

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

A CHARGE

**Análise do processo enunciativo-discursivo
numa perspectiva dialógica**

ANTONIO CLÉRISTON DE ANDRADE

**RECIFE
2011**

ANTONIO CLÉRISTON DE ANDRADE

A Charge
**Análise do processo enunciativo-discursivo
numa perspectiva dialógica**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Linguística.

Orientadora: Kazue Saito Monteiro de Barros

**Recife,
2011**

Catálogo na fonte
Andréa Marinho, CRB4-1667

A553c Andrade, Antonio Clériston de.
A Charge: análise do processo enunciativo-discursivo numa perspectiva dialógica / Antonio Clériston de Andrade. – Recife: O autor, 2014.
329 p.; Il.: fig.; 30 cm.

Orientador: Kazue Saito Monteiro de Barros.
Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco, CAC. Letras, 2014.
Inclui bibliografia e anexo.

1. Linguística. 2. Comunicação. 3. Análise do discurso 4. Caricaturas e desenhos humorísticos. I. Barros, Kazue Saito Monteiro de. (Orientador). II. Título.

410 CDD (22.ed.) UFPE (CAC 2014-35)

Antonio Clériston de Andrade

A Charge

**Análise do processo enunciativo-discursivo
numa perspectiva dialógica**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação
em Letras da Universidade Federal de
Pernambuco como requisito parcial para obtenção
do Grau de Doutor em Linguística.

TESE APROVADA PELA BANCA EXAMINADORA:

Kazue Saito Monteiro de Barros (orientadora)
Departamento de Letras – UFPE

Elizabeth Marcuschi
Departamento de Letras - UFPE

Maria Virgínia Leal
Departamento de Letras - UFPE

Lícia Maria Bahia Heine
Departamento de Letras - UFBA

Cristina Teixeira Vieira de Mello
Departamento de Comunicação Social – UFPE

**Recife – PE
2011**

DEDICATÓRIA

Dedico esta tese aos humoristas gráficos de todo o mundo em seu combate a toda e qualquer forma de cerceamento da liberdade de expressão; através do riso, da crítica, do convite à reflexão, pela desconfiança do sério, e por que não, pelo deboche a toda forma de autoritarismo e repressão.

AGRADECIMENTOS

A meu pai (*in memoriam*), pela firmeza de caráter, por ter-me ensinado que a palavra é o meio pacífico para defender convicções;

A minha mãe, Nilta, pelo amor reconfortante, pelos conselhos e por saber ouvir e discutir, sem por em jogo, necessariamente, uma questão de vitória ou derrota;

A meus irmãos pelo interesse nessa jornada em busca de um título, de um saber, e pelas jornadas étlicas e desportivas;

Aos meus filhos Renato e Marcelo e às filhas Júlia e Alice, cada um deles ao seu modo, uma inspiração, um aprendizado, uma razão para deixar algo de bom e útil;

Em especial a minha namorada, esposa e amiga Marcella pela companhia, por aturar um doutorando em casa, pela pressão, pela paciência, pelos questionamentos, pelo carinho diário e pelos *happy hour* divertidos, por me proporcionar involuntariamente o desejo de querer ser algum motivo de orgulho;

A Kazue por acreditar no humor e na charge como um modo de dizer expressivamente rico, pelo respeito às minhas postulações teóricas, por acreditar e confiar nas possibilidades desse trabalho de análise e pesquisa desde que a solicitei para me ajudar a colocar e manter o trem nos trilhos, com entusiasmo e atenção.

Ao amigo e orientador da dissertação Dacier Barros, sempre paciente e interessado em discutir e acompanhar minhas intersemioses entre as esferas das práticas artísticas e acadêmicas.

Ao professor Francisco Gomes de Matos, meu primeiro interlocutor acadêmico sobre a importância do humor na comunicação, um incentivo inesquecível.

Ao amigo Dirceu Tavares sempre disposto a ouvir e fazer digressões e questionamentos sobre o humor e o riso na comunicação.

Aos demais professores do Departamento de Comunicação Social que incentivaram, deram força e suportaram minha voz durante meia hora quando perguntavam: “como vai o doutorado?”, especialmente à “turma do contra-cheque”: Alfredo, Thereza, Wilma, Raimunda, Tanúzia e Heitor”; a Paulo Cunha e Momesso (bons interlocutores), Ary, Mariano, Cristina, Isaltina, Afonso, Rodrigo; incluindo Silvio Campelo e Maria do Carmo Nino, do Departamento de Teoria da Arte.

A Beth Marcuschi e Virginia Leal pela participação decisiva, crítica e interessada na minha banca qualificatória.

A Dóris Arruda, pela firmeza em revelar e defender a importância teórica do pensamento de Mikhail Bakhtin.

A todos os professores do Departamento de Letras que contribuíram para consolidar minhas aspirações teóricas que, afinal, desaguaram nas práticas enunciativas e discursivas.

Em especial a Antonio Marcuschi, pelo prazer intelectual e oportunidade de ter apreciado suas aulas, pelo orgulho de tê-lo como colega exemplar a serviço do ensino público.

Ao Departamento de Letras, por ter trazido convidados importantes para minha formação teórico-acadêmica, especialmente o professor Sírio Possenti, pela sua postura crítica e questionadora acerca dos postulados lingüísticos e do campo da análise do discurso.

Aos funcionários do Departamento de Letras por terem sido solícitos e atenciosos em meus pedidos de esclarecimento, mesmo nos momentos de congestionamento, especialmente à Diva.

Ao amigo e interlocutor José Américo, da folha de Pernambuco, pela sua acolhida e pelas conversas sobre jornalismo, mercado editorial e humor gráfico.

A você, que não foi mencionado/a, mas deveria estar aqui, peço desculpas e agradeço em dobro.

Na esteira de todos os pós-algum ismo, estamos vivendo um tempo em que se exercita uma forma de pensar que, afastando-se criticamente dos modelos totalizantes, dá mais atenção à dispersão, à pluralidade, á heterogeneidade, à polissemia, à descontinuidade, ao vivido. Ora, Bakhtin – em sua reconhecida atração pela eventicidade da existência; em sua manifesta má vontade com as metanarrativas; e em sua proverbial fascinação pelo plural, pelo heterogêneo, pelo multivocal, pelo centrífugo – acaba nos oferecendo um rico manjar para nosso momento epistemológico.

Carlos Alberto Faraco

A palavra é uma ponte entre mim e o outro.

Mikhail Bakhtin

RESUMO

O presente estudo analisa os processos de enunciação da charge através da articulação de seus elementos constitutivos em relação ao todo compositivo; e propõe um aparato teórico-metodológico de análise da produção de seus efeitos de sentido. Situa conceitualmente a charge no campo do Humor Gráfico, procedendo às devidas distinções com o desenho de humor, o cartum, a caricatura, os quadrinhos e a ilustração de humor. Para obtenção de êxito uma centena de charges foi examinada a fim de se verificar as estratégias enunciativas em sua discursividade gráfica e verbal. Para se compreender o fenômeno da interação dialógica entre interlocutores situados no tempo e no espaço, o trabalho se fundamenta na perspectiva da linguagem posta por M. Bakhtin, coadjuvada pelos princípios da Análise do Discurso postos por Dominique Maingueneau, dentre outras contribuições.

Palavras-chave: Enunciação. Charge. Dialogismo. Efeitos de sentido. Comunicação.

RESUMEN

Este estudio analiza los procesos de la enunciación del dibujo de humor gráfico a través de la articulación de sus elementos constitutivos en relación con toda la composición; y propone un aparato teórico metodológico de análisis de la producción de sus efectos de sentidos. Pone conceptualmente el dibujo satírico en el campo del humor gráfico, haciendo las distinciones genéricas concernientes a la caricatura, a los chistes gráficos, a las historietas cómicas y a la ilustración de humor. Para obtener éxito, cien dibujos fueron examinados a fin de verificar las estrategias enunciativas en su discursividad verbal y gráfica. Para entender el fenómeno de interacción dialógica entre interlocutores situados en tiempo y espacio, el trabajo se basa en la perspectiva del lenguaje de M. Bajtin, asistida por los principios de Análisis del Discurso puestos por Dominique Maingueneau, entre otras contribuciones.

Palabras clave: Enunciación. Dibujo satírico. Dialogismo. Efectos de sentidos. Comunicación.

ABSTRACT

This study analyzes the processes of enunciation of the editorial cartoon through the articulation of its constitutive elements in relation to all the compositional; and proposes a methodological-theoretical apparatus of analysis of the production of its meaning effects. It conceptually defines the editorial cartoon in the field of graphic humor, making the necessary distinctions with the caricature, cartoon – gag humor, comic strip and editorial illustration. To obtain success a hundred charges were examined in order to verify the enunciative strategies in their graphic and verbal discursivity. To understand the phenomenon of dialogic interaction between interlocutors situated in time and space, the work is based on the perspective of language made by M. Bakhtin, assisted by the principles of discourse analysis by the Dominique Maingueneau's point of view, among other contributions.

Key words: Enunciation. Editorial cartoon. Dialogism. Meaning effects. Communication.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fig. 1.	Afresco da parte inferior da Sala Hillaire, gruta Chauvet-Pont-d'Arc, Fr.....	77
Fig. 2.	O painel dos cavalos, gruta "Chauvet-Pont'dArc, Fr. (Foto: 1999)	79
Fig. 3.	<i>Panneau de l'homme blessé</i> (Painel do homem ferido), gruta de Lascaux	80
Fig. 4.	Bisões da gruta de La Covaciella, 14000 a.C., norte da Espanha.....	83
Fig. 5.	Fragmento do livro de McCloud <i>Desvendando os quadrinhos</i> ,	84
Fig. 6.	Caça de cervos, na Cova dos cavalos, Castellón, Espanha.....	85
Fig. 7.	Grafite na cidade de Alta, Noruega.....	86
Fig. 8.	Pintura rupestre, Toca do Boqueirão da Pedra Furada, Piauí.	87
Fig. 9.	Recorte de cartum de Javirroyo (Javier Royo Esparalgas), 2004.	87
Fig. 10.	Fragmento do livro de McCloud (2005, p.51), <i>Desvendando os quadrinhos</i>	89
Fig. 11.	Fragmento do livro de McCloud (2005, p.30).	90
Fig. 12.	Tabuleta/etiqueta do antigo Egito (2900 a.C.) relativa ao rei Den.....	91
Fig. 13.	Cena de um livro dos mortos, egípcio, pergaminho, 1285 a.C.	93
Fig. 14.	Vaso: Eutímides. <i>Aquiles e Ajax jogando damas</i> , 540 a.C.	94
Fig. 15.	Detalhe de um mural proveniente de Herculaneum, séc. II a.C.....	95
Fig. 16.	Nossa Senhora entronizada com o Menino, 1280.	96
Fig. 17.	<i>São Mateus</i> , 830 d.C., de um evangelho manuscrito, Reims/França.	97
Fig. 18.	<i>Um elefante e seu cloaca</i> , desenho de Matthew Paris, de um manuscrito, 1255....	98
Fig. 19.	São Tiago a caminho de sua execução, de Andrea Mantegna, 1455.	99
Fig. 20.	O bom homem em seu leito de morte, xilogravura, de Ulm.	100
Fig. 21.	A lamentação de Cristo, de Giotto, 1305.	102
Fig. 22.	<i>Combate de São Miguel com o dragão</i> , xilogravura de Albrecht Dürer, 1498....	104
Fig. 23.	<i>Dois bufões italianos</i> , água-forte de Jacques Callot, 1622.	105
Fig. 24.	Caim e Abel, por Tintoretto, 1550, Veneza, Galleria dell'Accademia.	106
Fig. 25.	<i>Papa Inocência X</i> , de Velázquez, 1649-50. (3,18 x 2,76 m).	107
Fig. 26.	Trabalhos premiados no Salão de Humor de Piracicaba	108
Fig. 27.	<i>Connoisseurs e antiquários reunidos em Roma</i> , desenho de Ghezzi, 1725.....	109
Fig. 28.	<i>Cena rural, giz preto esfumado</i> , de Thomas Gainsborough, 1780.....	110
Fig. 29.	Charge de Santiago, de 2008.....	110
Fig. 30.	<i>O gigante</i> , Goya, 1818.	111
Fig. 31.	<i>As corridas em Longchamp</i> , litogravura de Edouard Manet, 1865.....	112
Fig. 32.	<i>A volta do Fradim</i> , quadrinhos do Henfil, 1993.	113
Fig. 33.	O pintor rejeitado exclamando, litografia de Daumier, 1859.....	114
Fig. 34.	Gargantua, charge de Daumier, 1831.....	115
Fig. 35.	Ilustrações da primeira e terceira edição de <i>O Carcundão</i> , Recife, 1831.....	116
Fig. 36.	<i>Luís XIV</i> , por Rigaud, óleo sobre tela, 1700.....	118
Fig. 37.	<i>Um estudo histórico</i> , W.M.Thackeray, 1840.	118
Fig. 38.	Colagem de ilustração e capas de revistas do início do séc. XX.	119
Fig. 39.	<i>O grito</i> , litografia de Edvald Munch, 1895.	124
Fig. 40.	<i>O pintor e seu modelo</i> , de Pablo Picasso, 1927.	125
Fig. 41.	<i>Le Charivari</i> , capa: Ralph Soupault Blum, França, janeiro de 1937.	126
Fig. 42.	Charge de Amorim, Correio do povo, RS, 10 abr 2009.....	126
Fig. 43.	Charge de Pavel Constantin, Romania, 27/07/2011.....	127
Fig. 44.	Charge de Molina, El Nuevo Diario Nicaragua, 25/05/2011.....	127
Fig. 45.	nicholson the australian 31072011	128
Fig. 46.	Colagem: gárgula; Bosch; O Labirinto do Fauno; Flagrante na praia.	133
Fig. 47.	Charge de Casso (16/07/2005, Diário do Pará/PA).....	150

Fig. 48.	Charge de Lailson (1989, Diário de Pernambuco/PE)	161
Fig. 49.	Charge de Clériston (05/04/2008, Folha de Pernambuco/PE)	162
Fig. 50.	Charge de Santiago (29/11/2007, Jornal do Comercio/RS)	163
Fig. 51.	Charge de Marco Aurélio (13/08/2008, Zero Hora /RS)	165
Fig. 52.	Charge de Clayton (02/09/2009, O Povo/CE).....	166
Fig. 53.	Charges de outros países	172
Fig. 54.	Charge de Lane (15/01/2009).....	177
Fig. 55.	Charge de Angeli (27/05/2005, Folha de São Paulo/SP)	178
Fig. 56.	Charge Duke (19/11/2010, O Tempo/MG)	179
Fig. 57.	Charge de Jorge Braga (19/11/2010, O Popular/GO)	180
Fig. 58.	Charge – Jorge Braga, O Popular (GO)	181
Fig. 59.	Charge de Duke (15/03/2010, O Tempo/MG)	182
Fig. 60.	Charges com caricaturas, por Clayton 2002; Clériston 2009; e Quinho 2002....	183
Fig. 61.	Charge de Simanca, 04/02/2006.....	184
Fig. 62.	Charge de Clériston, Folha de Pernambuco, 11/10/2010.....	184
Fig. 63.	Charge do Angeli, Folha de São Paulo, 16/01/2006	185
Fig. 64.	Traço de quatro cartunistas (fragmentos).....	187
Fig. 65.	Expressividade conotativa (fragmentos de charges de Clériston).....	188
Fig. 66.	Linha sobre planos	190
Fig. 67.	Linhas e figuras sobre planos	191
Fig. 68.	Charge de Angeli (28/02/2007, Folha de São Paulo/SP)	193
Fig. 69.	Charges de Clériston, publicadas na Folha de Pernambuco.	194
Fig. 70.	Charges de Clayton 2002, Correio Popular/CE); e Dalcio (2010, São Paulo)....	195
Fig. 71.	Charges de Amarildo (25/09/2006); e Samuca, (31/10/2006)	196
Fig. 72.	Charges de Amarildo (13/12/2010); e Cláudio (13/12/2010)	197
Fig. 73.	Charges de Sinovaldo (14/11/2006); e de Clériston (12/06/2010 e 04/04/2008). 198	
Fig. 74.	Charge de Clayton (05/012/2002, Correio Popular/CE)	199
Fig. 75.	Charge de Angeli (26/07/2009, Folha de São Paulo/SP)	200
Fig. 76.	Charges de Clériston, de 2009 e 2010, Folha de Pernambuco/PE	201
Fig. 77.	Charge de Benett (20/12/2010, Gazeta do Povo/ PR).....	202
Fig. 78.	Charge de Lor (19/03/2001).....	203
Fig. 79.	Charge de Amarildo (20/12/2010, A Gazeta/ ES).....	204
Fig. 80.	Charge de Clayton (15/07/2004, O Povo/CE).....	205
Fig. 81.	Charge de Duke (05/12/2006).....	206
Fig. 82.	Charge de Humberto (13/12/2006)	207
Fig. 83.	Charge de Cau Gomez, Jornal A Tarde (11/03/2010).....	209
Fig. 84.	Charge de Clayton (14/12/2006, O Povo/CE).....	210
Fig. 85.	Charge de Tiago Recchia (27/02/2010, Gazeta do Povo/PR)	211
Fig. 86.	Charge de Clériston (04/01/2010, Folha de Pernambuco/PE)	212
Fig. 87.	Charges de Lute (13/12/2006).....	213
Fig. 88.	Charge de Clériston (27/11/2008, Folha de Pernambuco/PE)	214
Fig. 89.	Desenho de humor, Albert Piauú.	219
Fig. 90.	Desenho de humor: Steinberg, Borjalo e Caulos.....	221
Fig. 91.	Cartum de Samuca	223
Fig. 92.	Cartum de Canini	224
Fig. 93.	Cartum de Nani	225
Fig. 94.	Charge com caricatura, Augusto Rodrigues, Fôlha Carioca, 1944.	227
Fig. 95.	Ilustração de João Lin para o Consórcio Social da Juventude	229
Fig. 96.	<i>The Spirit</i> , de Will Eisner.....	230
Fig. 97.	Tira de Edgar Vasques: “Rango”	231

Fig. 98.	Tira de Laerte.	232
Fig. 99.	Tira de Edgar vasques.	232
Fig. 100.	Tira de Angeli.....	233
Fig. 101.	Tira de Laerte.	234
Fig. 102.	“Os músicos”, publicada no Diário de Pernambuco e revista Zona Tropical	235
Fig. 103.	Proposição metáfora visual da atividade enunciativa	239
Fig. 104.	Charge de Samuca, Diário de Pernambuco, 2010.	261
Fig. 105.	Detalhe (recorte) da charge de Samuca, em discussão.....	265
Fig. 106.	Detalhe (recorte) da charge de Samuca, em discussão.....	267
Fig. 107.	Detalhe (recorte) da charge de Samuca, em discussão.....	268
Fig. 108.	Charge de Simanca, 11/12/2004, A Tarde (BA).	270
Fig. 109.	Charge de Amarildo, 13/07/2007	279
Fig. 110.	Charge de Paulo Caruso, de 14/12/2006	284
Fig. 111.	Charge de Clériston, Folha de Pernambuco, 10/10/2001	285
Fig. 112.	Charge de Gustavo, 25/05/2006	286
Fig. 113.	Charge de Bessinha, 16/08/2005	287
Fig. 114.	Charge de Jorge Braga, 22/04/2007	288
Fig. 115.	Charge de Angeli, Folha de São Paulo, 10/10/2005	289
Fig. 116.	Charge de Nani, 10/08/2006.....	290
Fig. 117.	Charge de Amarildo, 01/09/2006	291
Fig. 118.	O grito, de Munch.	292
Fig. 119.	Charge de Clériston, 20/11/1999, Folha de Pernambuco.....	293

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Cronologia da Arte Parietal.....	76
---	----

SUMÁRIO

1	DIMENSÃO INTRODUTÓRIA DO ESTUDO	18
1.1	DELIMITAÇÃO DO TEMA, OBJETIVOS E CONFIGURAÇÃO.....	19
1.2	JUSTIFICATIVAS	21
1.3	ESTRATÉGIAS TEÓRICO-METODOLÓGICAS	23
1.3.1	Critérios de coleta e seleção	23
1.3.2	Método de análise indutiva.....	24
1.3.3	Organização do trabalho.....	26
1.4	HORIZONTE TEÓRICO.....	28
1.4.1	Enunciado e enunciação	28
1.4.2	Dialogismo	32
1.4.3	Alteridade	40
1.4.4	Esfera/campo discursivo.....	44
1.4.5	Polifonia	45
1.4.6	Carnavalização e riso.....	46
1.4.7	Autor e estilo	47
1.4.8	Discurso.....	57
1.4.9	Interdiscursividade e intertextualidade.....	57
1.4.10	Cena de enunciação	59
1.4.11	Ethos.....	61
1.4.12	Ironia e sentido literal.....	62
1.4.13	Saliência enunciativa.....	70
1.4.14	Linguagem extra-verbal	72
1.4.15	Branco, silêncios e síntese	73
1.5	ORIGEM DA LINGUAGEM GRÁFICA PREDECESSORA DA CHARGE.....	74
1.6	REVISÃO DA LITERATURA SOBRE HUMOR E CHARGE	129
1.6.1	Já-ditos sobre humor, o cômico, e a problemática dos campos de domínio.....	130
1.6.2	Charge e enunciação.....	144
2	CONCEPÇÃO DE CHARGE E SEUS ELEMENTOS CONSTITUTIVOS.....	148
2.1	CHARGE – CONCEITUAÇÃO DIALÓGICA.....	149
2.2	ELEMENTOS CONSTITUTIVOS DA CHARGE	170
2.2.1	O Registro gráfico: a superfície compositiva e discursiva	170
2.2.2	O Contexto	173
2.2.3	Co-enunciador/Conjunto de leitores presumíveis	174

2.2.4	Dialogismo - Intertextualidade e Interdiscursividade.....	175
2.2.5	Protagonistas, personalidades e caricaturas.....	178
2.2.6	O traço – estilo, denotação e conotação	186
2.2.7	Movimento e direção das linhas.....	189
2.2.8	Cores, grafismos e hachuras	194
2.2.9	Objetos, símbolos e índices	196
2.2.10	Balões.....	197
2.2.11	Itens lexicais: sons, siglas, palavras, locuções e falas	199
2.2.12	Quadro e seqüência de quadros	202
2.2.13	Cena, cenário e cenografia	206
2.2.14	Entonação e ethos.....	208
2.2.15	Proporção, distanciamentos e ritmo	210
2.2.16	O todo composicional.....	212
2.2.17	O autor – o enunciador responsivo.....	214
2.3	APROXIMAÇÕES DA CHARGE COM OUTROS TIPOS DE ENUNCIADOS DO CAMPO DO HUMOR GRÁFICO.....	216
2.3.1	Desenho de humor.....	218
2.3.2	Cartum.....	221
2.3.3	Caricatura	226
2.3.4	ilustração de humor	228
2.3.5	história em quadrinhos	229
2.3.6	SOBRE AS DISTINÇÕES TIPOLOGICAS.....	236
3	PERCURSO TEÓRICO DOS ATOS ENUNCIATIVOS E CO-ENUNCIATIVOS DA CHARGE E SUAS INSTÂNCIAS.....	238
3.1	INSTÂNCIAS ENUNCIATIVAS E CO-ENUNCIATIVAS DA CHARGE COM FOCO NA INTERLOCUÇÃO.....	239
3.1.1	Universo espaço-temporal.....	241
3.1.2	Eu-autor	241
3.1.3	Mundo sócio-histórico de consciência	242
3.1.4	Horizonte contextual interpelativo	242
3.1.5	Tema.....	243
3.1.6	Interlocutor presumível – o Outro	244
3.1.7	Situação de Comunicação	245
3.1.8	Suporte-meio	246
3.1.9	Objeto enunciativo	246
3.1.10	Enunciado.....	247

3.1.11	Suporte-meio	248
3.1.12	Situação de Comunicação	248
3.1.13	Interlocutor-autor.....	249
3.1.14	Efeitos de sentido	249
3.1.15	Horizonte contextual reposicionado	250
3.1.16	Mundo sócio-histórico relativamente compartilhado	250
3.2	FATORES ENUNCIÁVEIS NO INTERIOR DO ACABAMENTO ARTÍSTICO	250
3.2.1	Superfície discursiva	251
3.2.2	Evento tematizado	251
3.2.3	Protagonistas	251
3.2.4	Leitura dos itens verbais.....	252
3.2.5	Identificação cronotópica	252
3.2.6	Cenografia	252
3.2.7	Relevâncias enunciativas.....	253
4	APARATO TEÓRICO-METODOLÓGICO PARA ANÁLISE DA ENUNCIÇÃO DA CHARGE E SUA APLICAÇÃO.....	254
4.1	APARATO DIALÓGICO DE ANÁLISE	255
4.1.1	Suporte-meio	255
4.1.2	Autor-enunciador.....	255
4.1.3	Quadro cênico.....	255
4.1.4	Cenografia	256
4.1.5	Tema.....	256
4.1.6	Contexto amplo	256
4.1.7	Horizonte contextual imediato	256
4.1.8	Situação de comunicação co-enunciativa.....	256
4.1.9	Cores e texturas	257
4.1.10	Traço e delineamento	257
4.1.11	Protagonistas	257
4.1.12	Itens lexicais e diálogos.....	257
4.1.13	Aspecto polifônico	258
4.1.14	Intertextualidade.....	258
4.1.15	Interdiscursividade	258
4.1.16	Intradiscursividade	258
4.1.17	<i>Ethos</i> discursivo	258
4.1.18	Intervenção surpreendente.....	259
4.1.19	Efeitos de sentido e de humor	259

4.1.20	Posição axiológica do enunciador	259
4.2	ANÁLISE DA ENUNCIACÃO DE CHARGES.....	259
4.2.1	Substituição de adereço	261
4.2.2	Justaposição sincrética	270
4.2.3	Neologismo satírico.....	279
4.2.4	Elisão antonímica	284
4.2.5	Justaposição antonímica	285
4.2.6	Redundância eloquente.....	286
4.2.7	Ambivalência nominal	287
4.2.8	Substituição paradoxal	288
4.2.9	Conversão antropomorfomecânica	289
4.2.10	Homofonia onomatopaica	290
4.2.11	Intertextualidade expressionista	291
4.2.12	Equívoco dialogal.....	293
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS SOBRE A PRESENTE PESQUISA	302

BIBLIOGRAFIA

ANEXOS

1 DIMENSÃO INTRODUTÓRIA DO ESTUDO

1.1 DELIMITAÇÃO DO TEMA, OBJETIVOS E CONFIGURAÇÃO

A charge e seu processo enunciativo que resulta em efeitos de humor e sentido crítico relativamente estável entre interlocutores historicamente situados no espaço e no tempo é o tema do presente estudo. Ela é o material empírico, conceituado no regulamento do Salão Universitário de Humor-UNIMEP¹ como “desenho humorístico relativo a fato real ocorrido recentemente”, geralmente publicado em pequenos retângulos, nos espaços destinados à notícia de cunho jornalístico nas mídias impressas e eletrônicas. A charge é o acontecimento sobre o qual nos debruçamos, a fim de elaborar um sistema de inter-relações e generalizações empíricas que culmina num aparato teórico-metodológico de análise, que se mostrou apropriado para esmiuçar esse tipo de enunciado do campo do humor gráfico.

Tomamos como desafio o fato de termos como objeto o enunciado em seu acabamento material, ou seja, o resultado da enunciação. Como não temos o processo de enunciação em si, a pesquisa resgata, a partir das pistas enunciativas (enunciadas), seus elementos constitutivos, inclusive os não-mostrados. Apontamos também os elementos considerados surpreendentes na charge, para que nela tenha êxito os efeitos de humor e sentido crítico que quis suscitar. A enunciação da charge é uma via de mão dupla, pois, temos a priori um autor responsivo que elabora e assina a proposição em vista de um coenunciador presumível, que é também um coautor, formando assim as instâncias de enunciação e co-enunciação (com hífen, a interatividade). Ambas fazem parte de um todo, de uma interação dialógica entre chargista e leitor. Nesta tese, ao analisar a enunciação cumprindo um papel de analista e coenunciador,

1 Cf. consta no regulamento do 19º Salão Universitário de Humor de Piracicaba, cujo endereço na web é: <http://www.unimep.br/salaodehumor/procedimento.html>, acessado em 16/05/2011; também em Riani (2002, p.27); adiante veremos mais conceituações de charge, inclusive nossa própria contribuição.

presumimos de certo modo, a instância do autor da proposição, daquele que enuncia e produz o todo compositivo.

Procuramos saber que estratégias enunciativas aliadas a técnicas gráficas e composicionais oferecem as pistas que remetem a um horizonte contextual imediato, cuja simultaneidade interativa provoque relações dialógicas a fim de que a charge tenha um sentido crítico e efeito de humor. Também buscamos saber como é possível identificar, diante de um mesmo evento e contexto, diferentes posicionamentos entre enunciados e que tipificações compositivo-articulatórias são recorrentes.

Retomando, o principal objetivo da presente tese é bipartido: de um lado, é o de identificar os processos enunciativos e co-enunciativos da charge a partir de pistas e rastros presentes em seu registro gráfico, sob uma perspectiva dialógica; de outro lado, elaborar um aparato de análise que possa dar conta dos atos discursivos concernentes à charge e dos efeitos de sentidos que quis suscitar em seu todo compositivo, relativos a um tema extraído de um mundo dado, em direção a um devir, e em interação com o outro, a quem se dirige.

Para esse fim conceituamos a charge, estabelecendo dentro do campo do humor-gráfico o que a distingue do desenho de humor, do cartum, da caricatura, da ilustração de humor, e da história em quadrinhos. Concebemos seu processo de enunciação a partir de interpelações do horizonte social imediato; apontamos estratégias composicionais recorrentes; verificamos as técnicas que conferem expressividade e tonalidade axiológica; e apontamos os pontos surpreendentes cujas saliências discretas ou eloquentes são cruciais para suscitar presumíveis efeitos de sentido.

Aplicamos o aparato de análise em dez charges com variadas estratégias enunciativas, com a finalidade de demonstrar os pormenores da enunciação em toda a sua orquestração. A decomposição desse processo em vinte categorias que concorrem para um resultado, ou seja, efeitos de sentido que podem suscitar, procura mostrar a importância de cada elemento

constitutivo e como a alteração de qualquer um deles é capaz de mudar os rumos do enunciado em seus aspectos de significância relativa, axiológicos e de hilaridade.

Como não há enunciado sem enunciador, no caso da charge nos referimos ao autor – àquele que põe sua assinatura. Este, no processo enunciativo, é quem presumivelmente elabora o todo compositivo respondendo a uma interpelação social. Porém esse autor, ao dar por acabado seu trabalho enviando o material à publicação, torna-se, a partir daí, também um coenunciador – agora com outro olhar que não mais aquele das instâncias enunciativo-discursivas que originaram a charge. A partir desse ponto, qualquer um que se detenha sobre a charge é um coenunciador, pois os efeitos de sentido doravante suscitados, se reorganizam em profundidade ou perdem força axiológica no curso do tempo e pela ação dos deslocamentos espaciais, engendrando assim, novos pontos de vista sobre o enunciado e sobre o mundo.

A tese procura tirar da imersão a parte oculta do *iceberg*, esmiuçando todo o processo de enunciação, a fim de municiar a quem se propuser a fazer charges ou a estudá-las – já que oferecemos os elementos discursivos componentes do todo e as concepções teórico-metodológicas que sustentam as afirmações; culminando com categorias de análise que expliquem a complexidade da rede dialógica que opera os efeitos de sentido, sua reflexão e refração do mundo.

1.2 JUSTIFICATIVAS

O estudo pretende ser útil para diversos campos das ciências da linguagem e da comunicação social; para estudantes de letras, jornalismo, publicidade, design e artes; para professores e pesquisadores interessados em teorias da enunciação; para estudiosos da perspectiva dialógica da linguagem proposta por M. Bakhtin; para analistas do discurso; e para profissionais que lidam com o humor gráfico. A principal contribuição desse trabalho é quanto ao foco no processo enunciativo, visto aqui não como uma etapa meramente mecânica, estrutural ou

esquemática de um aparato por onde circulam os discursos, mas, vendo em cada pormenor da enunciação componentes axiológicos e semióticos que instituem o próprio discurso. Interessa a tantos campos do saber, porque não há comunicação, discurso, efeitos de sentido, nem estudos da linguagem sem enunciação e seu resultado, o enunciado.

Para verificar o grau de certeza em relação à eficácia do aparato teórico elaborado para a presente tese, formulamos e constituímos duas disciplinas: *Práticas enunciativas em comunicação e Linguagem gráfica e enunciação publicitária* - ambas ministradas no ano de 2010, na UFPE, com resultados considerados bastante satisfatórios. Pudemos comparar a produção de textos sobre a compreensão e análise crítica de charges, reportagens e de anúncios publicitários. O grupo de alunos que trabalhou sob a luz do aparato que propusemos obteve resultados mais complexos, maduros, com maior amplitude em relação aos aspectos observados, e com maior densidade crítica, do que os alunos que produziram sem uma ancoragem específica, fiados apenas nas disciplinas pertinentes dos respectivos currículos. Assim, a experiência pode ser vista como um piloto da aplicação do dispositivo de análise que propomos, naquela ocasião apenas esboçada.

Somamos aqui os esforços feitos por outros estudiosos no âmbito das teorias enunciativas, propondo uma concepção e detalhamento do percurso de enunciação da charge que pode ser estendido ou adaptado a outros gêneros do discurso. Isso pode contribuir para que outros tipos de enunciados formulados na multiplicidade de signos postos em circulação numa sociedade midiaticizada sejam lidos com mais propriedade.

Quanto à interação chargista – mídia – leitor, o estudo pode orientar o olhar apreciativo dos co-enunciadores, a fim de que se amplie a competência elucidativa diante da charge e de outros tipos de atos comunicativos. Consequentemente, ao ser interpelado pelo que se diz no que é dito, o coenunciador esteja apto a evitar uma tomada de atitude servil diante de uma

leitura superficial da realidade posta diante de si, qualificando seu olhar e seu agir crítico no mundo.

1.3 ESTRATÉGIAS TEÓRICO-METODOLÓGICAS

A metodologia operacional tem como base a concepção dialógica da Linguagem posta por M. Bakhtin (2000, 2002a, 2002c, 2005), coadjuvada pelos postulados da AD sob a visão de Dominique Maingueneau (1997, 2005, 2008, 2010); complementada pela linguagem do design gráfico conforme Andrade (2005), Dondis (1997) e McCloud (2005); tendo em vista a multiplicidade de signos que são articulados nos corpora, de onde extraímos constatações mais particulares às leis e teorias para dar conta dos objetivos.

Assumimos na presente pesquisa um duplo compromisso: o primeiro é o do esforço para não emudecer os textos pesquisados, seja na análise dos corpora, seja na retomada dos postulados teóricos arregimentados aqui, procurando restituir as condições de enunciação e de circulação que lhes conferem as múltiplas possibilidades de sentido; o segundo compromisso é o de não nos exirmos de qualquer afirmação que se distinga do que diz o pesquisado. Desse modo perseguimos uma sintonia com os efeitos de sentidos que pudemos inferir dos corpora e dos pressupostos teóricos, mas, também tentamos revelar algo que exceda as fontes pesquisadas e consultadas, mantendo, portanto, simultaneamente o caráter dialógico e exotópico, concordando com Amorim (2006. Cronotopo e exotopia. In: BRAIT, 2006, p.98-100).

1.3.1 *Crítérios de coleta e seleção*

O corpus foi selecionado, majoritariamente, do site www.chargeonline.com.br, o chargeonline, que veicula, diariamente, desde 2002, as charges publicadas nos principais jornais do país, enviadas pelos próprios autores, além de algumas elaboradas para exibição exclusiva no próprio site. Este número varia de quarenta a setenta participantes/dia, que

permanecem “no ar” por 24 horas, o que daria, em nove anos, cerca de 170 mil charges disponíveis para acesso via internet, cobrindo temas da contemporaneidade. De um universo de mil charges que capturamos para a presente tese, arregimentamos cerca de cem delas, tendo como critério de seleção as diferentes estratégias de configuração do todo compositivo, caracterizando uma amostra tipificada e representativa. Para fins de análise, escolhemos charges publicadas nos últimos dez anos, já que nosso objetivo central é o de explorar o *modus operandi* enunciativo. Temos assim, charges com e sem itens lexicais, com protagonistas humanos ou em forma de animais e objetos, com narrativa segmentada, as que fazem remissões a diferentes obras literárias e plásticas, dentre outras estratégias de organizar as partes. Em seguida verificamos o que elas teriam em comum e os que as tornam diferentes entre si, nas condições históricas e circunstanciais de sua enunciação.

Análogo a Possenti (2011), e de acordo com os termos de referência de Salões de Humor, situamos a charge no campo do Humor Gráfico, que combina design espirituoso e fatos da atualidade. Conceituamos a charge e estabelecemos distinções com outros tipos de enunciados do campo do Humor Gráfico, como o desenho de humor, o cartum, a caricatura, e os quadrinhos e ilustrações de humor.

1.3.2 *Método de análise indutiva*

Partimos dos enunciados concretos em sua materialidade para, uma vez debruçado sobre eles, realizar as perguntas que nos levassem a identificar os indícios reveladores das causas que, em seu conjunto, orquestram efeitos de sentido historicamente situados.

Identificamos os elementos discursivos da charge, relativamente estáveis, a fim de estudá-los e verificar separadamente sua contribuição para os efeitos de sentido possíveis de serem suscitados. Desse modo, aliando a observação empírica dos *corpora* a conceitos enunciativo-discursivos, elaboramos um aparato teórico-metodológico de análise da charge, considerando

forma e conteúdo, tema e contexto, co-enunciadores e conhecimento razoavelmente partilhado. Verificamos, para esse fim, as técnicas e estratégias recorrentes e as astúcias cujas soluções criativas revigoram o gênero.

Não operamos objetivamente com aquele que enuncia, nem com o coenunciador através, por exemplo, de pesquisas de recepção. A análise tem como ponto de partida o próprio registro concreto, que nos oferece um todo compositivo assinado por um autor que publica em um dado espaço midiático em direção a um leitor presumível. Como toda co-enunciação implica na assunção de um ponto de vista particular, embora imbricado no social, assumimos, neste trabalho, o papel de co-enunciador privilegiado, sendo de modo atomizado o representante do conjunto de coenunciadores.

Examinamos então o material enunciativo com um duplo olhar: primeiramente como o coenunciador-leitor que busca efeitos de sentido a partir das pistas deixadas pelo autor; o segundo olhar é mais acurado, diz respeito ao do analista, aquele que procura englobar todo o processo, desde as marcas iconotextuais aos elementos extralinguísticos, circunstanciais e históricos. Juntamos então, numa mesma tarefa, a atividade imediata do coenunciador, que busca um tipo de enunciado cuja finalidade maior é levá-lo à reflexão sobre os acontecimentos da atualidade de forma lúdica; e a do analista que verifica o que acontece, como acontece e porque acontecem certos enunciados num específico espaço num determinado tempo.

Observamos as regularidades enunciativas e as dispersões, destacando os elementos constitutivos relevantes, mostrados ou não. Inferimos sobre o que se fala e de quem se fala, ou se faz remissão. Identificamos a temporalidade e local dos acontecimentos, qual o tom e o *ethos* elaborado, através de quais técnicas artísticas e expressivas. Procuramos ver de que forma o autor se dirige ao interlocutor. Buscamos também identificar as práticas articulatórias

ou narrativas que resultaram nas saliências que funcionam como gatilho disparador dos efeitos de sentido e humor.

1.3.3 Organização do trabalho

Em 1.4 temos os pilares teóricos e conceitos centrais que são apresentados em separado, mas que fazem parte de um todo orquestrado pela concepção dialógica da linguagem, incorporando pressupostos exotópicos à Bakhtin, mas, em relação de conformidade ou de complementaridade com os fundamentos postos por este pensador russo. Optamos por uma apresentação em tópicos, cujas ideias-força orientam a discussão e facilita a apreciação. Toda a argumentação está submissa respectivamente a essas noções, incluindo algumas que não sofreram destaque, mas que se fazem presentes e são notadas.

Sendo a charge um enunciado primordialmente visual-gráfico, mostramos em 1.5 sua ancestralidade ancorada na história da manifestação pictórica, cujas raízes remontam à arte parietal, produzida há mais de 30 mil anos, em cavernas e abrigos. A partir daí, temos uma amostra da evolução da expressão plástico-icônica, a fim de demonstrar a dívida histórica da charge para com milhares de artistas e artesãos que experimentaram, inovaram e revolucionaram as técnicas do desenho e da pintura, particularmente ao expressionismo, ao esquematismo e à cenografia; do caçador-coletor nômade a Pablo Picasso, passando por Honoré Daumier. Nessa perspectiva, também vemos a imbricação de forma e conteúdo com a cultura e os eventos políticos, sociais e econômicos das respectivas épocas e lugares, característica exemplar que verificamos na charge, a partir de sua configuração genérica e sua propagação a partir do século XIX.

No item 1.6, apresentamos sucintamente uma revisão da literatura sobre humor, charge e enunciação. O humor é um dos aspectos cruciais da charge visto aqui também numa contextualização histórica como um fenômeno próprio do homem, que o manifesta através do

cômico, do irônico, do satírico e do paródico – em nosso ponto de vista, subcategorias do humor.

No capítulo 2 oferecemos uma concepção de charge, e discutimos o conceito desse produto.

Aqui, numa instância teórica, identificamos os elementos constitutivos desse tipo de enunciado a partir da análise do *corpus*, com base em estudiosos das unidades da comunicação discursiva e na própria experiência de uma prática enunciativa superior a trinta anos. Efetuamos a aproximação da charge com outros tipos de enunciados do campo do Humor Gráfico ao qual pertence, apontando as especificidades de cada um deles, para tornar as diferenças evidentes e por uma luz na confusão semântica. Dessa análise empírica, inferimos alguns conceitos generalizantes para o aparato de análise elaborado para dar conta dos dados.

O capítulo 3 nos dá o percurso teórico dos atos enunciativos e coenunciativos da charge, com foco na interlocução (3.1), evidenciando seu caráter interacional. Em 3.2, o foco está nos fatores enunciáveis marcados no interior do acabamento artístico. Desse modo, temos uma visão ampla e organizada da interação entre aquele que diz – ao ser interpelado por certa contextualidade – e aquele que lê responsivamente, a partir das pistas deixadas pelo primeiro, orientados por uma situação de comunicação e pelas condições de enunciação e coenunciação. Esse capítulo completa o quadro teórico e metodológico visando à extração de um aparato de análise.

No capítulo 4, temos a constituição de um dispositivo decomposto em vinte categorias para apreciação das partes constituintes da charge, em função de seu todo, dos efeitos de sentidos e dos pontos de vista que pode suscitar; seguido da aplicação desse aparato de análise em doze charges.

No último capítulo (5), tecemos as considerações finais, retomando os propósitos desse trabalho, os resultados alcançados e os desdobramentos que presumimos.

1.4 HORIZONTE TEÓRICO

Estudamos a charge em sua configuração estética e seu caráter axiológico na enunciação, sua expressividade marcada na multiplicidade de semiologias, os modos de significar e de socialmente produzir efeitos de sentido, donde uma linguística da língua enquanto sistema não daria conta sozinha para analisar. Trabalhamos sob a concepção de dupla orientação da palavra (BAKHTIN, 2002b), da bivocalidade do discurso; assim, empregamos a ideia de palavra/discurso enquanto signo ideológico, já como uma réplica do discurso de outrem. Compreendemos o uso das linguagens numa perspectiva dialógica, pois, os sentidos dos enunciados são engendrados na interdiscursividade, i.é, na pluralidade de vozes trazidas para o interior do discurso, marcados pela intertextualidade da interação concreta entre interlocutores, englobando o extralinguístico – a situação imediata e o contexto. Ao longo deste tópico estabelecemos um diálogo produtivo entre os principais postulados bakhtinianos e premissas da AD, sob as perspectivas de Dominique Maingueneau.

Embora estejamos no terreno das considerações teóricas, não podemos suprimir nossa experiência empírica com o objeto de estudo por mais de 30 anos. Pontuaremos eventualmente no interior das acepções alguns pontos de vista relativos ao *corpus*, com o intuito de esclarecer ou de marcar um posicionamento teórico particular. Contudo, sem antecipar a análise empírica propriamente dita ou turvar posições teóricas convocadas.

1.4.1 *Enunciado e enunciação*

Os enunciados, para Bakhtin (2003), são unidades da comunicação discursiva e elos da cadeia complexa de outros enunciados; têm relações dialógicas com os enunciados que os precederam e com os que lhe sucedem e são voltados para o outro. Neles deságuam os

discursos e todas as vozes que constituem cada “eu” apoiado sobre o “nós”. Para o pensador russo, “Toda a vida da linguagem, seja qual for o seu campo de emprego (a linguagem cotidiana, a prática, a científica, a artística, etc.), está impregnada de relações dialógicas” (BAKHTIN, 2005, p.183), porque ele tem em vista o discurso, i.é, “a língua em sua integridade concreta e viva e não a língua como objeto específico da linguística” (p.181), que Bakhtin acha legítimo e necessário, tem seu campo de estudo, mas que responde a apenas alguns aspectos da vida concreta do discurso. Assim, o emprego da língua efetua-se em forma de enunciados orais, escritos, ou visuais – acrescentamos –, concretos e únicos, proferidos ou produzidos pelos participantes de um ou de outro campo da atividade humana. “É pela alternância dos sujeitos do discurso, pela alternância dos falantes, que são definidos os limites de cada enunciado concreto”. (BAKHTIN, 2003, p.275)

Construídos na corrente do tempo e historicamente situados, os enunciados são práticas sociais realizadas na interação entre falantes no curso da vida, portanto concretos. Assim, o enunciado é o resultado de uma prática social, e essa prática é a enunciação, cuja estrutura é determinada pela “situação social mais imediata e o meio social mais amplo (...) a partir do seu próprio interior” (BAKHTIN, 2002b, p.113). Nesse sentido, o mundo interior e o mundo exterior – que dá consistência ao primeiro, é constituído pelo mesmo material, através de sua natureza sociológica e da sua cadeia verbal.

Se o processo da fala (a enunciação), como processo de linguagem interior e exterior, não tem começo nem fim, para Bakhtin, (2002b), a primeira e a última palavra, ou seja, o começo e o fim de uma enunciação permitem, já, a colocação do problema do todo, e sua dimensão – num sentido plural – é determinada pela situação de comunicação e por seu auditório. Por conseguinte, cria-se, concomitantemente, a situação de comunicação e a situação de discurso (cf. CHARAUDEAU, 2008, p.452), em função de um contexto imediato sob um contexto amplo que, no dizer de Bakhtin (2002b), “a situação e o auditório obrigam o discurso interior

a realizar-se em uma expressão exterior definida” (p.125), ou seja, em um enunciado, e este, por sua vez, se insere diretamente no contexto não verbalizado da vida corrente, e nele se amplia pela ação, pelas atitudes, pelo gesto ou pela resposta verbal dos outros participantes na situação de enunciação concreta.

Para Bakhtin (2005), os enunciados refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo por seu conteúdo (temático), pelo estilo e seleção dos recursos da linguagem, como os lexicais, fraseológicos e gramaticais, mas, sobretudo, por sua construção composicional, que seria o delineamento do ato de enunciação. “Todos esses três elementos – o conteúdo temático, o estilo, a construção composicional – estão indissolivelmente ligados no todo do enunciado e são igualmente determinados pela especificidade de um determinado campo da comunicação” (BAKHTIN, 2003, p.261-2).

Os discípulos de Saussure que escreveram o curso atribuído ao seu mestre fizeram da língua “o objeto de uma ciência bem definida”, mas que se situa, no “sistema linguístico”. Para Bakhtin (2002b), os aspectos abstraídos pela linguística são justamente os que têm importância primordial, a saber, o contexto, a relação entre um e outro(s), a bivalência do discurso [a voz do outro na nossa ou a nossa na do outro], a entonação² e os demais elementos que extrapolam o sistema das formas fonéticas, gramaticais e lexicais – onde “entre a palavra e seu sentido não existe vínculo natural e compreensível para a consciência, nem vínculo artístico” (p.82). Bakhtin e seu círculo apresentaram, de fato, uma abordagem sobre a linguagem, que se opunha duramente àquelas formas de pensar o homem e a língua, afirmando, por exemplo, que

“o elemento que torna a forma linguística um signo não é sua identidade como sinal, mas sua mobilidade específica; da mesma forma que aquilo que constitui a decodificação da forma linguística não é o reconhecimento do

2 Aspecto crucial, para Bakhtin, que pode conferir diferentes significados e sentidos a uma mesma palavra ou sentença que, em ambos os casos, tratam-se de enunciados - defenderemos adiante como a entonação se dá no desenho e em outros elementos constitutivos de uma charge.

sinal, mas a compreensão da palavra no seu sentido particular, isto é, a apreensão da orientação que é conferida à palavra por um contexto e uma situação precisos, uma orientação no sentido da evolução e não do imobilismo”. (BAKHTIN, 2002b, p.94)

O pensador russo tem apreço pela linguística e pelo seu “lugar” específico, mas, ele pretendia se ocupar - mais que das sentenças e orações – do discurso. Bakhtin não tinha interesse especial na frase fora da instância enunciativa, portanto, desprovida de valor, da vida, desgarrada da ação e dos discursos, como quem se detém sobre um cadáver desprovido de sentido, a não ser o de ser ele mesmo, aquele que jaz inerte (e que merece o devido estudo).

Um tipo de enunciado como a charge tem em sua relativa estabilidade artística e composicional, um conjunto de elementos que, articulados e justapostos, torna possíveis o reconhecimento de seu conteúdo e tema; do posicionamento axiológico do autor; das remissões a que alude; de saliências e marcas que revelam sua cronotopia; sua convocação ao risível. O corpus empírico observável arregimentado para este fim pode conter elementos linguísticos propriamente ditos, mas, certamente, contém outros marcadores meta-enunciativos, como desenhos, caricaturas, cores, balões e outros signos fora do léxico. No essencial, porém, não há distinção de valor entre o verbal e o não-verbal: a nosso ver, todos os elementos são constitutivos do todo composicional do enunciado e podem indistintamente emprestar sua quota axiológica e sentido crítico.

Os tipos de enunciados, quando relativamente estáveis e engendrados nas relações sociais, Bakhtin (2003) os chamam de gêneros discursivos, e nestes se realizam os projetos de discurso do enunciador. O todo orgânico do enunciado compõe-se de tema, estilo e forma, cujo processo de delineamento é construído em função de outro a quem se dirige, em determinadas condições; assim se determina o que se diz, como se diz, relativamente regulado pelo onde se diz, quando se diz, porque se diz, e com que expectativa se diz.

1.4.2 Dialogismo

A percepção dialógica das ações do homem enquanto ser da linguagem é o cerne do pensamento bakhtiniano, pois é justamente essa noção que costura o legado escrito deixado por Mikhail Bakhtin e seu círculo - principalmente Voloshinov e Medvedev³.

“Somente na comunicação, na interação do homem com o homem revela-se o ‘homem no homem’ para outros ou para si mesmo” (BAKHTIN, 2005, p.256). E quem é este “homem” senão o Outro que nos constitui a todos? Os interlocutores realizam seus atos comunicativos através de relações dialógicas e estas são irreduzíveis às relações lógicas ou às concreto-semânticas, que por si mesmas carecem de momento dialógico. Os atos “devem personificar-se na linguagem, tornar-se enunciados, converter-se em posições de diferentes sujeitos expressas na linguagem para que entre eles possam surgir relações dialógicas” (BAKHTIN, 2005:183).

Dialogismo, junto ao princípio da alteridade constitutiva do eu discursivo, é o furacão sob o qual se assenta a enunciação da charge. Esse furacão seria a metáfora do conjunto de textos, de vozes, de situações de vida, de informações de toda a natureza, e de notícias sobre o mundo, que disputam espaço em todas as formas de mídia, que interpela o sujeito em lugar e tempo historicamente situado. Uma vez dialogicamente atento ao *momentum* na cadeia de enunciados ininterruptos, o interactante encontrar-se-á relativamente receptivo ao outro; e, do domínio do tema e da competência frente ao gênero discursivo e às linguagens postas em prática diante de si, convocará, via intertextualidade, os fios dialógicos a serem organizados pela situação concreta de comunicação – via enunciação –, para, que haja, mesmo sob algum ruído ou turbulência, produção de efeitos de sentido. Caso um sujeito esteja posto, por equívoco, na posição de interlocutor, este poderá situar-se no “olho do furacão”, incapaz de

3 Clark e Holquist (1998); FARACO, 2003; Brait (2009).

conectar-se aos fios dialógicos, ou seja, à interdiscursividade, não havendo, pois, interação – já que os discursos não se interpenetram.

É o caso, por exemplo, de alguém que vai a um curso de formação de agente administrativo de Bancos de Desenvolvimento e entra, por engano, numa sala onde acontece um encontro nacional de pró-reitores: o discurso ali presente dá-se na língua materna do “invasor”; este também seria um pós-graduado, porém, mesmo prestando atenção às falas, não consegue estabelecer qualquer embate entre si e a palavra que circula naquele espaço; há dificuldade em perceber, sequer, os enunciados, posto que o acontecimento seria de outro campo discursivo, de outro domínio languageiro, de outras problemáticas, que não as pertinentes ao “estrangeiro”. Poder-se-ia até dizer que haveria um não-dialogismo, que enunciaria uma situação de “não-sentido”, fazendo com que o “não-interlocutor” se sentisse desconfortável por não pertencer àquela comunidade discursiva – por não haver interação, por não haver alteridade nem alternância, por não haver polêmica, por não estabelecer, enfim, relações dialógicas, nem sentido prático. É a situação concreta que organiza o discurso e o contra-discurso, ou seja, a interatividade.

Se concordarmos que o dialogismo se dá no processo interativo através do uso simultâneo de múltiplas linguagens, além da fala, a questão torna-se mais complexa e sofisticada: para Faraco “não parece existir ainda uma sintaxe, micro ou macro, que responda com adequação e abrangência às demandas de uma perspectiva que pense a linguagem primordialmente como atividade, como inter-ação”⁴. No caso dos falantes, acrescenta-se à fala o gestual, a entonação, as hesitações, os silêncios, o ponto de vista dos interlocutores, o espaço/tempo da enunciação, além de fatores como a memória discursiva, o microdiálogo⁵, o intradiscorso⁶ e a interdiscursividade. No caso da charge, enquanto enunciado-tipo e gênero discursivo, temos

4 Congresso Internacional Linguagem e Interação (paper), 2005, p.7.

5 Conversa consigo mesmo de personagens dostoiévskianos (BAKHTIN, 2002, p.75).

6 Conforme Maingueneau (2008), as “relações entre os constituintes do mesmo discurso”.

ainda desenhos, caricaturas, cores, tons, palavras, diálogos – falas e réplicas, colagens de fotos, logotipos, marcas e símbolos, dentre outros elementos constitutivos. A charge, portanto, tem sua linguagem própria – que incorpora, inclusive, elementos de outros gêneros como os quadrinhos –, mas não deixa de ser uma superfície discursiva que media um suposto diálogo entre um autor e seu público; entre um autor e certas formações discursivas e ideologias; entre um autor e um partido político, uma religião, entre um autor e outros autores-chargeiros etc.

Na verdade cremos que Bakhtin em suas pesquisas sobre a origem do gênero romanesco, particularmente através de duas de suas obras: *Problemas da poética de Dostoiévski* (1929/1963-revisada) e *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais* (1965)⁷ queria demonstrar o caráter dialógico das atividades humanas ou do homem em atividade. Queria demonstrar, como o fez, a presença do outro em cada um e de cada um presente no outro através de seus atos e discursos; e mostrar a heterogeneidade constitutiva dos enunciados e ainda apontar a carnavalização como base para a formação do romance moderno, a nosso ver, de influência marcante na cultura do século XX. Tanto é que o grotesco, a exploração do corpo, o discurso irônico, os impropérios e a glotonaria – junto a outras características do legado carnavalesco – são marcas significativas da literatura romanesca que inclusive influenciaram outros gêneros como as Histórias em Quadrinhos, o cinema e programas de TV. Um rápido olhar no setor de quadrinhos das livrarias ou um zapear pelos canais televisivos, nos levará ao encontro dessas marcas onde também residem o esquisito e a vida além-túmulo.

É problemático apreender o sujeito e seus enunciados se os discursos o atravessam ininterruptamente; se os diálogos com os já-ditos, com a situação imediata e com as perspectivas do devir podem ser involuntários e reformulados a cada instante; se alguns enunciados podem ser a ponta do *iceberg* de discursos monologizantes – termo que indica

7 Ambas as datas referentes à publicação russa.

uma tendência, uma vontade de hegemonia; não é tarefa fácil constatar se os enunciados são heterogêneos, pois podem conter várias vozes, já que são muitas vezes conflitantes e ainda dependem da entonação e da situação espaço-temporal dos interlocutores. Talvez por isso, no pensamento bakhtiniano, seja forte o não acabamento dos dizeres, havendo mesmo a inconclusibilidade de uma obra-enunciado, posto que esta jamais seja a mesma, após cada leitura no curso da vida.

Bakhtin não envereda pelo campo do cognitivo e em lugar de se referir a um “texto”, prefere tratar de “enunciados” e “discursos”. A propósito, Faraco (2003, p.104) lembra que “Bakhtin elaborou um conceitual em que as vozes sociais não têm propriamente um espaço interior: elas vivem nas fronteiras, em pontos de contínua tensão socioaxiológica, de contínuas interanimações, contraditoriedades, entrecruzamentos e reconfigurações”. Ressaltamos a metáfora do *iceberg*, pois, a parte submersa, ou o conjunto de implícitos, é a parte não dita, não descrita, não referenciada, mas que, no caso da charge, pode ser até mais eloquente que os elementos grafados e marcados na superfície discursiva. Entendemos esse partilhamento do não-explicito, de certo conhecimento de mundo entre o enunciadador e coenunciador, como parte da cadeia dialógica, da corrente de enunciados que remetem a outros.

Bakhtin, mesmo quando argumenta a respeito da obra de Dostoievski, obviamente numa leitura contemporânea nossa – quando temos seus escritos como já-ditos, ele está falando da vida artística, da produção artística e, sem perder o foco da vida cotidiana, real, viva, dos

homens entre os homens:

[...] a ideia é interindividual e intersubjetiva, a esfera da sua existência não é a consciência individual, mas a comunicação dialogada entre as consciências. A ideia é um acontecimento vivo, que irrompe no ponto de contato dialogado entre duas ou várias consciências. Neste sentido a ideia é semelhante ao discurso, com o qual forma uma unidade dialética. Como discurso, a ideia quer ser ouvida, entendida e “respondida” por outras vozes e de outras posições. Como o discurso, ideia é por natureza dialógica (...) (BAKHTIN, 2005, p.87).

Para o pensador russo, a ideia não pertence a um sujeito e, por isso mesmo, jamais é acabada ou completa, pelo contrário, trata-se de uma noção viva a respeito de um tema, cujo contorno jamais é delimitado, dando margem a infinitas interpretações, interincompreensões (cf. MAINGUENEAU, 2005), polemizações, dissensões e disputas. Arriscamo-nos a afirmar que uma ideia deve conter e obedecer a requisitos mínimos para ser reconhecida como tal pelas consciências que a disputam, a reclamam e a defendem. Uma vez formulada, a ideia deixa de ser “ideia”: torna-se um enunciado, uma refração de si mesma que, dialogicamente, passa a interferir em sua noção original, o que impossibilita uma fixidez ou rigidez do que ela encerra.

Bakhtin sempre insiste em afirmar da volatilidade da palavra, posto que já-dita.

Para o Círculo de Bakhtin a significação dos enunciados tem sempre uma dimensão avaliativa, pois todo enunciado se dá numa esfera ideológica, isto é, no interior de uma das áreas da atividade intelectual humana. Assim, ideologia, segundo Faraco (2003), é o nome que o Círculo costuma dar para o universo que engloba a arte, a ciência, a filosofia, o direito, a religião, a ética, ou a política – produtos do “espírito humano”, não carregando, portanto, o sentido de “mascaramento do real” (id, p.46) de vertente marxista. Nosso entendimento segue o de Faraco.

Uma Teoria Dialógica da Linguagem diz respeito às ações do homem no intuito de interagir, de comunicar-se, de ser e estar num mundo povoado pelo outro que o interpela, que o vê por inteiro e lhe constitui; e este homem primeiro – aqui já um segundo, pratica atos e formula discursos segundo situações concretas historicamente situadas em condições de enunciação únicas e irrepetíveis. “Não são palavras o que pronunciamos ou escutamos, mas verdades ou mentiras, coisas boas ou más, importantes ou triviais, agradáveis ou desagradáveis. A palavra está sempre carregada de um conteúdo ou de um sentido ideológico ou vivencial”

(BAKHTIN, 2002b, p.95).

Mas como se dá essa vivência da palavra, como pode ser agradável ou desagradável, segundo essa perspectiva teórica, não se chega ao valor da palavra nela mesma, i.é, é preciso olhar em volta, perceber seu entorno, de onde ela veio, para onde quer ir, porque foi proferida, a que ou a quem se refere, enfim, é fazendo essas perguntas que se pode chegar a algum lugar. Talvez esse seja um caminho para o pesquisador que trabalha com uns corpora de já-enunciados:

aproximar-se do sentido dos documentos e vozes ditas ontem. Porém, interlocutores compreendem-se mutuamente, com ou sem conflito, lendo muito mais que lexemas: lendo valores, posições, desejos.

“O enunciado está voltado não só para o seu objeto, mas também para os discursos do outro sobre ele. No entanto, até a mais leve alusão ao enunciado do outro imprime no discurso uma reviravolta dialógica, que nenhum tema centrado meramente no objeto pode imprimir” (BAKHTIN, 2003, p.300-1). Embora a palavra sempre acompanhe o objeto, a relação com o discurso do outro, ou a expectativa do outro em relação ao objeto afeta nosso olhar sobre ele.

Como ninguém é o Adão mítico – o primeiro homem, toda a palavra sobre o objeto vem afetada pelo discurso alheio. Reiterando o que disse Bakhtin, o enunciado é um elo na cadeia da comunicação discursiva e não pode ser separado das conexões precedentes nem das subseqüentes que o determinam tanto de fora quanto de dentro, e que gera nele atitudes responsivas diretas e ressonâncias dialógicas.

Se a realização da charge se dá através da relação dialógica entre chargista - mundo compartilhado - registro – leitor, não devemos negligenciar qualquer desses aspectos que se interpenetram e se complementam; por isso, o desenho no jornal é apenas um registro, um objeto-enunciativo que, para ser “lido”, deve ter-se em conta quem o enunciou e em que momento; sob qual perspectiva, sob que antecedentes, sob qual contexto, o que diz e o que quer dizer, para quem quer dizer, em que veículo da mídia impressa ou eletrônica vem a

público, sob qual pretexto, com que intertextualidades, sob que posição de sujeito diante de um tema.

Uma vez fruída pelo coenunciador, a charge passa a fazer parte de seu repertório, pois com ela interagiu, sorriu, tirou conclusões, solidificou sua opinião a respeito de algo, aguçou seu sentido crítico, abriu ou ampliou o caminho para a compreensão de certo contexto, reforçou o desdém sobre alguma personalidade. A palavra da charge sobre o objeto pode ressignificar o mundo percebido, e é “fonte de pesquisa para se remontar, reinterpretar um contexto passado da história de uma dada sociedade. Foi-se a charge, ficaram seus estilhaços”. (ANDRADE, 2002, p.31).

Se os enunciados que refletem e refratam o mundo através de seus temas interpelam o autor, este, por sua vez, cria um novo enunciado – a charge; esta, posta em circulação, interpela o leitor – um coenunciador; este, além do possível momento de fruição e diversão, faz alguma reflexão sobre o tema suscitado, mantém ou não seus pontos de vista, e amplia a seu modo, o olhar sobre a sociedade, sobre o mundo.

É preciso saber que a relação dialógica inerente à produção de enunciados se dá automaticamente, quer dizer, é um ato-gesto no qual o falante vem sendo treinado desde que põe os pés no mundo, através dos diversos gêneros discursivos postos em circulação. Cada sujeito vai, socialmente, imitando, copiando, repetindo, expandindo, aperfeiçoando, modificando e extrapolando cada gênero e estes podem desdobrar-se em outros, cujos elementos que os constituem são relativamente estáveis e tipificáveis. Por isso Bakhtin (2003, p.261) denominou a estes meios de Gêneros do discurso, posto que eles, embora particulares e individuais, têm sua relatividade estabilizada em cada campo de utilização da língua e refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo, acima de tudo, por sua construção composicional, sempre abraçada ao tema e ao estilo.

Ao longo de sua obra, Bakhtin (2003) trata principalmente do campo da literatura, do todo composicional artístico do romance, particularmente da produção de Dostoievski; e da fala cotidiana, que ele chama de gêneros primários (idem, p. 263) “que se formaram nas condições da comunicação discursiva imediata”. Já os romances, as pesquisas científicas e os gêneros publicísticos, por exemplo, Bakhtin (2003) chama de gêneros complexos. Estes podem conter os gêneros simples (primários), que, no interior do romance, perdem o vínculo imediato com a realidade concreta, (mesmo conservando a sua forma de réplica do diálogo cotidiano, como uma carta, uma ordem militar, ou um “bom dia”) e só fazem sentido nas relações dialógicas mantidas no interior do romance e da sua arquitetura; assim como em outros enunciados complexos, como na charge. Neste gênero discursivo, um simples “bom dia”, provavelmente deverá ter desdobramentos dialógicos relativos às figuras desenhadas e ao contexto que será referenciado, muito além de um desejo sem maiores conotações ou saudações.

Um exemplo hipotético: um presidente da república está com três dos melhores ministros demissionários em sua sala, enquanto entra um servente com o cafezinho e diz sorridente para todos, “bom dia!” (da janela vê-se uma nuvem cinzenta, de onde sai raios e trovões). Para Bakhtin (2003), na vida cotidiana, nem um “bom dia” é igual a outro, pois, o dizer está ocorrendo em um “novo dia”, talvez com uma entonação irônica ou aborrecida. Esse tipo de análise leva as condições de sua produção a extrapolar um “bom dia” que seria sempre o mesmo sob uma análise gramatical. Se aceitarmos que um sujeito ao ler um livro já não é o mesmo de antes, talvez as “mesmas coisas” que faz em sua rotina já não sejam as mesmas, pois podem ser realizadas sob uma nova perspectiva, sob um novo olhar. Assim, os enunciados primários – não complexos – fazem sentido, em certas situações de comunicação concretas e irrepetíveis, realizadas por sujeitos únicos ao longo de suas histórias.

Já se sabe que através dos gêneros circulam os discursos, isto é, ideias formadas e formuladas por instâncias sociais acerca das coisas, carregadas dos valores que são conferidos a essas

coisas. Para tanto, elaboramos uma representação gráfica comentada do processo de enunciação que envolve interativamente os interlocutores de uma situação de comunicação. Este esquema não procura engessar o processo de enunciação, até porque na prática, ele não tem, necessariamente, uma ordem ou um começo, talvez, uma simultaneidade de acontecimentos. Porém, serve para vermos “por dentro” como pode funcionar; é como descobrir a caveira, os órgãos, as veias e os tecidos enunciativos, a fim de vislumbrar sua alma, aí sim: o sentido, os valores, as posições de sujeito. Se Bakhtin em sua obra tinha em mente o romance e o campo literário para falar sobre o homem, a palavra e os enunciados; aqui, temos como foco a charge e o campo do humor gráfico.

Quando se pode afirmar que um filme é racista; que um panfleto é antiamericano; que uma canção é homofóbica; que um sermão é antisemita; que um poema é pornográfico; que um romance é niilista; que um grupo é punk; é porque reconhecemos em qualquer desses enunciados pistas ou marcadores discursivos que nos levam a fazer tais juízos de valor e, concomitantemente, a possibilidade de cometer equívocos. Trabalhamos com sinais, com ícones, com tentativas de dizer ou de camuflar. Mas o mundo está aí para ser lido e fruído.

Dialogicamente.

1.4.3 Alteridade

Eu não sou para mim, senão para o Outro que é para mim. É na alteridade que construímos a noção de quem somos e de quem é o outro-que-só-eu-sei, pois,

“enquanto a representação que tenho do outro corresponde à visão total que tenho efetivamente dele, a representação que tenho de mim é uma construção da mente e não corresponde a nenhuma percepção efetiva. O essencial daquilo que constitui a vivência real de mim mesmo permanece além da minha visão exterior” (BAKHTIN, 2000, p.56).

Nesse texto, um manuscrito inacabado, fragmentado e repleto de partes ilegíveis⁸, o pensador russo diz que o homem (o eu) não pode vivenciar-se por inteiro no interior de um objeto visível e tangível, externamente delimitado, ou seja, há uma não-coincidência entre si mesmo e o ato de auto-objetivação: ele (eu) não pode delimitar-se a si mesmo. Quanto ao Outro, “tudo quanto conheço de seu interior, e que parcialmente vivencio, alojo-o na imagem externa que tenho dele, como num receptáculo que conteria seu eu, sua vontade, seu conhecimento” (BAKHTIN, 2000, p.58). Para Bakhtin, é essencial essa distinção para a ética e para a estética. As formas sob as quais cada um vivencia a si são distintas das formas sob as quais cada um vivencia o eu de todos os outros.

Então é o olhar do outro e sua palavra sobre mim que nos constitui a todos e a compreensão que temos de nós mesmos. Bakhtin (2000, p.50) diz que não temos, a respeito da nossa imagem, a abordagem emotivo-volitiva adequada para dar-nos vida para incluir-nos na unidade exterior do mundo plástico-pictural, pois é o outro quem pode ter a respeito de nós reações como admiração, amor, ternura, piedade, inimizade, ódio etc. Do mesmo modo, nós, enquanto “autores” desse outro que nos vê por inteiro, somos quem percebemos seu lugar num determinado espaço e o mundo físico, cultural, político, econômico e afetivo que o envolve. É nesse sentido que, na interlocução, o autor trabalha em função de um leitor presumível; e este último coenuncia considerando um autor, cuja produção enunciativa lhe é de relativo (re)conhecimento.

Nossa individualidade não teria existência se o outro não a criasse. Para quem damos aulas? A quem amamos? Para quem cantamos? A quem iludimos? De quem compramos? A quem servimos? Somos professores, namorados, cantores, mentirosos, consumidores, diáconos. Por que damos “bom dia” no elevador, gritamos gol no estádio, nos fantasiamos no carnaval, choramos no velório, educamos filhos, reclamamos no trânsito, deitamos no divã do analista,

8 Nota da tradutora, p.24.

fazemos charges e lemos revistas? Por que nos tornamos assim e agimos de tal modo em certas circunstâncias? Por que e para quem fazemos teses? Tudo isso faria algum sentido sem os respectivos interlocutores e situações imediatas ou em perspectiva espaço-temporal?

Recebemos um nome, uma educação, uma cultura, interagindo através da imitação, da réplica, da seleção axiológica das falas, procedimentos, exemplos, gêneros e a tudo isso respondemos com responsabilidade, existimos. Esse Outro que nos atravessa não é necessariamente um interlocutor de uma conversa face a face. Há múltiplas maneiras de sermos tocados: livros, escola, publicidade, espetáculos cênicos e artes plásticas nos deixam suas marcas; associações civis, eclesiásticas e militares, além do Estado, nos cercam com sua voz sobre direitos e obrigações; a voz dos guetos, das mídias e das conversas nas ruas se faz presente em cada esquina; somos interpelados ininterruptamente pela voz de um mundo exterior a nós mesmos: meu próprio corpo é a fronteira entre mim e o mundo. Bakhtin (2000) assiná-la que “não posso ser o autor de meu próprio valor assim como não posso pegar-me pelos cabelos e içar-me” (p.73).

Uma criança, em sua vivência relacional, ainda se familiarizando com os sons da fala, já interage comunicativamente através da entoação que, por sua vez, só se manifesta em direção ao outro. Há uma entonação específica para chamar ao acordar, outra para demonstrar satisfação ao perceber que tomará banho; outra para demonstrar contrariedade e outra que demonstra alegria ao participar de jogos, como cobrir e descobrir o rosto com um pano.

Assim que o homem começa a viver-se por dentro, encontra na mesma hora os atos – os de seus próximos, os de sua mãe – que se dirigem a ele: tudo quanto a determina em primeiro lugar, a ela e a seu corpo, a criança o recebe da boca da mãe e dos próximos. É nos lábios e no tom amoroso deles que a criança ouve e começa a reconhecer seu nome, ouve denominar seu corpo, suas emoções e seus estados internos (...) ligam ao mundo exterior como a uma resposta (...) (BAKHTIN, 2000, p.67)

A nosso ver, a criança, desde que nasce, principia a interação com o mundo que a cerca⁹, incluindo-se evidentemente a figura da mãe e do pai, sob qualquer teoria, estabelecendo com ele uma relação dialógica progressiva e ininterrupta, e não em algum momento mágico, datado, adiante, em sua vida de aprendizado e resposta. É esclarecedor o que nos diz Todorov

(in: BAKHTIN, 2000) ao prefaciar *Estética da Comunicação Verbal*:

Meu nascimento e minha morte me constituem em um todo; ora, por definição, minha consciência não pode conhecê-los por dentro. Logo, o outro é ao mesmo tempo constitutivo do ser e fundamentalmente assimétrico em relação a ele: a pluralidade dos homens encontra seu sentido não numa multiplicação quantitativa dos “eu”, mas naquilo em que cada um é o complemento necessário do outro (p.14-15).

O mundo é uma fábrica intermitente de enunciados. Eles surgem, se acumulam, se fundem, mesmo que sua forma não mude. O que muda é o sentido que damos a eles conforme nosso ponto de vista no espaço e no tempo. O importante para nossa pesquisa é saber que os enunciados são a parte apreensível através dos quais podemos vislumbrar os discursos, as ideologias e tentar recuperar a história passada, as articulações do presente e as possibilidades para o futuro. O curioso é que os discursos¹⁰ em si não existem, não podemos vê-los, pegá-los, manipulá-los; mas eles existem subjetivamente enquanto ondas axiológicas que permeiam o comportamento e o agir das pessoas em determinados contextos ou horizontes sociais imediatos. Podemos apreendê-los. Clark e Holquist (1998), na introdução de *Mikhail Bakhtin*, afirmam ser a elocução o termo usado pelo pensador russo para designar essa atividade capaz de compreender simultaneamente energias tão díspares: “é este o bloco fundamental com que ele edifica a sua concepção dialógica” (p.37), acrescentando que uma elocução falada ou escrita, é sempre expressão de um ponto de vista.

9 Ousamos entender assim, já que Bakhtin não precisou o momentum relativo à “*assim que o homem começa a viver-se por dentro*”.

10 Possenti (2001) inicia assim o seu livro *Discurso, Estilo e Subjetividade*: “O termo discurso continua vago. Aliás, é cada vez mais vago. Está se transformando numa espécie de lixeira para onde se recolhem os restos da linguística (...)”.

O modo como os valores assumem a forma de expressão, introduzindo diferenças em um complexo elástico – mais do que em uma unidade estática, é o que Bakhtin entende por atividade autoral. Nós operamos a partir de um ponto de vista e moldamos valores como formas. O modo de fazê-lo é o meio pelo qual articulamos o que somos em meio à heteroglossia de possibilidades ideológicas abertas a nós em qualquer momento dado. Bakhtin trata os valores não como uma axiologia abstrata, porém como um labor prático de construção. Enunciando respostas na constante atividade de nosso diálogo com o mundo, determinamos a arquitetônica de nossa própria responsabilidade: por isso afirmamos que a charge em seu sentido global, é uma atividade autor - mundo interpelante - leitor responsivo, donde a ação primeira do autor, é já uma resposta a esse mundo que o interpela, o incita, o provoca, o instiga. Alteridade, presumindo-se o outro, e dialogia, que empresta qualidade e essência às relações com esse Outro, dão sustento à linguagem, aos atos comunicativos responsivamente.

1.4.4 Esfera/campo discursivo

Bakhtin deixou como um de seus legados teóricos a noção de que a linguagem empregada nas práticas discursivas é produzida através de enunciados concretos, situados no espaço e no tempo, cuja tipificação relativamente estável – pela recorrência – forma os gêneros discursivos que, por sua vez, circulam em esferas específicas como a esfera da política, da arte, da filosofia, da ciência, ou do humor. Essas esferas de ocorrência de práticas languageiras também podem ser denominadas de campos discursivos.

Um tipo de enunciado, como a charge, do campo ou esfera do humor, por pertencer a esse campo, tem uma abordagem a priori, feita pelos co-enunciadores, concernente a esse campo. Assim, o leitor habitual de charges, irá fruir tais enunciados com certas predisposições e não outras. Ele estará preparado para que certos temas e personalidades sejam tratadas de modo ridículo, grotesco, desrespeitoso, zombeteiro, e até grosseiro, no interior desses enunciados,

sem que lhe cause qualquer constrangimento ou desconforto. O mesmo sentimento, provavelmente, não ocorreria caso esses tratamentos fossem notados em um editorial de jornal convencional, de grande circulação, em uma dada cidade.

Em suma, através da noção de esfera de atividade humana de linguagem, os co-enunciadores estarão aptos a lidar responsivamente com certos tipos de enunciados, com suas especificidades, com seus modos de expressar o pensamento e de dizer os discursos.

1.4.5 Polifonia

Polifonia é a noção de equipolência das vozes na prosa dostoiévskiana, donde os personagens e a própria voz do narrador se equivalem, e dialogicamente constroem o fio da trama romanesca. Para Bakhtin (2005) “isto, obviamente, não significa que a personagem saia do plano do autor. Não, essas independência e liberdade integram justamente o plano do autor” (p.11). Assim, Dostoiévski criaria, além dos personagens, a figura do “narrador”, que estaria em pé de igualdade com eles. Bakhtin tem nesse plano algo que determina de antemão a personagem para a liberdade – que seria evidentemente relativa, e a introduz como tal no plano rigoroso e calculado do todo. Parece um contra-senso, mas é assim que funciona: o autor, que concebe a arquitetura do todo, constrói um narrador-que-não-ele, que discute, critica, e comenta a atitude das personagens – um outro-que-não ele –, independentes de si, mas que, agem, como participantes da vida concreta do todo do romance. No mundo das charges, os autores-chargistas respondem às interpelações pertinentes à sua esfera de atividade, criando personagens – e personalidades – cujas vozes podem ser a do próprio autor, ao dizer o que quer dizer; pode ser a voz do personagem dita através de um *ethos* criado pelo autor; e pode ser uma voz pinçada de um discurso-enunciado proferido pela personalidade ali retratada. Naturalmente que mesmo empregando uma citação direta, o autor pode desqualificar essa voz no interior de seu próprio enunciado – o que, aliás, é comum.

Ao falar do romance, e de suas formas típicas mais fundamentais, Bakhtin (2003) diz que a forma exteriormente mais evidente e, ao mesmo tempo, historicamente mais importante de introdução e organização do plurilinguismo é dada pelo assim chamado romance humorístico; e que essa variante de gênero constitui uma enciclopédia de todas as camadas e formas da linguagem literária. Nesse campo, a narração reproduz parodicamente a maneira de falar de algum personagem concreto e socialmente definido, do qual trata a narração, como a linguagem dos fofoqueiros, dos comerciantes, ou dos juristas – o que é divertido.

Nas charges se parodia personalidades conhecidas do público, categorias profissionais e eventos festivos; tendo os enunciadores toda a liberdade para criar, porém ela é relativizada pelo intradiscorso, pelo interdiscorso, com os já-ditos dando feições semelhantes aos temas tratados por diferentes autores-enunciadores. Concordamos com Bakhtin, aceitando que há um autor-sujeito que cria um autor-enunciador – aquele que constrói para si um ethos narrativo, talvez equipolente às vozes dos protagonistas postos em cena, que já carregam a priori o peso de uma construção social. Obviamente que cada enunciador tem seu ponto de vista, mas este horizonte axiológico é histórico e socialmente partilhado. No aparato de análise, acrescentamos o termo “aspecto” antes de “polifônico”, relativizando a equipolência das vozes; já que o controle sobre elas não é absoluto, nem nulo – ele as convoca ao enunciado pondo seu acento avaliativo, mas também é afetado por elas.

1.4.6 Carnavalização e riso

Das obras *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento* (BAKHTIN, 2002a) e *Problemas da poética de Dostoiévski* (2005), nos interessa, particularmente, a noção de “destronamento”, onde o medo é vencido pelo riso, a partir da visão carnavalizada do inferno como símbolo da cultura oficial. Na análise de Bakhtin (idem), jamais o poder, a violência, a autoridade empregam a linguagem do riso; na cultura clássica, o sério é oficial e associa-se às interdições e restrições, havendo nessa seriedade um elemento de medo e intimidação.

“O romance se formou precisamente no processo de destruição da distância épica, no processo da familiarização cômica do mundo e do homem, no abaixamento do objeto da representação artística ao nível de uma realidade atual, inacabada e fluida. Desde o início o romance foi construído não na imagem distante do passado absoluto, mas na zona do contato direto com esta atualidade inacabada. Sua base repousava na experiência pessoal e na livre invenção criadora. (BAKHTIN, 2002c, p.427)

Bakhtin (2002a) ocupa-se de esmiuçar Rabelais, demonstrando que seu trabalho literário tecido com a força do grotesco procurava rebaixar as verdades dos poderes constituídos, conseguindo efeitos cômicos até de contagens numéricas; ele alerta para o fato de que a natureza do riso carnavalesco é complexa e ambivalente, sendo um riso festivo e não uma reação individual diante de um fato cômico isolado. O mundo inteiro parece cômico, porém, ao mesmo tempo, há um riso sarcástico e burlador – nega e afirma, amortalha e ressuscita. Um autor satírico da época moderna coloca-se fora do objeto cômico, pondo-se fora do objeto aludido. No riso popular do renascimento, os que riem estão incluídos no mundo do qual escarnecem. Entendemos coexistir, na contemporaneidade, as duas formas de riso; seja sobre um bêbado ou sobre o exercício do poder, há lugar tanto para a auto-exclusão quanto para a ambivalência do humor que ataca e ri da própria condição humana de quem enuncia ou de quem seja co-autor responsivo.

Mesmo que não seja um acontecimento direto, de causa e efeito, é difícil não ver na charge algum sopro desse riso medieval, e do espírito da escrita romanesca – dessa amálgama entre o popular e o erudito, entre o riso e o sério, entre o histórico e o contemporâneo, entre as coisas do povo e a vida do Estado.

1.4.7 Autor e estilo

Em seus escritos sobre o autor e a personagem na atividade estética, Bakhtin (2003)¹¹ dedica a quinta e última parte ao “problema do autor” – doravante PA. Ele recapitula o que

¹¹ Estabelecemos nossa leitura crítica no presente trabalho, fundamentalmente, na 4ª edição, de 2003, traduzida diretamente do russo por Paulo Bezerra; no entanto, na tentativa de melhor compreensão de algumas passagens, não nos furtamos de examinar a edição traduzida do francês.

estabelecera acerca da relação do autor com a personagem e, em seguida, define o autor enquanto participante do acontecimento artístico.

PA – escrito provavelmente entre 1924-6, divide-se em quatro tópicos, mas vamos discorrer aqui, para fundamentação teórica, sobre o primeiro deles: “O problema da personagem”, onde Bakhtin coloca a questão do desígnio da relação entre o eu-outro e a transgrediência que daí decorre, tema já introduzido no item sobre alteridade. Temos, então, o que excede o próprio autor, nessa relação; a questão da impossibilidade de o autor criar a si enquanto personagem; e às questões que envolvem o artístico-estético e o extra-estético.

Obviamente, para cada enunciado, há uma voz responsável: a do autor da proposição cuja significação visa o sentido, ou seja, o tema – indissociável da situação histórica concreta¹², que por sua vez, compreende o diálogo, a sócio-interatividade, a presença ativa e responsiva do outro.

Bakhtin (2003) diz que o homem é o centro organizador do conteúdo-forma da visão artística e, concomitantemente, “um dado homem” em sua presença axiológica no mundo, cuja relação “eu-outro” torna possível qualquer juízo de valor efetivo. Quanto ao problema da personagem, esta está presente no mundo da visão artística, “um mundo organizado, ordenado e acabado independentemente do antedado e do sentido em torno de um homem dado como seu ambiente axiológico” (p.173). O pensador russo entende que em torno desse homem-personagem se tornam artisticamente significativos e concretos os elementos e todas as relações, seja de espaço, de tempo ou de sentido. Para ele a realidade estética que é criada, difere da realidade cognitiva e ética do acontecimento ímpar do existir. Essa diferença essencial e de princípio entre o “eu” e o “outro” tem caráter de acontecimento: só o outro pode ser o centro axiológico da visão artística. Por conseguinte, em relação ao “eu” (autor):

12 Cf. Marxismo e Filosofia da Linguagem (BAKHTIN, 2002b); e Significação e tema (CEREJA, in BRAIT/org., 2005)

(...) não posso ser ativo em um espaço e um tempo esteticamente significativos e condensados, neles não existo axiologicamente para mim, neles não me crio, não me enfermo e não me determino; no mundo da minha autoconsciência axiológica não existe o valor esteticamente significativo do meu corpo e da minha alma e sua unidade artística orgânica em um homem integral, estes não são construídos em meu horizonte pelo meu próprio ativismo. (BAKHTIN, 2003, p.174)

Então temos o autor, um dado homem, donde o eu para si é esteticamente irreal, que não determina a si mesmo, de um lado, e, do outro, um homem dado, a personagem, o herói-criatura que, segundo Bakhtin (2003), pode ser o centro axiológico da criação artística e, consequentemente, também o herói de uma obra, pois só ele pode ser essencialmente enformado e concluído. O mesmo não acontece com o primeiro, o autor-homem no ato de existir, pois, o horizonte é um eterno devir, um contexto de possibilidades não acabadas, abertas, já que inúmeros fatores extra-consciência (do autor-homem) interagem dialogicamente na construção momento-a-momento desse acontecimento singular que tem início no nascimento do indivíduo e perdura até sua morte.

Os escritos de Bakhtin têm uma peculiaridade que traspassa toda a sua produção discursiva: ao discorrer sobre arte, estética, literatura ou filosofia da linguagem, ele sempre traz junto o sujeito-indivíduo, o ser do diálogo, ou seja, às vezes ele deixa a impressão de que suas reflexões sobre os citados fatores ou áreas do saber são uma desculpa para falar do homem e daquele que o constitui – o Outro. Quando ele diz (idem) “Viver significa ocupar uma posição axiológica em cada momento da vida, significa firmar-se axiologicamente”, ele faz referência aos homens em geral e não a uma entidade específica como o homem na posição de autor e, menos ainda, a uma personagem de uma obra de ficção, de um romance. Afirmamos isso em termos de precedência, pois, naturalmente que o autor age conforme seus valores e os valores que vê no agir de outros, pois, tais valores são matéria-prima para a construção axiológica da personagem.

O eu e o outro são as categorias axiológicas basilares, que pela primeira vez tornam possível qualquer juízo de valor efetivo, e um momento desse juízo, ou melhor, a diretriz axiológica da consciência não ocorre só no ato na

verdadeira acepção do termo, mas em cada vivenciamento e até na sensação mais simples [do cotidiano]. (BAKHTIN, 2003, p.174)

Realidade, ficção e realidade da ficção estão subsumidas na lógica do diálogo entre sujeitos interactantes, à sua localização no espaço e no tempo, entre o pré-dado, entre o horizonte social imediato e o devir. A escrita bakhtiniana não avisa quando está falando de literatura ou dos sujeitos em ação na vida. Talvez seja proposital deixar para um terceiro-outro, o destinatário co-enunciador do próprio Bakhtin, tal discernimento.

Problematizar a ação do autor é interessante e desafiador, pois, temos nessa figura o autor-homem, o autor-narrador e o autor-personagem. Este último, porém, Bakhtin (2003) parece não reconhecer enquanto possibilidade estética. Neste sentido, tentaremos apresentar uma solução teórica conciliatória. Bakhtin (2003) afirma em primeira pessoa o seguinte:

“Verificamos que eu mesmo, enquanto determinidade, posso me tornar sujeito (e não personagem) apenas de um tipo de enunciado – o auto-informe-confissão, onde a força organizadora é a relação axiológica consigo mesmo, que por isso é absolutamente extra-estética” (p.175). Ele já havia alertado que “eu para mim mesmo sou esteticamente irreal”

(p.174). Concordamos, sob o ponto de vista de que nossos dizeres não coincidem, necessariamente, com o que somos, com o que seria nossa essência ou espírito. Concordamos com a impossibilidade de que alguém, o autor, possa transformar em criação artística verbal a improdutividade de uma relação axiológica consigo mesmo, pois, como diz Bakhtin, “meu horizonte não pode fechar-se tranquilamente e abarcar-me como meu ambiente axiológico: eu ainda não existo no mundo axiológico como dado positivo tranquilizado igual a mim mesmo”

(p.174). Porém, assumindo-se teoricamente – porque o autor pode entender que está produzindo uma obra absolutamente idêntica a si mesmo – tal impossibilidade como obra de ficção, portanto um resultado artístico-estético; é possível, sim, dividir o sujeito em dois seres: o primeiro, um “dado autor” axiologicamente inserido no horizonte real da vida concreta; o segundo, um “autor dado” – por um dado autor, escrevendo sobre si mesmo, criaria, assim,

uma personagem, cujo desígnio – ele agora no papel de outro, teria uma relação axiológica consigo mesmo. Obviamente, tal possibilidade se daria sob a perspectiva de que o discurso verbal sobre sua dada vida, não coincidiria com ela própria – uma vida dada, visto que, as palavras jamais são suficientes para determinar ou repetir qualquer vida vivida. Cada ser em

atividade age, fala e sente, condicionado ou estimulado por inúmeros fatores físicos, geográficos, sociais, econômicos, políticos, afetivos, psíquicos, momento-a-momento, que inviabilizam qualquer reprodução de si por outrem ou por si mesmo, a não ser sob um acontecimento discursivo estético e artístico, fruto do desígnio da relação eu-outro.

Quando Bakhtin admite que o auto-informe-confissão seria o único tipo de enunciado possível de si-para-si-mesmo, onde o autor poderia forçosamente tornar-se sujeito e não personagem, pois a força organizadora seria a relação axiológica consigo mesmo, e, portanto, extra-estética, cremos que: ou Bakhtin coloca esta possibilidade no campo da teoria, enquanto impossibilidade estética da congruência absoluta consigo mesmo – já que, por definição, a relação consigo mesmo seria “estra-estética”; ou ele acreditaria mesmo que um autor escreveria sobre si enquanto sujeito – extra-estético, portanto real, não-artístico, não ficcional, informando e confessando a si próprio tal qual a vida que teria vivido. Não entendemos que Bakhtin defenderia esta última hipótese.

Assim o dizemos, empregando o próprio pensamento bakhtiniano para apontar uma possibilidade divergente, ou não sugerida por ele. Nada impede que um dado autor tente escrever uma obra confessional, na crença de que ele ali deposita o resultado de sua vida vivida. Nada impede que tal autor o faça na primeira pessoa ou sob pseudônimo, o que não faz a menor diferença, a não ser a de sentir-se mais à vontade escondido sob outra alcunha, nada impede. Porém, sempre, e de qualquer modo que o fizer, estará ele criando uma personagem-autor, que narra à própria história, a história de si mesmo enquanto personagem, por mais que se queira fugir deste desígnio. Teoricamente e na prática é isso possível, apenas

ratificamos que essa personagem seria uma personagem mesmo, isto é, um-outro-de-si, por mais idêntico que possa parecer a si mesmo.

Bakhtin (2003, p.6) se reporta às confissões de autor, como em Gogol e Gontcharov, sobre suas personagens, ao externar sua verdadeira posição em face delas, enunciando a impressão que as personagens agora produzem sobre ele – o autor – como imagens artísticas e a posição que ele sustenta em relação a elas enquanto pessoas vivas e definidas do ponto de vista social, moral, etc. Bakhtin (2003) vê aí o descolamento da personagem enquanto criação do próprio autor, seu criador ativo, que teria também tornado independente de si mesmo. Em seguida, ele nos deixa a seguinte passagem sobre o material que emana das declarações do autor sobre o processo de criação da personagem: “Esse material tem um imenso valor biográfico e pode adquirir também valor estético, mas só depois de iluminado [*il.*] pelo sentido artístico da obra” (p.6). E completa afirmando que o autor-criador nos ajuda a compreender também o autor-pessoa – e já depois suas declarações sobre sua obra ganharão significado elucidativo e complementar. Mais tarde, em 1929, Bakhtin (2005) vislumbra sobre a obra de Dostoiévski a equipolência de vozes entre autor e personagens, não deixando mais dúvidas sobre a auto-referência do autor que, uma vez posta na obra, torna-se um valor estético, no sentido de que não se trata mais do autor-homem, mas, de uma voz autoral, narrativa, criada pelo próprio autor.

Sobre Gontcharov, para efeito ilustrativo, capturamos a seguinte passagem na Veja on-line¹³:

Logo nas primeiras páginas do romance é possível identificar traços biográficos do autor, criado por um avô aristocrata e liberal. Mas, embora satirize a indolência de Oblomov e dos nobres decadentes, Gontcharov, que foi funcionário público por 32 anos, revela-se um conservador. Ele foi, sim, um dos autores da Idade de Ouro da literatura russa. Avançou na trilha aberta por Turgueniev, tocou nos mesmos temas de Tchecov e foi visto por Dostoiévski quase como um rival. No entanto, escreveu somente três livros. Tornou-se um escritor amargo, que encerraria sua carreira 22 anos antes de

13 Disponível em: < http://veja.abril.com.br/311001/p_141.html > Acesso em: 25/01/2011

morrer. A despeito de criticar o provincianismo, não se interessou quase nada por aquilo que estava fora do alcance de seu nariz. Tinha muito do deprimido Oblomov, que só não se mata porque tem preguiça de chegar ao precipício. (FILHO, Antonio Gonçalves. *Veja on-line*, Edição 1724, de 31 de outubro de 2001)

Qualquer ato estético de mim sobre mim mesmo, caso seja essa minha intenção autoral, faria com que o eu-sujeito-autor passasse à condição de personagem, ou seja, para uma “ficção do eu”, e não um “eu” encarnado em discurso.

O desígnio basilar [a relação eu-outro] é executado com material de discurso (que se torna artístico na medida em que é orientado por esse desígnio) em determinadas formas de obra verbalizada e por certos procedimentos condicionados não só ao desígnio artístico basilar mas também à natureza de dado material – a palavra, que se tem de adaptar para fins estéticos. (BAKHTIN, 2003, p.174-5)

Quando falamos aqui de “ficção”, palavra que encerra um conceito bastante amplo e polissêmico, pois tanto ela pode se referir a algo fantástico, surreal; quanto a uma narrativa remissiva a certo acontecimento, acrescida de alguns exageros ou adornos estilísticos; falamos aqui e agora de um dado autor que tenta ser fiel a si próprio, porém, uma vez que a vida vivida passe ao campo de vida contada – ou narrada, ela passa, certamente, ao campo da ficção; não no sentido de que seja uma invenção, uma mentira, uma farsa, mas, no sentido de que passa a ser algo assemelhado a certa vida, o que não deixa de ser um ponto de vista, uma posição de autor sobre si mesmo. É possível haver uma narrativa de um outro sobre um dado sujeito, mais aproximada do real – considerando sua totalidade inapreensível – que a realizada pelo próprio sujeito, devido à condição exotópica; ou seja, o outro vê o “um” por inteiro, pela sua externalidade, em gestos, falas, e atitudes.

Em cenas do cotidiano, há casos em que alguém descreve a si para um grupo, sendo por tal motivo alvo de chistes e risos desaprovativos. Tal descrição teria sido um algo estético-axiológico, do sujeito a partir do sujeito; ou, uma vez que a palavra teria sido empregada para resgatar uma personalidade – a si mesmo, se faria um relato estético-axiológico sobre si mesmo.

Se a estética específica não deve separar-se da relação criativa essencial do autor com a personagem, se em todas as formas estéticas a força organizadora é a categoria axiológica de Outro, e também é a relação com esse outro enriquecida pelo excedente axiológico da visão para o acabamento transgrediente – o que sobra da autoconsciência ativa, afirmamos que, numa relação esteticamente “impossível” do autor consigo mesmo, já que “posso ser apenas portador da tarefa da enformação e do acabamento artísticos mas nunca o seu objeto – a personagem” (BAKHTIN, 2003, p.174), quando se dá tal acontecimento artístico, e ele se dá, apenas o autor assume estrategicamente (e não poderia ser de outro modo) o lugar de Outro, sendo assim o “outro-para-si-mesmo”.

No prefácio escrito por Todorov, ele diz (BAKHTIN, 2003, p.xix) que a criação estética é um exemplo particularmente bem-sucedido de um tipo de relação humana: aquela em que uma das duas pessoas engloba inteiramente a outra e por isso mesmo a completa e a dota de sentido; ele afirma isso interpretando Bakhtin, para quem o sujeito não pode englobar-se a si mesmo, pois, uma vida só pode ser englobada no horizonte de alguma outra pessoa, ou seja, um alguém (a personagem) visto por um autor. O que insistimos aqui é na possibilidade concreta do autor vir a englobar-se a si mesmo não de forma idêntica, mas no sentido de criatura de um outro olhar, de uma nova perspectiva estética, esta traduzida em novo discurso verbal ou escrito.

Para Bakhtin (2003), a obra de arte não seria o objeto de um conhecimento puramente teórico, desprovido de significação de acontecimento e peso axiológico; a obra de arte se define como acontecimento artístico vivo, como momento significativo de um acontecimento único e singular do existir. Um autor, ao construir a arquitetura de uma obra, com lugares, personagens e motivações, está também ele vivendo, existindo. “O que é acontecimento e tem significado não é a relação do autor com o material, mas com a personagem” (p.175). Deste modo se define a posição do autor, sendo ele o portador do ato da visão artística e da criação

no acontecimento do existir, ele é quem opera com os elementos desse acontecimento e por isso sua obra é também um momento desse acontecimento.

Embora tratemos aqui do “problema do autor”, Bakhtin chama a atenção para o fato de que a personagem e o autor-espectador seriam os momentos vivos essenciais, os participantes do acontecimento da obra, além do autor, é claro; “só eles podem dar a ela a unidade de acontecimento e fazê-la comungar essencialmente no acontecimento único e singular do existir” (BAKHTIN, 2003, p.176). Com efeito, ninguém narra para o deserto, a nossa fala, a criação de nossos enunciados pressupõe um outro-ouvinte-interlocutor, aliás é o outro que determina, quem proporciona as oportunidades de dizer. Não dizemos certas coisas por dizer. As dizemos para certas pessoas ou grupos. Criamos a obra porque há um gênero do discurso artístico e um público para apreciá-la, para responder algo sobre nossa criação. Quando criamos uma personagem axiologicamente inserido em certo mundo, criamos suas relações com todas as instâncias – seres e objetos – desse mundo. Esse é o princípio dialógico. Criamos o narrador – este também uma personagem – que conta a história, seja ele um participante ou não de dentro da obra; estabelecemos a relação axiológica da personagem na trama romanesca, por exemplo, mesmo que essa personagem pareça agir “por si só”, mas das diversas alternativas desse agir, se é que todas são postas na obra, depois de pensadas na imaginação do autor, é este quem decide, escreve, registra o que teria acontecido, o que não acontecera e o que poder(i)á acontecer. Quantas vezes a personagem, na relação com o autor-espectador, torna-se “mais importante” que o autor da obra? Autor, personagem e leitor são todos participantes ativos do acontecimento artístico.

Nós sempre podemos definir a posição do autor em relação ao mundo representado pela maneira como ele representa a imagem externa, como ele produz ou não uma imagem transgrediente [transcendente, na tradução do francês] integral dessa exterioridade, pelo grau de vivacidade, essencialidade e firmeza das fronteiras, pelo entrelaçamento da personagem com o mundo circundante, pelo nível de completude, sinceridade e intensidade emocional da solução e do acabamento, pelo grau de tranqüilidade e plasticidade da ação, de vivacidade das almas das personagens. (BAKHTIN, 2003, p.177)

Destacamos que há também as posições do autor-espectador – o leitor da obra – e as posições das personagens. Cada leitor se defronta, se confronta com a obra artística conforme seus próprios valores – os valores que constituem a si próprio enquanto ser-vivo-no-mundo. A personagem, que é criada axiologicamente pelo autor conforme sua circunstância no mundo, também tem uma visão axiológica que lhe pode ser atribuída pelas demais personagens e pelos possíveis leitores-responsivos da obra. Por isso uma obra, dada à multiplicidade de possibilidades de ser percebida, re-criada, pelos diferentes leitores, mesmo quando acabada do ponto-de-vista do autor-criador, isto é, tenha começo, meio e fim, esta seria inacabada, aberta a novas aventuras do olhar estético. A cada novo olhar de um mesmo interactante, uma nova obra se descortina. Até para o próprio autor diante de seus próprios escritos.

Como o autor é o único que tem a visão exterior a fim de dar sentido a uma vida, e que esta vida é uma transgrediência da autoconsciência do autor, que a engloba completamente, esta vida é a própria personagem – para Bakhtin, a exotopia do autor. No capítulo I, Bakhtin (2003, p.10) já afirmava que “o autor é o agente da unidade tensamente ativa do todo acabado, do todo da personagem e do todo da obra, e este é transgrediente a cada elemento particular desta”. Ele diz em seguida que a consciência do autor é a consciência da consciência, isto é, a consciência que abrange a consciência e o mundo da personagem.

Toda essa teia complexa também envolve o autor-criador da charge na composição de suas personagens e personalidades; na sua forma particular de ver e desenhar o outro – na encenação de um *ethos*; no tratamento axiológico dos temas; na apresentação de pontos-de-vista sobre o mundo; na proposição de enunciados que farão parte da cadeia de enunciados em disputa ideológica no âmbito midiático.

1.4.8 *Discurso*

Adotamos aqui a noção de discurso considerando as proposições e a própria discursividade sobre o tema, postos por Maingueneau (1997, 2005), para quem se deve pensar as condições de uma enunciabilidade possível de circunscrever-se historicamente. Esse acontecimento se dá pelo primado do interdiscurso – “o conjunto estruturado das formações discursivas – em que se constituem os objetos e as relações entre esses objetos que o sujeito assume no fio do discurso” (*In: CHARAUDEAU & MAINGUENEAU, 2008, p.287*).

Também consideramos as preocupações e a exegese de Possenti, para quem a teoria linguística deve ser levada a sério pelo analista do discurso para que ele, no afã de afirmar o espaço de sua disciplina, não esqueça os elementos linguísticos que o discurso sempre contém, e não acabe por preferir um discurso sem discurso e sem língua, e que uma teoria adequada deve considerar a linguagem como trabalho e atividade (POSSENTI, 2001); para quem os temas Discurso e AD devem ser fustigados para serem bem compreendidos (POSSENTI, 2002); e para quem os temas centrais da AD precisem de menos comemorações e mais debates, e que a polêmica, de preferência por escrito, é o que o atrai, enquanto pesquisador e analista (POSSENTI 2009), provavelmente pela riqueza teórica que suscita, e pela possibilidade de renovar ou redirecionar certas noções.

Tomamos a natureza do discurso fiado nas aproximações dentre Maingueneau e Possenti, juntando-os à Bakhtin, para quem a palavra – discurso – seria uma ponte entre cada um e o outro (BAKHTIN, 2002b), no sentido plural, coletivo, sócio-interativo.

1.4.9 *Interdiscursividade e intertextualidade*

São noções cruciais para a produção de efeitos de sentido nas charges. Maingueneau diz que “a enunciação não se desenvolve sobre a linha de uma intenção fechada; ela é de parte a parte atravessada pelas múltiplas formas de retomada de falas, já ocorridas ou virtuais, pela ameaça

de escorregar naquilo que não se deve jamais dizer” (*In: CHARAUDEAU & MAINGUENEAU, 2008, p. 287*). Quando nos dirigimos a alguém, a um leitor presumível, dizemos menos do que precisaríamos; caso não houvesse o primado do interdiscurso sobre o discurso, no sentido de que nos fundamos nos implícitos, no compartilhamento relativo ou razoável de mundos, precisaríamos de muito mais palavras, gestos e imagens para nos fazer entender. Charaudeau (*In: CHARAUDEAU & MAINGUENEAU, 2008, p.286*) vê no discurso um jogo de reenvio entre discursos que tiveram suporte textual, mas de cuja configuração não se tem memória. Ele exemplifica no slogan “Danoninho vale por um bifinho”, que é o interdiscurso que permite as inferências, ao reivindicar da memória discursiva o conhecimento de que “os bifês têm alto valor protéico e devem ser consumidos”; portanto subjaz a noção de que se deve consumir Danoninho.

Já a intertextualidade, compreendemos como a remissão, a alusão de um dado texto no interior de um enunciado; assim, um texto pode ser retomado em um enunciado como um fragmento presumivelmente reconhecível pelo coenunciador, a fim de que este faça as relações pertinentes ou intencionais de efeitos de sentido. Não faria sentido colocar uma cenografia da fábula *Chapeuzinho vermelho* numa charge, caso o leitor não tenha conhecimento da história do lobo mau que se passa pela vovó de Chapeuzinho, com fins gastronômicos. Entendemos que a intertextualidade pressupõe uma cenografia, enquanto que a interdiscursividade pressupõe uma retomada axiológica de um discurso, seja para referendá-lo, para refutá-lo, seja para destroná-lo.

Intertextualidade e interdiscursividade não são sinônimas nem antônimas. Maingueneau (*In: CHARAUDEAU & MAINGUENEAU, 2008*) diz que se emprega intertexto quando se quer designar um conjunto de textos ligados por relações intertextuais, e que o uso tende a empregar intertexto quando se trata de relações com textos-fonte precisos (citação, paródia...) e interdiscurso para conjuntos mais difusos, como o exercício da fala.

A enunciação de charges é fundamentada na interdiscursividade em toda a sua plenitude, pois, muitas vezes, é “naquilo” que não está mostrado na discursividade do enunciado que pode estar a graça, o efeito de sentido espirituoso. E a fonte de prazer pode estar no jogo em que o coenunciador é convidado a participar, sendo que é este último que descobre, ou melhor, resgata os temas de outros discursos, os associa ao atual discurso, sendo, portanto, um participante ativo na fruição de efeitos de sentidos, cujos dados objetivamente, não foram dados ou marcados no interior do enunciado. Retomando a citação de Maingueneau no início desse tópico, os chargistas podem usar como estratégia narrativa a possibilidade de que o leitor responsivo diga, pense, e veja o que não deve ser dito, mostrado. Quando isso acontece, o leitor pode sentir-se gratificado com o fato de o autor-enunciador deixar para ele a “conclusão”, o “fechamento” da enunciação – com elementos constitutivos “de fora”, isto é, externos ao acabamento artístico do enunciado.

1.4.10 Cena de enunciação

Maingueneau (2004) propõe uma análise da cena da enunciação em três situações distintas: cena englobante, cena genérica e cenografia. As duas primeiras, ele chama de “quadro cênico”, que seria “o espaço estável no interior do qual o enunciado adquire sentido” (p.87). Para ele cada gênero de discurso define seus próprios papéis; portanto, num panfleto de campanha eleitoral – exemplo dele –, trata-se de um candidato dirigindo-se a eleitores; numa sala de aula, de um professor dirigindo-se a alunos etc. Adotando esse ponto de vista, assumimos que a charge é um tipo de enunciado opinativo, do campo do humor gráfico, que discute temas da atualidade e que se dirige a leitores via mídia impressa ou eletrônica: trata-se de um chargista – autor, jornalista e humorista – dirigindo-se a um público, ao conjunto de coenunciadores presumíveis através do humor gráfico; assim temos a cena englobante, relativamente estável. Como cenografia, temos as infinitas possibilidades combinatórias e icônicas de instituir um tipo de cena que seja mais ou menos crucial para os efeitos de sentido.

Ao apreciar uma charge, o leitor depara-se com uma cena cuja enunciação está completa em um registro gráfico e/ou virtual. Essa é uma noção da análise do discurso que presume a figura de um enunciador e de seu correlato, o coenunciador, cuja enunciação – que parte do primeiro – acontece em um espaço instituído; no presente estudo, definido pelo gênero “charge”. Numa situação face a face, um professor estaria diante dos alunos, em uma sala de aula. No caso de nosso objeto, dificilmente há uma interação nesse nível.

A cena de enunciação é compreendida tanto pelos chargistas-enunciadores, quanto pelos leitores/coenunciadores, como um espaço onde, seja qual for o tema da atualidade, uma visão crítica e divertida é posta em circulação através de uma cenografia estrategicamente construída para esse fim. Trabalharemos aqui, principalmente, com a noção de cenografia, já que o corpus sob o qual nos debruçamos é, a priori, de um mesmo quadro cênico – um mesmo tipo de enunciado, enquanto unidade da comunicação discursiva; nesse caso, tomamos como basilar a argumentação de Bakhtin (2003).

Para Maingueneau, a cenografia é instituída pelo próprio discurso, considerando-se além das figuras de um enunciador e seu correlativo – coenunciador, uma cronografia, ou seja, um horizonte social imediato, e uma topografia, ou seja, um lugar de onde o discurso se faz surgir (pela ação do enunciador, em vista de um leitor plural presumível). Nesse ponto, faremos sempre uma aproximação entre o que diz Maingueneau – sob os auspícios da Análise do Discurso e M. Bakhtin – sob seus escritos quanto à situação de enunciação, alteridade e cronotopo.

Desse modo, as charges são tipos de enunciados que suscitam uma cenografia a fim de agir sobre o destinatário para modificar suas convicções, destronar personalidades ou proposições institucionais, zombar de determinados acontecimentos, enfim, apresentar juízos de valor sobre temas da atualidade a serem fruídos dialogicamente pelo conjunto de leitores.

Recorreremos à noção de cenografia, e de simplesmente “cena” – para aludir à parte interna

do enunciado, ao que está delimitado pelo registro, àquilo que se revela graficamente ao interlocutor. Ao referirmos a categorias como contexto, situação de comunicação ou de enunciação, estaremos nos reportando às partes constitutivas externas mas pertencentes ao enunciado.

1.4.11 *Ethos*

Tomaremos de Maingueneau a noção de *ethos* por ele colocada, principalmente, no âmbito da análise do discurso. A partir da retórica antiga, donde o *ethos* designa a imagem de si que o locutor constrói em seu discurso para exercer uma influência sobre seu alocutário, o *ethos* retórico foi retomado nos trabalhos de Maingueneau, no sentido de que o enunciador deve legitimar seu dizer em seu discurso, marcando, assim, tanto sua própria relação a um saber, como uma posição institucional a que se atribui. Esse enunciador, para Maingueneau, também se deixa apreender como uma voz e um corpo; e essa dupla figura se traduz também no tom, e este tem relação ao falado e ao escrito (cf. AMOSSY, *in*: CHARAUDEAU & MAINGUENEAU, 2008, p.220).

Para Amossy (*In*: CHARAUDEAU & MAINGUENEAU, 2008) o *ethos* se desenvolve nos trabalhos de Maingueneau, em relação à noção de cena de enunciação, quando o locutor pode, mais ou menos livremente, escolher sua cenografia ou cenário familiar, como agir sob a postura de um pai benevolente ou a de um homem de fala rude.

Observamos, porém, que o *ethos* autoral percebido pelo interlocutor não é, necessariamente coincidente com o *ethos* a que um autor se atribui ou emula. Um autor que supõe apresentar em seus enunciados uma postura agressiva pode não ser percebido em seu dizer, nesse tom, por certo número de interlocutores. Por outro lado, um autor que se pensa sereno em seu enunciar, pode ser visto como virulento por certo grupo de interlocutores, bastando, para isso uma zona de conflito entre as respectivas formações discursivas, que acarretariam o fenômeno

da interincompreensão (cf. MAINGUENEAU, 2005). A discrepância entre um *ethos* supostamente encenado e o percebido, pode até levar ao riso, Chaplin que o diga.

Se na oralidade um locutor cria para si um *ethos* a partir do modo como encara o público, como anda, faz pausas e gesticula; numa charge, o *ethos* do autor-chargeiro pode ser engendrado tanto no modo como apresenta o texto-verbal, quanto na maneira de desenhar as figuras. É justamente no ato de enunciação – na amplitude e direção dos traços, na postura dos corpos, na distância entre os elementos, no emprego da perspectiva, na hierarquia das falas, no linguajar dos personagens e personalidades caricaturadas, enfim, na estratégia narrativa do todo compositivo, que o *ethos* é encenado.

1.4.12 Ironia e sentido literal

A noção de ironia, para Maingueneau (2004. ____ & CHARAUDEAU), é uma figura de linguagem que consiste em dizer o contrário do que se quer fazer o destinatário compreender.

Seria, também, uma fenda que o enunciador escava em sua própria enunciação, desconexão que se quer desconcertante entre discurso e realidade “Se E1 diz que ele é bom”, as estratégias discursivas enunciadas por este querem fazer o co-enunciador E2 ler “ele é ruim” (p.291-2).

No caso da oralidade, a entonação e a gestualidade podem levar o interlocutor a compreender o que foi dito em termos gramático-lexicais de modo inverso, ou seja, em termos semânticos,

ou melhor, em termos de sentidos em fruição. Nos enunciados em suporte gráfico, com múltiplas linguagens, como a charge, a expressividade dos elementos não-verbais pode desdizer ou pôr em desconfiança o que foi dito através de um balão de fala, de um título ou de uma legenda.

Os efeitos de sentido ditos “irônicos”, verificado no corpus, revelam mais uma posição de autor que, assumidamente, diz que algo vai bem, quando, através de pistas axiológicas, mostra que algo “vai mal”. Trata-se menos de desqualificar a palavra de um enunciador, e mais de

destroná-lo, mesmo que, para isso, recorra a um dito literal de alguma personalidade. Como se trata de um espaço discursivo do campo do humor, nada assegura que os “ditos literais” numa charge, são, de fato, literais. Mas, reforçando, como se trata de um enunciado opinativo, prevalece o desejo de desqualificar algum projeto ou promessa de certa personalidade, mostrando que esta deverá fazer o contrário do que prega. Assim um chargista pode desenhar um governante dizendo que “trabalha para o bem dos trabalhadores”, enquanto a cenografia mostra um operário sob seus pés, pisoteado.

É importante para a noção do efeito irônico, discutir a questão do sentido literal - SL que se opõe a de sentido não-literal - SNL. Ressaltamos que ambas precisam do contexto, das condições de produção e da situação de enunciação para que seus efeitos de sentido venham à tona, sejam coincidentes com a literalidade ou não. É curioso como estamos mais afeitos a não-coincidência literal do sentido com a sentença ou frase, que é parte de sua constituição, que quando há coincidência ou SL.

Não há como se pensar em enunciado e os sentidos que suscita levando em consideração apenas a parte verbo-textual, sem levar em conta fatores como a capacidade de ver e ler o tempo do mundo. Bakhtin (2003) não vê, por exemplo, o espaço “como um fundo imóvel e um dado acabado de uma vez por todas, mas como um todo em formação, como acontecimento” (p.225). Por isso, pode parecer absurdo abordar o conceito de literalidade fora da situação que a engendrou, pois sem o contexto não haveria sentido, tampouco “sentido literal”.

Mas não se pode negar a existência de um fato linguístico recorrente, que é o uso da expressão “li-te-ral-men-te”, quando se quer enfatizar que a coisa aconteceu assim, como está escrito ou dito; e não como metáfora, da maneira que estamos habituados. Gibbs (*apud* MARCUSCHI, 2007) indaga-se qual o papel que o SL exerce na compreensão. O autor investe contra a tese griceana da pragmática estandar [*sic*], segundo a qual “primeiro temos

que processar inteiramente os sentidos literais e só então entender ou acessar os sentidos figurativos ou indiretos” (*apud* MARCUSCHI, 2007, p.83). Quando se ouve “o cigarro é uma bomba-relógio”, não se pensa que um cigarro vá explodir adiante, e sim que “fumar leva à morte”: para Gibbs (*Idem*, p.84), os “falantes entendem de modo direto o que é dito em linguagem figurada sem a necessidade de passar primeiro pelo suposto sentido literal”.

No texto defendido por Marcuschi (2007), pode-se inferir a importância de certos elementos constitutivos do enunciado para o esclarecimento das questões, como a competência ou o histórico do locutor diante do tema que aborda. Os trechos citados de obras de vários teóricos transitam entre objetividade léxica e subjetividade metafórica; entre o interior da linguagem – enquanto sistema – e uma situação contextual; entre uma forma e uma forma de ação. Em “terminei o livro” – enquanto sentença – permaneceria, no mínimo, a duplicidade de sentido entre terminar de ler ou de escrever o livro. Porém, numa situação contextualizada, poderíamos oferecer dois casos esclarecedores, que envolve o conhecimento ou uma relação de intimidade entre interlocutores. Vejamos um caso hipotético:

– *Terminei o livro*, diz Raimundo Carreiro;

– *Já tem título?* Pergunta o interlocutor.

Nesse diálogo, o interlocutor tomaria por saliência elucidativa o conhecimento, por parte deste, da profissão de Carreiro – de escritor, portanto no conhecimento do que, notoriamente, ele faz.

Caso o interlocutor tivesse emprestado um livro ao escritor Raimundo Carreiro, e este dissesse:

– Terminei o livro!

– Amanhã tu me devolves.

Agora o interlocutor responde com base numa saliência de causa – “emprestar um livro”.

Teríamos então, um locutor (A) que exerce o ofício de escritor, na posição de “leitor”, presumida pelo interlocutor (B) pelo fato deste ter-lhe emprestado um livro, o que poderia ser, num primeiro efeito de sentido, uma relação direta de causa e efeito. Porém, isso não impede que Raimundo Carreiro trepique: “não, ainda nem tive tempo de começar a ler teu livro, falo do meu, que terminei de escrevê-lo ontem, e já tenho editora certa para lançá-lo”. Ou seja, nem sempre que se tomem alguns fatores conhecidos como salientes para elucidação do sentido, necessariamente haverá êxito comunicativo – sem que haja explicações posteriores. Para Marcuschi (2007, p.95) “o certo é que o sentido é fruto de uma operação complexa com signos na relação com ações situadas socialmente e não o resultado de instruções que os signos portam em si mesmos”. Ao Linguista, parece que em todos os casos estudados a ideia de linguagem como sistema de representação não funciona em hipótese alguma. Para ele a via da interação parece ser a mais interessante: nem o SL se acha incrustado na língua; nem haveria uma simples determinação externalista de um contextualismo puro. É pela relação entre seres interobjetivamente comunicantes que Marcuschi (2007, p.94) vê na interação a base da produção de sentidos.

Numa questão que permanece aberta – quanto à ironia ter ou não em sua interpretação final, como primeira entrada, uma interpretação literal, Marcuschi (2007) admite a tese do processamento em paralelo, isto é, os enunciados são processados simultaneamente nos dois níveis sem haver uma precedência temporal entre um e outro dos processamentos (SL e sentido contextual). Assim, ele assume a proposta de Recanati de que “a interpretação não-litera do enunciado não pressupõe sua interpretação literal, contrariamente ao que acontece no nível dos constituintes” (*apud* MARCUSCHI, 2007, p.96).

O enunciado, opondo-se à frase, implica uma relação, como no caso da charge, entre autor e coenunciadores que presumivelmente, partilham, relativamente, um mesmo feixe de

informações e cultura, ensejando que os enunciados sejam vistos como um todo composicional, como defende Bakhtin (2003), que em sua perspectiva dialógica da linguagem, afirma que em qualquer campo de seu emprego, a linguagem está sempre “impregnada de relações dialógicas” (idem, 2005, p.183), que são “extralinguísticas”, irredutíveis às relações lógicas ou concreto-semânticas, e devem personificar-se na linguagem, tornar-se enunciados, e converter-se em posições de diferentes sujeitos expressas na linguagem.

Para Bakhtin (2005), não pode haver relações dialógicas entre as unidades sintáticas, entre orações vistas de uma perspectiva rigorosamente linguística, tampouco entre os textos, vistos da mesma forma. Se não há nem pode haver na linguagem, enquanto objeto da linguística, quaisquer relações dialógicas, não há, portanto, enunciado, pois não haveria subentendida a alternância dos sujeitos do discurso, nem a dupla orientação da palavra, já que toda ela, enquanto discurso, implica uma bivocalidade, que não é objeto da linguística enquanto sistema da língua. Nesse sentido, doravante não discutiremos a noção da literalidade do material irônico fora da noção de enunciado, enquanto unidade da comunicação discursiva, situando a língua como parte do contexto, portanto da experiência e da competência dos sujeitos em expressar-se através de seus signos, em realizar seus atos discursivos.

Em Houaiss (2009), encontramos três acepções que nos interessam:

Retórica: figura por meio da qual se diz o contrário do que se quer dar a entender; uso de palavra ou frase de sentido diverso ou oposto ao que deveria ser empregada, para definir ou denominar algo [A ironia ressalta do contexto.];

Literatura: esta figura, caracterizada pelo emprego inteligente de contrastes, usa-se literariamente para criar ou ressaltar certos efeitos humorísticos;

Sentido figurado: contraste ou incongruência que se afigura como sarcasmo ou troça; acontecimento marcado por esse contraste ou incongruência.

Primeiro, chamamos a atenção para o entre colchetes, posto pelo próprio Houaiss sobre a acepção “retórica”, de que a ironia ressalta do contexto, portanto considerando-se o extralinguístico que, já dissemos, é condição para a palavra viva, apropriada aos enunciados. Nas três rubricas, há o contraste como elemento comum. A distinção fica por conta do propósito comunicativo do enunciador:

(1): dizer o contrário (do que se quer dar a entender – um contraste) para definir ou denominar algo;

(2): dizer de modo contrastante a fim de provocar um efeito de humor;

(3): dizer de modo que haja incongruência ou contraste na maneira de dizer, a fim de fazer troça sobre outrem; de referir-se de modo cáustico sobre algo ou alguém.

Antes de tratar do problema da ironia, Maingueneau (2004) denomina de “captação” o fenômeno da imitação de um texto, quando se toma a mesma direção que ele: “Os cães ladram, os Lee Cooper passam” – o público pode facilmente “reconhecer o provérbio captado” (MAINGUENEAU, 2004, P.173-4). Por outro lado, ele denomina de “subversão”, os casos em que se ataca um gênero (como um provérbio) e o subverte de modo paródico; ou se ataca um discurso cristalizado (na forma de um provérbio) e o ridiculariza, arruinando-o. Nos dois modos, o enunciador valoriza sua própria enunciação ao desqualificá-los (o gênero ou o texto) pela imitação.

Ao estudar a narrativa dostoievskiana, Bakhtin (2005) assinala que “ao discurso parodístico é análogo o emprego irônico e todo emprego ambíguo do discurso do outro, pois também nesses casos esse discurso é empregado para transmitir intenções que lhe são hostis” (idem, p.195). O pensador russo diz sobre o discurso relatado direto que, quando um interlocutor

muito amiúde repete literalmente a afirmação de outro interlocutor, revestindo-a de novo acento e acentuando-a a seu modo, ele pode conferir à expressão citada, agora no seio de sua própria enunciação, expressões de dúvida, indignação, ironia, zombaria, ou deboche. Essa estratégia tanto é empregada por políticos na tribuna das casas legislativas, fato corriqueiro nos jornais televisivos, quanto nos enunciados chargísticos, fato comum neste gênero do humor gráfico, quando o autor deixa marcas da subversão do discurso citado através de expressões caricaturais, da ênfase em letras ou palavras, em saliências cromáticas, de proporção ou de traço.

Nos enunciados irônicos, pode não haver a contestação de gênero ou de texto, porém, nesse tipo de figura, o enunciador “subverte sua própria enunciação” (MAINGUENEAU, 2004, p.175-6); é quando o locutor parece admirar-se de alguém, quando diz “Que homem generoso!”, sobre um indivíduo que acaba de tomar uma atitude de avareza. Na oralidade, o sentido irônico pode ser reforçado pela entonação e pela gestualidade, para que não paire dúvidas sobre a pretensão do enunciador. Na escrita as reticências, as palavras enfáticas, o sublinhado ou grifado, o emprego de aspas ou do itálico, todos esses recursos podem ser índices que marcam o distanciamento. Como a escrita é gráfica, pode-se ainda empregar o estilo *bold*/negrito ou empregar uma cor diferente num trecho ou numa palavra. No caso das charges, emprega-se também, nos balões de fala, o aumento do corpo ou do *design* das letras que se quer destacar.

Classifica-se tal fenômeno como um caso de polifonia¹⁴ (BRAIT, 1996; MAINGUENEAU, 2004; BAKHTIN, 2005), pois, no enunciado irônico podemos ter mais de duas vozes, como: (1) a voz anônima ou de uma personalidade citada, no caso de uma charge, pode representar-se dentro de um “balão” de fala (empréstimo dos quadrinhos); (2) a voz do personagem na

14 Polifonia, nessa discussão da ironia, está empregada no sentido da multiplicidade de vozes, sem entrar no mérito da “equipolência das vozes” defendida por Bakhtin para o romance de Dostoiévsky. Vejamos como diz Brait (1996) no seu Ironia em perspectiva polifônica: “(...) mobiliza diferentes vozes, instaura a polifonia, ainda que essa polifonia não signifique, necessariamente, a democratização dos valores veiculados ou criados”.

forma de uma figura jocosa, de um animal, de um objeto – que tomaria a fala para si, no interior do enunciado; (3) a voz do enunciador, que encena em seu próprio discurso a voz deste outro, da qual se afasta; (4) pode ter, ainda, a voz de um interlocutor interno, que comentaria ou faria algum gesto de desqualificação da fala que fora copiada de um outro contexto de situação.

Ducrot (*apud* CHARAUDEAU & MAINGUENEAU, 2008) também oferece uma concepção polifônica¹⁵ (sic) para a ironia e distingue locutor de enunciador: “Falar de modo irônico é para um locutor L, apresentar a enunciação como expressando a posição de um enunciador E, posição cuja responsabilidade não é assumida pelo locutor L e, mais que isso que ele considera absurda” (idem, p. 291). Realmente, é preciso destacar esse ponto no discurso oral, porém, na charge, até por uma questão genérica – esperada, as falas de outrem, geralmente estão ali para serem destronadas, subvertidas, ou “ironicamente asseveradas”.

A noção de ironia é cara à AD, mas, sabidamente, não foi engendrada nesse campo teórico.

Proudhon [1809-1865]¹⁶, por exemplo, afirmou que

“A ironia foi, em todos os tempos, o caráter do gênio filosófico e liberal, o selo do espírito humano, o instrumento irresistível do progresso. Os povos estagnados são todos sérios: o homem do povo que ri está mil vezes mais perto da razão e da liberdade que o anacoreta que reza ou o filósofo que argumenta. (...) Ironia, verdadeira liberdade, és tu que me livras da ambição do poder, da servidão dos partidos, do respeito pela rotina, do pedantismo da ciência, da admiração pelos grandes personagens, das mistificações da política, do fanatismo dos reformadores, da superstição desse grande universo e da adoração de mim mesmo”. (PROUDHON *apud* MINOIS, 2003, p.482)

15 Para Faraco e Teza (FARACO, 2003, p.74-77), polifonia faria parte do vocabulário utópico de Bakhtin, de seu desejo de que nenhuma voz social se imponha como a última e definitiva palavra; seria a plenivalência das vozes em um “mundo em que qualquer gesto centrípeta será logo corroído pelas forças vivas do riso, da carnavalização, da polêmica, da paródia, da ironia.

16 Cf. <http://www.culturabrasil.pro.br/pjproudhon.htm>, acesso em 23/01/2011.

1.4.13 Saliência enunciativa

Nos enunciados há saliências cruciais para a produção de efeitos de sentido. Essas marcas que se sobressaem são parte das circunstâncias contextuais e históricas e, por isso, podem ser percebidas como algo saliente – que tem relevância. O locutor sabe disso, e por isso as coloca como pistas em seus enunciados. “Canivete” seria o fator saliente em “está chovendo canivetes”, termo que não denota uma literalidade, mas empresta valor de exagero à chuva que cai.

Caso “está chovendo canivetes” seja a fala de um candidato que esteja lendo num jornal a notícia de que seu adversário atingira o dobro das intenções de votos em relação a ele, que é o segundo colocado, tal fala seria rigorosamente metafórica, mas compreendida. O termo “chovendo canivetes” seria presumido como “a situação piorou”, ou, “a vaca foi pro brejo”. No caso anterior, sem um contexto, pode-se inferir que “no momento chove” literalmente – aludindo à chuva que acontece; enquanto canivetes (metáfora) seria o elemento relevante metaforizado. Na segunda hipótese, perde-se totalmente qualquer literalidade, pois, a justaposição de chover canivetes com a derrocada nas pesquisas, pressupõe efeitos de sentido referentes a uma situação desconfortável. Um chargista hábil, exploraria visualmente essa situação.

Os elementos que compõem os enunciados não são homogêneos, nem têm, necessariamente, o mesmo peso entre si, para a produção de efeitos de sentido. Algumas palavras podem ser mais importantes axiologicamente que outras no interior do enunciado, sendo que, muitas vezes, algumas podem ser subtraídas sem perda do que o todo compositivo pretendeu suscitar, considerando a situação de comunicação. Se alguém diz: “eu vou casar no fim do mês”; é óbvio que casar é o fator saliente, visto ser o fato único e raro, em oposição a fim do mês. No entanto o contexto de situação, somado a certo histórico, pode determinar ou apontar o termo mais relevante. Caso alguém avesso a preces diga – ontem à noite eu rezei muito; “rezei” seria

o fato novo, o diferente, o raro no enunciado, por conta do conhecimento do interlocutor sobre o enunciador deste ser avesso à genuflexão; entretanto se o enunciador fosse uma pessoa ligada à fé cristã, cujas preces fossem rotineiras, o fator de relevância provavelmente seria deslocado para a intensidade adverbial da prece. Desse modo, não há uma relevância marcada, óbvia, intencional, colocada estrategicamente pelo enunciador, mas circunstancial, pois depende do conhecimento mútuo, entre interlocutores.

O princípio de relevância não bastaria, por si só, para explicar de que modo a significação linguística de um enunciado e seu contexto interagem e determinam a maneira pela qual esse enunciado será compreendido; até porque, não há uma significância, um resultado aguardado, como num teorema. No caso das charges, as saliências são parte de um jogo, mas que este é jogado por interlocutores em situação concreta, viva, considerando um mundo volátil e as formações ideológicas dos co-enunciadores. Nossa abordagem se fundamenta na própria observação do fenômeno estudado, quando notamos que, dentre os elementos constitutivos, sempre há alguns que se destacam e chamam para si a atenção do coenunciador; quando justapostos ou não, assumem um protagonismo enunciativo-discursivo quanto à suscitação de efeitos de sentido e humor. Não negamos que há estratégias engendradas por aquele que enuncia visando a um leitor, porém assentado numa premissa dialogizada e relativamente presumível.

A charge, numa visada preliminar do corpus, pelo modo e pelo tema que convoca, tem em sua enunciação, pontos salientes cujas possibilidades de leitura estão sempre abertas a uma nova perspectiva. Os pontos de relevância enunciados podem ser desde um “nariz de Pinóquio” a uma letra no meio de um lexema que teria sua cor diferenciada ou destacada. A saliência também pode vir no cenário ou num elemento deste, num balão de diálogo, numa peça de vestuário, num pássaro que voa – um tucano, p.ex. Qualquer que seja ela, a saliência seria um ponto de estranheza, uma intervenção inesperada, uma supressão a ser notada ou algo

hiperbolizado numa cena que, sem tais destaques, passaria sem ironia, sem paródia, sem uma incongruência espirituosa, aos olhos do coenunciador.

1.4.14 Linguagem extra-verbal

Lidamos com um tipo de enunciado cuja materialidade é plástica, visual¹⁷. Nele se articulam os elementos gráfico-discursivos em sua superfície enunciativa – que convocam os elementos não mostrados para, em seu todo compositivo, fazer um comentário crítico-humorístico dos acontecimentos da atualidade. Esse gênero discursivo manifesta-se esteticamente através da arte pictórico-figurativa que institui uma cena validada, um script, uma reprodução do real, em cuja intervenção picaresca – revela-se o logro [*presumível*] no que aparenta ser o sério –, através de efeitos de sentido espirituosos.

Segundo Dondis (1997), “o ponto, a linha, a forma, a direção, o tom, a cor, a textura, a dimensão, a escala e o movimento (...) são a matéria-prima de toda informação visual em termos de opções e combinações seletivas” (p.51). Acrescentamos a espessura, os contornos, os espaços, a proporção, o ritmo, a perspectiva, o arranjo, os símbolos, a iconicidade e a caricatura. Para a autora, a estrutura da obra visual é a força que determina quais elementos visuais estão presentes, e com qual ênfase essa presença ocorre. Ou seja, o que se destaca ou se salienta, dentre os demais para a compreensão da obra – do enunciado.

Dondis (1977, p.51) recorre ao pensamento gestalista – cuja base teórica é a crença em que uma abordagem da compreensão e da análise de todos os sistemas exige que se reconheça que o sistema, o objeto ou o acontecimento como um todo é formado por partes interactuantes.

Estas podem ser isoladas e vistas como inteiramente independentes, e depois reunidas no todo

17 Há na programação da rádio CBN, pelas manhãs, um quadro humorístico denominado pelos produtores de “A charge do jornal”, conforme: <<http://cbn.globoradio.globo.com/colunas/a-charge-do-jornal/A-CHARGE-DO-JORNAL.htm>>, acesso em 01/03/2011. Não é nosso foco discutir a “charge” numa mídia sonora, do mesmo modo que não discutiremos aqui animações na internet, com sequencia de desenhos animados e com falas (cf. <<http://charges.uol.com.br/2011/03/01/cotidiano-na-comissao-de-educacao/>>, acesso em 01/03/2011), também classificados como charge. Seria uma discussão deslocada do campo do humor gráfico, que envolveria questões de gênero, de equívocos semânticos e problemáticas de tempo e movimento.

– depois de analisadas, para uma leitura mais complexa e, talvez, livre de equívocos. “É impossível modificar qualquer unidade do sistema sem que, com isso, se modifique também o todo” (DONDIS, 1977, p.51). Corroborando com nossa metodologia, Dondis (1977, p.52) diz que “são muitos os pontos de vista a partir dos quais podemos analisar qualquer obra visual; um dos mais reveladores é decompô-la em seus elementos constitutivos, para melhor compreendermos o todo”. Esse foi o nosso procedimento empírico, que tornou possível uma teorização para fins de análise.

1.4.15 Brancos, silêncios e síntese

Tratamos aqui da enunciação, e, como diria o trompetista e compositor Miles Davis, os silêncios e as pausas, na música, são tão eloquentes quanto os sons. É com nosso silêncio avaliativo que escutamos o outro. É com nosso silêncio atencioso que o estimulamos a desenvolver ideias, a comunicar-se conosco, considerando, inclusive as hesitações. Na charge, podemos equiparar o silêncio ao espaço em branco. É o espaço em branco que nos revela o que se lhe opõe: os elementos constitutivos internos do enunciado. Também são os espaços em branco que nos deixa perceber as distâncias e proporções entre os objetos verbais e icônicos que forma o todo compositivo. Caso nos fosse pedido uma síntese do quadro teórico, diríamos: “a palavra é uma ponte entre nós e os outros, e o silêncio também”.

A necessidade de convocar saberes de múltiplos campos teóricos se assenta na diversidade de fios discursivos que tecem o tipo de enunciado que estudamos. Notamos que esses campos se interpenetram, permitindo operações além das fronteiras que os delimitam. Isso faz com que as linhas divisórias concebidas sirvam apenas para resguardar as respectivas epistemologias. Portanto operamos sobre o corpus, teoricamente, numa faixa de cooperação, de interseção, e de complementaridade de saberes como design gráfico, análise do discurso, teorias da enunciação e linguística.

1.5 ORIGEM DA LINGUAGEM GRÁFICA PREDECESSORA DA CHARGE

A charge tem sua origem e disseminação em condições de produção relativamente estáveis a partir do desenvolvimento industrial dos modos de produção gráfica e da imprensa a partir do século XIX. Primeiro em panfletos e nos pequenos jornais e pasquins, até consolidar-se nas páginas de opinião na chamada grande imprensa no século XX com o advento das rotativas e da impressão pelo método ofsete. Os modos de expressividade gráfica fizeram uma longa jornada, até que esse tipo de enunciado fosse estabelecido em lugar privilegiado na mídia jornalística contemporânea. Mesmo assim, quase sempre, cada jornal publica apenas uma única charge diária na atualidade.

É curioso notar que, antes de criar um código abstrato para facilitar o diálogo com seus semelhantes, como a escrita, por volta de 4000 a.C., o homem recorria à arte pictórica para contar histórias, marcar território, exercer rituais mágicos ou simbolizar o poder político, conforme comprovado nos registros deixados pela arte parietal, entre 32000 e 8000 a.C. No Houaiss (2009) encontramos os verbetes “pictografia”, que designa o sistema primitivo de escrita em que se exprimiam as ideias por meio de cenas figuradas ou simbólicas; “pictórico”, que seria o relativo a ou próprio da pintura; e “pictograma”, que seria o desenho figurativo que funciona como um signo de uma língua escrita, não transcrevendo nem tendo relação explícita com a língua oral. Assim, temos três termos que designaria três acontecimentos: a expressão de ideias, a arte da pintura e a escrita. Já o termo “gráfico” designa o que seria relativo ou destinado à representação da linguagem por sinais desenhados ou gravados. Diante dessas acepções, trabalhamos todos os termos como linguagem, como a faculdade do homem de expressar ideias em sentido lato, através dos recursos disponíveis em sua condição e situação de enunciação historicamente situada. Quando examinamos a charge, o fazemos considerando seu todo composicional, sua expressividade, seu tema, sem discriminar os elementos verbais, da escrita ou das artes gráficas. Quando se diz “bom dia” para alguém,

com alegria, o fazemos com a voz, com as palavras de um código linguístico compartilhado, com a entonação, com o sorriso, com todo o corpo: todo o conjunto faz parte de uma mesma ação diante de um interlocutor responsivo.

Pesquisadores¹⁸ veem na arte rupestre encontrada em grutas, cavernas e vales pontos de vista engendrados socialmente sobre percepções de mundo. O olhar axiológico sobre eventos de suas respectivas épocas deixaram nas gravuras testemunhos de modos de vida, de formas de organização, de hierarquias sociais, de medos e conquistas. Observa, porém, a antropóloga Denise Sonneville-Bordes¹⁹, que nenhuma interpretação única pode explicar a totalidade das obras de arte pré-históricas, quer tratando-se da arte mobiliária, quer da arte parietal. O sentimento estético, decorativo ou não, tiveram o seu papel, mas, não é fácil para o observador moderno, privado de todas as fontes de informação, deslindar a meada das motivações paleolíticas. Concordando com tal advertência, certamente é desafiador o papel do analista de enunciados cujos registros estão ao seu alcance, operar entre as interpretações ancoradas em poucos vestígios, em vigorosos indícios, e evidências consistentes.

Para Gombrich (2009), os arqueólogos inicialmente recusaram-se a crer que representações tão vigorosas, naturais e tão animadas pudessem ter sido feitas por homens da era glacial; porém, aos poucos, os apetrechos de pedras, de ossos e de ferro encontrados nessas regiões foram revelando que aquelas imagens de bisões, mamutes ou renas tinham sido gravadas ou pintadas por homens que caçavam esses animais, logo, os conheciam muito bem.

É uma estranha experiência descer nessas cavernas, muitas vezes seguindo por corredores baixos e estreitos, mergulhar no negrume do ventre da montanha e, súbito, ver a lanterna elétrica do guia iluminar a imagem de um touro. Uma coisa é evidente: ninguém se teria arrastado por tal distância, até

18 Cf. Doberstein (2010); e Joëlle Robert-Lamblin, antropólogo do CNRS, França, in: <[HTTP://www.culture.gouv.fr/culture/arcnat/chauvet/fr/index.html](http://www.culture.gouv.fr/culture/arcnat/chauvet/fr/index.html)>, acesso em: 23 mai. 2011.

19 Citada (e traduzida) por VELOSO, C. R. História da arte I – Arte paleolítica; seleção de imagens por períodos com fins didáticos, in: <http://www.esgt.ipt.pt/download/disciplina/2834__01.%20Arte%20Paleolítica.pdf>, acesso em: 25 mai. 2011.

as soturnas entranhas da terra, simplesmente para decorar um local tão inacessível. (...) A explicação mais provável para essas pinturas rupestres ainda é a de que se trata das mais antigas relíquias da crença universal no poder produzido pelas imagens; dito em outras palavras, parece que esses caçadores primitivos imaginavam que, se fizessem uma imagem da sua presa – e até a espicaçassem com suas lanças e machados de pedra –, os animais verdadeiros também sucumbiriam ao seu poder. (GOMBRICH, 2009, p.42)

Seria possível fazer uma alegoria do final dessa passagem, substituindo os caçadores pelo chargista, a lança daqueles pelas penas digitais, as paredes das cavernas pela tela do monitor, a caça espicaçada pelos políticos que os chargistas conhecem muito bem, e que estes, como os animais, também deveriam sucumbir ao seu poder. Obviamente, no sentido de coadjuvar a morte de uma imagem pública, de um *ethos* que certo político quis suscitar.

A arte do período paleolítico superior – pedra lascada – situa-se na pré-história e tem início há cerca de 40 mil anos, estendendo-se até 10000 a.C.. As cenas de caça, os tipos de animais que circulavam num determinado período, os artefatos para abatê-los e os locais por onde passaram ou habitaram está no terreno das convicções. Sua cultura material, do cotidiano, da esfera política e espiritual pode ter interpretações consensuais, porém sujeitas a dissensões fantasiosas ou razoáveis.

O descobrimento do fogo e as técnicas para conservá-lo significaram a conquista de terras de clima frio e a possibilidade de se afastar perigos e medos da noite, aumentando-se, assim, a capacidade humana de abstração nas longas horas em torno do fogo, quando surgem conseqüentemente a palavra e a arte. A concepção materialista, que considera a origem da arte a partir da técnica, já fora formulada no século XIX, em oposição à teoria idealista na qual a tendência artística no ser humano não depende das limitações da matéria e dos instrumentos. A capacidade de contar também leva o homem a fazer riscos nas pedras e nas paredes rochosas numa fase pré-estética. Johann Winkelmann na sua clássica obra "História da Arte na Antiguidade", escrita em 1763, afirmara que as artes que dependem do desenho começaram pelo utilitário para passar depois ao supérfluo, comentário que também é válido para reflexão sobre as origens da arte pré-histórica. Na longa noite da arte, a lasca de pedra e o galho da árvore, ou a própria mão nua, foram o instrumento lúdico de atividade manual para satisfazer a natural tendência humana para o grafismo.²⁰

20 MARTIN, Gabriela. A arte rupestre pré-histórica. ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ARTE RUPESTRE/Arte rupestre. Disponível em <<http://www.ab-arterupestre.org.br/arterupestre.asp>>, acesso em: 28 mai. 2011.

As próximas figuras não pretendem indicar os primórdios da charge nas gravuras parietais, mas, sem dúvida, situar sua inscrição no campo da arte pictórica, através da qual o homem comunica ideias socialmente assentadas e marcadas em seu tempo. Para fins de estudo há pesquisadores que separam a oralidade e a escrita do gestual, da entonação e das manifestações plásticas, estudando-as em suas particularidades e especificidades; sem levar em conta, por exemplo, na fotografia, o texto que subjaz a ela, as tonalidades que direcionam os sentidos, ou o suporte e local onde ela foi veiculada. Certamente, pode-se estudar a gramática de uma língua ou o emprego da cor em determinado suporte manufaturado. Porém nos filiamos ao conjunto de estudiosos que não vê a escrita, a oralidade, a expressividade plástica, as atividades comunicacionais ou qualquer meio ou modo de registrar e divulgar ideias, sentimentos e paixões, sem que haja interpenetrações, cruzamentos e complementaridades entre si. Pensamos as palavras pelas imagens que evocam; e lemos as imagens através de uma poética verbal – oral ou escrita. Pensamos e vemos o mundo e as pessoas que agem nele e entre si, dialogicamente, através de múltiplas semioses.

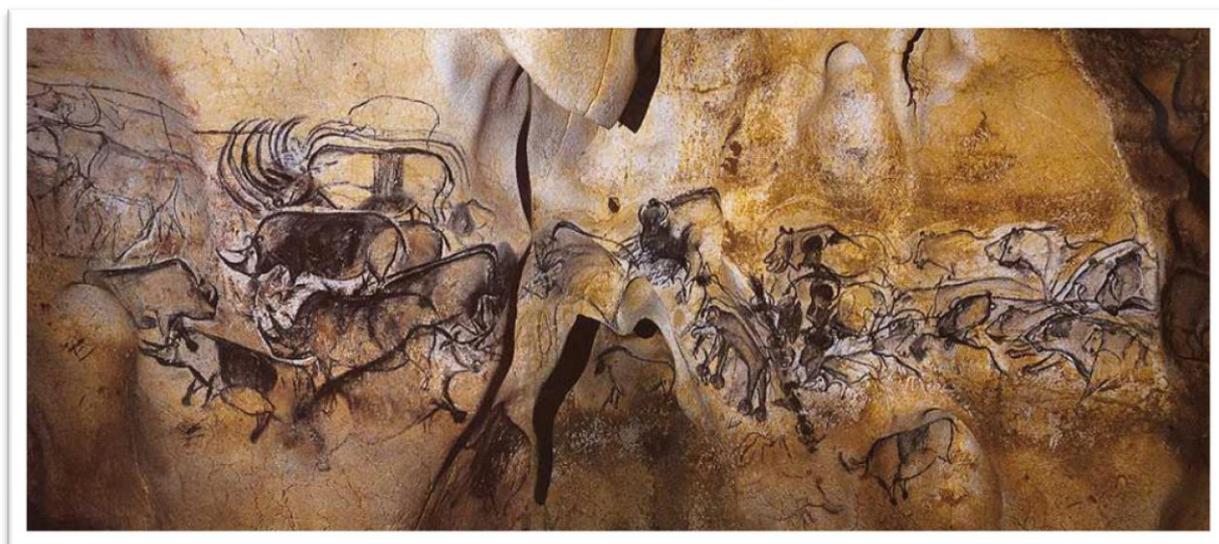


Fig. 1. Afresco da parte inferior da Sala Hillaire, gruta Chauvet-Pont-d'Arc, Fr.
Fonte: <http://www.ancient-wisdom.co.uk/francechauvet.htm>, acesso em: 26 mai. 2011.

Esta figura e a próxima são da gruta Chauvet-pont-d'Arc, da região de Ardèche, sudoeste da França. Elas estão dentre os 425 registros de animais isolados ou reunidos em grandes composições. A caverna, de 500 metros de extensão, foi encontrada em dezembro de 1994, e os desenhos datados em torno de 32000 anos, certificado através de exames realizados em fragmentos de carvão vegetal colhidos em suas paredes, alusivos a galhos queimados para produzir riscos. Nos desenhos desse período também são empregados sangue, argila, excrementos humanos e fezes de morcego. As gravuras são do período Aurignaciano, entre 35000 e 26000 anos, dentro do Paleolítico Superior.

Quadro 1: Cronologia da Arte Parietal²¹ segundo o ministério da cultura francês:

Cultures matérielles	Dates	Sites de références
Magdalenien supérieur	10000 / 13000	Teyjat
Magdalenien moyen	13000 / 17000	Font-de-Gaume, Niaux, Cap-Blanc
Magdalenien ancien	10000 / 17000	Font-de-Gaume, Niaux, Cap-Blanc
Solutréen	20000 / 17000	Tête-du-lion, Lascaux, Cussac
Gravettien	27000 / 20000	Cosquer, Gargas, Cussac
Aurignacien	35000 / 26000	Chauvet-Pont-d'Arc, Cellier, La Grèze

21 Cf. Ministério da Cultura da França, in: <<http://www.lascaux.culture.fr/>>, acesso em: 30 mai.2011.



Fig. 2. O painel dos cavalos, gruta “Chauvet-Pont’dArc, Fr. (Foto: 1999)
 Fonte: < <http://www.bradshawfoundation.com/chauvet/page4.php>>, acesso: 30 mai. 2011

Como se pode notar, os animais são representados em movimento, e os desenhos dessa fase do desenvolvimento humano são marcados pelo naturalismo.

A natureza dos animais representados e as técnicas utilizadas tornam essas figuras excepcionais. Os mais abundantes são os rinocerontes (65), os leões (74) e os mamutes (66). Contudo, essas espécies são relativamente raras na arte paleolítica europeia. Numerosos nas pinturas magdalenianas, os cavalos e bisões estão aqui, ao contrário, menos bem representados. Aliás, a reprodução da perspectiva, a esfumatura e o recorte, pouco frequentes na arte paleolítica, são muito elaborados nas pinturas da caverna. Essas particularidades impediam qualquer datação dos desenhos da gruta de Chauvet com base em critérios estilísticos. Por sorte, o carvão vegetal dos traços negros permitia a sua datação precisa com a ajuda da espectrometria de massa por acelerador.²²

Nosso olhar contemporâneo fica perplexo diante de tal apuro técnico, de concepção naturalista, cujo realismo dessas gravuras nos revela a realidade observada com alguma noção

22 Cf. <http://www2.uol.com.br/sciam/reportagens/a_caverna_onda_a_arte_nasceu_imprimir.html>, em reportagem de 31 dez 2004, Acesso em 30 mai. 2011

de perspectiva e simulação do movimento – seja pela própria anatomia das silhuetas, seja pela superposição de figuras. Faz-nos lembrar a técnica de animação, que proporciona a ilusão de movimento contínuo da cinematografia.

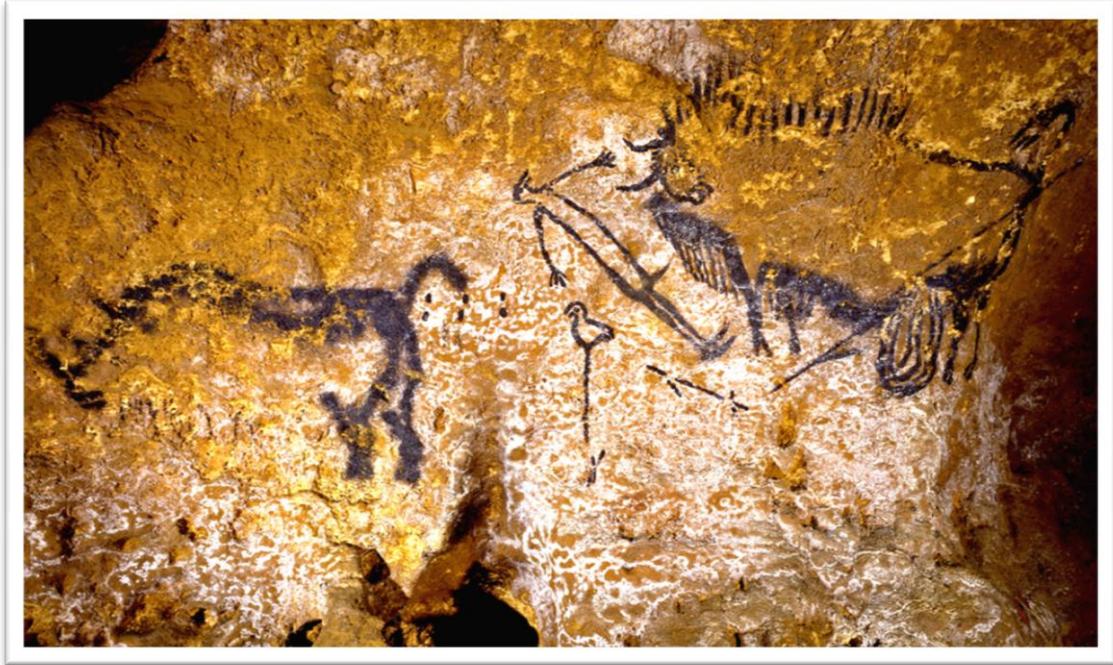


Fig. 3. *Panneau de l'homme blessé* (Painel do homem ferido), gruta de Lascaux, desenhada há 17 mil anos.

Fonte: <<http://www.lascaux.culture.fr/index.php?lng=fr&acc=true>>, acesso em 23 mai. 2011.

Ainda do paleolítico superior, a fig.3 mostra uma gravura com a rara presença de uma representação antropomórfica, feita na gruta de Lascaux, há 17000 a.C. no final do período Solutrense. O tronco e os membros são filiformes e os dedos, quatro em cada mão. O sexo é visivelmente marcado – o que poderia parecer um traço despropositado, porém, em outras gravuras no entorno do período, inclusive em esculturas, o sexo é delineado, principalmente o feminino. A inclinação do corpo é vista como causa da ação do bisão. Abaixo do corpo deitado ou caído – provavelmente ferido e morto, verifica-se a presença de um pássaro, que

em algumas sociedades antigas teria o papel de psicopompo, que na etimologia grega²³, se diz do que conduz a alma dos mortos. A cabeça do homem deitado parece possuir um bico característico das aves. Entre o pássaro e o corpo abatido vê-se uma flecha ou um pedaço de lança.

Se parece difícil saber o que se quis dizer com esta cena, ao menos se tem algumas evidências: de fato, temos uma cenografia onde se vê, do lado esquerdo, um rinoceronte que “passou”; e à direita, temos um subconjunto com uma silhueta de corpo de homem a um ângulo de 45°, de cabeça aviforme, os pés esticados – como o de um morto, e os braços esticados. Complementando, próximo ao corpo antropomorfo, vê-se a silhueta de um bisão com a cabeça voltada para trás, como se olhasse para um dardo que atravessa sua parte posterior, cujas vísceras parece desgarrar-se de sua cavidade. A cauda do bisão não está em repouso, sua curvatura revela um estado de tensão que o enunciador quis registrar. Ao centro vê-se um pássaro sobre um bastão ou pedestal. Mesmo tentando ser descritivo, ainda fazemos alguma interpretação, como supor que o segmento de reta que está sobre a traseira do bisão seria uma lança. Porém, como a maioria dos desenhos desse período é naturalista e de um perfeccionismo que desconcertou visitantes ilustres e expertos, somos tentados a interpretar que a posição da cauda e da cabeça do animal poderia indicar a dor de seu ferimento.

Dito isso, queremos enfatizar sobre a linguagem gráfica que cada detalhe pode ser importante e determinante para os efeitos de sentido que se quis suscitar, seja em vista de uma entidade mágica – que poderia ser o interlocutor presumível de um xamã, que em sua enunciação quis pedir algo, agradecer algo, ou ter o domínio sobre algo. Muitas vezes se vê uma gravura em seu todo, de forma superficial, e se tem uma pálida impressão sobre o seu dizer, porque estamos subsumidos na oralidade, na linguagem escrita, no mundo das palavras. Porém um

23 Cf. o Houaiss (2009).

enunciado verbal, mesmo uma frase, pode ter a subversão de seu sentido apenas com o deslocamento de uma vírgula. Exemplos são desnecessários.

Nossa preocupação primeira aqui não é com os efeitos de sentido que as imagens possam suscitar; pelo contrário, nos filiamos aos estudiosos que vêm nas gravuras primordialmente uma questão de linguagem, mais como fonte de informação que como obra de arte, sem desconhecer a importância do estilo, do valor de seu acabamento estético. Tal posição se assenta na interpretação da expressividade de um pensamento coletivo, visto que há similitude entre as gravuras deixadas em diferentes cavernas, em diferentes regiões, separadas por anos, em um mesmo período. Fazemos distinção entre “efeitos de sentido” e “informação”.

Dizemos efeitos de sentido do ponto de vista das intenções do enunciador; do ponto de vista de arqueólogos, estudiosos da arte e de antropólogos, fica o valor da informação e, para estes, os efeitos de sentido em cada contato com as gravuras vão-se adequando – às vezes em meio a polêmicas –, à medida que surge um novo dado, ou uma interpretação mais convincente, mais aceita em seus respectivos campos.

A imaginação humana e a sua capacidade de criar o pensamento abstrato nascem com a arte pré-histórica que, no Velho Mundo, coincide com o Paleolítico Superior, e que na América, com datas paralelas, corresponde à arte de caçadores-coletores. O difusionismo, e o egocentrismo europeu, na hora de se discutir sobre as origens da arte pré-histórica estão descartados, pois a arte nasce quase que simultaneamente em diversos lugares da terra. Nasce no Paleolítico Superior, tomado esse período na sua dimensão cronológica mais que cultural, ou seja, em torno de 30-25 mil anos BP, e suas primeiras manifestações estéticas estão representadas por pequenos objetos de osso e pedra ou estampadas nas paredes rochosas com tintas vegetais ou minerais nos cinco continentes. O surgimento da arte pré-histórica como um florescer simultâneo em várias partes do mundo tem a ver com os processos da evolução e o aumento da capacidade craniana, ou seja, o aumento do volume do cérebro que permitiria o desenvolvimento dos processos de abstração no gênero homo. Considerando-se que o homem tem mais de dois milhões de anos e que a arte pré-histórica começou há 30000, podemos aceitar que a arte rupestre seja "uma arte moderna", afirmativa, aliás, formulada por autores de áreas díspares do conhecimento estético

como são o pré-historiador Eduardo Ripoll, o pintor Juan Miró e o romancista Ariano Suassuna.²⁴

Assim posto, não é tão diferente quando um analista da enunciação e do discurso encontra-se diante de uma charge posta em circulação ulteriormente. Cada enunciado deve ser confrontado considerando-se o momento circunstancial da enunciação, suas condições de produção, e o horizonte histórico e imediato do enunciador, para que se possa discernir quando estamos diante de informações valiosas sobre certo tema. Nem sempre o pesquisador conta com um leque formidável de dados à mão; mas, ao encerrar sua busca em determinada situação de coenunciação, ele responde aos possíveis efeitos de sentido que pode vislumbrar, sendo que estes últimos sofrem ação constante de reinterpretação e fruição: cada leitura é uma nova leitura em um novo momento.

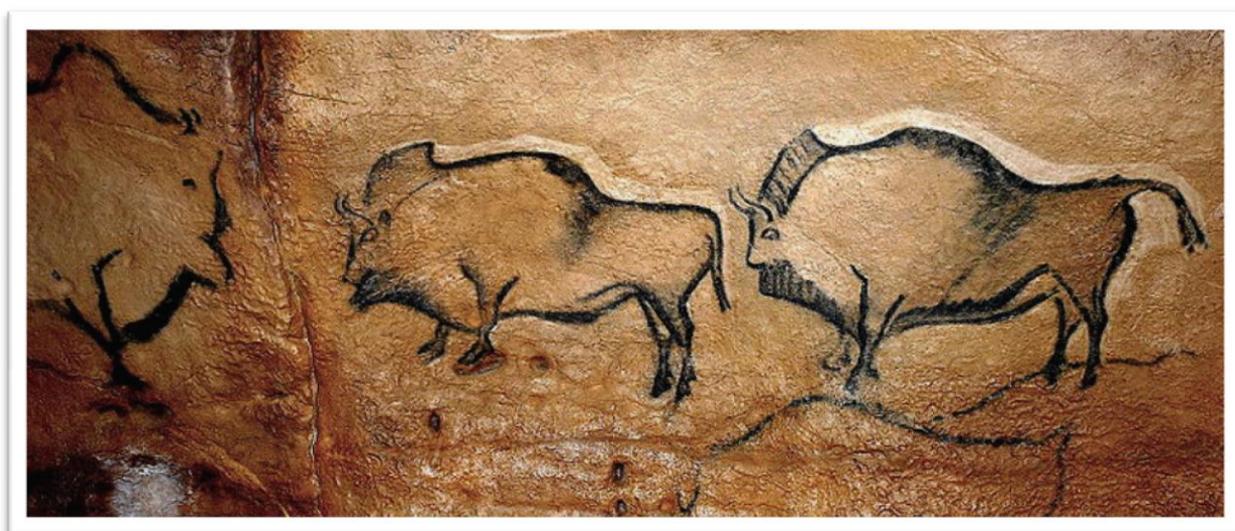


Fig. 4. Bisões da gruta de La Covaciella, 14000 a.C., norte da Espanha.
Fonte: <[sv.wikipedia.org/wiki/Fil:Bisontes_de_La_Covaciella_\(Espa%C3%B1a\).jpg](http://sv.wikipedia.org/wiki/Fil:Bisontes_de_La_Covaciella_(Espa%C3%B1a).jpg)>, acesso em: 08 jun. 2011.

Esses bisões da gruta de La Covaciella (fig.4), no norte da Espanha, são datados de 14000 a.C. e são da cultura magdalenense (avanços nos artefatos de caça, antes da Idade dos metais). Nota-se um contorno escuro, bem marcado, que passa ideia de volume. Comparando um bisão

24 In: MARTIN, Gabriela. A arte rupestre pré-histórica. ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ARTE RUPESTRE/Arte rupestre. Disponível em <<http://www.ab-arterupestre.org.br/arterupestre.asp>>, acesso em: 07 jun. 2011. (Anos BP, quer dizer, "antes do presente" - 1950 -, estabelecido do calendário gregoriano como ano arbitrário da escala temporal para uso na datação por radiocarbono, usando-se mostras de referência de 1950 de ácido oxálico, cf. <http://es.wikipedia.org/wiki/Before_Present>, acesso em: 07 jun. 2011)

real com essas representações pictóricas, temos uma gravura seminaturalista, que faria parte de um processo que o pesquisador e autor de HQ Scott McCloud designa por cartunização (McCLOUD, 2005), ou seja, a partir da tentativa de fazer um delineamento gráfico imitando o que é natural, o homem parte, gradativamente, para a supressão da complexidade da forma, em direção à simplificação. Desse modo, paradoxalmente, o homem passa a eliminar a profusão de detalhes que um objeto possui e a esquematizar suas evidências, para conseguir a complexidade da síntese. O ponto culminante dessa atitude só viria com toda a ênfase no século XX, com o advento da escola bauhaus, explicitada na máxima “menos é mais”²⁵.

Vejamos o que diz McCloud (2005, p.30):



Fig. 5. Fragmento do livro de McCloud *Desvendando os quadrinhos*, no original: *Understanding Comics*.
Fonte: McCloud (2005).

Segundo os registros, os animais desenhados por volta de 30000 a.C. eram de concepção naturalista – uma imitação do que se via, pois o homem ainda não tinha adquirido a prática da

²⁵ Expressão atribuída ao último diretor do Bauhaus, Mies Van der Rohe, conf. Hurlburt (2002, p. 42).

abstração da imagem através da síntese, fato que acontece gradativamente, e que leva de 10 a 20 mil anos para ocorrer, conforme as descobertas até o presente. Enquanto no paleolítico superior era realizada a representação naturalista, com alguma estilização na etapa final desse período, temos no período seguinte, o neolítico (10000 - 6000 a.C.), uma eliminação de detalhes, amplificando assim, no dizer de McCloud (2005), seu significado. Dessa relativa cartunização é possível inferir que, em lugar de desenhar “aquele bisão”, passa-se a desenhar a espécie dos bisões.



Fig. 6. Caça de cervos, na Cova dos cavalos, Castellón, Espanha.
Fonte: http://www.spanien-newsletter.de/fileadmin/user_upload/ausgabe-2010-juli/215cs-tirigalto-maestrazgo-cueva-de-los-caballos-zeichnung-einer-jagdzene-unesco-weltkulturerbe.jpg, acesso em: 09 jun. 2011.

A pintura mural da Cova dos Cavalos (fig.6), do Barranco de Valltorta, na província de Castellón, leste da Espanha, nos traz essa cena de caça que, comparativamente aos cavalos da caverna de Chauvet (fig.2), são mais simples, estilizados. Sua cronologia é discutida, mas seria do epipaleolítico, entre 9000 e 8000 a.C., após o degelo, período em que grandes

animais desapareceram. As gravuras registram cervídeos, equinos, caprinos e bovinos, em movimento, estáticos, em estado de alerta, cravados de flechas, inclusive mortos²⁶.

No período seguinte, já na Idade do Bronze (por volta de 3300 a 1000 a.C.), tem-se o estilo designado esquematismo²⁷, um tipo de figuração em que foram pintados os traços básicos das criaturas e objetos representados. Os desenhos na rocha da imagem a seguir encontram-se na Noruega, e foram feitos entre 4200 e 500 a.C. por, provavelmente, caçadores-coletores. O contorno do par grafitado no canto inferior direito parece com peixes.

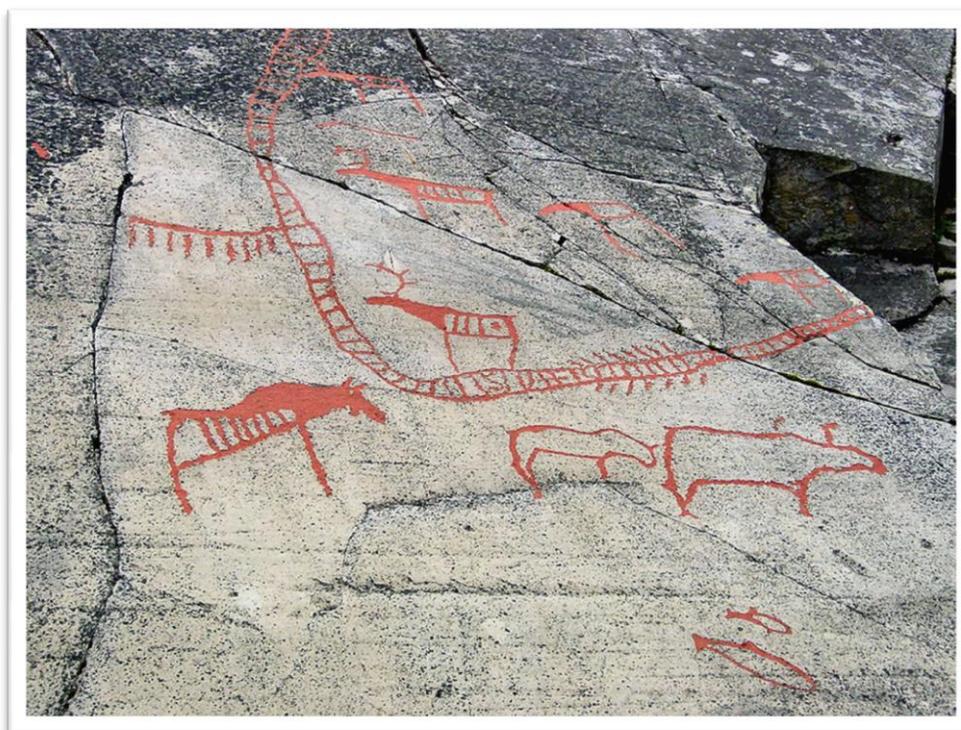


Fig. 7. Grafite na cidade de Alta, Noruega.

Fonte: upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/af/AltaRockCarvingsFences.jpg, acesso em: 11 jun. 2011.

Façamos uma comparação das duas figuras a seguir: a primeira, provavelmente um cervídeo, foi pintada na da Toca do Boqueirão da Pedra Furada, na Serra da Capivara, Piauí, nordeste do Brasil, há aproximadamente entre 10000 e 4000 a.C.²⁸; a segunda, um cartum da

26 conforme: <http://www.artespana.com/pinturarupestrelevantina.htm>, acesso em: 12 jun. 2011.

27 Ver mais em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Arte_esquem%C3%A1tica_na_pen%C3%ADnsula_Ib%C3%A9rica, acesso em: 9 jun. 2011.

28 Cf. Fundação Museu do Homem Americano, in: http://www.fumdham.org.br/pinturas_rupestres.html, acesso em 16 jun. 2011.

atualidade, de 2004, selecionado para a capa da revista *Quevedos*, de informação e humor gráfico da fundação geral da Universidade de Alcalá, Madri, Espanha, em homenagem a Don Quixote, relativa à *XI Muestra Internacional de Humor Grafico – Quijotadas*.

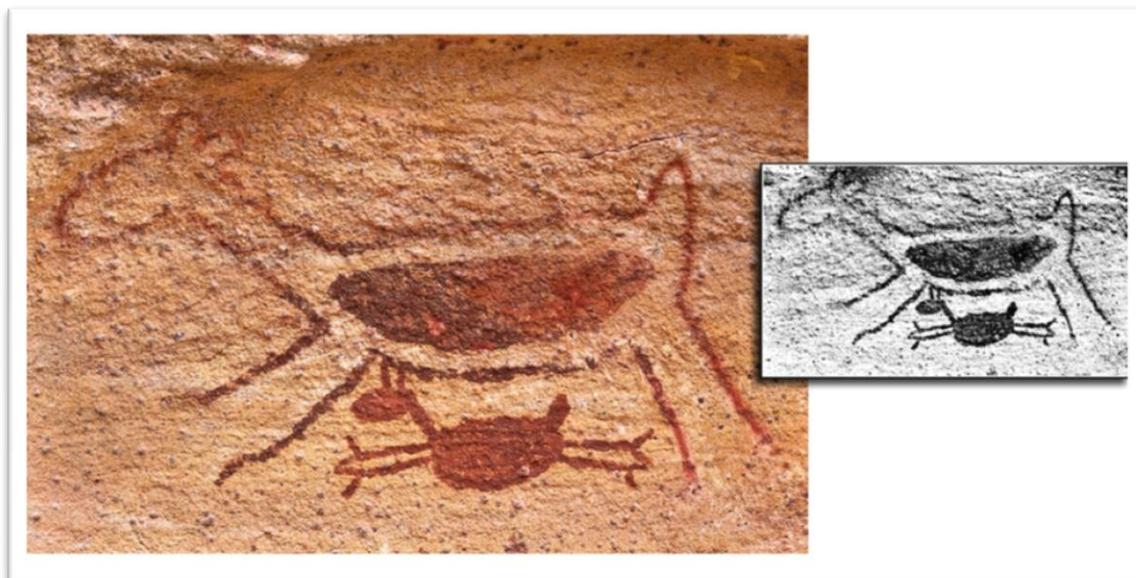


Fig. 8. Pintura rupestre, Toca do Boqueirão da Pedra Furada, Piauí.
Fonte: <http://www.fixarts.com/wp-content/uploads/2010/04/toca-do-boqueirao-da-pedra-furada-serra-da-capivara-piaui_5491.jpg>, acesso em: 15 jun. 2011.

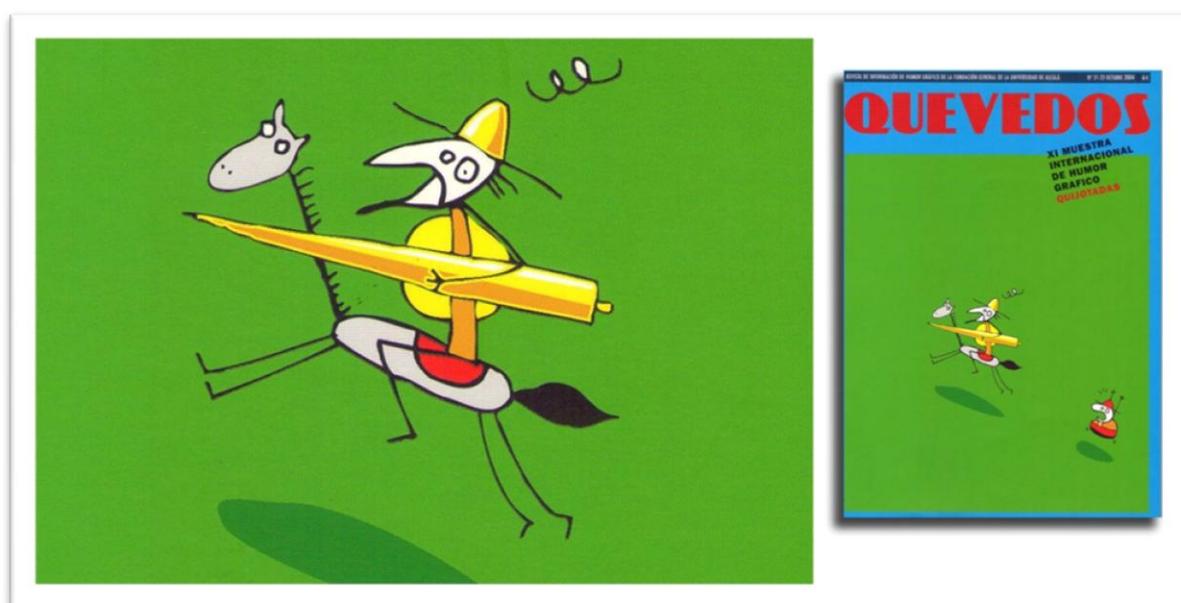


Fig. 9. Recorte de cartum de Javirroyo (Javier Royo Esparalgas), 2004.
Fonte: Quevedos (2004). XI muestra internacional de humor gráfico – Quijotadas.
Revista em forma de catálogo, edição nº 21-22, Madri: Fundación general de La Universidad de Alcalá.

É notável a semelhança estilística dos animais das figuras 8 e 9, com os desenhadores unidos estilisticamente pelo esquematismo representacional de seus objetos, embora separados no tempo em cerca de oito mil anos. O desenho pré-histórico é da tradição Nordeste,

caracterizada pela presença de grafismos reconhecíveis (figuras humanas, animais, plantas e objetos) e de grafismos puros, os quais não podem ser identificados. Estas figuras são, muitas vezes, dispostas de modo a representar ações, cujo tema é, às vezes, reconhecível. Os grafismos puros, que não representam elementos conhecidos do mundo sensível, são nitidamente minoritários. As figuras humanas e animais aparecem em proporções iguais e são mais numerosas que as representações de objetos e de figuras fitomorfas. Algumas representações humanas são apresentadas revestidas de atributos culturais, tais como enfeites de cabeça, objetos cerimoniais nas mãos, etc. As composições de grafismos representando ações ligadas seja à vida de todos os dias, seja à cerimonial são abundantes e constituem a especificidade da tradição Nordeste. Quatro temas principais aparecem durante os seis mil anos atestados de existência desta tradição: dança, práticas sexuais, caça e manifestações rituais em torno de uma árvore. estilo encontrado em diferentes sítios arqueológicos, e o cartum de 2004 tem uma concepção minimalista e filiforme²⁹.

McCloud (2005) traça um triângulo onde, na base, temos no vértice esquerdo a realidade, e no canto oposto, o direito, a linguagem. Assim, ao dispor-se uma sucessão de figuras, elas partem do realismo icônico, da tentativa máxima de fidelidade ao objeto observado, para uma gradativa simplificação, cada vez mais subjetiva, culminando com a maior abstração de todas: a palavra. Porém, no plano do ícone, a cartunização, como diz McCloud (2005) parte do específico para o universal, de uma imagem recebida para a imagem percebida. No realismo, vê-se a vida, como nos leões, rinocerontes e cavalos da gruta de Chauvet ou nos bisões de Altamira, na Espanha; já numa síntese, como aquele rosto denominado por *smile*, donde uma circunferência é o contorno do rosto, dois pontos formam os olhos e um arco convexo forma a boca – sorrindo, nós é que emprestamos vida a ele. No vértice superior do triângulo da figura a seguir, temos o plano das figuras. Assim, partindo da esquerda, para a direita, temos o processo de cartunização; e da esquerda para o topo, temos o processo de abstração que culmina com a geometrização.

29 Cf. FUMDHAM, in: <http://www.fumdam.org.br/pinturas_rupestres.htm>, acesso em: 16 jun. 2011.

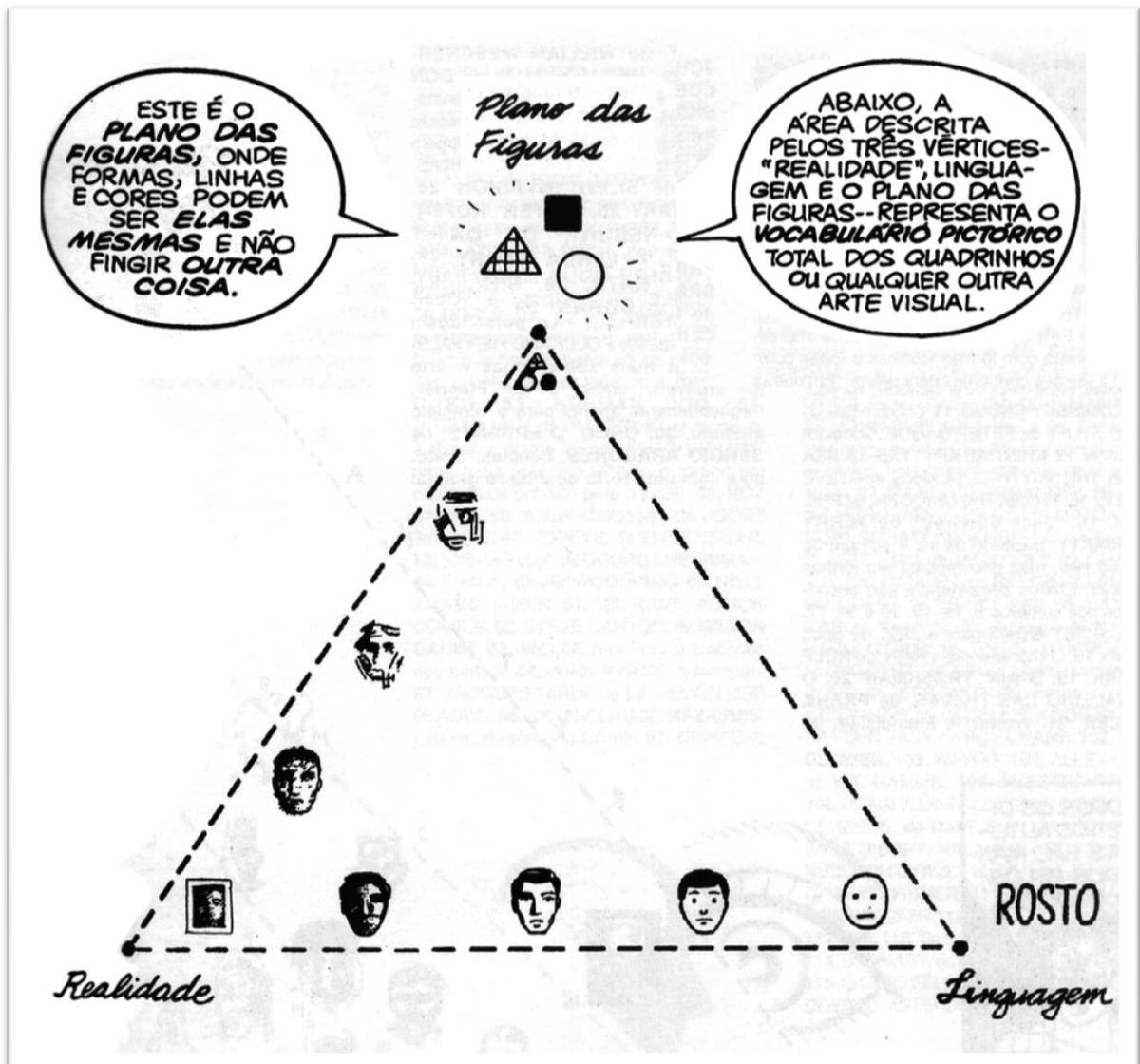


Fig. 10. Fragmento do livro de McCloud (2005, p.51), *Desvendando os quadrinhos* (*Understanding Comics*).

Fonte: McCloud (2005)

Em seu livro, McCloud (2005) “enquadra” no devido lugar desse triângulo 116 personagens dos quadrinhos, quanto à tensão pela proximidade de um dos vértices. Um estilo de desenho que figure no centro do triângulo, p.ex., teria em equilíbrio os três fatores: nem tão realista, nem tão esquemático e simplificado, nem tão geometrizado. Quanto mais para a direita, maior a esquematização; e para o topo, maior a abstração, sendo ambas as direções subjetivistas.

O homem deixa de ser pré-histórico com o advento da linguagem escrita, com a invenção de símbolos que representam os sons das palavras já em circulação através da oralidade. Na arte ou artefatos egípcios, como veremos adiante, encontra-se um mix de símbolos que dizem coisas tanto pela iconicidade quanto pela designação dos sons.

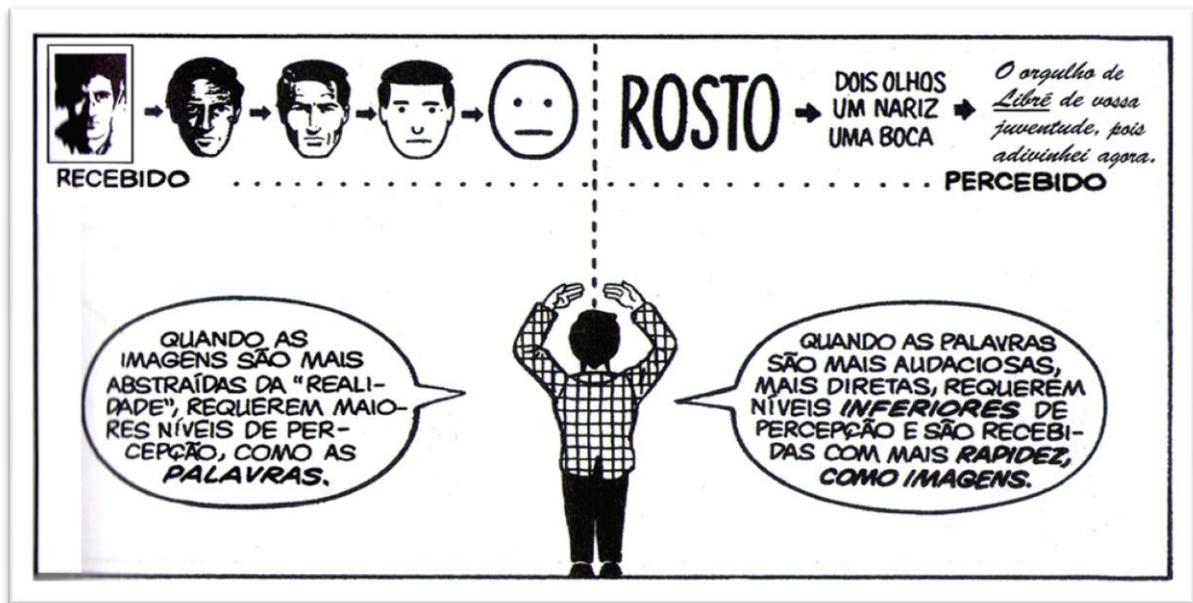


Fig. 11. Fragmento do livro de McCloud (2005, p.30).
Fonte: McCloud (2005).

Criou-se no Egito antigo os hieróglifos, unidades ideográficas que, além de simbolizar coisas e contar histórias, representavam sons. Desde então, tanto na antiguidade quanto no mundo dito pós-moderno, de modo separado ou concomitante a imagens icônicas, o homem registra e simula graficamente os sons que, por sua vez, são representações orais; e estas se reportam a objetos, eventos e feitos. Os hieróglifos encontram-se nas inscrições de monumentos e muitos vieram à tona através de descobertas arqueológicas, cujos artefatos e utensílios domésticos e militares, dentre outros, haviam sido levados para o túmulo. Por conta deles se recupera as raízes de certa dinastia ou de uma civilização, a história.

Examinamos em seguida uma gravura da antiguidade [egípcia], que remonta a cerca de 3000 a.C.



Fig. 12. Tabuleta/etiqueta do antigo Egito (2900 a.C.) relativa ao rei Den.
 Fonte: Museu britânico, in:

http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_details.aspx?objectid=109824&partid=1&searchText=King+Den's+sandal+label&numpages=10&orig=%2fresearch%2fsearch_the_collection_database.aspx¤tPage=1 , acesso em: 20 mai. 2011

Na figura anterior temos uma tabuleta em marfim de hipopótamo encontrada na tumba do rei Udimu, também intitulado de rei Den, em Abydos, Egito, considerado o quinto soberano da primeira dinastia egípcia. A tabuleta mede 5,3 x 4,5 cm e estaria anexada a um par de sandálias de couro. Nela vê-se o rei golpeando um inimigo que teria vindo do Oriente, presumido pela pequena elevação no canto direito inferior da tabuleta, que indicaria o monte Sinai. A ação do rei pode representar uma região vencida, como conquistas militares no Egito oriental. Abaixo do falcão que representa o deus Hórus, temos um retângulo vertical denominado *serej*, que em seu interior contém abaixo a “fachada do palácio” e no espaço superior o hieróglifo do faraó. No caso do rei Den, são dois hieróglifos: uma mão que

correspondia ao som “D”, formando a sílaba “DE”, mais o som “N” correspondente ao hieróglifo água – a linha horizontal em ziguezague. O conjunto constitui o nome *serej* ou o título do rei: *Hórus Den*, algo como (filho de) Hórus, o que golpeia – em inglês, *Horus who strikes*. A tabuleta está no museu Britânico, em Londres. Temos, portanto, um tipo de enunciado que, após o naturalismo e o esquematismo, passa a ter uma linguagem que encena em um todo compositivo o dito, o que se diz, e o feito, o que se faz.

O homem de Cro-Magnon, o primeiro desenhista, riscava quadrinhos nas paredes de sua caverna: desenhos que mostram aventuras são encontrados nas grutas de **Lascaux, na França**, e Altamira, na Espanha. Depois, vieram as escritas dos assírios e dos babilônios até que, nas pirâmides do Egito, foram reproduzidas imagens das batalhas, de cerimônias religiosas e da vida dos faraós. Também os gregos, em seus palácios e casas, gostavam de fazer desenhos em alto relevo e foi, assim, que nossa civilização conheceu as Olimpíadas através de histórias em quadrinhos nos vasos e nas estátuas gregas. Por sua vez, os quadros da Via Sacra - a história de Jesus Cristo - que podem ser encontrados em todas as igrejas católicas bem como outras narrativas figuradas em estandartes chineses, tapeçarias medievais, vitrais góticos e livros ilustrados (...)³⁰

Narrativas nessa perspectiva povoam a literatura técnica ou histórica sobre quadrinhos, como o fizeram Wisner (1989) e McCloud (2005); sobre caricatura e charge como Lima (1963); e também o fazem historiadores da arte, como Gombrich (2009), iniciando com a gravura rupestre os primórdios da linguagem gráfica, e sua evolução – com rupturas – através dos tempos.

Pontuaremos em seguida, com algumas obras-enunciado ao longo da história no intuito de acompanhar como foram enunciadas artisticamente algumas personalidades, alguns acontecimentos; como ocorreram o aprimoramento de técnicas do desenho e da pintura, e de concepções artísticas e visões de mundo que, sem dúvida, são predecessores da linguagem do humor gráfico.

30 Beto Potyguara, in: <http://rquadrinhos.blogspot.com/2010/11/historias-em-quadrinhos-arte-e.html>, acesso em: 17 jun. 2011; introdução de texto na seção Histórias em quadrinhos – arte e literatura, hospedado no blog República dos Quadrinhos.

Essas figuras povoam os já-ditos que impregnam a charge no âmbito de sua intertextualidade e interdiscursividade. É interessante notar como as gravuras das diferentes épocas estão carregadas de respectivos aspectos culturais – além de marcas de estilo, o caráter religioso, festivo, guerreiro ou satírico aparecem com peculiares acentuações.

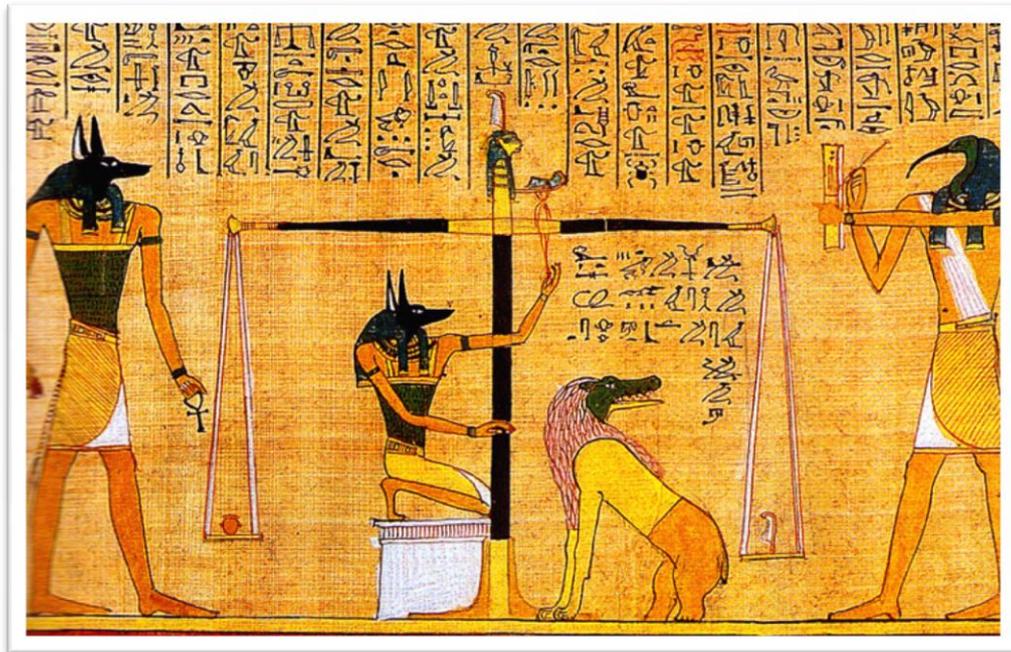


Fig. 13. Cena de um livro dos mortos, egípcio, pergaminho, 1285 a.C.
Fonte: Gombrich (2009, p.65)

O estilo egípcio incorporou leis rigorosas. As estátuas sentadas deviam ter as mãos sobre os joelhos; pintava-se a pele dos homens mais escura que a das mulheres; a aparência de cada deus egípcio era rigorosamente estabelecida. A originalidade não era estimulada, pelo contrário, repetiam-se os modelos ancestrais. O conjunto da expressão gráfica e plástica praticada no Egito antigo denota uma sociedade que buscava o equilíbrio, a estabilidade e uma austera harmonia (cf. GOMBRICH, 2009). Não é raro aparecer em charges, cartuns e histórias em quadrinhos corpos de perfil com o tronco voltado para frente, quando se faz referência ao povo egípcio na contemporaneidade, mesmo sendo um fator intertextual que remonta à antiguidade.



Fig. 14. Vaso: Eutímides, 60 cm altura. *Aquiles e Ajax jogando damas*, 540 a.C.
(montagem com detalhe)
Fonte: Gombrich (2009, p.80).

A arte praticada na Grécia desvencilhou-se do rigor egípcio, embora mantivesse a lucidez e a beleza do arranjo, “o qual deixou de ser geométrico e angular para se tornar livre e descontraído” (GOMBRICH, 2009, p.97). Para este historiador, o grande despertar da arte para a liberdade tinha ocorrido nos cem anos entre, aproximadamente, 520 e 420 a.C. O povo passou a interessar-se pelo trabalho dos artesãos que são estimulados a competir entre si e a estabelecer comparações entre os modos de fazer. Nos últimos séculos a.C., no período do helenismo, “a arte já perdera em grande parte suas antigas vinculações com a magia e a religião. Os artistas passaram a interessar-se pelos problemas do seu ofício em termos de arte pela arte” (GOMBRICH, 2009, p.111).

Muitos dos mestres pintores eram mais famosos que os escultores, mas as erupções vulcânicas, as guerras e invasões impediram que suas produções chegassem a nós. Eles pintaram barbearias, paisagens ou cenas de peças teatrais, e sabemos dessas figuras que foram perdidas através das histórias e anedotas contadas pelos escritores sobre a vida dos artistas.

Conhecemos algo da pintura antiga grega e romana pelos trabalhos murais e pelos mosaicos descobertos em Pompéia – que foi sepultada sob as cinzas do Vesúvio, em 79 d.C. Conforme

Gombrich (2009), os decoradores de interiores de Pompéia e cidades vizinhas como Herculaneum e Stabiae, Itália, desenhavam livremente apoiando-se no acervo de invenções dos grandes artistas helênicos. Quase todas as casas tinham pinturas murais, colunatas e galerias ilustradas – embora nem todas fossem obras-primas. “Os surpreendentes detalhes como a cabeça de um fauno (...) nos propiciam a idéia da mestria e da liberdade que esses artistas haviam adquirido ao manipular a expressão” (p.113). Pode-se notar a leveza das pinceladas dando vida aos cabelos, e os ramos parecem movimentar-se; o sorriso, com os dentes levemente à mostra – em conjunto aos olhos semicerrados, confere jovial frescor à figura.



Fig. 15. Detalhe de um mural proveniente de Herculaneum, séc. II a.C.
Fonte: Gombrich (2009, p. 113).

A partir da influência crescente da Igreja na Idade Média, a partir do séc. V, houve um retorno das ideias egípcias de clareza, misturadas ao refinamento da pintura grega. O poder de observação da natureza observado na Grécia por volta de 500 a.C. é agora adormecido cerca

de 500 d.C. Mas a arte Greco-romana forneceu um imenso repertório de figuras – em diversas posições, que seriam úteis para contar uma história, por isso foram copiados e adaptados a novos contextos, seja das finalidades induzidas pelo manto do Papa romano; seja pela parte bizantina das religiões orientais de fala grega, que recusavam a liderança latina. Havia ainda os iconoclastas, que em 754 d.C. proibiram toda e qualquer arte religiosa na Igreja Oriental.

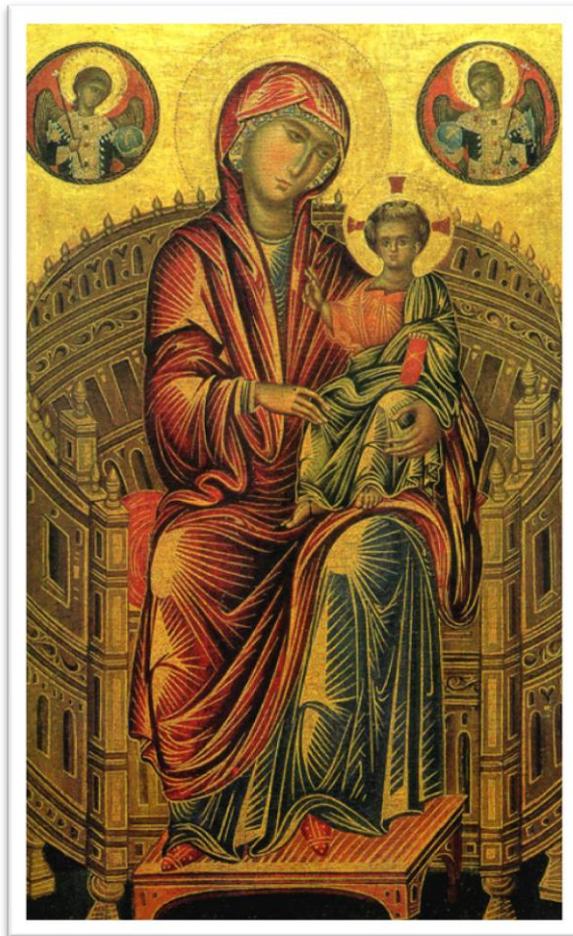


Fig. 16. Nossa Senhora entronizada com o Menino, 1280.
Fonte: Gombrich (2009, p.139).

A arte de tema religioso tem de peculiar o tom piedoso, triste ou humilde de seus santos e anjos. Na fig.15, temos uma Maria, possivelmente pintada em Constantinopla, medindo 81,5x49cm. Apesar de certa rigidez, conserva-se a técnica de dispor as pregas do manto, modelando cotovelos e joelhos, cara à maneira grega. A arte bizantina ressuscita “algo da

grandeza e majestade da antiga arte do Oriente, usando-a para glorificar o Cristo e Seu poder”

(GOMBRICH, 2009, p.138).



Fig. 17. *São Mateus*, 830 d.C., de um evangelho manuscrito, provavelmente pintado em Reims/França.
Fonte: Gombrich (2009, p.165).

Para Gombrich (2009) essa gravura ocidental deve ter sido pintada com base em um modelo mais antigo, porém o traçar das linhas denota um estado de excitação, fazendo surgir um novo estilo medieval, com o artista expressando o que *sentia*; enquanto os gregos pintavam o que *viam*; e os egípcios o que *sabiam* [*grifos do autor*]. Interessa-nos aqui, sobremaneira, essa concepção dramática, obtida pelo retorcer das linhas, lembrando o que viria depois com Caravaggio e Van Gogh.

Na Idade Média, por volta do séc. XIII, não havia retratos, pelo menos com a idéia que fazemos deles hoje. Para desenhar um Rei, os artistas desenhavam uma figura convencional,

com os respectivos apetrechos – coroa e cetro; para o bispo, mitra e báculo – aquele bastão comprido e curvo na extremidade. Gombrich (2009, p.196) julga que escrever o nome da personalidade representada abaixo evitava mal-entendidos. Uma exceção teria sido o desenho de um elefante, desenhado num manuscrito, presente de São Luís, rei da França, para Henrique III, em 1255 – na Inglaterra nunca haviam visto um.

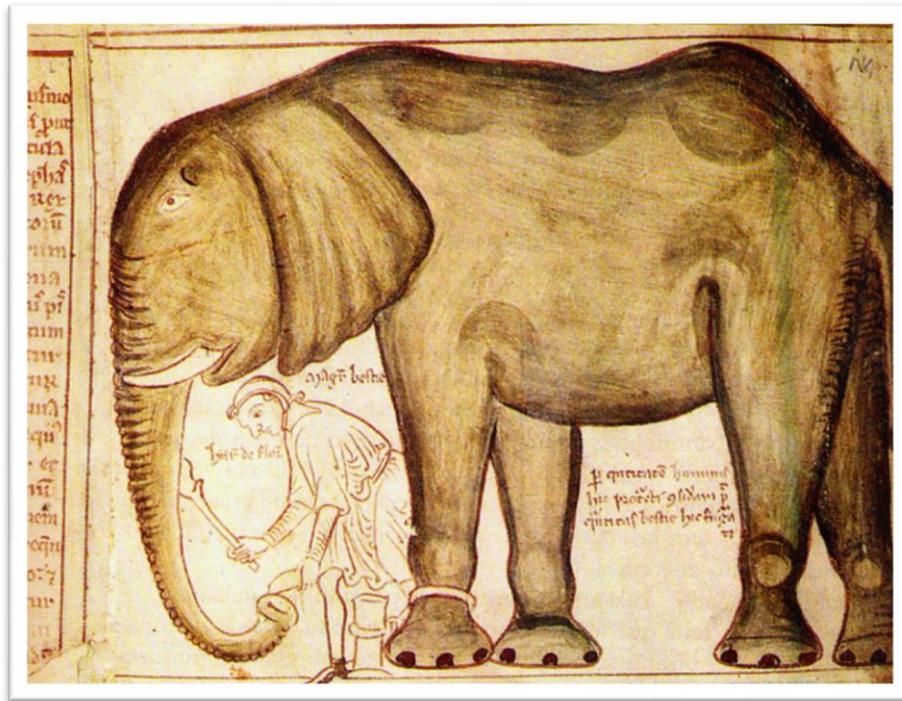


Fig. 18. *Um elefante e seu cloaca*, desenho de Matthew Paris, de um manuscrito, 1255.

Fonte: Gombrich (2009, p.197).

“Pelo tamanho do homem neste retrato, podeis imaginar o tamanho do animal aqui representado” – diz a inscrição entre as patas do elefante. Então temos um enunciado com linguagem verbal e não-verbal, com um “recado” em tom coloquial – próprio das falas dos balões usadas hoje; enquanto ao lado há uma escrita formal, justificada dos dois lados da coluna.

Andrea Mantegna (1431-1506), pintor e muralista italiano, foi um estudioso das obras clássicas. A próxima figura é o detalhe de um afresco de uma capela em Florença, cujo

acabamento lembra um instantâneo fotográfico. Distribuiu as figuras em cena de modo a transmitir o significado do momento e o desenrolar do episódio – um dos perseguidores da procissão que escolta São Tiago se arrependeu e ajoelhou-se para receber as bênçãos do santo. Além da impressionante naturalidade dos retratados, o fundo arquitetônico é monumental. Os soldados romanos observam e aguardam do desenrolar da cena, de dar inveja aos designers de RPG. Os contornos, o caimento das vestes e do equipamento militar, além da naturalidade, lembram as esculturas e monumentos romanos.



Fig. 19. São Tiago a caminho de sua execução, de Andrea Mantegna, 1455.
Fonte: Gombrich (2009, p.258).

A próxima figura – *O bom homem em seu leito de morte*, final do séc. XV, é a reprodução de uma xilogravura de 22,5x16,5cm, era a página de um “sermão ilustrado”, cuja finalidade era lembrar aos fiéis a “arte de bem morrer”. É interessante notar o leve ar de riso, obtido com um

tênue soerguimento de um canto dos lábios, reforçado por duas marcas de expressão descendente do nariz e ascendendo do queixo, sem dúvidas uma técnica de persuasão, tão caras às estratégias de sedução publicitárias de hoje. Segundo a descrição de Gombrich (2009, p.282), um monge entrega ao devoto uma vela acesa; um anjo recebe-lhe a alma – que sai de sua boca na forma de uma pequena figura em oração; seu espírito deve encaminhar-se para o Cristo e seus santos. Em baixo, há vários demônios revoltados, cujas inscrições saem da boca, dizendo: “Estou furioso”, “Estamos perdidos”, “Estou assombrado”, “Isto não é consolo”, “Perdemos a alma”. As piruetas grotescas dessas criaturas foram em vão, “o homem que conhece a arte de morrer bem não precisa temer os poderes do inferno” (idem).

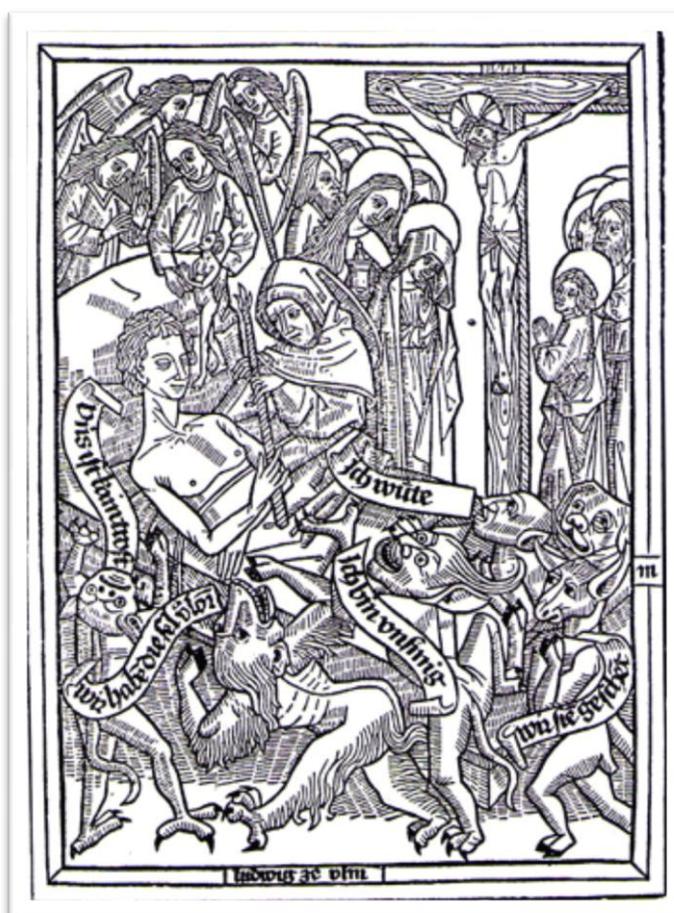


Fig. 20. O bom homem em seu leito de morte, xilogravura, de Ulm.
Fonte: Gombrich (2009, p.283).

A xilogravura antecipou em algumas décadas a invenção da imprensa, em meados do séc. XV; consiste em retirar com uma faca, de um bloco de madeira, tudo o que não deveria aparecer na estampa, resultando num conjunto de arestas finas que recebiam a tinta. O material é análogo a um carimbo de borracha. No Nordeste do Brasil, ainda sobrevive essa técnica na literatura de cordel. Alguns chargistas têm no seu traçado um efeito gráfico parecido, mesmo empregando a pena sobre papel ou uma caneta digitalizadora.

Do século XIII para o XVI, a arquitetura e as artes plásticas e decorativa – já imersas no estilo gótico, experimentam o estilo da Renascença, com a aplicação da forma clássica às construções dignas de esplendor. O prenúncio desse período veio com Giotto (séc. XIII), que conseguiu pintar empregando sombras profundas, criando a ilusão de profundidade numa superfície plana. Para Gombrich (2009, p.201), ele criou a ilusão de que a história sagrada estava acontecendo diante dos nossos olhos, ao se perguntar como se apresentariam aos nossos olhos os gestos ou movimentos de um homem participante de eventos bíblicos. Para o artista florentino, a pintura era mais do que um substitutivo para a palavra escrita – o evento deveria parecer estar acontecendo num palco.



Fig. 21. A lamentação de Cristo, de Giotto, 1305.

Fonte: http://jvangelder.nl/vraag%2016_bestanden/image002.jpg, acesso em 08 de jul. 2011.

“Giotto nos prova de um modo tão convincente como cada figura reflete a dor profunda suscitada pela trágica cena que não podemos deixar de presentir a mesma aflição nas figuras agachadas cujos rostos não podemos ver” (GOMBRICH, 2009, p.202). Aos poucos, em um complexo intercâmbio entre artistas, regiões, estilos, e polêmicas, O interesse da arte deslocase gradualmente “da melhor maneira de contar uma historia sagrada, tão clara e vividamente quanto possível, para os métodos de representação de um fragmento da natureza da maneira mais fiel possível” (p.218), um fragmento do mundo real.

Com princípios norteadores da arte renascentista – a conquista da perspectiva linear científica com tratamento real do espaço suportado por princípios matemáticos, e da luz; a pintura a óleo substitui outras técnicas de acabamento mais problemático. Novos suportes como telas e cavaletes são incrementados; ocorre a inclusão de cenários arquitetônicos nas obras; são

perseguidas a naturalidade e realismo anatômicos. Com suas raízes fincadas na antiguidade clássica, talvez o renascimento na Itália buscasse o apogeu que vivera Roma. O mundo conheceu o talento de Leonardo da Vinci (1452-1519), nascido numa aldeia toscana, “um gênio cujo intelecto poderoso será eternamente objeto de assombro e admiração para os mortais comuns” (GOMBRICH, 2009, p.293). A contribuição em experimentos nos diversos campos estéticos, práticos e científicos é notória, e sua contribuição para os estudos anatômicos são formidáveis. O desfile de nomes como Miguel Ângelo, Rafael e Ticiano deixaram um desafio de superação, pois davam a impressão para os jovens artistas que nada mais restava a fazer.

Mas havia geniais dissonâncias, três delas: os alemães Albrecht Dürer e Grünewald e o holandês Hieronymus Bosch, famoso por suas representações das forças do mal, com cenas grotescas e carnavalizadas. Estes artistas fizeram um caminho à parte, pois não se renderam aos ideais “modernos” arredios ao cânone classicista. Dito isto para salientar que no período do renascimento houve lugar para a insatisfação com o atual, com a busca de horizontes estéticos clássicos ou da imaginação fantástica.

No final da Idade Média, havia na Alemanha um descontentamento contra as instituições da Igreja, que iria estourar na reforma de Lutero. “Para Dürer e seu público, as visões fantásticas dos eventos apocalípticos tinham adquirido um interesse crucial, pois eram muitos os que esperavam que tais profecias se concretizassem ainda durante suas vidas” (GOMBRICH, 2009, p.345). Vejamos uma peleja no céu, na visão de Dürer:



Fig. 22. *Combate de São Miguel com o dragão*, xilogravura de Albrecht Dürer, 1498.
Fonte: Gombrich (2009, p.344)

Essas gravuras fantásticas e outras picarescas, como a figura a seguir, influenciaram as HQs *underground*, dos anos 1960, e chargistas que brotaram desse campo estético, como Angeli, hoje na Folha de São Paulo; e Lapi, colaborador do extinto Pasquim.

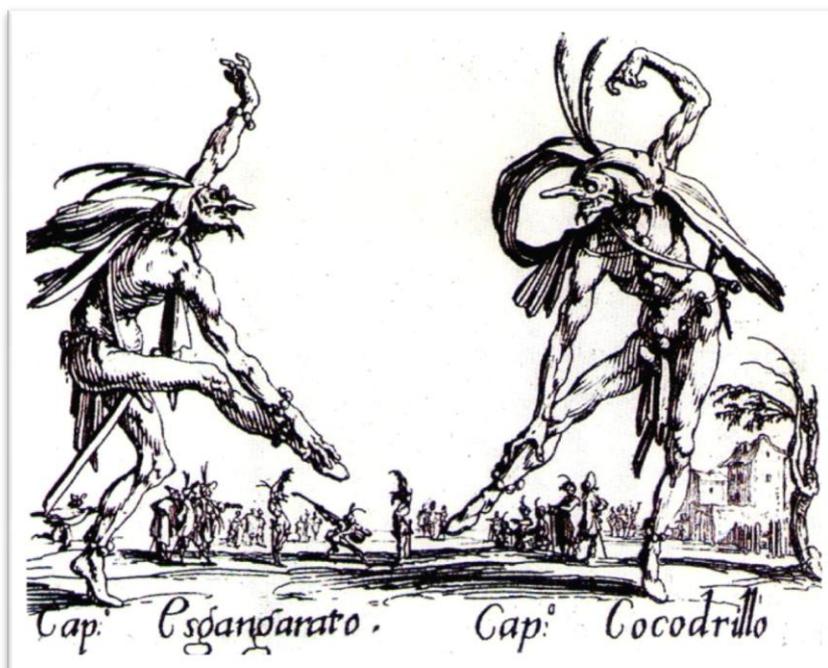


Fig. 23. *Dois bufões italianos*, água-forte de Jacques Callot, 1622.
Fonte: Gombrich (2009, p.385).

O sagrado e o profano marcavam a ambivalência das vozes do povo, principalmente no carnaval. Este “aproxima, reúne, celebra os esponsais e combina o sagrado com o profano, o elevado com o baixo, o grande com o insignificante, o Sábio com o tolo, etc.” (BAKHTIN, 2005, p.123).

Considera-se o fim do renascimento italiano com o saque de Roma de 1527³¹, e quem dá as cartas até finais do século XVIII é o estilo Barroco. Porém, nas artes plásticas, perdurou entre aproximadamente 1520 e 1600 o que viria a ser chamado de maneirismo. Embora de difícil classificação ou enquadramento – pelas manifestações artísticas diversificadas no período, nos colocamos junto à corrente que considera o maneirismo uma etapa complementar ao alto-renascimento. A diferença é que os maneiristas buscavam novas soluções estilísticas e expressivas que não seguiam mais o cânone classicista. Visto até os anos 1960 como a decadência da renascença, passa a ser reconhecido como um estilo autônomo, cujo espírito

³¹ Ver: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Saque_de_Roma_\(1527\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Saque_de_Roma_(1527))>, acessado em: 12 jul. 2011.

seria precursor da arte moderna. Tintoretto (1518-94) estava cansado da beleza simples nas cores que Ticiano revelara aos venezianos, e achava seus quadros mais apazíveis do que comovedores, além de não serem suficientemente excitantes para tornar viva aos nossos olhos as grandes histórias bíblicas (Cf. Gombrich, 2009, p.368). Pode-se observar, na figura seguinte, a crueza da cena, a composição passa um tom de selvageria, cujo fundo é ligeiramente confuso, para dar mais dramaticidade.



Fig. 24. Caim e Abel, por Tintoretto, 1550, Veneza, Galleria dell'Accademia.
Fonte:< http://www.griseldaonline.it/percorsi/4allegro_foto30.htm>, acesso em 12 jul. 2011.

El Greco (1541?-1614), de Creta, também devoto e apaixonado, depois de Veneza, estabeleceu-se em Toledo, na Espanha, onde ainda persistiam ideias medievais sobre arte, e talvez por isso, somada à sua formação sem qualquer orientação artística, suas pinturas superassem as de Tintoretto no audacioso descaso por formas e cores naturais, e em sua visão dramática e emocional (Cf. Gombrich, 2009, p.372-3). O espírito e a personalidade do retratado, uma composição equilibrada – sem nada parecer deixado ao acaso, são marcas do alemão Hans Holbein, o Moço. Este, embora possuísse um acabamento refinado, nem era um classicista, nem viria a perseguir o rebuscamento do Barroco.

(...) De certo modo o Barroco foi uma continuação natural do Renascimento, porque ambos os movimentos compartilharam de um profundo interesse pela arte da Antiguidade clássica, embora interpretando-a diferentemente, o que teria resultado em diferenças na expressão artística de cada período. Enquanto no Renascimento as qualidades de moderação, economia formal, austeridade, equilíbrio e harmonia eram as mais buscadas, o tratamento barroco de temas idênticos mostrava maior dinamismo, contrastes mais fortes, maior dramaticidade, exuberância e realismo e uma tendência ao decorativo, além de manifestar uma tensão entre o gosto pela materialidade opulenta e as demandas de uma vida espiritual. Mas nem sempre essas características são evidentes ou se apresentam todas ao mesmo tempo. Houve uma grande variedade de abordagens estilísticas, que foram englobadas sob a denominação genérica de "arte barroca", com certas escolas mais próximas do classicismo renascentista e outras mais afastadas dele. (In: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Barroco>>, acesso em: 12 jul. 2011).



Fig. 25. *Papa Inocência X*, de Velázquez, 1649-50. (3,18 x 2,76 m).
Fonte: Gombrich (2009, p.407).

O apuro técnico de Velázquez, que dominava as maneiras de Ticiano (Cf. GOMBRICH, 2009, p.407), não era suficiente – apesar da impressionante reprodução do brilho das vestes – para

satisfazê-lo: era fundamental captar a expressão do Papa até parecer que ele está pronto para dirigir algumas palavras, ou sair caminhando. Uma visita em salões de humor pelo mundo – que se pode fazer virtualmente – deixa clara a influência que os grandes mestres do apuro técnico e expressivo exercem sobre os profissionais do humor gráfico da atualidade. Amostra do Salão de Piracicaba/SP:

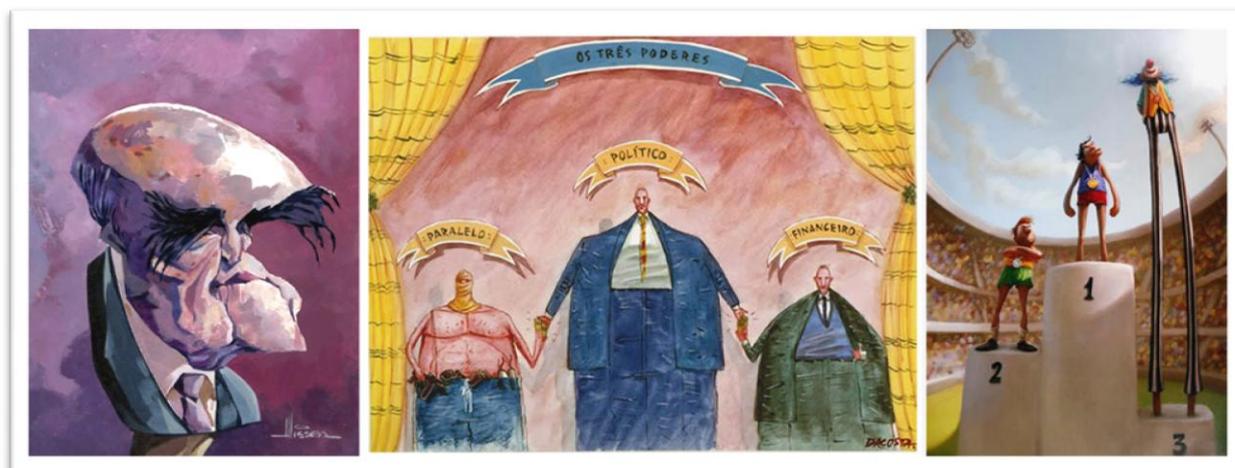


Fig. 26. Trabalhos premiados no Salão de Humor de Piracicaba: Caricatura (ULISSES, 2000); Charge (DACOSTA, 2006); Cartum (HOISEL, Tiago. Grande Prêmio 2010).

Fonte: < <http://www.salaodehumor.piracicaba.sp.gov.br/humor/37o-salao-internacional-de-humor-de-piracicaba-2010.html> >, acesso em: 11 jul. 2011.

Sabemos que parte dos chargistas acha mais importante captar a alma do caricaturado que sua aparência física. Os humoristas gráficos Dálcio, SP, e Aroeira, RJ, fazem seu acabamento artístico com influências da pintura a Óleo. Essa técnica mais apurada de realizar as charges encontra-se mais facilmente, em salões de humor, devido ao logo tempo que se tem para preparar os trabalhos, enquanto que os chargistas do dia a dia atuam sob pressão de tempo.



Fig. 27. *Conoisseurs e antiquários reunidos em Roma*, desenho de Ghezzi: tinta preta em papel camuça, 1725.
 Fonte: Gombrich (2009, p.445)

Doravante é mais fácil para o pesquisador encontrar no exercício das artes gráficas figuras caricaturais, com exagero ou minimização de algum atributo ou detalhe. Há uma enunciação jocosa dos dois rostos destacados: o rosto do canto superior direito tem o alongamento do nariz; o encurtamento do lábio superior; e a projeção do lábio inferior. O homem de óculos logo abaixo, no canto inferior direito, tem o queixo encurtado e uma expressão de bobo – obtida pelos olhos semicerrados, a boca entreaberta e risonha e as sobrancelhas arqueadas.

As duas próximas figuras, uma de 1780, de Gainsborough, e outra de 2008, do chargista Santiago, não têm relação de causa e efeito. A semelhança entre ambas é estilística, se dá no estilo de traçar o fio dos contornos de forma sinuosa, dando a sensação de que os objetos estão em movimento ou são maleáveis. Boa parte da produção de Santiago conta com cenas que ocorrem na área não-urbana do Estado do Rio Grande do Sul, com significativa produção de cartuns sobre a vida dos peões gaúchos. Há uma tendência de traços mais angulosos e/ou uniformes de desenhistas de temáticas urbanas, enquanto os que desenhavam cenas campestres têm os traços mais sinuosos, lembrando o movimento Art Nouveau, do final do séc. XIX.



Fig. 28. *Cena rural, giz preto esfumado*, realçado com branco sobre camurça, de Thomas Gainsborough, 1780.
Fonte: Gombrich (2009, p.470).



Fig. 29. Charge de Santiago, de 2008.
Fonte: <<http://wmspace.net/2008/09/page/1417/>>, acesso em 09 de jul. 2011.

O próximo desenho é de Francisco Goya, um artista que não procura agradar os poderosos, cuja concepção filosófica pode servir de inspiração para os caricaturistas, mesmo que seus

retratos possam ser comparados aos de Van Dyck, Reynolds, Ticiano ou Velázquez, mas ele não via seus modelos complacentemente. Não que aqueles mestres tivessem lisonjeado os poderosos. Segundo Gombrich (2009), Goya parece não ter sabido o que era compaixão. “As feições de seus retratos revelam impiedosamente toda a sua fatuidade e ambição, toda a sua feiura e vacuidade. Nenhum pintor da corte, antes ou depois de Goya, deixou semelhante registro de seus clientes” (p.487-8).

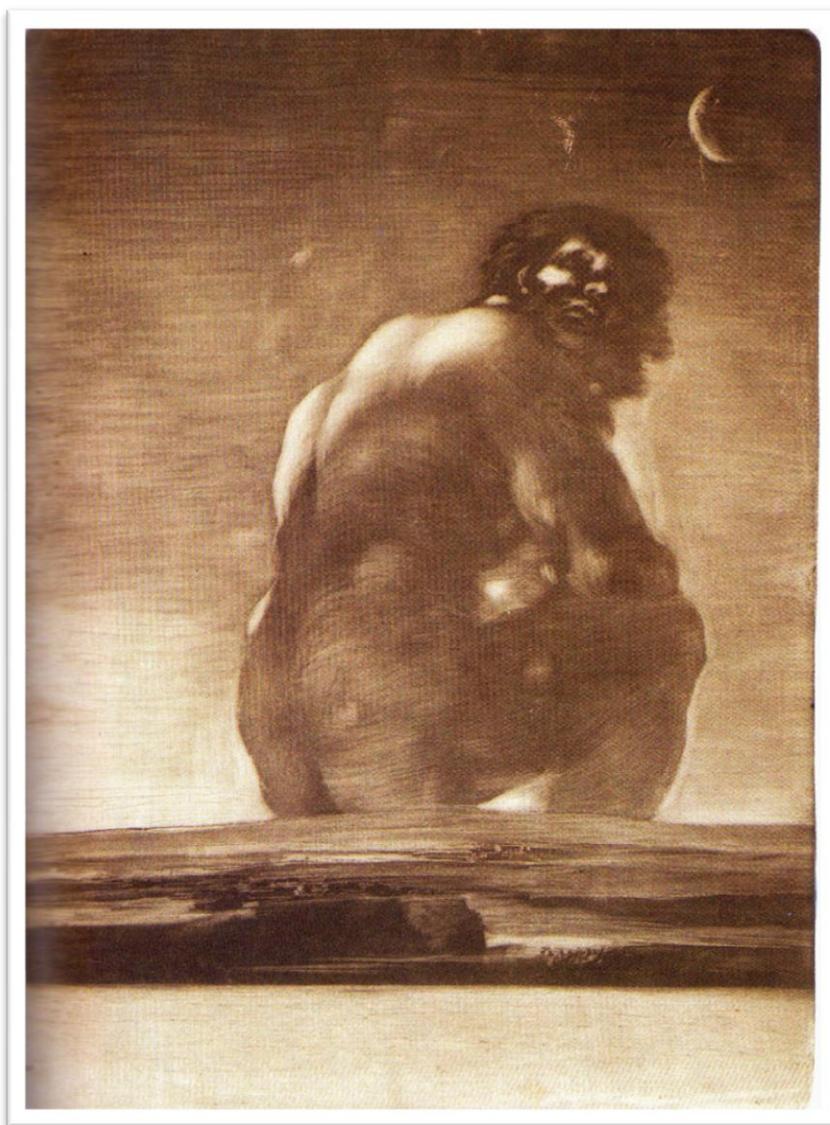


Fig. 30. *O gigante*, Goya, 1818.
Fonte: Gombrich (2009, p.489).

A criatura da fig.27 chamou-nos a atenção pelo vigor expressivo. Gombrich (2009) não deixa por menos. Para ele *O gigante* representa um dos mais assombrosos de seus sonhos – um gigante sentado à borda do mundo. “Podemos aferir seu tamanho colossal pela minúscula paisagem do primeiro plano, e apreciar como ele traduziu casas e castelos a meros pontos” (idem, p.488). Para o historiador, o efeito mais notável seria o da ruptura com a tradição: os artistas sentiam-se agora livres para passar ao papel suas visões pessoais, algo que até então só os poetas costumavam fazer. Estaria Goya preparando o terreno para uma nova forma de expressão que viria a tomar conta da mídia informativa num futuro próximo?



Fig. 31. *As corridas em Longchamp*, litogravura de Edouard Manet, 1865.
Fonte: Gombrich (2009, p.516).

A colocação da fig.28 aqui é para mostrar que, em meados dos séc. XIX, mesmo entre pintores consagrados como Manet, o importante não era mais os contornos fidedignos do real, mas passar a impressão de luz, de velocidade e movimento, deixando para o coenunciador

apenas uma sugestão das formas que emergem da confusão. A litografia de Manet “transporta-nos por um instante para o alvoroço e a excitação da cena que o artista presenciou e da qual registrou somente o que poderia garantir ter visto naquele instante” (Gombrich, 2009, p.517). O cartunista Henfil (1944-1988) foi um expoente em enunciar o movimento através de linhas circulares que se fundiam com os protagonistas.



Fig. 32. *A volta do Fradim*, quadrinhos do Henfil, 1993.

Fonte: < [http://www.ensinoonline.com.br/provas/UFMT%20\(Universidade%20Federal%20do%20Mato%20Grosso\)/2008/Prova%20Branca.htm](http://www.ensinoonline.com.br/provas/UFMT%20(Universidade%20Federal%20do%20Mato%20Grosso)/2008/Prova%20Branca.htm)>, acesso em: 09 jul. 2011.

A próxima figura é de autoria de Honoré Daumier, 1859, autor de mais de quatro mil litografias. Daumier era francês e foi caricaturista, chargista, pintor e ilustrador. “Ele foi conhecido em seu tempo como o ‘Michelangelo da caricatura’. Atualmente ele também é considerado um dos mestres da litografia e um dos pioneiros do naturalismo”³².

³² Cf. < http://pt.wikipedia.org/wiki/Honor%C3%A9_Daumier>, acesso em: 10 jul. 2011.



Fig. 33. O pintor rejeitado exclamando: “E foi isto que eles rejeitaram, estúpidos ignorantes!”, litografia de Daumier, 1859 (22,1 x 27,2 cm).
Fonte: Gombrich (2009, p.533).

Gombrich (2009) publicou a figura acima em seu livro sobre a história da arte, mas não faz menção ao nome ou a algum fato artístico relativo à importância de Daumier. Porém, essa litografia com o pintor esbravejando contra os “estúpidos ignorantes”, ilustra bem o espírito da época, pois já antecipava a inicial rejeição à arte moderna e aos ilustres predecessores, como o escultor Rodin, que desprezava o aspecto externo de “acabamento” (GOMBRICH, 2009). Para o grande público, o fato de Rodin deixar em suas esculturas uma parte da pedra em estado bruto, “parecia uma irritante excentricidade, quando não pura preguiça” (p.528).

Essa litografia satírica de Daumier caracteriza-se como uma charge³³.

³³ Adiante um capítulo específico sobre charge, com proposição e justificação de conceito.



Fig. 34. Gargantua, charge de Daumier, 1831.

Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Honor%C3%A9_Daumier>, acesso em: 10 jul. 2011.

Mas Daumier, por conta de sua charge *Gargantua*, de dezembro de 1831, que ridicularizava o rei Luís Felipe, fora preso por seis meses; uma vez em liberdade, assinou contrato com a revista *La Caricature*, e mais tarde com a célebre *Le Charivari*³⁴.

Com 19 anos, Daumier decidiu seguir a carreira artística. Mas, incapaz de ganhar a vida como pintor ou escultor, acabou aceitando em 1830 um emprego de desenhista de litogravuras no jornal "La Caricature". Seu chefe era Charles Philipon, fervoroso jornalista de oposição associado a liberais políticos, cujo jornal defendia os ideais republicanos contra o rei Luís Felipe I. Daumier estava no ambiente certo. Averso a monarquia e simpático às ideologias liberais, suas charges foram tomando cunho político. Em 15 de dezembro de 1831, ele deu seu primeiro passo para a fama com uma charge sobre impostos: "Gargantua" - que mostrava o rei Luís Philipe gordo e engolindo sacos de ouro extorquidos do povo. O rei tolerava as piadas que a Imprensa fazia às suas custas. Mas essa bastou e, em vez de processar o

34 Cf. <http://pt.wikipedia.org/wiki/Honor%C3%A9_Daumier>, acesso em: 10 jul. 2011.

jornal, confiscou-o. Não era hábito do rei punir um ofensor. Honoré Daumier teve tal honra! Isso custou-lhe em 1832 seis meses de prisão, dos quais passou dois na prisão estadual Sainte-Pélagie e quatro na Casa de Saúde Dr. Pinel - hospital de doentes mentais, pois o rei queria mostrar que só um insano podia satirizá-lo. Solto em fevereiro de 1833, Daumier voltou a chargear (atacar) o regime através de seus desenhos ferinos, porém nunca mais foi indiciado. (MORETTI)³⁵

No mesmo ano, meses antes, é publicada talvez, a primeira manifestação do humor gráfico brasileiro. Em 1908 o historiador Alfredo de Carvalho identifica uma ilustração anônima no jornal satírico *O Carcundão*, publicado no Recife em 25 de abril de 1931, conforme o pesquisador Leonardo Dantas Silva (*In*: CAVALCANTI, 1996). O chargista e pesquisador Lailson supõe que seu autor seja o padre Lopes Gama que, no ano seguinte, lançaria o jornal satírico *O Carapuceiro* (CAVALCANTI, 2007).



Fig. 35. Ilustrações encontradas, respectivamente, na primeira e na terceira edição de *O Carcundão* – Alfarrábio velho por 40 réis, Recife, 1831. Fonte: Cavalcanti (2007).

Lima (1963) considera a primeira charge brasileira de autoria de Manuel de Araújo Porto-Alegre, litografia de 14 de dezembro de 1837, vendida em separado. Para ele, o desenho anônimo de *O Carcundão* não passava de “um burro corcunda derrubando a coices uma

35 In: <http://www.aleph.com.br/moretti/artigos_daumier.htm>, acesso em 10 jul. 2011 – Ver texto completo nos anexos.

coluna grega” (Cf. CAVALCANTI, 2007), sem levar em conta o contexto imediato da época, fator crucial para compreensão do enunciado. A charge é “a representação de um ser humano com cabeça de asno, alegoria muito usada por Francisco de Goya y Lucientes, em sua série dos *Caprichos* para simbolizar a ignorância das elites” (idem, p.21). O corcunda simbolizava o apelido (corcundas) dado pelos liberais aos membros do Partido Restaurador, apoiado pela

Sociedade Colunas do Trono, que defendiam a volta de D. Pedro I ao Brasil. O asno antropomorfo – ou o contrário, tenta impedir que a coluna despenque sobre si. Sob a figura, a

legenda diz “Apresemos-nos, o tempo é breve, a existência do Trono e Altar acha-se ameaçada por esses anarquistas niveladores” (cf. CAVALCANTI, 2002, p.4). A ilustração, sob o título do jornal, era uma xilogravura – possivelmente entalhada em casca de cajazeiro;

ela tinha uma sequência temática no terceiro número [*o segundo não foi encontrado*] – à direita na fig.39, onde se vê os raios do relâmpago partindo a coluna *non plus ultra* [*não ultrapassar*], que desaba sobre a criatura, cf. Silva (*In*: CAVALCANTI, 1996).

Abaixo temos uma capa de livro, com uma pintura de Luís XIV, de 1700, em pleno estilo barroco, cujo período marcava – após a renascença e o maneirismo – um rebuscamento ornamental que permeava as vestes majestosas da corte, seu mobiliário e sua arquitetura.

Nesse ponto, Igreja e Monarquia não faziam por menos e contratavam os melhores artistas e

artífices para construir um conjunto imagético que explicitasse o poder eclesiástico e monárquico, onde “todas as artes tinha que contribuir pra o efeito de um mundo fantástico e artificial” (GOMBRICH, 2009, p.449). Esse mundo foi satirizado por Thackeray, novelista

britânico nascido na Índia, em uma charge de 1840, publicada em seu livro de viagens e

anotações *The Paris Sketchbook*. Ver próximas figuras 36 e 37.

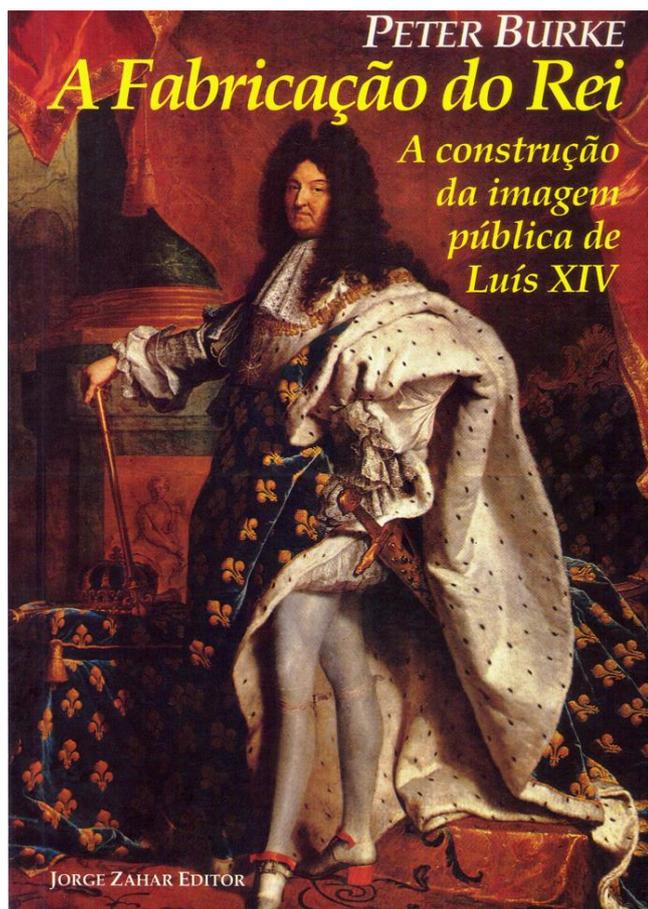


Fig. 36. *Luís XIV*, por Rigaud, óleo sobre tela, 1700.

Fonte: BURKE, Peter. 1994. *A fabricação do rei: a construção da imagem pública de Luís XIV*. Rio de Janeiro: Zahar.

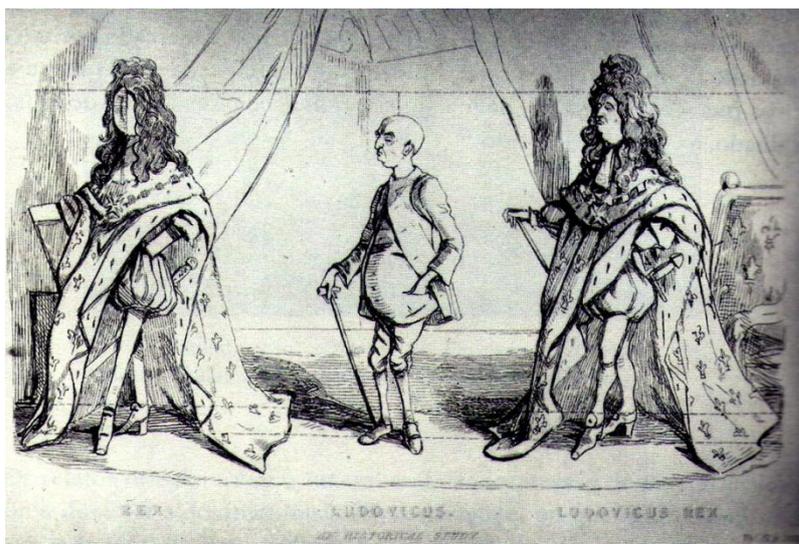


Fig. 37. *Um estudo histórico*, frontispício para *The Paris Sketchbook*, de Titmarsh, W.M. Thackeray, 1840.

Fonte: BURKE, Peter. 1994. *A fabricação do rei: a construção da imagem pública de Luís XIV*. Rio de Janeiro: Zahar, p.136.

A charge da fig.41 tem a seguinte legenda, cf. Burke (1994): “A gente logo vê, essa majestade toda vem da peruca, dos sapatos de salto alto e do manto... É assim que os barbeiros e os sapateiro fabricam os deuses que adoramos”. A majestade do rei é destronada pelo homem do centro, uma figura de aparência frágil, até que ponha sua indumentária e os adereços, transformando-se na figura soberba à direita da charge. Se em 1700 tínhamos uma obra de arte que era ao mesmo tempo testemunha de seu tempo e auxiliar na formação da imagem do rei, 140 anos depois, esse acontecimento era alvo da picardia de uma charge, publicada no mesmo País. A charge começava a dar suas cartas nos principais centros urbanos do mundo ocidental, para consolidar-se no século XIX, quando a ilustração passa a integrar os meios de comunicação impressos, com a publicação de charges e caricaturas em jornais e panfletos que defendem grupos políticos e atacam os rivais ideológicos.

Entre os dias 10 e 18 de novembro de 1904, a cidade do Rio de Janeiro viveu o que a imprensa chamou de “a mais terrível das revoltas populares da República”. O cenário era desolador: bondes tombados, trilhos arrancados, calçamentos destruídos — tudo feito por uma massa de 3000 revoltosos. A causa foi a lei que tornava obrigatória a vacina contra a varíola. E o personagem principal, o jovem médico sanitaria Oswaldo Cruz. (VIVEIRO)³⁶

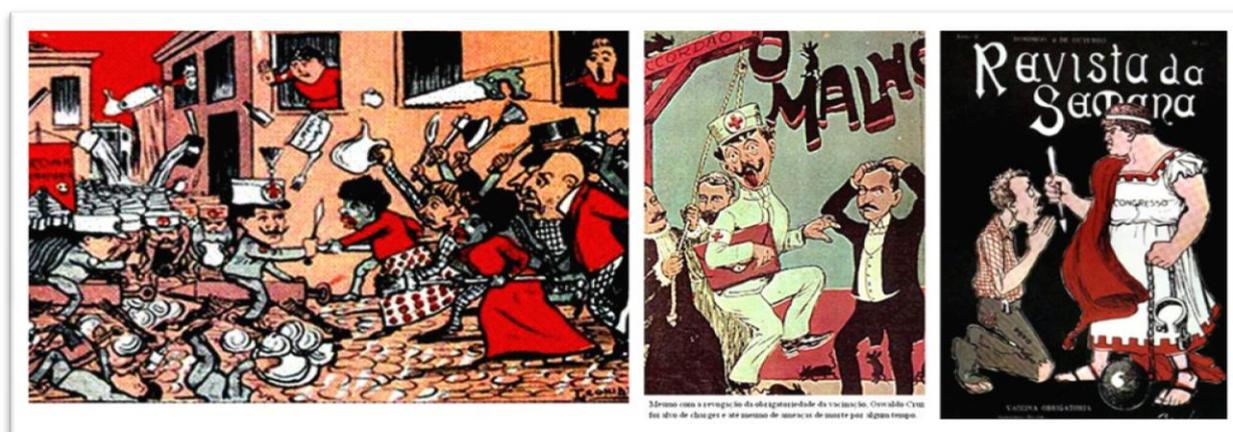


Fig. 38. Colagem de ilustração e capas de revistas do início do séc. XX contra o médico sanitaria Oswaldo Cruz e a campanha de erradicação da varíola.

³⁶ VIVEIRO, Alessandra. 2003. A revolta da vacina. In: Revista eletrônica de ciências, São Paulo: IFCS/USP, nº 21, set., disponível em: <http://www.cdcc.usp.br/ciencia/artigos/art_21/revoltavacina.html>, acesso em 10 jul. 2011

Fonte: imagens do Google, *charges contra Oswaldo cruz*, capturadas em 10 jul. 2011.

Os chargistas agiram conforme o sentimento da população – e o deles próprios, junto com os articulistas e colunistas de jornais, fato explorado em seu favor pelas oposições.

A oposição política, ao sentir a insatisfação popular, tratou de canalizá-la para um plano arquitetado tempos antes: a derrubada do presidente da República Rodrigues Alves. Mas os próprios insufladores da revolta perderam a liderança dos rebeldes e o movimento tomou rumos próprios. Em meio a todo o conflito, com saldo de 30 mortos, 110 feridos, cerca de 1000 detidos e centenas de deportados, aconteceu um golpe de Estado, cujo objetivo era restaurar as bases militares dos primeiros anos da República. A revolta foi sufocada e a cidade, remodelada, como queria Rodrigues Alves. Hoje, a varíola está extinta no mundo todo. E a Organização Mundial da Saúde, da ONU, discute a destruição dos últimos exemplares do vírus da doença, ainda mantidos em laboratórios dos Estados Unidos e da Rússia.³⁷

Obviamente que sob o olhar de hoje a atuação dos chargistas é vista como um equívoco, já que todos sabem da importância da vacina. Porém, na época, deveria parecer óbvio ficar contra o governo que, além de derrubar mais de 600 edifícios e casas ainda fez com que parte da população mais pobre se mudasse para morros e a periferia.

Da última metade do séc. XIX ao começo do séc. XX, definitivamente as artes plásticas – aqui na ótica das artes gráficas – se imbricam com a expressão de sentimento interior, com o que se vê em redor, e com a manifestação da opinião – por parte dos artistas, após séculos de aprisionamento ao tom eclesiástico e monárquico. Com o renascimento, tivemos o papado e o feudalismo em decadência, questionados pela reforma protestante e pela burguesia em ascensão. Daí nasce uma nova ordem política – e estética, esta já sofrendo influência do romance, uma prática literária descolada do cânone oficial (Cf. BAKHTIN, 2002a; 2002c). Tivemos então o maneirismo; depois a contra-reforma e o absolutismo – expressos visualmente na suntuosidade de igrejas e palácios através do barroco. De meados do século XVIII até o início do século XIX, tivemos o Neoclassicismo,

37 VIVEIRO, Alessandra. 2003. A revolta da vacina. In: Revista eletrônica de ciências, São Paulo: IFCS/USP, nº 21, set., disponível em: <http://www.cdcc.usp.br/ciencia/artigos/art_21/revoltavacina.html>, acesso em 11 jul. 2011.

movimento que congregou os artistas que rejeitaram o ornamentalismo e retomou o ideal clássico de beleza, período em que o pensamento iluminista pregava o livre exercício das capacidades humanas e ia de encontro à tutela da igreja e da monarquia; o Romantismo, de fins do século XVIII até meados do século XIX, se opunha ao iluminismo, abraçando a emoção, a tradição clássica e uma natureza idealizada de acordo com um *eu*; e o Realismo, de Meados do século XIX que procurava retratar as contradições do processo de industrialização, como o progresso e ascensão da burguesia em detrimento da miséria da classe trabalhadora.

Ainda tivemos no final do séc. XIX o impressionismo, modo de captar a luz e as impressões do olho humano de modo pessoal, com pinceladas e tons esmaecidos que escapavam da fidelidade captada pela fotografia; e o *art nouveau*, com os *posters* decorativos e publicísticos de Toulouse-Lautrec, Bonnard e Klimt. Esse estilo foi importante para o desenvolvimento do *design* gráfico, pois fixa a página impressa como um bem de valor acessível, em decorrência da litografia colorida. Essa inovação técnica possibilitou aos artistas trabalhar diretamente na pedra, sem as restrições retilíneas tradicionais na impressão tipográfica (Cf. HURLBURT, 2002). Além disso, o *art nouveau* acelerou a criação de tipologias e marcas comerciais; e contribuiu com o *design* da moda, de tecidos, do mobiliário, de objetos decorativos e de uso pessoal.

Cézanne (1839-1906) foi um artista que não se conformou com a “imprecisão” de contornos das obras impressionistas – ver Degas, Monet, Manet, Renoir, Pissarro; até que após muitos estudos conseguiu uma forma peculiar de pintar e compor seu motivo, geometrizando os elementos. “Cézanne era fascinado pela relação da cor com a modelação. Um sólido redondo, brilhante e colorido, como uma maçã, era um motivo ideal para explorar essa questão” (GOMBRICH, 2009, p.543). Ele não tinha o propósito deliberado de distorcer a natureza, mas assim o fazia desde que o ajudasse a obter o efeito desejado, de mostrar o que lhe importava, do jeito que achava mais interessante. Não se preocupava em seguir uma perspectiva

científica e transmitia a sensação de solidez e profundidade, mesmo que o desenho não pareça convencionalmente correto.

O séc. XX chega com o expressionismo na vanguarda; mais que um movimento surgido na Alemanha, um movimento heterogêneo excedente a qualquer época e espaço geográfico. Desse modo podemos voltar no tempo e citar Brueghel (séc. XVI), El Greco (séc. XVI-XVII) e Goya (séc. XVIII-XIX) como enunciadores expressionistas, pois em seu contexto iam de encontro à tradição, à pura apreensão da realidade, optando pela interpretação que cada artista fazia do seu motivo. O expressionismo alemão se dá com Die Brücke (a ponte), criado em 1905 em Dresden. Esse grupo define o caráter de crítica social da arte; as figuras deformadas, cores contrastantes e pinceladas vigorosas que rejeitam todo tipo de comedimento; a retomada das artes gráficas, especialmente da xilogravura; o interesse pela arte primitiva. Essa poética encontra sua tradução em motivos retirados do cotidiano, nos quais se observam o acento dramático e algumas obsessões temáticas, como, o sexo e a morte.

Cézanne (1839-1906), Van Gogh (1856-1890) e Gauguin (1848-1903), desesperadamente solitários, trabalharam com escassa esperança de algum dia vir a ser compreendidos. “Mas os problemas de sua arte, dos quais tinham uma consciência tão aguda e dolorosa, foram sentidos por um número cada vez maior de artistas da geração mais jovem, que não encontravam a menor satisfação nas habilidades adquiridas nas escolas de belas-artes” (GOMBRICH, 2009, p.551-3). A arte dos japoneses, já popular entre vários artistas, os convenceu de que uma pintura poderia causar impressão mais forte se a modelação e outros detalhes como a gradação de tom para sugerir profundidade, fossem sacrificados para reforçar a simplificação. Aquilo a que chamamos hoje de arte moderna nasceu desses sentimentos de insatisfação. “A solução de Cézanne levou, em última análise ao cubismo, que se originou na França; a de Van Gogh se converteu no expressionismo, que na Alemanha encontrou a sua principal resposta; e

a de Gauguin culminou nas diversas formas de primitivismo. Esses artistas abriram as portas para o cubismo de Picasso e Braque (Cf. HURLBURT, 2002).

Notamos que há um movimento cíclico, desde a arte rupestre, entre sofisticação ou apuro técnico e simplificação ou esquematização. Em cada época por motivações diferentes, mas assim tem sido. As artes gráficas forjam um campo onde a polêmica de estilos, concepções de mundo, novos suportes e técnicas de impressão passam a fazer parte do caldeirão social da urbe. O impulso criativo e renovador do século XX, cujo problema estético é a negação da tradição e a busca do espírito da época está preparada.

O grito, de Edvard Munch, 1893, cujo original foi executado em óleo, tempera e pastel sobre cartão, teve mais três versões feitas devido à venda das anteriores; e depois uma quinta versão, agora em litografia, que o artista realizou em 1895, possibilitando sua impressão em jornais e revistas. Trata-se de uma obra expressionista que, tanto pela figura quanto pelo fundo, tenta expor um estado de espírito de desespero e angústia. É uma aula sobre o signo não-verbal, cujo discurso não deixa dúvidas, pelo menos quanto à expressão de dor ou espanto, que revela. Mostra como o delineamento – conforme a execução do enunciador – é eloquente, embora não recorra à palavra oral ou escrita. Mas lá tem um protagonista que expressa algo, vemos o verbo – a ação; vemos o substantivo – o estado; vemos o adjetivo – a qualidade; vemos o advérbio – a intensidade; e vemos o *ethos* de um enunciador que encena em seu dizer, uma alma atormentada.

Essa obra será parodiada em muitas charges e cartuns ao longo dos anos, como veremos adiante ao estudar os elementos constitutivos da charge, quando trataremos do fator intertextual.

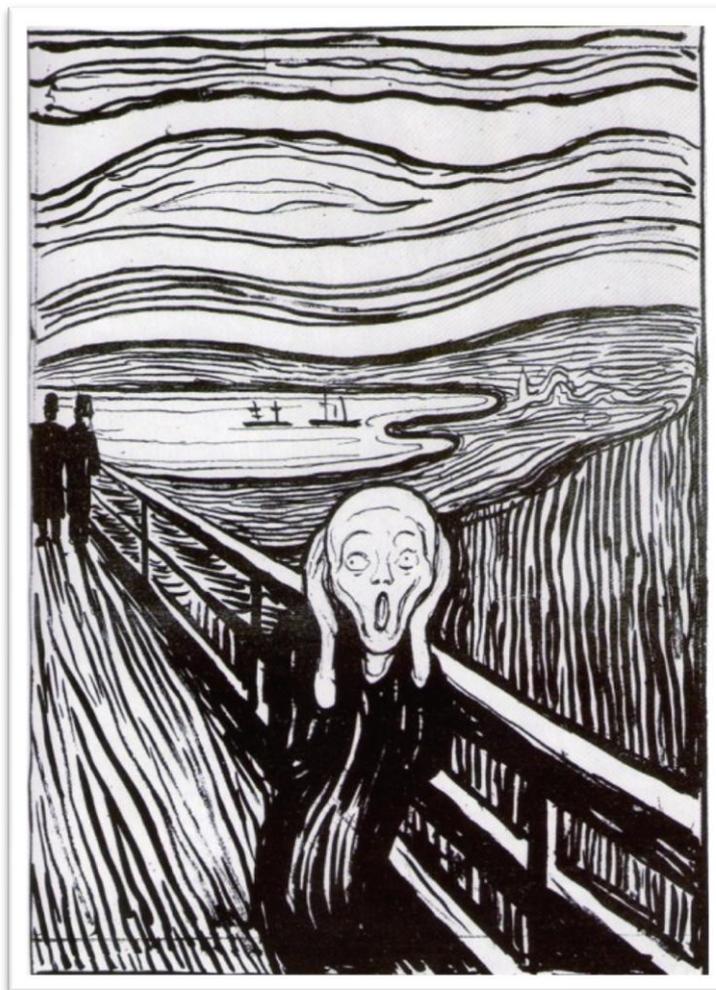


Fig. 39. *O grito*, litografia de Edvald Munch, 1895.
 Fonte: Gombrich (2009, p.565)

A idéia da caricatura estava disseminada e influenciava os expressionistas que, por sua vez inspiram os caricaturistas. Diz Gombrich (2009) que Van Gogh estava certo em dizer que o método por ele escolhido podia ser comparado ao do caricaturista.

A caricatura sempre foi ‘expressionista’, pois o caricaturista joga com as parencas de sua vítima e as distorce para expressar justamente o que sente a respeito dela. Enquanto essas distorções navegaram sob a bandeira do humor, ninguém as considerou difíceis de entender. A arte do humor era um campo em que tudo se permitia, porque as pessoas não a encaravam com os mesmos preconceitos reservados à Arte com A maiúsculo. (p.564)

Mas a idéia da caricatura levada à sério, foi um estorvo para Van Gogh, justamente porque não havia um pacto que há entre a sociedade e o humorista. Picasso em 1927 realiza uma

água-forte 19,4 x 28 cm, que de fato é um belo cartum consigo mesmo, bem diferente da arte pictórica que o consagrou.

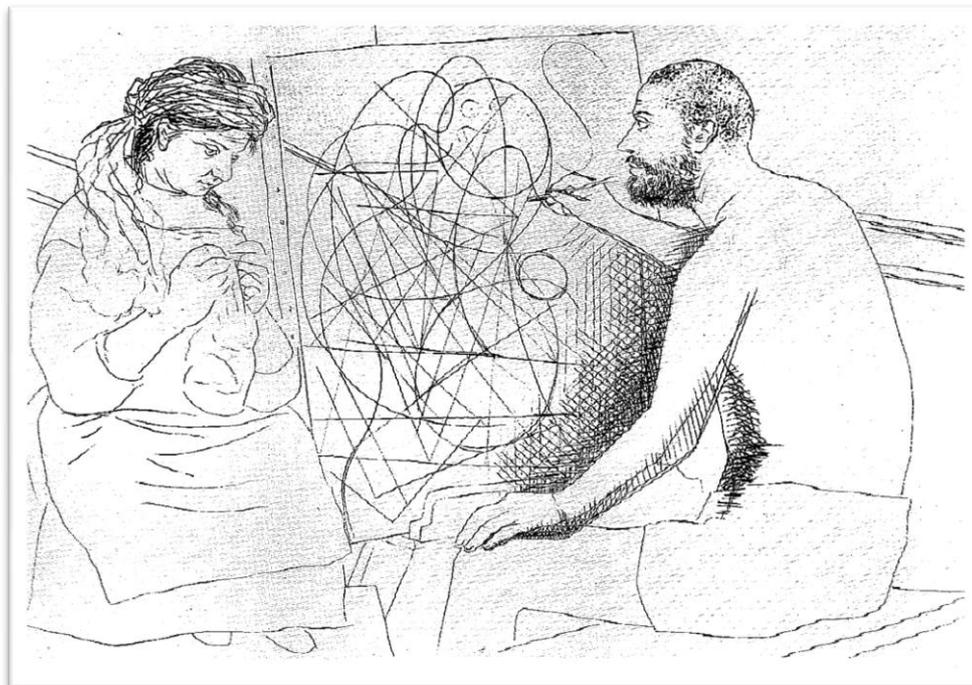


Fig. 40. *O pintor e seu modelo*, de Pablo Picasso, 1927.
Fonte: Gombrich (2009, p.597).

Como a charge está se afirmando na nascente imprensa de massa, com a aparição de jornais de grandes tiragens em todo o mundo ocidental, por uma motivação intradiscursiva, isto é, da charge com o próprio veículo que lhe serve de suporte – além das condições produção e enunciação, ela não segue esteticamente os delírios estilísticos dos ismos que permeiam todo o século XX até a arte pop de Warhol nos anos pós 1960. A charge se finca no desenho de humor e na caricatura para, de modo simples e sintético-esquemático, se comunicar rapidamente com o grande público – inclusive com os leitores de baixa escolaridade. Vejamos a capa do jornal satírico francês *Le Charivari*, de 1937 e uma charge de Amorim, de 2009: não há um salto ou estranheza estilística ou conceptual.



Fig. 41. *Le Charivari*, desenho da capa: Ralph Soupault Blum, França, janeiro de 1937.

Fonte: <http://www.ac-grenoble.fr/lycee/diois/Latin/archives/Francais/Image/Iconographie/dessin%20de%20presse%201886-1986%20-%20Web/original/1937%2016%20janvier%20Le%20Charivari%20dessin%20de%20Ralph%20Soupault%20Blum%20un%20homme%20preoccupe.html>, acesso: jul. 2011



Fig. 42. Charge de Amorim, *Correio do povo*, RS, 10 abr 2009. Fonte: chargeonline, acesso em julho de 2011.

No Século XXI a charge está consolidada em toda a imprensa escrita, nos principais jornais das principais cidades do mundo, e em suas versões eletrônicas online, conservando semelhantes características tipológicas e composicionais. Vejamos três charges publicadas originalmente em diferentes países:

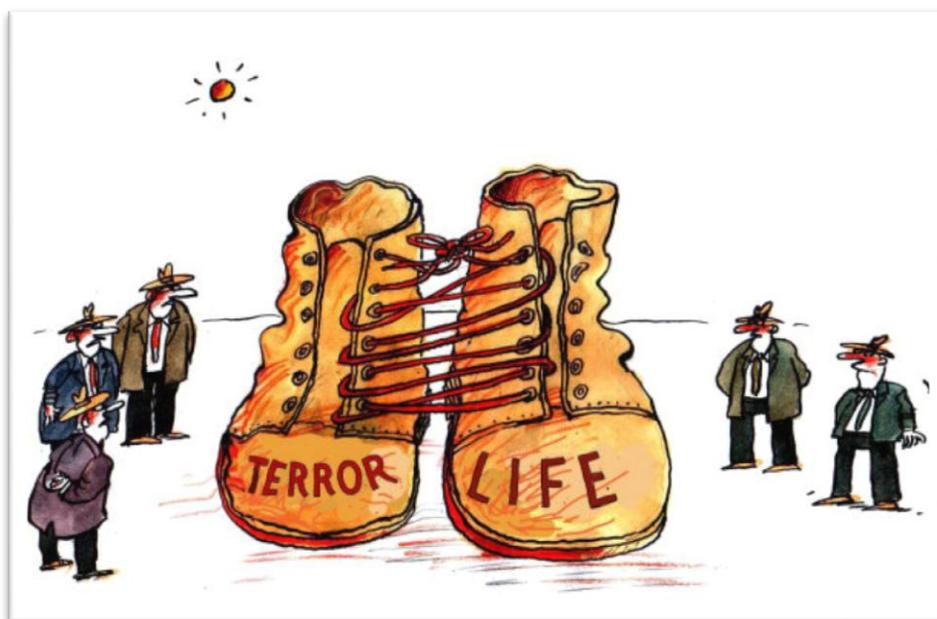


Fig. 43. Charge de Pavel Constantin, Romania, 27/07/2011.
Fonte: <WWW.cagle.com>, acesso em julho de 2011.



Fig. 44. Charge de Molina, El Nuevo Diario Nicaragua, 25/05/2011.
Fonte: <WWW.cagle.com>, acesso em julho de 2011.



Fig. 45. nicholson the australiano 31072011
 Fonte: <WWW.cagle.com>, acesso em julho de 2011.

A charge da fig.43 é alusiva ao atentado na Noruega; a da fig.44 trata do suposto assédio de um dirigente do FMI à uma camareira de hotel; e a última, da fig.45, refere-se à crise americana entre republicanos e democratas, com os primeiros dificultando o aumento da capacidade de endividamento dos Estados Unidos. Os três temas foram tratados à farta, pelos chargistas brasileiros.

Não nos afastamos tanto assim, artisticamente, daqueles artistas da caverna de Chauvet, passados 32 mil anos. Os chargistas do séc. XXI fazem seus desenhos substituindo os galhos ou a pedra lascada por uma caneta digitalizadora; e as paredes das cavernas pela mesa gráfica digital. Se olharmos todo o horizonte histórico em direção ao passado, desenhemos e pintamos conforme as condições de enunciação e à situação de comunicação, levando em conta o contexto político, as tecnologias disponíveis, a bagagem cultural e a historicidade. O homem desenha o homem e o mundo que o cerca, seja atendendo a pedidos seja em situação de conflito; mesmo quando, no caso da charge, o foco seja o mundo exterior, muito se poderá dizer do mundo interior, pela encenação do *ethos*. É só ver Van Gogh e Angeli.

1.6 REVISÃO DA LITERATURA SOBRE HUMOR E CHARGE

Quando falamos de charge, falamos de humor. Na pesquisa bibliográfica que realizamos o humor se configura como algo impossível de ser resolvido em um contorno discursivo: sobram sempre brechas, embora não tenham sido poucas as tentativas feitas por filósofos e pensadores de tentarem solucionar o problema de sua definição ou concepção. Claro que isso não é uma exceção, muito menos uma excrescência, pois, igualmente, podem não ser satisfatórias explicações definitivas sobre “vida”, “verdade”, “discurso”, ou “paixão”, para ficar nesses exemplos. Mas é desafiador tentar uma resolução enunciativa satisfatória, ao menos deixar um caminho, ou mesmo uma “impressão” sobre o tema.

Uma verdade: os humoristas sabem quando estão fazendo humor; os interlocutores reconhecem um enunciado com efeitos de humor, mesmo quando não fazem distinção deste em oposição ao cômico, ao engraçado ou ao risível. Interessante é que o humor tanto é visto como algo particular, que necessariamente não provoca o riso – ou não teria essa finalidade, quanto é tido como uma prática, digamos assim, que englobaria todas as demais categorias que se contrapõem ao sério. Filiamo-nos a essa concepção, pois é o experimento de uma prática interdiscursiva realizada no âmbito do humor gráfico que pode encerrar tanto uma estratégia irônica quanto satírica em sua enunciação. No Brasil, a maioria dos concursos em que se premiam os vencedores nas categorias charge, cartum e caricatura, é denominada de Salão de Humor, acrescentando apenas o nome da cidade, do Estado, da instituição promotora, ou o de uma personalidade. Exemplos: 38º Salão Internacional de Humor de Piracicaba/2011; III Festival Internacional de Humor do Rio de Janeiro; 3º Salão Medplan de Humor; e Salão de Humor Nair de Teffé. Também conferimos tal denominação em salões internacionais, como *Le Concours de L'Humour Visuel – Ukraine*; e *IV Salón Internacional de Humor Gráfico – Lima 2011*.

Seguimos, pela práxis, a tendência de grande parte dos profissionais em atividade no Brasil, de conceber o humor gráfico como um campo onde circulam diferentes tipos de enunciados como a charge, o cartum, a caricatura e as tiras de humor; e o humor como o tema-mãe, que englobaria categorias como a sátira e a ironia.

1.6.1 *Já-ditos sobre humor, o cômico, e a problemática dos campos de domínio*

Bremmer e Roodenburg (2000) são organizadores da obra cujo título no original é *A cultural history of humour*, em cujos ensaios encontramos temas como a comédia, o cômico, a hilaridade, e, claro, o humor. Eles empregam o Humor em seu sentido mais geral, na perspectiva de qualquer mensagem expressa por atos, palavras, imagens ou músicas, cuja intenção seja a de provocar o riso ou um sorriso. Essa definição lhes permite estender as investigações à Antiguidade, passando pela Idade Média, até ao início do período moderno; e também perguntar por quem o humor é transmitido, para quem, onde e quando, e o que seria do interesse dos historiadores culturais. Tais perguntas são importantes para o campo do estudo da enunciação, pois as possíveis respostas identificam os elementos constitutivos da arquitetura de um enunciado cuja estratégia de sedução seja o humor.

Não há consenso em torno do humor como o guarda-chuva que abarca as demais categorias do risível. Vázquez (1999), em seu livro sobre estética, põe o cômico na tradição antiga, rivalizando com o trágico. Desse modo, ele se refere ao humor, à sátira e à ironia como variedades do cômico (p.276), uma categoria estética que intitula um capítulo. Essa discrepância quanto à hegemonia tem maior relevância semântica que teórica, vejamos em seguida o que diz Vázquez (1999).

O cômico tem em sua base uma contradição entre o que algo vale realmente e o que pretende valer. Carente de valor, essa pretensão medida com a régua do real provoca o riso, pois em contraste com a realidade é devolvida aos seus justos limites. “O que parecia profundo se

mostra superficial; o nobre, vulgar; o rico, pobre; o pleno vazio, e o elevado, mesquinho.” (VÁZQUES, 1999, p. 269). Se o riso cômico é produzido por “um professor que, ao receber o diploma de doutor *honoris causa*, derrama a jarra de água da mesa em cima do diploma que, solenemente, é entregue a ele” (p.263); isso nos leva a crer que o cômico assenta-se em situações embaraçosas do cotidiano, e os comediantes atuam reproduzindo tais incongruências entre o que seria corriqueiro e o acontecimento que perturbe uma situação esperada, de equilíbrio. Um ruído inesperado como o miado de um gato em uma cerimônia oficial desvaloriza a solenidade do ato, propiciando um momento cômico, risível.

O humor, para Vázques (1999), como no cômico em geral, desvaloriza o real, sendo, portanto, uma forma de crítica, mas teria uma atitude compreensiva e compassiva para com o objeto. O humorista se move entre o riso e o pranto, mas, “se faz chorar, está fora do cômico [não faz rir], se faz rir, fora do humorismo” (p.278). Para esse autor, “nossa simpatia e cumplicidade com dom Quixote não nos permite rir dele. Não que o riso desapareça por completo. Mas é um riso contido por nossa compaixão, um riso que longe de destruir, permite compreender. Mais que riso, sorriso” (p.278). Não adotamos essa posição, justamente por entendermos que o humor tem sim uma dimensão semântica aglutinadora preponderante – inclusive sobre o cômico, que teria um aspecto desprezioso em relação à crítica social. Concordamos que há um envolvimento do humorista-enunciador com o objeto, mas não ao ponto de que sua compaixão impeça uma atitude mais áspera, caindo em outro domínio como a sátira, a nosso ver, uma das variantes de uma estratégia de humor para uma narrativa discursiva.

A sátira é para Vázques (1999) uma variedade da esfera do cômico, estabelecida “quando o objeto revela sua inconsistência ou nulidade até o ponto de deixar que se perca toda a simpatia ou atração por ele, e o riso que provoca já não está tingido de ternura, porém bem mais por indignação ou ira” (p.279). Na época do governo militar pós 1964, no Brasil, os profissionais do campo do humor não se portavam com benevolência em seus enunciados de combate à

ditadura, nem por isso estavam na esfera do cômico; as charges, crônicas ou frases que foram publicadas em periódicos alternativos e na grande imprensa, eram consideradas trincheiras de luta contra o governo autoritário. “Tal foi a importância do humor político na resistência democrática que, em 1969-70, na arrancada do fascismo, O Pasquim representou a mais eficiente trincheira existente na imprensa legal de então, chegando à histórica marca de 300 mil exemplares vendidos semanalmente em todo o país”³⁸.

Na ironia, “a crítica permanece oculta por trás da exaltação do elogio ou da felicitação (...). Diz mais do que diz, ou Diz menos do que pensa (...). Por seu conteúdo, as fronteiras da ironia se aproximam às vezes das do humor e em outras vezes das da sátira” (VÁZQUES, 1999 p.281). Logo em seguida, o professor de filosofia da estética arremata: “certamente existe a ironia humorística com um traço de compaixão”, o que reforça nosso ponto de vista de que a ironia, a sátira e o cômico podem ser considerados como estratégias de humor que se resolvem na enunciação.

Quando se refere à ironia, Freud acrescenta que esta se dá “quando a pessoa está preparada a escutar o contrário do que se diz” (idem). Eis aí um dos problemas cruciais para a realização do humor: sempre há condições, sempre há um “desde que”, um “quando”, um “somente se”. Afinal, trata-se dos mais belos e completos exemplos da realização de uma ação comunicativa, justamente por envolver uma série de pressupostos. Podemos citar alguns, para tornar mais clara, nossa argumentação:

- Mesmos referenciais entre os sujeitos envolvidos;
- Um propósito a partir do provocador da ação;
- A predisposição por parte da recepção em desvelar o enunciado;
- A consumação da surpresa, ou ato surpreendente, como resultado do enunciado. (ANRADE, 2002, p.16)

Há ainda uma categoria do estético, o grotesco, que no livro de Vázques (1999) é um capítulo à parte, como no caso do cômico. Surgida no século XV, a partir de uma pintura ornamental

38 Cf. Fundação Maurício Grabois, Centro de Documentação e Memória, publicado em 01 dez. 1986, in: <http://www.fmauriciograbois.org.br/portal/cdm/revista.int.php?id_sessao=50&id_publicacao=99&id_indice=276>, acesso em: 19 jun. 2011.

denominada de *grotesca*, “tratava-se de um conjunto de formas vegetais, animais e humanas que se combinavam de um modo insólito e fantástico” (p.285). Essa concepção estética, através do romantismo, disseminava um modo de fazer arte que, contrária ao classicismo, não buscava a produção do belo. Condenadas pela régua clássica como um disparate monstruoso, o grotesco manifestou-se na arquitetura, nas artes plásticas e na literatura, caindo no gosto popular e vinculando-se ao carnaval, cf. Bahktin (2002a).



Fig. 46. Colagem: gárgula – catedral de Notre-Dame; detalhe obra de Bosch; Criatura do filme *O Labirinto do Fauno*; Flagrante – mulher e cachorro na praia.
Fonte: Diversas imagens capturadas via Google, acesso em: 20 jun. 2011.

A manifestação do grotesco ocorre em cenários distintos, no sobrenatural – quer seja no paraíso ou inferno, onde a realidade se perde como no sonho; e no cotidiano – como decoração da sala de uma abadia, de pórticos, e de desaguadouros em paredes e telhados. “No grotesco encontramos certa destruição da ordem normal, das relações habituais, mas sempre a partir do irreal criado com materiais reais (...). Em Jean Paul aparece com o nome de humor cruel” (VÁZQUES, 1999, p.291). Em seguida, o autor afirma que de fato o grotesco às vezes se assemelha à sátira, “mas seu distanciamento da ordem normal, cotidiana, e seus componentes de horror, estranheza ou antinaturalidade, o aproximam mais do feio, do monstruoso, que do exatamente cômico” (VÁZQUES, 1999, p.291). Desse modo, o grotesco

desvalorizaria o real a partir de um mundo irreal, fantástico, enquanto o cômico desvalorizaria não propriamente o real, mas a aparência do real.

Para que o humor seja estabelecido, exige-se algo mais que cenas inusitadas ou absurdas, incongruências ou reversões da expectativa: é necessário que além de simples jogos mentais (como assinala Freud sobre o chiste) haja a intenção do falante (cartunista) de levar o outro a refletir sobre algum aspecto da condição humana, que haja transações no reino da metáfora. O humor encerra um modo de expressão mais sofisticado que o chiste (um dito espirituoso que se faz) e o cômico (algo inútil que se constata: orelha de abano, nariz em gancho, um escorregão) — o que não significa uma relação de superioridade em relação a ambos, e sim que o cômico, o risível, fazem parte de seu método constitutivo, de sua estrutura narrativa. A estas podem somar-se tantos códigos particulares tantas sejam as formas de expressão e/ou de arte em que se manifestem: o humor, para que se dê numa certa sequência de filme, pode ter como elemento crucial um *timing* lento, arrastado, enquanto que, hipoteticamente, o mesmo roteiro, interpretado numa história em quadrinhos, poderia ter como elemento fundamental a surpresa, um “choque”, de um requadro para o seguinte; e por último, no teatro, poderia ser um ator, erguendo-se entre a plateia para interagir metalinguisticamente com os personagens. Mas tudo planejado, visando fazer “cócegas no raciocínio dos outros”, como diria Leon Eliachar (*O homem ao quadrado*, 1977). (ANDRADE, 2002, p.22 e 23)

Nosso ponto de vista é o de que o sujeito, uma vez tomada a decisão de enunciar com humor, escolhe uma das estratégias discursivas diante de um leque de possibilidades entre o irônico, o satírico, o grotesco e o cômico, em conformidade com aquilo que deseja criticar, rebaixar; e através do tom que deseja empregar dentre o mais sutil ao mais agressivo, desde que tenha como resíduo algo de risível, mesmo que já no terreno do escárnio.

No campo do humor, os enunciados dizem respeito a estados de espírito que pode suscitar, através de uma reflexão plástica, sonora ou verbal, de modo que se ponham em dúvida as certezas postas em circulação na sociedade como um todo. O humor resulta de uma intervenção feita na enunciação, de modo que se possa refletir sobre o real sob fruição prazerosa, mesmo que haja algum incômodo ou aflição. O humor emerge no ato de pôr-se a rir das agruras da existência humana social ou metafísica; é rir-se de si diante do espelho, para subir um degrau de maturidade sobre as coisas de que se ri.

Tivemos na Antigüidade filósofos e retóricos como os autores mais importantes de manuais e debates, cujo humor moderado se tornou domínio da elite social; na Idade Média, dominada intelectualmente por monges e teólogos, o humor é, “em geral, identificado com atores, menestréis e mímicos, pessoas de posição social inferior, e apenas o bobo da corte ascende socialmente” (BREMNER e ROODENBURG, 2000, p.21). Estes pesquisadores do campo da história dizem que era de se esperar que nos tempos modernos psicólogos e sociólogos ficassem em primeiro plano. Para eles o estudo de Freud seria o exemplo mais largamente reconhecido dessa tendência. Após a Idade Média o hábito de colecionar e contar piadas torna-se comum na sociedade, e “contar piadas até se tornou parte essencial da arte da conversação entre cavalheiros” (BREMNER e ROODENBURG, 2000, p.22); para eles, o desaparecimento gradual deste ideal e a ascensão do cômico profissional moderno, como palhaços, comediantes e satiristas carecem de maiores estudos, permanecendo, em grande parte, inexplorados. Está claro que para eles o humor é um campo onde cabem todos os tipos de enunciados que levam ao riso.

Mas o humor, para Bremner e Roodenburg (2000), é uma noção relativamente nova, que teria sido pela primeira vez registrada na Inglaterra em 1682, sem significar “disposição mental” ou “temperamento” (p.13). Na referida obra eles revelam que o ensaio de Lorde Shaftesbury, de 1709, sobre a liberdade da graça (*wit*) e do humor, foi um dos primeiros escritos a empregar o termo com a acepção familiar aos modernos (cf. *Concise Oxford Dictionary*), segundo o qual o humor seria “facécia³⁹, comicidade”, embora considere o humor “menos intelectual e mais agradável que o chiste”. Ora, o efeito de humor pode ser obtido com uma sacada genial, porém, de baixa complexidade, ou, pelo contrário, ser altamente sofisticada, por envolver muitos predicados dialógicos, através da intertextualidade, do estado da cultura, do contexto amplo ou restrito, e, como o chiste, da experiência relativamente compartilhada

39 Dito chistoso; chacota, gracejo, pilhéria, cf. o Houaiss (2009)

entre os interlocutores sobre um terceiro de quem se fala, seja um sujeito ou uma coisa, e pode sim, ser virulento.

Embora Bremmer e Roodenburg (2000, p.15) afirmem que seria fascinante seguir os meandros do conceito de humor e dos demais termos humorísticos herdados da Antiguidade ou cunhados recentemente, eles dizem que, como parte desse empreendimento, poderia ser objeto de preocupação o tema dos estilos nacionais; porém, eles citam o dicionário padrão de francês *Grand Robert*, que assim define o humor: *forme d'esprit qui consiste à présenter ou à déformer la réalité de manière à en dégager les aspects plaisants et insolites* [forma de espírito que consiste em mostrar ou distorcer a realidade de maneira à liberar os aspectos agradáveis e insólitos]. O humor se caracteriza pela obtenção de efeitos de sentido fruídos a partir de enunciados cujos elementos constitutivos refratam algo esperado de maneira espirituosamente insólita, justificando nossa asserção bakhtiniana de que os efeitos de humor são refrações do real, ou seja, uma reflexão sobre a objetividade concreta, e não mais ela mesma, como fora apreendida. Assim, para haver efeitos de humor, é necessário que haja um enunciado e alguém que o enuncie. Deve haver um autor responsável que, através de truques ou estratégias discursivas engendradas na interdiscursividade e na intertextualidade, que recorre a recursos estéticos e estilísticos, de modo a dizer algo que se configure em um resultado inesperado, cujo efeito surpreendente cause mais prazer que espanto ou medo.

Em sua teoria da incongruência Schopenhauer diz que “o sério está convencido de que pensa as coisas como elas são e de que elas são como ele as pensa” (*apud* ALBERTI, 1999, p.176).

Decorre disso, como o filósofo acrescenta, que quanto mais parece perfeita a congruência, tanto mais facilmente pode ser revogada por uma congruência inesperada, sendo o limite do sério a aparência de uma congruência que não existe. Segundo Alberti (1999), rimos porque a incongruência entre o pensado e a realidade nos mostra as limitações do pensamento.

Minois (2003), em seu trabalho de fôlego⁴⁰, *História do riso e do escárnio*, tem no riso a cena englobante (cf. MAINGUENEAU, 2004, p.86), em lugar do cômico ou do humor, obviamente com as devidas particularidades históricas e culturais. Riso ali discutido como riso filosófico, como o riso céptico, o riso amargo, ou o riso do desespero; dentre outras manifestações. Pelas locuções temáticas pode-se inferir a relação entre riso e poder; que estenderíamos ao humor. Segundo Andrade (2002) humor e poder são a dupla face de uma mesma moeda. Pode-se afirmar que, quando o poder foi ou é exercido nas diversas sociedades e em todos os tempos de modo autoritário – sob poder absoluto dos governantes, o humor é o primeiro a ser banido, restringido, e em seu lugar entra o terror (ver ARENDT, 2000), que não suporta ou admite o contraditório nem a manifestação da liberdade de pensamento. A história do riso e do humor mostra períodos de plena liberdade e de retorno da censura e da opressão. Minois (2003) esquematiza a história do riso em três períodos: O riso divino – associado à antiguidade clássica, ligado à suprema liberdade dos deuses; o riso diabólico – condenado pela igreja e tolerado em festas pagãs; e o riso humano – que revigora-se a partir do Renascimento questionando a religião no século XVIII, a monarquia no século XIX, e o autoritarismo no século XX. O riso chega ao século XXI com seu poder crítico domesticado no mundo do politicamente correto, embora esteja disseminado nas mídias.

Na idade antiga, o riso alternava entre a divindade e o profano, e como gênero inferior à tragédia, através do cômico. Na idade média, o riso chegou a ser tido como parte do demônio e, no renascimento, poderia soar zombeteiro e até violento. Na pós-revolução francesa, a caricatura prosperou e foi até incentivada pelos jacobinos, pois era tido como manifestação popular ou intelectual contra a aristocracia em declínio. Depois começou a incomodar e, com Napoleão, não era admitida, embora exercida de modo impiedoso sobre o poder oficial. Se a Igreja o condenara, afirmando que Jesus nunca riu, a partir dos anos 1700 o conde de

40 A edição brasileira tem mais de 600 páginas.

Shaftesbury, na Inglaterra, escrevera que a maneira melancólica com que nos ocupamos da religião é, a seu ver, o que a torna tão trágica e determina tantas tragédias no mundo. (...) já que tratamos a religião com boas maneiras, só podemos tratá-la com muito bom humor (*apud* MINOIS, 2003, p.448). Mas havia quem dissesse que o riso iria erodir a autoridade civil e religiosa, dissolver as tradições, os ritos e as instituições, e ainda colocar em colocar em perigo todo o corpo social. Membros do clérigo anglicano temiam por todo o sistema de crenças. Shaftesbury responde que o que produz entusiastas fanáticos é a ausência de riso na religião. Na opinião de Laurent Jaffro⁴¹ (*apud* MINOIS, 2003, p.450) sobre o tema, essa forma de coincidência absoluta de si mesmo consigo mesmo, que é a estupidez, em conjunção com a fusão entre si mesmo e o outro, que é a inspiração, resulta no entusiasmo fanático; e o espetáculo do fanatismo precisa ter diante de si a reflexão do riso.

Sabemos que o riso, o risível e o humor têm e tiveram muitas facetas, e diferentes modos de circularem socialmente, tanto combatendo ao poder ou servindo aos interesses de seu exercício. De qualquer modo, reivindicamos para o humor e, particularmente a charge, o papel social de propor a reflexão sobre temas que interessam à sociedade. Isso não quer dizer que não reconheçamos o riso catártico, do alívio de tensões, ao ver o sofrimento alheio em representações teatrais ou visuais, cf. Aristóteles⁴², pois seguramente, baseado na aproximação do individual com o coletivo; da cidade enquanto corpo, “que a pólis purga seus excessos e restabelece sua saúde arbitrada pelos princípios políticos da democracia” (CAIRUS, 2007), que sobrevive do equilíbrio, da liberação dos excessos, do restabelecimento da ordem social por vias pacíficas.

No começo do século XVI os vários tipos de manifestações dos charivaris, grupos de jovens que faziam estrondo com flautas e tambores contra, por exemplo, maridos que apanhavam da

41 Jaffro é professor de filosofia da Universidade de Paris I; pesquisador e tradutor dos escritos de Shaftesbury, cf.: <http://jaffro.net/>, acesso em 21 jun. 2011.

42 Cf. CAIRUS, Henrique F. 2007. *Redimensionando a catarse*. In: <[HTTP://www.letras.ufrj.br/pgclassicas/catarse.pdf](http://www.letras.ufrj.br/pgclassicas/catarse.pdf), 2007>

esposa, ou contra anciões que se casavam com moças à beira dos vinte anos, foram, ao longo do século XVIII, junto ao Carnaval e doutras festas provincianas, migrando do burlesco para um mundo onde o homem utiliza o riso de maneira consciente. “Na época de Scarron⁴³ [1610-1660], o mundo é burlesco e grotesco, é irremediavelmente absurdo, e só se pode rir dele. Na época de Voltaire⁴⁴ [1694-1778], o mundo é trágico e sério, e o riso deve servir para transformá-lo, destruindo com a ironia os erros, os prejuízos e as injustiças. A sátira substitui a bufonaria.

Às portas do século XIX, o escárnio nos combates políticos, sociais e religiosos, dá o tom com o riso liberado e participante da grande salada revolucionária; o riso reencontra “sua velha vocação de insulto, de agressão verbal e visual, de exclusão e zombaria humilhante, como nos tempos de Homero” (Minois, 2003, p.461). A vida política avança de maneira caótica em direção à democracia e o debate livre não pode prescindir da ironia. Para o historiador riso e democracia são indissociáveis, e os regimes que se baseiam num pensamento único não toleram esse distanciamento criado pelo riso, já que este pressupõe alguma incongruência, alguma não-coincidência consigo mesmo.

É após a Revolução Francesa, com a proclamação da liberdade de imprensa [1789] que o riso encontra outro meio de expressão: a caricatura. Para Minois (2003) “A função essencial da caricatura revolucionária é a dessacralização, o rebaixamento dos antigos valores, dos antigos mestres, dos antigos ídolos” (p.469). A monarquia, a nobreza, e o clero são atirados numa onda de escatologia e obscenidade. Para os que pensam na caricatura enquanto oposição ao governo, sempre, o Clube dos Jacobinos percebe a oportunidade e faz a seguinte moção:

43 Paul Scarron (1610-1660), escritor Francês. In: Encyclopædia Britannica, recuperado de <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/526780/Paul-Scarron>>, acesso em 21/01/2011.

44 Voltaire, pseudônimo de François-Marie Arouet (1694-1778), escritor e pensador francês. In Encyclopædia Britannica, recuperado de <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/632488/Voltaire>>, acesso em 21/01/2011.

“Vamos empregar todos os desenhistas para fazer as caricaturas mais desonrosas contra os inimigos dos jacobinos”. Eles viam nessa espécie de escrita falada e colorida um tipo de manifestação comunicacional que servia maravilhosamente aos iletrados, uma forma de propaganda eficaz.

Se a caricatura, a charge, e a sátira política floresce nos anos 1800 conhecendo ao mesmo tempo a glória e leis que as amordaçam, deve-se considerar suas limitações e ambiguidades: “ela ridiculariza seus adversários, mas, ao mesmo tempo, desencadeia as crises e pode, assim, contribuir para a tolerância dos abusos. O que os censores eclesiásticos já tinham percebido há tempo é que só se pode rir das faltas graves, que devem suscitar indignação” (MINOIS, 2003, p.483). No Brasil, principalmente nos anos pós ditadura militar de 1964, houve quem dissesse que as charges contribuiriam para que o riso substituísse a revolta e a cólera legítimas, assim como diziam alguns franceses sobre sua própria cena política, há mais de um século. A sátira política pratica a ofensiva utilizando as forças do cômico e do ridículo com a mesma ambiguidade, porque libera uma crítica que o riso detona (cf. Balandier *apud* Minois, 2003, p.438), combate o mau exercício do poder, mas ao mesmo tempo, seria algo divertido, como se na própria enunciação estivesse convivendo o sério – o combate, e o não-sério – o entretenimento. Esse é o duplo caráter da charge.

No século XIX, o riso se transforma num poder que ataca os ídolos (Minois, 2003). Ele adquire também uma dimensão filosófica – cf. o riso materialista de Hegel e o riso mecanicista de Bergson –, tornando-se um objeto de estudo sério para os filósofos. Diante de um mundo incompreensível, cujo humor do absurdo é internacional, Minois (2003) não vê humor americano, inglês, alemão, francês, belga ou judeu. Sob seu ponto de vista, há tipos de humor que corresponde a diferentes psicologias, sentidos por experiências diferentes e encontrados em todos os países. “Mesmo que utilizem línguas e elementos de sua cultura

nacional, isso não produz nenhuma diferença de forma. Mark Twain, Oscar Wilde, Frédéric Nietzsche e André Breton são universais” (p.499).

O século XX foi marcado por duas grandes guerras, genocídios e armas nucleares; foi instalada a modernidade, com a gradativa intensificação da velocidade no progresso tecnológico, do consumismo; da quebra de paradigmas em todos os campos do saber; de degradações do meio ambiente; da paradoxal quebra de fronteiras culturais e da intensificação do fundamentalismo religioso; de crises econômicas; do flagelo da miséria e da fome; das instaurações de governos autoritários e totalitários; dentre outras ocorrências prodigiosas ou mazelas. Naturalmente que o humor, tão próprio do homem, acompanhou tudo e deu sua risada estrondosa ou contida, dessacralizante ou espirituosa, galhofeira ou elegante, raivosa ou plácida.

Freud (1998 [1905]) não chega a uma aceção conclusiva sobre o humor, que considera parte do cômico – porém estaria além deste e do chiste. Para ele um chiste se faz, o cômico se constata. Os chistes, como sabemos, são os ditos espirituosos, enquanto que o cômico é cênico, teatral, circense. Assim, pode-se dizer que “o chiste se produz com o verbo; o cômico, principalmente, com o corpo” (ANDRADE, 2002, p. 14). Freud (1998) vê na condensação o resultado do chiste, podendo contemplar o uso múltiplo do mesmo material, o jogo de palavras, ou similaridade fônica. É anotado pelo psicanalista o interesse recíproco e a comunhão de experiências vividas entre um falante e outro, que pode exigir um “terceiro” – a vítima, a quem é dirigido o chiste. Os movimentos exagerados, os olhos arregalados, o nariz em gancho, as orelhas de abano, ou uma corcunda, pode derivar no cômico, além de movimentos que imitem algo conhecido do interlocutor. Mas nenhuma coisa nem outra seria, exatamente, o que chamamos de humor. Sabemos reconhecer o humor, sabemos enunciar efeitos de humor, mas não sabemos defini-lo, apreendê-lo discursivamente.

Freud (1998) aprecia menos os chistes que ele nomeia de tendenciosos, e estes talvez sejam os ditos que mais se aproximam da charge, por fazerem “carga” contra ou sobre outrem:

“Estamos agora preparados para perceber a parte desempenhada pelos chistes na agressividade hostil. Um chiste nos permite explorar no inimigo algo de ridículo que não poderíamos tratar aberta ou conscientemente, devido a obstáculos no caminho; ainda uma vez, o chiste evitará as restrições e abrirá fontes de prazer que se tinham tornado inacessíveis” (idem). Na retórica clássica, os tribunos tentavam ridicularizar o oponente, no sentido de desmoralizar seu discurso, ideias ou opiniões, com seus ditos irônicos e, provavelmente, chistosos.

Lipovetsky (2005 [1993]) nos vê hoje além da era satírica e da sua comicidade mordaz. Para esse filósofo, é o lúdico que dá o tom na publicidade, na moda, nos aparelhos eletrônicos, nos desenhos animados e nos quadrinhos, e não mais o sarcasmo de outrora. “O humor que se instala esvazia o negativo característico da fase satírica ou caricatural” (p.115), entrando em seu lugar um cômico adolescente à base de uma extravagância gratuita e sem pretensões.

Lipovetsky (2005) diz que “o humor de massa não mais repousa sobre um fundo de amargura ou de tristeza: longe de mascarar um pessimismo e de ser a ‘polidez do desespero’, o humor contemporâneo não deseja ser profundo e descreve um universo radioso” (p.115). Ou então, diz ele, desenvolve-se um outro humor *underground*, descontraído, desabusado, *hard*: “humor pós-moderno, *new wave*, que não deve ser confundido com o humor negro: o tom é moroso, vagamente provocador, beira o vulgar, exhibe ostensivamente a emancipação da linguagem, da pessoa, muitas vezes do sexo” (idem, p.117). O humor é pop, o que vale é uma tirada barata, em lugar da inteligência das coisas e da linguagem.

Não diria que Lipovetsky, na obra citada, se refira a um campo, como no caso da presente tese, a um campo do saber – o campo do humor, focado no subcampo do humor gráfico. Ele fala do humor histórico, praticado pelos povos, pela humanidade, pelas gerações. Aqui

tratamos de um campo delimitado, com seus profissionais, com leitores presumíveis, o que não quer dizer que haveria uma total dissociação entre as duas coisas. Não vamos concordar aqui que “a charge é pop” e que seus profissionais negligenciam a inteligência. No entanto, podemos dizer que, por ser social, por ser um espaço de troca de interesses e de forças, às vezes antagônicas (pensamento do artista x linha editorial), nos jornais de agora não há espaço para o grotesco, para a bufonaria, para o escatológico. Até a virulência, comum em outros tempos, como no Brasil, mais ou menos entre 1975 e 1985, onde os chargistas, por questões de momento histórico, eram “mais engajados”, e seus espaços na mídia, através de enunciados mais ferinos, eram uma “trincheira de lutas”. Hoje há um sentido mais cooperativo entre os profissionais-chargistas e as empresas de comunicação, todos trabalham com carteira assinada ou contratos de prestação de serviços, e os editores são vistos como “companheiros de trabalho”, e não como agentes servís e, ou, amedrontados diante de um governo que chegou a ter censores controlando o material a ser publicado, nos idos anos próximos a 1970.

Minois (2003) parece concordar com Lipovetsky (2005 [1999]). Para o primeiro, o riso tornou-se o sangue e a respiração dessa sociedade humorística que é a nossa. Não há como escapar dele. Assim, o riso seria obrigatório, os espíritos tristonhos estão fora de moda, e a festa deve ser permanente. “Do mundo político aos meios de comunicação e do colégio ao clube de terceira idade, manter o cômico é inevitável. Para Minois (2003), o “humor universal, padronizado, midiaticado, comercializado, globalizado, conduz o planeta” (p.553-4). Ele pergunta se quando nada que existe é sério, se é possível ainda rir. A pergunta faz sentido, pois, no riso clássico, por exemplo, as teorias indicavam que o sério e a gravidade coincidem com a verdade (cf. ALBERTI, 1999, p.197); de modo que o não-sério – o espaço do riso – seria o não-verdadeiro. Na abordagem moderna, o sério e o tom grave, ou a gravidade, não coincidem mais com a verdade, e o riso continua sendo o não-sério, porém é positivo, pois, agora o riso pode ir para além do sério “e atingir uma realidade ‘mais real’ que

o pensado. O não-sério passa a ser mais ‘verdadeiro’ que o sério, fazendo com que a significação do riso se torne ‘mais fundamental’” (idem). Parece que chegamos a uma encruzilhada, ou na fronteira entre o que seria modernidade e pós-modernidade ou qualquer outra instância paradigmática da esfera cultural. Supondo estarmos em outro sistema de valores, onde “nada é sério”, se esta seria a nova condição da humanidade, por que não rir do não-sério – sendo esta a condição “séria” do agir humano em sociedade? Nessa perspectiva, o humor poderia continuar sendo o não-sério (o lugar da interpelação reflexiva) caçoar da miséria ou do absurdo da condição humana, ou nos divertamos todos.

“Tendo esgotado todas as certezas, o mundo tem medo e não quer que lhe digam isso; então, ele fanfarreia, tenta ser *cool* e *soft*, ri tolamente de qualquer coisa, até para ouvir o som da própria voz. É nesse sentido que o século XX morre de rir e ao mesmo tempo, anuncia a morte do riso.” (p.554), é o que diz Minois (2003), porém, entendemos que, apenas há uma transfiguração do riso que talvez seja difícil nominar, já que o homem tem sido sempre, o animal que ri. Quem viver verá.

1.6.2 *Charge e enunciação*

As publicações consultadas tendo a charge como foco, abordam aspectos históricos, linguísticos, enunciativo-discursivos, didáticos para aplicação em sala de aula, intertextuais, polifônicos e aspectos ideológicos. Não encontramos um escrito dedicado exclusivamente à enunciação da charge, embora dentre vários haja pontos de interseção importantes, como na análise de Riani (2002) sobre os Salões de Humor de Piracicaba, com fundamentação Bakhtiniana, principalmente em relação às noções de dialogismo e polifonia, com análises perspicazes sobre a multiplicidade de vozes na charge.

A obra histórica mais referenciada é a *História da caricatura no Brasil*, de Herman Lima (1963), que tem 910 ilustrações e 1.798 páginas distribuídas em quatro volumes. É uma obra

descritiva, sem qualquer pretensão teórica de explicitação de fenômenos enunciativos.

Gonçalo Júnior (2006), diz que é um projeto único no mundo – um trabalho clássico –, somando história do humor gráfico, biografias e trajetória do jornalismo brasileiro. Sobre a obra, diz Manuel Bandeira (*apud* JÚNIOR, 2006, p.187): “Ainda que não fosse tão valioso estudo sobre a arte que, entre todas, é a que mais particularmente castiga rindo os costumes, só as cópias das ilustrações inseridas justificaria a sua aquisição”. Lima (1963) é um biografista detalhista, que descreve minúcias, conta casos, e aponta curiosidades sobre a história dos biografados, sua importância, onde publicou, e qual a característica principal dos caricaturistas⁴⁵. Em Lima (1963) o termo caricatura seria o hegemônico, o que abrigaria as demais categorias do humor gráfico.

Em *Letras & comunicação* (AZEREDO, 2001), há três textos⁴⁶ que têm a charge como objeto de análise, porém tratam, respectivamente, de aspectos semânticos, de processo de criação – de fato uma mesa redonda com dois chargistas, e de recursos linguísticos aplicados à charge. Em todos eles há material empregado na presente tese. No artigo de Valente (*In*: AZEREDO, 2001, p.138-150), p.ex., ele identifica o emprego nas charges de propriedades que a palavra tem de assumir vários significados num dado contexto, empregando recursos quanto aos aspectos polissêmicos, de homonímia e de sinonímia; e também os de antonímia e de paronímia, todos para obtenção de efeitos de humor. A mesa- redonda com os chargistas Ique e Aroeira, sob a coordenação de Valente (*idem*, p.151-171), reproduz uma conversa com os dois artistas, que contam casos, explicam algumas técnicas de ilustração, e falam de aspectos de seus processos de criação, porém, na mesa-redonda, não houve qualquer preocupação de teorizar o fenômeno enunciativo, tendo o condutor evitado, de propósito, qualquer

45 Lima trata por caricatura o desenho de humor, sem fazer distinção genérica em relação à charge, ao cartum e à ilustração, usando quase que indistintamente os termos. Diversas vezes, chama a caricatura de “portrait-charge”, referindo-se ao desenho cômico de personalidades.

46 Apresentados como conferências ou como participações em mesas-redondas durante o V Fórum de Estudos Linguísticos da UERJ, em outubro de 2000.

“cientificismo”, como relata (p.171). No artigo *Charge: imagem e palavra numa leitura burlesca do mundo*, Oliveira (*In: AZEREDO, 2001, p.265-276*), parte do princípio de que, assim como o cronista, o chargista parte de um fato e, ao produzir textos híbridos com desenhos e palavras, para compor a discursividade do autor, são empregados jogos linguísticos. Oliveira diz que “da fonética à sintaxe nada escapa ao artista, que deseja dobrar a língua ante uma perspectiva humorística” (p.268), ao empregar intencionalmente ou não o uso de algumas estratégias linguístico-discursivas como intertextualidade, jogos semânticos, e malabarismos léxico-sintáticos. Nesse trabalho a pesquisadora revela alguns recursos recorrentes na Língua Portuguesa que são usados de forma crítica e divertida – como siglas, prefixos e sufixos; subversões morfológicas e fônicas; encobrimentos [*elipse/ocultação*]; ambiguidades e neologismos; e subversão da concordância. Oliveira (*In: AZEREDO, 2001*), mostra charges onde há as ocorrências citadas, porém, pelas limitações de espaço em que enuncia seu trabalho ela não se dispõe a sistematizar ou apresentar um aparato de análise. Mesmo assim, o trabalho da autora é importante para a presente tese, ao contribuir para identificar o lugar da intervenção surpreendente; e a nomeá-los adequadamente.

O *Dicionário de Linguística da Enunciação* (2009), após anotar as proposições de duas correntes colocadas por Fuchs (p.14): a neoestruturalista, com os trabalhos de Bally, Benveniste e Culioli, e a clivagem nesse campo com uma distinção interna colocada por Dahlet (*idem*), que daria origem a dois outros domínios: a perspectiva indicial, que inclui Charles Bally e Èmile Benveniste; e a operatória, que inclui as teorias de Gustave Guillaume e Antoine Culioli. Porém, o *Dicionário de Linguística da Enunciação* (2009, p.15) também faz a própria divisão geral do campo da enunciação, segundo o critério da existência, ou não, de um modelo de análise. Desse modo, são agrupados:

– Bréal, Bally, Benveniste e Bakhtin – que, embora sejam considerados fundadores do campo, refletiram sobre a enunciação, porém, “a teoria que esses autores autorizam é, em boa parte,

derivada da leitura do conjunto de seus escritos e não do estabelecimento explícito de uma metodologia”;

– Jakobson, Ducrot, Authier-Revuz, Culioli e Hagège – formam o grupo de autores cujas propostas teórico-metodológicas de análise enunciativa são explicitamente elaboradas e, muitas vezes, reelaboradas; e

– o grupo de autores que, mesmo sem propor uma teoria própria, se vale de teorias da enunciação para uma descrição bastante original de fenômenos enunciativos. É o caso, por exemplo, da reflexão acerca da paráfrase desenvolvida por Catherine Fuchs.

Estamos respaldados pela defesa de Faraco (2001) do “frescor heurístico” do pensamento de Bakhtin, visto que este pensador é convocado para a AD como um problematizador que contribui para que se perceba “mais claramente a existência da *multivocalidade* como marca característica dos discursos, no sentido de que os enunciados de cada discurso têm um percurso que faz com que carreguem a memória de outros discursos” (p.29). Desse modo, concordando com Faraco (2001), operamos com o pensamento do Círculo de Bakhtin, sob uma interlocução produtiva, que irá direcionar dialogicamente a construção de um aparato de análise.

2 CONCEPÇÃO DE CHARGE E SEUS ELEMENTOS CONSTITUTIVOS

2.1 CHARGE – CONCEITUAÇÃO DIALÓGICA

Charge é um tipo de enunciado crítico e opinativo do campo do humor gráfico, veiculado pela mídia impressa e eletrônica, cujo efeito de sentido considera a história, o contexto amplo e o horizonte social imediato; seu registro imagético se configura através do desenho caricatural de personalidades, objetos e cenários, além de outros elementos verbais e não-verbais articulados a temas e personagens em evidência na atualidade e sua realização relativamente estável se dá através da relação dialógica entre chargista - mundo compartilhado - registro - leitor.

O caráter e as formas do uso da linguagem são tão multiformes quanto os campos da atividade humana. Temos então a língua, uma unidade nacional estruturada em sistema de signos que, empregada nas práticas interativas languageiras e cotidianas, fazem com que os indivíduos atuem através da fala e da escrita, acrescida de gestos, entonações e outros sinais através de diversos suportes e meios de comunicação. Outras linguagens como o desenho, a pintura, a escultura, códigos eletrônicos e sonoros fazem parte da teia cujos modos de dizer, de comunicar-se, são variados, complexos, híbridos, cambiantes. A charge é um desses enunciados complexos, pois, podem fazer parte de seus elementos constitutivos diferentes gêneros discursivos (BAKHTIN, 2003), como as formas relativamente estáveis das cartas, das receitas culinárias, dos documentos de identificação, dos rótulos e embalagens de mercadorias, dos cartazes de filmes, das notas fúnebres etc.

Temos assim na charge o objeto visualizável em sua superfície enunciativo-discursiva, cujo registro é “o dentro”, incluindo os elementos verbais nas formas de diálogos, de títulos, de avisos, de legendas, de siglas, de onomatopeias; e a parte “externa”, seria o entorno, o horizonte social imediato, ou amplo, ou seja, tudo aquilo que tem alguma relação com o enunciado e que não está visível em seu acabamento artístico. Nessa relação está implícita na

e além da gravura, a ação do autor diante de um leitor imaginário, num sentido coletivo, na condição de co-enunciador.

É no registro que o co-enunciador encontra pistas e saliências enunciativas que sugerem certas intertextualidades, entonações e posturas axiológicas que apontam posições de sujeito e a amplitude ou complexidade do entorno discursivo. As pistas – óbvias ou discretas – também funcionam como um gatilho disparador dos efeitos de sentido crítico e de humor.

Frequentemente, toda uma teia de informações de natureza e campos diversos e desconexos, de variadas amplitudes de tempo e espaço – em uma fração de segundos – pode dar margem a um novo sentido que não parece sequenciar qualquer dos elementos isolados que constituem a charge. A justaposição de dois elementos com um terceiro modifica de modo surpreendente e divertido um primeiro sentido aparente. Por exemplo:



Fig. 47. Charge de Casso (16/07/2005, Diário do Pará/PA).
Fonte: www.chargeonline.com.br, acesso mesma data acima.

Temos um templo/igreja, reconhecível pela sua arquitetura; temos a indicação verbal e escrita de que se trata de uma igreja da denominação Universal [*do Reino de Deus*], fato reforçado pelo logotipo do coração com uma pomba branca circunscrita; e, finalmente, em seu portal de entrada, vê-se uma catraca⁴⁷, cuja função enunciativa seria a de designar que “paga-se para entrar”, numa alusão à petição, um tanto exacerbada, de doações em dinheiro⁴⁸.

Por outro lado, há charges absolutamente redundantes, que ilustram a manchete do jornal, mas nesses casos, geralmente, não se trata de uma boa charge, embora tudo isso seja relativo, pois, muitas vezes, uma charge de sucesso pode depender muito do estado de espírito do co-enunciador que da criatividade do enunciador-chargista.

A charge pode ser ou pode conter uma paráfrase de discursos, uma visão axiológica de aspectos do mundo, uma angulação a respeito de fatos da atualidade, sobre o comportamento e ação de sujeitos. Seja lá o que tente suscitar, o co-enunciador deve-se ater-se à questão cronotópica, pois a charge tem seu momento de enunciação atrelado à linha do tempo, e refere-se, geralmente a algum local de acontecimento, onde algo acontece.

A parte interna da charge, isto é, a circunscrita no espaço visível, diz respeito aos desenhos, grafismos, colagens, cores, espaços em branco, texto, diálogos, onomatopeias, símbolos e qualquer outra figura que esteja gráfica e estrategicamente realizada, à mercê do olhar, convidando o interlocutor a uma intervenção dialógica, interativa, com a(s) história(s), o presente e o porvir em suas múltiplas possibilidades interpretativas e avaliativas. Como num romance, há personagens, heróis e enredos. Assim, ao problematizar a charge para além do enunciado gráfico – o dentro, subentendemos seu entorno – o fora, como a parte não aparente que lhe é intrínseca na produção do(s) sentido(s), como já afirmamos.

47 Também conhecida em algumas regiões como “borboleta”.

48 Via canais de TV em rede nacional, como fazem várias denominações e ordens religiosas.

É importante registrar que esta separação entre o “fora” e o “dentro”, a fazemos para proceder à análise das peças que constituem o enunciado, mas ambas as instâncias são inseparáveis. Senão, vejamos: o co-enunciador, uma vez em contato com a charge (o registro), é impelido através de pistas – salientes ou não, às relações com os sentidos em constante movimentação nos fios da trama dialógica dos acontecimentos sócio-históricos; estes, por sua vez, relacionados a personagens, pronunciamentos, lugares, e às condições de futuras ou presumíveis enunciações. Podemos dizer que este leitor, ao tomar contato com a charge, constrói o sentido na simultaneidade do ato de leitura – quase que involuntário –, ao interagir com o registro e o mundo exterior – o antes, o durante e o presumível –, na dinâmica de sua memória discursiva. Porém a complexidade de alguns enunciados como da própria situação contextual pode exigir algo além do ato involuntário concernente à leitura de um texto, uma atitude cooperativa. Um leitor que procura deliberadamente uma charge deve desprender mais esforço – atenção no exame dos dados, na identificação de pistas, quanto ao relacionamento interativo entre registro e contexto, do que outro que esteja apenas “passando a vista”, sem interesse específico numa página de jornal em que haja uma charge dentre outras unidades enunciativas.

Quanto ao chargista, este enunciador primeiro, ele realiza seu ato como resposta às coisas de um mundo posto, cujo passado está continuamente sendo re-significado ou interpretado, concomitantemente a um futuro sempre adiante do nariz, que se faz presente *ad infinitum*. Este primeiro-enunciador é já, pois, um segundo que, interpelado pelos atos e discursos do homem em sociedade, dá sua contribuição, refutando, acrescentando, concordando, criticando, apoiando, demonizando, sacralizando, contestando, dentre outras ações, tornando-se, esse mesmo enunciador (chargista) mais um elo na cadeia de enunciados postos em circulação nas mídias.

Devido ao caráter crítico e opinativo da charge, esta se inscreve, no meio jornalístico, dentre os enunciados designados como “formadores de opinião”; os chargistas-enunciadores são comentadores que incitam o público leitor à reflexão e ao debate sobre os temas da atualidade, participando e inserindo-se dialogicamente no campo dos acontecimentos que antes provocaram a própria enunciação das charges quanto à forma e conteúdo em que foram enunciadas. É justamente este ato de enunciação o objeto de estudo que aqui empreendemos. O verbete “charge” dentre os dicionários que examinamos tem sua acepção melhor resolvida

por Houaiss (2009):

desenho humorístico, com ou sem legenda ou balão, ger. veiculado pela imprensa e tendo por tema algum acontecimento atual, que comporta crítica e focaliza, por meio de caricatura, uma ou mais personagens envolvidas; *caricatura, cartum. [grifos nossos]*

O Houaiss coloca caricatura e cartum como correspondentes à acepção de charge, talvez por ser um fato recorrente pelo uso dos falantes, porém, nem tudo o que é nomeado pelo senso comum, necessariamente, passa a ter uma adequação semântica, ou não se exime de equívocos que em tempo não possam ser esclarecidos. Com efeito, trata-se de objetos diferentes de um mesmo campo discursivo – o Campo do Humor Gráfico (na verdade um subcampo do Humor). É curioso que não haja correspondência, nas entradas “caricatura” e “cartum”, no Houaiss, do termo charge, o que implicaria que “charge” pode ser “cartum” e “caricatura”, mas não o contrário; ou seja, a charge estaria subordinada ao cartum e à caricatura, como subproduto ou por derivação.

Rabaça e Barbosa (1978), em seu Dicionário de Comunicação, colocam que a charge é um cartum cujo objetivo é a crítica humorística imediata de um fato ou acontecimento específico, em geral de natureza política. No mesmo verbete é dito que, o conhecimento prévio por parte do leitor, do assunto de uma charge é, quase sempre, um fator essencial para a sua

compreensão – no que concordamos; e que para ela (a charge) ser boa, esse assunto deve ser momentoso: “the talking of town” – indo direto ao interesse do público. Certamente, na época da ditadura pós-1964, no Brasil, qualquer charge sobre “liberdade” teria maior peso que na contemporaneidade (2011), quando experimentamos um amadurecimento democrático. Na

sequencia do verbete, há outras observações, constituindo uma espécie de definição comentada, procurando contextualizar o enunciado, talvez para garantir uma compreensão mais acurada por parte do leitor da definição de charge.

No Rabaça e Barbosa (1978), temos no verbete charge que esta é um tipo de cartum; e lá, o cartum é conceituado como a narrativa humorística expressa através da caricatura, normalmente destinada à publicação em jornais ou revistas. Também diz que o cartum é uma anedota gráfica e que seu objetivo é provocar o riso no espectador. O Rabaça e Barbosa (1978) diz ainda que, sendo uma das manifestações da caricatura, ele (sic) chega ao riso através da crítica mordaz, satírica, irônica e principalmente humorística do comportamento do ser humano, das suas fraquezas, dos seus hábitos e costumes; a nosso ver, uma acepção confusa.

Há vários problemas no entendimento de que a charge seja um tipo de cartum; que é uma das manifestações da caricatura; e esta, por sua vez, seja a representação da fisionomia humana com características grotescas, cômicas ou humorísticas. Neste dicionário temos o enfraquecimento da charge enquanto gênero discursivo, pois esta seria um “tipo de anedota gráfica”; O Rabaça e Barbosa (1978) subordina o valor da charge à questão da representação da fisionomia humana de modo caricato, quando este fator estético é que lhe é um dos elementos constituintes, principalmente para identificar protagonistas e destroná-los. No verbete charge, ainda é afirmado que a forma caricatural não precisa estar ligada apenas ao ser humano, e que o artista estará realizando uma caricatura toda vez que sua intenção principal

seja a de representar qualquer figura de maneira não convencional. Dessa vez, a caricatura é concebida congruente ao desenho de humor.

Interessante notar que em Rabaça e Barbosa (1978) não há os termos rir, risível, engraçado, espirituoso, cômico, jocoso, ridículo ou humorístico, no verbete “charge”, termos estes empregados nos verbetes “cartum” e “caricatura”. Seria esses dois últimos a garantia do risível? Talvez seja bom que uma charge provoque uma gargalhada; mas esse compromisso primeiro seria da anedota e do que se chama de cômico.

O que interessa ressaltar aqui é que, no caso da charge, quando esta leva o homem a rir, ele não ri porque é um homem, ele ri como uma resposta reativa a um tipo de enunciado que sai da esfera comum dos enunciados da fala cotidiana, enunciado este que recorre a jogos semânticos e metafóricos, brinca com a intertextualidade, com a polissemia dos termos fazendo de conta que diz uma coisa quando fala de outra etc. Enfim, se o homem é o animal que ri, ele não ri porque é homem, e sim porque, sendo homem, tem a capacidade de rir de algo, inclusive de si mesmo: ele ri da articulação de elementos constitutivos justapostos de modo surpreendente; mas também pode não rir – por não compreender o espírito do que está sendo dito; ou por não concordar com o que está sendo dito; ou não apreciar o modo como algo está sendo dito.

Na definição de Rabaça e Barbosa (1978) a questão do humano está mal amalgamada com a questão da fisionomia humana e da humanização das coisas.

A charge pode parecer um cartum em sua configuração estética, mas não é um cartum. Este encerra em si mesmo uma ideia e, embora seja necessário algum conhecimento prévio por parte do leitor já inserido numa certa cultura e dotado de “conhecimentos gerais”, o cartum se alicerça em molduras sociais, em cenas recorrentes, em cenários amplamente divulgados. Por isso é comum ouvir-se dizer que o cartum tem um caráter universal que paira sobre a barreira das línguas; enquanto que a charge se alicerça principalmente no efêmero, na instabilidade

dos pontos de vista sobre os fatos imediatos do mundo da política, da economia e de outros grandes acontecimentos desportivos, culturais ou de interesse comunitário, social.

O dicionário de comunicação de Rabaça e Barbosa (1978) também aponta o caráter fugaz da charge, como a crítica humorística imediata de um fato. Portanto, não seria produtivo, em se tratando de linguagens e modos de enunciar, afirmar que a charge é um “tipo de cartum” fundamentado nas similitudes, enquanto faz-se necessário, ao mesmo tempo, enumerar uma série de diferenças. Se há autores, teóricos e jornalistas que preferem discernir no campo das afinidades, nossa posição é a de demarcar as dissensões, de enfrentar o apagamento de fronteiras entre um tipo de enunciado e outro para, só então, discutir as aproximações.

Cartuns sobre naufragos – um tema clássico –, sobre pinguins, sobre a arca de Noé, sobre a sexualidade, sobre a infidelidade ou sobre papai Noel, podem ser criados em certo dia e publicados anos depois sem perda importante do efeito de sentido proposto pelo primeiro enunciador, permanecendo viva a intenção do cartunista, que pode ser resgatada por parte do co-enunciador, sem que este tenha que situar-se dos acontecimentos e do espírito reinante na época da enunciação do cartum.

No caso da charge, ao tomar-se determinado enunciado, é possível vasculhar os jornais da época de sua publicação e resgatar satisfatoriamente certa complexidade contextual, porém, caso não se consiga restabelecer o espírito da época, pode-se até recuperar os efeitos de sentido, mas, talvez, não se recupere o riso. Eis uma diferença importante: sentimentos de repulsa, simpatia ou indiferença a certos fatos, personalidades ou objetos por parte do leitor presumível, que seriam fundamentais para a enunciação da charge, não são, necessariamente, explícitos através da mídia.

Para ilustrar de outro modo, não é possível ler *Dialética do Esclarecimento* (1985 [1944]), de Adorno e Horkheimer, comungando similares efeitos de sentido em 1950 e em 2010, devido

às relativas distâncias temporais do evento da segunda grande guerra mundial⁴⁹, e do que a antecede, como a ascensão de Hitler ao poder – ajudado pelo aparato de comunicação de massa montado por Goebbels⁵⁰. Naturalmente que isso pode ocorrer com outros tipos de enunciado como o romance ou uma peça publicitária. As condições de enunciação de um livro teórico, elaborado para ter vida longa, diferem das condições de enunciação de uma charge, que poderia ter, por exemplo, entre os fatores constitutivos, o sentimento presumido que teria um conjunto de coenunciadores sobre a derrota do Brasil para a Itália, na copa do mundo de futebol em 1982; ou a respeito da primeira vitória de Luís Inácio Lula da Silva, para a presidência do País.

A volatilidade de um material como charge, a crônica ou a nota em uma coluna jornalística, pode ser tão aguda que a perda de seus efeitos de sentido pode ocorrer, antes mesmo de sua publicação. Já presenciamos casos em que a demissão de um ministro de Estado foi anunciada em edição extraordinária, pela TV, mas a charge realizada em seguida sobre o assunto perdeu sua razão enunciativa quando o chargista soube, poucas horas depois, que à pedido da presidência da República, o ministro continuaria no cargo. É comum na charge que o complemento de seus efeitos de sentido situem-se fora de seu registro – ao contrário do cartum – que seria uma “anedota gráfica” –, que geralmente conta em sua superfície discursiva com as pistas para sua própria elucidação, pois, o fora do registro é comumente algo esperado pelo co-enunciador. Nos cartuns sobre naufragos, quase sempre, a cenografia é uma ilha com um coqueiro, e o fora do registro seria a esperança de um meio de transporte que venha resgatá-lo.

A grande distinção da charge em relação a cartum é o grau de volatilidade dela, o que faz disso uma característica genérica. Temos charges com dois interlocutores e duas falas;

49 Os próprios autores, na nota sobre a “nova edição alemã”, afirmam que preservaram quase que na íntegra o original, pois, “atualizar todo o texto teria significado nada menos do que um novo livro” (HORKHEIMER, 1985, p. 10).

50 http://veja.abril.com.br/especiais_online/segunda_guerra/edicao001/perfil.shtml - acesso em 14/julho/2009.

charges com políticos comparados a ratos; charges com trabalhadores demitidos, em cujo uniforme há o rastro de uma sola de sapato na parte de trás; charges com empresários gananciosos cuja boca lembra a de um tubarão, etc. A particularidade é que todas estão geralmente vinculadas intrinsecamente a um evento exterior e passageiro, como uma frase que uma personalidade acabou de proferir; como o novo escândalo envolvendo deputados e senadores; como a ameaça de demissões numa grande fábrica – eventos esses que, inúmeras vezes, são desmentidos e reconfirmados ao longo de uma semana; e seus efeitos de sentido ficam instáveis, são enfraquecidos ou, pelo contrário, intensificados pelo desenrolar dos eventos.

Numa charge em cujo registro havia uma cadeira no centro da imagem, havia um novo ministro de Estado que, ao assumir o cargo, encontra o acento de sua cadeira repleta de pequenos pregos com a ponta virada para cima: a graça presumível estaria em consequência do prévio conhecimento pelo co-enunciador de que o aludido ministério sofria de alta rotatividade. Diríamos que esta situação apropriada de humor é criada pela articulação sugerida dos elementos constitutivos na (autor) / da (co-enunciador) enunciação que, por sua vez, retomando a questão ontológica, é própria do homem. Não há dúvida de que a cadeira seja um construto do homem nem de que, sendo graficamente representada, ela possa sofrer acréscimos ou deformações – alusivas à figura humana ou não – que a caracterizem no campo do desenho de humor. Ora, toda forma de expressão artística ou enunciativa é própria do humano, formulada nas práticas sócio-interativas entre humanos. E é nessa prática que uma charge pode ser fugaz. Caso o referido ministro tivesse sua nomeação revogada antes mesmo do envio para o jornal do arquivo com a charge, ela teria seu efeito de sentido hiperbolizado (pois a rotatividade seria ainda mais expressiva); por outro lado, caso fosse desmentida a demissão e sua substituição no tal ministério, a charge “naufregaria” antes de vir a público.

Agora, tomemos um cartum cuja cenografia fosse a de um escritório: nele há uma cadeira cujo assento fora desenhado propositalmente em declive; do lado oposto, uma mesa de trabalho, e outra cadeira – sem modificações, com um gerente sentado nela; atrás deste, na parede, há uma placa donde se lê: “seja breve”. A resolução da piada, ou seja, o efeito de sentido do cartum estaria na justaposição da inscrição “seja breve” – verbal – com a inclinação do assento – visual, de modo que, quem sentasse na cadeira escorregaria, não permanecendo sentado ali mais que alguns segundos. Em decorrência podemos afirmar que, enquanto persistir na memória discursiva de uma sociedade modelos como “escritório” e “gerente”; junto a ideias largamente difundidas no meio popular como “tempo é dinheiro”, de que escritório é “lugar de trabalho” e de que, uma vez lá, se deve ser objetivo, esse suposto cartum sofrerá pouquíssimo dano nos efeitos de sentido que provoca em relação ao tempo, ou seja, teria uma cronotopia de baixa relevância: “um escritório num lugar incerto, num tempo incerto”. Claro, um pesquisador poderia decifrar um provável lugar caso haja alguma pista relevante como a Torre Eiffel de Paris ou o Big Ben londrino, observáveis de uma possível janela. Quanto ao tempo histórico, o corte de cabelo e o traje do gerente; a presença de objetos sobre a mesa, como canetas, telefone e seus respectivos modelos; além de computadores e periféricos – talvez pudessem revelar a década. Mas, com efeito, esses dados não são cruciais para a co-enunciação do cartum visto que, é justamente uma certa atemporalidade que o caracteriza e o difere da charge.

Há cartuns sobre feitos ou fatos históricos, mas eles podem ser resgatados ontem, hoje e amanhã com, praticamente, o mesmo efeito de sentido concebido ou proposto pelo enunciador, como já enfatizamos. Há cartuns sobre o Egito Antigo e é provável que eles não sofram grande diferença quanto ao sentido se são vistos-lidos pelo público em 1980 ou em

2030; esta é uma hipótese que não pretendemos averiguar, até porque já lemos e ouvimos dezenas de vezes que o cartum resiste mais ao tempo e não é perecível quanto a charge⁵¹.

A charge geralmente está vinculada ao aqui e agora, neste lugar. O fator “momento” é quase tão crucial para a charge quanto o é para a fala cotidiana, para as circunstâncias e condições de enunciação do diálogo entre dois falantes: as charges são produzidas para serem lidas o mais imediatamente possível – cada lapso de tempo adiante de sua enunciação pode ser um desacelerador de seus efeitos de humor e sentidos. Esse caráter do efêmero da charge deve ser relativizado, pois é mais proeminente em umas que em outras; porém, não deixa de ser um aspecto recorrente. Por isso, às vezes as melhores charges, relativamente ao impacto causado dentre os leitores, não vão para as coletâneas, pois, se assim acontecesse, seria necessário textos explicativos, o que tiraria parte do sabor e do prazer de sua fruição.

Vejamos alguns tipos de charges e sua devida caracterização, enquanto gênero discursivo, distinto de outros tipos de enunciados do campo do humor gráfico, sem entrar, ainda, na análise sistemática de seus elementos constitutivos em separado, ou quanto à ênfase em seu gatilho disparador dos sentidos:

51 O chargista Ique (VALENTE, in AZEREDO [org], 2001, p.167-8) diz que “a grande diferença é que você pode fazer um cartum sem referência temporal. Então, o cartum, na verdade, é normalmente sobre crítica de costumes; a piada da ilha deserta, a do ceguinho atravessando a rua, isso normalmente é um cartum. (...) A charge está ligada ao momento, é por isso que às vezes eu esqueço de determinada charge que eu fiz e tenho que voltar lá ao assunto que me motivou para eu poder me lembrar. Então, o assunto e a data marcados na caricatura é que fazem a diferença entre a charge e o cartum”.



Fig. 48. Charge de Lailson (1989, Diário de Pernambuco/PE)
Fonte: Cavalcanti (2002).

Charge de composição recorrente, com duas personalidades em ação, reconhecíveis pela caricatura de ambos: Ulisses Guimarães – então candidato à presidência do Brasil pelo PMDB; e Luís Inácio Lula da Silva – candidato pelo PT. O co-enunciador identifica imediatamente um ambiente ambulatorial devido a três pistas cenográficas⁵²: as vestes e o estetoscópio – próprio dos médicos – usado pelo “doutor Ulisses”, e o aparelho radiológico. A cena presumível é a de um exame para obtenção de diagnóstico através de raios X. O “paciente” (Lula) estaria com problemas digestivos e o médico lhe receita “humildade” para resolução do incômodo. O “médico” faz a recomendação ao perceber (concomitantemente ao leitor) a correspondência literal de uma metáfora verbal para a visual: Lula estaria – na visão (axiológica) do autor – com o “rei na barriga” durante o processo sucessório, em que este último disputou e perdeu no segundo turno, para o candidato Fernando Collor de Mello, a eleição presidencial. Os efeitos de sentidos dessa charge estão interligados ao quadro político do momento da publicação.

52 Conforme Maingueneau (2004).

Ao discorrermos sobre as charges neste capítulo, há uma narrativa plena em interpretações e comentários, justamente porque estes enunciados não estão submetidos, agora, a qualquer instrumento de análise, embora seja possível inferir fragmentos do aparato proposto adiante, devido a uma concepção de linguagem subsumida ao pesquisador da presente tese.

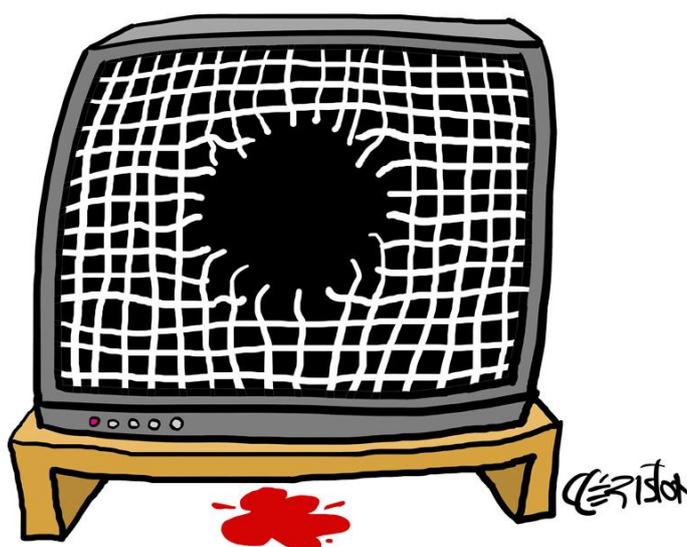


Fig. 49. Charge de Clériston (05/04/2008, Folha de Pernambuco/PE)
Fonte: arquivo do autor.

Esta proposição aponta para uma elucidação complexa, pois, embora aparentemente se reportasse ao caso da menina que fora supostamente atirada do terceiro andar do apartamento em que morava pelo pai com a conivência da madrasta (estes acusam um terceiro indivíduo que teria invadido o apartamento e cometido o crime); a charge apresenta, pela ação enunciativa de substituição de elementos constitutivos (a janela pela TV), uma crítica surda à mídia televisiva que, na disputa pela audiência, saturava a programação com edições sensacionalistas do assunto, agravado, em seguida, pelas cenas de reconstituição do crime. A charge mostra toda a tela da TV ocupada pela rede de proteção que teria sido rompida pelos(s) autor(es) do crime, como que a denunciar o congelamento da programação nessa imagem,

dramatizada pela mancha de sangue da vítima que, fazia dias, não estava mais ali. A carga de humor em uma charge, muitas vezes, é pouco para rir e muito para refletir. É o co-enunciador que constrói todo o entorno contextual e dá os possíveis sentidos ao enunciado. Este pode exigir um riso sarcástico sobre feitos que em nada enobreçam o homem ou sua condição humana. Não há como assemelhar-se a um cartum, pois os efeitos de sentido estão imbricados dialogicamente numa tessitura de textos veiculados na mídia com muitas vozes em conflito.

Apenas estilisticamente, haveria algum parentesco com o cartum.



Fig. 50. Charge de Santiago⁵³ (29/11/2007, Jornal do Comercio/RS)
 Fonte: WWW.chargeonline.com.br, acesso na data acima.

Num primeiro momento, esta charge associa a enormidade do mamífero com o lucro dos bancos, enquanto que o minúsculo inseto é associado ao rendimento da aplicação das pessoas na caderneta de poupança, estabelecendo um comparativo entre ambos os ganhos, com

53 O chargista Santiago foi demitido logo após a publicação desta charge (ver "Cartunistas demitidos por criticarem bancos" in: <http://rsurgente.zip.net/arch2007-11-25_2007-12-01.html>, postado por Marco Weissheimer em 31/11/2007 às 16h18).

desvantagem para o cidadão. Porém, num segundo momento (não necessariamente nessa ordem), o co-enunciador pode compor uma intertextualidade com a “piada da formiguinha e do elefante”, popular no anedotário nacional. Relembrando:

Formiguinha: Ajuda-me na travessia do rio, seu Elefante!

Elefante: É pra já, suba em minhas costas.

Já na outra margem...

Formiguinha: Obrigada!

Elefante: Obrigado, nada, vá arriando a calcinha!

O enunciador revela, assim, a ideia de que os bancos em sua relação com o consumidor, não oferece qualquer ajuda sem, em seguida, cobrar um preço desproporcional ou descabido ao serviço prestado.

Muitas charges recorrem à fauna como personagens, fazendo remissões e intertextualidades com contos de fadas, filmes, costumes das espécies ou, no caso deste registro, com piadas correntes na “boca do povo”. Podemos verificar, neste exemplo, a dissociação entre charge e caricatura. No máximo, poderíamos dizer desenho “caricatural” de um elefante, mas fora de qualquer referência a traços fisionômicos distintivos de uma “personalidade”.



Fig. 51. Charge de Marco Aurélio (13/08/2008, Zero Hora /RS)
 Fonte: www.chargeonline.com.br, acesso na mesma data acima.

Esta charge do Marco Aurélio, então, afasta-se exemplarmente de qualquer semelhança com o cartum ou com a caricatura; nem há desenho caricatural. Afirmar que a charge estaria “caricaturando” o acontecimento de um país ou o nome de um ex-dirigente, não seria apropriado visto que, no caso, há concepções mais adequadas, como “ironia”⁵⁴. A imagem é provocativa, no sentido ideológico, pois a justaposição das letras forma o nome Mao, ou seja, Mao Tse-tung (1893-1976, líder máximo da revolução chinesa e primeiro presidente da República Popular da China)⁵⁵, cujas ideias se opunham ao modo de vida capitalista, na charge simbolizado pelo logotipo “M” da McDonald’s. O resultado presumível perfaz uma visão incongruente ou jocosa ao comparar num mesmo momento a China da época da chamada Revolução Cultural (1966-69) com a de 2008, em plenos jogos olímpicos. Conforme Freud (1998), o prazer resultante dessa charge seria atribuído à “economia do curso do pensamento”, pois o “jogo de palavras suscita a ligação entre duas séries de idéias separadas, cuja apreensão usual exigiria muito mais esforço”. Assim, o “curto-circuito” resulta num

54 Conforme Brait (1996)

55 Cf. Houaiss (2009), no verbete: maoísmo.

prazer maior, tanto mais forem estranhas e afastadas entre si as duas séries de ideias. A charge anterior transita semioticamente – por empréstimo – do campo da publicidade e do design de logotipos. Há um título (Revolução Cultural), no alto da superfície discursiva⁵⁶ associado ao nome de Mao, que é destronado pelo “M” da multinacional americana.



Fig. 52. Charge de Clayton (02/09/2009, O Povo/CE)
Fonte: www.chargeonline.com.br, acesso na mesma data.

Outro exemplo da não coincidência da charge com cartum ou caricatura está na ausência de qualquer característica que aluda a esses dois gêneros do humor gráfico, nesta charge de Clayton. Nela, temos apenas a silhueta de uma plataforma jorrando petróleo. Porém um olhar mais cuidadoso do co-enunciador, ao buscar sentidos nem sempre óbvios à primeira vista, notará que o “petróleo” esguichado simula letras que, por sua vez, formam o nome “Dilma”,

⁵⁶ Maingueneau (2000).

candidata indicada pelo presidente Lula para sucedê-lo em 2010. Portanto a aparência com um cartum estaria apenas na forma caricatural do traço, pois todo o sentido estaria fora, em outro lugar, no entorno discursivo que constitui o enunciado, ou seja: o conhecimento partilhado sobre a situação de pré-candidata da ministra Dilma Rousseff; e a vinculação do pré-sal como um “achado” do atual governo, tendo sempre a imagem da ministra, além da do próprio presidente Lula, veiculada na mídia associando ambos à condução do processo (em lugar da Petrobrás, p.ex.).

Para Erbolato (Dicionário de propaganda e jornalismo, 1986), a charge é um desenho que satiriza pessoas ou acontecimentos. Esta definição contém a palavra desenho, que deve ser satírico e tem como alvo pessoas e acontecimentos. Trata-se de uma definição curta e reducionista, cuja síntese despreziosa pode causar dúvidas e frustrações nas aspirações de se compreender esse fenômeno social de múltiplas linguagens.

Concordamos com Erbolato (1986) quanto ao fato de que a charge satiriza pessoas ou acontecimentos; mas não qualquer pessoa ou acontecimento visto que a charge é publicada na mídia impressa faz mais de 100 anos e há mais de uma década também é veiculada na mídia televisiva e em sítios na WEB, caracterizando-se como um espaço discursivo cujos temas são de interesse público, ou do interesse de um público presumível relevante para o veículo onde ela é publicada. Como são atos comunicativos destinados ao grande público, não é qualquer pessoa – “as pessoas” – que é retratada nos enunciados chargísticos, e sim figuras públicas, as que se destacam na sociedade por algum feito, e as celebridades. As pessoas “comuns” geralmente aparecem nas charges configurando categorias de profissionais e tipos sociais como torcedores, operários, o rico, o pobre, o cientista, a professora, o bêbado, o médico, o consumidor etc. Pode-se identificá-las pelos marcadores que as caracterizam como o uso de certos adornos, equipamentos e indumentárias; além das cores, do estado de conservação e da disposição das roupas no corpo.

Tecnicamente pode-se fazer charge com qualquer pessoa em qualquer suporte que registre imagens, porém não é fato corriqueiro, assim como não se faz reportagens para se guardar na gaveta, pois charges e reportagens têm seu lugar apropriado e são realizadas em certas condições de produção e de sua enunciação, engendradas nos meios noticiosos. Se Erbolato (1986) diz que há charges sobre “pessoas e acontecimentos”, para sermos precisos, há charges com pessoas em acontecimentos, sobre acontecimentos com pessoas, e até a sátira a objetos, instituições e cenários. O cartum, este sim, satiriza pessoas em suas ações cotidianas.

Embora possamos verificar que as charges, quase sempre, sejam artisticamente produzidas através de desenhos, uns poucos autores empregam a fotografia⁵⁷; ou a fusão de desenhos e fotografias, cuja técnica hoje é facilitada pelo processo digital de produção do enunciado. Ainda há charges cujas imagens são apenas uma ou mais palavras, às vezes com interferência de alguma cor, ou a saliência de alguma(s) letra(s) a fim de produzir efeito de sentido. Pode-se afirmar que tais palavras são “desenhos das palavras”, porém, temos o caso clássico – pela recorrência – em que as palavras ali dispostas, querem expressar apenas a manifestação verbal de um falante.

No Dicionário de propaganda e jornalismo (ERBOLATO, 1986) não consta o substantivo comum “sátira” nem o verbo “satirizar”, empregado por ele na definição de charge; mas Ferreira (2006), no Miniaurélio, diz que é “fazer sátira contra”, ou seja, “censurar ou ridicularizar defeitos ou vícios”; produzir “escrito picante ou maldizente”; ou o ato de “fazer troça ou zombaria”. Essa definição estaria em sintonia com o espírito de uma frase atribuída ao humorista Millôr Fernandes, publicada em 1969⁵⁸ – portanto levando em conta aquele horizonte social imediato – que diz: “Imprensa é oposição. O resto é armazém de secos e

57 Ver, por exemplo, charges de Heringer em <www.chargeonline.com.br>, como num exemplar examinado em 28/04/2009, em cuja foto de um avião há sobrescrito “vote nulo”, referindo-se ao “escândalo do uso de passagens aéreas por familiares e amigos de parlamentares do Congresso Nacional”.

58 Manchete do Pasquim de 1969 (in <<http://www.geocities.com/carossonline/caroco2.html>>, acesso em 05/06/2009) - Também no google, com aproximadamente 2.620 citações atribuídas ao humorista e escritor.

molhados”, quando o Brasil vivia em regime de exceção, governado desde 1964 pelo poder militar. Qualquer chargista, naqueles anos, faria a seguinte adaptação metonímica, no sentido de que a charge é parte da imprensa, nasceu com ela: “Charge é oposição. O resto é armazém de secos e molhados”. E fazer oposição ou charge é fazê-la contra algo: na época, seria fazê-la contra o poder constituído à força, ou seja, o governo junto a seus grupos e organizações de apoio.

A charge se consolidou fazendo carga contra ou sobre poderes constituídos ou assim reconhecidos pela sociedade, (LIMA, 1963; SALIBA, 2002); assim se faz charge sobre (ou contra) o poder eclesiástico e seus representantes, sobre astros da música ou dos desportos, contra políticos em geral; ou sobre (contra) temas como a corrupção, as leis, as decisões governamentais, as histerias (terrorismo, epidemias), guerras, celebridades etc.

Acontece que o “contexto”, um dos constituintes dos dizeres, é um movimento contínuo e as coisas não são mais como eram; escapamos de uma dicotomia “bem (oposição) x mal (governo)”. A partir de 1985, na “nova república”, com a eleição indireta de Tancredo Neves, falecido em seguida, verificamos uma perplexidade entre os enunciados chargísticos, devido ao “embaralhamento” entre homens e partidos tanto no governo quanto na oposição. Não vamos aqui registrar comprovações documentais desta interpretação, pois não é objeto desta tese discutir tais acontecimentos. Esse resgate da memória, que é constituída no e do coletivo, serve apenas para lembrar que o que está acontecendo com as charges – em termos de conjunto – na contemporaneidade, não é fruto de uma mágica, nem do acaso, mas de um lento processo histórico.

Ao examinar o corpus, podemos afirmar que as charges também fazem sátira sobre, e não, necessariamente, contra (ou apenas contra) o governo. Na época da frase do Millor (1969) e nos quinze anos seguintes, praticamente cem por cento das charges eram de oposição, contra o governo militar e a favor da redemocratização do País. Passado mais de quarenta anos do

golpe militar de 1964, produzir enunciados chargísticos de forma contumaz contra o governo implicaria, dialeticamente, em ser favorável à oposição; mas não é necessariamente isso que ocorre. Cabe a pergunta: a qual (parte da) oposição? A mudança de paradigma decorre do fato de não estarmos mais na bipolaridade entre favoráveis e contrários ao regime vigente na época. Hoje há uma imbricação entre diversas forças políticas, ideologias e correntes, tanto no governo quanto na oposição, gerando um cenário complexo e multifacetado, fato esse que transparece nas charges.

Não se trata aqui de se estabelecer regras ou verdades, mas de tentar compreender o fenômeno da enunciação da charge e, perseguindo essa linha, vamos, em seguida, demonstrar os elementos constitutivos da charge, através de sua decomposição. Assim, para efeito de esclarecimento, tomemos o enunciado como se fora um quebra-cabeças, e o investiguemos por partes.

2.2 ELEMENTOS CONSTITUTIVOS DA CHARGE

Neste item, retomaremos algumas noções apresentadas no horizonte teórico, porém aqui menos generalizante, portanto com foco específico na especificidade genérica. Além da abordagem teórica haverá um procedimento empírico, mostrando como cada componente discursivo é enunciado. Seleccionamos e descreveremos algumas formas de sua ocorrência, de sua aparição e como podem ser distinguidos entre si. Exemplificamos as respectivas colaborações para os efeitos de sentidos que quer suscitar, sendo essa etapa importante para a formulação de um elenco de categorias de análise a ser proposto no capítulo 4.

2.2.1 *O Registro gráfico: a superfície compositiva e discursiva*

É a materialidade do enunciado, posto à apreciação do público tradicionalmente nas páginas de opinião dos jornais impressos – e em suas versões online. Temos, assim, uma

materialidade física, sobre celulose, impressa geralmente pelo sistema offset; ou as versões digitais, em sítios na internet⁵⁹. O registro quase sempre é um retângulo ou um quadrado, mesmo que a linha de contorno que o delimita não esteja à mostra. Em seu interior encontramos personagens, falas, mobiliário, paisagens, prédios, interiores, objetos, símbolos que, articulados, formam um todo compositivo que dialoga com um exterior que o justifica. Vejamos alguns registros originados em diferentes países, apenas para constatar alguns modos da aparição de sua cenografia discursiva e de seu acabamento material.

59 Não vamos mesmo discutir aqui as ocorrências de “charge eletrônica”, com animações paródicas, satíricas e cômicas na internet; nem da “charge” no rádio, como o bloco narrativo matinal na CBN. Em ambos os casos, há similitudes com o material gráfico, porém, sob outras linguagens e fatores, como a sonoplastia, locução de vozes, o movimento, e a duração. Esta última, bastante polêmica, pois qual seria a fronteira entre charge eletrônica e animação (filme)? Entre charge e novela satírica, no rádio? É um bom material para ser discutido em outro espaço e oportunidade.



PARESH, *The Khaleej Times*, Emirados Árabes, 18/02/2010



Luojie - *China Daily*, Beijing, China - 09112010



STAVRO, *Al Balad*, Beirut, Lebanon - 21/01/2010



Daryl Cagle, *MSNBC.com*, United States of America - 12112010



DELIGNE, Frederick. *Nice-Matin*, Nice, France 19/01/2010



Matador - Colômbia - acesso em 13/11/2010

Fig. 53. Charges de outros países
 Fonte: www.cagle.com/politicalcartoons, acesso – Fev/2010 e Nov/2010

2.2.2 *O Contexto*

O contexto, de maneira ampla, é tudo o que está fora do registro e se relaciona com este no sentido de ter propiciado seu acabamento material, através da enunciação. O Contexto engloba, desde o autor (a quem interpela) e o conjunto de leitores (coenunciadores presumíveis); o lugar e as condições de enunciação e produção do enunciado; o horizonte social imediato focado no noticiário jornalístico, principalmente em seus aspectos políticos e econômicos; até sua instância mais ampla, que envolve a cultura, as formações discursivas e ideológicas, e a historicidade relativamente compartilhada. O registro e a as marcas do que enuncia é sempre resultado de um ato posterior a um contexto historicamente situado. No caso das charges, o processo de co-enunciação e fruição – em relação ao lapso de tempo entre sua produção e sua publicação, ocorre das seguintes maneiras:

Co-enunciação imediata a sua circulação na mídia jornalística eletrônica, em sites e blogs na internet – com breve lapso de tempo entre o término de sua editoração e seguida divulgação; nesse caso, praticamente na simultaneidade do horizonte social imediato relativamente partilhado pelos interactantes.

Co-enunciação no dia seguinte ao seu acabamento material: ocorre tendo como mediação as páginas de opinião ou a capa dos jornais de grande circulação nos centros urbanos, onde são impressas. Os enunciadores levem em conta essa condição de produção da charge, já prevendo – ou sabendo – que os temas são discutidos na mídia jornalística eletrônica na véspera da circulação dos jornais impressos, que geralmente circulam a partir da madrugada do dia seguinte à elaboração da charge.

Co-enunciação após 24 horas da sua publicação e circulação nas mídias. Nesse caso, pode haver um relativo aumento da dificuldade em recuperar satisfatoriamente os efeitos de sentido por parte do co-enunciador, pois, as condições sócio-históricas e culturais de produção do enunciado podem sofrer desdobramentos imprevisíveis até o momento de sua fruição.

Quanto maior o distanciamento mais se perde o espírito do momento da enunciação, o caráter emotivo-volitivo, o *ethos* autoral: o enunciado, gradativamente, passa de uma interpelação historicamente situada ao leitor contemporâneo, para um “documento histórico”. O universo pesquisado, particularmente a amostra arregimentada para este trabalho, revela uma congruência entre a maioria das charges publicadas e os temas postos em circulação na mídia. Podemos, então, dizer que há uma coincidência quase que sincrônica e diacrônica no ato de enunciação e coenunciação da charge entre os interactantes – em seu empreendimento comunicacional diário. Considerando, porém, a sincronia entre criação e contexto imediato, o ato de co-enunciação afasta-se diacronicamente dos eventos que engendraram o enunciado e um co-enunciador cada vez mais distante no tempo, desprenderia maior esforço para remontar os “cacos” do contexto a fim de retomar os possíveis efeitos de sentido. Por isso, algumas charges consideradas extraordinárias no dia de sua publicação, muitas vezes, ao serem co-enunciadas em livros de coletâneas já não têm o mesmo brilho.

2.2.3 *Coenunciador/Conjunto de leitores presumíveis*

É a figura do “Outro” – um primeiro, já presumivelmente dado, a quem se dirige o discurso chargístico e este, por sua vez, é modalizado relativamente por esse Outro, considerando o *ethos* do autor em relação ao próprio auditório que o interpela. Como se trata de uma situação de comunicação de massa, no sentido de haver um meio – jornal, revista, livro, blog ou site que media os interlocutores, o coenunciador não seria um alocutário, como num ato de interação face a face; mas, um leitor idealizado. Idealizado não quer dizer “ideal”, mas que pode ser inferido, com base no perfil de pessoas que compra o jornal, acessa o site, ou que tem acesso à mídia que publica a charge. Não há, necessariamente, uma correspondência absoluta entre um leitor idealizado e o leitor empírico, até porque o coenunciador idealizado pode ser uma instituição, um partido político, os militares, p.ex., ou um segmento de leitores, como os interessados em automobilismo, em meio-ambiente, em futebol, em previdência

social, em taxa de câmbio etc. Como o enunciado encerra um composto de meios, modos e instâncias operativas, pode-se ter, ao examiná-lo, quem assina a obra – o autor; em que veículo publica; em que espaço social o material circula; em que momento foi enunciado; a qual evento registrado na mídia se refere (segundo as pistas a que alude); e com que sofisticação estilística se pronuncia. Sendo assim, além do autor, que já presumira a quem (no plural) se dirige, o analista da enunciação discursiva pode presumir esse outro coenunciador que estaria interessado em interagir através da charge.

As respostas do conjunto de interlocutores se dão de modo multifacetado: através de telefonemas, de e-mails, de cartas, de comentários face a face ocasionais, através de pesquisas de aferição, através de acessos à mídia eletrônica, e, ainda, pela própria mídia através de entrevistas, e através de participações em debates em instituições de ensino, ou em Salões de Humor. Enfim, trata-se de um auditório difuso, diferente de uma sala de aulas, onde o enunciador sabe exatamente quantas e quais são as pessoas a quem se dirige; no caso da charge, como os temas são variados, presume-se que a maioria dos leitores tenha contato com o enunciado, mas, do ponto de vista enunciativo, o autor muitas vezes presume um leitor mais específico, como o que está “por dentro das notícias desportivas”, ou partilha informação suficiente para fruição de algo a respeito do “conflito na faixa de gaza”.

2.2.4 *Dialogismo - Intertextualidade e Interdiscursividade*

Para que um enunciado inscrito no campo do humor, como a charge, seja consumado e consumido, é imprescindível um *momentum* dialógico engendrado pela vertiginosa circulação de n enunciados inscritos na história, justapostos aos que circulam nas ruas e aos que municiam formações discursivas⁶⁰, requisitados no horizonte social pelos sujeitos que estão em condições tanto de formulá-los quanto de recriá-los em seu(s) efeito(s) de sentido(s). O

60 Como posto por Brandão (in MICHELETTI, 2008).

acontecimento de relações dialógicas é a ponte que permite a travessia para a co-enunciação de uma linguagem de humor, recorrendo-se às intertextualidades sugeridas ou marcadas no registro.

É interessante que a charge, ela própria fruto de relações dialógicas, passe a fazer parte da cadeia das próximas relações, pois, através dela, também ecoam discursos que atravessam os sujeitos, que por sua vez tomam posição diante dos temas apresentados, concordando, discordando, duvidando, se irritando ou se divertindo. É através da intertextualidade que o enunciador da charge faz remissões, comparações, propõe justaposições entre elementos distintos, enfim, convida o interlocutor a jogos dialógicos que, uma vez malogrados em sua expectativa de efeitos de sentido, pode construir uma narrativa espirituosa. É dessa maneira que os participantes da interação comunicativa constroem pontes entre si – pela palavra-discurso, enunciada sob múltiplos signos, através de estratégias composicionais desconcertantes e/ou de evidências axiológicas.

Pessoas, eventos, documentos, publicações, símbolos, filmes, canções, romances, fatos históricos e culturais são postos em interação com outros elementos gráficos discursivos, que, justapostos, conferem novos efeitos de sentido. É impossível haver enunciado chargístico que não tenha relações implícitas ou explícitas com os já-ditos. Concomitantemente, os sentidos também são construídos na interdiscursividade, ou seja, em relações antagônicas ou de conformidade com outros campos discursivos, ou com discursos anteriores do mesmo campo.

Assim, uma charge pode dialogar com o campo da política, p.ex., ou com um espaço discursivo desse campo como duas tendências de um partido político⁶¹. Vejamos a seguinte

charge:

61 Conforme Maingueneau (1997, 2005, 2008 [& CHARAUEAU]).

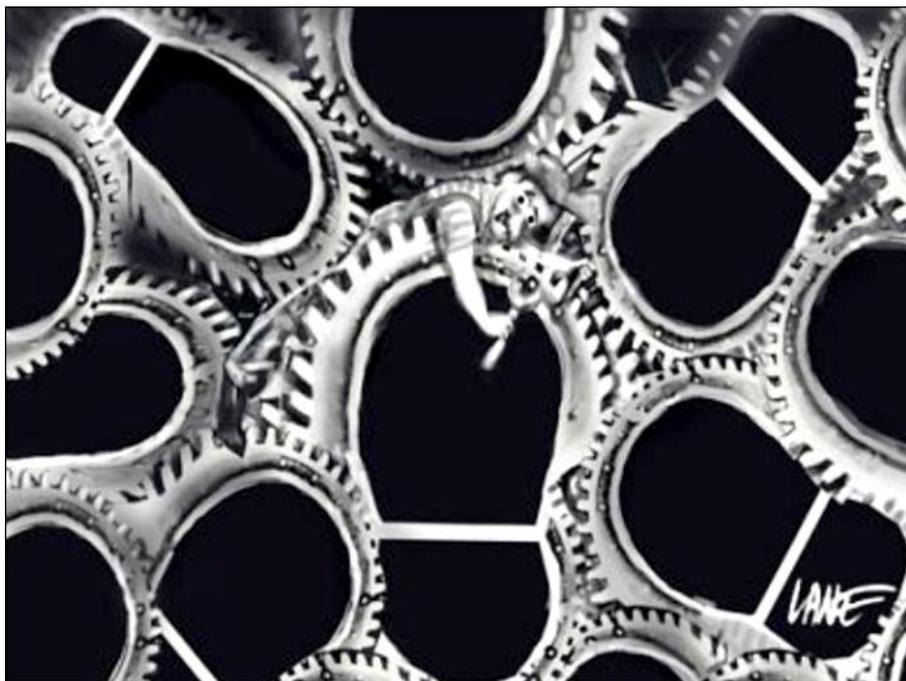


Fig. 54. Charge de Lane (15/01/2009)

Fonte: www.chargeonline.com.br, acesso na mesma data.

Na charge da Figura 54, temos uma intertextualidade visual com o filme “Tempos Modernos”⁶², de Chaplin, cuja cena clássica mostra Carlitos preso em uma máquina, enquanto aperta parafusos; temos outra intertextualidade referente à iconicidade das “solas de sapato”, largamente empregada em charges, cartuns e quadrinhos, simbolizando o ato de demissão (chute no traseiro). Quanto à interdiscursividade, a charge dialoga com o sistema capitalista – criticado no filme –, donde se pode inferir tanto a exploração da força de trabalho dos operários, quanto denunciar o quanto eles são descartáveis em momentos de crise, esta, já um elemento fora do registro, a que a charge alude, visando o horizonte social imediato em que foi enunciada.

62 Charles Chaplin – Tempos Modernos (parte 2 de 9), in <http://www.youtube.com/watch?v=-u2m8sSkt4A>, acessado em 19/11/2010.

2.2.5 Protagonistas, personalidades e caricaturas

São as figuras na charge que têm voz, ou que contracenam com outros entes discursivos. Como protagonista, podemos ter um cão, um lobo, um tubarão, ou qualquer outro objeto que tenha uma voz, como um automóvel ou uma árvore; é mais comum um “boneco”, que denota uma figura humana, uma pessoa qualquer. Muitas vezes, essas pessoas representam categorias profissionais, identificáveis pela indumentária ou apetrechos técnicos. As personalidades são reconhecíveis através da caricatura, que podem ser desde uma estilização engraçada e/ou minimalista; até degenerações medonhas de seus semblantes. Há charges sem protagonista personificado, como as que têm um título e um cenário. Vejamos alguns casos:



Fig. 55. Charge de Angeli (27/05/2005, Folha de São Paulo/SP)
Fonte: www.chargeonline.com.br, acesso na data acima.

Na charge da figura 55, com título, legenda, e sem falas, temos dois protagonistas: 1) Os “metralhas”⁶³ que fazem um sujeito de refém; 2) O “refém”, no caso, a caricatura de Angeli para o presidente Lula. Como diz a legenda, o presidente está ladeado por um grupo de “aliados”, comparando políticos a bandidos. Na charge os protagonistas atuam: os metralhas sorriem, segurando o presidente; enquanto o presidente demonstra um ar constrangido, com o corpo “travado”.



Fig. 56. Charge Duke (19/11/2010, O Tempo/MG)
Fonte: www.chargeonline.com.br, acesso na mesma data.

A charge do Duke (Fig.56) apresenta dois protagonistas com falas: o primeiro é a figura estereotipada de um “terrorista” iraquiano; e seu interlocutor seria um brasileiro, uma pessoa qualquer, também uma ameaça à vida do outro, pelo costume de dirigir embriagado.

63 Bandidos criados pela Disney para histórias em quadrinhos e desenhos: o papel deles é, quase sempre, tentar arrombar o cofre do milionário Patinhas e roubar sua fortuna.



Fig. 57. Charge de Jorge Braga (19/11/2010, O Popular/GO)
 Fonte: www.chargeonline.com.br, acesso na mesma data acima.

Neste exemplo (fig.57), há dois protagonistas que se olham, sem falas; porém, suas figuras, o Lobo e Chapeuzinho-vermelho, superpõem a fábula, numa evidente intertextualidade com a cena política a que alude: a tentativa, pelo PMDB, de supostamente tentar formar um bloco de aliados no Congresso para ter mais poder de barganha com o futuro governo da presidenta do Brasil, Dilma Rousseff. Podemos dizer então que os protagonistas, de fato, são o PMDB – oculto na forma do lobo, evidenciando a posição do chargista sobre o partido; e a presidenta eleita – sob o manto de Chapeuzinho, agora sob imputação de ingenuidade pelo autor.

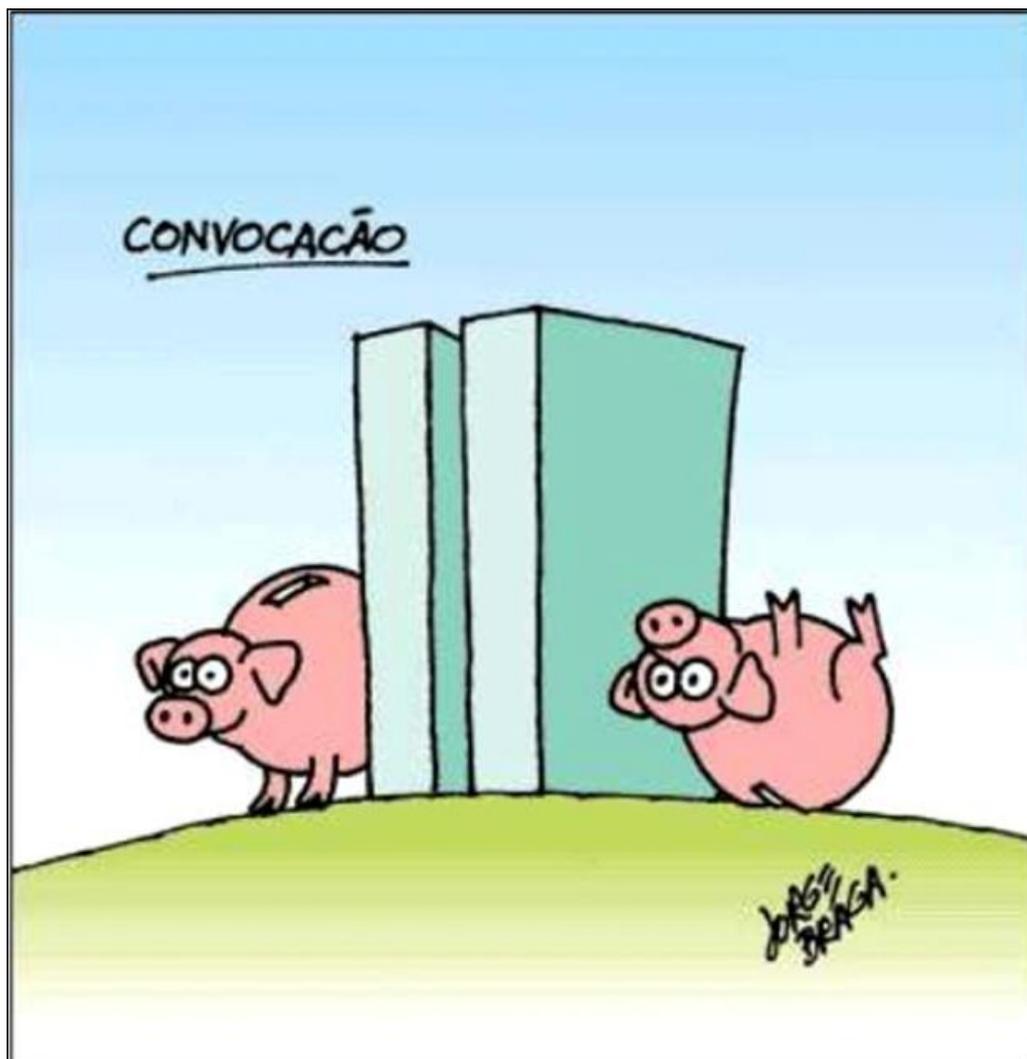


Fig. 58. Charge – Jorge Braga, O Popular (GO)
 Fonte: www.chargeonline.com.br, acesso em 15/01/2009

Apresentamos (fig.58) um tipo de charge sem protagonistas. Os dois porquinhos em forma de cofre substituem os plenários do Senado e da Câmara Federal, justapondo-se ao lexema “convocação”, um substantivo, portanto sem um dêitico que afigure um protagonista, um lugar de fala, mesmo que oculto.

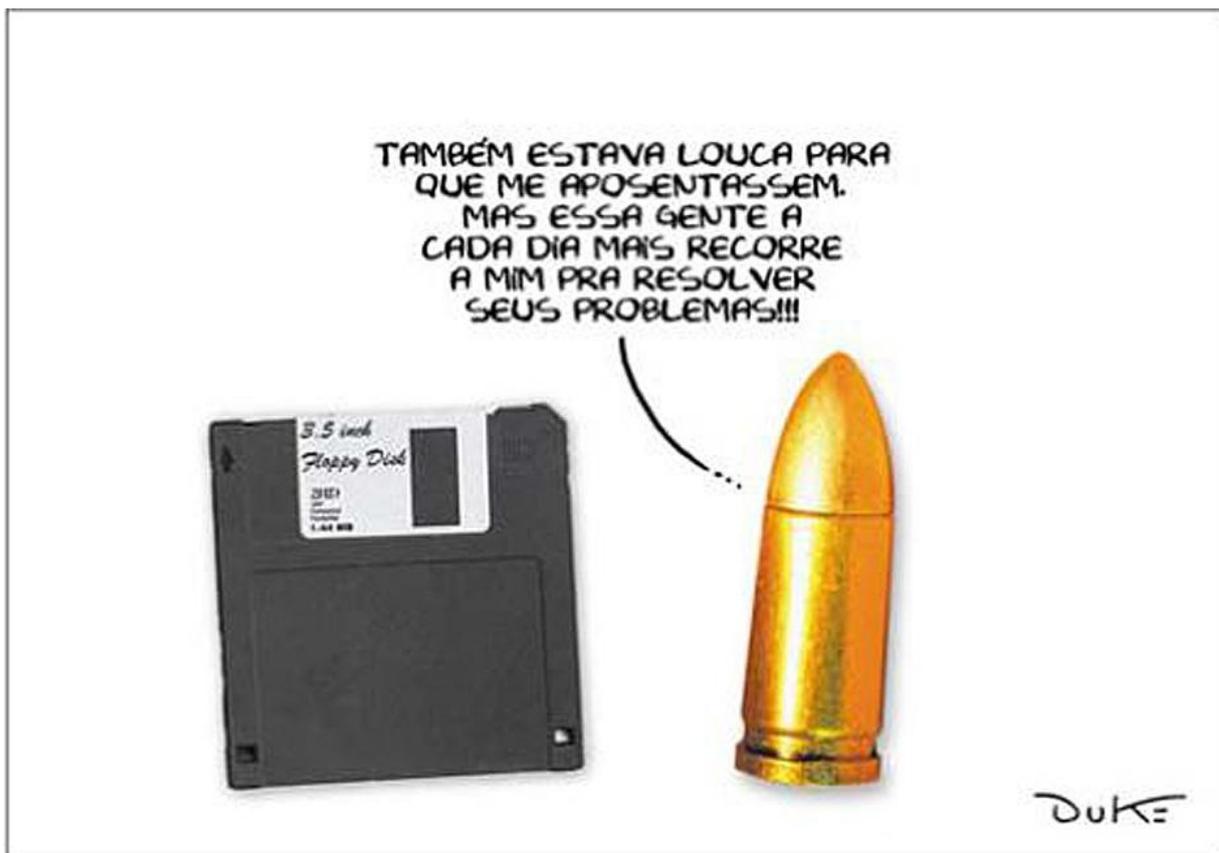


Fig. 59. Charge de Duke (15/03/2010, O Tempo/MG)
 Fonte: www.chargeonline.com.br, acesso na data acima.

Nesta charge (fig.59) temos a tipificação do protagonismo em forma de objetos: um disquete e uma bala (projétil). Pela resposta da bala, infere-se que o disquete (personificado) foi aposentado e é ultrapassado; enquanto que sua interlocutora, a bala, mesmo obsoleta em termos tecnológicos, não consegue a aposentadoria, devido ao seu emprego cotidiano.

O mais comum e universal é o emprego da caricatura, para que o leitor tenha rapidamente o indicativo de quem está falando ou de quem se está falando. Além disso, a caricatura, em si, pela ação do artista-enunciador, pode revelar atributos da personalidade ou dos fatos que o cercam. Vejamos três charges com o emprego da caricatura:

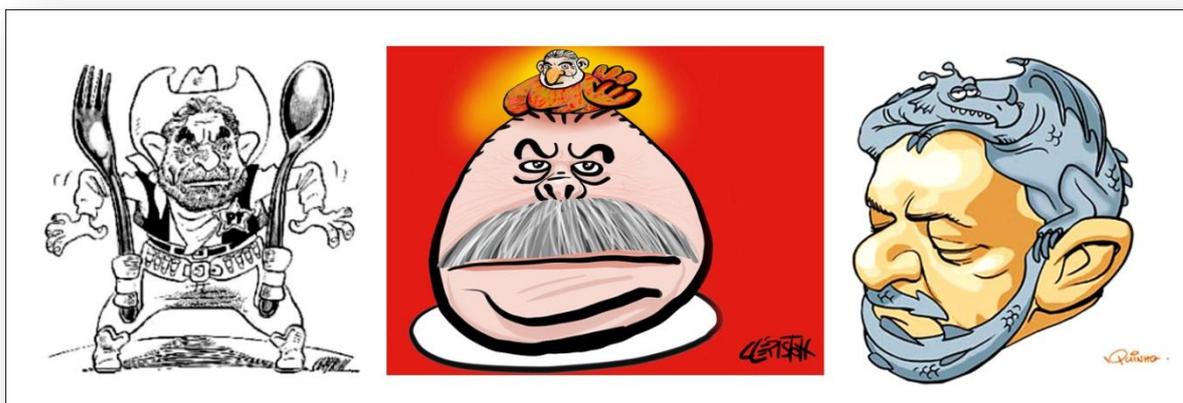


Fig. 60. Charges com caricaturas, assinadas por Clayton 03/11/2002; Clériston 18/09/2009; e Quinho 03/12/2002.

Fonte: www.chargeonline.com.br, acesso nas respectivas datas.

As charges da figura acima apresentam a caricatura do presidente Lula, em três diferentes momentos de seu governo, sendo que, na charge do meio, pelo princípio da proporção, se destaca o rosto do senador José Sarney, como se fora um ovo sendo chocado pelo presidente.

Na primeira delas temos o protagonista travestido de cowboy, cujas “armas” – talheres – aludem ao programa de governo Fome Zero. A última charge apresenta a cabeça do presidente Lula enroscada por um dragão que substitui seu cabelo, barba e bigode, simbolizando problemas com a inflação.

Protagonismo autoral

Verifiquemos três charges onde os próprios chargistas enunciadores estão auto-incluídos como protagonistas, coadjuvantes, ou representando a própria categoria profissional. A primeira delas (fig.61) tem como protagonista o chargista – enquanto instituição – ameaçado por fanáticos mulçumanos, devido a charges publicadas em jornais da Europa, que tiveram como alvo o profeta Maomé.



Fig. 61. Charge de Simanca, 04/02/2006
 Fonte: chargeonline, acesso em 07/11/2010 [arquivo virtual]



Fig. 62. Charge de Clériston, Folha de Pernambuco, 11/10/2010
 Fonte: arquivo do autor.

Aqui na fig.62, o autor, que se enuncia enquanto rubro-negro – torcedor do Sport, da cidade do Recife, se dirige, metalinguisticamente aos leitores afirmando que não fará uma nova charge sobre o tema – derrota do Sport para os times que estão abaixo na tabela, no Campeonato Brasileiro da série B, paradoxalmente, sendo esta, a “nova” charge.



Fig. 63. Charge do Angeli, Folha de São Paulo, 16/01/2006
 Fonte: chargeonline, acesso em 07/11/2010 [arquivo virtual]

Nessa charge de Angeli temos o próprio, autor-caricaturado, contracenando em diálogo com o presidente Lula. Vamos reproduzir o diálogo, em seguida, devido à baixa qualidade do arquivo digital capturado para este fim:

Lula: Ora, companheiro cartunista, a corrupção no Brasil é histórica! Veio com as caravelas.

Angeli: Sei disso, presidente!

Lula: Tráfico de influência, desvio de verba, superfaturamento... Faz parte da nossa cultura política!

Angeli: Ô, se faz!

Lula: Trata-se de um círculo vicioso que vem girando há séculos!

Angeli: Concordo, excelência!

Angeli: Então porque o PT no governo não deu uma guinada no curso dessa história?

Lula: Ele se preparava para isso!

Angeli: Por que não o fez?

Lula: Foi pego na fase da captação de recursos!

Angeli: (silêncio).

2.2.6 *O traço – estilo, denotação e conotação*

Uma das possibilidades de se identificar o autor de uma charge é pelo traço, pelo menos o de um enunciador maduro, com trabalho reconhecido em seu campo de ação. A maneira como o chargista delinea as figuras caracterizam o estilo, que se diz gracioso, leve, grosseiro, pesado, ágil, curvilíneo, perfeccionista etc. É o traço denotativo, uma característica peculiar, que pode ser imitado, mas, dificilmente, igualável. O traço característico do enunciador não guarda qualquer relação com efeitos de sentido que uma charge possa suscitar. Por outro lado, os desenhistas podem manipular o traçar das linhas de modo conotativo, para valorizar algum detalhe que queira salientar, dar ênfase. Assim, pode engrossar, de propósito as linhas de uma letra para destacá-la da parte verbal; pode traçar linhas interrompidas para conotar um baixo ruído; pode fazê-las serrilhada para passar a idéia de aspereza ou de choque-elétrico; pode traçá-las onduladas, para emprestar noção de maciez ou de estremecimento de uma superfície, dentre outras alternativas conotativas. Vejamos alguns exemplos, iniciando pelo traço denotativo, revelador de estilo:

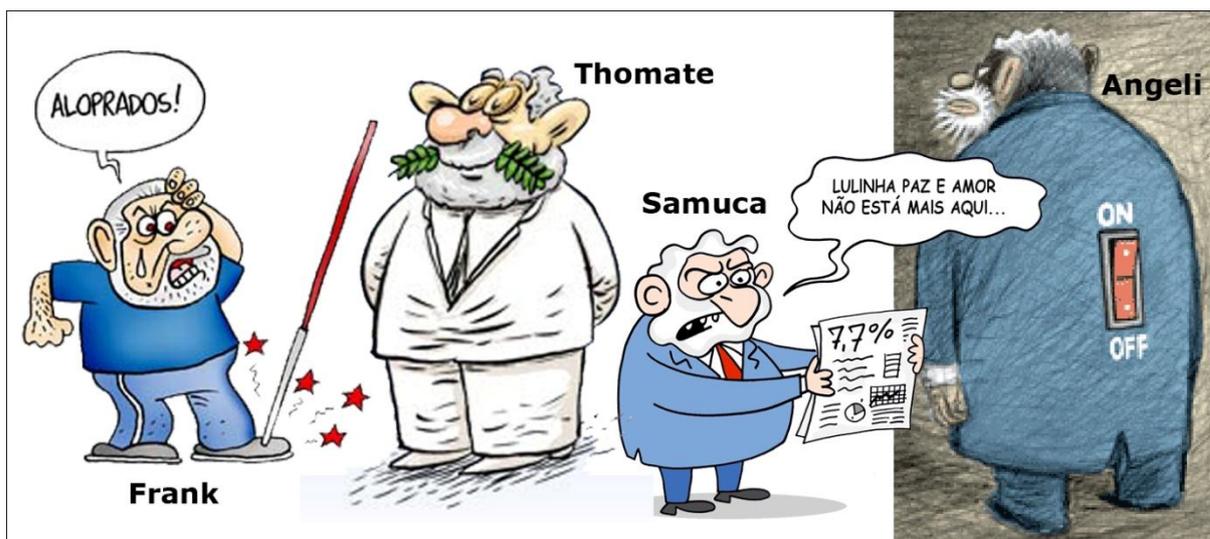


Fig. 64. Traço de quatro cartunistas (fragmentos)
 Fonte: WWW.chargeonline.com.br

Na figura acima temos quatro diferentes estilos de desenho do presidente Lula: nota-se diferenças na proporção das pernas em relação ao corpo; diferenças na proporção entre si – comparativamente; e particularidades relativas a cada desenho, quanto a rapidez, firmeza, precisão, limpeza e delineamento do traçado. Da última estampa (Angeli), pode-se dizer que está delineada com um traço áspero, mais “sujo” que os demais ao lado; O penúltimo, de Samuca, é reconhecidamente de traçado ágil e limpo; O segundo Lula, arte de Thomate, revela um traçado ligeiramente ondulado, de acabamento não muito firme – note-se a lapela e a gravata; Já primeiro boneco, desenho de Frank, vê-se uma concepção proporcional e arredondada entre braços, pernas e corpo, e a cabeça no mesmo volume do corpo.

Quanto aos aspectos conotativos no delineamento das figuras, esses são realizados visando dar certa expressividade, quando se destacam para dar ênfase em alguma parte de um objeto, texto, cenário ou personagem. Um artista, por exemplo, pode desenhar as sobrancelhas de seus personagens grossas ou finas, o que seria uma questão de estilo; porém, ao arqueá-las para baixo, em suas extremidades centrais, passa a conotar ira, raiva, aborrecimento. Vejamos alguns exemplos de ocorrência conotativa pelo modo em que o traço é tramado.



Fig. 65. Expressividade conotativa (fragmentos de diferentes charges de Clériston, publicadas na Folha de Pernambuco e Chargeonline)
Fonte: arquivo do autor.

No primeiro desenho, as sobrancelhas se confundem com a linha superior do olho, ligeiramente inclinadas para dentro, com a íris situada no canto do olho semicerrado, dando a impressão de compenetração; a boca, semiaberta, mostrando dentes afiados e um riso contido apenas no canto, conferem, em seu conjunto, um ar de matreirice; obviamente, a expressão foi reforçada com o emprego metafórico do semblante de uma raposa, em lugar do rosto de uma figura humana – o que pode ser inferido pela vestimenta.

Um milímetro acrescentado no arquear de uma sobrancelha ou na junção dos lábios pode modificar profundamente o ar pesaroso ou arrogante de uma personagem. (...) Não basta saber desenhar qualquer nariz. Além da tal qualidade do traço e do caminho que ele percorre, temos os limites do dentro e do fora de seu contorno. Ah, como faz diferença um pouquinho mais largo ou estreito, um pouquinho mais de queixo, menos um pouco de nariz para se ter uma expressão dura ou malvada, ou para se obter maciez e candura. (ANDRADE, 2005, p.46)

A expressão de “soberba”, do desenho central, é obtida pelo arqueamento das sobrancelhas, contrapondo-se aos olhos cerrados; enquanto que a boca parece falar baixinho, pelo canto da boca, obrigando o “interlocutor” a esforçar-se para ouvi-lo; além disso, ao girar levemente a

cabeça para dirigir-se ao outro, isso denota uma concessão – pois, caso pretendesse dar atenção respeitosa, giraria todo o corpo para ficar frente a frente àquele que o escuta.

Já a terceira face, devido às sobrancelhas em obliquidade descendente do centro para as extremidades – o que caracterizaria “tristeza”; somadas aos olhos cerrados, mais as linhas do canto da boca puxadas para cima – o que caracterizaria satisfação; em conjunto, pela ação voluntária do artista, intencional, conotativa, denota tranquilidade. Ou seja: um rosto, em sua expressividade natural – em si – “denota”; enquanto que o artista – pela sua ação valorativa de distância, intensidade, comprimento e direção do traço – conota expressivamente emoções e estados de espírito. Assim, se um rosto mostra “literalmente”, um estado de espírito; o caricaturista ou desenhista sugere – em um rosto – as emoções que pretende emular em seus protagonistas.

2.2.7 Movimento e direção das linhas

A maneira mais comum de destacarmos uma figura ou objeto de outro é pelo contorno. É como se os objetos físicos ostentassem um fio que os delinearíamos, mas isso não ocorre; porém, ao tentar reproduzir o que vemos numa superfície plana, como o papel, é como se houvesse tal fio e este é desenhado, dando as formas que distinguem uma figura de outra, caracterizando-as em unidades. Porém, numa dada figura, o conjunto das linhas que compõe o todo de um enunciado, pode ensejar determinados efeitos de sentido, como movimento ou estase, calma. A sensação de movimento pode variar em função da direção da maioria das linhas ou de uma delas que se destaque das demais.

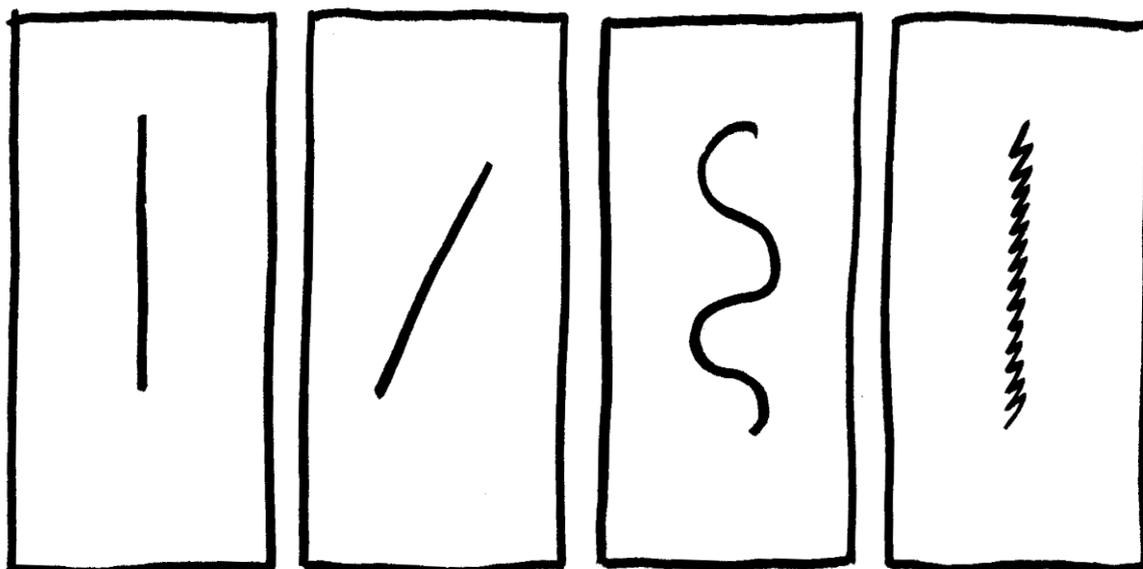


Fig. 66. Linha sobre planos
 Fonte: (ANDRADE, 2005, p.47)

Em várias oficinas que ministramos de “Iniciação ao desenho de humor”, para públicos de diferentes faixas etárias, houve exemplar e esclarecedora ocorrência de semelhantes percepções quanto ao traçado e direção das linhas em um dado layout. O mesmo tem acontecido em salas de aula nas disciplinas de Planejamento gráfico, Produção gráfica, História em quadrinhos e comunicação, e Estética e comunicação de massa. Para a linha perpendicular, tivemos palavras associadas ao traço como: tradição, sério, segurança, sisudez, burocracia e formal; para a linha oblíqua, tivemos: carnaval, inseguro, movimento, juventude, velocidade, dinâmico e desequilíbrio; para a linha sinuosa, tivemos: emborrachado, calma, tortuoso, fluidez, natureza, leve e solto; para a linha “serrilhada”: choque, raladura, terror, rock, desespero e colérico. Mesmo quando não sugerimos grupos de palavras como alternativas de escolha, os resultados foram surpreendentemente passíveis de serem relacionados aos mesmos grupos lexicais.

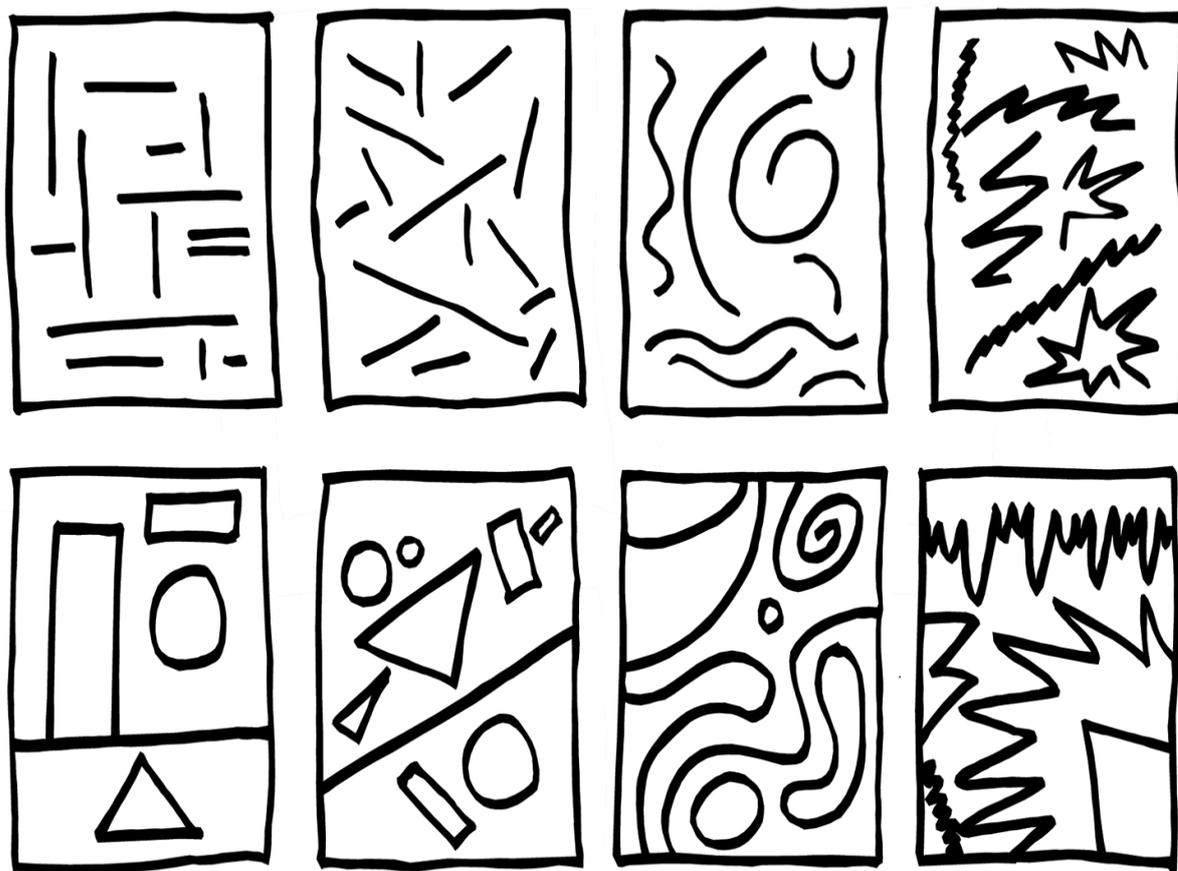


Fig. 67. Linhas e figuras sobre planos
 Fonte: (ANDRADE, 2005, p.49)

Ao empregar os planos da fig.18 em outras oficinas, Andrade (2005) descobriu que os resultados no campo do léxico seguiram inalterados – equivalentes aos exercícios relativos à fig.17. Porém tal experiência lhe permitiu três observações interessantes: 1) os resultados não devem ser interpretados como frutos do “gosto individual”, posto que diferentes sujeitos de diferentes cidades em diversas escolas deram respostas semelhantes; 2) As respostas em todas as ocasiões eram espontâneas e imediatas à proposição; 3) Os resultados jamais foram tratados como “erros” ou “acertos”, mas como tendência em cada grupo de responder a uma proposição. Repetindo, temos duas linhas de quatro planos. Os dois primeiros à esquerda, evocam calma e ordenamento; os dois segundos (de cada linha) apresentam movimento e instabilidade; os terceiros planos nos dão uma movimentação mais sinuosa, flexível, acomodável, elástica – o que suscitaria associações a coisas com tais características, como

uma minhoca ou óleo derramado; os últimos dois planos evocam aspereza ou explosões, por isso aparecem com frequência em capas de CDs de heavy metal – ou rock pesado.

Não estamos isolados do mundo que nos cerca, possuímos uma memória discursiva e, temos consciência das experiências de mundo com as coisas ásperas, velozes, estagnadas, chocantes, quentes ou frias. O mesmo se dá com os sons e com o que a música nos proporciona em termos sensoriais. Também reconhecemos, socialmente, uma melodia triste, um som pesado, uma canção épica. Também dizemos quanto à forma de redigir: fulano tem um texto ágil, pesado, poético, alegre, espinhoso, íngreme, espirituoso. Por isso temos os movimentos estéticos modernos, cujos princípios norteadores se complementavam no teatro, na poesia, na prosa, nas artes plásticas, na arquitetura, na música, na indústria da moda. É notável a exuberância descritiva das propriedades organolépticas provocada pelos vinhos: sabor, odor, cor e possibilidades de harmonizações gastronômicas são afixadas nos rótulos através de itens lexicais substantivos, adjetivos, adverbiais e topográficos. Assim, o todo compositivo de uma charge, com seu traçado delineado através de certas técnicas e estratégias, com certas aproximações e afastamentos, certas formas, certas direções, certas interrupções e mudanças de curso, também nos evocam sensações que contribuem para os efeitos de sentido.



Fig. 68. Charge de Angeli (28/02/2007, Folha de São Paulo/SP)
 Fonte: www.chargeonline.com.br, acesso na data acima.

Vejamos o que a disposição das linhas e das formas pode sugerir ao nosso olhar, nessa composição de Angeli (fig.68) para o jornal Folha de São Paulo: o conjunto de traços serrilhados – que forma os dentes – na base da fig.18 confere uma atmosfera agressiva à charge, impressão essa exacerbada pelos olhos esbugalhados e os respingos de sangue, além do clima de disputa entre as criaturas. A direção interna das linhas colabora para manter o foco do observador externo na figura central, já que, além de estar no centro ótico do quadro, ela tem como pedestal uma elevação que se destaca das figuras grotescas que, em sua maioria, têm as linhas que contornam os respectivos queixos e nuças projetadas em sua direção.

A direção das linhas e os efeitos de sentido que evocam podem ser constatados na fig.69 a seguir. Na primeira charge temos uma cenografia onde reina a calma e a estase, estados

semióticos estes, provocados pelas linhas horizontais do texto que funciona como título e pela linha que demarca o solo (esta divide o desenho em dois planos paralelos contíguos); tal experimento sensorial é reforçado pela iluminação em forma de abóbada que ilumina o protagonista e arrefece as cores. Apesar da ação mostrada, o espírito tranqüilo é também corroborado pela expressão facial do sujeito (um suposto senador) que, mesmo em atividade – ao jogar um osso em um buraco – tem os olhos cerrados; a sobrancelha e a testa, levemente erguida; e o canto da boca, levemente dirigidos para cima.



Fig. 69. Charges de Clériston, respectivamente de 16/09/2009 e 28/01/2010, publicadas na Folha de Pernambuco.
Fonte: [www. Chargeonline.com.br](http://www.Chargeonline.com.br), acessos nas respectivas datas.

Na segunda charge, a linha de horizonte está inclinada e os corpos dos protagonistas vão na mesma direção, para a direita e para cima, formando dois planos triangulares, dando uma sensação de movimento e de “esforço” dos protagonistas.

2.2.8 Cores, grafismos e hachuras

São três elementos que, manipulados estrategicamente, podem atribuir valores que contribuem para os efeitos de sentido do todo do enunciado. A cor amarela pode emprestar a sensação de calor; dois riscos juntos podem indicar “velocidade”; e determinado tipo de hachura pode identificar um arado ou um solo que sofreu ação da seca. Vejamos dois casos:



Fig. 70. Charges de Clayton (05/012/2002, Correio Popular/CE); e Dalcio (28/01/2010, São Paulo)

Fonte: www.chargeonline.com.br, acessos nas respectivas datas.

Quanto à cor, no primeiro desenho temos uma exuberância de cores para evocar o clima natalino, além do que, a roupa do “Papai Noel” é vermelha, a mesma cor do partido do protagonista da charge, o recém-eleito presidente Lula. As leves hachuras presentes no saco são para evidenciar a costura e a textura – reforçada pelas mudanças de tom, emprestam sensação de volume. No segundo desenho, de Dalcio, temos uma cenografia onde os protagonistas Lobo Mau (americanos) e Chapeuzinho Vermelho (crianças do Haiti) estão separados por escombros. Este fica evidente com o traçado das linhas quase em esboço, com hachuras feitas propositalmente sem esmero, para ressaltar um ambiente caótico, pós-terremoto. O desenho das paredes derrubadas e da estrutura das construções expostas e em desalinho, fazem do cenário quase um “grafismo”, no sentido de não aparentar preocupação em assemelhar-se com algo. O uso minimalista da cor no segundo desenho, para evocar uma intertextualidade com a fábula a que alude, resalta o caráter de inocência e de fragilidade das crianças que estariam sendo seqüestradas. O trabalho de hachura na face do lobo, escurecida por essa ação que resalta o branco dos olhos, evidencia seu aspecto sombrio.

2.2.9 Objetos, símbolos e índices

São as coisas que estão em cena, além dos personagens, dos elementos textuais, dos elementos da natureza, das representações topográficas, imobiliárias e meios de transporte; e que, de uma maneira ou de outra contribuem para os efeitos de sentido. Há casos em que objetos são transformados em protagonistas, como já mostramos no item (e) deste capítulo.

Vejamos alguns exemplos de objetos em cena:

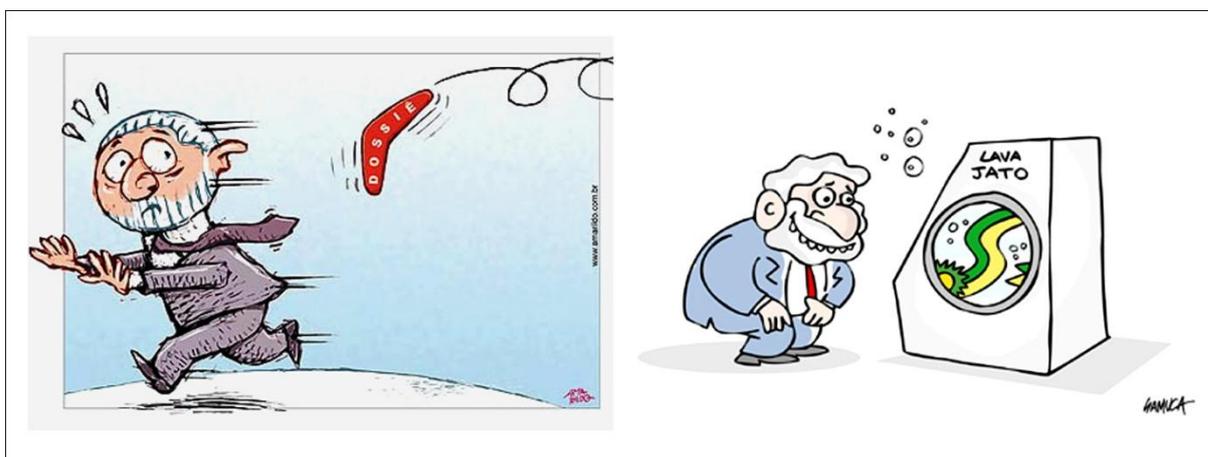


Fig. 71. Charges de Amarildo (25/09/2006); e Samuca, (31/10/2006)
Fonte: www.Chargeonline.com.br, acessos nas respectivas datas.

Nesta primeira charge da fig.71, vê-se um bumerangue, onde se lê a palavra “dossiê”, que teria sido atirado na direção do presidente Lula. Este suposto dossiê teria sido encomendado pelo PT, ou oferecido ao partido, e teria comprovações que ligariam os candidatos do PSDB – José Serra e Geraldo Alckmin – com a “máfia dos sanguessugas”⁶⁴. É interessante notar que quando um bumerangue é atirado, ele volta para as mãos do atirador. A charge seguinte, de Samuca, mostra o presidente Lula ansioso diante de dois objetos: uma máquina de lavar e, dentro dela, a faixa presidencial, que simboliza a investidura do poder pelo candidato eleito. No caso, seria a reeleição do presidente, que “não vê a hora de colocar novamente a faixa”. No primeiro desenho, de Amarildo, há linhas paralelas atrás do protagonista – o presidente

⁶⁴ Alusão ao contexto em <http://www1.folha.uol.com.br/folha/brasil/ult96u83806.shtml>, acessado em 12/12/2010, que refere-se à um suposto dossiê contra membros do PSDB.

Lula – indicando que ele corre velozmente; além da linha sinuosa que segue o bumerangue, sendo um indício de que ele fez tal trajeto. No segundo desenho, as bolhas entre o protagonista e a máquina são um indício de que algo está sendo lavado com sabão.

2.2.10 Balões

Embora tenham aparecido vez ou outra em alguma gravura na Idade Média, e em charges, os balões são, talvez, o elemento dos Quadrinhos que, no imaginário coletivo, mais é associado a essa forma de arte e comunicação. Nas primeiras décadas em que as charges tornaram-se populares na imprensa escrita, as falas eram colocadas abaixo da figura⁶⁵, com travessões, como aparecem em alguns romances. Alguns chargistas ainda trabalham assim, mas, na contemporaneidade, a maioria – ao acrescentar falas – recorre ao uso de balões, mesmo que seu contorno seja eliminado, permanecendo apenas a haste indicativa de onde vem a fala.



Fig. 72. Charges de Amarildo (13/12/2010); e Cláudio (13/12/2010)
Fonte: www.Chargeonline.com.br, acessos nas respectivas datas.

Consideramos os balões elípticos da primeira charge da fig.72 o tipo de balão clássico, consagrado nas HQs, com haste indicativa de quem fala em forma de um ângulo agudo; nessa

charge há um recurso interessante que é a ligação entre os balões, dando a idéia de pausa entre as falas que se encadeiam. Na charge à direita (fig.72), temos balões quadriláteros, com um interessante detalhe semiótico no terceiro deles: a linha que o delinea forma pequenos ângulos, tornando seu contorno irregular, cujo efeito simbólico é o de que o falante estaria gritando ou falando mais alto que os demais protagonistas.

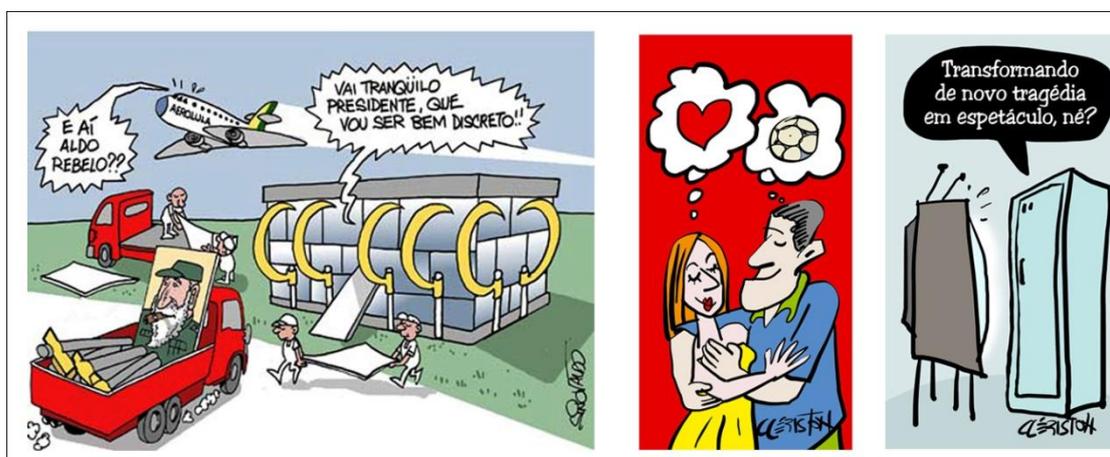


Fig. 73. Charges de Sinovaldo (14/11/2006); e de Clériston (12/06/2010 e 04/04/2008)

Fonte: www.chargeonline.com.br, acessos nas respectivas datas.

Agora, na figura anterior, temos três charges com distintos usos do balão, quanto ao sentido que pretende denotar: no primeiro, os dois balões com linhas serrilhadas indicam vozes mediadas por equipamentos eletrônicos, como telefones, megafones, microfones, caixas de som, Robôs; também indicativa de grito ou dor. Na charge do centro, balões clássicos indicativos de pensamento, cujo texto foi substituído por elementos icônicos, como o coração – que pode ser amor, romantismo ou casamento; e pela a bola, que, no caso, metonimicamente, representa a Copa do Mundo (contexto), revelando que o homem pensa em futebol, mesmo que esteja aparentemente concentrado na mulher. Na terceira charge, temos

um balão com preenchimento em preto, indicando algo grave.⁶⁶ Benayoun (*apud* RABAÇA & BARBOSA, 1978) aponta 72 espécies de balão entre os quais o balão censurado – contendo símbolos como caveiras, estrelas, exclamações, espirais, punhais, cobras e lagartos; o balão mudo – que apresenta-se vazio, como se o falante estivesse perplexo, sem ter o que dizer; o balão atômico – na forma de cogumelo atômico, para expressar o espanto do personagem diante de certas idéias ou fatos; e o balão sonolento, que expressa estado de torpor ou de sono pesado, contendo uma serra serrando um tronco de árvore, ou a letra “Z”; dentre outros.

2.2.11 Itens lexicais: sons, siglas, palavras, locuções e falas

Os itens lexicais nas charges são utilizados tanto para exprimir as falas e sons em geral, quanto para indicar instituições e a ação de protagonistas presentes ou não – e do próprio autor através da escrita. As possibilidades expressivas do uso das letras em seu sentido lato são infinitas, até porque são manifestadas plasticamente. Vejamos três exemplos, além das falas em balões e como legendas – já apresentados.

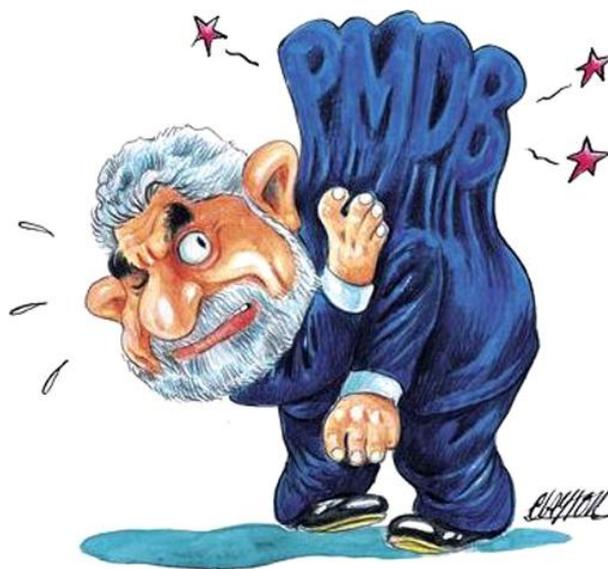


Fig. 74. Charge de Clayton (05/012/2002, Correio Popular/CE)
Fonte: www.chargeonline.com.br, acesso na data acima.

⁶⁶ É recorrente, na imprensa, as notícias dramáticas serem apresentadas com título em letras brancas sobre uma faixa preta.

A expressão de dor do protagonista [*presidente Lula*] tem como causa uma protuberância acoplada em suas costas (fig.74), no caso, a sigla de um partido político, o PMDB; o conjunto das letras firma expressão plástica, cujo volume, sombra, tamanho e forma, confere noção de peso, de incômodo, este, acrescido pelas estrelas que simbolizam a dor⁶⁷.



Fig. 75. Charge de Angeli (26/07/2009, Folha de São Paulo/SP)
Fonte: www.chargeonline.com.br, acesso na data acima

Nesta charge do Angeli (fig.75), os itens lexicais protagonizam toda a charge por ação substitutiva: os nomes dos estados e das cidades do mapa político do Brasil forma substituídos por palavras como: suborno, suborno do sul (capital: nepotismo do sul), logro (capital: fraudulência), sonegação, abuso de poder, propina do norte (capital: coronelismo), dentre outras. Essa charge simula um caderno de estudante – caracterizado assim pelo fundo – e tem o título de Geografia Brasileira, referindo-se a essa disciplina.

Em seguida, quatro charges de Clériston, publicadas na Folha de Pernambuco, com outras variações de emprego de letras e palavras como elementos discursivos que visam emprestar efeitos de sentido na charge pela sua dimensão, direção ou posicionamento:

67 Simbolismo difundido nas HQs e nas animações.



Fig. 76. Charges de Clériston, respectivamente de 03/12, 05/10, 10/11 e 30/11 de 2009; e 09/04/2010, publicadas na Folha de Pernambuco/PE
Fonte: WWW.chargeonline.com.br e arquivo do autor

Na primeira charge da fig.27, temos o lexema corrupção ocupando o lugar de uma chuva ou tempestade, caracterizada pelo espaço no leiaute e pelo guarda-chuva que protege o protagonista, um sujeito qualquer, adulto, de paletó, com um semblante preocupado. As letras, pela proporção e posicionamento, parecem ameaçar a integridade daquele que tem o caminhar dificultado por um trecho em aclave. No segundo desenho, o texto compõe o fundo do cenário que, de fato, é uma tabela do Campeonato Brasileiro da série A, cujos representantes de Pernambuco estão, respectivamente, em 18º e 19º lugares. Na terceira charge temos duas palavras cruzadas que formam, literalmente, uma cruz, associando os lexemas “crack” e “morte” ao calvário que seria o destino do usuário. As duas faixas brancas verticais e horizontais, além da cruz, podem uma encruzilhada da desesperança. As linhas oblíquas dão movimento e chamam a atenção para o perigo final. A quarta charge contém apenas as letras do alfabeto, com a letra “B” repetida nas cores dos dois times de Pernambuco, que caíram para a série B do Campeonato Brasileiro. Na última charge selecionada para ilustrar este item, temos o topônimo “Rio”, alusivo à cidade do Rio de Janeiro, que passara por uma tragédia (chuvas e queda de barreiras), vendo-se o lexema metamorfoseado em um rosto triste, que

chora. Desse modo, como vimos: letras isoladas, lexemas, siglas, locuções ou massas textuais podem contribuir plasticamente para efeitos de sentido, para além dos aspectos semântico-culturais.

2.2.12 Quadro e sequencia de quadros

As charges geralmente estão delimitadas em espaços retangulares, com ou sem cercadura, onde se resolve o percurso enunciativo que contém a cena narrativa. Porém, é usual a divisão desse espaço em uma narrativa sequencial – de dois ou mais quadros – como na narrativa das tiras em quadrinhos. Como já apresentamos dezenas de charges em um único quadro discursivo – sem subdivisões, passamos a mostrar algumas ocorrências sequenciadas. É interessante observar nesse item, como destaque, a função discursiva da subdivisão em quadros, que não é realizada na enunciação por acaso: provavelmente terá uma função estética, em direção ao belo, à clareza narrativa; ou terá uma finalidade retórica: para dar ênfase, em algum aspecto intermediário ou conferir grandeza ao final.



Fig. 77. Charge de Bennett (20/12/2010, Gazeta do Povo/ PR)
 Fonte: www.chargeonline.com.br, acesso na data acima.

Dois quadros: notamos que a charge encimada com o título “parlamentares” poderia ser resumida em um único requadro, com o seguinte dizer: “Com esse aumento salarial, enfim

vou poder comprar a casa dos meus sonhos: a Casa da Moeda!!!”. O parlamentar-protagonista poderia estar sozinho, dirigindo-se ao leitor. Porém, como estratégia narrativa para dar ênfase e valorizar tanto a conclusão do falante, quanto a do próprio enunciado (e do autor-enunciador), foi feita a decomposição e acrescentado um coadjuvante. Esse interlocutor interno é convocado para fazer um contraponto ao protagonista, e o faz com uma pausa intersectiva interrogativa através do pronome qual, a fim de aumentar a expectativa para um grande final, com o protagonista fitando acima da linha do horizonte com os olhos arregalados denotativos de gulodice, e só então rematar: “a Casa da Moeda!!!”.



Fig. 78. Charge de Lor (19/03/2001)

Fonte: www.chargeonline.com.br, acesso na data acima.

Três quadrinhos: a charge da fig.78 mostra nos dois primeiros requadros a função de estender o tempo, a fim de que o co-enunciador tenha a percepção de que o protagonista – presidente Fernando Henrique Cardozo – está batendo várias vezes, destruindo algo que não está colocado por inteiro. A extensão do tempo fica a critério de cada leitor. Finalizando o enunciado temos o último quadrinho centralizado, proporcionalmente maior, com o tal objeto todo arreventado, donde se lê: “vendo” e “Petrobrás”. O protagonista, pela postura, parece exibir o troféu, aludindo (intertextualidade) às cenas onde o caçador posa diante de sua presa abatida. Sem dúvida, aqui também um *grand finale*.



Fig. 79. Charge de Amarildo (20/12/2010, A Gazeta/ ES)
 Fonte: www.chargeonline.com.br, acesso na data acima

Quatro quadros: é comum esta divisão, em quatro ou mais requadros, quando se deseja estender um diálogo, quando se quer mostrar o desenrolar de uma entrevista, ou quando se quer repetir certo bordão, como esse “Fulano é diplomado”, a fim de quebrar a expectativa no

último quadrinho, mudando o princípio da sequencialidade. Nessa charge não há preocupação em destacar seu desfecho; ela pretende apenas frustrar o co-enunciador com um acabamento desconcertante, mas divertido. O final-feliz fica para o garoto que escuta a mãe, presumivelmente, ávido em sair para brincar.



Fig. 80. Charge de Clayton (15/07/2004, O Povo/CE)
 Fonte: www.chargeonline.com.br, acesso na data acima

Charge em cinco quadros: é comum desdobrar-se a charge em vários requadros, quando se deseja ressaltar a expressão do protagonista quadro a quadro, cena a cena, numa clara alusão à cinematografia. Interessante notar que a fisionomia vai alargando o sorriso, levando o interlocutor (leitor) a, após um lapso temporal, ler o texto do jornal, que justifica os dentes à

mostra do caricaturado. Scott McCloud⁶⁸ (2005) chama a técnica de “momento a momento” (p.70), de baixa conclusibilidade por parte do co-enunciador, já que este acompanha, sem esforço, o desabrochar do sorriso, sem o esforço dialógico que despenderia com outros discursos mais sofisticados.

2.2.13 Cena, cenário e cenografia



Fig. 81. Charge de Duke (05/12/2006)

Fonte: www.chargeonline.com.br, acesso na data acima

Nesta charge acima, temos como cenografia um “quarto de hospital”, onde está em cena uma figura à esquerda que seria a alegoria da morte e, à direita, no leito, a figura enferma do

68 Autor do livro *Desvendando os quadrinhos*, talvez a melhor obra sobre o tema (a linguagem das HQ), com desdobramento em mais dois volumes: *Reinventando os quadrinhos* (2005) e *Desenhando os quadrinhos* (2007).

general Augusto Pinochet que iria falecer cinco dias depois. Aqui temos o princípio da proporção, donde a diferença de tamanho entre as foices indicaria, por extensão de sentido, “quem matou mais”.



Fig. 82. Charge de Humberto (13/12/2006)
Fonte: www.chargeonline.com.br, acesso na data acima

Agora temos como cenografia um cemitério (fig.82), caracterizado pela tumba, pela cruz e pela lápide com o nome e as datas de nascimento e morte do falecido. Em cena, como na

figura anterior, um dado intradiscursivo⁶⁹, temos novamente a alegoria da morte, chorando “alguém que rivalizou com ela”, com seu indefectível cajado e foice na extremidade.

2.2.14 Entonação e *ethos*

O *ethos* discursivo que o co-enunciador vislumbra na charge, junto aos demais pesos axiológicos quanto à abordagem dos temas e acontecimentos enunciados pelo autor, fazem com que se tenha uma opinião acerca do modo de dizer de um dado autor, ou de seu posicionamento contumaz sobre determinados temas. Assim, embora a percepção de *ethos* não seja igual para todos, pode-se dizer que certa charge é agressiva, ou que tal chargista é agressivo; que tanto o enunciado quanto seu autor revela posições preconceituosas sobre certo assunto; ou que são demasiado leves e assépticas ao se reportar ao governo.

Tratamos no âmbito da charge com uma dupla noção de *ethos*: uma quando o enunciador ao validar o que enuncia atribui a si uma postura cênica, deixando-se apreender através de uma corporeidade instituída que marca sua relação diante de um saber; outra quando concomitantemente constrói um *ethos* para os protagonistas convocados ao interior do enunciado. Assim, as figuras caricaturadas podem parecer idiotas, pusilânimes, medonhas, orgulhosas, sombrias etc., conforme uma sintaxe corporal realizada através do traço, conforme o posicionamento axiológico perante o tema em foco. Um sujeito cuja linha das costas seja curva, com a frente voltada para o solo e os braços caídos, pode encenar uma criatura derrotada, que seria associada a um contexto que assim o justifique, mesmo como simulacro.

69 Tanto nos quadrinhos quanto nas charges, a figura ou caveira de roupão e seu cajado com foice, esse ícone da morte é recorrente, “familiar” ao leitor assíduo.



Fig. 83. Charge de Cau Gomez, Jornal A Tarde (11/03/2010)
 Fonte: www.chargeonline.com.br, acesso na data acima

A charge de Cau Gomez, fig. 83, revela um enunciador decepcionado com o tratamento conferido a políticos corruptos quando presos. Ele compara um preso político (condição do preso), como Gandhi, que anseia pela liberdade; enquanto que, um político preso (condição do político), acusado de corrupção, solicita um habeas corpus. O enunciador compara o que teria direito à liberdade, por estar preso por suas ideias – com outro que estaria preso por suas ações. Há dois protagonistas: o primeiro, uma “citação”, para fazer a comparação; e o segundo, o protagonista de fato: o governador do Distrito Federal, José Roberto Arruda, acusado de corrupção de testemunha e falsidade ideológica⁷⁰. O *ethos* de ambas as figuras é idêntico: A postura corporal revela as costas curvadas para frente, as mãos entrelaçadas sobre

70 Cf. <www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2010/02/11/interna_cidadesdf,172954/index.shtml>, Correio Brasiliense online de 11/02/2010, notícia que antecede em 1 mês a data da publicação da charge, porém o tema permaneceu meses no horizonte midiático. Acesso em 03/03/2011.

o baixo-ventre do segundo falante revela resignação, o ambiente é sombrio, e o olhar do governador caricaturado é de constrangimento, de culpa, embora ele suplique pelo habeas corpus perante a Justiça. Enfim, de uma figura arrogante, mostrada pelas TVs, quando doava um maço de dinheiro num suposto ato de corrupção, agora, no interior do enunciado, é mostrado como uma figura frágil e patética.

2.2.15 Proporção, distanciamentos e ritmo



Fig. 84. Charge de Clayton (14/12/2006, O Povo/CE)
 Fonte: www.chargeonline.com.br, acesso na data acima

O princípio da proporção aplicado à enunciação a fim de produzir sentidos, aponta para um dos gatos de maior tamanho – o “PMDB”, que estaria propenso a abocanhar a maior parte do

peixe – os “cargos”, segundo as informações que circulam no horizonte discursivo do enunciador revelam por suspeição, por inferência, por prova testemunhal ou documental.



Fig. 85. Charge de Tiago Recchia (27/02/2010, Gazeta do Povo/PR)
 Fonte: www.chargeonline.com.br, acesso na data acima

Na charge acima, o espaço “em branco” correspondente à metade direita do registro enunciativo é crucial para dar a noção cenográfica de que o magistrado está diante de uma platéia. Há um jogo intertextual entre as cenas validadas socialmente através da congruência visual de um Juiz proferindo a sentença e um condutor de um bingo: ambos dão o “veredito” – culpado ou vencedor – através de um martelo de madeira desferindo golpes contra a mesa ou púlpito. O espaço em branco também reforça a noção de “ali”, i.é, “lá atrás”.

2.2.16 *O todo composicional*



Fig. 86. Charge de Clériston (04/01/2010, Folha de Pernambuco/PE)
Fonte: arquivo do autor.

Na fig.86, numa leitura da esquerda para a direita temos três elementos que formam uma unidade enunciativa. Nela, o co-enunciador pode deduzir, ancorado pelo horizonte midiático imediato, tratar-se da espetacular exposição de tragédias (enchentes) pelos meios de comunicação, a ponto de deixar o espectador aterrorizado. O fundo em uma cor chapada (uniforme) ajuda a emoldurar os elementos icônicos: o monitor, o balão de fala – transformado em um “monstro” – e o telespectador.



Fig. 87. Charges de Lute (13/12/2006)

Fonte: www.Chargeonline.com.br, acesso na respectiva data.

Em toda charge há um “todo composicional”, porém, como em todo enunciado, há diferentes níveis quanto à competência enunciativa. É provável que um autor mais experiente tenha soluções gráfico-discursivas mais funcionais, inteligentes, práticas, claras, divertidas ou agressivas que um iniciante, ou um enunciador desmotivado. O exemplar agora posto, assinado por Lute contém, ao mesmo tempo, uma profusão de elementos e clareza enunciativa. O co-enunciador percebe de imediato tratar-se de um cemitério, cuja tumba em primeiro plano seria a do general Pinochet, falecido recentemente. Porém, na enunciação, vê-se que, mesmo depois de morto, ele se recusaria a “parar de matar”, demonstrado graficamente pelas mãos segurando uma atiradeira que mira um pássaro.



Fig. 88. Charge de Clériston (27/11/2008, Folha de Pernambuco/PE)
Fonte: arquivo do autor.

Nessa charge (fig.88), vê-se a integração entre texto verbal e os dois protagonistas: um “desconhecido” assessor, que se dirige ao prefeito da cidade do Recife, João da Costa. Temos com clareza uma indicação de leitura, donde uma linha imaginária guia o co-enunciador a partir do balão de fala, passando pelo falante interno que debruça o corpo em direção a seu interlocutor (interno), que acaba de fitá-lo como que “desconcertado” pelo seu dizer.

2.2.17 O autor – o enunciator responsivo

Imaginamos o autor-chargista com a metáfora da comutação: o sujeito se debatendo enquanto tenta harmonizar-se com feixes de fios vindos de várias direções, em diferentes velocidades, com diferentes objetivos, ligando uns a outros, afastando ou ignorando outros tantos, deixando-se atravessar por alguns, enquanto decide por uns tantos. Assim, se o tema da charge tiver como foco o presidente da Venezuela, Hugo Chávez, dependendo de quem seja o enunciator e considerando-se o veículo em que atua, o chargista ligará certos fios dialógicos

e, numa atitude enunciativa, irá proteger ou atacar a imagem daquela personalidade, agora uma personagem, que protagoniza as ações no interior de uma charge. Essa ação causar impressões negativas, positivas ou de indiferença (desinteresse) ao interlocutor, leitor.

O ato de criação pode ser afetado por vários fatores durante a atividade enunciativa:

- pelo estado de espírito do enunciador;
- pela pressa do enunciador em finalizar o ato;
- pelo grau de motivação em realizar a tarefa;
- pelo grau de compreensão do tema que o interpela; e
- pelos já-ditos, ocultos em algum porão da memória discursiva do enunciador.

Enquanto fios dialógicos à disposição impõem ou oferecem intertextualidades, também interfere na enunciação e em seu acabamento estético o lugar que o chargista pensa ocupar na sociedade, o veículo de comunicação em que publica, a imagem que pensa ter entre seus pares; e qual o papel que pensa desempenhar circunstancialmente ou que responsabilidades pensa ter no exercício de sua atividade. Ou seja, enunciar pode ser bem mais complexo que fazer uma piada gráfica influenciado por uma manchete de jornal. Parafraseando o “Pequeno

Príncipe”, o enunciador é responsável por aquilo que enuncia, mesmo que ali, naquela superfície discursiva, haja vozes de qualquer tipo de pensamento hegemônico promovido por instituições pelo poder de pressão que têm, através da repetição e divulgação de valores.

Ser, estar e agir criticamente e com competência no mundo requer estratégias discursivas específicas e práticas articulatórias negociadas, em busca da competência comunicativa e discursiva, caso o enunciador tenha algum propósito de interferir socialmente em seu raio de ação. Um chargista deve ter algo mais a dizer do que fazer rir.

Essas atitudes aqui relatadas fazem com que cada figura de enunciador construa um *ethos*, que é relativamente compartilhado pelo público leitor do jornal; bem como um *ethos* particular aos que protagonizam no interior dos enunciados chargísticos. Esse *ethos*, enfim, é fundamental para a construção dos efeitos de sentido, pois, o co-enunciador age, também, influenciado interativamente por essa particularidade. Se um chargista é um enunciador-agressivo contumaz, suas agressões diárias podem ser relativizadas, ou seja, podem ser percebidas mais como parte de um caráter, que pelos temas a que pretenda atacar. Por exemplo: um enunciador que de repente passe a ter uma atitude depreciativa em relação a certa personalidade, provavelmente, ele cause um efeito mais devastador que um enunciador que já tenha essa atitude cotidianamente.

O autor é sempre um enunciador responsivo, pois, este responde às interpelações temáticas dos acontecimentos da atualidade, afetado dialogicamente pela natureza do gênero através do qual ele tem o compromisso de enunciar, de fazer valer sua voz, mesmo que esta seja plural.

2.3 APROXIMAÇÕES DA CHARGE COM OUTROS TIPOS DE ENUNCIADOS DO CAMPO DO HUMOR GRÁFICO

Se no item 2.2 discutimos as dissensões entre cartum, caricatura e demais tipos de enunciados do campo do humor gráfico, neste, vamos debater as aproximações.

O humor, como a literatura, é um campo em que se praticam gêneros numerosos, da comédia à *charge*, passando pelas “crônicas” e narrativas, histórias em quadrinhos, tiras, pelas piadas e pela exploração humorística de numerosos outros tipos de textos (...). No Brasil, tem sido comum a posição segundo a qual os humoristas tiveram um papel decisivo na derrubada da ditadura. E todos os dias as *charges* que alguns jornais publicam são lidas como verdadeiros editoriais contra governantes [*grifos nossos*]. (POSSENTI, 2010, p.175)

As HQs, por exemplo, têm suas especificidades, mercado e linguagens próprias, embora saibamos que há um intercâmbio linguageiro entre gêneros afins. Assim, no interior dessa perspectiva narrativa, temos subgêneros, como os quadrinhos de terror, de aventuras, os

eróticos, e os que, quando tratados estilisticamente com um acabamento artístico caricatural ou que desenvolve suas temáticas sob um prisma espirituoso, deriva-se daí, os quadrinhos e tiras cômicas.

Sabendo que na oralidade e na escrita encontramos o uso indiscriminado dos termos charge, caricatura, cartum, quadrinhos e desenho de humor, considerando as sinonímias, é aceitável que dicionários devido às ocorrências registrem tais polissemias. Assim sendo, anotamos quatro tipos de enunciadores através da experiência cotidiana nesse âmbito:

- Os que fazem o uso mais apropriado, sob o ponto de vista defendido aqui nesta tese, em que há diferenças cruciais entre uma tipificação de gênero e outra;
- Os que empregam o vocábulo caricatura e cartum na mesma acepção de charge, de modo consciente, talvez por entenderem a charge como a “caricatura de uma situação”, nomeando assim este gênero por “caricatura”; ou que também nomeiam charge como “cartum”, entendendo que a charge é uma piada gráfica com fatos relevantes da atualidade, portanto uma variante do cartum, equívoco que já colocamos anteriormente.
- Os que não percebem qualquer distinção entre os enunciados tipificados como charge, caricatura ou cartum por ignorância, esta no sentido de “estado de quem não tem conhecimento, cultura, por falta de estudo, experiência ou prática” (Houaiss, 2009); alcançando qualquer dos gêneros apenas como “desenhos engraçados”; e por último,
- Os que nos perguntam frequentemente ao longo dos anos (agentes da mídia, estudantes de todos os graus, pesquisadores e leitores) acerca da “diferença” entre charge, cartum e caricatura, pressupondo eles haver distinções que avaliam existir mas não sabem explicar ou apontar com segurança.

Passemos então a caracterizar os referidos tipos de enunciados do campo do humor gráfico, com foco nas aproximações e interseções.

2.3.1 *Desenho de humor*

O desenho de humor tem compromisso com o lúdico⁷¹; ou seja, sua finalidade está mais no gosto, no prazer de fazê-lo, que com qualquer outro objetivo. Percebe-se nas figuras sob essa denominação uma prática concentrada na inventividade e no desprendimento. Busca-se o riso no desenho pelo desenho. O desenho de humor tanto pode ser despretensioso, quanto sugerir uma crítica ou comentário gracioso e jocoso acerca das coisas do mundo. Trata-se de uma brincadeira, de jogar com as formas, de misturar ideias, de experimentar traços diversos. Um número ou um astro pode parecer um rosto; um rosto pode parecer uma fruta.

O desenho de humor opõe-se ao desenho do natural, quando se tem a pretensão de desenhar as coisas como elas “aparentam ser”; quando se tenta imitar ou repetir, através do traço, a coisa que se vê.

O desenho de humor pode ir de uma escala que vai do gracioso ao grotesco; da figuração que flerta com o encanto até aquela em que se afigura o medonho. O desenho de humor é a base para a construção de outros gêneros, como a charge, a caricatura, o cartum, a ilustração e as histórias em quadrinhos de concepção gráfica espirituosa.

71 Conforme o Houaiss (2009).

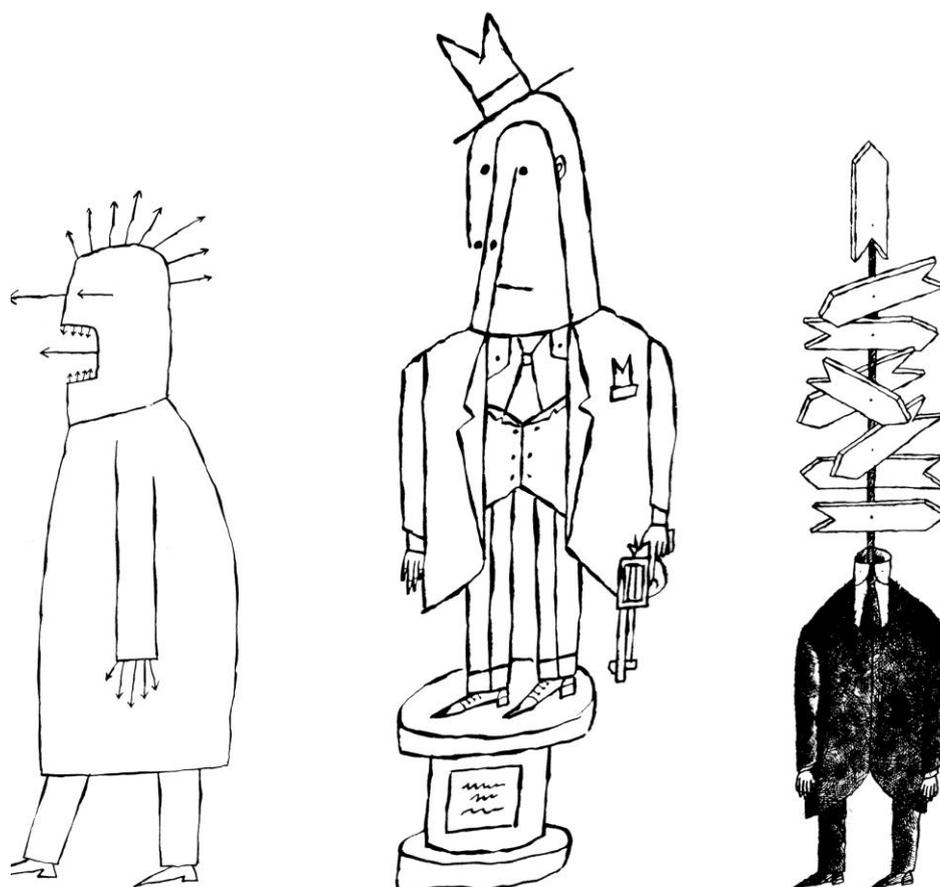


Fig. 89. Desenho de humor, Albert Piauí.
 Fonte: PIAUI, Albert. 1986. Desenhos. Teresina: Corisco, p. 9

Albert Piauí, que também fez charges, caricaturas e cartuns, traçou estes desenhos “engraçados” – com graça, desconcertantes, que leva o ato de pensar do co-enunciador a vagar pelo mundo dos significados e do(s) sentido(s) sem chegar a uma conclusão; é difícil afirmar: ele quis dizer isto, ou o desenho significa aquilo. O desenho de humor puro e simples, isto é, sem maiores preocupações retóricas (no sentido de persuadir), críticas, ou analíticas permite revelar algumas posturas enunciativas para a sua elaboração gráfica: a busca pelo *nonsense*, pelo absurdo; pelo fantasioso; pelo diferente; pelo jocoso, pelo ridículo (crítica pela forma, não do conteúdo), pelo experimentalismo. Joga-se com a força do traço; com a inversão de caminhos óbvios; com a transgressão de formas conhecidas.

Tratamos aqui desenho de humor enquanto enunciado, como uma resposta a uma condição particular para que haja tal registro discursivo. Desenho de humor é um termo bastante aberto: pode abranger rabiscos desinteressados feitos no suporte papel por um falante ao telefone; grafiteagem em espaços urbanos; e até caracterizar o estilo de certos autores de obras de arte, como Pablo Picasso ou Juan Miró. Alguns cartunistas são notórios em transitar discursivamente entre o cartum e o desenho de humor, deixando tênue as fronteiras entre a piada gráfica e o desenho divertido, que quer mais impressionar pelo modo como foi enunciado que por seu conteúdo.

Saul Steinberg⁷² (1914-1999); Borjalo⁷³ (1925-2004) e Caulos⁷⁴ (1943-) são alguns dos expoentes do desenho de humor. Todos já foram referidos como poetas do traço. Os três são pródigos no apagamento das fronteiras intergenéricas; parece que, em seus atos enunciativos, começam a brincar com as formas, a desenhar metalinguisticamente, como se as linhas comentassem livre e criativamente o real ou a realidade, até encontrar o limiar de algum efeito de sentido, até desaguar num cartum, num comentário sobre a natureza humana, sobre os atos humanos. Claro, também brincam com outros animais e objetos. Os “bonecos” de borjalo nem boca possuem (não há falas em seus enunciados gráficos de humor). Stainberg, nascido na Romênia, foi capista da revista *New Yorker*⁷⁵, que exibia seus desenhos em lugar de usuais fotografias; e Caulos transformou-se em artista plástico mantendo uma concepção *nonsense* e de seus trabalhos como cartunista e desenhista gráfico. Os dois primeiros livros de cartuns, de Caulos, *Só dói quando eu respiro* (197?) e *Errar é humano* (1977) são libelos em favor da liberdade de expressão, que ia de encontro à atmosfera repressiva e censora proporcionada pelo governo militar instaurado no Brasil a partir de março de 1964.

72 Ver <http://en.wikipedia.org/wiki/Saul_Steinberg> (novo acesso em 13/01/2011)

73 Ver <http://pt.wikipedia.org/wiki/Mauro_Borja_Lopes> (novo acesso em 13/01/2011)

74 Ver <<http://www.submarino.com.br/portal/Artista/12007/+caulos>> (novo acesso em 13/01/2011)

75 Ver *New Yorker* cover in: <<http://www.cartoonbank.com/>>

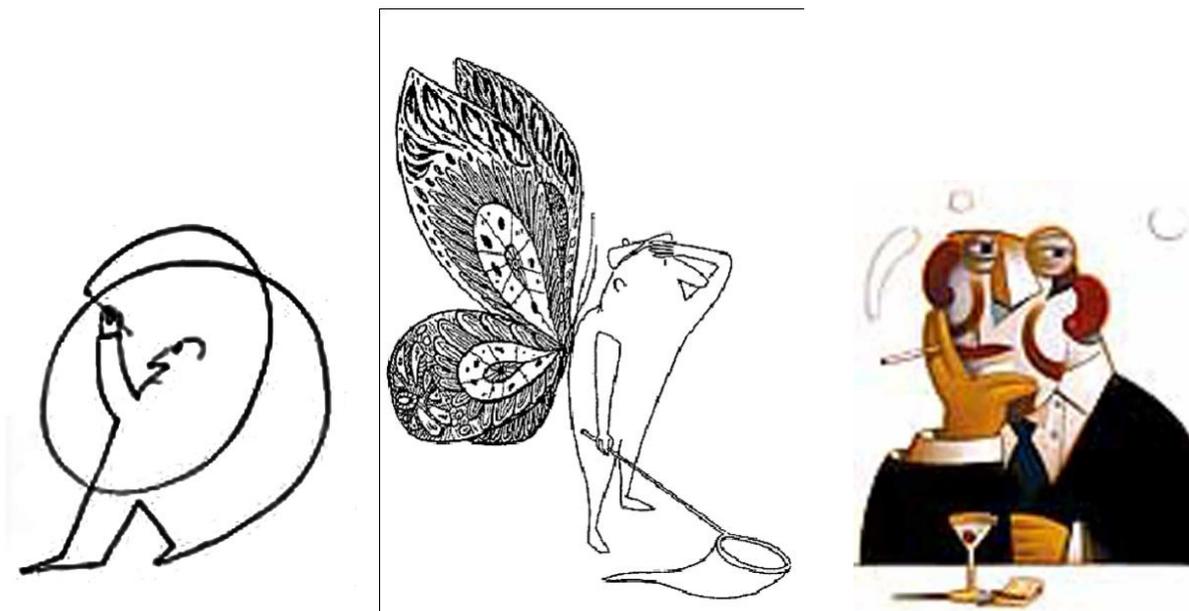


Fig. 90. Desenho de humor: Steinberg⁷⁶, Borjalo⁷⁷ e Caulos⁷⁸.
Fonte: desenhos acessados em 2010

A figura acima, do meio, realizada por Borjalo, pode ser co-enunciada como um desenho de humor, quando se vê um homem-borboleta procurando borboletas; contudo, pode ser vista como um cartum, quando o leitor lança um olhar mais acurado e percebe as duas antenas do lepidóptero entre suas asas e a nuca do sujeito desenhado; como que zombando da figura do caçador, que não percebe o inseto pousado justamente em suas costas. Ironia, absurdo, deboche, malogro, contraste, beleza, sonho, frustração, surpresa? O co-enunciador que julgue, responda, perceba, viaje.

2.3.2 *Cartum*

Assumimos a conceituação do Houaiss (2009) para cartum – “desenho humorístico ou caricatural, espécie de anedota gráfica que satiriza comportamentos humanos, geralmente

76 in <<http://www.saulsteinbergfoundation.org/gallery.html>>

77 in <http://www.mondo-exotica.net/nacaradogol/arquivos/2005_04.html>

78 in <<http://www1.an.com.br/2001/dez/fotos/15ane04.jpg>>

destinado à publicação jornalística”. Como a acepção também se apoia em “anedota”, temos por derivação de sentido que esta seria a narrativa breve de um fato engraçado ou picante .

Entendemos a definição do Houaiss (2009) melhor resolvida e mais sintética que a de Rabaça & Barbosa (1978) pelas seguintes comparações: desenho humorístico em lugar de “narrativa humorística”; (desenho) caricatural em lugar de “através da caricatura”; e, espécie [tipo] de anedota gráfica em lugar de “é uma anedota gráfica”. Concordamos que, no todo, pode-se

dizer “narrativa humorística”; porém, há milhares de cartuns donde a narrativa é absolutamente convencional, estando o efeito de sentido de humor na justaposição de um desenho caricatural de uma situação banal, cotidiana, sem qualquer “gatilho” que provoque humor, com um texto, uma fala, geralmente abaixo, no rodapé do desenho (jocosa ou não).

Exemplo: um desenho de um bebê que chora, enquanto o pai lê tranquilamente um jornal (até aí uma cena comum); porém, haveria uma legenda abaixo, atribuída ao pensamento do bebê,

onde se lê: “choro, logo existo”, parafraseando Descartes quando escreveu em sua obra *Discours de la Méthode*, (1637) (In: http://pt.wikipedia.org/wiki/Cogito_ergo_sum) "je pense, donc je suis" (penso, logo existo). O efeito de sentido e humor estaria hiperbolizado segundo

tal intertextualidade.

Reafirmando, trabalharemos “desenho caricatural” com o mesmo sentido de “desenho de humor”; quando da referência à fisionomia humana em traços jocosos ou exagerados (para mais ou para menos), empregaremos “caricatura”. Vejamos alguns exemplos de cartuns:



Fig. 91. Cartum de Samuca

Fonte: Samuca. 2009. Sem palavras. Recife: Ed. Do Autor

Este desenho (acima) de Samuca é um belo exemplo do que chamamos de humor gráfico no gênero cartum, pois é atemporal e não-factual. Vejamos a questão cronotópica: a silhueta ao fundo, denota uma cena urbana, provavelmente uma cidade, mas, “qualquer uma”. Não há pistas como a Torre Eiffel, para indicar Paris, por exemplo. O tempo também não é significativo, só sabemos que há um vento forte, que levou o chapéu do cidadão, e, de quebra, as letras que estariam impressas no jornal, sendo este, aliás, o elemento constitutivo do enunciado que, deslocado do jornal em sua materialidade, provoca o sentido do absurdo – letras impressas não desgrudam e voam, e do divertido. Este cartum desafia as acepções dos dicionários, pois todos os consultados registram “anedota (ou piada) gráfica”. O Houaiss (2009) diz que seria uma particularidade jocosa que acontece à margem dos eventos de uma determinada personagem ou passagem histórica. O que se vê nesse cartum de Samuca, forçando muito, seria uma particularidade jocosa; mas, no caso em tela, seria, “de um fato

engraçado ou picante”? Podemos chamar as letras voando ao sabor da ventania de fato? Bem, poderíamos no máximo aceitá-lo como um “fato gráfico”, criado pela imaginação do artista, que enuncia uma proposição metalinguística na qual um fator da natureza – o vento – age sobre próprio registro gráfico do jornal com suas letras. Não há crítica social ou de costumes, nem ato jocoso que humilhe a personagem. Apenas um ato inverossímil e poeticamente narrado. Veremos, adiante, como a charge tem característica enunciativa diversa.

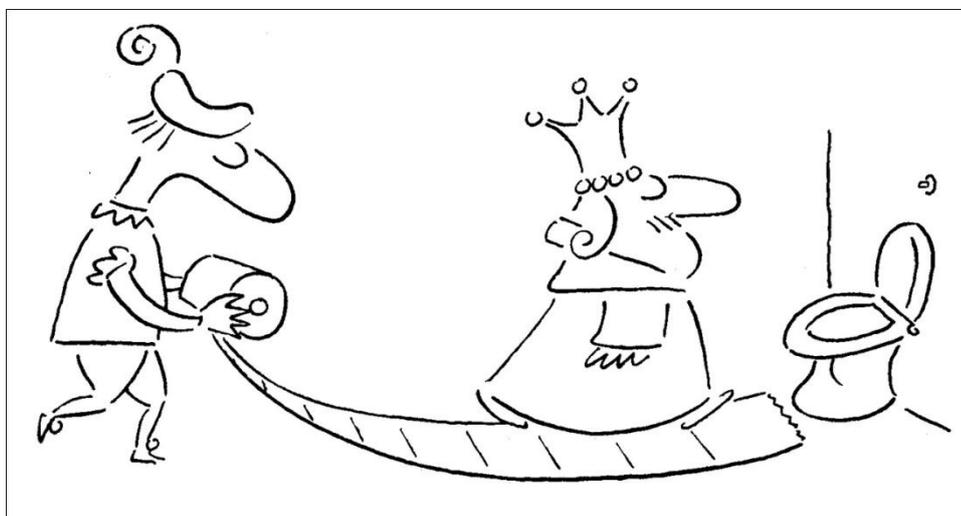


Fig. 92. Cartum de Canini
 Fonte: Antologia brasileira de humor Vol 1. ADAIL (et al). 1976. Porto Alegre:
 L&PM, p.77. 2v.

Temos agora este cartum do Canini (fig. 5) que mostra uma cena híbrida em termos de tempo: a indumentária nos indica a idade média ou lugar onde impera a monarquia, donde se vê, em metáfora jocosa, um rei (sujeito indeterminado) dirigindo-se ao “trono” (uma privada dos tempos modernos) caminhado sobre um tapete (um rolo de papel higiênico). Trata-se de uma sátira de costumes aliada a um trocadilho de natureza metafórico-lexical: trono (assento

elevado destinado à realeza) x trono (vaso sanitário; latrina – em uso informal, jocoso)⁷⁹. Não

há um fato de interesse jornalístico determinado a ser criticado, como na charge.

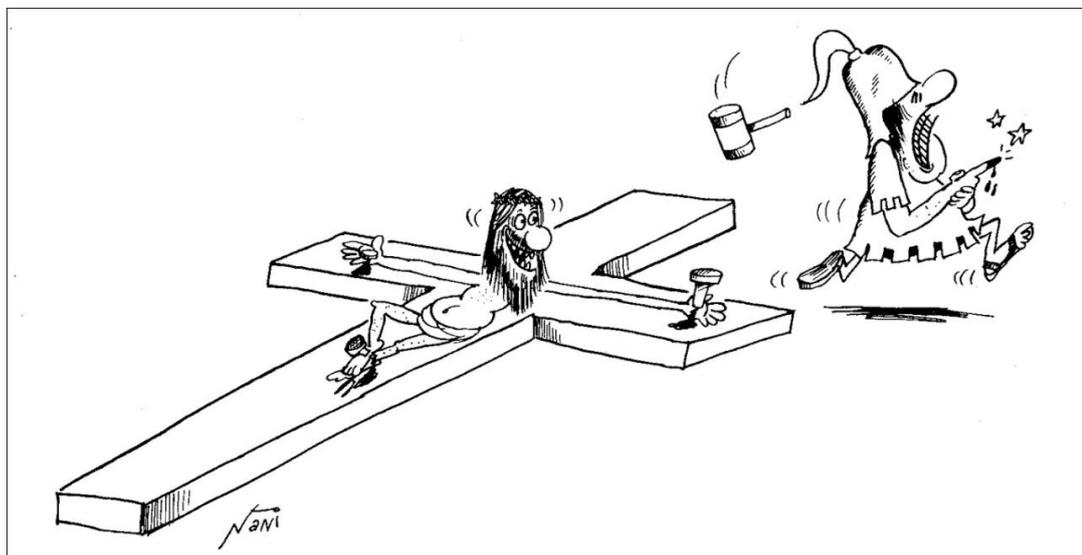


Fig. 93. Cartum de Nani

Fonte: Antologia brasileira de humor Vol 2. ADAIL (et al). 1976. Porto Alegre: L&PM, p.139. 2v.

Esse terceiro registro de cartum tem assinatura do Nani. Mineiro, é um dos cartunistas mais irreverentes que conhecemos. Iconoclasta, não perdoa nem o Jesus crucificado. O cartum acima retira o caráter dramático ou sagrado da cena bíblica, mostrando um Jesus “tirando sarro” do soldado romano, que machucara o dedo ao pregar o Cristo na cruz. É possível identificar o herói, Jesus cristo, que fora crucificado pelos romanos “à pedido dos judeus”⁸⁰; é possível localizar o tempo (época histórica), segundo a tradição cristã ocidental, início do Séc. I; e o local, a cidade de Jerusalém, na Judéia, que fora anexada em 63 a.C. como principado do governo romano⁸¹. Portanto, na contemporaneidade, passados mais de dois mil anos do

79 Cf. Houaiss (2009).

80 Cf. a Bíblia Sagrada, in: <<http://www.chamada.com.br/biblia/>>, temos em João, cap. 19, vers. 12: “Desde então Pilatos procurava soltá-lo; mas os judeus clamavam, dizendo: Se soltas este, não és amigo de César; qualquer que se faz rei é contra César.”; e vers. 22: “Tendo, pois, os soldados crucificado a Jesus, tomaram as suas vestes (...)”.

81 In [http://wapedia.mobi/pt/Judeia_\(prov%C3%ADncia_romana\)](http://wapedia.mobi/pt/Judeia_(prov%C3%ADncia_romana))

evento, este cartum não sofreria abalos significativos em seu efeito de sentido, caso seja co-enunciado em intervalo de décadas a fio, pois se refere a um fato bíblico; diferentemente da charge, que alude mais aos fatos jornalísticos que vão se sucedendo na mídia, e que pode perecer mesmo antes de vir a público.

2.3.3 *Caricatura*

Da caricatura já dissemos algo, quando posmos os elementos discursivos da charge em evidência. Mas cabem algumas considerações: ela se opõe ao desenho do natural da figura humana; à imitação dos traços que delineiam determinada pessoa de modo a ficar o mais idêntico possível com ela mesma; seria a propriedade que tem o signo icônico de representar por semelhança o mundo real. A caricatura não tenta imitar com fidelidade as características de algo, mas, pelo contrário, procura exagerar – para mais ou para menos – algumas particularidades do objeto a ser representado. Se o caricaturado tem um nariz acentuado, na caricatura pode aparecer enorme; se o sujeito tem poucos cabelos na parte superior da cabeça, pode aparecer numa caricatura com apenas três fios. Porém, o mais importante, a nosso ver, é quando se captura a “alma”, o “espírito” da pessoa caricaturada – essas são as grandes caricaturas.⁸²

Para Lima (1963), “as emoções se traduzem pela mímica e pelo gesto. O corpo inteiro pode tomar parte numa explosão de riso ou num ímpeto de ódio, mas é principalmente a cabeça que nos revela o mundo da alma” (p.671); Posta no alto, “como a cúpula dum templo”, a cabeça é, na verdade, a “representação mais objetiva da nossa própria personalidade” (LIMA, *idem*).

Para esse historiador, ninguém ignora uma fisionomia nobre e simpática na vida social, enquanto que não se pode reprimir a instintiva antipatia que nos despertam certas caras, que parecem “gritar escandalosamente todos os vícios e defeitos morais dos indivíduos que as

82 Já se premiou em salões de humor caricaturas que estavam longe de serem as mais sofisticadas e realizadas com maior apuro técnico; pelo contrário, eram bem simples, porém, uma genial síntese.

exibem” (ibidem). Por isso muitos caricaturistas desenham a cabeça proporcionalmente bem maior que o corpo, o que nem sempre garante um bom resultado. Concordamos com Lima em relação à importância da cabeça, mas, o corpo não deve ser negligenciado, pois, muitas vezes,

é na postura corporal que está a graça e o *ethos* de uma personagem.

A seguinte caricatura de Stalin sobre Hitler, na charge de Rodrigues, de 1944, mostra o dirigente russo dominador, não só por estar sobre seu oponente, mas pela expressão facial, com seu bigode arqueado nas extremidades, conferindo um ar de satisfação e superioridade. Seu cabelo eriçado, como um galo de briga, denota uma atitude agressiva em relação a seu oponente, Hitler, com os cabelos colados na face. Contribuindo para a figura de um *ethos* dominador, ainda temos as mãos enormes do líder soviético sobre os joelhos, como que imobilizando o alemão.



Fig. 94. Charge com caricatura, Augusto Rodrigues, Fôlha Carioca, 1944.
Fonte: Lima (1963, p. 1548)

2.3.4 *Ilustração de humor*

Há um outro gênero na imprensa, chamado “ilustração”, em que se emprega imagens gráficas complementando matérias jornalísticas, principalmente artigos. Elas têm a finalidade de chamar a atenção do leitor para o material informativo; para tornar o conjunto título/texto/imagem mais atraente; para reforçar ou dar clareza ao texto. Pode ser uma montagem fotográfica; pode ser um grafismo abstrato; pode ser um desenho que corresponda em suas linhas ao objeto que quer representar; pode ser a marca de um produto. Porém é recorrente o emprego da ilustração do campo do humor gráfico, enquanto recurso estilístico e expressivo visual e emocional, pois é sabido o fascínio que o desenho divertido exerce sobre o leitor. O detalhe é que a ilustração não é um tipo de enunciado como os quatro já citados: nesse caso, o diferencial está na função, no espaço em que se dá seu registro. Por exemplo: a charge, geralmente, está inscrita nas páginas de opinião; até na TV, ela aparece nos programas de notícias típicas do jornalismo; mas, o ilustrador pode optar por fazer a ilustração que fora solicitada, nesse gênero, aumentando sua função de efeito plástico e diluindo seu efeito crítico, pois estaria dividindo a atenção com o texto em seu entorno. Também pode ser realizada em forma de cartum, ou até em forma de caricatura, identificando algum personagem do texto. Porém o estilo mais recorrente é mesmo o “desenho de humor”, exemplo: um homem de terno olhando as horas enquanto vai atravessar uma avenida; não encerra qualquer crítica, não identifica uma personalidade, não se trata de uma anedota gráfica, porém, estilisticamente, é divertido, ou seja, é diverso do real ou do natural. Portanto, a ilustração de humor não estaria caracterizada pela tipificação relativa a um gênero, mas, pela finalidade editorial que exerce. A rigor, não seria um quinto gênero enquanto organização articulatória de seus elementos constitutivos, porém digo que, pragmaticamente – em seu sentido de uso, é um novo gênero – ilustração. Esse fenômeno de percepção

comunicacional ocorre pelo deslocamento de um espaço discursivo esperado para um outro.

Vejamos um exemplo de ilustração em que o enunciador recorre ao desenho de humor:



Fig. 95. Ilustração de João Lin para o Consórcio Social da Juventude
 Fonte: http://joao_lin.fotoblog.uol.com.br/, postada em 02/01/2009, acesso em 04/06/2009.

Em alguns Salões de Humor já é prevista a categoria “ilustração” (de humor gráfico), submetida ao júri de premiação.

2.3.5 *História em quadrinhos*

Will Eisner⁸³ (1989) batizou as Histórias em Quadrinhos de “Arte Sequencial”, para ele, “a configuração geral da revista de quadrinhos apresenta uma sobreposição de palavra e imagem, e, assim, é preciso que o leitor exerça as suas habilidades interpretativas visuais e verbais” (p.8), assim como ocorre com as charges, mesmo as que não apresentam diálogos, pois, afinal, “lemos” as imagens com palavras e “vemos” as palavras como imagens. Diz ainda Eisner que “as regências da arte (por exemplo, perspectiva, simetria, pincelada) e as regências

83 Considerado o mestre dos quadrinhos “noir”,

da literatura (por exemplo, gramática, enredo, sintaxe) superpõem-se mutuamente. A leitura da revista de quadrinhos é um ato de percepção estética e de esforço intelectual.” (idem). O criador do *Spirit* diz ainda que nos quadrinhos uma série de imagens repetitivas e símbolos reconhecíveis são usados vezes e vezes para expressar ideias similares, tornando-se uma linguagem – uma forma literária; e que é essa aplicação disciplinada que cria a “gramática” da Arte Sequencial.



Fig. 96. *The Spirit*, de Will Eisner

Fonte: <http://nautikkon.blogspot.com/2007/11/will-eisner.html>, acesso em 14 de janeiro de 2011.

É essa recorrência de estratégias verbo-visuais para contar histórias que moldam um gênero, que fortalece uma maneira de enunciar. E, não há dúvidas, há interseções entre quadrinhos e cinema; quadrinhos e publicidade; quadrinhos e videoclipe; e quadrinhos e charge, principalmente o quadrinhos de humor.

Scott McCloud (McCLOUD, 2005), após exaustiva digressão sobre a aceitabilidade de uma acepção para quadrinhos, chega à seguinte síntese: “Imagem pictórica justaposta e outras em sequencia deliberada” (p.199). Nas charges, é comum as justaposições acontecerem no interior de um mesmo requadro, para passar a sensação de instantaneidade, tão cara ao gênero.

Porém, vez ou outra os enunciadores de charges resolvem deliberar por uma narrativa sequenciada.

Não é fácil precisar que elemento constitutivo da charge teve origem nos quadrinhos ou se aconteceu o contrário, até porque, muitos artistas, faziam e fazem, indistintamente, enunciações de ambos os gêneros. Alguns fatos são óbvios, estão escancarados: ambos os tipos de enunciados recorrem ao desenho, à caricatura, ao humor, às onomatopeias, aos diálogos como legendas ou dentro de balões, à títulos, a remissões aos enunciados que os antecederam; à expressividade gráfica do traço, das proporções, da perspectiva e das cores. Mas, a principal imbricação da charge com os quadrinhos é – esta sim – a ocorrência da narrativa sequencial em algumas charges, principalmente no que diz respeito às tiras em quadrinhos. Já mostramos charges em dois, três ou mais tempos (quadros) no item sobre elementos discursivos. Mas não é rara a tira em um só momento, como é mais comum nas charges. Vejamos algumas tiras:



Fig. 97. Tira de Edgar Vasques: “Rango”.
 Fonte: VASQUES, Edgar. 198?. O melhor do rango. Coleção Circo 3. São Paulo: Circo-Sampa.

Esta tira de Rango, criação de Edgar Vasques de sucesso nos anos 1970, poderia muito bem ser uma charge, publicada em qualquer jornal diário em sua época, dizemos isso, pois, o “capitalismo” era um conceito ou modelo de economia em sociedade bastante criticada ou questionada pelo pensamento de esquerda que pairava dentre os enunciadores de quadrinhos “engajados” e chargistas.



Fig. 98. Tira de Laerte.

Fonte: LAERTE. 2001. Classificados. São Paulo: Devir.

Outra tira que encerra um único plano, como se fora “um momento”, embora funcione narrativamente, como se houvessem dois: o primeiro, que contém o balão – leitor se demora um pouco sobre as cinco linhas de texto, e tem o fundo tingido de sépia esmaecido; o segundo momento, do desfecho, situa o helicóptero afundado na parede com predominância do azul-claro.



Fig. 99. Tira de Edgar vasques.

Fonte: VASQUES, Edgar. 198?. O melhor do rango. Coleção Circo 3. São Paulo: Circo-Sampa.

Uma estratégia narrativa que flerta com o cinema, como já vimos numa charge de Clayton, em que o rosto do presidente Lula abre um sorriso, lentamente, como se uma câmera aproximasse cena a cena (quadro a quadro) do seu rosto. Nesse caso, enunciado por Edgar Vasques, há um afastamento, para no final demonstrar o estado de pequenez do protagonista diante do “gerente” – Deus.



Fig. 100. Tira de Angeli.

Fonte: ANGELI. 1984. Chiclete com banana. Série traço e riso. São Paulo: Circo.

Nessa tira onde o protagonista é tão caricatural quanto em muitas charges, o emprego da hipérbole visa um resultado plástico inverossímil a fim de atribuir um efeito cômico. O recurso onomatopaico presente no quadro central remete ao espetáculo propiciado por mágicos quando do uso de sua varinha mágica, quando eles batem ou apontam para que algo de grandioso aconteça, no caso da tira examinada, amplia a expectativa para um desfecho surpreendente. Já vimos charges com semelhante recurso em que um barulho “ronc!” – com tamanho exagerado – anuncia a fome advinda do estômago do leão do imposto de renda.

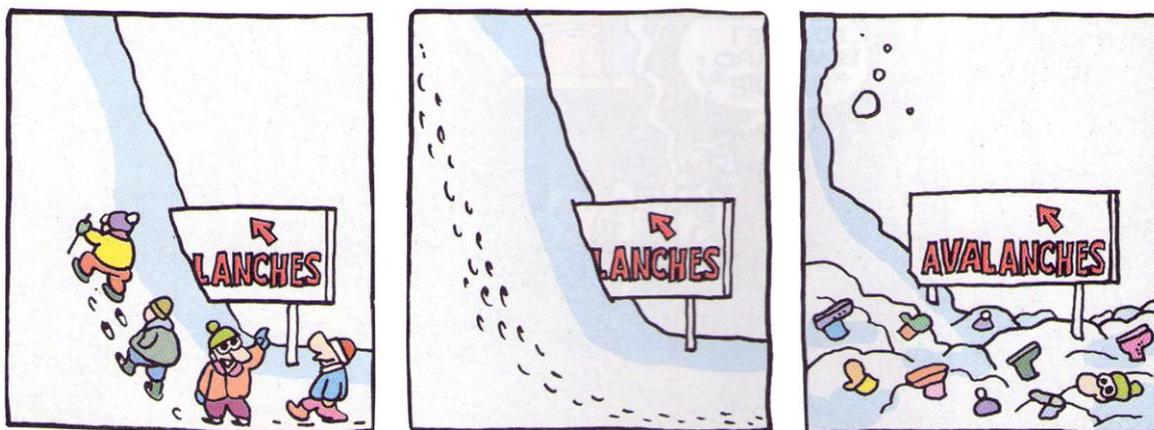


Fig. 101. Tira de Laerte.

Fonte: LAERTE. 2001. *Classificados*. São Paulo: Devir.

Um caso típico de reversão da expectativa, que também ocorre nas charges encerradas em um ou mais de um quadros. No quadro do meio temos as pegadas como indício de que “alguém passou por aqui”, denotando certo fluxo de tempo; no último vemos as sobras de neve no ar, indicando um efeito de consequência, cuja causa já ocorrera, e que serve para validar a cena não mostrada – sugerida pela sarjeta entre os últimos quadros: uma avalanche.

Nas próximas tiras temos ocorrência explícita do fenômeno intradiscursivo: tanto a primeira tira prepara o clima pra a segunda, quanto nesta já está implícita noções anteriores, como o fato de o protagonista ser um maestro e que este não conta com uma orquestra.



Fig. 102. Tiras de Clériston “Os músicos”, distribuída pela Pacatatu e publicada no Diário de Pernambuco e na revista em quadrinhos Zona Tropical, editada juntamente com Lailson.

Fonte: LAILSON & CLÉRISTON. 1992. Zona Tropical. Ano I, nº 1. Recife: Inojosa

Na primeira tira também há um elemento discursivo semântico-linguístico, o lexema “contratempo”, que se mostra ambíguo: numa primeira entrada, tem o sentido de “contrariedade”, que também pode aludir inesperadamente, a contratempo – enquanto figura musical, que indica a parte fraca da pulsação rítmica. Tal ambiguidade pode proporcionar um momento divertido para o co-enunciador que se flagra lendo as duas acepções, sendo que, embora a segunda pertença ao campo da música, não pertence à elucidação da sequência narrativa. A primeira tira ainda contém uma crítica social, conforme a última fala “socorro polícia!”, que faz um jogo entre um fato extra-narrativo com alguém fora da sala onde está o maestro que está em apuros, mas, divertidamente, conota que a falta de uma orquestra numa cidade é tão grave que seria um caso de polícia. Na segunda tira ainda ocorre na enunciação uma sorrateira ação de destronamento. Ela rebaixa um ícone dos quadrinhos americanos, o Mandrake, através de artifício narrativo da justaposição – através da qual o leitor pode ser

conduzido a chamar o mágico de idiota. O efeito de humor não estaria, freudianamente, na “economia de despesa psíquica” (FREUD, 1998), mas no malogro da razão de Schopenhauer (*apud* ALBERTI, 1999), posto que – objetivamente – não é o autor que chama Mandrake de idiota, e sim o co-enunciador, que ri de si mesmo. Mas pode ser um riso tanto mais prazeroso quanto axiologicamente resgate o riso rabelaisiano, das classes mais populares sobre as elites dominantes: metonimicamente, o garoto – caráter não-oficial – ri [*sem o saber*] de uma grande potência mundial, os EUA, atomizada em Mandrake.

As astúcias narrativas reveladas nessas tiras são largamente empregadas nas charges, onde ocorrem ações de rebaixamento de poderes constituídos, é o advento do intradiscursivo; seja no âmbito do próprio campo discursivo – a charge; ou do campo de que se fala – a música, por exemplo.

2.3.6 *SOBRE AS DISTINÇÕES TIPOLOGICAS*

Quando em AD ou no campo dos estudos enunciativos se fala em aproximações, entrecruzamentos ou em áreas de apagamento de fronteiras entre tipos de enunciado, as distinções genéricas estão aí, já implícitas. O problema é que, quanto mais tipos de enunciados pertençam a um mesmo campo discursivo, como a esfera do humor gráfico, tanto mais há imbricações, dúvidas, polêmicas, acerca de origens, primazias, pertencimentos.

A nosso ver, é relativamente irrelevante se os balões tiveram origem nas charges, nos quadrinhos, ou em alguma gravura medieval. Embora na Academia muitas vezes seja preciso separar o fato histórico ou científico do senso comum, noutras vezes é preciso dobrar-se à evidência de que as linguagens são engendradas, mudam e evoluem nas práticas languageiras das trocas interativas em sociedade. Importa saber que o uso dos balões está tão arraigado à narrativa quadrinizada, que sua simples aparição nos remete, por metonímia, às HQs, e não às charges, cartuns ou qualquer outro gênero.

Procedendo a uma enunciação reducionista, temos as seguintes características principais para cada tipo de enunciado do campo do humor gráfico:

Charge: crítica mordaz a personalidades e acontecimentos da atualidade em circulação na mídia;

Cartum: crítica divertida à cultura e aos costumes do ser humano;

Caricatura: crítica pelo exagero, pela minimização ou estilização de traços que delineiam pessoas, podendo estender-se a outros seres e objetos;

Quadrinhos: história narrada em mais de um quadro, em sequência planejada;

Desenho de humor: desenho divertido dos seres e das coisas;

Ilustração: desenho que ilustra ou complementa textos na mídia.

É interessante uma comparação atribuída ao chargista Chico Caruso: o cartum é uma fotografia em plano geral; a charge é uma fotografia em plano médio; e a caricatura seria uma fotografia em *close-up*.

3 PERCURSO TEÓRICO DOS ATOS ENUNCIATIVOS E CO- ENUNCIATIVOS DA CHARGE E SUAS INSTÂNCIAS

Este capítulo divide-se em duas partes. Na primeira (3.1), tratamos do percurso enunciativo das instâncias da situação de comunicação, cujas condições de produção do enunciado organizam o que será dito e de que modo o será; e das instâncias de co-enunciação e consumação do ato comunicativo, a partir do que foi dito. Na segunda parte (3.2), tratamos do ato co-enunciativo a partir do acabamento artístico mediador entre interpelante e interpelado.

3.1 INSTÂNCIAS ENUNCIATIVAS E CO-ENUNCIATIVAS DA CHARGE COM FOCO NA INTERLOCUÇÃO

Apresentamos para fins didáticos um desenho do processo comunicacional com as instâncias de seu percurso enunciativo e co-enunciativo:

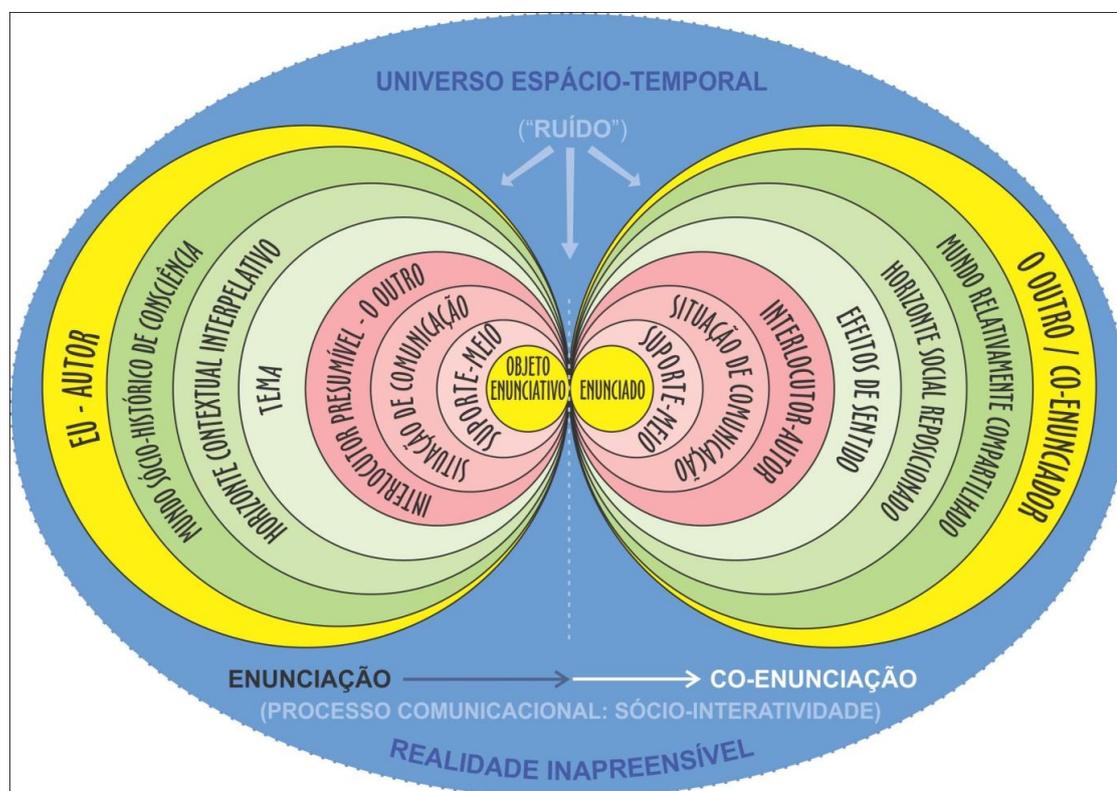


Fig. 103. Proposição de metáfora visual da atividade enunciativa

As subdivisões em instâncias enunciativas propostas na figura acima estão assim dispostas para que se possa acompanhar um raciocínio. Desse modo, o percurso apresentado representa uma sequência que parte de um enunciador “eu-no-mundo” que age em função de um co-enunciador presumível que, subsequentemente, será provocado pelo objeto enunciativo do campo do humor gráfico, a charge, produzida pelo primeiro.

Um e-mail, um buraco na rua ou a flutuação do câmbio podem deflagrar o ato responsivo por parte do autor-enunciador, cujas possibilidades de ser interpelado pelos eventos a fim de produzir seu enunciado chargístico são infinitas e imprevisíveis. Até mesmo um momento de solilóquio – evidentemente social e dialógico – tem seu relativo percurso enunciativo.

Colocamos “imprevisíveis” do ponto de vista da infinitude de possibilidades, porém, o que se observa na prática, considerando o universo da pesquisa, é um agendamento por parte dos enunciadore-chargistas a partir dos temas que circulam na mídia.

A interligação do percurso entre os interlocutores num movimento figurativamente linear deve-se ao enunciador ter em vista o interlocutor que, por sua vez, vai ao encontro daquele a partir de um objeto enunciativo. Desse modo, o enunciatário responde ao primeiro, que é sempre um segundo já interpelado, mesmo que esteja em silêncio, interagindo dialogicamente a um conjunto de elementos enunciativos que o instaram à produção de sentido.

A consumação do processo comunicacional em termos de tempo e de sequência de eventos é imprevisível, pois depende de inúmeras especificidades – desde condições cronotópicas à experiência relativa a cada interlocutor diante do tema. Como se pode notar, todas as instâncias se tocam em um ponto, o que possibilita desde as combinações aleatórias às sucessões de efeitos de sentido ensejado por cada elemento constitutivo que corroboram para as possíveis fruições do todo compositivo.

Apresentamos, a seguir, conceitualmente, as instâncias do processo de enunciação.

3.1.1 *Universo espaço-temporal*

É o que representa o contorno da figura, paradoxalmente a infinitude, vinculada à noção de realidade inapreensível, engendrada no tempo e no espaço. É sabido que há um mundo onde os seres humanos nascem, agem, aprendem, apreendem, cogitam, vivem socialmente e morrem. Esse seria o mundo concreto, o mundo dos fatos e das coisas. Porém a visão desse mundo, sua perspectiva, é relativamente particular para todos os sujeitos: há um mundo da cultura que é razoavelmente compartilhado pelas sociedades, grupos, tribos, nações, cujas linguagens verbais e não-verbais são formadas ao longo do tempo e da história a fim de propiciar a interação e a convivência entre as pessoas: as linguagens possibilitam a vida social, a vida em comunidades, através das atividades discursivas, e estas são realizadas através de gêneros, ou seja, de tipos de enunciados, engendrados em seus respectivos campos discursivos. Os sujeitos de todas as comunidades são interpelados pelos acontecimentos naturais, sociais e ocasionais; pelo aleatório, considerando ruídos e elementos entrópicos que podem distrair os interlocutores, turvar a fruição de efeitos de sentido, ou desviar o foco da discussão para outros temas. Chamamos de “ruído” o conjunto de sons, imagens, mídias, burocracias, rotinas, e outros acontecimentos inesperados que afetam direta ou indiretamente nossas atividades enunciativas cotidianas: no trabalho, em família, ou em qualquer instância social (política, cultural, econômica, desportiva etc.). Pode configurar também a deidade, o mistério, o devir, o incogitável.

3.1.2 *Eu-autor*

Não há enunciado sem enunciador, nem obra sem autor, cuja noção aqui empregada corresponde ao responsável pela assinatura da charge; presumivelmente, àquele que a cria e a enuncia em seu acabamento artístico e axiológico. Isso não quer dizer que o enunciado não seja polifônico, i.é, que não haja várias vozes orquestradas por um autor-narrador em certas condições de enunciação. Sabemos que há citações diretas ou indiretas nas charges; que pela

força que gravita em torno desse tipo de enunciado, tais vozes podem ser destronadas pelo autor. Mas algumas vozes podem ter ascendência sobre ele. As vozes podem ser amplificadas ou apenas contestadas. Quando se põe um protagonista em cena, nem sempre o autor tem o domínio completo sobre o que ele dirá⁸⁴. Como a charge é do campo do humor, portanto sem qualquer responsabilidade aparente com “o sério”, em seu interior não se exige citações fidedignas: os chargistas tanto citam literalmente a fala de outrem como também as atribuem à personalidades, com alguma adulteração proposital ou não. Igualmente, inventam falas para os caricaturados que jamais foram ditas por eles. O compromisso com a fidedignidade da informação, na mídia jornalística, cabe aos repórteres e noticiaristas. Aos autores-chargistas cabe caçoar das verdades oficiais, das forças de oposição aos governos, e às instituições. O autor da charge é um Eu-no-mundo que se dirige a leitores presumíveis através de um tema ao qual comenta e opina sob a luz da galhofa, do exagero, ou da dúvida acerca das coisas do mundo.

3.1.3 *Mundo sócio-histórico de consciência*

É o mundo em seu sentido lato que cada um consegue ver, e apreender. Cada enunciatador se move e se pronuncia como interpelante ou interpelado, conforme sua contextura ideológica. O Círculo de Bakhtin tem como eixos de sua produção intelectual a respeito da enunciação a historicidade e a singularidade dos eventos. Quanto mais esse mundo [*social e de cada um*] for partilhado pelos interlocutores, maiores serão as possibilidades de sucesso da atividade comunicativa e sócio-interativa.

3.1.4 *Horizonte contextual interpelativo*

É uma conjunção do que Bakhtin chama de horizonte social imediato mais o entorno discursivo: é como se fora uma instância mais abrangente, imediatamente anterior à situação

84 Se o protagonista for Pelé, p.ex., os já-ditos sobre ele além de sua própria história de vida, terão grande força sobre o dizer do autor-enunciador, mesmo que seja este último quem enuncia.

de comunicação e enunciação – o “aqui e agora” – junto às condições de produção do enunciado, sob a visada de um por vir. O noticiário, portanto, para o chargista, é um dado crucial, em seu conjunto: quais são as coisas que me interpelam agora, como está o mundo hoje? Esse mundo, e os pontos de vista que se tem de seus aspectos em constante evolução, pode ser o foco de interesse do enunciadador em potencial da charge: todo chargista contratado “acorda para fazer uma charge”; pode ser uma região (topografia) de alcance de seu veículo de comunicação, pode ser o mundo de uma celebridade, dos desportos, da política, de uma epidemia que está ocorrendo. São eventos que, postos em circulação na mídia, a principal fonte de informação do chargista, podem instá-lo à ação, ao processo enunciativo e ao acabamento do enunciado.

3.1.5 *Tema*

Bakhtin (2002) afirma que um sentido definido e único, uma significação unitária, é uma propriedade que pertence a cada enunciação como um todo, cujo sentido completo ele chama de tema. Para ele o tema da enunciação é individual e não reiterável; e se apresenta como a expressão de uma situação histórica concreta que deu origem à enunciação. Afirma ainda, e isto nos interessa sobremaneira, que “o tema da enunciação é determinado não só pelas formas linguísticas que entram na composição (as palavras, as formas morfológicas ou sintáticas, os sons, as entoações), mas igualmente pelos elementos não verbais da situação” (p.128-129). Assim, o tema da enunciação é considerado tão concreto quanto o instante histórico ao qual ela pertence. Por isso, para Bakhtin, não se pode tomar uma palavra isolada da enunciação a fim de extrair-lhe um sentido fora do percurso enunciativo, visto que tal palavra “perderia seu elo com o que precede e o que segue”, o tema é uma “reação da consciência em devir ao ser em devir” (p.179). Essa consciência, naturalmente, pertence a um enunciadador num dado momento da história, e este carrega consigo o mundo dado até onde pôde apreendê-lo; sua percepção do presente – com todas as dúvidas e ruídos que possa

suscitar; e sua projeção do devir, do vir-a-ser: essas três instâncias (os já-ditos, o agora, e o cogito) são cambiantes, se renovam a cada momento, a cada nova situação concreta da vida do falante, e essas três dimensões são, ao longo das relações dialógicas entre interlocutores, redutíveis ao instante único da enunciação.

3.1.6 *Interlocutor presumível – o Outro*

É para quem o enunciador-autor dirige a palavra, seu discurso, sua arte, após ser interpelado por um mundo do qual esse interlocutor é parte ativa. As relações dialógicas do ponto de vista do enunciador-chargista levam em conta um interlocutor coletivo, presumível, isto porque participante de certa comunidade onde se compartilha informações e bens culturais. Mesmo quando o chargista produz seu enunciado como se fora uma resposta a um alguém “isolado”, um amigo, uma personalidade, um partido político, esse alguém é já um ser coletivo, pois faz parte do jogo de dezenas de condições enunciativas, percebidas ou não, por parte do locutor responsivo: daí o dialogismo em questão, que forma sua instância enunciativa. A instância enunciativa é fugaz, momentânea, tanto para o enunciador quanto para seu destinatário ativo. Durante o ato enunciativo, um novo informe pode mudar o que chamamos de condições de enunciação, ou de co-enunciação. Qualquer fio dialógico: espaço, tempo, saber, veículo de informação, ambiente de trabalho, situação política, valores, um telefonema, uma informação nova, pode mudar o curso da história. O co-enunciador é o conjunto de leitores, que dá uma resposta das mais diversas formas ao enunciado: pode renovar a assinatura do jornal; pode enviar um e-mail ou dar um telefonema; pode recortar a charge e afixar no quadro de aviso do trabalho; pode rasgar a página e jogá-la no lixo, pode comentar com um amigo; pode mudar de opinião ou fortalecer uma convicção; enfim todos nós respondemos ininterruptamente às mais díspares interpelações enunciativas: do apito do guarda de trânsito ao orientador de uma tese; de uma convocação para o combate a dengue a uma promoção para uma viagem. Este

interlocutor está mais ou menos apto para responder a sensações cromáticas; a tipos de traços; à complexidades textuais; à mobilizações culturais.

3.1.7 *Situação de Comunicação*

Essa instância engloba as condições de produção do enunciado, considerando o meio-ambiente onde, como e quando se dão os atos de linguagem que irão configurar-se em enunciado. É quando o chargista está mobilizado sob determinadas circunstâncias para, enfim, selecionar o tema no mercado da informação e dos acontecimentos veiculados nas mídias. Então, considera-se o espaço (região, onde) e o tempo (quando), o veículo de publicação, o sentimento ou postura diante do tema escolhido; e a quem irá dizer o que deverá dizer, sob condições históricas e sociais imediatas, sob uma cena de enunciação. Geralmente o autor faz a charge em um estúdio e envia seu objeto enunciativo pela internet para o veículo onde será publicada. A charge, então, transforma-se em registro e, ao ser apreciada por um co-enunciador, torna-se enunciado, ou seja, num produto da enunciação que suscita uma resposta – uma avaliação desse leitor. Assim, quando nos reportamos à instância enunciativa processual entre os interactantes, falamos do horizonte social imediato que os engloba, cujo primeiro, em função desse Outro, interpelado por um evento da atualidade, produz um enunciado que os põe em interlocução de modo indireto, subjetivo, cujas respostas podem vir através de cartas à redação, e-mails, telefonemas, ou até – raramente – em contato pessoal. Mas esse não é nosso foco de estudo. Interessa-nos, particularmente, a parte enunciada em um registro, i.e., a cenografia ali presente, a cena enunciada em seu acabamento artístico, algo correspondente a uma cena cinematográfica ou teatral. Portanto, a charge não é “encenada” junto ao interlocutor presencial, mas, para um conjunto de leitores presumíveis – e estes terão acesso à cena enunciada e registrada em uma mídia impressa ou eletrônica, como já afirmamos antes.

3.1.8 *Suporte-meio*

Trata-se do meio físico ou virtual para onde se destina o resultado da enunciação. No caso da charge são principalmente os jornais diários de grande circulação nas principais cidades do mundo, e as mídias eletrônicas dos respectivos grupos econômicos. Blogs de autores, de fãs e de interessados no gênero reproduzem charges dos grandes veículos de comunicação e também veiculam trabalhos inéditos. As charges também estão publicadas em jornais com outras periodicidades como semanários e em revistas e nas livrarias podemos encontrar coletâneas delas. Os arquivos públicos e bibliotecas são ambientes para onde podem convergir todas essas possibilidades, com destaque para as charges fora de circulação.

3.1.9 *Objeto enunciativo*

É o registro do percurso do início à conclusão de um ato de linguagem em sua materialidade. No caso da charge, é o resultado desse ato de enunciação, é o seu produto. É o material fixado em seu espaço físico-impresso ou digital-eletrônico que, elaborado por um autor-enunciador, fica à disposição do leitor ou do pesquisador. Uma charge que teve seu acabamento estético realizado em forma de arquivo digital ainda não tornada pública, em processo de impressão gráfica, ou ainda a ser enviada via internet, por exemplo, seria um objeto enunciativo. Uma vez publicado em uma página de jornal, torna-se também, um registro, um documento histórico. Os objetos enunciativos são enunciados em potencial. Passam à condição de enunciados uma vez postos em relação com os interlocutores – os co-enunciadores –, com suficiente competência para elucidá-los. Caso um leitor tenha contato com uma charge publicada em um jornal cujo idioma ele não domina; caso ele não reconheça as personagens nem as pistas cenográficas sobre as situações a que elas aludem; caso ele não seja capaz de discernir o todo, visto que não compartilha do horizonte social sob o qual a charge foi concebida e elaborada para produzir efeitos de sentido relativamente esperados pelo locutor (o

chargista), este suposto leitor estaria diante de um objeto, de uma imagem, de um registro, de um mistério.

- Das instâncias que possibilitam a enunciação, passamos a seguir às instâncias de co-enunciação, que visam a consumação do processo comunicacional.

3.1.10 *Enunciado*

É o ato de linguagem posto em circulação ou que se apresenta diante do interlocutor, associado a um contexto e de quem se espera uma resposta. É o objeto empírico, observável e descritível produzido por mecanismo discursivo segundo linguagens que o condiciona em função de um contexto e propósitos comunicativos, em interação com o outro de quem se espera uma reação. Um filme na prateleira seria um enunciado em potencial, ou seja, um objeto enunciativo. Na sala de projeção, o filme se realiza enquanto enunciado, pois completa o ciclo: autor que responde a uma demanda – ato de linguagem em contexto de uso – interlocutor co-enunciativo em sua ação recíproca de recriar efeitos de sentido. Dito de outra maneira: enunciador – objeto enunciativo – enunciatário; considerando-se as condições de enunciação/fruição/re-significação⁸⁵. Os enunciados pressupõem em si a troca de turno entre interlocutores; a enunciação é em si social – relativa à alteridade que a constitui através de um primeiro que já é um segundo respondente. Um professor, por exemplo, não é um locutor que põe em ação sua discursividade no sentido de origem, de ser um primeiro, um iniciador; pelo contrário, o ato-aula é realizado em função de uma grade curricular, de uma ementa, de um programa, de um campo do saber e todo o seu entorno; de uma turma de alunos. Nessa relação, qualquer mudança por menor que seja pode reativamente redirecionar, *in loco*, o discurso relativamente organizado a ser proferido: um professor que espera falar para um

85 No caso do filme, temos um primeiro momento "E1", em que o filme é enunciado pelo diretor, considerando produtores, atores, decupagem e montagem, até encontrar seu acabamento; e um segundo momento "E2", quando o filme, já um "objeto-enunciativo", é enunciado por cerca de 120 minutos, p.ex., para uma platéia de co-enunciadores.

auditório de 60 alunos e lá encontra dez deles – ou vice-versa – pode mudar seu ethos discursivo em função dessa cena de enunciação, por exemplo: ao invés de falar alto, com esforço físico, de um púlpito, ele decide pronunciar-se em tom de conversação, próximo aos alunos, agora dispostos em círculo. Essa nova situação inesperada (o número de alunos) pode não contribuir para mudanças de conteúdo, mas, possivelmente, muda o comportamento retórico e as relações de interação. As charges passam de objeto enunciativo, de signo, de registro histórico a enunciados, quando em contato com seus co-enunciadores, que assim podem desdenhá-la, concordar com ela, comentá-la, reproduzi-la, rir por causa de seus efeitos de sentido jocosos etc., tornando-a viva, tornando-a parte de seu repertório discursivo, de sua experiência de vida.

3.1.11 Suporte-meio

Trata-se do meio físico, virtual ou gestual donde se frui o que foi enunciado. A justaposição da charge em determinada mídia pode levar o interlocutor a fazer pré-julgamentos quanto às suas expectativas. Caso uma publicação seja reconhecidamente do campo da esquerda, podem-se esperar certas posições em relação aos Estados Unidos e sua política externa, por exemplo. Caso o enunciado esteja em um blog, não seria inesperado que um enunciado fosse mais virulento, ou até difícil de aceitação na grande imprensa, devido aos compromissos econômicos que essas empresas assumem, ao contrário da maioria dos blogs, muitos deles pessoais, sem qualquer vínculo com grupos editoriais.

3.1.12 Situação de Comunicação

Esta instância engloba o ato co-enunciativo em si, ou seja, o momento em que o enunciatário realiza o ato responsivo a uma interpelação. Esse tipo de situação não é fixo, podendo ocorrer de muitas maneiras:

um passante que folheia um jornal na banca;

um internauta que acessa determinado sítio;

um assinante de jornal que procura a charge na página de opinião;

um internauta que recebe uma charge através de um e-mail;

um acadêmico debruçado sobre um corpus.

De qualquer modo, a tendência é a de que o ato interlocutório seja mais profícuo ao ser realizado por um co-enunciador que se disponha, previamente, a fazê-lo, que irá realizar a atividade enunciativa conforme as condições e a situação de seu estar no mundo, seus valores, suas conveniências, ou tipos de pressão que sofra, os objetivos que tenha.

3.1.13 Interlocutor-autor

O co-enunciador, ao confrontar-se com a charge-enunciada, está concomitantemente diante de um enunciador – de um autor que lhe dirige a “palavra”. A percepção que o leitor tem de seu interlocutor, daquele que o interpela discursivamente, ou seja, o grau de conhecimento que o co-enunciador tem do autor deve ser considerado, pois, ao saber do notório posicionamento do autor sobre determinados temas, estes podem suscitar maiores ou menores relevâncias axiológicas, diferentes graus de influência para a fruição do objeto.

3.1.14 Efeitos de sentido

É o resultado da apreciação do co-enunciador a partir do ato de re-criação do enunciado. No caso da charge, é interessante notar que, enquanto o enunciador-chargista pode levar horas em seu processo de enunciação, mudando o texto, refazendo uma figura, eliminando um traço, acrescentando um objeto – o leitor (interlocutor) faz o seu percurso enunciativo em busca do efeito de sentido em poucos segundos, mesmo em enunciados de complexos arranjos políticos e contextuais.

3.1.15 *Horizonte contextual reposicionado*

É o novo olhar sobre o tema e seu entorno, que acaba de sofrer apreciação avaliativa do co-enunciador, ao ser interpelado pela charge. É o que passa ao alcance dos sentidos, do olhar, pela capacidade de discernir. É um espaço tanto físico quanto abstrato. O fluxo de informação que é derramado ininterruptamente sobre o sujeito urbano confere possibilidades heterogêneas de ver e fruir o mundo. Um pode ver ao longe quando o tema é economia global, mas pode não “enxergar um palmo” quando o assunto é música alternativa. Ao ser interpelado por uma charge, o co-enunciador deve ter a capacidade de identificar o tema, os lugares, as personalidades, a fim de situá-lo num horizonte contextual e num campo discursivo – para que participe dos debates, das tomadas de posições, do enriquecimento da capacidade crítica.

Caso contrário, resta a perplexidade. Na hipótese de que, através da internet, um leitor brasileiro qualquer tenha visto uma “charge do dia” da Ucrânia, tanto ele poderia estar diante de um deserto signifiante, quanto situar-se solidário à proposição enunciada ali; p.ex., sobre a tragédia no Haiti, já que muitas charges sobre o tema continham apenas escombros, algum objeto e o nome daquele País.

3.1.16 *Mundo sócio-histórico relativamente compartilhado*

Trata-se do mundo da cultura [*ocidental*] em sentido lato no qual o interlocutor encontra-se dialogicamente mergulhado e que proporciona a noção que tem de si e de seu lugar e estar no mundo; possibilitando as condições de relativa responsabilidade diante das interpelações sócio-midiáticas.

3.2 FATORES ENUNCIÁVEIS NO INTERIOR DO ACABAMENTO ARTÍSTICO

Consideremos nesse tópico um interlocutor razoavelmente munido de competências para elucidação de um enunciado chargístico; a saber – gramático-lexical; sociocultural; das

atualidades em circulação na mídia; da situação socioeconômica e política. Enfim, um leitor que compartilhe mínima ou relativamente de um horizonte social imediato, cuja visão não seja tão distanciada da visada do autor. Leve-se em conta que a formação heterogênea de um suposto conjunto de leitores presumíveis proporciona diferentes fruições de uma dada charge, com efeitos de sentido mais complexos ou simplórios.

3.2.1 *Superfície discursiva*

É o material fixado em seu espaço físico-impreso ou digital-eletrônico que, uma vez em situação de comunicação, passa a ser apreciado pelo co-enunciador; nesse momento ganha o status de “enunciado” à mercê de um leitor que passa a “degustá-lo”, a ver quem assina a obra, se é colorida, a interagir com o todo expressado e ao que alude.

3.2.2 *Evento tematizado*

A partir da justaposição de pistas cenográficas, é possível ao leitor estabelecer rapidamente qual o assunto posto em discussão na charge: se o salário mínimo, se a inflação, se a corrupção, se a copa do mundo, se a queda de um ministro de Estado, se a campanha eleitoral etc. Esse acontecimento liga à maneira de um link o interlocutor à teia de informações, aos já-ditos, às especulações e ao discernimento que estão no foco ou no entorno do tema, inclusive aos efeitos de sentido – incluindo dúvidas e ruídos; praticamente, na simultaneidade de conclusão da leitura e dos efeitos por ela provocado. É provável que nesse ato primeiro de leitura, já se estabeleça a cena englobante que, embora seja do campo do humor – do risível, do não-sério, pode-se perceber se versa sobre religião, partidos políticos ou desportos.

3.2.3 *Protagonistas*

Uma das primeiras estratégias de leitura co-enunciativa é identificar quem diz o que para quem. Assim, imediatamente, se identifica quem e quantos são os protagonistas; se são personalidades e qual seu campo de atuação; se são pessoas “comuns” ou se integrante de

alguma categoria profissional; se são objetos ou animais etc. Os chargistas geralmente deixam marcas sutis ou incisivas para esse fim, como detalhes no vestuário; caricaturas; ou traços popularizados, como a bengala de Chaplin, ou o bigode de Hitler.

3.2.4 *Leitura dos itens verbais*

O leitor, uma vez estabelecida a atitude apreciativa, identifica as condições inter-genéricas de aparição de itens lexicais, como: títulos, legendas, falas, onomatopeias, cartas, poemas, anúncios, pensamentos, informações, indicativos etc. que corroboram para os efeitos de sentido, condicionando-as a seu lugar apropriado à situação de enunciação dos elementos internos ao registro, bem como suas remissões ao entorno temático.

3.2.5 *Identificação cronotópica*

Quando o leitor abre o jornal e passa a observar uma charge, ele pode saber, antes de qualquer outro ato, o local do acontecimento ou de onde se fala. Ícones recorrentes como a silhueta do prédio do Congresso Nacional ou do Pão de Açúcar mostram que o local do acontecimento pode ser a Capital Federal – Brasília, ou a Cidade do Rio de Janeiro. Outros elementos também podem sugerir a noção de tempo, como o percurso de uma corrida de Fórmula 1, uma partida de futebol, um grito, ou a travessia do Mar Morto à pé. Uma pilha de papéis pode indicar um longo discurso de um orador; o vestuário pode indicar que década ou século foi trazida a termo.

3.2.6 *Cenografia*

A cenografia, como num anúncio publicitário, é instituída pelo próprio discurso, e implica um tempo e um lugar donde o discurso pretende surgir, atribuindo ao co-enunciador, uma identidade em uma cena de fala; portanto, à maneira de Maingueneau (2004; _____ & CHARAUDEAU, 2008), as charges exploram cenografias de conversação, de reuniões no plenário da câmara de deputados, de uma partida de futebol, de um chef de cozinha

preparando um jantar, mesmo que os ingredientes sejam políticos caricaturados ou seus respectivos partidos cujas siglas estariam marcadas nos legumes que vão ao fogo. Numa cenografia, podem estar presentes, além dos protagonistas, móveis e utensílios, meios de transporte, ambientes urbanos ou rurais etc., como um liquidificador, um trator, o convés de um navio, um cadafalso para execução por enforcamento, ou uma mesa de poker. É fundamental o reconhecimento, por parte do co-enunciador, do que está sendo encenado e qual seu estatuto na discursividade.

3.2.7 *Relevâncias enunciativas*

São pistas ou marcas deixadas pelo autor no interior do enunciado, cruciais para leitura, compreensão e fruição dos efeitos de sentido que se pretende suscitar. Trata-se da intervenção do enunciador em um ou mais elementos constitutivos para que um dado presumivelmente familiar ou esperado pelo co-enunciador, seja apresentado como algo novo, inesperado; cujas alterações causem ambiguidades hilárias, contundentes ou reveladoras de sentidos outros.

4 APARATO TEÓRICO-METODOLÓGICO PARA ANÁLISE DA ENUNCIÇÃO DA CHARGE E SUA APLICAÇÃO

4.1 APARATO DIALÓGICO DE ANÁLISE

Apresentamos um conjunto de fatores que constituem um aparato dialógico capaz de direcionar o processo de análise dos enunciados chargísticos. As unidades desse conjunto fazem parte de um todo compositivo multidisciplinar, orientado pelos postulados filosóficos da linguagem postos por M. Bakhtin, em interseção cooperativa com proposições da Análise do Discurso sob o ponto de vista de Dominique Maingueneau; da semiótica visual inferida a partir de uma práxis desenvolvida no campo do humor gráfico; da observação de princípios dos movimentos artísticos que compõem a história da arte; das formulações teóricas das estratégias visuais discutidas por Dondis; e da perspectiva narrativa dos quadrinhos explicitada por McCloud.

Os tópicos analíticos estão aqui explicitados sucintamente, visto que foram discutidos em capítulos anteriores e serão retomados nas considerações finais da tese.

4.1.1 *Suporte-meio*

- Superfície ou meio de acesso ao registro da charge – o pesquisador pode saber onde o enunciado está publicado, podendo conhecer o perfil do veículo e sua linha editorial, a região de seu alcance, e quem são os responsáveis pelo empreendimento midiático.

4.1.2 *Autor-enunciador*

- O responsável pela autoria da charge – aquele que põe sua assinatura. Caso o pesquisador desconheça o perfil e o histórico do autor, geralmente pode obtê-lo através da Web.

4.1.3 *Quadro cênico*

- Formado por dois fatores: pela cena genérica, que no presente estudo trata-se de um tipo de enunciado do campo do humor gráfico; e pela cena englobante, que pode ser do âmbito da política econômica, da política partidária, do âmbito religioso, desportivo etc., em

conformidade com as pistas deixadas na enunciação. Esse quadro já interpela o co-enunciador orientando-o para um campo discursivo.

4.1.4 *Cenografia*

- O conjunto dos elementos cênicos cuja ambiência geralmente remete a cenas validadas reconhecíveis pelo leitor presumível. O pesquisador pode situar cronotopicamente o evento e as possíveis intertextualidades.

4.1.5 *Tema*

- O assunto em evidência e seus efeitos de sentido relativamente compartilhados. Os títulos, os protagonistas, os objetos e a cenografia, remetem o observador a um já-dito, e esse conjunto pode situá-lo ao tema sob uma apreciação axiológica.

4.1.6 *Contexto amplo*

- A noção de si e de mundo histórico relativamente compartilhado pelos co-enunciadores. A amplitude com que o co-enunciador frui uma charge pode depender de seus conhecimentos gerais sobre a cultura em sentido lato – local e global.

4.1.7 *Horizonte contextual imediato*

- Os pontos de vista sobre os acontecimentos da contemporaneidade, relativamente compartilhados pelos co-enunciadores, postos em circulação na mídia. O pesquisador de hoje conta com instrumentos de pesquisa eletrônicos que podem colocá-lo a par dos assuntos tratados na época da circulação dos enunciados chargísticos, permitindo que se resgate um espectro razoável dos efeitos de sentido suscitados na época da publicação.

4.1.8 *Situação de comunicação co-enunciativa*

- As relações dialógicas estabelecidas pelos co-enunciadores interpelados pelos enunciados e seu entorno, em situação de comunicação historicamente situada no espaço e no tempo. Deve-

se levar em conta que jamais se resgata na íntegra os eventos passados; a distância cronotópica dos acontecimentos enunciados é parte constitutiva dos efeitos de sentidos.

4.1.9 *Cores e texturas*

- As cores, tonalidades e texturas empregadas em protagonistas, objetos e determinados itens cenográficos. O pesquisador deve observar se têm função denotativa ou conotativa – se apresentam algo além da aparência do real, se apresentam alguma estranheza que não as qualidades esperadas. Podem emprestar qualidade ao estado de um objeto ou de um ser vivo; metaforizar uma ideologia; ou a encenação de uma atmosfera emocional.

4.1.10 *Traço e delineamento*

- O modo pelo qual o enunciador concebe e delinea os elementos gráficos no todo compositivo, configurando expressividade e estilo. O traço em si já é linguagem, pode denotar estados de espírito e o *ethos* do enunciador; o delineamento dos protagonistas encena as respectivas posturas diante dos temas em que estão mergulhados.

4.1.11 *Protagonistas*

- Os agentes da ação, personificados ou não. O pesquisador deve observar como são enunciados, o quanto são rebaixados ou não; o distanciamento ou comprometimento destes com os temas postos para avaliação responsiva.

4.1.12 *Itens lexicais e diálogos*

- É o texto escrito das falas, da representação de sons, de símbolos e siglas institucionais. É crucial apreciar além do que é dito, o como é dito ou encenado os textos e itens lexicais – qual a espessura, a textura e as tonalidades dos itens verbo-lexicais.

4.1.13 *Aspecto polifônico*

- São as vozes justapostas à do autor, que aparecem no enunciado. Deve-se estar atento ao distanciamento ou não do enunciador com as vozes postas em cena; sua cumplicidade, empatia, negação ou revolta. Essas percepções podem ser apreciadas conforme seja o grau de conhecimento dos já-ditos por parte do que co-enuncia.

4.1.14 *Intertextualidade*

- A convocação de elementos verbais ou não verbais constitutivos de outros enunciados. São as remissões, os empréstimos e as referências a fragmentos icônicos ou não-icônicos de outros enunciados que dão sustentação à cenografia

4.1.15 *Interdiscursividade*

- A convocação de elementos axiológicos que são retomados de outros enunciados e discursos. Toda palavra – discurso – é a retomada de outros discursos; são esses que circulam com certa entonação dependendo do modo como são enunciados. O interdiscurso é que dá vida ao discurso encenado.

4.1.16 *Intradiscursividade*

- A relação do enunciado com elementos e modos de operação circunscritos a um mesmo campo discursivo. Dá-se através dos elos da cadeia discursiva em que são engendrados, sendo cruciais para a caracterização de um gênero, tipo de enunciado ou dispositivo discursivo.

4.1.17 *Ethos discursivo*

- A marcação na enunciação do tom que o enunciador se atribui em relação a um tema ou um saber; e, por extensão, à postura que atribui aos protagonistas em seus enunciados. O *ethos* é sempre encenado, mostrado e marcado.

4.1.18 Intervenção surpreendente

- Elementos constitutivos justapostos, alterados, acrescentados, substituídos, ocultados ou repetidos no enunciado em relação a eventos relativamente conhecidos e compartilhados socialmente pelos co-enunciadores. Pensado estrategicamente, é como se fosse tirada uma fotografia de um evento e, em seguida, se fizesse a pergunta sobre a intervenção possível de ser feita em algum elemento constitutivo para que algo não-aparente, mas essencial, possa ser revelado.

4.1.19 Efeitos de sentido e de humor

- Os efeitos de sentido suscitados aos interlocutores através do enunciado em relação ao tema que alude. É a partir dessa fruição que se pode refletir e refratar o mundo, sendo cada um sempre um novo-um, a partir de cada mediação enunciativa.

4.1.20 Posição axiológica do enunciador

- O posicionamento presumível do enunciador que se pode inferir através dos rastros valorativos deixados na enunciação sobre determinado tema.

4.2 ANÁLISE DA ENUNCIÇÃO DE CHARGES

Passamos agora a analisar 12 charges orientadas pelo aparato de análise, sendo as três primeiras e a última tópico a tópico, para que se tenha uma visão geral de seu funcionamento e, da 4ª à 11ª charge, usando a mesma fundamentação com destaque apenas para a intervenção

surpreendente que o autor escava em sua enunciação a fim de disparar os sentidos espirituosos. Reconhecemos aqui a diferença de fruição de um co-enunciador que estaria diante de uma charge, na leitura de seu jornal diário; e de um analista, preocupado em embrenhar-se na interioridade constitutiva da enunciação.

4.2.1 Substituição de adereço



Fig. 104. Charge de Samuca, *Diário de Pernambuco*, 27/03/2010; e site chargeonline, na mesma data.

Fonte: arquivo do autor da presente tese.

Suporte-meio:

Página de opinião do *Diário de Pernambuco*, que circula em todo o Estado de Pernambuco e nas principais bancas de revistas da região Nordeste; concomitantemente ao site WWW.chargeonline.com.br, que publica diariamente as charges dos principais jornais do País, e algumas charges de autores sem vínculo com a mídia impressa.

Autor-enunciador:

A charge é assinada por Samuca⁸⁶. Sua produção segue uma linha cuja contundência tem como pilar a poeticidade em lugar da agressividade. Seus enunciados são limpos, minimalistas e divertidos.

Quadro cênico:

Do âmbito religioso, particularmente da Igreja Católica Apostólica Romana, obviamente apreciada sob uma perspectiva de humor⁸⁷: trata-se de um humorista gráfico – um chargista – dirigindo-se a um co-enunciador que, por sua vez, deixa-se interpelar por uma cena que engloba o comportamento de sacerdotes sendo posto em cheque.

Cenografia:

Três padres em plano americano⁸⁸ de frente para o leitor, todos com a mesma postura – as mãos enlaçadas sobre o abdômen. O fundo é homogêneo, em dégradé – cuja tonalidade em vermelho profundo escurece de cima para baixo e emoldura as figuras, configurando um ambiente austero e ao mesmo tempo excitante; os protagonistas não apresentam sinais de hierarquia – todos têm a mesma altura, proporção física e vestimenta idêntica. Sabendo-se que “todo discurso, por sua manifestação mesma, pretende convencer instituindo a cena de enunciação que o legitima” (MAINGUENEAU, p.87), Samuca subverte tal atmosfera grave, mais apropriada aos jansenistas que aos humanistas devotos (mais leves), lembrando o estudo de Maingueneau (2005 [Gênese dos discursos]), cujo comportamento ou *ethos* enunciativo dos primeiros era de fechamento, de centramento, de homogeneidade ou, visto pela ótica humanista devota (como simulacro): de dureza, de fixidez, de tirania, de introversão (idem,

⁸⁶ Pode-se conhecer mais sobre o estilo e ethos de Samuca como enunciador do campo do humor gráfico em: <http://samucartum.blogspot.com/> e <http://chargesamuca.blogspot.com/>

⁸⁷ Lembrando que a cena englobante no sentido estrito posto por Maingueneau seria, reconhecidamente, “de humor”; mas, é enriquecedor que, sendo este um ponto “invariável” – as charges são do subcampo do humor gráfico – passamos a designar por cena englobante o que pode ser inferido pela cenografia.

⁸⁸ Protagonista circunscrito na imagem da cintura para cima.

p.71). Samuca, então, em sua cenografia joga com essa incongruência plástico-icônica, entre o elemento cenográfico “cruz” – a deidade, versus o elemento “chupeta” – o mundano, o pecado, a concupiscência, a degradação.

Tema:

O comportamento condenável de padres quanto à manifestação da sexualidade, especialmente ao envolver crianças.

Contexto amplo:

Ao longo dos séculos, dirigentes da Igreja Católica ignoraram ou dificultaram a investigação de denúncias sobre a prática da pedofilia por parte de seus sacerdotes. Trata-se de casos recorrentes em diversos países que, periodicamente, alimentam o noticiário jornalístico e, paralelamente a isso, acontecem debates, protestos, e são feitos filmes que abordam o tema tanto de forma clara e categórica, quanto como citação ou acontecimento não central da trama. Diríamos que esse contexto amplo seria compartilhado pela maioria dos cidadãos do mundo ocidental, razoavelmente antenado com informações sobre o “mundo” que circulam na mídia jornalística e em outros espaços discursivos engendrados em organizações governamentais e não-governamentais.

Horizonte contextual imediato:

O chargista-enunciador funciona como uma “esponja” da informação midiática e “espreme” o resultado de seu ato perscrutável em enunciados de humor gráfico. Para ilustrar, vejamos uma notícia que circulou na mídia – Revista Veja online –, no dia da publicação da charge, ou seja, em 27 de março de 2010⁸⁹:

⁸⁹ Ao analisar enunciados de tempos idos, o pesquisador pode recuperar parte significativa do entorno discursivo reinante na época da publicação da charge, em bibliotecas e em arquivos visuais, como no caso citado, onde recorreremos à Veja online, além das inferências que se pode fazer a partir dos rastros deixados no registro.

Escândalos de pedofilia ameaçam Bento XVI

Ao papa Bento XVI atribui-se o mérito de ter tomado providências para combater a pedofilia na Igreja Católica, tendo feito mais do que João Paulo II. Pedir desculpas pelas monstruosidades cometidas por seus representantes no passado e evitar que mais crianças sejam vitimadas, contudo, não tem sido suficiente para aplacar a revolta de muitos fiéis diante dos indícios de que o próprio Joseph Ratzinger, antes de se tornar papa, em mais de uma ocasião foi condescendente com padres pedófilos.

Duas revelações recentes reforçam essa suspeita. A primeira veio a público neste mês quando uma arquidiocese da região da Bavária, na Alemanha, suspendeu um padre que descumpriu a ordem de não trabalhar com crianças. O motivo da proibição: seu notório histórico de molestador. Em 1979, por exemplo, o padre Peter Hullerman embebedou um garoto de 11 anos e depois o obrigou a fazer sexo oral. Para abafar o escândalo, Hullerman foi transferido no ano seguinte para a arquidiocese de Munique, então comandada por ninguém menos que Joseph Ratzinger.

A suspeita de que Ratzinger participou diretamente na proteção de padres pedófilos e, portanto, deixou de evitar que outras crianças sofressem, se confirmada, dificilmente levará à renúncia do papa, como já pediram alguns teólogos alemães. Os defensores de Bento XVI lembram que outros papas sobreviveram a escândalos maiores. No século XV, por exemplo, o papa Alexandre VI não só se meteu em conspirações políticas como teve inúmeras amantes e filhos. Mas os tempos são outros, e o Vaticano está sendo pressionado, inclusive pelo governo alemão, a ser ao menos mais transparente em relação aos crimes cometidos sob a batina, tanto atualmente como no passado.⁹⁰

Esta notícia e seu entorno, com elementos mais detalhados ou não, com discursos favoráveis ou não, circularam na mídia em todo o mundo nos dias que antecederam a publicação da charge, fazendo com que os enunciadores-chargistas e seus co-enunciadores, o público leitor, compartilhassem relativamente das mesmas informações acerca das denúncias, do comportamento da Igreja em relação a elas, e das defesas e dos ataques nas mais diversas esferas sociais.

Situação de comunicação co-enunciativa:

O analista, em janeiro de 2011, está diante de uma charge de 27 de março de 2010 publicada no Diário de Pernambuco, assinada por Samuca, que publica nesse espaço diariamente. O pesquisador já houvera selecionado essa charge através do site chargeonline⁹¹ para compor

90 In <http://veja.abril.com.br/noticia/internacional/escandalos-pedofilia-ameacam-bento-xvi>, acesso em 26/01/2011.

91 E posteriormente obtido uma cópia do arquivo "original", em melhor resolução.

um corpus e, dentre uma centena delas, a pinçou para a análise final da tese, à luz do suporte teórico-metodológico erigido para este fim.

Cores e texturas

As vestes brancas sugerem “pureza”, contrastando com o fundo vermelho intenso que pode ser associada a efeitos de sentido díspares, como ao sangue derramado por Cristo, ao pecado, ao amor, à luxúria, à violência, e ao proibido. Cada co-enunciador reage dialogicamente às várias possibilidades associativas e conotativas, mas, os efeitos de sentido devem gravitar entre a denúncia ou acusação do enunciador quanto à prática do crime de pedofilia no seio da santa igreja.

Traço e delineamento

Desenho claro, limpo, de acabamento preciso, focado na síntese plástico-discursiva. Os traços revelam leveza, e a expressividade está contida sutilmente em detalhes como o olhar severo dos dois primeiros padres, denotados pela sobrancelha reta encimando olhos curtos e pelo traçado da boca com leve inclinação para baixo em um dos lados; esses elementos são trocados por olhos esbugalhados ou espantados, do último deles, cuja sobrancelha curta, junto com o traçado da boca também mais contido (encurtado), revelaria uma expressão de "máxima culpa".

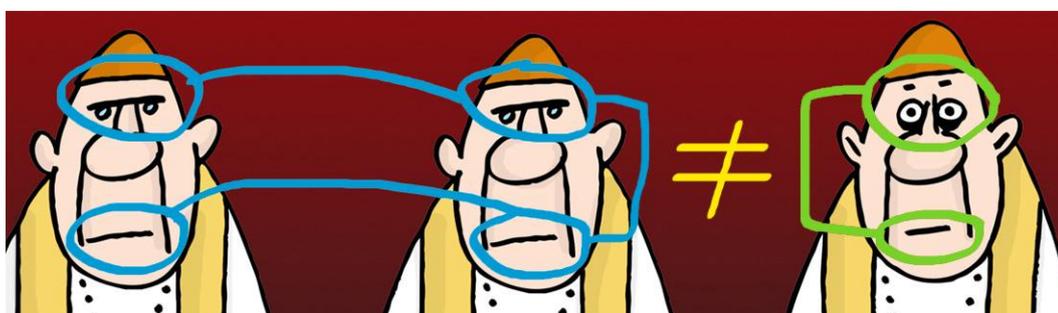


Fig. 105. Detalhe (recorte) da charge de Samuca, em discussão.

Protagonistas

Pelas pistas da indumentária e adereços, trata-se de três padres ou membros do clero, aparentemente da igreja católica apostólica romana.

Itens lexicais e diálogos

Não apresenta itens lexicais – exceto uma assinatura para que se possa identificar o autor; porém há um diálogo oculto entre os protagonistas e o co-enunciador, como se aqueles fitassem os olhos deste – com e sem culpa.

Aspecto polifônico

- Há duas vozes no enunciado: a da tolerância da Igreja, manifestada na postura dos padres, lado a lado, mesmo sabendo-se que há pedófilos dentre eles; e a dos que condenam tais atos e exigem a investigação e punição dos possíveis culpados pelos atos de perversão. A estas vozes, se junta a do autor.

Intertextualidade

Possivelmente com uma cena⁹² recorrente em outro tipo de práticas discursivas – quando numa delegacia de polícia alguns indivíduos são postos lado a lado, como numa vitrine, para que a vítima reconheça o criminoso dentre eles. No caso em tela, há um criminoso dentre eles, ostentando a pista deixada pelo enunciador para que seu interlocutor reconheça qual dos sacerdotes seria o pedófilo.⁹³

Interdiscursividade

A sisudez e a reverência, além duma postura de constrição, dialogam, em forma de antagonismo, com a atitude postural laica da festa, do carnaval, da irreverência, da

⁹² Validada, no sentido de “fragmento” convocado de um outro discurso – práticas em uma delegacia de polícia – o que caracterizaria uma *intertextualidade externa*, cf. Maingueneau (& CHARAUDEAU, 2004, p.289).

⁹³ Quando vemos numa charge “chapeuzinho vermelho diante de um lobo” – objetivamente não se tratando nem do lobo mau nem de sua vítima, a intertextualidade é óbvia, posto que a cena seja um recorte de fábulas de amplo conhecimento, trazidas para estabelecer alguma relação de conformidade; porém, quando a intertextualidade é, como no caso em discussão, uma inferência, não se pode afirmar que esta seria da intenção consciente – ou não – do enunciador, mas das relações dialógicas do co-enunciador com os já-ditos, que povoam sua memória discursiva.

espontaneidade, do riso franco e desregrado. Assim o enunciador traz para seu discurso sobre a conduta de sacerdotes, posturas do campo discursivo de certa formação eclesiástica a fim de destroná-las no interior de seu próprio campo discursivo, o do humor gráfico.

Intradiscursividade

O discurso corrente no meio sacerdotal⁹⁴, de que um membro do clero deve apresentar uma postura reservada, séria, constricta, humilde, não agressiva, não arrogante, caracterizada pelas mãos postas uma sob a outra, sobre o ventre, daquele que estaria pronto a ouvir o outro:



Fig. 106. Detalhe (recorte) da charge de Samuca, em discussão.

Claro que dentro da igreja há vários comportamentos enunciativo-discursivos, conforme a ordem a que pertencem seus clérigos, donde a manifestação de uma corporalidade pode ir do gestual contido, reservado, ao mais largo, franco, de braços abertos ao outro.

Ethos discursivo

O *ethos* discursivo do autor-enunciador apresenta sutileza e leve mordacidade, caracterizado em um resultado não-agressivo, no sentido do escracho, dos efeitos de sentido de humor e crítica que quis suscitar. Um enunciado estilisticamente mais hostil necessariamente não implicaria maior contundência quanto aos efeitos de sentido, visto que consideramos a gravidade axiológica da charge em análise mais pelo conteúdo que pela forma. Talvez uma tonalidade enunciativa mais agressiva causasse maior impacto de entrada, porém a força de um enunciado pleno em sutileza, como esse de Samuca, pode causar um efeito de sentido tão

94 Algo similar ao *ethos* discursivo dos jansenistas, conforme pesquisa de Maingueneau (2005). [Não dizemos que o chargista-enunciador tenha se fiado no modo de ser do jansenismo, mas, apenas afirmamos que as referidas atitudes são como cenas validadas devido à recorrência secular desse tipo de atitude; tanto quanto a dos humanistas devotos, cujo riso estaria associado à bondade e cujos movimentos corporais revelariam alegria e espontaneidade].

ou mais devastador, pelo resíduo reflexivo que um enunciado à primeira vista mais impactante. Desse modo, nem sempre um *ethos* discursivo mais agressivo implica deixar maior resíduo quanto aos efeitos de sentido que quis suscitar, na memória discursiva do co-enunciador. Assumimos a posição de que a charge de Samuca, cuja sutileza enunciativa é óbvia, teria num momento pós-fruição do dizer, um efeito devastador igual ou maior que um enunciado que recorresse ao grotesco, a uma estilística mais incisiva – isto não é uma regra, trata-se de uma posição analítica relativa a esse enunciado.

Intervenção surpreendente

Está localizada num pormenor, na surpreendente substituição do crucifixo (adereço) do último padre por uma chupeta – objeto de consumo por parte de crianças de colo (que precisam dos cuidados e da proteção de adultos). Na sequencia ocidental de leitura, da esquerda para a direita, tem-se o princípio da previsibilidade (repetição de elemento) quebrado pelo satírico emprego da chupeta em lugar da cruz, ícone da indumentária eclesiástica que sofre a ação de destronamento para permitir sutilmente a denúncia do crime de pedofilia. A seguir, no detalhe:

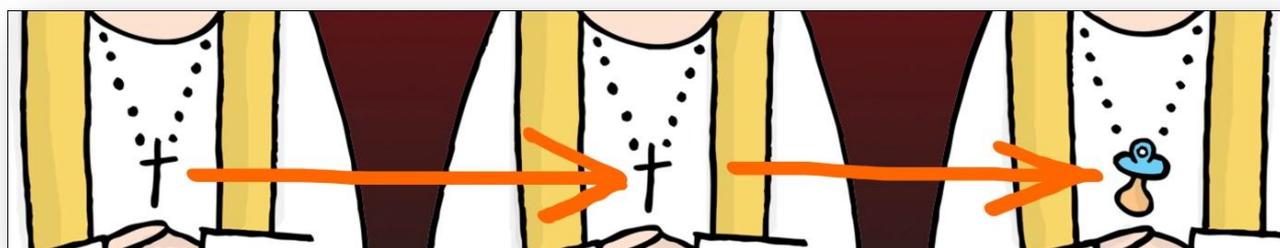


Fig. 107. Detalhe (recorte) da charge de Samuca, em discussão.

Outro ponto irônico é que a chupeta ou consolo tem a forma estilizada de uma cruz, que o último padre exhibe como se quisesse, simultaneamente, ocultar o crime, já que estaria usando um “crucifixo”, como os demais ao lado, porém, revelando como se fora um troféu,

metonimicamente, a natureza de seu crime, já que a chupeta teria relação de contiguidade com seus usuários: as crianças.

Efeitos de sentido e de humor

Os efeitos de sentido, engendrados dialogicamente na narrativa, decorrem das variações enunciativas da sintaxe das linhas e das substituições icônicas. Como demonstrado, da mudança do olhar, da conservação da postura das mãos, e da substituição do crucifixo pela chupeta. O sentido de humor estaria no destronamento do simbolismo da cruz – do sagrado – por um objeto banal, como a chupeta, que denuncia o crime de abuso por aquele que parece querer passar despercebido do delito que estaria cometendo. O risível pode advir da incongruência entre o padre que esconde seu crime e o bico de borracha que ostenta.

Posição axiológica do enunciador

Embora não haja um discurso verbal explícito, o enunciado apresenta o último sacerdote como o “diferente”, aquele que é pego simbolicamente em flagrante, como se fora uma denúncia do enunciador quanto aos atos de pedofilia praticado por líderes religiosos. Desse modo, o autor-enunciador, demonstra sua repulsa a tal atitude, obviamente afetado pelas notícias em circulação na mídia sobre o tema.

4.2.2 Justaposição sincrética



Fig. 108. Charge de Simanca, 11/12/2004, A Tarde (BA).

Fonte: chargeonline, acesso em 07/11/2010 [arquivo virtual] Suporte-meio

Suporte-meio:

Site WWW.chargeonline.com.br, que publica diariamente as charges dos principais jornais do País, e algumas charges de autores sem vínculo com a mídia impressa. A charge também foi publicada no Jornal A Tarde, da Bahia, na página de Opinião.

Autor-enunciador:

A charge é assinada por Simanca⁹⁵, cubano radicado em Salvador, Bahia/Brasil, onde publica no Jornal da Tarde. Simanca estudou artes, em Cuba, e foi premiado em uma dezena de salões de humor em vários países, inclusive no Brasil (Pernambuco, Piracicaba, Piauí e Carioca). Dono de um traço sem exageros caricaturais ele usa frequentemente o contraste claro-escuro, com emprego de hachuras para dar volume às figuras, geralmente em preto e branco, no jornal onde publica as charges. Raramente recorre a diálogos, optando por soluções enunciativas icônicas, não raro com emprego do surreal. Quando usa a cor, o faz com parcimônia, discrição e elegância.

Quadro cênico:

Temos uma charge cuja cena englobante seria da esfera política e econômica global, trazida para o plano nacional (brasileiro), apreciada sobre uma perspectiva de humor: trata-se de um chargista dirigindo-se ao coenunciador presumível – o leitor do jornal A Tarde, e do site chargeonline – que se deixaria interpelar por um quadro cênico que põe em evidência as relações simultâneas do presidente Lula com duas formações políticas, ideológicas e econômicas que seriam antagônicas entre si: a doutrina marxista-leninista e o liberalismo econômico capitaneado pelos Estados Unidos da América.

Cenografia:

A cenografia mobilizada para esta charge é a de um sujeito genuflexo diante de um retábulo satiricamente peculiar: O presidente Lula ajoelhado diante de um altar formado por elementos antagônicos como os castiçais com as velas – do catolicismo, junto a charutos, um vaso com flores e um copo com um líquido – do candomblé; os “santos esculpidos” acima são as caricaturas de Marx, Engels e Lênin – os três com uma cartola com a inscrição “FMI” –

⁹⁵ Pode-se conhecer mais de Simanca em: <http://oferrao.atarde.com.br/> e no site <http://osmanisimanca.com/>

enquanto abaixo deles há um “entalhe” formando a nota de 1 dólar – cuja caricatura de George Washington, o primeiro presidente constitucional dos Estados Unidos da América, fica ao centro; acima deste último há uma ondulação onde se vê a foice e o martelo, símbolo do comunismo; e, completando, há três estrelas, provavelmente simbolizando o PT - Partido dos Trabalhadores, do qual o presidente Lula é filiado e fundador. A fala do enunciador vai sendo validada progressivamente, por intermédio da própria enunciação, onde um protagonista, aparentemente pondo sua fé diante dos santos em um altar, aos poucos se engendra uma “confusão” ideológico-simbólica, a que se deu o nome de “sincretismo”, fazendo galhofa com a postura ou atitude do protagonista ou herói do enunciado.

Tema:

O sincretismo ideológico do presidente Lula, que “reza” sob o manto de duas visões de mundo díspares: o marxismo-leninismo e o liberalismo econômico.

Contexto amplo:

O presidente Lula pertence a um partido, o PT, que durante algum tempo apregoava o calote ao Fundo Monetário Internacional – FMI, e gritava slogans como “Fora FMI” (entre 1982 e 1985, junto com outros partidos e setores da esquerda), simbolicamente, uma instituição representativa do capitalismo e da economia de mercado que, como credor, ditava normas e examinava as contas nacionais em missões de auditoria. O governo Lula “pagou”, ou não renovou⁹⁶, os juros da dívida com o FMI, órgão emblemático, pois, durante anos, os governos anteriores – inclusive o militar – viviam às voltas com o Fundo, tornando-se o fato um símbolo da dependência do Brasil ao capital externo, ou, mais grave (ou não!) à ingerência de agentes internacionais. O PT é considerado um partido de esquerda, cujos

⁹⁶ Conforme análise em <http://diplomatizzando.blogspot.com/2010/11/divida-externa-do-brasil-e-fmi.html>, que pode ser lido com reservas, por, embora tenha pretensões de revelar a realidade dos números e dos fatos, não deixa de ser, em suma, um ponto-de-vista sobre o tema.

grupos internos, em boa parte, seriam simpatizantes ou seguidores de postulados marxistas-leninistas, como o “centralismo democrático” [sem entrar na discussão se seria mais um legado de Lênin], como repete em seus artigos em jornais e em comentários televisivos o cineasta Arnaldo Jabor, em rede nacional, via TV Globo. Durante a eleição presidencial de 2002, com um segundo turno entre José Serra (PSDB) versus Lula (PT), circularam na mídia e nas redes sociais um discurso de que “o governo do PT daria o calote na dívida e o País entraria no caos absolutamente isolado e fragilizado”; por outro lado, após alguns meses de governo, foi plantado ou instaurado um outro discurso de que “Lula traíra seus eleitores, fazendo acordos com o FMI e se aliando ao sistema financeiro – beneficiando este último ao pagar juros altíssimos, pagos pelo povo brasileiro”.⁹⁷

Horizonte contextual imediato:

Concluindo o segundo ano de seu primeiro mandato, o presidente Lula e seu governo começam a colher números cada vez mais positivos de sua política econômica. Vejamos um texto que circulou na mídia no mês de publicação da charge:

30/11/2004 - 15h21

Economia do Brasil caminha para o melhor resultado em uma década

São Paulo, 30 nov (EFE).- A economia brasileira terá em 2004 seu melhor desempenho nos últimos dez anos, segundo os dados divulgados nesta terça-feira pelo governo, que mostraram que o crescimento no terceiro trimestre foi de 6,1% em relação ao mesmo período de 2003.

Em comparação com o segundo trimestre, o aumento do Produto Interno Bruto (PIB) foi de 1% e no acumulado dos primeiros nove meses do ano a economia brasileira cresceu 5,3%, informou o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatísticas (IBGE).

Esses números, os melhores em oito anos, estão dentro das expectativas [sic] do mercado financeiro, que, como o governo, previu para 2004 um crescimento da economia de 5%.

"Os resultados divulgados hoje são muito bons porque mostram que o PIB crescerá pelo menos 5% neste ano", afirmou o economista Gustavo Loyola,

⁹⁷ Este seria um contexto amplo, relativamente partilhado entre enunciador e co-enunciador, obviamente resguardadas as respectivas formações ideológicas e de competência discursiva (amplitude de informação e memória discursiva) sobre o tema, o que sempre ocorrerá entre interlocutores presenciais ou não.

ex-presidente do Banco Central e sócio da empresa Tendências Consultoria Integrada.

Se as projeções oficiais e privadas se confirmarem, a economia brasileira conseguirá neste ano seu melhor resultado desde 1994, ano de implantação do Plano Real, quando o crescimento do PIB foi de 5,85%.

"Podemos dizer que se trata de um círculo virtuoso com condições de sustentabilidade", disse hoje o ministro da Fazenda, Antonio Palocci.

Palocci afirmou que a combinação de disciplina fiscal, controle da inflação e fortalecimento das contas externas, pilares da política econômica do governo de Lula, deram solidez ao crescimento.

Segundo o ministro, os últimos resultados do PIB deixam para trás a "tradição de vulnerabilidade" da economia brasileira, cujo crescimento, que tradicionalmente foi baixo e de curta duração, é chamado pelos economistas de "vôo de galinha".

Palocci destacou que a revisão dos dados do PIB do ano passado tornou a recuperação econômica mais rigorosa, alegando que os dados divulgados hoje têm uma base de comparação mais sólida do que a anterior.

O IBGE informou hoje que revisou os dados do PIB de 2003 e que, ao contrário dos números oficiais anteriores, a economia não sofreu uma contração de 0,20%, mas cresceu 0,54%.

"O Brasil está crescendo a taxas vigorosas", disse o presidente do Banco Central (BC), Henrique Meirelles, ao comentar os resultados da economia neste ano durante uma audiência em uma comissão do Congresso.

Meirelles afirmou que os dados positivos do PIB mostram o êxito da política econômica do governo, que também levou ao crescimento do investimento e do emprego.

A preocupação dos especialistas agora tem a ver com a alta dos juros, que nos três últimos meses subiram de 16% para 17,25% ao ano, um esforço do governo para manter a inflação sob controle, o que pode encarecer o crédito e, em consequência, frear o ritmo da economia.

Palocci disse que embora considere as críticas, principalmente de empresários e sindicalistas, à política monetária do governo, acredita que a equipe econômica está fazendo o que tem que ser feito e que os resultados divulgados hoje comprovam isso.

"Não podemos descansar. Ainda há muito o que fazer para garantir que esse ciclo seja realmente virtuoso. O crescimento pode ser estimulado com medidas governamentais corretas", afirmou o ministro. (UOL ONLINE, 30/11/2004 - 15h21, acesso em 18 de fevereiro de 2011)

No "boca a boca" de oposicionistas do governo, se dizia que algum sucesso do governo Lula na área econômica se devia à continuidade do Plano Real, iniciado por seu antecessor, o presidente Fernando Henrique Cardoso (que teve origem quando este último era ministro do planejamento e lhe deu as condições para, em seguida, ser eleito e reeleito presidente do Brasil); e que por isso, o presidente Lula "teria traído as bases que o elegeram".

Situação de comunicação co-enunciativa:

O analista, em fevereiro de 2011, está diante de uma charge de 11 de dezembro de 2004, publicada no jornal *A Tarde*, de Salvador, Bahia. Esta charge assinada por Simanca já havia sido incorporada ao corpus, tendo sido selecionada para análise final em novembro de 2010, devido à sua cenografia rica em criatividade e espirituosidade satírica.

Cores e texturas:

A figura está em preto e branco com tons de cinza, cujas hachuras e detalhes em preto, servem para dar volume, simular entalhes e emprestar aparência de madeira.

Traço e delineamento:

As hachuras e o jogo claro-escuro conferem força ao desenho de Simanca. Seu traçado curto, como se fora esculpido em fendas, sugere o vigor plástico das gravuras xilográficas da literatura de cordel. O protagonista tem a linha da boca levemente contraída com os cantos para baixo, os olhos estão cerrados ou semicerrados, a testa franzida e as costas curvadas, além das mãos espalmadas e unidas – esse conjunto colabora para conferir um ar de preocupação por parte do protagonista.

Protagonistas:

O presidente Lula é o principal, coadjuvado pelas figuras históricas “esculpidas” de Lênin, Engels, Marx e George Washington.

Itens lexicais e diálogos:

Não há um diálogo conversacional. O enunciado apresenta um título: “sincretismo”, que, talvez fosse dispensável, porém ele, em si, não estaria tentando explicar o enunciado, e sim, já de partida, satirizar a conduta ideológica do presidente, que “rezaria uma missa pra Deus e outra para o diabo” – esse discernimento fica por conta de cada interlocutor. Nos pés dos

“santos” estão inscrições com os nomes de Lênin, Engels e Marx – em cujas cartolas a sigla “FMI” pode ser lida; e no canto inferior direito, temos a assinatura do autor.

Aspecto polifônico:

A voz do autor que dá o título “sincretismo” ao enunciado, dizendo que o presidente Lula seria pragmático, ao rezar para “todos os santos da economia”. Pelo destaque dado à sigla FMI devido à espessura dos bastões das letras e pelo seu posicionamento no alto, diria que o enunciado apresenta a voz oculta do Fundo Monetário Internacional ditando as cartas quanto aos pressupostos econômicos que o governo Lula deveria seguir.

Intertextualidade:

Com a cena validada de uma pessoa diante de um retábulo fazendo uma prece – do âmbito religioso, para explicar uma situação do âmbito político. Invertendo os papéis, o altar, que é da esfera religiosa, contém elementos do mundo filosófico, econômico e político. O co-enunciador deve divertir-se ao identificar cada ícone e relacioná-los a fim de produzir efeitos de sentido.

Interdiscursividade:

Através dos marcadores intertextuais, o co-enunciador faz as devidas ou possíveis sinapses, através de discursos fundadores, como o marxismo-leninismo e o liberalismo econômico.

Estes são convocados para o interior do enunciado metonimicamente através de figuras icônicas e símbolos, a fim de encenar o discurso do autor da charge, de que o presidente Lula dá uma mão a Deus e outra ao diabo, cabendo ao co-enunciador decidir quem seria “Deus” ou o “Diabo”, conforme suas formações ideológicas. Há um destronamento do próprio socialismo – que desaguaria no comunismo – quando, no ato de enunciação, o autor põe as

cartolas com a inscrição FMI, talvez fazendo uma intertextualidade remetendo ao socorro do Fundo à Rússia⁹⁸, ou das relações da Rússia com essa instituição.

Intradiscursividade:

Nas relações entre os constituintes de um mesmo campo discursivo, temos na enunciação de Simanca um jogo simbólico entre os contrastes: candomblé x catolicismo, do campo religioso; liberalismo x marxismo, do campo político-econômico; fé cristã x materialismo, do campo metafísico; capitalismo x socialismo, do campo econômico.

Ethos discursivo:

O autor revela-se numa postura sarcástica, diante do considerado duplo ou dúbio comportamento do presidente Lula diante de postulados ideológicos díspares, satirizando não só o presidente ajoelhado, como o pensamento da esquerda que teria, junto com Lula, sucumbido ao capitalismo. O título “sincretismo” poderia sugerir o sentido de que o presidente sabe harmonizar os contrários para trabalhar com eles, porém, a testa franzida mostra um protagonista preocupado, literalmente rezando para que sua salada ideológica tenha êxito.

Intervenção surpreendente:

A justaposição do presidente Lula ajoelhado para os santos marxistas que, paradoxalmente, usam cartolas onde se lê FMI.

Efeitos de sentido e de humor:

A enunciação, numa leitura da esquerda para a direita e de cima para baixo, embora o olhar já tenha captado o conjunto e o que lhe ressalta primeiramente, propõe ao co-enunciador uma antecipação do principal efeito de sentido: o sincretismo praticado pelo presidente Lula, ao

⁹⁸ Conforme portal <<http://port.pravda.ru/news/mundo/16-12-2005/9523-0/>>, acessado em 23 de fevereiro de 2011.

abordar de forma radicalmente heterodoxa, confusa ou exótica o sagrado e o profano, num amálgama de filosofias econômicas que historicamente estão em luta. O sentido de humor está na incongruência do protagonista em apelar para salvadores que estão em permanente contradição entre si.

Posição axiológica do enunciador:

O enunciador subverte o sentido solene proposto pela cenografia, pela ação de substituição de santos e outros ícones que deveriam pertencer ao catolicismo ou ao candomblé (ao invés do sincretismo religioso)⁹⁹, por personalidades estranhos a eles, como os já citados. O enunciador põe o presidente Lula numa situação desconfortável, encenando um discurso que enfraquece a imagem do protagonista, que apela para “todos os santos”.

99 Talvez uma posição natural para um autor que vive em Salvador, Bahia, conhecida também por adotar um sincretismo entre raças e religiões, notadamente, o catolicismo romano e religiões ou seitas africanas fundamentadas na alma (alma) da natureza.

4.2.3 Neologismo satírico



Fig. 109. Charge de Amarildo, 13/07/2007
Fonte: Chargeonline, acesso na mesma data.

Suporte-meio:

Site WWW.chargeonline.com.br, que publica diariamente as charges dos principais jornais do País, e algumas charges de autores sem vínculo com a mídia impressa. A charge foi feita originalmente para o jornal A Gazeta, do Espírito Santo, na página de Opinião.

Autor-enunciador:

Amarildo é quem assina a charge; ele é Editor de Ilustração do jornal A Gazeta de Vitória-ES.

Quadro cênico:

A cena englobante é do âmbito da política nacional, visto que numa primeira visada se vê a caricatura de três políticos conhecidos. Trata-se de um chargista dirigindo-se ao leitor do jornal A Gazeta/ES, que se deixaria interpelar por um quadro cênico que dispõe em série horizontal os três protagonistas, com um título curioso sobre suas imagens.

Cenografia:

A cenografia lembra um outdoor sugerindo a programação visual dos alojamentos e do portal dos XV Jogos Pan-americanos realizados no Rio de Janeiro em 2007. No canto superior esquerdo, após ver as caricaturas, faz-se a leitura “Brasília 2007 – Modalidades”, justapondo-se políticos como se fossem atletas de alguma modalidade desportiva.

Tema:

Subjaz à cenografia do Pan o envolvimento dos caricaturados com problemas de imagem, devido ao noticiário que circulava na mídia sobre cada um deles.

Contexto amplo:

A cena política nacional é pontuada por escândalos e pela conduta aética dos que deveriam dar exemplo: membros do poder legislativo e executivo nacional.

Horizonte contextual imediato:

O presidente do Congresso é acusado de receber verbas de um lobista da Construtora Mendes Júnior para pagar a pensão à ex-mulher; o Senador Roriz renunciou ao mandato parlamentar para escapar de um processo por quebra de decoro parlamentar; e o presidente é acusado pela oposição de ser lento, incompetente e desinformado em relação ao caos aéreo que se

estabelecera no País. Enquanto isso ocorre no Rio de Janeiro os XV Jogos Pan-americanos, que servirão de pano de fundo para o que se pretende enunciar.

Situação de comunicação co-enunciativa:

O analista, em julho de 2011 retoma a charge de Amarildo, publicada em julho de 2007, selecionada para análise final e revê o que já havia escrito sobre ela, a fim de completar seu trabalho analítico.

Cores e texturas:

As cores que se destacam são as que emolduram os caricaturados, envolvendo-os no clima dos jogos pan-americanos.

Traço e delineamento:

Amarildo evita o traço preto que costumeiramente delineiam os desenhos das charges, a fim de passar algum realismo; e o exagero comum às caricaturas nesse enunciado é comedido, flertando com as imagens veiculadas na mídia pela fotografia.

Protagonistas:

Renan Calheiros, presidente do Congresso Nacional; Joaquim Roriz, Senador por Brasília; e Luís Inácio Lula da Silva, presidente do Brasil.

Itens lexicais e diálogos:

Há um título e três subtítulos. O título é ambíguo, pois tanto remete às modalidades do Pan, quanto o desloca para a política, ao trocar “Rio” – que seria o correto – por “Brasília”, onde fica a capital federal. O subtítulo que encimam os protagonistas funcionam como neologismos que indicam uma nova modalidade, ou fazem um jogo lúdico com três já existentes. O primeiro é Bad-minto, que alude à modalidade badminton, uma espécie de tênis que se joga com a peteca. Daí, o chargista cunhou o substantivo “bad-minto”, destacando assim cada

lexema, para que o co-enunciador associe o primeiro com *bad* – adjetivo da língua inglesa que pode ser traduzido por “mau” – aquele que causa prejuízo, que é inábil; e pelo verbo flexionado “minto”, obtido com a elisão do “N” final de “minton”. Esse subtítulo sugere que os argumentos e documentos apresentados no Congresso pelo Senador Calheiros, são mentiras deflagradas por um homem mau. “Cinismo” funciona como neologismo por homonímia, já que não há tal modalidade desportiva; ao mesmo tempo em que é parônima de ciclismo, este sim uma modalidade olímpica. “Cinismo” pode ser impudência, descaramento e, na charge, tem o intuito de demonstrar através de um complexo processo associativo reprovação às atitudes do ex-senador Joaquim Roriz – flagrado através de gravação de telefonemas, combinando a receptação de valores não declarados ao fisco. Isso culminou com sua renúncia ao cargo em julho de 2007, a fim de escapar de um processo por quebra do decoro parlamentar no Conselho de Ética do Senado, e conseqüente perda dos direitos políticos. A terceira modalidade apresenta o “atleta” Lula [*então presidente do Brasil*] que praticaria “nada-ação”, parônima de natação, indicativo de que o presidente não age quando deveria agir – não tem ação; não sabe de nada, nem faz nada a respeito dos problemas de congestionamento nos aeroportos – notícia em destaque na época da publicação da charge.

Aspecto polifônico:

A voz da mídia se faz presente na charge, mas não é marcada nem mostrada, porém de pronto o co-enunciador as ouve assim que põe os olhos no enunciado; A voz das oposições é outra também oculta – muitas das que se opõem a cada um dos protagonistas são explícitas na mídia. Há uma terceira voz oculta – a dos próprios caricaturados, porém é uma voz muda, inócua, já que o enunciador deixou-a implícita. Há uma quarta voz, a do aparato publicitário que divulga o evento para a sociedade. Uma quinta voz, é a do próprio autor, que orchestra todo o conjunto de vozes e põe seu acento avaliativo.

Intertextualidade:

Através do design, da composição artística que emula os modos de dizer publicitário.

Também convoca modalidades da esfera desportiva.

Interdiscursividade:

Faz coro com o discurso de reprovação que circula na sociedade civil e midiática, relativa à atuação de cada um dos protagonistas.

Intradiscursividade:

Recorrência às caricaturas com algum tipo de legenda, no caso com subtítulos, presente em charges há mais de 100 anos; o local da assinatura, no canto inferior direito, é como procede a maioria dos chargistas.

Ethos discursivo:

Na enunciação, o autor não procura rebaixar os protagonistas através da caricatura, mas mostra-se aliado às vozes de oposição aos protagonistas, conforme os itens lexicais que encimam os caricaturados de modo satírico.

Intervenção surpreendente:

Centrado nas três “novas” modalidades olímpicas, sem elas o resultado seria inócuo; a troca de Rio por Brasília é apenas uma questão de tópico.

Efeitos de sentido e de humor:

É prazeroso decifrar em segundos um horizonte político complexo, e ridicularizar os protagonistas através de achados espirituosos, que são as “modalidades” que eles praticam.

Posição axiológica do enunciador:

Posiciona-se contra políticos acusados de corrupção e/ou de comportamento ético reprovável, no exercício do poder.

4.2.4 *Elisão antonímica*

Fig. 110. Charge de Paulo Caruso, de 14/12/2006
 Fonte: Chargeonline, acesso na mesma data acima.

Intervenção surpreendente: a “queda [supressão] da letra “A”.

Análise sintética: Colizão, choque, albarroamento, ou seja, problemas à vista para o presidente Luís Inácio (Lula) da Silva em sua relação com o Congresso Nacional; é o que aponta a charge de Paulo Caruso, com o lexema graficamente hiperbolizado a fim de obter impacto visual e dramaticidade. Esta é complementada pelo olhar desolado do presidente que vê a letra “A” despregar-se – justo ela que constituía o lexema original “coalizão”. Desse modo, o acordo de partidos políticos para um fim comum vai ao solo, juntamente com as esperanças de um governo tranquilo. A *cenografia* remete à imagem recorrente do militante inscrevendo palavras de ordem na via pública, caracterizando uma *intertextualidade intradiscursiva*. *Delinear* o protagonista na ponta dos pés rebaixa a figura do presidente, que mal consegue manter sua base de sustentação, encenando um *ethos* fragilizado. O *Efeito de humor* está no sentido que o todo compositivo suscita, justaposto ao *contexto imediato*.

4.2.5 *Justaposição antonímica*

Fig. 111. Charge de Clériston, Folha de Pernambuco, 10/10/2001
 Fonte: arquivo do autor.

Intervenção surpreendente: O alongamento do nariz, justapondo promessa e mentira.

Análise sintética: O *aspecto polifônico* justapõe duas vozes equipolentes: a do candidato que promete e a do político que mente. A *cenografia* induz a uma cena doméstica (oculta), pois dialoga com o programa denominado Guia Eleitoral, que invade (o telespectador não escolhe) os lares dos brasileiros que mantêm o televisor ligado. A voz do enunciador se faz presente, pois a enunciação encena seu descrédito com o discurso dos políticos. O elemento *léxico-discursivo* é crucial para os efeitos de sentido que pretende suscitar, pois sem o balão de fala, restaria um *protagonista* cujo nariz comprido se projeta da TV. Pelo *horizonte imediato*, seria possível a um interlocutor esperto chegar ao mesmo resultado, porém, o verbo prometer tem um vínculo forte com a figura do político, além de facilitar uma rápida captura dos efeitos de sentido. A figura da alusão à Fábula de Pinóquio estabelece uma *intertextualidade* divertida. *Efeitos de sentido:* o co-enunciador é capaz de formular uma leitura crítica e satírica do enunciado, como: mais um mentiroso em campanha; os políticos mentem; os candidatos prometem e não cumprem.

4.2.6 Redundância eloquente

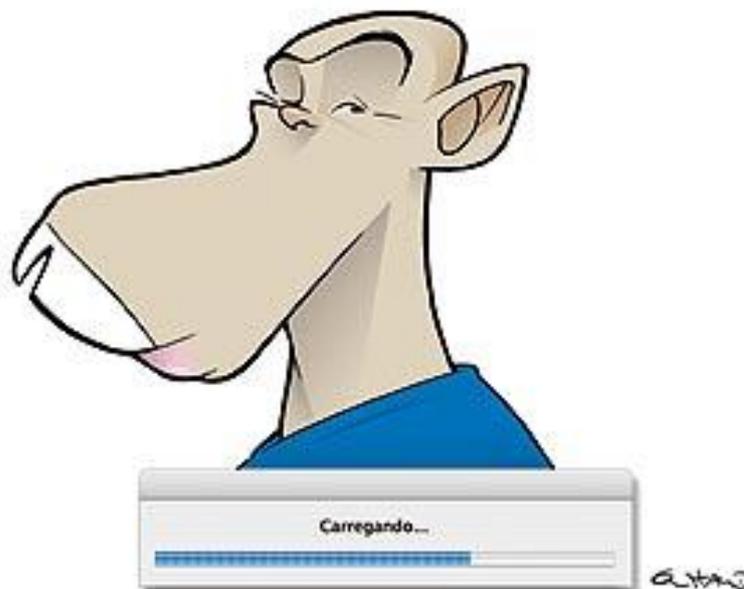


Fig. 112. Charge de Gustavo, 25/05/2006
 Fonte: chargeonline, acesso na mesma data acima.

Intervenção surpreendente: A inclusão do ícone que indica uma ação em curso.

Análise sintética: A *cena englobante* convoca o co-enunciador ao âmbito da Copa do Mundo de 2006. O *contexto amplo* lembra Ronaldo, o “fenômeno” – artilheiro da Copa 2002, Brasil pentacampeão. O *contexto imediato* revelava um atleta acima do peso, lento, e com a cabeça dividida entre o futebol e às modelos que namorava. A *cenografia* mostra o *protagonista* um tanto blasé, tendo abaixo de si um ícone computacional, indicativo de *download*, dando a ideia de que a faixa vai carregando len-ta-men-te. O efeito de sentido espirituoso se dá pela superposição de três elementos a sugerir congruência: o ícone, o item lexical “carregando” e o contexto imediato da um Ronaldo lento. O emprego do gerúndio em “carregando” reforça a ideia de um Ronaldo sonolento, que ainda não estaria no ponto para enfrentar uma copa do mundo. Os fatos confirmaram o lexema e a charge.

4.2.7 *Ambivalência nominal*



Fig. 113. Charge de Bessinha, 16/08/2005
Fonte: chargeonline, acesso na data acima.

Intervenção surpreendente: Hibridização entre os sinais gráficos “L” e “D”.

Análise sintética: Os apelidos são destacáveis pela adição ou supressão da cor verde, em relação ao vermelho, que transforma – alternadamente – “Lula” em “Duda”, numa *cenografia* onde um grafiteiro intervém na cidade – uma cena validada. A tendência é que façamos o mesmo percurso sugerido pelo chargista, lendo primeiro a letra “L”, de cor mais intensa e vibrante, antes de ler “Duda”. O que aparenta um jogo de cores e palavras sugere algo mais complexo, uma *posição dialógico-discursiva do enunciador*¹⁰⁰. No *contexto imediato*, “Duda”, refere-se ao publicitário Duda Mendonça, acusado pelos antagonistas de “fabricar” um *ethos* para Lula para ludibriar os eleitores. Os sinais gráficos superpostos oferecem a possibilidade de leitura de que Lula seria uma criação de Duda.

100 Após Foucault, Pêcheux, Maingueneau e Bakhtin, diria que é um “sistema de regras, procedimentos e posicionamentos de ordem ideológica, sócio-historicamente engendrados e manifestados diante de situações pragmáticas, proporcionando uma identidade enunciativa reconhecível através de marcadores verbais e não-verbais repetíveis, relativamente homogêneos e estáveis, em relação de conformidade, antagonismo ou domínio a outras formações.

4.2.8 *Substituição paradoxal*

Fig. 114. Charge de Jorge Braga, 22/04/2007
 Fonte: chargeonline, acesso na data acima.

Intervenção surpreendente: Substituição do réu por um espelho.

Análise sintética: A charge do sexto caso selecionado mostra um juiz mirando a si mesmo num espelho. Quem não se olha num espelho? Seria uma cena banal, cotidiana, se o magistrado não proferisse o lexema “condenado”. O *efeito espirituoso* está no paradoxo, na incongruência daquele que teria a função de dar a sentença aos que cometem atos ilícitos, com pena prevista no Código Penal, proferindo a sentença contra si mesmo. “Condenado” seria uma alusão a uma operação da Polícia Federal que, através de escutas telefônicas, acusou juízes de receberem vantagens da chamada “máfia dos caça-níqueis” para liberar bingos e não apreender máquinas eletrônicas; é o lexema que dialoga com o *horizonte social imediato*, com informações partilhadas entre consumidores da informação jornalística.

4.2.9 Conversão antropomorfomecânica



Fig. 115. Charge de Angeli, Folha de São Paulo, 10/10/2005
Fonte: chargeonline, acesso na mesma data.

Intervenção surpreendente: Acréscimo de dispositivo eletromecânico.

Análise sintética: O contexto imediato revelava, por parte da imprensa, que o presidente Lula estaria à mercê dos escândalos financeiros que envolvia auxiliares diretos e membros do Partido dos Trabalhadores, do qual é filiado e fundador. Criticavam o comportamento do presidente do País que, em lugar de tomar alguma atitude digna do cargo, apresentava-se “surpreso” ou “desinformado”, alheio ao que acontecia “na sala ao lado”. Na *encenação cenográfica*, o chargista recorreu ao xenismo on/off – ligar/desligar, para conotar um presidente desligado da realidade, já que o dispositivo eletromecânico encontra-se na posição “off”, sem funcionar. Há uma *intertextualidade* com brinquedos para crianças, alusiva aos bonecos e robôs que funcionam à pilha e que, para entrarem em movimento, tem-se que apertar o “on”. Desse modo, os lexemas apresentam-se cruciais para a elucidação do enunciado, pois, a figura do Presidente, sem os dizeres indicativos já referidos, careceria de sentido ou ficaria demasiado abstrato, hermético.

4.2.10 Homofonia onomatopaica



Fig. 116. Charge de Nani, 10/08/2006
 Fonte: chargeonline, acesso na data mencionada.

Intervenção surpreendente: Troca silábica homófona acrescida de signo de explosão.

Análise sintética: temos um topônimo, no caso uma locução substantiva que designa o nome da capital de São Paulo que, sem qualquer *intervenção* significaria ela mesma. Porém, *dialogizando* com a linguagem dos quadrinhos, o autor substituiu o segmento fonêmico “pau”, de Paulo, por “pow”, onomatopéia anglicista, bastante encontrada nos *comics* (HQ), para indicar pancada, estrondo, explosão; mantendo semelhança fônica, porém reforçando o sentido de violência – valorizado pelo grafismo de contorno anguloso, com preenchimento amarelo que lembra fogo. O conjunto faz uma *interdiscursividade* com o *horizonte social imediato*, cujos acontecimentos repercutiam amplamente na mídia: organizações criminosas atacavam de forma organizada e planejada a polícia, atiravam bombas caseiras em ônibus – incendiando-os. A cenografia, é uma espécie de homofonia onomatopaica, equiparando São Paulo e “São pow lo”. No ambiente *intradiscursivo*, dezenas de charges aludiram ao *tema*.

4.2.11 Intertextualidade expressionista

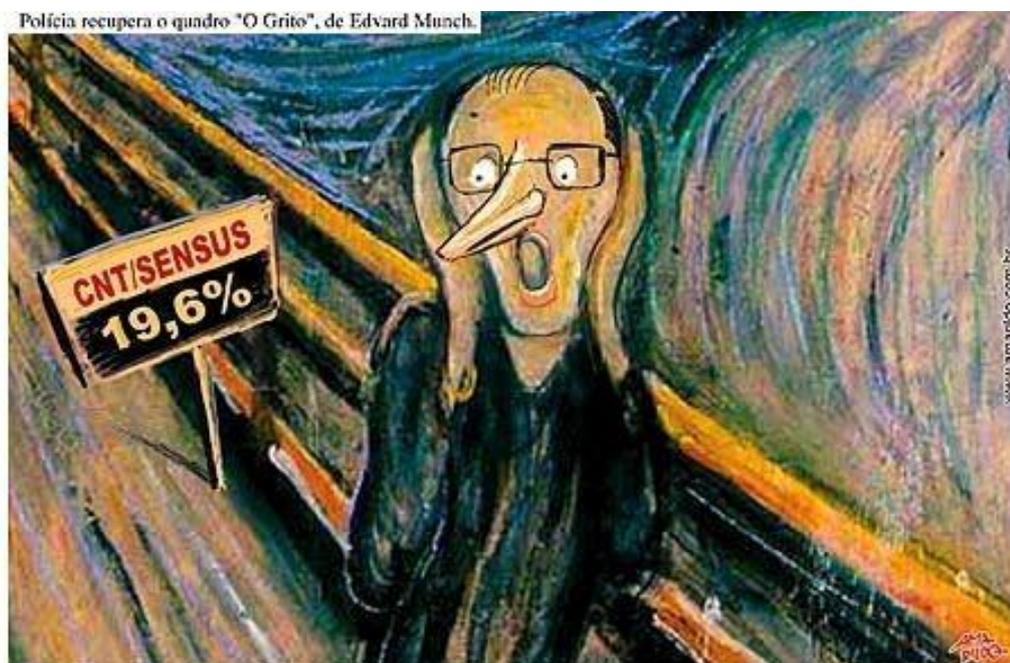


Fig. 117. Charge de Amarildo, 01/09/2006
 Fonte: chargeonline, acesso na data acima.

Intervenção surpreendente: Substituição do protagonista de obra de arte consagrada.

Análise sintética: Essa charge do Amarildo faz uma intertextualidade com o quadro “o grito”, de Edvard Munch, um ícone perturbador do expressionismo moderno. O enunciador substitui o *protagonista* original por uma caricatura do candidato à presidência do Brasil, Geraldo Alkmin, que estaria “apavorado” com seus índices nas pesquisas – *contexto imediato*. A *cenografia* emula o estilo gráfico do original a óleo.

Capturamos, via *Google* – a partir do tema *o grito de munch*, alguns enunciados para evidenciar a diferença entre *intertextualidade* e *interdiscursividade*, já que não são trazidos para o interior dos enunciados relacionados ao lado do primeiro, o original, os motivos¹⁰¹ ou

101 Circula na internet que Munch passeava com dois amigos na zona portuária de Oslo, quando teria visto um por de sol vermelho crepuscular, como sangue, como jamais havia visto. Dizem ter sido o reflexo do terremoto que afundou a ilha de Krakatoa, em Java, na Indonésia, com tsunamis de grandes proporções e lavas de vulcão; Conforme <http://www.prof2000.pt/users/asimoes/pintores.htm> e <http://www.acemprol.com/viewtopic.php?f=16&t=1459>, acessos em 04/03/2011.

os ideais que levaram Munch a realizar a obra; Desse modo, as referências têm vínculo apenas à sua materialidade expressiva, caracterizada pelos olhos esbugalhados e a boca exageradamente aberta em sentido vertical:



Fig. 118. O grito, de Munch.
Fonte: Google/imagens, acesso em 04/03/2011.

Esse quadro de Munch, de 1893, vez ou outra ocorre como *cena validada* nas charges, visto que essa imagem é de amplo conhecimento público, devido sua exposição dialogicamente convocada nos mais díspares eventos comunicacionais.

4.2.12 Equívoco dialogal

Esta derradeira charge é de 1999 e foi selecionada para análise por ter feito parte de nossa dissertação de mestrado (ANDRADE, 2002), portanto duma importância mais que emblemática vê-la submetida a uma apreciação sob nova orientação teórico-metodológica.



Fig. 119. Charge de Clériston, 20/11/1999, Folha de Pernambuco.
Fonte: arquivo digital do autor.

Suporte-meio

Jornal impresso de grande circulação no Estado de Pernambuco – a Folha de Pernambuco, de linha editorial considerada popular, onde as charges diárias são localizadas na primeira página.

Autor-enunciador

Clériston, chargista da Folha de Pernambuco desde abril de 1998. Publicou nos demais jornais da imprensa pernambucana: Diário de Pernambuco, de 1976 a 1988; Jornal da Cidade, em 1976; O Papa-Figo, esporadicamente, desde 1976; o Rei da Notícia, 24 edições entre 1973 a 1985; Folha de Pernambuco (homônimo do atual jornal em circulação), em 1988; Jornal do Commercio, 1989 a 1990. Contribuiu através da charge na luta contra o governo militar; pela redemocratização do País; particularmente, pela crítica ao autoritarismo e à corrupção. O autor recorre com frequência aos diálogos ou fala em balões.

Quadro cênico

O humorista gráfico dirige-se ao co-enunciador presumível – os leitores do jornal Folha de Pernambuco, a fim de interpelá-los com um quadro cênico ambivalente, englobando duas personalidades da esfera religiosa e da política.

Cenografia

Trata-se de uma cena clássica, contendo dois protagonistas em diálogo – cochichando.

Tema

A reação do presidente Fernando Henrique Cardoso, ao saber que um grupo de sem-terra ameaça invadir sua fazenda em São Paulo.

Contexto amplo

O Brasil tinha como presidente o sociólogo Fernando Henrique Cardoso, no exercício de seu segundo mandato. Ele enfrentava seu pior ano em termos de popularidade, tendo havido em agosto de 1999 a chamada “marcha dos 100 mil”, capitaneada pelo PT, que exibia cartazes

donde se lia “fora FHC”¹⁰². Na imprensa, circulavam denúncias de escândalos financeiros envolvendo homens da confiança do presidente, tendo a oposição, no Congresso, trabalhado para instaurar várias CPIs, como a da Telebrás/Embratel¹⁰³ e do BNDES. O Movimento dos Trabalhadores sem Terra - MST também incomodava o governo com incessantes invasões de propriedades, o que sempre trazia à tona a questão da reforma agrária ou a repressão aos membros do Movimento que ocupavam as áreas ditas improdutivas.

Horizonte contextual imediato

O presidente do Brasil, Fernando Henrique Cardoso, enfrentava os piores índices de popularidade desde a primeira eleição, com pico de 56 pontos de desaprovação, em setembro de 1999¹⁰⁴. No final do ano, fez uma viagem internacional, onde se encontrou com chefes de Estado e líderes mundiais, inclusive foi recebido pelo Papa João Paulo II, juntamente com sua esposa, a professora e antropóloga Ruth Cardoso. Naquele momento, uma fazenda de sua propriedade em Buriti, MG, sofria ameaça de invasão pelo MST. Vejamos fragmentos do que circulou na mídia no entorno da enunciação da charge:

- Notícia publicada no Diário Eletrônico, em 17 de novembro de 1999:

PF é chamada para fazenda de FHC

Agentes do Comando de Operações Táticas (COT) da Polícia Federal foram acionados para fazer a segurança da fazenda Córrego da Ponte, do presidente Fernando Henrique Cardoso, depois de um grupo de sem-terra ameaçar ocupar a propriedade para pressionar o governo a liberar crédito para o plantio. A movimentação de policiais federais não diminuiu o ânimo dos manifestantes, que ainda mantinham, até esta tarde, a intenção de promover a ocupação da fazenda caso o governo federal não garantisse a liberação de R\$ 3 milhões.¹⁰⁵

102 Ver detalhes em http://pt.wikipedia.org/wiki/Marcha_dos_100_mil_de_Bras%C3%ADlia_em_1999, acesso em 23 de fevereiro de 2011.

103 Ver, p.ex.: http://www.psiplus.com.br/privatizacao_telebras_embratel_processo.htm, acesso em 23 de fevereiro de 2011.

104 Conforme atesta o site <http://veja.abril.com.br/idade/exclusivo/fhc/cronologia.html>, acesso em 23 de fevereiro de 2011.

105 Capturada no site: <http://diariodonordeste.globo.com/1999/11/17/ultimas.htm#0009>, acessado em 22 de fevereiro de 2011.

- O presidente FHC encontrou-se com o Papa em novembro de 1999, conforme o portal da

Presidência da República Federativa do Brasil:

13 a 22.11.1999 - Participa do encerramento da VI Reunião Plenária do Círculo de Montevidéu, em São Domingos, República Dominicana (13/11). Participa da IX Reunião de Chefes de Estado e de Governo da Conferência Ibero-Americana, em Havana, Cuba (14 a 16/11). Viagem à Itália, onde manterá encontros com o Presidente Carlo Azeglio Ciampi e outros membros do Governo italiano. Além de ser recebido em audiência pelo Papa João Paulo II, no Vaticano (17 a 22/11).¹⁰⁶

E mais uma fonte:

Como FHC gosta

Ele se encontra com os grandes do mundo, longe de CPIs e Buritis

Vladimir Netto, de Roma

(...) E até em Buritis, Minas Gerais, onde o presidente tem uma fazenda, a crise insinuou-se à sombra de bandeiras vermelhas. Na porta da fazenda presidencial, um grupo de integrantes do MST ameaçava invadir a propriedade. Ou seja, nada de novo por aqui. Foi a 65ª viagem internacional de FHC desde o início de seu primeiro mandato, em 1995. (...) Em Roma, além de ver o papa, Fernando Henrique e Ruth Cardoso puderam verificar a competente restauração de um esplendor arquitetônico, o Palácio Pamphili, (...).¹⁰⁷

Portanto, a figura de FHC estava em constante exposição na mídia, o que mantinha os leitores do jornal presumivelmente informados sobre o encontro com o sumo pontífice e sobre os passos do MST em direção à propriedade do então presidente do Brasil.

Situação de comunicação co-enunciativa

O analista (também co-enunciador, leitor), em fevereiro de 2011, está diante de uma charge publicada na Folha de Pernambuco em 20 de novembro de 1999; posteriormente numa publicação experimental (ANDRADE, 2000); e por último, na dissertação (ANDRADE, 2002); incorporada ao corpus para análise final, por uma peculiaridade: o autor-enunciador

¹⁰⁶ Conforme o site da presidência: http://www.presidencia.gov.br/info_historicas/galeria_pres/galfhc, acesso em 23 de fevereiro de 2011.

¹⁰⁷ Notícia capturada no site: http://veja.abril.com.br/241199/p_048.html, com acesso em 22/02/2011.

encontra-se agora na instância de co-enunciador, exercendo o papel instituído ao assumir a posição de analista da enunciação discursiva.

Cores e texturas

O desenho é em preto e branco, com tons de cinza para caracterizar a cor escura clássica dos paletós de autoridades políticas, econômicas e financeiras, ou das pessoas que transitam nessas esferas institucionais; o contraste se dá com as vestes do papa, branca, que simbolizaria a pureza, o não-pecado. Um dado incomum é a utilização do vermelho nas letras do diálogo, talvez para encenar o ambiente clerical, com simbolismo no sangue derramado por Cristo, já que o presidente é quem é recebido pelo Papa, no caso, visto como uma deferência do chefe da igreja.

Traço e delineamento

O desenho dos protagonistas foi realizado com traços precisos, limpos, cuja harmonia está na postura corpórea que procura demonstrar um ambiente de intimidade respeitosa, porém o Papa está com as mãos uma sobre a outra, como que esfregando, passando a sensação discreta de quem está dizendo algo de seu interesse; enquanto isso, as mãos do presidente estão entrelaçadas, fixas, como quem está sem ação diante do problema ao qual supôs ser inquirido, e, ao mesmo tempo, de quem está em atitude de reverência à sua santidade, o Papa. Os lábios exageradamente “derramados”, como se fora uma enunciação surrealista, soma-se à linha de expressão que liga o canto do nariz ao canto da boca – além da sobrancelha arqueada, que confere o ar lamurioso do Presidente. Ambos estão bem assentados em seus pés, como quem para no tempo para trocar algumas palavras. O olhar ligeiramente alquebrado do Papa, com uma boca que esboça um leve sorriso, confere, no enunciado, um ar superior, daquele que faz alguma recomendação.

Protagonistas

São dois: o Papa e o presidente do Brasil, em 1999.

Itens lexicais e diálogos

Um bom exemplo de complementaridade e interação entre o léxico – as falas dialogais, e o icônico – as duas personalidades caricaturadas. Não há sentido presumível ou claro se subtrairmos as falas ou as duas figuras, aliás, os sentidos só se revelam após a leitura das reticências da réplica da figura do presidente. Esta charge foi enunciada, primeiramente, com a justaposição dos protagonistas, visto que o enunciador sabia que o encontro de ambos era amplamente divulgado na mídia, proporcionando um conhecimento relativamente partilhado com os leitores. Assim as duas figuras foram escaneadas e editadas, na época, no programa CorelDraw. O autor decidiu por esta configuração após testar vários arranjos, por que esse empresta um tom confidencial, como se cochichassem, mesmo sem saber ainda o que diriam um ao outro. Então foi criada a primeira fala, como uma provocação, pois o Papa havia dito algo parecido, sobre o povo católico frequentar com mais assiduidade a igreja. Ao perceber isso, o autor colocou a pergunta, provavelmente já prevendo a dupla orientação da palavra senhor: para o Papa, Senhor, com a primeira letra em maiúscula, era “Senhor Deus”; e para o presidente, o tal senhor era ele, proferido em tratamento respeitoso e protocolar. Temos aí uma similaridade fônica e gráfica com sentido diferente em “casa do Senhor” para “casa do senhor”, como já anotamos. Portanto, vamos colocar do lado esquerdo o que foi dito pelo padre, em seguida o que o Papa quis dizer; e por último, os efeitos de sentido suscitados ao presidente:

Está na hora = os fiéis estão dispersos # *o momento é oportuno* (para o MST);

Do povo = do rebanho católico # *dos sem-terra*;

Invadir = voltar, ocupar # *invadir* (literalmente);

A casa = a igreja, os templos católicos # *a fazenda, a propriedade* (de FHC);

Do Senhor = do Senhor, de Cristo, de Deus # *minha fazenda* (de FHC).

Justifica-se, desse modo, a réplica do presidente ao padre, que não deve ter entendido o que a polícia teria a ver com sua exortação, ou então, forçando um pouco, que a liberdade de culto estaria proibida no Brasil. Mesmo assim, não havia qualquer antecedente que justificasse tal fala. O equívoco do presidente – que dá o *sentido espiritual* à charge – deve-se à informação de que a polícia federal já havia sido solicitada a entrar em ação para evitar a ocupação/invasão (a depender da formação ideológica do coenunciador).

Intertextualidade

Temos a cena validada de que se deve ter uma atitude humilde, como baixar a cabeça, diante de autoridades eclesásticas, para que não se pareça arrogante diante de um representante de Deus. Já a postura do Papa – idêntica à do presidente – seria apropriada àquele que aconselha, exorta, mostra o caminho, em sua “imensa bondade e misericórdia”.

Interdiscursividade

Temos um eco do discurso religioso de que os pastores operam para trazer os fiéis ou converter o povo em fiéis para ver sua igreja “cheia”; e na réplica, temos um eco do discurso autoritário de que o problema dos sem-terra é caso de polícia.

Intradiscursividade

As relações entre os constituintes do mesmo discurso (religioso) são malogradas com o equívoco da réplica realizada pela figura caricatural do presidente do Brasil, que trouxe – em lugar do apoio ao desejo do Papa, a questão fundiária e como lida com ela.

Ethos discursivo

O enunciador investe contra a imagem do presidente FHC, através de uma encenação serena, aparentemente inofensiva. Porém, desnuda um protagonista que não compreende o que lhe é dito por um chefe religioso e de Estado, como o Papa, indo ao encontro do pontífice para lamuriar-se. Internamente, portanto, encena um presidente paradoxalmente fraco e autoritário, que tenta resolver os problemas internos do País com o uso da força – e que vacila diante de uma interpelação trivial. Já o *ethos* encenado relativo ao autor, teria uma corporalidade que demonstra estar na oposição ao governo federal e que se pronuncia para granjear a empatia de um público de semelhante formação ideológica.

Intervenção surpreendente

Localiza-se discretamente no fragmento da interpelação papal: “INVADIR A CASA DO SENHOR”, razão do equívoco comunicacional, posto propositalmente em maiúsculas (sintaxe visual) para não dar a priori uma pista de que o Papa se referia ao Senhor, no caso sem o destaque na primeira letra que indicaria a divindade. Poderíamos também optar pelo par discursivo: “invadir a casa do Senhor” x “chamar a polícia”: ação e consequência.

Efeitos de sentido e de humor

O humor estaria no equívoco cometido pelo presidente, que cultivaria um *ethos* de sapiência; que do ponto de vista de opositores resultaria num simulacro de soberba, de “PhDeus”, e de arrogância. Há, portanto, diversão no destronamento da sapiência. Dentre os efeitos de sentido, a enunciação revela um mandatário cabisbaixo, choramingas, que prefere agir com a polícia que tentar a negociação.

Posição axiológica do enunciador

De oposição ao presidente FHC. Os rastros deixados no enunciado demonstram claramente a posição do enunciador, pois este age, em seu dizer – na enunciação – para desconstruir (ou construir através de simulacro) aquilo que o protagonista teria para si de mais caro:

A sapiência, a erudição;

O fato de ser um democrata, num país de democracia consolidada;

O fato de ser um sociólogo e professor, portanto um sujeito afeito ao diálogo, ao entendimento, à negociação;

O fato de ser um chefe de Estado, uma autoridade máxima.

A aplicação do aparato de análise nessas doze charges demonstrou seu caráter generalizante pela capacidade de facilitar a apreciação da charge fragmentada em vinte aspectos particulares. Desse modo, pode-se organizar metodicamente tal apreciação e fazer comparações entre distintos enunciados. Também pode-se estudar em separado alguns aspectos – de como são enunciados por determinados autores. Caso se aborde uma charge sem tal aparato, é possível que algum aspecto importante permaneça oculto ou seja negligenciado. É importante observar que, todos os elementos analisados em separado são parte de um todo, de um evento único e irrepetível entre interlocutores historicamente situados.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS SOBRE A PRESENTE PESQUISA

Charge não se ensina, charge se faz. Certa vez, durante a disciplina Estética e Comunicação de Massa, perguntamos a cerca de 30 alunos se eles sabiam fazer uma charge. Todos disseram

“não”. Em seguida, dissemos: vocês sabem sim. Sabem desenhar um boneco do tipo palitinho, que as crianças fazem? Responderam afirmativamente. Em seguida demos dois temas: um local – ameaça de greve no campus por parte dos estudantes; e um nacional – a assinatura por parte do presidente em exercício, José de Alencar, da Lei dos Transgênicos. A turma foi surpreendida com algumas charges excelentes. Daí colamos nas paredes a cópia de algumas charges do dia, publicadas no chargeonline sobre o tema, e vimos que vários resultados dos alunos eram semelhantes às enunciações dos profissionais. A abordagem do tema e a construção de uma cenografia, como a presença no gabinete presidencial de plantas carnívoras interagindo com o presidente foram recorrentes – a diferença se deu, em favor dos enunciadores da mídia, na qualidade do acabamento estético.

Nós sabemos fazer charges, e as fazemos diariamente há mais de 30 anos. Daí fazer uma charge não era nosso desafio. Já havia respondido a essa questão durante anos diante do vazio do papel em branco. Não seria então uma questão de técnica ou de competência. Decidimos então arregimentar algumas charges e, diante delas, perguntar o que acontece nesses desenhos para que eles sejam charges e não outra coisa. Não sabíamos responder satisfatoriamente. Obviamente que faríamos uma lista de “coisas” a serem ditas, mas seriam desconectadas, vagas, pressuposições, hipóteses. Nascia daí o problema: diante desses enunciados seria possível desenvolver um instrumento de análise que ofereça maior qualidade e completude na apreciação de uma interpelação enunciada? Não saberíamos dizer, previamente, quais elementos constituem a charge – com segurança e amplitude. Sabíamos – como todos sabem, que a charge tem autoria, alguém que a assina, um responsável por sua enunciação; e que se referem a situações de um contexto. Talvez soubéssemos, mas não tínhamos plena consciência de que os co-enunciadores eram elementos constitutivos, que corroboram, dentre

outros, para os efeitos de sentido. Sabíamos que nas charges se faz alusão a elementos de outras esferas, mas não possuíamos um discurso para deliberar organizadamente sobre as instâncias de sua efetiva enunciação; nem tínhamos uma visão abrangente sobre o ponto no qual uma intervenção pode surpreender o co-enunciador. Sabemos fazê-lo, encontrá-lo, mas não havíamos feito um estudo sobre as estratégias enunciativas para sua consumação.

Após a construção de todos os capítulos, nosso entendimento é o de que concluímos satisfatoriamente o objetivo principal – o de analisar o processo enunciativo e co-enunciativo da charge a partir de pistas e rastros deixados em seu acabamento artístico que remetia a um fora socialmente construído e relativamente percebido. Tínhamos a perspectiva dialógica da linguagem assentada na alteridade posta por M. Bakhtin e seu Círculo previamente identificada como norteadora do empreendimento, o suficiente para ver o rio, mas não o bastante para ver o fundo do leito. Com essa base, montamos um elenco de conceituações teóricas organizada por afinidades epistêmicas, que juntas pudessem – considerando polêmicas e dissensões – fazer parte de uma esteira de saberes que comporiam um aporte discursivo. Recorremos então a recursos da AD sob a perspectiva de Dominique Maingueneau, particularmente, às noções de cenografia e *ethos* discursivo; coadjuvados por outros importantes estudiosos desse campo.

Analizamos um corpus cuja multiplicidade de linguagens, ao invés de ser uma dificuldade, foi um campo fértil para estudo dos elementos constitutivos de um todo compositivo e seu exterior: interlocutores, contexto amplo, restrito e as condições de enunciação. Debruçamo-nos sobre um processo enunciativo que não prescinde da linguística enquanto regras ou normas sociais postas em prática através de códigos inteligíveis; nem da AD, enquanto campo interdisciplinar que possibilita o estudo de valores e formações ideológicas postos em circulação através de tipos de enunciados – os gêneros discursivos – através da enunciação.

Arregimentamos então uma centena de charges buscando contemplar variados arranjos e acabamento artístico-enunciativos, com o objetivo de identificar e estudar as possibilidades estilísticas, expressivas e compositivas que corroboram para um tipo de enunciado que emprega várias linguagens. Seus itens lexicais, gramaticais, plásticos e discursivos, são articulados em um todo compositivo respondente a uma interpelação posta em circulação pelos meios midiáticos, e que se dirige a um coenunciador presumível.

Sob uma postura metódica para uma prática dialógica, articulamos o suporte teórico à nossa experiência como autor de charges em seu acabamento intelectual e artístico por mais de trinta anos nos principais jornais em circulação em Pernambuco, a partir de 1976; fato que ajudou a discernir e a preencher lacunas em formulações sistemáticas de conceitos a partir da observação empírica. Foi relevante nossa participação como palestrante, ministrante de oficinas, e membro de júri em salões nacionais de humor gráfico e no âmbito educacional da rede pública e privada. As dificuldades encontradas para encontrar referencial bibliográfico satisfatório de apoio para tais eventos nos estimularam a planejar a produção de material teórico-didático para o campo do humor gráfico – e para tal, seria imprescindível realizar uma reflexão analítica como o presente trabalho.

Respondemos a essas e a outras questões que foram se impondo no caminho, como qual a origem de uma linguagem que une arte gráfica e humor. Fomos resgatar na longínqua pré-história as primeiras manifestações pictóricas que se tem conhecimento. Daí foi construído um desfile representativo de desenhos e pinturas realizadas nos últimos 32 mil anos – com uma breve contextualização histórica e das condições de sua produção, de onde pudemos tirar algumas impressões:

A linguagem gráfica é comprovadamente um modo de expressão humana há pelo menos 25 mil anos antes da escrita, e que prossegue agora, em plena era do ambiente gráfico computacional, sem jamais ter sofrido solução de continuidade;

O conteúdo das realizações pictóricas está imbricado às condições histórico-culturais e às condições de sua enunciação, passíveis de rupturas, obediências e aperfeiçoamentos;

As manifestações artísticas alternam períodos e enunciadores fundamentados em tradições, com momentos de rupturas e artistas que interpõem novos paradigmas;

Não há valor absoluto em nenhuma concepção expressiva entre beleza e feiura, rebuscamento e simplicidade; esplendor e despojamento; razão e emoção – todas dependem dos interesses, objetivos e pressões de formas instituídas de poder;

Todas as formas de manifestação das linguagens artísticas estão ligadas ao espírito humano, por mais que novas tecnologias sejam postas à disposição;

Não há limite para a imaginação do homem diante da imposição do real.

Uma vez percorrido um horizonte amplo, quanto à ancestralidade da discursividade gráfica, nos voltamos para uma revisão bibliográfica sobre o campo do humor, também tomando um viés histórico, a fim de balizar alguns ditos e demarcar nosso posicionamento teórico sobre o tema, que são os seguintes:

O humor é o campo que engloba as demais subcategorias do risível;

O humor é uma manifestação do espírito humano;

O humor pode ser um modo agradável de dizer coisas difíceis;

O humor põe em dúvida a seriedade do sério;

O humor é a antítese do autoritarismo e do absolutismo;

O humor pode por em dúvida a legitimidade de qualquer exercício do poder;

O humor é uma forma de demonstração de poder;

O humor exercitado pode tornar a vida mais leve;

O humor é um modo de rebaixar uma ideia posta em circulação;

O humor pode ser uma estratégia de defesa ou de ataque;

O humor permeia as relações sociais cotidianas;

O humor é uma ferramenta de persuasão e sedução;

O humor pode ser uma estratégia de convencimento;

O humor diverte;

O humor pode ser cáustico;

O humor pode ser picante;

O humor pode denotar amor [*a uma causa ou pessoa*];

O humor pode ser obtido pela incongruência;

O humor pode ser extraído do insólito;

O humor pode ser fruído do absurdo;

O humor pode ser estabelecido pela justaposição [*espirituosa*];

O humor pode ser estabelecido pela ocultação;

O humor pode ser logrado pela ambiguidade;

O humor pode ser obtido pela similaridade;

O humor pode ser obtido pelo equívoco;

O humor pode ser obtido pela desproporção.

Esta lista pode ser aumentada, e essa é uma das ponderações pelas quais o humor é indefinível, pois a provocação do humor está sempre entre um pode ser que seja, mas não há garantias. Se admitimos que a quebra do equilíbrio pode causar humor; é porque nem sempre

que um estado de harmonia é quebrado o resultado é um efeito de sentido espirituoso. O humor é um tipo de sensação provocada pelos efeitos de sentido de um evento fortuito ou intencional.

O humor não é um fim em si, é um modo. Uma característica da charge é o de provocar o riso ou uma fruição prazerosa; mas o objetivo dela é fazer uma apreciação axiológica sobre um tema. Criticam-se prefeitos, com humor; criticam-se projetos, com humor; criticam-se campanhas, com humor: o humor é uma estratégia montada na enunciação para se dizer coisas. Uma charge diz coisas, e é de sua natureza constitutiva, que as diga com humor. Sobre a charge, especificamente, cumprimos a intenção de afirmá-la, de caracterizá-la no campo do humor gráfico, para que se tenha uma visão clara de sua diferença do cartum, da caricatura, da tira de humor, e do desenho e da ilustração de humor. Isso, sem esconder o quanto esses tipos de enunciado se interpenetram, e o quanto se apropriam de características marcantes que é do outro. Retomando um caso, temos charges cuja narrativa é dividida em mais de um momento – que é uma característica das tiras em quadrinhos; por outro lado, temos tiras publicadas concebidas em uma única cena – uma característica da charge.

A identificação dos elementos constitutivos da charge verificados em suas formas de ocorrência foi outro procedimento rico, pois pudemos ver como conceituações teóricas como interdiscursividade, cenografia e *ethos* são enunciadas, ou seja, a teoria constitutiva na prática; ou seja, vimos como técnicas e estilos de delineamento e emprego da cor – que são práticas artísticas, teoricamente encenam o *ethos*, o tom discursivo, e evocam discursos de enunciados de outras esferas comunicativas.

O momento crucial foi o de conceber o processo de enunciação com foco na interlocução, i.é, respeitando o princípio da alteridade posto por Bakhtin, para tornarmos evidentes as instâncias teóricas de enunciação e co-enunciação, propondo um desenho esquemático desse processo, de modo que se possa visualizar a complexidade de uma situação de comunicação e

sua consumação. Assumindo o lugar do interlocutor presumido – e numa segunda visada o lugar do analista, destacamos quais os fatores que, no interior do acabamento artístico, corroboram dialogicamente para o sucesso do ato. Dentre os fatores de maior ocorrência, estão o evento tematizado; quais os protagonistas e o que eles fazem; como aparecem os itens verbais; de onde se fala e em que tempo; qual a cenografia e em que estilo é encenada; e o mais importante deles: qual o ponto de relevância enunciativa para obtenção de efeitos espirituosos. Esse dado nos levou a conceber, para o aparato teórico de análise, o item chamado de *intervenção surpreendente*, metaforicamente falando – o pulo do gato da charge, como retomaremos adiante.

Contribuir para um campo de estudo que toma corpo, o dos estudos enunciativos – fazendo parte desse campo epistêmico, por menor que seja nossa contribuição, justifica esse trabalho. Não há regras ou caminhos determinados para enunciar uma charge, porém, do ponto de vista do analista co-enunciador, propusemos um aparato teórico com vinte instâncias de análise que propiciaram uma apreciação sistematizada de charges, o que possibilitou abranger os múltiplos aspectos da enunciação. Passamos então às últimas – mas não derradeiras – considerações sobre cada uma delas:

Suporte-meio – O jornal impresso ainda é a referência, porém a WEB vem tornando-se um lugar prático para o acesso desse tipo de enunciado, pois temos grande parte da produção midiática disponível em segundos, incluindo-se os blogs e sites especializados em humor gráfico e quadrinhos. Hoje se pode entrar na página eletrônica de um artista e ver o todo da sua produção, sua capacidade estilística, os temas de que trata; além da oportunidade de interação virtual. Para o pesquisador, esta instância possibilita saber a data de publicação e ir de encontro ao horizonte imediato da época em que a charge foi publicada, a fim de recuperar o suficiente para uma co-enunciação qualitativamente consistente.

Autor-enunciador – O conhecimento do *ethos*, da história, do perfil, da formação ideológica e da posição social do enunciador, por parte do leitor responsivo, também tem influência na apreciação da charge por parte do co-enunciador; “você pode ganhar um aumento” tem sentidos distintos se é dito pelo diretor de uma empresa para um funcionário, ou se é o que diz o horóscopo deste. Uma charge que rebaixa a fala de um governador pode ter um efeito de sentido pouco relevante se o co-enunciador sabe que o chargista fez campanha para o adversário do aludido governador. Esse fator merece maior atenção teórica pelos estudiosos das ciências da linguagem – aqui em sentido amplo.

Quadro cênico – É uma noção que Maingueneau vem desenvolvendo, junto com a de cenografia, que implica na competência do co-enunciador em discernir quanto à cena genérica, no caso a charge; e quanto à cena englobante, do que se trata, em qual âmbito instituído o leitor é interpelado a se posicionar. A maioria das charges é sobre política, mas numa delas, o leitor pode ser interpelado enquanto eleitor; noutra enquanto contribuinte, ou enquanto torcedor de um clube.

Cenografia – Toda a charge contém uma cenografia e esta faz parte da estratégia do enunciador para obter a adesão do co-enunciador no sentido de manter o interesse deste em decifrar o enunciado. Para isso é importante a noção de cena validada – uma situação narrativa presumivelmente conhecida pelo leitor, onde o chargista pode fazer uma intervenção que adultere o que lhe é familiar, esperado, para algo inusitado, inesperado, cujos efeitos de sentido suscitados sobre o tema posto para apreciação sejam fruídos espiritualmente. Na enunciação oral o locutor legitima progressivamente sua fala, enquanto que o interlocutor acompanha simultaneamente o desenrolar dessa cenografia e seu acabamento, até sentir-se compelido à troca de turno. Na charge, sua enunciação pode durar três horas, porém o co-enunciador tem diante de si um quadro completo, com tudo a ser dito já dito concomitantemente, à mercê do olhar que deve cumprir a missão em poucos segundos. É

preciso, porém, que esse respondente esteja apto a perceber na cenografia onde ocorreu a intervenção surpreendente para elaborar sua réplica.

Tema – Não deve ser visto como um verbete, de modo abrangente e vago. Quando se traz o tema “corrupção” para uma charge, ele é trazido com sujeito verbo e predicado: Exemplos publicados na mídia: “Ministério dos Transportes (sujeito) lidera irregularidades no PAC” (predicado verbal); “Chefe da polícia (sujeito) renuncia por laços com Murdoch (predicado verbo-nominal)”. Com qualquer dos temas se faria uma charge, mas o enunciador teria um sujeito para chargear – para fazer carga contra ou sobre ele, devido a algo feito a ele, por ele, ou sobre ele. Um enunciado do campo do humor gráfico sobre corrupção, cronotopicamente não situado, provavelmente, seria um cartum – que tem uma característica de tratar de temas amplos, atemporais. Quanto menor o conhecimento e a relação do co-enunciador sobre o tema, menor sua fruição, maior seu distanciamento e desinteresse. O chargista Angeli, tem como estratégia enunciativa tratar de um tema específico como se fora um macrotema, porém, quando ele aborda criticamente a “corrupção”, no contexto imediato está havendo uma denúncia e esta ocupa as manchetes do noticiário. A vinculação da charge com a denúncia é deliberadamente deixada a cargo do co-enunciador, que a faz de maneira prazerosa, tornando-o cúmplice do chargista, desse modo um participante mais ativo do jogo.

Contexto amplo – É na noção de mundo dado somado a mundo relativamente compartilhado entre os interlocutores. Engloba o mundo histórico e o mundo interior, pois a formação ideológica é um subproduto do mundo vivido e do mundo percebido; obviamente abrange tanto a consciência que o sujeito tem de si, e, principalmente como ele, de fato, age, diante das interpelações que lhe são feitas. Segundo essa noção, o co-enunciador terá mais ou menos condições de tomar uma atitude responsiva diante de uma cena englobante, ao âmbito que ele encerra.

Horizonte contextual imediato – Aquele que enuncia é em si já um respondente. Na prática, é o que pauta o trabalho dos jornalistas – os repórteres cumprem uma pauta que resulta num texto (matéria) informativo, investigativo, analítico e/ou opinativo sobre um tema levantado.

O chargista lê os jornais diários de seu interesse, consulta os hipertextos midiáticos, lê colunistas, e consulta as últimas notícias para escolher um caso a ser comentado graficamente com humor. Esse enunciador e seu co-enunciador levam em conta as implicações com o passado, o presente e o futuro que o tema suscita.

Situação de comunicação co-enunciativa – Sabem os interlocutores que a situação de comunicação instaurada está no campo do humor, onde ironia, sarcasmo ou zombaria são previsíveis; onde certas coisas podem ser ditas – sem exigência de comprovação ou compromisso com verdades institucionalizadas; afinal, foi instaurado um enunciado carnavalesco e cabe ao co-enunciador a decisão de participar responsivamente ou ignorar a proposição. Há um conjunto de condições como a página em que a charge é disponibilizada, algumas com um item lexical acima, como um antetítulo topicalizado: “Humor” ou “Opinião” – um termo ambivalente entre indicação ou advertência; ou o nome do autor que, no caso, também funciona como indicativo de que é um espaço onde cabe a galhofa. Um desenho encimado por “Laerte” ou “John Lennon”, organiza o *input* do co-enunciador para a leitura da proposição gráfica como um enunciado de humor, ou para o talento alternativo de um astro da música *pop*.

Cores e texturas – Emprestam o status de realidade às personalidades e objetos cenográficos.

São exploradas como marcadores enunciativos capazes de suscitar estados de espírito do caricaturado, o *ethos* encenado pelo enunciador, a identidade de um partido político ou de um clube. Quando o artista simula a cor da pele, ele está denotando uma propriedade do objeto; quando o protagonista é apresentado com a face roxa, tem-se a conotação “roxo de raiva”. O vermelho pode ser o indício de que alguém foi ferido ou morto; pode indicar que a fruta está

madura; pode simbolizar um ambiente violento, e até lugares do imaginário como o inferno. As cores e texturas podem funcionar como “adjetivos”, portanto devem ser empregados com parcimônia pelo narrador. As texturas gráficas podem fazer o papel da cor, indicando rubor facial ou a fervura da água numa panela; podem indicar velocidade ou simular uma área cultivada. Tais recursos podem substituir indicações verbais, permitindo que permaneçam apenas os itens lexicais indispensáveis como diálogos ou pensamentos.

Traço e delineamento – É o que dá contorno às figuras e as tornam passíveis de identificação. O modo como se desenha pode conferir força expressiva e movimento ao que é encenado. Observamos que o ato de enunciação do traço e da pincelada registrado carrega consigo a rapidez e a dinâmica com que foram delineados ou executados. Os motivos pintados por Caravaggio suscitam uma movimentação e expressividade que não se encontra na obra de Raphael Sanzio – e ambos os enunciados estão estáticos – são figuras pictóricas. Esse é um fenômeno da enunciação plástica que mais nos encanta.

Protagonistas – Se no romance, é comum escrever o nome do falante, nas charges desenha-se a figura dos protagonistas, geralmente dois, um que pergunta ou comenta, e outro que responde ou retruca. Quando se trata de personalidades, recorre-se à caricatura; quando se trata de representantes de categorias profissionais, recorre-se a uniformes; jogadores a padrões de seus clubes, etc. Às vezes os atores em cena servem apenas de suporte às intenções do enunciator que visa rebaixar a um terceiro, de quem se fala. Há casos em que uma cidade protagoniza o enunciado: desenha-se o Rio de Janeiro com rastros de balas perdidas cruzando o ar; desenha-se a cidade do Recife comparada a um queijo suíço, por conta dos buracos; ou São Paulo com os prédios “tapando os narizes”, por conta da poluição.

Itens lexicais e diálogos – São variadas as formas de sua ocorrência. As mais comuns são os balões de diálogos; os títulos aplicados ao enunciado; as siglas para designar partidos e instituições; as placas de advertência (é proibido fumar). Porém o mais interessante – pois é

uma característica do gênero, devido à sua plasticidade, é a interferência gráfica que se dá a letras e palavras como mudanças de cor e tamanho, ou a supressão delas; e sua localização em roupas e objetos, satirizando o protagonista. Também causa efeito divertido uma palavra que não é marcada, mas é sugerida ao imaginário do co-enunciador presumível. Quando vemos um treinador de time derrotado ostentando orelhas enormes, lemos “burro!”.

Aspecto polifônico – A charge é um tipo de enunciado atravessado por muitas vozes, pois se convoca para seu interior acontecimentos das mais variadas esferas. As formas de ocorrência são tão variadas quanto à capacidade criativa dos enunciadorees. Esse é um fator do aparato que motiva polêmica e incompreensão, pode ser aceito teoricamente, porém, quando se produz um tipo de enunciado como um conto, uma história em quadrinhos, ou uma charge, o enunciador cria personagens e a estes são dadas vozes. Essas vozes não são necessariamente as do autor, pois a palavra que é convocada e enunciada, já vem com acentos avaliativos de inúmeras esferas públicas e sociais. Sabemos que um chargista pode por a fala do Papa numa charge, e que ele pode até criar uma fala que o Papa não disse; porém em qualquer dos casos, essa voz papal carrega o peso da instituição católica, mesmo que seja rebaixada pelo enunciador. Mas não é, necessariamente, a voz do enunciador que fala sozinha, pois, mesmo quando ele destrona uma voz, o faz à luz de formações ideológicas antagônicas, que são históricas e instituídas alhures. A voz de Fidel Castro, posto como protagonista em uma charge, tanto pode vir com o acento avaliativo dos que simpatizam com a Ilha, como acentuada de modo caricato, sob um ponto de vista congruente ao norte-americano. Quando falamos de outrem, o fazemos em consonância ou dissonância a outras vozes. Bakhtin e tantos outros pensadores e pesquisadores estão presentes em todas as linhas da presente tese, mesmo quando não citados, nem copiados; e não escrevemos o que queremos e sim o que é possível, como esta própria última asserção.

Intertextualidade – Empregamos aqui sob a noção da convocação para certo enunciado, de fragmentos de outros textos de fonte precisa ou reconhecida, mesmo que não se saiba a autoria. O conhecimento partilhado entre os interlocutores de que se trata de uma alusão, paráfrase, citação ou paródia, é crucial para os efeitos de sentido que se quis suscitar. Dessa maneira, um deputado posto em cena com um enorme nariz de madeira faz uma intertextualidade com os contos da carochinha, precisamente com a história de Pinóquio, um garoto de madeira que, ao mentir, tinha como consequência o aumento do nariz. A ação intertextual na enunciação é a convocação do fragmento “aumento de nariz”, de um outro gênero de um outro campo discursivo.

Interdiscursividade – É quando além da intertextualidade, se traz o componente axiológico de outro texto-enunciado. É o caso da noção de mentiroso, e de que mentir gera problemas, trazido para um enunciado junto com a citação “aumento de nariz”. Quando um adolescente hoje usa um *piercing* como objeto decorativo, ocorre uma intertextualidade com o movimento Punk, nascido na Inglaterra em redor de 1980; mas quando ele usando *piercing* ou não, adota ou pratica o comportamento agressivo e revoltado apregoado na época, ocorre uma interdiscursividade. A intertextualidade está ligada à plasticidade do que é trazido de outro (con)texto; à remissão, à citação sem compromisso com o sentido intrínseco do objeto citado. A interdiscursividade é constitutiva do discurso que é encenado através da enunciação. O discurso não é algo aprisionado no enunciado; os enunciados são unidades comunicativas atravessadas pelos discursos. Os efeitos de sentido suscitados no enunciado sofrem alteração contínua, devido à proximidade ou não do objeto de que se fala; da ação do tempo; ou da formação ideológica de quem co-enuncia. Uma charge pode conter elementos discursivos cujas marcas revelem um discurso racista, mesmo que seu tema seja a partida final de um campeonato de futebol. Bastaria que os atletas de pele branca fossem enunciados

graficamente com um corpo de proporção similar ao homem vitruviano de Da Vinci, enquanto os atletas negros teriam pernas curtas e braços compridos alusivos a um chimpanzé.

Intradiscursividade – Toda charge já é em si intradiscursiva, pois encerra em seu enunciar atributos que remetem a enunciados anteriores e que fazem com que ele seja reconhecido como charge. Porém, para efeito de análise, é importante destacar os elementos intradiscursivos relevantes, tanto para a compreensão do enunciado quanto para o enriquecimento possa instituir em outros produtos do mesmo campo.

Ethos discursivo – No caso da charge entendemos ser importante notar duas instâncias de encenação do *ethos*: o que o autor-enunciador constrói para seus protagonistas e personagens; e o que constrói para si, i.é, como institui a si mesmo durante o ato de enunciação de certos temas. A tendência é que as duas instâncias se combinem. Um chargista que se pronuncie de modo virulento contra um presidente da República, possivelmente o põe em cena em forma de simulacro – do modo mais humilhante e rebaixado possível. Vemos o *ethos* como uma noção adverbial.

Intervenção surpreendente – É a intervenção que o chargista opera nos protagonistas, nos objetos, na cenografia ou na parte verbo-textual, que altera o sentido original para uma nova formulação: um ministro da fazenda que ostenta dentes enormes dirige-se a um contribuinte que, por sua vez, protege o pescoço. O efeito de sentido torna-se mais interessante se uma charge como essa circular na época de entrega da declaração do Imposto de Renda, ou imediatamente à criação de um novo imposto. Uma charge sem qualquer intervenção inesperada, congruente com a aparência do real, dificilmente causa efeito de humor.

Efeitos de sentido e de humor – É o resultado de toda a enunciação do chargista, considerando-se todos os elementos discursivos que corroboraram para tal empreendimento.

Podemos destacá-lo da intervenção surpreendente, posto que, a combinação de uma intervenção nem tão surpreendente assim realizada numa charge que trata de um tema que

afeta sobremaneira o co-enunciador, pode suscitar uma fruição mais efetiva, que uma charge considerada pelos especialistas como “genial”, mas que versa sobre um tema de pouca monta para o interlocutor.

Posição axiológica do enunciador – Pode ser inferida pelo modo como se enuncia, pelas marcas que se deixa a saborear. Podemos tirar conclusões sobre o posicionamento de um autor em seu enunciado, porém, é mais seguro analisar um conjunto deles, a fim de caracterizar uma formação ideológica, pois esta deve revelar certa coerência e dispersões sobre os temas tratados. Embora não seja exatamente nosso objeto de estudo, ao debruçarmos sobre um número significativo de charges, pudemos notar em alguns enunciadores, p.ex., um posicionamento que caracteriza o seguinte quadro: contra os candidatos do PT e simpáticas ao candidato do PSDB; hostis a Che Guevara, Hugo Chávez e Fidel Castro; hostis a povos de origem árabe; rebaixa todas as ações diplomáticas do Brasil nos fóruns internacionais; exacerba o modo de falar fora da norma culta do ex-presidente Lula e do povo nordestino em geral – mesmo que o enunciador com esse perfil seja também nordestino; tendência à homofobia; e a enunciar mulheres em importantes cargos públicos enaltecendo ou rebaixando atributos físicos sem levar em conta sua competência para o cargo.

Um analista, para ter sucesso em inferir o posicionamento ideológico de um enunciador-chargeista, deve ter um cuidado especial com todos os fatores que fazem parte deste aparato. Uma análise apressada pode colocar um enunciador como de posicionamento hostil a uma personalidade ou a um grupo de convergência política, se não for levado em conta, por exemplo, seu histórico e seu *ethos* enunciativo, i.é, seu posicionamento contumaz diante dos temas que alude. Uma charge jocosa sobre Lula ou Serra, revela o posicionamento nos respectivos enunciados, mas não necessariamente o posicionamento do autor diante dos chargeados e seus grupos políticos ou, principalmente seu posicionamento diante de temas éticos e ideológicos. Certo professor universitário fez o seguinte lamento: “O Angeli faz cada

uma contra o Lula...”, no que retrucamos, faz sobre o Lula, mas nem chega perto da entonação agressiva que empregou contra Maluf e José Sarney. Portanto, ao conhecer o poder de fogo do enunciador quando este se põe contra uma personalidade, é importante o conhecimento de seu histórico enunciativo diante de outros temas. Diria que o ex-presidente Lula, mesmo quando esteve chargeado (glosado) pelo Angeli, de fato esteve “protegido” por ele, que sempre o desenhou como uma figura enorme, poderosa e, muitas vezes, sendo vítima de grupos fisiologistas. De modo contrário, um chargista que rebaixava sistematicamente o então presidente, desenhou o Lula em seu primeiro pronunciamento na ONU, do seguinte modo: a figura do Lula era tão pequena que ele discursava na ponta dos pés, sobre um caixote tosco, para poder alcançar o microfone sobre o púlpito – metaforicamente conotando que ele não estaria à altura daquela tribuna; além disso, não citou um trecho de seu discurso – este foi substituído por um texto grosseiro, caricaturalmente distante da norma padrão.

Durante a análise das charges, fui instado a pensar na multiplicidade de pormenores da proposição chargística, marcados ou não, que, sem um aparato organizado nesses vinte fatores, certamente, não seriam considerados. Durante os últimos meses, para nossa satisfação, percebemos um crescimento qualitativo em nossa capacidade de ler o mundo: páginas de jornal, programas de TV, shows musicais, filmes, trabalhos acadêmicos e, obviamente, charges – todos eles fruídos criticamente com maior clareza e velocidade, com despesa de menor esforço, o que é prazeroso e útil.

O aparato proposto pode balizar a pesquisa e organizar o trabalho e a discussão de estudantes em sala de aula, pois, com esse guia de análise, tem-se por onde começar, pois há aspectos em separado que podem ser hierarquizados, ordenados ou, simplesmente ressaltados para discussão.

O objetivo da tese não se cumpre isoladamente em demonstrar a aplicação de um aparato de análise – esse foi um caminho encontrado, um resultado teórico-prático, sem dúvidas, útil;

mas é igualmente importante o todo compositivo, a metodologia fundada na historicidade da imagem gráfico-pictórica; nas reflexões sobre humor; nas comparações com outros tipos de enunciados do campo do humor gráfico; na análise em separado de cada elemento constitutivo da charge; tudo isso sob o guarda-chuva teórico montado para esse fim. Os vinte fatores que compõem o aparato teórico-metodológico de análise são a ponta do iceberg, que tem sob si uma discursividade fundada na historicidade e na observação empírica. Portanto se sustenta em toda a arquitetura do presente texto-enunciado. Ele será aperfeiçoado doravante em seu uso prático, inclusive já foi adaptado para a disciplina “Linguagem gráfica e enunciação publicitária”, cuja ementa e programa constam nos anexos.

Ao final das contas, esta tese é polifônica. Responsabilizamo-nos pela arquitetura do todo, pois o propósito de embrenhar-nos pela enunciação e seu entorno jamais foi deixado de lado e, aliás, esteve latente desde a dissertação de mestrado. Quantas vozes estão presentes aqui? Devem ter milhares delas – se considerarmos as não marcadas. Longe de ser uma afirmação retórica, o sentimento é de que fomos mais conduzidos por uma epistemologia do saber – pela noção de ser e estar num mundo histórico relativamente compartilhado pelos nossos pares acadêmicos, artísticos e profissionais – do que conduzimos. A sensação de inconclusibilidade dos temas e capítulos se deve a essas vozes que não cessam de gritar: essa gravura não pode ficar de fora; essa citação tem que entrar ali; esse artista foi imprescindível para o desenvolvimento da narrativa gráfica; essa noção teórica foi pouco explorada etc. Elas vão continuar clamando – e é em razão delas que os temas aqui trabalhados sofrerão acréscimos e podagens, em busca da clareza, e de novos desafios diante do universo de possibilidades do fenômeno da expressão da linguagem humana. Que o presente trabalho suscite polêmicas, questionamentos e afinidades teóricas para alcançar novos ares. Que o digam Cézanne, Seurat e Van Gogh... E Henfil.

REFERÊNCIAS

- ALBERTI, Verena. 1999. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Zahar.
- ALMEIDA, Danilene B. L. (org.) 2008. *Perspectivas em análise visual: do fotojornalismo ao blog*. João Pessoa, PB: UFPB.
- AMORIM, Marília. 2006. Cronotopo e exotopia. In: Brait (org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: contexto.
- ANDRADE, Antonio Cleriston de. 2000. *Charge: criação, função, poder e humor*. Recife: Edição experimental do autor. 48p.
- _____. 2002. *O espírito da charge além da notícia jornalística*. Recife: UFPE, Dissertação de mestrado.
- _____. 2005. Traço e memória discursiva nas HQs. In: _____ (org.). *Conferências de bolso*. Recife: ACAPE
- _____. 2010. O léxico na charge; *anais de seminários da Intercom Nordeste 2010*. CD-ROM. Campina Grande: UEPB.
- _____. 2010. *O problema da literalidade do material irônico; anais de seminários do III Colóquio ALED Brasil*. Recife: UFPE.
- ARNHEIM, Rudolf. 1997. *Arte e percepção visual*. Uma psicologia da visão criadora. São Paulo: Pioneira/USP.
- AZEREDO, José Carlos de (org.). 2001. *Letras e comunicação: uma parceria no ensino de língua portuguesa*. Petrópolis, RJ: Vozes.
- BAKHTIN, Mikhail. 2000. *Estética da criação verbal*. [Trad. a partir do francês por Maria Ermantina Galvão] São Paulo: Martins Fontes.
- _____. 2002a. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rebelais*. São Paulo: Hucitec/Annablume.
- _____. 2002b. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec/Annablume.
- _____. 2002c. *Questões de literatura e de Estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec/Annablume.
- _____. 2003. *Estética da criação verbal*. [Trad. a partir do russo por Paulo Bezerra] São Paulo: Martins Fontes.
- _____. 2005. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense.
- BRAIT, Beth. 1996. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas, SP: Unicamp.
- _____. (org.). 2001. *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas, SP: Unicamp.
- _____. (org.). 2005. *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: contexto.
- _____. (org.). 2006. *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: contexto.
- _____. (org.). 2009. *Bakhtin e o círculo*. São Paulo: contexto.

- CAVALCANTI, Lailson H. 1996. *Humor Diário: a ilustração humorística do Diário de Pernambuco (1914-1996)* Recife: UFPE.
- _____. 2002. *Retrato oficial*. Recife: CEPE.
- _____. 2007. No princípio era o Carcondão. In: *Continente multicultural*, Recife, ano VII, nº 75, p.20-21, março.
- CHARAUDEAU, Patrick. 2009. *Linguagem e discurso: modos de organização*. São Paulo: Contexto
- _____ e MAINGUENEAU, Dominique. 2008. *Dicionário de análise do discurso*. São Paulo: contexto.
- CLARK, Katerina e HOLQUIST, Michael. 1998. *Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Perspectiva.
- Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. 2009. Instituto Antonio Houaiss. Rio de Janeiro, RJ: Objetiva.
- DORBERSTEIN, Arnaldo Walter. 2010. *O Egito antigo*. Publicação eletrônica. Porto Alegre: EDIPUCRS, 174 p. Modo de acesso: <<http://www.pucrs.br/orgaos/edipucrs/>>
- DRIGO, Maria Ogécia e SOUZA, Luciana C. Pagliarini de. Beth. 2008. *A charge política jornalística como processo sógnico*. Verso e reverso: revista da comunicação. Reproduzido no site: <http://www.versoereverso.unisinos.br/index.php?e=7&s=9&a=64> Acesso em 7 de setembro de 2008.
- DONDIS, Donis A. 1997. *Sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes.
- EISNER, Will. 1989. *Quadrinhos e Arte sequencial*. São Paulo: Martins Fontes.
- ERBOLATO, Mário L. 1986. *Dicionário de propaganda e jornalismo*. Campinas, SP: Papyrus.
- FARACO, Carlos Alberto. 2001. Bakhtin e os estudos enunciativos no Brasil: algumas perspectivas. BRAIT, Beth (org.). In: *Estudos Enunciativos no Brasil: histórias e perspectivas*. Curitiba: UFPR, 2001.
- _____, C.A.; TEZZA, C.; CASTRO, G. (orgs.); BRAIT, Beth... et al. *Diálogos com Bakhtin*. Curitiba: UFPR, 2001.
- _____, Carlos Alberto. *Linguagem & diálogo: as idéias lingüísticas do círculo de Bakhtin*. Curitiba: Criar, 2003.
- FILHO, Antonio Gonçalves, in: Veja on-line, Edição 1724, de 21 de outubro de 2001
- FREUD, Sigmund. 1998. Edição Eletrônica das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago.
- GOMBRICH, Ernst. H. 2009 [1950]. *A história da arte*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 16ª edição, 654p.
- GONÇALO JUNIOR. 2006. *Biblioteca dos quadrinhos*. São Paulo: Opera Graphica.
- GREGOLIN, Maria do Rosário V. 2001. *Análise do discurso: entornos do sentido*. Araraquara: UNESP, FCL, Laboratório Editorial; São Paulo: Cultura Acadêmica.
- _____ e BARONAS, Roberto (org). 2003. *Análise do discurso: as materialidades do sentido*. São Carlos/SP: Claraluz.
- HOUAISS, Antonio. 2009. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa – versão eletrônica*. Objetiva.
- INDURSKY, Freda. 2000. *Reflexões sobre a linguagem: de Bakhtin à Análise do Discurso*. In: *Línguas e instrumentos lingüísticos nº 4/5* Campinas, SP: Pontes.
- KNAPP, Mark L. e Hall, Judith A. 1999. *Comunicação não-verbal na interação humana*. São Paulo: JSN.
- LAKATOS e MARCONI. 2010. *Metodologia científica*. São Paulo: Atlas, 2010.

- LIMA, Herman. 1963. *História da caricatura no Brasil*. 4 vol. Rio de Janeiro, RJ: José Olympio Editora. 1798p il.
- LIPOVETSKY, Gilles. 2005. *A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo*. In: _____. *A sociedade humorística*. Barueri, SP: Manole.
- MAINGUENEAU, Dominique. 1997. *Novas tendências em análise do discurso*. São Paulo: Parábola.
- _____. 2004. *Análise de textos de comunicação*. São Paulo: Cortez.
- _____. 2005. *Gênese dos discursos*. Curitiba: Criar.
- _____. 2008. *Cenas da enunciação*. São Paulo: Parábola.
- _____. 2010. *Doze conceitos em análise do discurso*. POSSENTI, Sírio, SOUZA-e-SILVA, Maria Cecília P. (Org); trad. Adail Sobral... [et.al.]. São Paulo: Parábola.
- MARCUSCHI, Luiz Antonio. 2007. *Fenômenos da linguagem: reflexões semânticas e discursivas*. Rio de Janeiro: Lucerna.
- McCLOUD, Scott. 2005. *Desvendando os quadrinhos*. São Paulo: Makron Books do Brasil.
- MELO, Roger. 1999. O texto e a construção dos sentidos: do verbal e do não-verbal. In: AZEREDO, J. C. de (org.). *Letras & Comunicação: uma parceria no ensino de língua portuguesa*. São Paulo: Martins Fontes.
- MINOIS, Georges. 2003. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: UNESP.
- NASCIMENTO, C. A. R. do. *To laugh is proper to the man*. Trans/Form/Ação (São Paulo), v. 21–22, p.27-32, 1998–1999.
- NIETZSCHE, Friedrich W. *Os Pensadores – Obras Incompletas*. São Paulo: Abril, 1974.
- OLIVEIRA, Maria L. Simões de. 2001. Charge: imagem e palavra numa visão burlesca do mundo. In: *Letras e comunicação*. AZEREDO, José Carlos de (org.) Petrópolis: Vozes.
- PENNA, Maura L. 1997. *A atribuição de identidade social como ato de categorização* (In: Identidade social, linguagem e discurso). 3º capítulo de Tese de doutorado apresentada na UFPE, orientada por Luiz Antônio Marcuschi.
- PEREIRA, Maria T. Gonçalves . 2001. A linguagem não-verbal no texto escrito: da apropriação da imagem pela palavra. In: *Letras e comunicação*. Petrópolis: Vozes.
- POSSENTI, Sírio. 1998. *Os humores da língua: análises lingüísticas de piadas*. Campinas, SP: Mercado de Letras.
- _____. 2001. *Discurso, estilo e subjetividade*. São Paulo: Martins Fontes.
- _____. 2002. Sobre o sentido da expressão “sentido literal”. In: _____. *Os limites do discurso*. Curitiba: Criar.
- SOUZA, L. C. P. 1986. *Charge política: o poder e a fenda*. São Paulo: Dissertação de Mestrado, PUC/SP.
- RABAÇA & BARBOSA. 1978. *Dicionário de Comunicação*. Rio de Janeiro: Codecri.
- RIANI, Camilo. 2002. *Linguagem & cartum... Tá rindo de quê? Um mergulho nos salões de humor de Piracicaba*. Piracicaba: UNIMEP.
- RODRIGUES, Rosângela Hammes. 2005. Os Gêneros do discurso na perspectiva dialógica da linguagem: a abordagem de Bakhtin. In: Meurer, J. L., Bonini A., Motta-Roth S. (orgs.). *Gêneros: teorias, métodos, debates*. São Paulo: Parábola.
- SAMPAIO, Maria Cristina Hennes. 2008. *Democracia, cidadania e produção de um espaço público democrático em tempos de globalização: práticas discursivas entre Estado-sociedade no movimento*

- grevista da educação em Pernambuco (1987-1990) São Paulo: Serviço de Comunicação Social. FFLCH/USP
- SOUZA, L. C. P. 1986. *Charge política: o poder e a fenda*. São Paulo: Dissertação de Mestrado, PUCSP.
- TEIXEIRA, Luis G. S. 2001. *O traço como texto: A história da charge no Rio de Janeiro de 1860 a 1930*. Coleção Papéis Avulsos, n. 38. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa. Disponível em: http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/o-z/FCRB_LuizGuilhermeSodreTeixeira_A_historia_da_charge.pdf. Acesso em: 19 mai. 2011.
- VALENTE, André. 2001. Aspectos Semânticos em charges e cartuns. In: AZEREDO [org.]. *Letras e comunicação*. Petrópolis, RJ: Vozes, p.138-150.
- VAN LEEUWEN, T. 2006. *Introducing social semiotics*. London: Routledge.
- VÁZQUEZ, Adolfo S. 1999. *Convite à estética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. www.chargeonline.com.br.

ANEXOS

Honoré Daumier - o precursor da charge

(In: http://www.aleph.com.br/moretti/artigos_daumier.htm, acesso em 10 jul. 2011)

Fernando Moretti

Honoré Daumier nasceu na França (Marselha) em 1808. Desde pequeno não se interessava pelos estudos, só queria desenhar. Quando a família mudou-se para Paris ele passava o tempo desenhando pessoas e cenas dos bairros pobres da cidade, tema que o atraía bastante. Foi aluno de Alexandre Lenoir, um velho artista que apreciava Rubens e era colecionador de esculturas. Depois disso, Daumier estudou na Escola de Belas Artes e na Academia Boudin. Aos 13 anos seu pai sofreu um derrame e ele teve que procurar um emprego. Começou como office-boy de um agente de polícia. Depois trabalhou como balconista na badalada livraria Palais-Royal, onde começou a captar as características da "Comédia Humana" para suas futuras caricaturas.



Com 19 anos, Daumier decidiu seguir a carreira artística. Mas, incapaz de ganhar a vida como pintor ou escultor, acabou aceitando em 1830 um emprego de desenhista de litogravuras no jornal "La Caricature". Seu chefe era Charles Philipon, fervoroso jornalista de oposição associado a liberais políticos, cujo jornal defendia os ideais republicanos contra o rei Luís Felipe I. Daumier estava no ambiente certo. Aveso a monarquia e simpático às ideologias liberais, suas charges foram tomando cunho político. Em 15 de dezembro de 1831, ele deu seu primeiro passo para a fama com uma charge sobre impostos: "[Gargantua](#)" - que mostrava o rei Luís Philipe gordo e engolindo sacos de ouro extorquidos do povo. O rei tolerava as piadas que a Imprensa fazia às suas custas. Mas essa bastou e, em vez de processar o jornal, confiscou-o. Não era hábito do rei punir um ofensor. Honoré Daumier teve

tal honra! Isso custou-lhe em 1832 seis meses de prisão, dos quais passou dois na prisão estadual Sainte-Pélagie e quatro na Casa de Saúde Dr. Pinel - hospital de doentes mentais, pois o rei queria mostrar que só um insano podia satirizá-lo. Solto em fevereiro de 1833, Daumier voltou a chargear (atacar) o regime através de seus desenhos ferinos, porém nunca mais foi indiciado.

Em 1835 a sátira política foi proibida, o "[La Caricature](#)" foi fechado e Daumier teve de abandonar a [charge política](#), voltando-se à [charge social](#) publicando no jornal "[Le Charivari](#)" (A Balbúrdia) sob o pseudônimo de Rougelin. O trabalho de Daumier foi influenciado por escritores contemporâneos como: Balzac, Zola, Dickens e Baudelaire. Balzac, referindo-se ao acabamento escultural de suas litogravuras, dizia que ele tinha um toque de Michelangelo. Baudelaire aconselhou-o a abandonar os temas mitológicos e concentrar-se mais na realidade da [vida parisiense](#). Paris oferecia-lhe uma fartura de cenas, incluindo banqueiros, mulheres fúteis, advogados, colecionadores de arte, lojistas e vagabundos. Isso durou pouco, pois durante a Revolução Republicana de 1848 ele abraçou a charge política novamente.

As mais de 4 mil litogravuras de Honoré Daumier abordam a decência, as fraquezas dos franceses, as instituições civis, culturais e religiosas. Podemos dividir sua vida profissional em duas partes: de 1830 a 1847 ele trabalhou como [litógrafo](#), [chargista](#) e [escultor](#); no começo de 1848 até 1871, ele foi um [pintor](#) impressionista. Sua sensibilidade às dificuldades das pessoas não privilegiadas está no quadro "Vagão de 3ª Classe" que mostra, com grande compaixão, um grupo de pessoas pobres viajando de trem. Seus amigos eram pessoas românticas, pobres e esquerdistas entusiastas, como: Corot, Rousseau, Millet e [Victor Hugo](#) - que montou a "Exposição Daumier", com suas telas, desenhos e esculturas. Apesar disso, Daumier não era membro de nenhum círculo literário ou artístico. Não gostava de participar de salões ou cafés. No fim da vida morava numa casa comprada por seu amigo Corot, em Valmondois. Em 1875, a cegueira calou sua pena ferina e em 11 de fevereiro de 1879, uma paralisia cerebral levou-o para sempre.





Universidade
Federal
de Pernambuco
PROACAD

PROGRAMA DE DISCIPLINA

Dados da Disciplina

Código	Nome	CH SEMANAL		Nº. de Créd.	CH Global
		Teórica	Prática		
CO	Linguagem Gráfica e Enunciação Publicitária.	2h	1h		45h

EMENTA

Concepção de uma Filosofia da Linguagem. Teoria da enunciação. Elementos do design gráfico e discursividade. Elementos de Análise do Discurso. Elementos da Encenação Discursiva. Hierarquia e Valores na Linguagem Visual Comunicativa e Persuasiva. Dialogismo, Intradiscursividade, Intertextualidade e Interdiscursividade. Efeitos de Sentido. Linguagem Publicitária e Hiperlinguagem.

CONTEÚDO PROGRAMÁTICO

1. Uma Filosofia da Linguagem.
2. Teoria da Enunciação.
3. Elementos do design gráfico.
4. Análise da enunciação gráfica publicitária:
 - 4.1. Suporte-meio;
 - 4.2. Cliente/Assinatura do responsável/Enunciador;
 - 4.3. Quadro cênico;
 - 4.4. Cenografia;
 - 4.5. Tema;
 - 4.6. Contexto amplo;
 - 4.7. Horizonte contextual imediato;
 - 4.8. Situação de comunicação e de co-enunciação;
 - 4.9. Cores, texturas e tonalidades;
 - 4.10. Traço, formas e delineamento;
 - 4.11. Volumes, espaçamentos, proporções, ritmo, fundo e disposição;
 - 4.12. Protagonistas;

Departamento a que pertence a disciplina

Comunicação Social

Homologado pelo Colegiado de Curso ou Área

Assinatura do Chefe do Departamento

Assinatura do Coordenador do Curso ou Área



Universidade
Federal
de Pernambuco
PROACAD

- 4.13. Itens redacionais;
4.14. Aspecto polifônico;
4.15. Intertextualidade;
4.16. Interdiscursividade;
4.16. Intradiscursividade;
4.17. Ethos discursivo;
4.18. Intervenção surpreendente;
4.19. Efeitos de sentido;
4.20. Posição axiológica do enunciador.
1. A Concepção Dialógica da Linguagem no Enunciado Publicitário.
2. Noções design moderno e pós-moderno.
3. Análise de Publicidades Contemporâneas.

BIBLIOGRAFIA

- BAKHTIN, Mikhail. 2000. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes.
- _____. 2002a. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec.
- _____. 2002b. *Questões de literatura e de Estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec/Annablume.
- CRAIG, James. Produção Gráfica. James Craig. São Paulo: Universitária.
- ALMEIDA, Danille B. L. (org.) 2008. *Perspectivas em análise visual: do fotojornalismo ao blog*. João Pessoa, PB: UFPB.
- DONDIS, Donis A. 1997. *Sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes.
- FARINA, Modesto. *Psicodinâmica das cores em publicidade*. São Paulo: Edgard Blucher.
- GOODING, Mel. 2002. *Arte Abstrata*. São Paulo: Cosac & Naify.
- HURLBURT, Allen. 2002. *Layout: o design da Página Impressa*. São Paulo: Nobel.

Departamento a que pertence a disciplina

Comunicação Social

Assinatura do Chefe do Departamento

Homologado pelo Colegiado de Curso ou Área

Assinatura do Coordenador do Curso ou Área



Universidade
Federal
de Pernambuco
PROACAD

- LEEUVEN, Theo Van. 2005. *Introducing social semiotics*. London: Routledge.
- MAINGUENEAU, Dominique. 1997. *Novas tendências em análise do discurso*. São Paulo: Parábola.
- _____. 2004. *Análise de textos de comunicação*. São Paulo: Cortez.
- _____. 2005. *Gênese dos discursos*. Curitiba: Criar.
- _____. 2008. *Cenas da enunciação*. São Paulo: Parábola.
- _____. 2010. *Doze conceitos em análise do discurso*. POSSENTI, Sírio, SOUZA-e-SILVA, Maria Cecília P. (Org); trad. Adail Sobral... [et.al.]. São Paulo: Parábola.
- MUNARI, Bruno. 1997. *Design e Comunicação Visual*. São Paulo: Martins Fontes.
- KOPP, Rudinei. 2002. *Design gráfico cambiante*. Santa Cruz do Sul: EDUNISC.
- KRESS, G. e VAN LEEUVEN, T. 2001. *Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication*. London: Edward Arnold.
- KRESS, G. e VAN LEEUVEN, T. 2006 (2ª ed. reimpressa em 2007). *Reading images: the grammar of visual design*. London: Routledge.
- XAVIER, Antonio C. 2009. *A era do hipertexto: linguagem e tecnologia*. Recife: Ed. Universitária da UFPE.

Departamento a que pertence a disciplina

Comunicação Social

Assinatura do Chefe do Departamento

Homologado pelo Colegiado de Curso ou Área

Assinatura do Coordenador do Curso ou Área