseridos na fragmentação de paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e racionalidade.

Ultrapassando a idéia de sujeito fragmentado, Homi Bhabha (1998) vai além e visualiza o surgimento de um novo espaço, onde o sujeito contemporâneo passa a se situar: o “entre-lugar”. Um espaço neutro – ou misto – entre duas ou mais culturas e observa que a identidade é um processo em curso.

O trabalho fronteiriço da cultura exige um encontro com “o novo” que não seja parte do continuum de passado e presente. Ele cria uma idéia do novo como ato insurgente de tradução cultural. Essa arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético; ela renova o passado, reconfigurando-o como um “entre-lugar” contingente, que inova e interrompe a atuação do presente. O “passado-presente” torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver. (BHABHA, 1998, p. 27)

O autor aproxima-se, dessa forma daquilo que Garcia Canclini chamou de hibridação: “misturas interculturais propriamente modernas, entre outras, aquelas geradas pelas integrações dos Estados nacionais, os populismos políticos e as indústrias culturais” (2003, p. 27).

Nas Charges Virtuais, o processo de fragmentação da identidade também é latente. É perceptível o confronto e diálogo entre culturas. O chargista põe as personagens na condição de sujeitos e cria ao seu redor uma atmosfera de confronto, por onde as personagens deslizam num movimento entre um e outro polos.

As identidades são as porções que o sujeito é obrigado a assumir, embora ‘sabendo’ (...) sempre, que elas são representações, que a representação é sempre construída ao longo de uma ‘falta’, ao longo de uma divisão, a partir do lugar do Outro e que, assim, elas não

podem, nunca, ser ajustadas – idênticas – aos processos de sujeito que são neles investidos. (HALL, 2007, p. 112)

As personagens criadas nas charges retratam a relação entre o eu e o Outro, evidenciando como a interação e partilha de conhecimentos corroboram no processo contínuo de formação da identidade do sujeito na medida em que

é apenas por meio da relação com o Outro, da relação com aquilo que não é, com precisamente aquilo que falta, com aquilo que tem sido chamado de seu exterior constitutivo, que o significado ‘positivo’ de qualquer termo – e assim sua ‘identidade’ – pode ser construído. (HALL, 2007, p. 110)

Enraizando o processo de interculturalidade, as charges, enquanto semiosfera, formulam o contato entre culturas diversas, muitas vezes acabam provocando como resultantes “elementos híbridos”. Indo além da ação de criar a representação de ambientes culturais e inserir uma personagem que flutua entre esses ambientes, algumas vezes definida em uma única posição ou lugar social; noutras assumindo elementos dum e doutro ambientes diversos; os chargistas criam elementos híbridos, fruto da fusão entre os signos culturais traduzidos.

Por conseguinte, retomando o exemplo ilustrativo que fora mencionado alguns parágrafos antes, sobre homens-bomba e a festa de carnaval do Sudeste brasileiro, pode-se encontrar uma Charge Virtual (como será visto mais adiante) onde as duas culturas fundamentadas e caracterizadas por elementos diferentes – como crenças e costumes – são postas em um mesmo ambiente dialógico imaginário e, desse contato intercultural, surgem elementos ou mesmo sujeitos culturais partilhantes de culturas diferentes, detentores de bens simbólicos comuns, atores sociais de uma cultura híbrida.

Nesse sentido, a produção artístico criativa das Charges Virtuais materializa essa formulação e permite aos espectadores/leitores visualizar e conhecer uma cena improvável, fruto de seu imaginário criativo: homens-bomba com um bloco carnavalesco próprio desfilando armados em trios elétricos e cantando marchinhas de carnaval com sotaque islã, que fala sobre a carnificina dos atentados terroristas. No mesmo sentido, Fredric Jameson afirma que:

O efeito tendencial historicamente único do capitalismo tardio sobre todos esses grupos foi dissolvê-los, fragmentá-los e atomizá-los em aglomerações (*Gesellschaften*) de indivíduos privados isolados e equivalentes, por meio da corrosiva ação da mercantilização universal e do sistema de mercado. (JAMESON, 1995, p. 15)

É interessante observar ainda que, mesmo após a criação do sujeito híbrido, continuará existindo na charge a idéia de territorialidade, de demarcação de território cultural e sua ligação com o espaço geográfico, na medida em que os elementos representados estabelecem sua referência e significação, valendo-se do sentido de “origem”, a partir da familiarização com o substrato cultural de onde provêm.

Análise – Charge 5

É o que pode ser observado na charge intitulada “Unidos do Terror”, publicada no site Humortadela no dia 24 de fevereiro de 2006. A charge virtual aborda justamente a temática citada no exemplo mencionado anteriormente. Pelo título da charge é possível prever de antemão que a mensagem irá abordar o tema do carnaval, pela expressão “unidos do” e também da prática do terrorismo empregada pelos famosos “homens-bomba” muçulmanos.

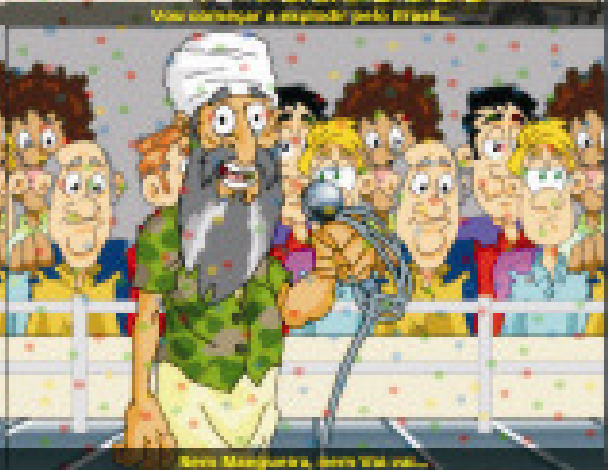
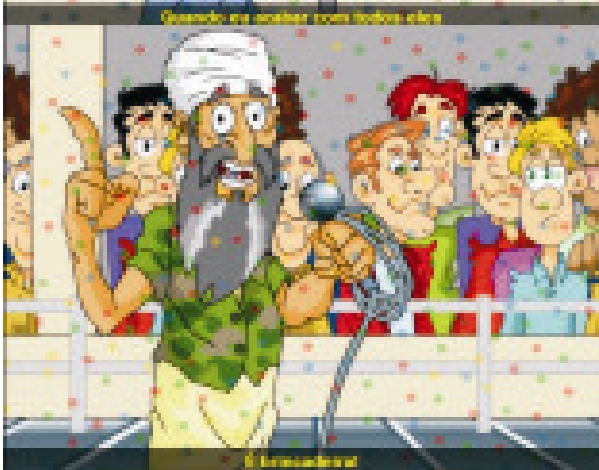
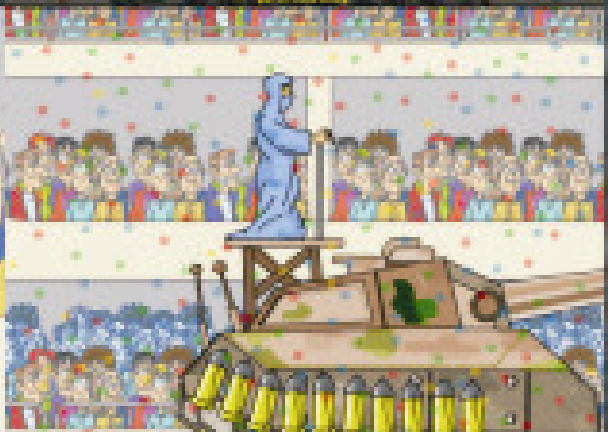
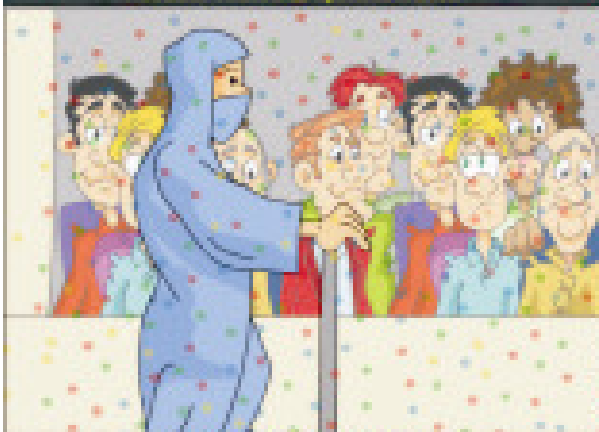


Os signos visuais – a serpentina que cai sobre todos, o microfone na mão do locutor, barba e bigode compridos, a indumentária exibida por ele, tradicional em países do Oriente Médio – os signos sonoros – como a música carnavalesca ao fundo, e a voz da personagem com sotaque islã carregado no fonema da letra “r” – e os signos linguísticos – emprego da expressão “Olha [...] aí, geeeeente...”, tradicional nas vozes dos puxadores de enredo no desfile das escolas de samba – são ícones, índices e símbolos que estabelecem relação com aspectos da cultura brasileira e, ao mesmo tempo, com a cultura iraniana.





BANHA DA BATERIA AO VIVO





O chargista explorou o risível criando uma situação inusitada e irônica, ao misturar práticas culturais diferentes. As alas da escola de samba “Unidos do Terror” são compostas por homens-bomba. Eles são também temas do enredo, que é uma paródia da música “Peguei um Ita no Norte” do grupo Originais do samba e traz no refrão a elocução: “explode homem-bomba na maior felicidade. É lindo o terrorismo, que explode tudo e corta os ‘homi’ na metade”. A música original foi criada para a escola de samba Salgueiro.

Em determinados quadros há efetivamente a explosão de bombas e podem ser vistos pedaços de corpos dilacerados pelas explosões. Outros signos culturais apresentados pelo chargista estão no carro abre-alas que, na charge virtual, é um tanque de guerra, comuns na região do Oriente Médio, onde aconteceram e ainda há resquícios de guerras e conflitos internos. O destaque do carro é uma mulher que traja uma vestimenta também tradicional da cultura muçulmana, a burca.

Nesse ponto o chargista explorou o humor da cena gerado pelo contraste entre as culturas dos dois povos em questão: enquanto para os brasileiros o costume no carnaval com relação às mulheres é a nudez, para os iranianos e iraquianos, a exposição do corpo é mínima ou nula.

Outro ponto contrastante entre os signos culturais criados a partir dos dois contextos culturais em questão é o perfil da linguagem como prática social. Enquanto os homens-bomba adotam um caráter ameaçador em seu posicionamento social e linguagem através da prática do terrorismo, o posicionamento do ator social inserido na cultura brasileira apresenta caráter festivo, como é perceptível na elocução: “Canta, canta... senão morre!”.

A charge também faz menção em seu discurso aos Estados Unidos da América (EUA) e traz à tona o conflito entre os dois países por causa dos ataques terroristas ao World Trade Center no dia 11 de setembro de 2002.

Quando é feita referência aos EUA, surge a imagem do mapa daquele país preenchido pela bandeira nacional com os destaques das cores vermelha, branca e azul. A imagem é um símbolo⁹ que representa o país e traz consigo uma carga semântica particular relacionada ao Oriente Médio que pode ser absorvida através da relação de terceiridade do leitor com o discurso.

Percebe-se como a demarcação geográfica ou a relação com o território ligado a um determinado contexto cultural teve papel determinante na transmissão de significados essenciais para a construção da crítica. Semioticamente, a referência à dimensão territorial dos EUA atua como signo simbólico imbuído de significados armazenados como saber constituído na memória coletiva da sociedade.

Como disse Bognoux, “a presença de um termo significa a ausência de todos os outros no mesmo lugar” (1994, p. 66). Dessa forma, a territorialidade

⁹ Para Bognoux, o símbolo apresenta um funcionamento que “depende da máquina (Lacan), ou seja, um jogo de signos convencionais e descontínuos, regulado pelo código das substituições, permutações e ligações ao longo de uma cadeia” (BOUGNOUX, 1994, p. 67).

evidenciada através da demarcação espacial do território norteamericano comportou uma gama de sentidos concernentes à relação entre EUA e Oriente Médio, em particular o Iraque. Essa relação de intertextualidade aponta para acontecimentos como o ataque às Torres Gêmeas, como já mencionado, a Guerra do Iraque, atentados terroristas, disputa pela exploração de petróleo, ataques químicos uma série de fatos que marcaram a relação entre os países.

No final da charge, aparece a imagem do monumento histórico da Avenida Marquês de Sapucaí no Rio de Janeiro, onde acontece o tradicional desfile das escolas de samba. A arquitetura também é um signo visual ancorado na territorialidade. É também um símbolo que representa uma atmosfera cultural específica e explora mais uma vez a noção de espacialidade geográfica – não só artística e estética – para demarcação de um contexto cultural específico interligado a um território. Assim o seriam também as pirâmides do Egito, a Torre Eiffel da França e o Big Bang de Londres. Através do símbolo de origem arquitetônico do Rio de Janeiro, a Charge Virtual mantém relação intertextual com tudo aquilo que ele representa: o carnaval carioca, o desfile das escolas de samba, a tradição festiva brasileira, etc.

Em contraste com os sentidos dados pela imagem da Marquês de Sapucaí – alegria, festa, diversão – a charge virtual conclui explorando o recurso irônico e sarcástico de seu discurso exibindo partes do corpo dos homens bomba destroçados pelas bombas em seus atentados. O risível é aflorado pela imagem por seu tom satírico e improvável.

Humor e Interculturalidade

Cultura é definida por Canclini (2004) como o conjunto de processos através dos quais grupos expressam imaginariamente o social e estruturam as relações com outros grupos, marcando suas diferenças. Na Pós-modernidade, verifica-se a aceleração do processo de globalização e do contato entre as diversas culturas. É a organização dos signos em sistemas macro, estruturados em conformidade com critérios de seleção associativos que resulta na formulação das culturas.

A 'cultura' de um grupo ou classe é o 'modo de vida' característico e distintivo do grupo ou classe, os sentidos, valores e ideias corporificados nas instituições, nas relações sociais, em sistemas de crenças, valores e costumes, nos usos de objetos e da vida material. [...] A cultura inclui os 'mapas de sentido' que fazem as coisas

inteligíveis para seus membros. Esses [...] [mapas de sentido] são objetivados nos padrões da organização e das relações sociais através dos quais o indivíduo torna-se um 'indivíduo social'. [...] Cultura é a forma que as relações sociais de um grupo são estruturadas e modeladas, mas é também o modo que essas formas são experienciadas, entendidas interpretadas. (CLARCKE, HALL et al., apud ESCOSTESGUY, 2001, p. 73)

Canclini (2004) visualiza duas características antagônicas no panorama cultural contemporâneo: de um lado o processo de globalização, com tendências de integração traduzidas em práticas mercadológicas e ideologias homogeneizantes; de outro, a conscientização da fragmentação do planeta em uma miríade de diversidades culturais. De forma semelhante, Milton Santos (2006), considera a globalização uma “fábula” que defende um mercado global empenhado em homogeneizar o planeta, quando na verdade acentua as desigualdades¹⁰ locais.

As formas de expressão e promulgação de hábitos, costumes e tradições foram adaptadas aos suportes midiológicos disponibilizados em cada sociedade. Assim, a música, o teatro, o cinema, a literatura, a televisão e as danças sofreram influência das tecnologias insurgentes e constituíram-se, a partir de constantes reformulações no decorrer do tempo, resultados da absorção das novas tecnologias pelas produções culturais.

Nesse sentido, a própria cultura sofre alterações provocadas pelo desenvolvimento tecnológico. A telemática e o computador proporcionaram novos movimentos de percepção da realidade, do espaço e do tempo. Os atores sociais encontram um novo espaço de comunicação e interação com os demais atores sociais, expandindo o potencial de partilha de seus bens simbólicos e de percepção seu lugar social, seu pertencimento. Na Internet, as distâncias geográficas são superadas e os sujeitos interconectados põem em confronto e comunhão seus bens e práticas culturais, no sentido de uma permuta de conhecimentos.

É na escolta da globalização que se intensificam os contatos entre as diversas culturas na esfera global. Os processos e mecanismos de comunicação abreviaram as distâncias antes impostas pelos limites geográficos e aceleram o processo de interculturalidade, conforme proposto por Xavier Albó (2003), quando ele

¹⁰ Canclini (2004) diferencia os conceitos de diferença e desigualdade: enquanto este se manifesta como desigualdade sócio-econômica, aquele se torna evidente nas práticas culturais.

afirma que “interculturalidade é qualquer relação entre pessoas ou grupos sociais de cultura diversa. Por extensão, pode-se chamar também interculturais as atitudes de pessoas e grupos de uma cultura em referência a elementos de outra cultura” (, 2003, p. 37).

Falamos de interculturalidade, não de globalização, nem de multiculturalidade, para deixar claro que propomos um espaço compartilhado de diálogo e de comunicação que não necessite da supremacia de umas culturas sobre outras, ou uma concorrência de muitas culturas vivendo próximas, mas ilhadas em espécies de guetos subculturais. (BARRIO, 2006, p. 14)

Para Canclini (2004), interculturalidade remete à confrontação e ao entrelaçamento que acontecem quando os grupos entram em relação e intercâmbio. Contudo, o autor faz uma ressalva e diferencia o conceito de intercultural do de Multicultural. Segundo ele, “ambos termos implicam dois modos de produção do social: *multiculturalidade* supõe aceitação do heterogêneo; *interculturalidade* implica que os diferentes são o que são em relações de negociação, conflito e doações recíprocas” (CANCLINI, 2004, p. 15). Fleuri (2005) também faz contribuições relevantes sobre o assunto e traz uma definição mais detalhada de interculturalidade:

Estamos agora chamando de intercultural a este complexo campo de debate em que se enfrentam polissemicamente (constituindo diferentes significados, a partir de diferentes contextos teóricos e políticos, sociais e culturais) e polifonicamente (expressando-se através de múltiplos termos e concepções, por vezes ambivalentes e paradoxais) os desafios que surgem nas relações entre diferentes sujeitos socioculturais. (FLEURI, 2005, p. 3)

É justamente esse enfrentamento polissêmico e polifônico que as Charges Virtuais propiciam entre culturas em seu discurso. Juntamente com as personalidades apreendidas e tomadas como ‘referência inspiradora’ para a existência das personagens animadas, o cartunista apreende os elementos que giram em seu entorno, constituintes de sua cultura e da conjuntura sócio-econômica, histórica e política à qual pertence.

A abordagem do discurso elaborado pelo chargista comumente instiga a transformação das culturas relacionadas de maneira que são postas num patamar

de igualdade e são mutuamente alterações. Ancorado em Legault, Justino (2006) fala que o intercultural inclui a mudança cultural contínua.

O intercultural é a interpenetração entre as culturas, sem apagar e identidade específica delas. A prática intercultural é mais que uma informação sobre outras culturas, ela implica o desenvolvimento de atitudes positivas em respeito aos outros e à diversidade, e ela inclui finalmente a mudança cultural contínua sobre uma base igualitária. (LEGAULT, apud JUSTINO, 2006, p. 69)

O chargista torna o espaço da Charge Virtual um ambiente dialógico de confrontação a partir da semiose de signos culturais que elabora em sua ação tradutora, fazendo uso do humor. Ao tomar como objetos imediatos fatos noticiados pela mídia massiva, as Charges Virtuais absorvem a carga de sentido contida em cada objeto – e aí se incluem os conhecimentos adquiridos, os bens simbólicos e as práticas sociais – para utilizá-los em uma formação humorística imbuída de tom crítico. Ou seja, quando traduzem um fato social, as charges internalizam nos signos de seu discurso significados relacionados (intertextualmente) às culturas e seus elementos constitutivos e os remontam com perfil cômico.

Não há comicidade fora do que é propriamente *humano*. Uma paisagem poderá ser bela, graciosa, sublime, insignificante ou feia, porém jamais risível. Riremos de um animal, mas porque teremos surpreendido nele uma atitude de homem ou certa expressão humana. Riremos de um chapéu, mas no caso o cômico não será um pedaço de feltro ou palha, senão a forma que alguém lhe deu, o molde da fantasia humana que ele assumiu. (BERGSON, 1983, p. 6)

O chargista cria situações imaginárias e estabelece o contato intercultural com base em suas observações do mundo. Ele explora o risível e o humor dessas situações geralmente provocados pelo choque entre as diferenças culturais. O estranhamento causado pelo inusitado de sua tradução ocasiona o efeito de comicidade e torna evidente a diversidade cultural.

Moraes (2001) defende que o efeito cômico direciona a humanidade para os seus respectivos desafios sócio-históricos e individuais que têm por objetivo satirizar os registros de marcos de identidades peculiares ao processo de narração da charge. A observância do discurso como uma prática social visa este mesmo discurso numa perspectiva crítica construída na esfera social.

A apreensão dos signos culturais pelo chargista é feita com base em seu ponto de vista e, em consequência, através da formulação de estereótipos. Pereira adota a definição de estereótipos como sendo

crenças sobre atributos típicos de um grupo, que contém informações não apenas sobre estes atributos, como também sobre o grau com que tais atributos são compartilhados. [...] crenças compartilhadas sobre os atributos pessoais, especialmente traços de personalidade, como também sobre os comportamentos de um grupo de pessoas. (PEREIRA apud SOUZA, 2008, p. 95 e 96).

O chargista traduz os fatos sociais e constrói a representação dos signos culturais com base no conhecimento compartilhado que detém a respeito das culturas envolvidas no fato em questão. É por meio do conhecimento prévio das culturas diversas e comum ao grupo para o qual se dirige (seus leitores/espectadores) que são elaboradas as representações das culturas em confronto no ambiente da Charge Virtual.

Segundo Bhabha (1998), os estereótipos estão diretamente relacionados à forma como a sociedade, de uma maneira geral, concebe, compartilha e julga determinados grupos sociais. O autor defende que, por trazerem uma concepção cristalizada socialmente a respeito de indivíduos ou grupos, os estereótipos sociais estão presentes nos discursos discriminatórios e preconceituosos convencionados pela sociedade.

As charges virtuais se utilizam de estereótipos e do humor ao revelar o potencial da piada e do sarcasmo. É construído um discurso para destacar neste gênero uma verdade oculta ou proibida não observada em outros meios de comunicação.

Análise – Charge 6

Na charge intitulada “Na caverna do Obama”, produzida por Maurício Ricardo e publicada em 27 de novembro de 2008, pode-se verificar uma representação de fatos históricos e políticos relacionados ao presidente recém-eleito dos Estados Unidos, Barack Obama, primeiro presidente negro dos EUA e o mundialmente conhecido líder da rede terrorista islâmica Al Qaeda, Osama Bin Laden e traz como temática central a busca pela paz entre os dois países envolvidos.



Mais especificamente, trata do primeiro comunicado da Al-Qaeda sobre Obama em que um dos terroristas, Ayman Al Zawahiri, chama o presidente eleito dos EUA de 'negro de casa'. É uma citação de Malcom X, o líder negro radical dos EUA dos anos 60, que separava seus seguidores entre 'negros de casa', dóceis perante o senhor branco, e 'negros da plantação', aqueles que se rebelavam contra a escravidão. Esta foi a tradução que a própria Al Qaeda forneceu para o termo árabe utilizado por Al Zawahiri. Segundo a revista Foreign Policy, a tradução correta seria 'house slave', 'escravo da Casa Grande'; mucamo.

Presidente negro... Como você pode ser um presidente negro se não enfrenta os brancos?!



Você é uma desonra para seus pais!



Hello! Minha mãe era branca!



Bom argumento, hein, chefe? Um a zero pra ele!



Enfiar a mão no meio não vale!



Veja bem, Mister Bin...



Osama! Mister Bin, não! Mister Bin, não!



Osama! Meu pai era queniano, minha mãe americana!







A mensagem elaborada também trata da polêmica relacionada à cor/raça de Obama e críticas relacionadas ao seu posicionamento político. Em meios de comunicação de grande circulação, foram divulgadas especulações acerca das ações pouco contundentes em defesa dos negros e se chegou a falar da descendência do presidente, que é filho de mãe branca americana e pai mulçumano. É nesse contexto que o caricaturista Maurício Ricardo constrói elementos sógnicos na formação de um representante do objeto em questão.

O caráter tátil-sensorial inclusivo e abrangente das formas eletrônicas permite dialogar em ritmo “intervisual”, “intertextual” e “intersensorial” com os vários códigos da informação. É nesses intervalos entre os vários códigos que se instaura uma fronteira fluida entre informação e pictoricidade ideográfica, uma margem de criação. (PLAZA, 2003, p. 13)

Logo desde os primeiros quadros o espectador se depara com os estímulos do campo visual com os signos imagéticos que compõem a figura das personagens e o ambiente cenográfico em que elas estão se articulando. São ícones, como a caricatura das personalidades envolvidas, a textura petrificada que representa a entrada de uma caverna e holofotes e câmera filmadora que, por uma associação simbólica, remete à idéia das comunicações videográficas produzidas pela rede terrorista em seus esconderijos no deserto.

Sobre a mesa, também estão disponíveis elementos que articulam relações semióticas, a exemplo das torres gêmeas feitas de massa de modelar, onde está grudado um avião de papel, uma representação com carga simbólica, ligada ao atentado terrorista de 11 de setembro do ano de 2001, que marcou as relações diplomáticas entre os EUA e o Iraque. Referência ao pensamento de repúdio à política americana por parte dos terroristas islâmicos também é feita no desenho de um porco de gravata borboleta e cartola nas cores da bandeira americana (vermelho, azul e branco). Atrás das personagens ainda podem ser visualizadas silhuetas de armas de grosso calibre e explosivos, como dinamites, corroborando com a ideologia do terrorismo e recrutamento de homens-bomba.

Elementos peculiares das culturas às quais são relacionadas as personagens são configurados nas vestimentas. A personagem que representa Osama Bin Laden está trajando roupas tradicionais de sua cultura, inclusive com o turbante, presentificando na mensagem bens simbólicos que territorializam e definem o cerne

sócio-cultural e político que está inserido na abordagem do discurso chágico. Da mesma forma acontece com a personagem que atua como ‘mediadora’ do diálogo e que seria seu serviçal. Do outro lado, a personagem que representa Barack Obama traça um terno preto com o detalhe da gravata estampada com o símbolo da bandeira dos EUA.

O chargista vai além da promoção do diálogo entre as culturas diferentes e cria elementos frutos da fusão entre elas, como verifica-se na placa onde está a inscrição “Al Qaeda Promoções”, na entrada da caverna, onde é compreensível a hibridização de termos originários da cultura islâmica (Al Qaeda) e da cultura ocidental, do capitalismo e pensamento mercadológico (promoções), principalmente na região dos EUA, considerado superpotência do capitalismo.

Hibridização também pode ser identificada no cartaz onde está grafado “Playburka”. Aqui são fundidos termos linguísticos que possui ligação estreita com os radicais culturais em questão (Iraque e EUA). Enquanto a palavra em inglês “play” constitui-se um signo verbal que adquiriu significado simbólico relacionado a uma revista masculina, entre as mais famosas no ocidente, a “Playboy”, o termo “burka” remete à vestimenta avessa à nudez tradicionalmente usada pelas mulheres islâmicas para evitar qualquer tipo de exposição do corpo feminino. Dessa fusão também resulta a pincelada irônica do enunciado, pois propõe a fusão de idéias díspares: mulheres islâmicas pousando nuas em uma revista masculina. Idéia esta reforçada pelo ícone na capa da revista, uma mulher vestida com uma burka e uma posição erótica, com o contorno de suas formas físicas acentuadas.

Outros elementos visuais ainda são dispostos no cenário para reforçar a idéia de ‘debate’ entre os falantes, como as luminárias com perfil arquitetônico moderno, o balcão de madeira lusturada e as cadeiras acolchoadas, o que entra em choque com o ambiente rústico da caverna.

A mensagem chágica é iniciada com a música “El Arbi” que ficou mundialmente conhecida na voz do cantor árabe Khaled. O chargista quis com o emprego da canção, transmitir ao espectador, signos sonoros imbuídos de significado simbólico. O ritmo e as variações vocais do cantor fazem-se reconhecer pelos espectadores como referente à porção geográfica do oriente médio, onde são circunvizinhos o Iraque, a Arábia e o Iran, e onde são elaboradas produções artísticas e culturais semelhantes à música empregada.

Em seguida e iniciado o diálogo verbal entre as personagens e a primeira enunciação é proferida por Osama Bin Laden. Percebe-se também na voz da personagem, signos sonoros que ascendem à audição do espectador através do sotaque da fala. Os vícios de fala constroem relação semiótica com a pronúncia típica da fala dos povos do oriente médio. Da mesma forma, o sotaque atribuído à alocação de Barack Obama faz menção aos nativos da língua inglesa, territorializando o contexto geopolítico e cultural retratado na charge.

Com as primeiras elocuições das personagens, o chargista relaciona intertextualmente a temática das novas tecnologias da internet, em especial a empresa Google, uma das maiores no setor de busca, como se segue: [Osama Bin Laden] “Antes de mais nada, Barack... como você me encontrou?” [Barack Obama] “Digitei ‘Obama Bin Laden’ no Google e tecliei em ‘estou com sorte!’”, evidenciando o potencial tecnológico norteamericano. No período ainda identifica-se a crítica promovida pelo charfista ao trocar a letra “s” no nome do terrorista, quando mencionado pelo segundo falante.

Em seguida, o diálogo prossegue com a exclamação [Osama] “Mas vai ter sorte assim na puu...”. Uma interjeição interrompida pela fala subsequente, mas que, pelo conhecimento prévio da expressão empregada (ainda que inconclusa), pertence ao repertório mnemônico coletivo e configura-se como um “palavrão”, ou uma expressão chula, pejorativa. Outra nuance crítica do discurso é introduzido com a fala que se segue: [Obama] “Claro que tenho! Do contrário não teria me tornado o primeiro presidente negro dos Estados Unidos!”, atribuindo à sorte vitória conquistada pelo presidente nas eleições de 2008 e trazendo à tona a questão do racismo.

Essa temática ganha maior destaque e é trazida para o centro do discurso nas elocuições que se seguem. [Osama] “Presidente negro... Como você pode ser um presidente negro se não enfrenta os brancos?!”. O termo “enfrenta”, empregado na fala, é um signo verbal que configura-se como índice do posicionamento ideológico e cultural dos integrantes do grupo islâmico ortodoxo, que não aceita diferenças de pensamento e crença e, por isso, adota a política de enfrentamento e imposição de sua ordem e seus valores sobre os demais. E a elocução posterior [Osama] “Você é uma desonra para seus pais!”, destaca que o posicionamento ortodoxo é uma tradição herdada culturalmente e que tem na relação com os antepassados uma de suas bases de sustentação.

Como resposta, o interlocutor diz [Obama] “Hello! Minha mãe era branca!”. Aqui é empregado um termo comum da oralidade americana e que, inclusive, foi adotada na fala cotidiana brasileira, como uma forma de gíria derivada de estrangeirismo. Adiante a personagem usa um argumento para justificar o seu “não enfrentamento” aos brancos: a sua mãe. Um terceiro interlocutor se manifesta no discurso e profere sua afirmação: “Bom argumento, hein, chefe? Um a zero pra ele!”, o que reforça semioticamente a concepção de debate e simboliza a rivalidade entre EUA e Iraque.

O primeiro interlocutor, descontente com a posição desfavorecida, expressa sua insatisfação desqualificando o enunciado de seu “rival” e emprega uma expressão pertencente ao conhecimento cultural coletivo do povo brasileiro: “Enfiar a mãe no meio não vale!”.

A afirmação enunciada em seguida: [Obama] “Veja bem, Mister Bin...”, usa um pronome de tratamento comumente empregado nas relações sociais americanas, uma regra de etiqueta e educação que significa “Senhor”; contudo, ao tomar o sobrenome do interlocutor, ironicamente é estabelecida uma relação de comparação/associação a uma personagem cômica de um seriado norteamericano de mesmo nome “Mister Bin”. Dessa maneira, ao chamar Osama de Mister Bin, Obama acaba atribuindo a ele as mesmas características do primeiro: desastrado, ignorante, estúpido.

À idéia gerada “sem intenção”, Osama responde prontamente e exaltado rejeita a comparação: [Osama] “Osama! Mister Bin, não! Mister Bin, não!”, e em seguida o terceiro interlocutor corrobora: “O chefe odeia!”. Nesse momento, são empregados signos sonoros, como a voz exaltada e contundente da personagem. As relações sêmicas criadas proporcionam a idéia de um perfil imperativo e furioso atrelado à personagem Osama Bin Laden. Essa idéia é reforçada pelos signos visuais empregados: a face corada pela ira – signo indicial – do primeiro interlocutor, bem como seu punho fechado e trêmulo. Em contraponto, a idéia de temor e submissão é criada pelo emprego dos signos visuais nas expressões faciais de Obama e do mediador, assim como suas mãos “desconcertadas”.

Por conseguinte, é feita a enunciação que traz à tona novamente a questão do racismo e divergências entre os povos. [Obama] “Osama, meu pai era queniano, minha mãe americana! Eu sou a prova viva de que é possível haver harmonia entre os povos!”. Contra este argumento, o primeiro interlocutor profere mais uma

enunciação irônica relacionada ao racismo atribuído ao povo norte-americano. [Osama] “Menos! Você é a prova viva de que sua mãe não era racista!”. Aqui fica marcado o estereótipo atribuído ao povo americano. E, novamente, o terceiro interlocutor se manifesta verbalmente e declara: “Hehe! Um a zero!”, reforçando a idéia de rivalidade e embate entre os dois.

Mais uma vez volta ao centro do discurso a temática principal da charge, a busca pela paz e cessação dos conflitos entre os EUA e o Iraque. [Obama] “Vim negociar a paz!”. Como resposta, o primeiro interlocutor faz uma provocação que, mais uma vez, evidencia seu perfil intransigente com relação às outras religiões e interesses políticos: [Osama] “Seu pai era muçumano! Eu só negociaria com você se você tivesse ficado do lado dele, não da sua mãe!”. Neste ponto também é evidente a marcação do estereótipo da rivalidade e oposição entre norteamericanos e os povos do Oriente Médio, como uma concepção cristalizada.

E, posteriormente, a resposta irônica remete à nacionalidade dos pais do presidente Barack Obama, e, conseqüentemente como elementos constituintes de sua formação cultural e social: [Obama] “Se eu tivesse ficado do lado dele, seria o presidente do Quênia, não dos Estados Unidos!”.

O terceiro interlocutor afirma “Ops! Dois a um!” e reforça o caráter de rivalidade entre os dois personagens, marcando a vantagem do segundo sobre o primeiro e então, a personagem em desvantagem cede: [Osama] “Tá legal... O que você quer de mim?”. Em seguida nova referência à mensagem central do discurso, mas agora com um tom de ameaça: [Obama] “Já disse: negociar a paz! É bom para mim, bom para você! Você quer que eu continue caçando você como o Bush vem fazendo desde 2001?”. A mensagem faz menção ao presidente norte-americano do mandato anterior, quando a guerra entre os dois países teve seu início e ápice desde o ataque às torres gêmeas.

Ao final, o discurso chágico apresenta mais uma crítica montada com o discurso irônico em que o primeiro interlocutor subverte o tom de ameaça recebido pela fala e o converte em risível e cômico, conforme se segue com a fala [Osama] “Mas é claaaro! Quem não quer continuar vivo, brother? O que eu tenho que fazer em troca?” e a gargalhada da personagem, evidenciando a ausência de temor com relação às ações militares e políticas sofridas. Na fala, é introduzido um termo da língua inglesa, “brother”, quebrando o perfil inflexível do interlocutor, na medida em que este se mostra favorecido com a proposta que recebera.

A fala é desqualificada pelo segundo interlocutor com a fala [Obama] “Engraçadinho”, e então a “disputa” estabelecida no debate entre os dois fica “equilibrada”, conforme é constatado pelo terceiro interlocutor: “Hehe! Dois a dois!”. Ao final da charge, são perceptíveis os signos visuais das expressões faciais das personagens. São índices que evidenciam o contentamento do terrorista islâmico e seu “funcionário” em oposição à irritação do presidente norteamericano, derivada do sentimento de impunidade frente aos ataques e esconderijos terroristas.

É verificada durante todo o diálogo construído no discurso, a criação de signos visuais, sonoros e textuais empregados pelo artista na tradução dos acontecimentos reais e de elementos paralelos que são constituintes da atmosfera sócio-cultural e política da qual são tomados os objetos imediatos. Quando põe o objeto sob seu ponto de vista e os emprega em um novo suporte, o ciberespaço, o chargista cria novos objetos e exige do espectador o potencial de decodificação.

[...] o processo sígnico vai transformando e comandando a sintaxe. E, numa tradução intersemiótica, os signos empregados têm tendência a formar novos objetos imediatos, novos sentidos e novas estruturas que, pela sua própria característica diferencial, tendem a se desvincular do original. A eleição de um sistema de signos, portanto, induz a linguagem a tomar caminhos e encaminhamentos inerentes à sua estrutura. (Plaza, 2003, p. 30)

Nesse mecanismo, são oferecidos ao receptor estímulos decorrentes de relações intersêmicas. O chargista traduz o objeto através de signos provenientes de novas matizes sêmicas. Exemplo disso é o que acontece na charge em questão. A temática abordada – negociação da paz entre EUA e Iraque – e outros objetos relacionados – vídeomensagem do terrorista islâmico, noticiários de televisão – são representados através de signos criados pelo chargista, a exemplo da música árabe, do cenário do diálogo, o sotaque da voz e as expressões faciais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As Charges Virtuais são instrumentos de comunicação e crítica social que aguçam o olhar do espectador para fatos sociais e realidades alvos de seu enfoque. Apesar de a tradução intersemiótica desses fatos ser sobrejacente à elaboração de signos culturais ancorados em estereótipos resultantes de conceituações cristalizadas e convencionadas pela sociedade, é inegável a representação de elementos culturais provenientes de diversas culturas no ambiente discursivo da Charge Virtual.

O chargista faz uma tradução, mas sempre relacionada a um objeto imediato real, existente no meio social, seja ele uma personalidade, uma personagem de ficção, bens simbólicos ou mesmo derivados do imaginário coletivo de um contexto cultural. Sendo assim, é evidente a tradução de diversas culturas no discurso chágico. Uma tradução resultante da articulação entre diversos sistemas de signos detentores de significados incrustados desde as menores partículas sígnicas, como um movimento, um olhar, um som, uma cor, um formato, um detalhe mínimo que se processa no tempo. E é essa tradução que instiga o contato intercultural no discurso chágico.

Pelas análises desenvolvidas, com a observância dos elementos e conceitos estudados, é possível verificar que a ação tradutora da Charge Virtual propicia a interculturalidade, na medida em que as personagens são imbuídas de signos culturais e carregam consigo significados relacionados às culturas de onde são provenientes, sejam esses signos culturais revelados sob matizes sêmicas sonoras, visuais ou verbais.

No discurso chágico os signos culturais são traduzidos em expressões, melodias, sotaques, cacoetes, vícios de linguagem, vestimentas, cores, formas, arquiteturas, práticas sociais, crenças, costumes e mais uma gama de possibilidades exploradas pela articulação polissemiótica. As Charges Virtuais são um campo produtivo para o estudo das relações entre os sistemas de signos na perspectiva da semiótica da cultura.

É crescente o volume de estudos sobre a interculturalidade, tendo em vista a necessidade latente de adaptação social a essa nova realidade de interação

humana. Albó (2003) fala em interculturalidade positiva, resultante de relações positivas e de respeito mútuo entre os diversos grupos de pessoas.

Finalmente, a plenitude intercultural se dará quando, através deste trabalho simultâneo nos três níveis, chegue-se à transformação de toda a sociedade e seu modo de pensar e proceder; quando chegarmos a ser iguais sem deixar de ser distintos: iguais em nossa aceitação pública e em nossas oportunidades, mas distintos em nossas identidades pessoais e de grupo. Quando nos sentirmos todos felizes e orgulhosos de viver em uma sociedade baseada e organizada em função desse respeito por sua diversidade cultural que a todos enriquece. (XAVIER, 2003, p. 41)

A Charge Virtual é apenas um sintoma de um processo macro de interculturalidade que se processa em todo o globo terrestre. O estudo de como se processa a tradução intersemiótica em seu discurso e a interculturalidade se revela proveitoso para as investigações sobre as diferenças entre culturas e seus repertórios. A presente pesquisa apresenta-se apenas como uma contribuição inicial para a promoção de debates e estudos mais aprofundados sobre a interculturalidade e também sobre o mecanismo de significação das Charges Virtuais.

Espera-se que os avanços aqui obtidos estimulem e frutifiquem mais pesquisas acerca do processo evolutivo das charges e sua linguagem. O desenvolvimento das ferramentas da computação promete o surgimento de novos mecanismos e processos de interação homem-máquina no espaço virtual, e não seria precipitado prever as novas possibilidades que se vislumbram nesse horizonte como, por exemplo, o surgimento de Charges Virtuais em 3D (terceira dimensão) ou mesmo com recursos interativos que permitam maior participação do leitor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, Vera Teixeira de. **O verbal e o não-verbal**. São Paulo: Editora Unesp, 2004.

ALBÓ, Xavier. **Cultura, interculturalidad e inculturación**. Caracas: Federación Internacional de Fe y Alegría, 2003.

ARÁN, Pampa Olga. **O (im)possível di[álogo Bakhtin-Lótman: para uma interpretação das culturas**. In: MACHADO, Irene (org.). *Semiótica da cultura e semiosfera*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007.

AZEREDO, José Carlos. **Letras e Comunicação: uma parceria no ensino da língua portuguesa**. Petrópoles, RJ, Vozes 2001.

BARRIO, Angel B. Espina. **Conocimiento local, comunicación e interculturalidad**. Recife: Massangana, 2006.

BAUMAN, Zigmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BELTRÃO, Luiz. **Jornalismo opinativo**. Porto Alegre, RS: ARI 1980.

BERGSON, Henri. **O riso. Ensaio sobre o significado do cômico**. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BOUGNOUX, Daniel. **Introdução às ciências da comunicação**. Bauru-SP: EDUSC, 1999.

_____. **Introdução às ciências da informação e comunicação**. Petrópoles-RJ: Vozes, 1994.

BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo - SP: Contexto, 2005.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

_____. **Diferentes, desiguales y desconectados: mapas de La interculturalidad**. Barcelona: Gedisa, 2004.

_____. **Quién Hablay en qué lugar: sujetos simulados e interculturalidad. Estudos de literatura brasileira contemporânea**. Brasília, n. 22, p. 55-37, jul.–dez. 2003 .

CARMO, Paulo Sérgio do. **Sociologia e sociedade pós-industrial: uma introdução**. São Paulo: Paulus, 2007.

CHARAUDEAU, P. **O discurso das mídias**. São Paulo: Contexto, 2006.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria literária e senso comum**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

DEBRAY, Régis. **Manifestos midiológicos**. Petrópolis: Vozes, 1995.

DIJK, Teun Adrianus Van. **Cognição, discurso e interação**. São Paulo: Contexto, 1992.

DISCINI, Norma. **A comunicação nos textos**. São Paulo – SP: Contexto, 2005.

DIZARD, Wilson. **A nova mídia: a comunicação de massa na era da informação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

DYENS, Olivier. **A arte da rede**. In: DOMINGUES, Diana (org.). *Arte e vida no século XXI: tecnologia, ciência e criatividade*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. **Cartografias dos Estudos Culturais – uma versão latino-americana**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

FIORIN, José Luiz. **Relações entre sistemas no interior da semiosfera**. In: MACHADO, Irene (org.). *Semiótica da cultura e semiosfera*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007.

FLEURI, Reinaldo Matias. **Intercultura, educação e movimentos sociais**. In: V Colóquio Internacional Paulo Freire. Recife, 2005.

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. São Paulo: UNESP, 1991.

_____. **Modernidade e identidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

GOMES, Mayra Rodrigues. **Repetição e diferença nas reflexões sobre comunicação**. São Paulo: Annablume, 2001.

HALL, S. **Identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.

_____. **Quem precisa de identidade**. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.) *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Rio de Janeiro: Vozes, 2007.

JAMESON, Fredric. **As marcas do visível**. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

_____. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 1996.

JOSÉ, Carmen Lúcia. **Trânsito entre oralidades: do corpo-mídia ao corpo inserido na mídia**. In: MACHADO, Irene (org.). *Semiótica da cultura e semiosfera*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007.

JUSTINO, Luciano B. **A vanguarda intercultural**. In: QUEIROZ, Rozangela (org.). Estudos literários e socioculturais. Campina Grande: EDUEP, 2006.

_____. **Literatura, arte, mídia**. In: SILVA, Antônio de Pádua Dias da. Literatura e estudos culturais. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 2004.

KRIEGER, Olinto e SCHOLLHAMMER, Karl Erik (orgs.). **Literatura e mídia**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002.

LAURENTIZ, Sílvia. **O tempo nas imagens animadas: uma abordagem semiótica**. In: LEÃO, Lucia. Interlab: labirintos do pensamento contemporâneo. São Paulo: Iluminuras, 2002.

LEÃO, Lucia. Interlab: **Labirintos do pensamento contemporâneo**. São Paulo: Iluminus, 2002.

LÉVY, Pierre. **As tecnologias da inteligência**. Rio de Janeiro: Ed 34, 1993.

_____. **Cibercultura**. São Paulo: Ed. 34, 1999.

_____. **O que é o virtual?** São Paulo: Editora 34, 1996.

LOPES, M. I. V. **Por uma revisão das identidades coletivas em tempo de globalização**. In: LOPES, M. I. V. (org.). Telenovela: internacionalização e interculturalidade. São Paulo: Loyola, 2004.

MACHADO, Arlindo. **A arte do vídeo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

_____. **Pré-cinemas & Pós-cinemas**. Campinas-SP: Papyrus, 1997.

MACHADO, Irene. **Circuitos dialógicos: para além da transmissão de mensagens**. In: MACHADO, Irene (org.). Semiótica da cultura e semiosfera. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007.

MAINGUENEAU, Dominique. **Análise de textos de comunicação**. São Paulo – SP: Cortez, 2002.

_____. **Discurso literário**. São Paulo: Contexto, 2006.

_____. **Gênese dos discursos**. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

_____. **Novas tendências em análise do discurso**. 3 ed. Campinas – SP: Pontes, 1997.

MARCON, Frank. **O dilema do espaço no estudo sobre identidades: questões de pesquisa**. In: GOMES, Carlos Magno. ENNES, Marcelo Alanio. Identidades: teoria e prática. São Cristóvão. Editora: UFS, 2008.

MARCUSCHI, L. A. **Gêneros textuais: configuração, dinamicidade e circulação**. In: A. M; B. & K. S. (orgs.). Gêneros textuais: reflexões e ensino. União da Vitória: Kaygangue, 2005.

_____. **Gêneros textuais emergentes no contexto da tecnologia digital.** In: MARCUSCHI, L.A e XAVIER, A. C. Hipertexto e gêneros digitais. Rio de Janeiro: Lucena, 2005.

MARTIN-BARBERO, Jesus. **Tecnicidades, identidades, alteridades: mudanças e opacidades da comunicação no novo século.** In: MORAES, Denis de (org.). Sociedade Midiatizada. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensos do homem.** São Paulo: 1969.

MELO, José Marques de. **Gêneros opinativos no jornalismo brasileiro.** São Paulo – SP: 1983.

MORAES, Denis de. **O concreto e o virtual: mídia, cultura e tecnologia.** Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

MOURA, Milton. **Diversidade cultural e democracia: breve reflexão sobre os desafios da pluralidade.** Bahia: Textos e Contextos, 2005.

MUSSO, Pierre. **Ciberespaço, figura reticular da utopia tecnológica.** In: NETTO, J. Teixeira Coelho. Semiótica, informação e comunicação. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

MUSSO, Pierre. **Ciberespaço: figura reticular da utopia tecnológica.** In: MORAES, Denis de (org.). Sociedade midiática. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.

NÖTH, Winfried. **A semiótica no século XX.** São Paulo: Annablume, 1996.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica.** São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

RABAÇA, C. A. & BARBOSA, G. **Dicionário de comunicação.** Rio de Janeiro: Codecri, 1978.

RAJAH, Nirajan. **Entre arte e ciência: tecnologia de internet e arte baseada na rede.** In: DOMINGUES, Diana (org.). Arte e vida no século XXI: tecnologia, ciência e criatividade. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

RAMOS, Adriana Vaz. (et al.). **Semiosfera: exploração conceitual nos estudos semióticos da cultura.** In: MACHADO, Irene (org.). Semiótica da cultura e semiosfera. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007.

RIBEIRO, José Carlos S. **Um breve olhar sobre a sociabilidade no ciberespaço.** In: LEMOS, André; PALÁCIOS, Marcos (orgs.). Janelas do ciberespaço, comunicação e cibercultura. Porto Alegre: Sulina, 2001.

RODRIGUES, Adriano Duarte. **Comunicação e Cultura – a experiência cultural na era da informação.** Lisboa: Editorial Presença, 1994.

SANTAELLA, Lucia. **Matrizes da linguagem e pensamento**. São Paulo: Iluminuras, 2001.

_____. **Linguagens líquidas na era da mobilidade**. São Paulo: Paulus, 2007.

_____. **Navegar no ciberespaço: o perfil cognitivo do leitor imerso**. São Paulo: Paulus, 2007.

_____. **Semiótica aplicada**. São Paulo – SP: Pioneira Thomson Learning, 2004.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 1998.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

SILVA, Lídia Oliveira. **A internet – a geração de um novo espaço antropológico**. In: LEMOS, André; PALÁCIOS, Marcos (orgs.). *Janelas do ciberespaço, comunicação e cibercultura*. Porto Alegre: Sulina, 2001.

SILVA, T. (org.). **Identidade e diferença**. Petrópoles: Vozes, 2000.

SILVERSTONE, Roger. **Por que estudar a mídia?** São Paulo: Ed. Loyola, 2002.

SODRÉ, Muniz. **Antropológica do espelho: uma teoria da comunicação linear e em rede**. Petrópoles: Vozes, 2002.

SONESSON, Göran. **A semiosfera e domínio da alteridade**. In: MACHADO, Irene (org). *Semiótica da cultura e semiosfera*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007.

SOUZA, Helga V. A. **A charge virtual e a construção de identidades**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2008.

SOUZA, Sérgio Alves. **O tempo e a falência do herói em Macunaíma, o filme**. In: LOPES, Ivã Carlos; HERNANDES, Nilton (orgs.). *Semiótica, objetos e práticas*. São Paulo: Contexto, 2005.

VILCHES, Lorenzo. **A migração digital**. São Paulo: Editora Loyola, 2003.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ANEXO

Compact Disc (CD)

Contém as seis Charges Virtuais selecionadas e um player do programa Flash, apropriado para processar as charges.

Charge1: “Todo mundo quer mamar”, publicada no site Animatunes no dia 17 de novembro de 2008;

Charge2: “De quem é a Amazônia”, publicada no sita Humortadela no dia 30 de maio de 2008.

Charge3: “Barrack Obama canta: black or White”, publicada no site Charges.com no dia 06 de novembro de 2008.

Charge4: “Terror Mundial”, publicada no site Animatunes no dia 31 de outubro de 2008.

Charge5: “Unidos do Terros”, publicada no site Humortadela no dia 24 de fevereiro de 2006.

Charge6: “Na caverna do Obama”, publicada no site Charges.com no dia 27 de novembro de 2008.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)