



**UFSM**

**Dissertação de Mestrado**

**O GROTESCO MIDIÁTICO:  
ESTRATÉGIAS DE IMAGEM  
NAS CHARGES DE IMPRENSA**

---

**Vivian Castro de Miranda**

**PPGCOM**

**Santa Maria, RS, Brasil**

**2009**

Universidade Federal de Santa Maria  
Centro de Ciências Sociais e Humanas  
Departamento de Ciências da Comunicação  
Programa de Pós-Graduação em Comunicação

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, aprova a dissertação de Mestrado

**O GROTESCO MIDIÁTICO:  
ESTRATÉGIAS DE IMAGEM NAS CHARGES DE IMPRENSA**

elaborada por

**Vivian Castro de Miranda**

Como requisito parcial para obtenção do grau de  
**Mestre em Comunicação**

**COMISSÃO EXAMINADORA:**

---

Prof. Pós-Dr. Adair Caetano Peruzzolo  
(Presidente/Orientador)

---

Profa. Dra. Eugenia Mariano da Rocha Barichello  
Primeiro membro

---

Profa. Dra. Sibila Rocha (UNIFRA)  
Segundo membro

Santa Maria, 27 de fevereiro de 2009.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço especialmente:

Ao Rodrigo, meu companheiro, de quem recebo total apoio e compreensão.  
Obrigada por tudo.

À minha família, porque sempre estão prontos a oferecer o suporte que preciso, principalmente você mãe.

Aos colegas, por todo o companheirismo e carinho com sua colega designer, e aos Professores do PPGCOM, que me acolheram.

Por fim, e com toda a minha gratidão e afeto, ao Professor Adair Peruzzolo, que acreditou que este trabalho seria possível.

## SUMÁRIO

<b>RESUMO</b> .....	v
<b>ABSTRACT</b> .....	vi
<b>LISTA DE FIGURAS</b> .....	vii
<b>INTRODUÇÃO</b> .....	01
<b>1. GROTESCO: DA CULTURA AO TEXTO</b> .....	12
1.1 O “realismo grotesco”.....	12
1.2 O grotesco como gênero textual.....	16
1.2.1 Modos de enunciação, estratégias discursivas, elementos lingüísticos.....	18
<b>2. O GROTESCO MIDIÁTICO</b> .....	32
2.1 Grotesco: um gênero midiático.....	32
2.2 Grotesco/cômico na imprensa.....	39
2.2.1 Grotesco/cômico caricatural.....	41
2.2.2 Os sentidos da charge.....	47
<b>3. O GROTESCO NA IMPRENSA</b> .....	53
3.1 Escolha de <i>corpus</i> .....	53
3.2 Caricatura: <i>Grotesco Paródico</i> .....	57
3.3 Charge e Cartum: <i>Situações Grotescas</i> .....	62
3.4 Tira: <i>Grotesco Formal</i> .....	74
3.5 Resultados.....	76
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	79
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	83
<b>ANEXOS</b> .....	87

Universidade Federal de Santa Maria  
Centro de Ciências Sociais e Humanas  
Departamento de Ciências da Comunicação  
Programa de Pós-Graduação em Comunicação

Título: O grotesco midiático: estratégias de imagem nas charges de imprensa.

Autora: Vivian Castro de Miranda

Orientador: Prof. Pós-Dr. Adair C. Peruzzolo

## RESUMO

Esta análise dissertativa tem como temática o grotesco midiático. De tal modo, o objetivo geral busca compreender o grotesco através do desenho de humor de mídia jornalística impressa. A justificativa para tal desdobramento se dá diante da possibilidade de compreender melhor o fenômeno pela engrenagem dos textos humorísticos. Para tanto, a partir de uma abordagem semiológica, propõe-se como objetivos específicos: (i) compreender as *modalidades expressivas* que o grotesco assume na mídia impressa, que representam certos modos de discursivização; (ii) explicitar os *sentidos construídos no texto* de humor, especialmente o grotesco uma vez que a comicidade a ele recorre e (iii) apontar as *estratégias discursivas* utilizadas para a construção dos sentidos, ou seja, as construções em termos de linguagem (visual, verbal) que operam enquanto estratégias textualizadoras, manifestas, sobretudo, através de imagens. Busca-se demonstrar que o grotesco é uma significação que opera como princípio para a comicidade nos jornais. Algumas das conclusões que podem ser apontadas são: a existência de uma interface informação/entretenimento uma vez que os sentidos das charges se relacionam ou ampliam os sentidos da notícia, a relevância do componente visual da expressão em termos da construção dos sentidos nesses textos e a manifestação de diferenciadas estratégias discursivas no que se refere às modalidades de enunciação do humor jornalístico.

### **Palavras-chave:**

Grotesco; Comicidade; Estratégia de imagem; Imprensa; Sentido.

Universidade Federal de Santa Maria  
Centro de Ciências Sociais e Humanas  
Departamento de Ciências da Comunicação  
Programa de Pós-Graduação em Comunicação

Title: The grotesque media: image strategies in charges in the press.

Author: Vivian Castro de Miranda

Advisor: Prof. post-PhD Adair C. Peruzzolo

### ABSTRACT

This dissertation analysis has as theme the grotesque media. In such way, the general objective seeks to understand the grotesque through the humor cartoons in the printed media journalism. The justification for such research is the possibility to understand better the phenomenon through the gear of the humorous texts. For this, parting from a semiological approach, some specific objectives were proposed: (i) understand the expressive manners that the grotesque assumes in the press media, which represent certain modes of discursiveness; (ii) explicit the senses constructed in the humorous text, specially the grotesque, once the comical aspect appeals to it and (iii) point out the discursive strategies used for the construction of senses, that is, the constructions in terms of language (visual, verbal) that operate while textual strategies are demonstrated, above all, through images. We wish to demonstrate that the grotesque is a signification that operates as a start for the comical aspect in the newspapers. Some of the conclusions which can be pointed out are: the existence of an interface information/amusement, once the meaning of the charges are related to or extend the meaning of the news, the relevance of the visual component of the expression in terms of the construction of the senses in these texts and the demonstration of different discursive strategies in what refers to the enunciation of the journalistic humor.

**Key words:**

Grotesque; Comic aspect; Image strategy; Press; Sense.

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 01 – Diagrama das categorias estéticas de Souriau.....	17
FIGURA 02 – Manifestação da escatologia. Fonte: <i>Dijon</i> , a bandeira da mãe louca, séc. XV ou XVI. Disponível em: ECO, Umberto (org.). <i>História da feiúra</i> . Rio de Janeiro: Ed. Record, 2007, p. 140.....	19
FIGURA 03 – Manifestação da teratologia. Fonte: <i>George Grosz</i> , o escritor Max Hermann-Neisse, 1925. Disponível em: ECO, Umberto (org.). <i>História da feiúra</i> . Rio de Janeiro: Ed. Record, 2007, p. 301.....	21
FIGURA 04 – Manifestações da feiúra: mitológicos, bizarros, monstros. Fontes: <i>Waterhouse (1891)</i> , <i>Arcimboldo (1563)</i> , <i>Foto do filme Frankenstein (1931)</i> . Disponível em: ECO, Umberto (org.). <i>História da feiúra</i> . Rio de Janeiro: Ed. Record, 2007, p. 37, 168, 295.....	22
FIGURA 05 – Gargântua, personagem de Rabelais. Fonte: <i>Gustave Doré</i> , séc. XIX. Disponível em: ECO, Umberto (org.). <i>História da feiúra</i> . Rio de Janeiro: Ed. Record, 2007, p. 143.....	24
FIGURA 06 – Cena do filme “The Rocky Horror Picture Show” (1975). Disponível em: ECO, Umberto (org.). <i>História da feiúra</i> . Rio de Janeiro: Ed. Record, 2007, p. 408.....	27
FIGURA 07 – Manifestação do Kitsch. Quarto. Fonte: <i>desconhecida</i> , foto do quarto 206, “Velho moinho”, do Madonna Inn, Califórnia. Disponível em: ECO, Umberto (org.). <i>História da feiúra</i> . Rio de Janeiro: Ed. Record, 2007, p. 396.....	29
FIGURA 08 – Trash na TV. Disponível em: <a href="http://facluberatinho.sites.uol.com.br">http://facluberatinho.sites.uol.com.br</a> e <a href="http://treeegggs.spaces.live.com">http://treeegggs.spaces.live.com</a> .....	35
FIGURA 09 – Chacrinha, em seu programa de auditório. Disponível em: <a href="http://www.edithveiga.com.br/site/contGaleriaTA.html">www.edithveiga.com.br/site/contGaleriaTA.html</a> .....	37
FIGURA 10 – Kitsch midiático. Cena do filme “A Grande Família”, da Globo Filmes.....	38
FIGURA 11 – Manifestação do caricatural na mídia. Disponível em: <i>Revista da Semana</i> : edição 46, ano 2, número 28, de 24 de julho de 2008.....	42
FIGURA 12 – Crônicas ilustradas. <i>Revista da Semana</i> . Fontes: <i>Ponciano (Expresso Popular)</i> , <i>Ique (Jornal do Brasil)</i> .....	54
FIGURA 13 – <i>Caricaturas</i> . “ <i>Revista da Semana</i> ”: 19/05/08, 24/07/08. Fontes: <i>Clayton (O Povo)</i> , <i>Sinovaldo (Jornal NH)</i> .....	58
FIGURA 14 – <i>Charges</i> . “ <i>Revista da Semana</i> ”: 19/06/08, 03/07/08. Fonte: <i>Ivan (Diário de Natal)</i> .....	62

FIGURA 15 – Charges. “Revista da Semana”: 12/05/08, 26/05/08, 02/06/08. Fontes: <i>Frank (A Notícia)</i> e <i>Tiago Recchia (Gazeta do Povo)</i> .....	67
FIGURA 16 – Cartum. “Revista da Semana”: 26/06/08, 24/07/08. Fontes: <i>Erasmoo (Jornal de Piracicaba)</i> , <i>Iotti (Zero Hora)</i> .....	72
FIGURA 17 – Tira. “Revista da Semana”: 05/05/08. Fonte: <i>Lute (Hoje em Dia)</i> .....	75



### *Motivações*

Com o desafio surgido, em termos de desenvolver uma pesquisa em Comunicação, houve o intuito, de minha parte, de aproximar as questões comunicacionais com as reflexões sobre as imagens midiáticas. Nesse contexto, reconhecendo que o estudo se daria mediante uma abordagem semiológica, procurei de um lado o recorte do processo de produção textual, compreendendo estratégias de significação através de construções linguísticas. E, sendo meu interesse pautado na visualidade, busquei, por outro lado, compreender melhor como tais construções podem ser observadas, sob o enfoque da linguagem visual e, por isso, a questão das *estratégias de imagem* constituintes de sentidos no texto.

De certo modo, minha proposta também compreende a pesquisa de um fenômeno comunicacional que atenda à perspectiva do peso das manifestações visuais, enquanto potencial modo de comunicar, o “comunicar visualmente”, como se diz no contexto do design, de onde venho, para além da discussão sobre modos de expressar estratégias, no contexto midiático/jornalístico. E foi então que me defrontei com a temática do *grotesco*, um fenômeno que se dá em meio a outras significações como o feio, o obsceno, o cômico, e que tem sobre a expressão um de seus principais recortes. É nesse quadro que minha análise se desenvolve, além do que tal discussão reserva, em seu percurso histórico, uma aproximação com a vertente de estudos estéticos, atualizada para as pesquisas em comunicação que compreendem o grotesco, o trágico, o dramático, enfim, como categorias estéticas possíveis de caracterizar certas produções culturais midiáticas.

### *Estado da arte*

Considerando os estudos acadêmicos sobre o grotesco e o humor em nosso meio, em face da mídia, procurei destacar outras pesquisas antecedentes na tentativa de aproximação com o fenômeno e de melhor compreendê-lo. O enfoque midiático tem como principal referência as considerações de Muniz Sodré<sup>1</sup> para quem o grotesco é uma categoria estética, basicamente vinculada ao gênero entretenimento na mídia brasileira.

---

<sup>1</sup> SODRÉ, Muniz. **A comunicação do grotesco. Um ensaio sobre a cultura de massa no Brasil**. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1973.

SODRÉ, Muniz e PAIVA, Raquel. **O império do Grotesco**. Rio de Janeiro: Editora Mauad, 2002.

Bakhtin<sup>2</sup> apresenta reflexões sobre o grotesco enquanto forma de cultura, embora o cerne de suas questões sejam outras, como a linguagem dialógica como uma propriedade do discurso. São correntes os apontamentos sobre as grosserias blasfematórias, expressões verbais eliminadas da comunicação oficial, bem como imagens “exageradas e hipertrofiadas”. Ocorre que estas formas de expressão, marcadas pela proibição pelos cânones atuais, na Idade Média e no Renascimento eram parte de uma visão carnavalesca da vida. Um modo de ver a vida, claramente distinta do que ocorre após o Classicismo, que dá outro status ao fenômeno. A cultura popular cômica entra mais tarde no âmbito dos textos canônicos, ou seja, sob um olhar dos parâmetros tradicionais da cultura, tida como elevada. Segundo o que é possível pressupor destes estudos, o grotesco e suas formas expressivas tornam-se, no âmbito das representações da cultura, signo de algo que transgride os padrões do senso comum, de modo que conota sentidos como o feio, o ridículo, o grosseiro, o horrível, algo que não o eram até o Renascimento.

No âmbito do *grotesco midiático*, Sodré<sup>3</sup> tem refletido, desde a década de setenta, sobre esse tema nas mídias audiovisuais principalmente, fato que motivou nesta pesquisa a reflexão do fenômeno em mídia impressa. Sem intenção de recobrir toda a reflexão do autor que se desenvolve em dois trabalhos, é possível apontar para o eixo central de suas observações. Em seu primeiro trabalho “A comunicação do grotesco” (1973), o autor focaliza o grotesco como categoria estética e parte para um estudo do seu processo de significação, de modo a demonstrar o caráter evasivo que pode proporcionar ao eliminar o “valor estético de crítica”, muitas vezes presente no grotesco. Demonstra em suas análises que alguns programas televisivos trabalham sobre o conteúdo, fazendo a estética significar de forma diferente, ao deslocar determinados significantes de seus contextos. Em geral, esse trabalho se dá com recorrência no jogo com o feio, como objeto do excepcional ou do exótico, como motivação para o riso.

Aqui, quando o autor se refere ao grotesco como questão estética, evidencia-o como um modo de ser do produto midiático em questão e exige um “estado segundo de consciência”, um olhar acusador. Seu trabalho mais recente, “O império do grotesco” (2002), traz considerações outras, uma vez que o primeiro se coloca dentro de um outro quadro teórico. O autor privilegia a reflexão do grotesco na televisão e seu papel na formação de públicos de massa, através dos pactos estabelecidos, propondo a categoria como “*estética da*

---

<sup>2</sup> BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**. Brasília: Ed. Hucitec, [1970] 1996.

<sup>3</sup> SODRÉ, Muniz. Obras citadas.

*tensão*”, vinculada a toda a manifestação da paródia, em que se produz o risível por um rebaixamento de valores, que ele chama de *bathos retórico*, linguagem (visual ou verbal) considerada rebaixada ou chula, em relação aos cânones do gosto, trazendo efeitos de grotesco.

A vertente apontada como mais recorrente a do grotesco chocante, geralmente com intenções sensacionalistas, a partir das referências escatológicas e teratológicas. É possível compreender, a partir das reflexões do autor, que existem variadas espécies ou gêneros de grotesco, devido às particularidades das mídias (cinema, televisão, imprensa) que, por sua vez, apontam para as especificidades (escatológico, teratológico, chocante, crítico).

Riani<sup>4</sup> reflete sobre o humor na mídia impressa, atribuído àquilo que ele propõe como linguagem do humor pertinente às caricaturas. O autor acredita que muitas vezes o grotesco está envolvido com a produção desse humor, e reflexões nesse sentido foram levantadas por Sodré<sup>5</sup>, ao citar o modo de expressão caricatural, no avizinhamo do grotesco com o cômico. O que, de qualquer modo compreendo como traço importante de suas reflexões, é o humor pelo recurso à forma, ao exagero atribuído ao peso da linguagem visual para esse segmento, muito embora ele alerte não ser o único fator determinante, sendo questão de traços e idéias. Assim, o autor aborda este recurso de linguagem como *estratégia discursiva* que, segundo ele, coloca-se como modo de dizer que ao mesmo tempo é capaz de inserir o caráter humorístico, enquanto efeito da distorção das formas.

### *Problematização*

Enquanto interesse próprio às minhas reflexões, proponho desenvolver uma investigação sobre a relação grotesco/comicidade/ mídia que se desdobra na discussão sobre o humor na imprensa. Trato da *temática do grotesco em face do humor (via texto humorístico)*, porque entendo que esta aproximação vem sendo proposta por alguns estudiosos. Defronto-me com o desafio de explicitar suas inter-relações, passando pelo questionamento de como se constroem tais significações de modo a compreender esse corredor existente, observado na mídia. Esclareço.

Dos estudos que venho acompanhando sobre o grotesco, inicio um pouco antes da mídia, em que chama atenção a referência ao cômico, seja através da discussão sobre uma

---

<sup>4</sup> RIANI, Camilo. **Linguagem & cartum...tá rindo do quê? Um mergulho nos salões de humor de Piracicaba**. São Paulo: Ed. Unimep, 2002.

<sup>5</sup> SODRÉ, Muniz. Obras citadas.

forma de cultura cômica, seja tratando do processo de significação da comicidade, seja do reconhecido avizinhamo do grotesco com riso e com o lazer nas produções midiáticas. Desde Bakhtin<sup>6</sup>, com o “realismo grotesco”, enquanto forma de cultura na Idade Média, o autor procura demonstrar que existia uma “cultura popular” cômica por essência. Quando essas ligações, entre grotesco e comicidade foram sendo estabelecidas, por exemplo, pelos mestres do humor, trata-se de um outro ramo de teorias, que abrangem por assim dizer o estudo dos fenômenos na linguagem, dizendo respeito ao grotesco embutido nas representações da cultura, nos textos, quase sempre considerado como algo que nos faz rir.

As causas desse efeito de sentido remontam às discussões de Bakhtin que entende que a partir da Idade Média e do Renascimento, a cultura considerada erudita passa a tomar tais referências (expressões visuais e verbais) e associá-las ao que é obsceno, feio, estranho, fora das normas estabelecidas. No dizer de Eco<sup>7</sup>, é possível observar o distanciamento da comicidade popular, tomando outros contornos:

Naturalmente, o senso de pudor tem variado segundo as culturas e os períodos históricos: houve épocas, como aconteceu na Grécia clássica e no Renascimento, nas quais a representação dos atributos sexuais não parecia repugnante, mas, ao contrário, contribuía para tornar mais evidente a beleza de um corpo e existem culturas na quais os mesmos atributos são exibidos em público sem nenhum embaraço. Por outro lado, nas culturas em que existe um forte senso de pudor, o gosto por sua violação manifesta-se através do oposto do pudor, que é a obscenidade. [...] com muita frequência a linguagem ou o comportamento obscenos simplesmente fazem rir [...]. (ECO, 2007, p. 131)

Ao falar de obscenidade, o autor se refere ao mesmo tempo ao disforme e ao grotesco como algo não apreciado, trazendo muitas vezes o riso. No contexto midiático, em geral a estranheza, a descontextualização, a transgressão às regras, as aberrações, tudo isso está associado a um efeito grotesco como uma tensão risível, o que aponta para a expressão *grotesco cômico*. O engraçado, por ser cômico, em que o riso provocado pela comicidade esconde muitas motivações, como o ridículo, o horrível, o feio, etc. O que se impõe como objetivo de análise resulta da consciência de que, sob um olhar semiológico, tanto a comicidade, como o grotesco não podem ser tomados como algo dado, e isso fica evidente nos estudos realizados sobre estas significações. Estas manifestações nem sempre remetem à exibição do puramente grosseiro, e se evidencia o estudo do fenômeno como algo que se constrói, uma significação resultante do trato com forma e conteúdo:

---

<sup>6</sup> BAKHTIN, Mikhail. Obra citada.

<sup>7</sup> ECO, Umberto (org.). **História da feiúra**. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2007.

Uma máscara negra, um monstro gótico, obras de profunda inspiração artística, podem situar-se na categoria do grotesco. Às vezes, ele nos ajuda a desvelar uma realidade mitificada: é o caso, por exemplo, do *grotesco* utilizado por muitos cartunistas modernos. A própria antropofagia tropicalista de Oswald de Andrade pode ser tida como uma visão grotesco-caricatural da realidade nacional. (SODRÉ, 1973, p. 73).

Tenho observado também que estes sentidos não têm sido estudados de modo isolado de outras questões. As construções que trazem o humor na linguagem, por exemplo, através do *ridículo*, foram estudadas por Bergson<sup>8</sup> para determinar “os procedimentos de fabricação da comicidade”, que não são poucos: “agora é a própria continuidade das formas cômicas que tentaremos restabelecer, retomando o fio que vai das facécias do palhaço aos jogos mais refinados da comédia” [...]. O autor lembra também que o riso pode ou não ser resultante da comicidade, de algo produzido “linguagemiramente”, e sim de algo acidental que simplesmente acontece, provocando ataques de riso. Mas para os estudiosos do humor, existem estratégias que explicam o processo de significação da comicidade. Riani<sup>9</sup> lembra “que o ridículo [...] constitui-se em importante componente de cenas cômicas [...], estando amplamente presente na obra humorística” [...].

*A problemática formulada questiona no âmbito do grotesco midiático qual a relação entre o grotesco na imprensa e a comicidade. O referencial teórico chama atenção que o grotesco vem sendo estudado junto a outras questões, e é por onde se desenvolve esta pesquisa, que busca compreender o grotesco através do processo de significação da comicidade. A justificativa para tal desdobramento da temática se dá diante da possibilidade de compreender melhor o fenômeno do grotesco pela engrenagem dos textos humorísticos e de suas estratégias, pois minha discussão parte de reflexões e observações, segundo as quais existe associação entre estes gêneros. Tenho procurado compreender e demonstrar que esta aproximação pode se dar mediante o grotesco como “um dos” princípios para o humor – como um dos sentidos construídos no texto, uma significação-tensão.*

Gostaria de abrir um parêntese sobre a relevância da imagem nesse contexto, apoiada nas observações sobre o *corpus* que evidencia a riqueza do componente visual da expressão no que diz respeito a estas manifestações. Desde os estudos de Bakhtin<sup>10</sup> e na atualidade das mídias, o grotesco vem associado à comicidade *visual* sobretudo, e isso se explica por uma tradição anterior às classes populares da Idade Média, segundo a existência de uma arte

<sup>8</sup> BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre a significação da comicidade**. São Paulo: Martins Fontes, [1924] 2001, p. 16.

<sup>9</sup> RIANI, Camilo. Obra citada, p. 53.

<sup>10</sup> BAKHTIN, Mikhail. Obra citada.

grotesca arcaica que influenciou todas as demais manifestações posteriores. Embora reconhecendo o trato com mensagens multimodais, o conteúdo da imagem apresenta pistas relevantes para a análise com grande riqueza, o que vem a respaldar a ênfase no visual.

Tendo em vista o questionamento, acredito que seja possível explicitar onde se observa (lê) o grotesco, de quais modos de dizer resulta esta significação e o porquê de sua presença na imprensa, que pode ir além de um princípio para o humor, como tenho acreditado, ao considerar o recorte do processo de significação. Muitas significações se produzem para além das finalidades de humorismo, apontando possivelmente para uma “estética de crítica” como diz Sodré<sup>11</sup>, através de recursos como a paródia, a ironia, o implícito, etc. De tal modo, sendo preciso atentar para sentidos outros, é necessário destacar a importância da *intertextualidade* como noção, uma vez que estes textos e seus sentidos parecem guardar suas relações com a informação, enquanto notícia. Compreender o que é o grotesco hoje, a meu ver, passa também pela reflexão do fenômeno junto aos dispositivos midiáticos aos quais está aderido, e assim, delinea-se uma pesquisa que envolve a relação *grotesco/imagem/mídia*, que se desenvolve aqui, junto ao dispositivo impresso.

Por isso, o *objetivo geral* busca compreender o fenômeno do grotesco através do estudo do texto humorístico de mídia jornalística impressa. Sob uma abordagem semiológica, os objetivos específicos são:

- Compreender as modalidades expressivas que o grotesco assume na mídia impressa, que representam certos modos de discursivização;
- Explicitar os sentidos produzidos no texto de humor, especialmente o grotesco, uma vez que a comicidade muitas vezes a ele recorre;
- Apontar as estratégias discursivas utilizadas para a construção dos sentidos, ou seja, as construções em termos lingüísticos (visuais, verbais) que operam, enquanto estratégias textualizadoras, manifestas, sobretudo através de imagens.

### *Corpus*

As considerações de Sodré<sup>12</sup> são particularmente relevantes para este estudo, uma vez que ele lança um olhar mais amplo sobre a questão, o que nos motivou a pensar o grotesco junto à imprensa escrita. Segundo o autor, o grotesco, enquanto fenômeno midiático

---

<sup>11</sup> SODRÉ, Muniz. Obras citadas.

<sup>12</sup> Id. Ibid.

vem se firmando há algum tempo como traço marcante de muitas produções culturais. Nesse caso, tem seu uso e força ancorados, principalmente nas suas relações com a comicidade, suscitando discussões, quando a questão são seus aspectos sociais, devido à evasão. Contudo, parece que nem sempre cumpriu e cumpre somente funções de espetáculo, reintroduzindo no cenário nacional personagens importantes de nossa cultura, bem como fazendo refletir e desvelando realidades mitificadas.

Hoje, sobretudo marcadas, enquanto recurso comunicacional, pelo exagero, hipérboles e distorções, as formas assumidas pelo grotesco na mídia guardam forte relação com a *caricatura*, registro eminentemente visual, característico da gênese da comicidade e do humor, tipo de texto que Sodré<sup>13</sup> insere na categoria do grotesco, no sentido decorrente do recurso ao disforme, à quebra das regras estéticas correntes, àquilo que não corresponde à realidade, etc.

Riani<sup>14</sup>, ao propor discussões *sobre o humor gráfico* nas suas diversas classificações - caricatura, charge, cartum e quadrinhos, trata da questão do humor sem esquecer suas demais dimensões, pois para o autor a presença destas categorias representam, para a evolução da imprensa um “impactante recurso de linguagem em suas páginas opinativas”. Embora esta não seja exatamente a minha questão, é preciso reconhecer que compreender o que é o grotesco hoje, e segundo o que proponho, através do estudo do humor, é compreender o quadro em que tais textos se inserem, demandando um olhar para o dispositivo, junto aos seus modos de dizer e fazer, preocupação que se coloca como *pano de fundo* deste trabalho.

A necessidade de compreender “*que grotesco é esse*”, junto aos dispositivos aos quais se liga, traz a necessidade de observações sobre o *desenho de humor* na imprensa. Evidências apontam em pelo menos duas direções: a primeira para uma possível interface informação/entretenimento, que questiona se o humor está a serviço da informação, ou vice-versa, e ao que tudo indica, uma das significações possíveis das charges é a ampliação do sentido da notícia. Uma outra questão é que um dos sentidos construídos nesses textos é marcado pela crítica (humor na imprensa como um discurso paródico), e se acompanharmos a história da presença das charges na imprensa, isto possivelmente está associado às características desse discurso, vinculado a uma categoria que atua muito próxima da atividade de cronista no campo jornalístico – os cartunistas.

---

<sup>13</sup> SODRÉ, Muniz. Obras citadas.

<sup>14</sup> RIANI, Camilo. Obra citada.

É preciso esclarecer que esta pesquisa não se centra neste recorte informacional, porque fazendo isto, trata-se de reconhecer o trabalho sob o aspecto de uma significação, o que não é meu intuito. Porém, não é possível ignorar a questão do discurso da informação e das charges na construção da matriz jornalística. Por isso, penso que o percurso analítico trará encaminhamentos no sentido de considerações finais, em que as estratégias atinentes ao texto (campo do humor) sinalizam para uma atualização na gramática do meio, estudo realizado sobre a *Revista da Semana*, que evidencia estratégias midiáticas, tendo em vista a mídia como uma instância discursiva que recorre à “linguagem do humor”.

### *Metodologia*

Compreendo o traçado teórico-metodológico desta pesquisa ancorado em dois aspectos principais: um mais geral e outro mais específico. Em termos mais amplos, sob a sustentação conceitual do *grotesco midiático*, sobretudo, caracterizado por sua face humorística, como “tensão risível” (engraçado por ser grotesco, ridículo), passo a explicar e justificar o interesse sobre a relação grotesco/comicidade. Daí o interesse de pôr a descoberto as estratégias discursivas ou de construção dos textos humorísticos de modo a compreender melhor sua engrenagem para produzir sentidos, recorrendo à imagem e, na maioria das vezes, ao grotesco.

Primeiramente, situam-se algumas bases conceituais em torno do grotesco, de maneira a construir um quadro teórico que aponte modos de observação sobre o fenômeno, permitindo deslocá-lo do viés dos estudos da cultura em si para o das representações - dos textos, das produções culturais, enfim, do mundo da linguagem, avançando em direção à noção de grotesco midiático. Neste modo de abordagem, passo à fase seguinte, que trata da compreensão do grotesco como uma conformação específica na mídia, que participa de modos de enunciação, muitas vezes como promotores da comicidade. Estabelecida a relação grotesco/comicidade, que se desdobra na discussão sobre o humor na mídia, reivindico um olhar sobre o meio (mídia jornalística) como maneira de contextualizar de modo englobante as preocupações deste trabalho que se desenvolvem nas especificidades do texto/enunciado.

Em termos mais específicos, encaminhamentos teórico-metodológicos com o objetivo de pautar o desenvolvimento do trabalho analítico partem da orientação cômica destas manifestações que condicionam a análise do *corpus*. O texto humorístico ganha materialidade significativa, sobretudo em virtude de um *componente ridículo*, das cenas cômicas, que se torna princípio para o humor. Para apontar esse objeto ridículo, fonte de efeitos cômicos incontáveis, no âmbito de uma abordagem semiológica, este estudo se volta



para o interior do processo de produção e construção textual de modo a apontar como os sentidos são construídos. Assim, o texto é olhado, nos dois sentidos: *denotativo e conotativo*, como um conjunto formado pelo Plano da Expressão e pelo Plano do Conteúdo. A Leitura Conotativa é importante porque revela possíveis aspectos escondidos que se encontram por trás de tudo o que é engraçado, pois a comicidade se manifesta justamente ao trazer à tona a inconsistência, os defeitos, que podem tomar forma através de uma atitude, de uma situação, no exagero das formas. Aqui se insere a discussão sobre o recurso ao *exagero* ao qual está vinculado o grotesco, com conotações cômicas.

Ocorre que a comicidade também depende de artifícios para a sua produção, considerando que nem sempre se trata propriamente de uma situação ou atitude engraçada, e sim de construções no âmbito da linguagem, um humor criado pela linguagem. Acredito que aí se encontra uma abertura para discutir o texto e as significações que movimenta mediante estratégias discursivas.

Ocupo-me da noção de *intertextualidade* em caráter estrito, pondo em destaque como o texto humorístico se liga ao discurso da informação, tonificando algum aspecto do jornalístico (de cunho político, esportivo, etc.). É preciso considerar “que grotesco é esse”, ou seja, em face da mídia, o que demanda a reflexão sobre certo contexto e lugar, implicando uma reflexão sobre as charges no imbricamento com a conjuntura jornalística. As modalidades expressivas encontradas marcam a peculiaridade de um tipo de grotesco aderido ao dispositivo midiático impresso, um grotesco/cômico.

### *Capítulos*

Este trabalho está dividido em três capítulos, dos quais o primeiro tem um caráter conceitual, o segundo proposicional e o terceiro analítico. Para tanto, tenho me ocupado de uma fundamentação que se divide em teoria de foco e teoria de fundo, que se mesclam ao longo dos capítulos e compreendem teóricos da significação (visual também), do humor e da mídia.

O capítulo um intitulado *Grotesco: da cultura ao texto* tem como fontes principais Bakhtin<sup>15</sup>, U. Eco<sup>16</sup>, Peruzzolo<sup>17</sup> (2004, 2006), Souriau<sup>18</sup>, Parret<sup>19</sup>, Barthes<sup>20</sup> e Koch<sup>21</sup>, e os

<sup>15</sup> BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**. Brasília: Ed. Hucitec, [1970] 1996. BAKHTIN, Mikhail.. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, [1979] 2003.

<sup>16</sup> ECO, Umberto (org.). Obra citada.

<sup>17</sup> PERUZZOLO, Adair Caetano. **A comunicação como encontro**. São Paulo: EDUSC, 2006.

PERUZZOLO, Adair Caetano. **Elementos de semiótica da comunicação: quando aprender é fazer**. São Paulo: EDUSC, 2004.

<sup>18</sup> SOURIAU, Etienne. **Chaves da Estética**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1973.

teóricos da imagem Villafañe<sup>22</sup>, Aumont<sup>23</sup>, Dondis<sup>24</sup> e Joly<sup>25</sup>. Discute basicamente o grotesco vinculado às manifestações de uma cultura cômica popular, passando pela transposição do grotesco e do humor para os textos, para melhor compreender o grotesco na mídia.

O capítulo dois, intitulado *O Grotesco midiático* compreende uma discussão de caráter midiático e comunicacional. Neste capítulo instituído como núcleo proposicional, parto das considerações de Sodré<sup>26</sup> em que o grotesco como um fenômeno midiático, de modo mais amplo, pode ser considerado como um gênero que compreende vários meios e espécies. Desenvolvo a proposição do grotesco, enquanto significação que opera como um dos princípios para a comicidade, e nesse sentido trago as considerações dos estudiosos do humor, Bergson<sup>27</sup>, Propp<sup>28</sup>, no intuito de compreender a comicidade da imprensa. A discussão também está apoiada nas considerações de Pinheiro<sup>29</sup> sobre gêneros textuais na mídia e Possenti<sup>30</sup>, estudioso do humor, nos anais da Editora Abril<sup>31</sup>, sobre o humor nas revistas e jornais.

O capítulo três, intitulado *O Grotesco na imprensa* é o núcleo analítico deste trabalho, que persegue a possibilidade de responder aos objetivos firmados - as construções em termos de linguagem vigentes nas charges, os sentidos e as modalidades expressivas do grotesco no dispositivo. Sigo com os teóricos da significação e da imagem, do humor e da mídia.

A inserção desta pesquisa na linha Estratégias Comunicacionais do Programa de Pós-Graduação em Comunicação fica no recorte das *estratégias de construção do sentido no texto, em foco as estratégias das manifestações visuais, que materializam muitas destas operações*. Ao mesmo tempo, acredito que a contribuição desta pesquisa para a área de concentração em Comunicação Midiática está na busca por compreender o fenômeno do

---

<sup>19</sup> PARRET, Herman. **A estética da comunicação: além da pragmática**. São Paulo: Editora da Unicamp, 1997.

<sup>20</sup> BARTHES, Roland. **Elementos de Semiologia**. São Paulo: Ed. Cultrix, 1975.

<sup>21</sup> KOCH, I. Villaça. **O texto e a construção dos sentidos**. São Paulo: Ed. Contexto, 1998.

<sup>22</sup> VILLAFANE, Justo. **Introducción a la teoría de la imagen**. Madrid: Ediciones Pirámide, 2000.

<sup>23</sup> AUMONT, Jacques. **A imagem**. São Paulo: Papirus, 1993.

<sup>24</sup> DONDIS, Donis A. **A sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

<sup>25</sup> JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. São Paulo: Papyrus, 1996.

<sup>26</sup> SODRÉ, Muniz. Obras citadas.

<sup>27</sup> BERGSON, Henri. Obra citada.

<sup>28</sup> PROPP, Vladímir. **Comicidade e Riso**. São Paulo: Editora Ática, ([1976], 1992).

<sup>29</sup> PINHEIRO, Najara Ferrari. **A noção de gênero para análise de textos midiáticos**. p. 259-288. In: Gêneros Textuais e práticas discursivas: subsídios para o ensino da linguagem. José Luiz Meurer, Désirée Motta-Roth (orgs.); Bauru, SP: EDUSC, 2002.

<sup>30</sup> POSSENTI, Sírio. **Discurso humorístico e representações do feminino**. Revista Estudos da Língua(gem): Vitória da Conquista, v.5, n.1, jun/2007, p. 63.

<sup>31</sup> **A Revista no Brasil**. São Paulo: Editora Abril, 2000.

grotesco, a partir de uma análise dos seus aspectos comunicacionais, apesar de considerar seus vínculos originários com o Campo Estético.

## CAPÍTULO 1. GROTESCO: DA CULTURA AO TEXTO

Neste capítulo, o objetivo é percorrer noções centrais sobre o grotesco, iniciando com a “cultura popular” da Idade Média e do Renascimento. Este trabalho encerra, além disso, a preocupação com as representações em forma de texto, revisita a noção de grotesco como gênero textual, que possui constâncias inscritas em matérias significantes.

Seguindo com a Teoria da Comunicação, e mediante um olhar semiológico, o grotesco pode ser compreendido como uma significação (social), que se apresenta sob determinada organização (texto, objeto de significação) que por sua vez provoca e “reflete” determinadas sensações e sentimentos (efeitos de sentido, ambiência do receptor). Estes dois aspectos são considerados no estudo do fenômeno que permeia manifestações muito diferenciadas, como as artísticas e teatrais, literárias e, contemporaneamente, tem se mostrado traço marcante das produções midiáticas.

Quanto aos estudos textuais, existem linhas de afastamento como também de aproximação do grotesco com outras significações, motivo pelo qual não o estudamos de modo isolado, tanto que a revisão de literatura o evidencia no avizinhamo com o cômico, o feio, etc.

### 1.1 O “realismo grotesco”

Para Bakhtin<sup>32</sup>, o grotesco está vinculado às manifestações de uma cultura cômica popular, em que são correntes as grosserias blasfematórias, expressões verbais eliminadas da comunicação oficial, bem como imagens “exageradas e hipertrofiadas”. Ocorre que estas formas de expressão, marcadas pela proibição pelos cânones atuais, na Idade Média e no Renascimento eram parte de uma visão carnavalesca da vida, que tomou lugar na vida cotidiana, sem a observação das regras e tabus, como explica o autor:

Ao longo de séculos de evolução, o carnaval da Idade Média, preparado pelos ritos cômicos anteriores, velhos de milhares de anos (incluindo, na Antigüidade, as saturnais), originou uma linguagem própria de grande riqueza, capaz de expressar as formas e símbolos do carnaval e de transmitir a visão carnavalesca do mundo, peculiar, porém complexa do povo. Essa visão, oposta a toda a idéia de acabamento e perfeição [...] necessitava manifestar-se através de formas de expressão dinâmicas e mutáveis [...]. Por isso todas as formas e símbolos da linguagem carnavalesca estão impregnados do lirismo da alternância e da renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades e autoridades no poder. Ela caracteriza-se principalmente, pela lógica original das coisas “ao avesso”, “ao contrário”, das

---

<sup>32</sup> BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**. São Paulo: Ed. Hucitec, ([1970], 1996).

permutações constantes do alto e do baixo (“a roda”), da face e do traseiro, e pelas diversas formas de paródias, travestis, degradações, profanações, coroamentos e destronamentos bufões. (BAKHTIN, ([1970], 1996).

No que concerne ao tempo do “realismo grotesco”, todo exagero tem um aspecto positivo e afirmativo, alegre, festivo, e por isso a *paródia*<sup>33</sup> medieval guarda diferenças com as da época moderna. Estas últimas possuem um caráter eminentemente negativo, e a degradação atinente ao paródico grotesco não possuíam exatamente essa significação, pois guardavam relação concebida como absorção e nascimento, ambivalente, com morte e nascimento, mata e dá a vida em seguida, como uma comunhão com a terra (rebaixar consiste aproximar da terra).

O princípio “destronador e ridente”, para usar as palavras do autor, fora desse estado de coisas e após o Renascimento ganha outros contornos, pois a burguesia, com a qual se mistura a complexidade em questão, caracteriza de outro modo a vivência do corpo e dos objetos que passam a ter um caráter mais privado, e de tal modo se degradam as imagens do inferior corporal, constituindo outros sentidos. Já não tem o inferior, o baixo corporal um valor positivo, e passam a conotar uma espécie de erotismo banal, “apequenam-se” e se colocam como posse pessoal e egoísta, acessórios sem o mesmo caráter vivenciado antes, enquanto funções regeneradoras e unificadoras.

No contexto dos sentidos sociais, é possível apontar como “grotesco” a compreensão que se tem de algo que nos causa efeito de estranhamento, ou ainda, quando nos parece ridículo, por desrespeitar ou violar aquilo que se tem como norma ou senso. Conforme Eco<sup>34</sup>, a sociedade ocidental se incomoda diante da transgressão de certas regras, frente às quais o homem se coloca como constrangido. Tudo aquilo que “ultrapassa” as normas do pudor, principalmente o que é ligado ao sexo, aos excrementos do corpo, das necessidades naturais, também é considerado grotesco. Estas questões variam conforme cultura e época, mas de modo geral, nossa sociedade acostumou-se com certo mal-estar diante da violação do senso de pudor, do que é politicamente correto, trazendo o conceito de obscenidade, uma das formas do grotesco.

---

<sup>33</sup> A paródia (para = ao lado de; ode = canto) pode se manifestar sob várias formas. No âmbito cômico, sobretudo através do exagero, pode convergir tanto para um sentido crítico (contracanto), pelo recurso à ironia e sátira, ou como um elogio (canto conjunto), pelas conotações positivas, como o que se encontra em Propp ([1976], 1992).

<sup>34</sup> ECO, Umberto (org.). **História da feiúra**. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2007.

Enquanto significado e/ou sentido, o grotesco tem seu surgimento, também para Eco<sup>35</sup>, na Antigüidade. Esse senso de risível, a partir do que é obsceno guarda forte relação com o culto às partes baixas do corpo (culto ao falo), no culto de certa divindade menor chamada Príapo (filho de Afrodite). No mundo grego e latino da época helenística, essa divindade era dotada de órgão genital enorme (o que o colocava como ridículo e obsceno). São interessantes as licenças históricas com que esse feio aparece, pois no mundo cristão havia relatos “contra o riso”, partindo do pressuposto de que Jesus nunca tinha sido visto rindo, principalmente de palavras ridículas ou pessoas, somente mais tarde houve, no período medieval, o direito ao riso, proveniente de paródias.

Para Eco<sup>36</sup>, o culto ao grotesco das formas ou da obscenidade não é exemplar de uma comicidade de caráter popular. Ao contrário, aparece nas sátiras e festas carnavalescas com relação à vida dos humildes camponeses, que são apresentados como tolos ou deformados, em que “ria-se deles e não com eles<sup>37</sup>”. Mas os plebeus citadinos eram, segundo o autor, protagonistas das paródias grotescas exibidas durante as festas de carnaval, em que eram empregadas as representações grotescas do corpo (máscaras) bem como expressões grotescas verbalizadas, que eram toleradas apenas em poucas ocasiões do ano, intercaladas por festas religiosas. Situações aproveitadas como vingança para com o poder eclesiástico e feudal, e assim como em boa parte do grotesco na mídia brasileira dos últimos anos. Lá eram também atribuídas a estas manifestações o caráter de compensação por uma vida difícil e sofrida, percebendo no riso o remédio para aqueles que viviam com pessimismo.

Como aponta Bakhtin<sup>38</sup>, no “realismo grotesco”, as contradições são parte integrante dessa cultura, e não carregavam consigo o sentido de algo pejorativo, que só foram mais tarde firmadas com esse viés. Apontamentos concernentes à cultura erudita chamam a atenção para o sentido que para ela têm as manifestações da cultura popular, em que as representações visuais, por exemplo, “parecem disformes, monstruosas e horrendas”, se consideradas do seu ponto de vista (estética clássica), ou seja – trata-se de “imagens grotescas”.

A respeito das representações, segundo Peruzzolo<sup>39</sup>, trata-se do “investimento qualitativo no dado percebido. É um processo avaliativo pelo qual os estímulos percebidos recebem valorações, porque passam a significar algo para o organismo. Sua função é adequar

<sup>35</sup> ECO, Umberto (org.). Obra citada.

<sup>36</sup> Id. Ibid.

<sup>37</sup> Id. Ibid., p. 137.

<sup>38</sup> BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**. Brasília: Ed. Hucitec, [1970] 1996.

<sup>39</sup> PERUZZOLO, Adair Caetano. **A comunicação como encontro**. São Paulo: EDUSC, 2006, p. 34

as reações do organismo à sua relação com o mundo” [...]. A interpretação ou ato de representar, no quadro da teoria da significação, remete a processos que envolvem cognição, mas as discussões não se fecham somente nas teorias cognitivas, pois estes processos apontam, numa perspectiva humana, para fatores como experiências e memórias, crenças e desejos, que repercutem na representação dos fenômenos. Dizer “representação” aponta para processos mentais em que a percepção de algo (objeto, coisa) torna-se investida de valores e sentido, “daí representada”. Peruzzolo<sup>40</sup> lembra que, “rigorosamente falando, nunca representamos um objeto, mas fazemos a representação de (sobre) um objeto”.

Para a Teoria da Comunicação, a representação é a possibilidade de analisar a relação comunicativa, mediante o processo de interpretação da mensagem (do conteúdo da mensagem). São também as representações, enquanto textos, ponto de passagem, pois efêmeras que são - uma vez que se ligam ao universo cultural que se modifica no tempo.

Nesse contexto, ao que tudo indica, o que é grotesco para uns não o é para outros, questão que encontra ressonância no papel da cultura como “lugar” simbólico de organização comunitária dos significados e/ou sentidos, fundamental para o processo da semiose, ou seja, o processo de significação (significantes e conceitos que se ligam constituindo signos, que constituem textos) tem, então, dimensões culturais, o que coloca o texto dentre os fenômenos de natureza cultural, como “objeto de relação”.

Embora esta não seja uma questão central a ser desenvolvida, gostaria de retomar uma idéia colocada por Sodré<sup>41</sup>, sobre o grotesco e as classes, para finalizar este tópico. Conforme o autor, a cultura tradicional apoiava-se na possibilidade de estabelecer fronteiras com o popular, através da oposição formal, simbólica (em Semântica Estrutural, as significações se fazem por oposição), ainda que sob um viés antropológico ela não exista. Isto ocorre por uma necessidade de se afirmar, enquanto classe dominante, de modo que as classes ditas “eruditas” buscavam meios de formalizar esta oposição, e muitos exemplos existem como a música popular x música sacra, no século XIII, a recuperação de referências populares por movimentos de elite, em face de uma cultura popular ao lado, mas sempre como uma “outra cultura” – uma concepção burguesa (ainda em vigor, uma vez que não se fala mais em “cultura superior”).

---

<sup>40</sup> PERUZZOLO, Adair Caetano. **A comunicação como encontro**. São Paulo: EDUSC, 2006, p. 34.

<sup>41</sup> SODRÉ, Muniz. **A comunicação do grotesco**. Um ensaio sobre a cultura de massa no Brasil. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1973.

Assim, muitas discussões sobre o grotesco se encaminham na direção dos textos, das representações da cultura. Para Bakhtin<sup>42</sup>, existem vertentes de estudo do grotesco na linha literária<sup>43</sup>. Na verdade, interessa aqui compreender como se originam esses estudos, seu objeto, sua contribuição para a compreensão do grotesco hoje.

## 1.2 O grotesco como gênero textual

Pensar o grotesco como categoria de texto é considerar a existência de um gênero que o compreende, nesse caso o gênero literário. Para Bakhtin<sup>44</sup>, cada campo da comunicação ou de utilização da língua elabora tipos mais ou menos estáveis de enunciados, os quais o autor denomina de “gêneros do discurso”. Conforme o autor, um enunciado (oral, escrito), em termos de emprego da língua reflete as condições de cada campo, e de tal modo, se caracteriza por seu conteúdo (temático) e estilo da linguagem (recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais). São determinados modos de enunciação, devido à apresentação de recorrências, que permitem classificações diferenciadas de gêneros discursivos/textuais. O termo enunciação aqui admite o mesmo encaminhamento dado por Bakhtin<sup>45</sup>, em que “enunciação” (ato de enunciar) e “enunciado” (dizer escrito, representação da cultura) podem ser empregados com o mesmo sentido.

Em geral, estudam-se os gêneros de acordo com a literatura, que guarda relação com a história da ciência Estética (por isso chamados artístico-literários)<sup>46</sup>. De tal modo, segundo Souriau<sup>47</sup>, as categorias tornaram-se reivindicadas por uma série de ciências, como a Lingüística, a Sociologia, a Psicologia, uma vez que fracionados o belo e o feio não são mais objetos específicos da Estética. Nesse contexto, em busca de uma terminologia que possa encontrar terreno para discussão no campo da comunicação, acredito que um ponto de partida

---

<sup>42</sup> BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**. Brasília: Ed. Hucitec, [1970] 1996.

<sup>43</sup> A realista (com Pablo Neruda e Bertold Brecht) e a modernista (modernistas, expressionistas, etc.). A linha atual, segundo o autor, não tem por ele definidas as particularidades. De uma para a outra está a diferença em reconhecer as tradições do realismo grotesco e da cultura popular.

<sup>44</sup> BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, [1979] 2003, p. 262.

<sup>45</sup> Id. Ibid.

<sup>46</sup> A ciência estética já se colocou como “ciência do belo”. Nesta houve um processo de revisão uma vez que a relatividade estética já apontava para a inoperância da simples oposição entre feiúra e beleza, trazendo outros sentidos. Considerando a ambiência do receptor, Eco (2007) aponta que aquilo que nos causa repulsa é apontado facilmente como feio, bem como aquilo que nos parece harmônico é apontado como belo. Contudo, a produção de outros sentidos passou a originar um sistema de categorias no âmbito do feio e do belo - estamos diante do que se denomina “categoria estética”, resultante do fracionamento das categorias-chave, fazendo do feio o grotesco, o trágico, o dramático, assim como do belo o gracioso, o bonito, sublime, etc.

<sup>47</sup> SOURIAU, Etienne. **Chaves da Estética**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1973.



possível é a adoção do termo “gênero” para discutir os tipos de textos característicos, e então, em lugar de categorias estéticas, dizer gêneros, o que está representado no diagrama a seguir.

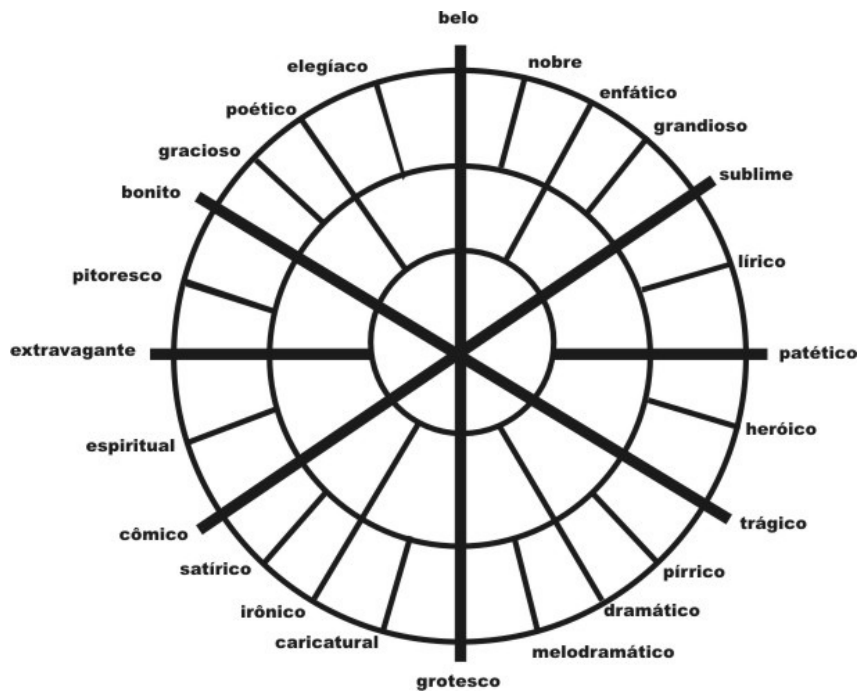


FIGURA 01 – Diagrama das categorias estéticas de Souriau<sup>48</sup>.

O diagrama de Souriau demonstra a violação dos sentidos de feio e belo, na medida em que operam com valores outros que não o “valor estético” por excelência. Estas categorizações estético-literárias, assim como na Retórica e na Lingüística (e mais recentemente na teoria da mídia) fazem referência aos tipos de textos, conforme suas características, organização, etc. Remete a uma noção clássica, vigente nos estudos literários, concepções que se desenvolvem com base nos cânones da época.

Na verdade, de modo geral ainda persistem traços deste sistema, principalmente ancorados no gosto clássico que é tomado como preconizador de uma cultura do gosto, o que explica o desagrado de Bakhtin<sup>49</sup>, com relação às transposições da cultura cômica popular para o universo das manifestações da cultura “erudita”. Para ele, resguardadas algumas diferenças sensíveis entre épocas, os temas grotescos se tornam anódinos, débeis, perdem sua força diante de sua contextualização outra, como por exemplo, a dissociação natural entre o riso e o grotesco, compreendido como burlador, satírico, quando na verdade em sua forma natural ele não possui tal traço (enquanto sátira negativa).

<sup>48</sup> Conforme PARRET, 1997, p. 152.

<sup>49</sup> BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. Brasília: Ed. Hucitec, [1970] 1996.

Fazem parte desta perspectiva canônica os parâmetros de uma Estética compreendida como ciência do julgamento do gosto, uma vertente remanescente de estudos de tal campo. Conforme Souriau<sup>50</sup>, o bom gosto é um critério do classicismo que encontra ressonância no gosto, sobretudo francês e que depõe contra todos os excessos que possam apontar para a perda da harmonia, neste caso, da obra. Não é à toa que o grotesco aparece em muitas reflexões, justamente sob esse critério, de “harmonia perdida”. Nesse sentido, deslocando a discussão de um pólo cultural para o das produções, das obras. Situar um texto nesta categoria demanda o reconhecimento de critérios e do uso de algumas categorias conceituais, no âmbito da comunicação e da teoria do signo.

Eco<sup>51</sup> e Charles Lalo (apud Parret, 1997) utilizam o critério de “harmonia” para designar algumas destas categorias, sobretudo as clássicas, dentre as quais está o grotesco. Critério que traz consigo a noção de unificação, equilíbrio entre as partes de um todo - a harmonia é um conceito da Teoria da Forma, que pressupõe organização formal do todo ou das partes, predominando o equilíbrio e a regularidade. O ordenamento chama para a coerência das unidades ou das partes do que é apresentado. É subdividido em harmonia *possuída, procurada ou perdida*, estimulando reações diversas. No caso do grotesco, segundo Eco<sup>52</sup>, suas manifestações estimulam ansiedade e tensão e, por isso, fala-se em harmonia perdida, na qual também se encontram outros gêneros textuais, como o cômico.

### 1.2.1 Modos de enunciação, Estratégias discursivas, Elementos lingüísticos

O grotesco, enquanto produção de sentido, constrói-se nos textos (materialidade significante, tessitura) de diferentes modos, produzindo certos efeitos: de crítica, exasperação, absurdo, etc. Aí se encontram manifestações que muito assinalam a vulgaridade, o grosseiro, e até a crueldade. Neste tópico, tendo em vista uma ênfase nos textos visuais que se dão neste gênero, procuro discorrer sobre algumas modalidades expressivas assumidas pelo grotesco, e de tal modo, as estratégias discursivas e elementos lingüísticos vigentes.

Observando algumas modalidades expressivas<sup>53</sup> do grotesco, é possível compreender que existem diferenciados modos de enunciação característicos de um mesmo

<sup>50</sup> SOURIAU, Etienne. Obra citada.

<sup>51</sup> ECO, Umberto (org.). Obra citada.

<sup>52</sup> Id. Ibid.

<sup>53</sup> Utilizo o termo *modalidade expressiva* apenas para marcar o trato com a questão do enunciado, porque aqui tem o mesmo sentido de *modalidade de enunciação*, já que para alguns autores esta última delimita o ato de produção do dizer.

gênero. Isto se deve ao trato com os modos de dizer que resultam em maneiras possíveis de montar um enunciado (como diz) no âmbito grotesco e repousam, tendo em vista a ênfase na significação da imagem, no nível, sobretudo icônico, em que as situações grotescas estão vinculadas à escatologia (partes baixas do corpo), à teratologia, aos excessos corporais, às atitudes ridículas. Usando da possibilidade de pensar o que uma imagem representa pela descrição, é possível compreender os significados vigentes - principalmente em termos de referencialidade<sup>54</sup>. Na verdade, a discussão sobre o componente do significado aponta tanto para a natureza das estruturas de superfície (sintática) como das estruturas mais profundas (semântica) segundo Koch<sup>55</sup>, lembrando também que a coerência se estabelece em vários níveis - sintático e semântico (gramática), temático, estilístico, etc.

Conforme Villafañe<sup>56</sup>, a significação semântica é o modo de dar significado a uma imagem ou denominá-la, operando por uma espécie de redução a sentido. É possível apontar pelo menos uma característica comum à iconografia do grotesco que é a *tensão* que a imagem provoca, enquanto um efeito, compreendendo sobretudo o inesperado, o que foge aos padrões e surpreende os sentidos, diferente da tensão formal da composição (significação plástica)<sup>57</sup>.



FIGURA 02 – Manifestação da escatologia.

<sup>54</sup> Conforme Peruzzolo (2004, p. 82), a questão do referente, que designa na semiótica Peirceana “objeto nomeado pelo signo”, deve ser compreendido como o faz Eco, enquanto referente cultural ao qual o falante se refere, porque movimenta sobretudo um conteúdo cultural que é semiotizado.

<sup>55</sup> KOCH, I. Villaça. **A inter-ação pela linguagem**. São Paulo: Ed. Contexto, 1992. KOCH, I. Villaça. **O texto e a construção dos sentidos**. São Paulo: Ed. Contexto, 1998.

<sup>56</sup> VILLAFANE, Justo. **Introducción a la teoría de la imagen**. Madrid: Ediciones Pirámide, 2000.

<sup>57</sup> Para Villafañe (2000), a tensão criada pela composição origina o movimento nas imagens fixas, que é diferente desta a que nos referimos, como um efeito de sentido.

Esta é uma das imagens trazidas por Eco<sup>58</sup> que manifesta o grotesco segundo a obscenidade escatológica, conforme Rosenkranz, autor da *Estética do feio* (1853): “Não importam as circunstâncias, flatulências são sempre uma coisa feia”, porque a imagem retoma representações que são da ordem de excreções, órgãos corporais e cheiros associados a estas matérias significantes.

Interessante observar também que no texto visual, a iconicidade da imagem fixa proporciona discutir certos modos de enunciação ancorados no que a imagem representa, em termos de ações ou atitudes grotescas, encontrando fundamentação no aspecto narrativo (em termos de algumas cenas). Isto traz a possibilidade de percorrer o texto através de categorias semiológicas (barthesianas), como denotação (que é uma espécie de narração/descrição) e conotação. Inclusive, segundo Aumont<sup>59</sup>, a narrativa pode ser definida como “conjunto organizado de significantes, cujos significados constituem uma história”. Considerando que a significação fica por conta de aspectos como a trama, sua organização, personagens, ações, etc., segundo Aumont (1993), a imagem pode comportar-se como uma narrativa na medida em que é capaz de contar um evento. Contudo, não se trata de uma “verdadeira narrativa”- a “mostração” diz respeito justamente a este fenômeno pelo qual existe a possibilidade de extrair uma narração, a partir do que é mostrado, como, por exemplo, no caso da imagem, porque uma narração só se dá no percurso de uma leitura contínua, jogando com tempo e espaço.

Quando Bakhtin se debruça sobre a obra de Rabelais, escritor francês que para o autor era o mais democrático do Renascimento, aponta uma linguagem impregnada da tradição da cultura popular. Esta, que se expressa pelo vocabulário grosseiro e das imagens da cultura cômica marcadas pelo “baixo” material e corporal, nas figuras carnavalescas, do espantalho, as máscaras, a paródia e a caricatura. Algumas imagens desse tipo já haviam sido encontradas antes<sup>60</sup>, mas é o valor a elas atribuído que dá o caráter próprio do popular, vincadamente cômico. A análise do grotesco em Rabelais apontou, apesar de que um pouco

<sup>58</sup> ECO, Umberto (org.). Obra citada.

<sup>59</sup> AUMONT, Jacques. **A imagem**. São Paulo: Papirus, 1993, p. 244.

<sup>60</sup> “O método de construção das imagens grotescas procede de uma época muito antiga: encontramos-lo na mitologia e na arte arcaica de todos os povos, inclusive na arte pré-clássica dos gregos e romanos. Não desaparece tampouco na época clássica; excluído da arte oficial, continua vivendo e desenvolvendo-se em certos domínios “inferiores” não canônicos: o das artes plásticas cômicas, sobretudo as miniaturas, como por exemplo, as estatuetas de terracota que já mencionamos, as máscaras cômicas, silênios, demônios da fecundidade, estatuetas extremamente populares do disforme Tersites, etc.; nas pinturas cômicas de vasos, por exemplo, figuras de sócias cômicos (Hércules, Ulisses), cenas de comédias, etc; e também nos vastos domínios da literatura cômica, relacionada de uma forma ou outra com as festas carnavalescas; no drama satírico, antiga comédia ática, mimos, etc. Nos fins da antiguidade, o tipo de imagem grotesca atravessa uma fase de eclosão e renovação, e abarca quase todas as esferas da arte e da literatura”. Bakhtin, ([1970], 1996), p. 27.

modificada, a herança da manifestação do grotesco que se acentua como típica de um modo de ver a vida, claramente distinta do que ocorre após o Classicismo. Principalmente no tocante ao seu caráter cômico, particularmente privilegiado pelas imagens, por não ser pertinente à época do século XIX.

Em “Gargântua e Pantagruel”, Rabelais revisita a cultura popular, nas suas formas mais rudes, mas não como característica plebéia, segundo Eco (2007), mas como linguagem e comportamento das cortes. Está em vigor a sustentação da impudência, da obscenidade, tudo isso transferido para a literatura. De tal modo, aqui a trama grotesca coloca em questão os costumes do mundo das cortes, através dos absurdos, dos contrastes existentes, ao focalizar uma espécie de grotesco, especialmente ligado às partes baixas do corpo - o *escatológico*.

Como Panúrgio se cagou

François Rabelais

Gargântua e Pantagruel, IV, 67 (1532)

Frei Jean, ao aproximar-se, sentiu não sei qual odor diferente da pólvora; e puxando Panúrgio para um lado, percebeu que sua camisa estava toda suja e borrada de novo. [...] Ajuntai o barulho do canhoneio, o qual é mais horrífico no porão que no convés. Pois um dos sintomas e acidentes do medo é que por ele se abre a porta do compartimento onde é por algum tempo retida a matéria fecal. (ECO, 2007, p. 143)

Neste trecho, em termos de expressões verbais que constituem o enunciado, é possível apontar a presença de elementos lingüísticos que em geral estão fora da comunicação corrente, aqui utilizados pelo autor com finalidades bastante precisas, em se tratando de uma sátira das cortes. Existem outras manifestações que se encontram na categoria do grotesco e que se caracterizam pela *teratologia* (teratos = monstro), pelas formas desviantes da organicidade natural.



FIGURA 03 – Manifestação da teratologia.

Assim, esta categoria também guarda fronteiras com o fantástico, o antinatural, o horror, o absurdo, pelo “irreal”. Eco (2007) em “História da feiúra”, ao discutir a iconografia, aponta representações visuais de figuras mitológicas, o bizarro, o monstruoso, o deformado ou desfigurado, enquanto formas representativas, no âmbito do feio. Dizendo de outro modo, retomando o diagrama das categorias estéticas ou textuais, ao belo se opõe o feio - no diagrama, dito como grotesco, uma vez que para muitos autores, essas duas terminologias são intercambiadas uma pela outra - ocorre que o grotesco é uma espécie de tensionamento, extensão semântica. A seguir, algumas das imagens consideradas signo de feiúra na obra do autor.



FIGURA 04 – Manifestações da feiúra: mitológicos, bizarros, monstros.

Considerando os estudos da linguagem, a significação semântica (ou feio em si para Eco) é um modo de composição do significado que não se detém nos constituintes plásticos (sintáticos), interessando a dimensão figurativa ou icônica. Nota-se que, em se tratando desta veia iconográfica, produzem tanto sentidos quanto efeitos que vão desde o repúdio, o medo, o espanto, até ao riso. Em decorrência da iconicidade destas expressões, enquanto vinculadas ao grotesco, sua significação, muitas vezes se manifesta como um afastamento da realidade, apresentando-se sob as formas do sobrenatural, do estranhamento do mundo, do horror.

Seguindo com a questão sígnica, o conteúdo (significado) e o componente formal (significante), explicitados por Saussure e seus seguidores, para demonstrar o processo de significação, encontra em Barthes<sup>61</sup> explicitações. A aproximação dos dois termos, para o autor, não é uma simples aproximação, já que significante e significado são “termo e relação”. Para a linha de Saussure, pertinente ao signo, os significantes são formas, enquanto os

<sup>61</sup> BARTHES, Roland. **Elementos de Semiologia**. São Paulo: Ed. Cultrix, 1975.

conteúdos são significados. Mas se deve ter o cuidado de percebê-los enquanto entidades mentais, tanto o significante quanto o significado, conforme lembra Barthes (1975, p. 50):

A natureza do significante sugere, de um modo geral, as mesmas observações que a do significado: é um puro *relatum*, não se pode separar sua definição da do significado. A única diferença é que o significante é um mediador: a matéria é-lhe necessária; mas de um lado não lhe é suficiente e, de um outro lado, em Semiologia, o significado também pode ser substituído por certa matéria: a das palavras. Essa materialidade do significante obriga mais a distinguir bem matéria e substância: a substância pode ser imaterial (no caso da substância do conteúdo); pode-se dizer, pois, somente que a substância do significante é sempre material (sons, objetos, imagens).

Conforme o autor, as categorias de denotação e conotação foram propostas, enquanto um sistema ERC (expressão em relação a um conteúdo). Em termos analíticos, é proveitosa a proposta de Hjelmslev de sistematização em Plano da Expressão e Plano do Conteúdo para explicar o processo de significação (união entre significante e significado para a linha saussuriana), cada plano constituído de dois *extractas*, segundo Nöth<sup>62</sup>: forma e substância de expressão e forma e substância de conteúdo. A *substância de expressão* são potencialidades físicas para transmitir o signo (movimento da língua, gestos, etc.) e a *forma de expressão* são os aspectos formais do signo – fonemas, sintaxe, aspectos gráficos. *Substância de conteúdo* pode ser exemplificada, por exemplo, pelo espectro de cores, enquanto que a *forma de conteúdo* seriam as subdivisões das cores, feitas por cada cultura.

Desenvolvendo primeiramente a leitura denotativa, mais que dizer os signos propriamente, relatamos significados, neste caso, dentro de uma literalidade. Barthes<sup>63</sup> entende denotação como aquilo que se pode subentender de alguma coisa, num primeiro momento, uma espécie de leitura trivial, e nesse sentido propôs o conceito de “signo primário” como sendo de “semiótica denotativa”, que pode se tornar extensão de um sistema sógnico mais amplo, extensão esta considerada de conteúdo.

Na leitura denotativa, é importante fazer a identificação dos constituintes que fornecem dados que permitem descrever o que as imagens representam<sup>64</sup>, iconicamente e plasticamente. Um olhar sobre a comunicação visual que remete à obra de Rabelais demanda uma questão: Onde é possível ler o grotesco?

<sup>62</sup> NÖTH, Winfried. **A semiótica no século XX**. São Paulo: Annablume, 1996.

<sup>63</sup> Id. Ibid.

<sup>64</sup> Do mesmo modo que Aumont (1993), Joly (1996) lembra que uma imagem “única”, a menos que monte um texto em seqüência de imagens como nos quadrinhos ou na fotonovela, torna-se impossível em termos de contar uma história. Por outro lado, o aporte analítico semiológico proporciona, como apontei anteriormente, esta descrição.



FIGURA 05 – Gargântua, personagem de Rabelais<sup>65</sup>.

O Plano da Expressão permite dividir seus constituintes em unidades, onde se identifica um elemento central, que representa um dos personagens que se destaca entre os demais. A representação visual pode ser decomposta em uma multiplicidade de signos icônicos – colher, língua, corpo grande, corpo pequeno, etc. Cada figura pode ainda ser decomposta em outras unidades visuais - tomando o personagem central, em termos de sintaxe, em que os traços compõem, através da desarmonia entre si, iconicamente (semanticamente) formas exageradas e agigantadas, principalmente em função da significação plástica, pela análise da forma (por elementos de linguagem visual, como o tamanho) que o coloca em maior proporção. Praticamente extrapolando o espaço visual da composição, contrasta com o outro grupo ou unidade semiológica, que se apequenam devido à prevalência do uso de elemento visual marcado pela relatividade.

No Plano do Conteúdo, é preciso considerar que os signos não são tomados isoladamente. Cadenciados, eles são idéias que condicionam a recomposição do texto, porque visualmente e denotativamente descrevemos signos e significados articulados: alguém se alimentando e sendo alimentado, está sentado à mesa, levanta a taça, está com a língua para fora, tem a sua volta outras personagens. Cada idéia compõe um enunciado, de modo que os significantes se unem a conteúdos, por isso o que vemos ou montamos são, na verdade, significados, uma narrativa, alerta Peruzzolo<sup>66</sup>, tanto que o significante é considerado um

<sup>65</sup> Este exemplo visual se justifica uma vez que, embora não se trate de um texto de comunicação como tal, o grotesco, assim como os demais gêneros textuais, podem ser estudados a partir de obras das mais variadas naturezas, inclusive artísticas.

<sup>66</sup> PERUZZOLO, Adair Caetano. **Elementos de semiótica da comunicação: quando aprender é fazer**. São Paulo: EDUSC, 2004.



signo na semiótica peirceana, e o significado o interpretante. O denotativo é o significado mais comum, aqui evidente na temática da vida material e corporal - de beber e comer. De tal modo, o ato ou ação de comer, os gestos do personagem principal, com a língua fora da boca, apontam para além de um simples ato cotidiano – tem a dimensão de satisfazer insinuações, além da referencialidade, colocando o homem ao lado do animal (que é), reforçado pela iconicidade da imagem.

Retornando à questão da desarmonia ou “harmonia perdida”, típica das manifestações do grotesco, há de se buscar o percurso pelo qual isso ocorre, de modo que uma possível pista seja a exposição do grosseiro, do exagero, expresso no recurso ao disforme, no plano formal, nos gestos do personagem, que se ligam a determinados significados, como rudeza, “modo de ser feio” (segundo critérios clássicos). O grotesco, como um significado próximo da denotação, construído no texto, deve-se a um jogo com a escatologia, não a obscena, mas a que diz respeito às necessidades corpóreas que, por sua vez, é vigente em substâncias próprias da experiência e da cultura. É preciso considerar que há também uma força de contextualização externa ao texto, construindo significados conotativos - segundo Aumont<sup>67</sup>, “toda representação é relacionada por seu espectador”, sem a qual ela não tem sentido, questão que aponta para a produção de sentido, por parte do observador. Para Joly, no caso do analista, a questão é decifrar as significações (ou significados para a autora), com o auxílio de um método<sup>68</sup>, que a teoria semiótica permite capturar em termos da complexidade da imagem, como mensagem ou a força de sua comunicação, uma vez que o olhar sobre o grotesco aqui é fundamentalmente ancorado nas estratégias semiológicas desta natureza.

Seguindo com a análise conotativa, após a etapa indicativa de objetos, referências, circunstâncias, Barthes<sup>69</sup> fala de signo secundário (significantes e significados reunidos), visto como extensão semântica do primeiro, que tem como expressão todo o signo primário - (E1R1C1)R2C2, em que C2 é o conteúdo do novo signo. O sistema ERC torna-se simples elemento de um segundo sistema, em que temos dois sistemas de significação imbricados, mas ao mesmo tempo também desengatados. Assim, considerou que o primeiro sistema de significação poderia tornar-se expressão (ou significante) do segundo sistema - (ERC) RC, que é a semiótica conotativa de Hjelmslev. Nesse contexto, disse o autor: “um sistema

<sup>67</sup> AUMONT, Jacques. Obra citada.

<sup>68</sup> Conta assim com algumas categorias de análise que se dão no intuito de compreender a circulação da imagem entre ícone, índice e símbolo, ou seja, categorias sógnicas que tem por característica algo que se assemelha ou não (representa, signo) a outra coisa. De tal modo que o ícone é um signo que permite maior reconhecimento por guardar íntima relação de analogia com aquilo que representa. JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. São Paulo: Papyrus, 1996.

<sup>69</sup> BARTHES, Roland. Obra citada.

conotado é um sistema cujo plano da expressão é, ele próprio, constituído por um sistema de significação”<sup>70</sup>. Então, há de se considerar um outro núcleo de idéias, que aponta para a importância do personagem, na cena, reforçada pela composição plástica e sintaxe (personagem representado como central, em proporção maior), em que se constrói um outro sentido no texto - o de reverência, homenagem. Recorrendo ao contexto de Rabelais, acredito que isto encontra ressonância numa espécie de elogio ao personagem – à grandiosidade das formas (o gigante) que pode produzir um outro sentido - a grandiosidade do herói.

Existem, contudo, modos de enunciação que tem o grotesco como produção de sentido, por meio de estratégias constitutivas do texto, agenciando significados (o que diz), num nível superior ao signo. A seguir, faço um deslocamento para o interior do texto, onde ocorre o jogo pelo qual as significações ocorrem, procurando desvelar sua engrenagem. Esta questão, que é própria da semiótica, precisa ser observada, a meu ver, explorando os aspectos vigentes nos estudos sobre o texto e a construção dos sentidos.

Ocorre que nem sempre se trata da exposição propriamente do obscuro (icônico), mas do grotesco manifesto como efeito de um artifício, onde se insere a discussão sobre as estratégias, pois se trata da semiótica dos jogos significantes ou conjuntos significantes. As matérias, expressas em linguagem, designam signos que as construções sociais associam a certos significados (substância). Sob a perspectiva semiológica, os signos são tomados como construções, ao ponto de se questionar onde é possível “lê-los” nos estímulos materiais. Conforme esclarece Peruzzolo<sup>71</sup>, observando a organização textual, uma vez que não são os signos o objeto de análise semiológica, e sim o texto, existe um “esforço para relacionar blocos de signos”, por parte do analista.

Em termos de *estratégias textualizadoras*, Koch<sup>72</sup> trata dos recursos que dizem respeito às construções lingüísticas que constroem determinados sentidos no texto, às quais tomo, enquanto *estratégias discursivas*, uma vez que o termo discurso pode ser admitido, na semiótica discursiva, como sendo o próprio texto, a própria matéria.

As estratégias textuais, por seu turno – que, obviamente não deixam de ser também interacionais e cognitivas em sentido lato – dizem respeito às escolhas textuais que os interlocutores realizam, desempenhando diferentes funções e tendo em vista a produção de determinados sentidos. (KOCH, 1998, p. 31)

<sup>70</sup> BARTHES, Roland. Obra citada, p. 95.

<sup>71</sup> PERUZZOLO, Adair Caetano. **Elementos de semiótica da comunicação: quando aprender é fazer**. São Paulo: EDUSC, 2004, p. 96.

<sup>72</sup> KOCH, I. Villaça. **O texto e a construção dos sentidos**. São Paulo: Ed. Contexto, 1998.

Nesse contexto, tenho buscado compreender como estas construções verbais, visuais, se materializam nos textos. Segundo Dondis<sup>73</sup>, o trabalho de análise do significado de uma imagem se dá por sintaxe, ao nível dos *elementos plásticos que* são o ponto, a linha, a forma, a direção, o tom, a cor, a textura, a dimensão, a escala e o movimento, encontrados na composição visual. Nesse contexto, tendo em vista um efeito de desarmonia ou estranhamento nas partes constitutivas do estímulo, como ocorre com as manifestações do grotesco. Estas exibem iconicamente o recurso ao disforme, expressos pela deformidade e pelo desproporcional, o que, ao nível da sintaxe se dá no trato com elementos de linguagem visual tais como a linha e a forma (formato). Mostra que supostamente, segundo Joly, podem ser mais os significados dos signos plásticos que os icônicos que fundam os conceitos da análise<sup>74</sup>. A imagem, quando adquire um status de signo, seja pelo seu aspecto icônico ou plástico, opera num jogo, sendo capaz de denotar ou conotar, articulando determinados sentidos, através de procedimentos de natureza semântica ou sintático-visuais.

No que se refere ao gênero grotesco, ou se observa, em termos de representação, o que é grotesco de modo tal, por meio da referência (iconicidade), ou se observa por outro lado os artifícios lingüísticos, para a construção desta significação no texto. No caso do texto visual, essas estratégias estão vinculadas à gramática da imagem, ao procurar demonstrar na forma o que é da ordem do grosseiro, do vulgar, do absurdo, do surpreendente, através da desarmonia que traz o excesso, a contradição e o contraste, produzindo um efeito de estranhamento.



FIGURA 06 – Cena do filme “The Rocky Horror Picture Show” (1975).

<sup>73</sup> DONDIS, Donis A. **A sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

<sup>74</sup> Aqui utilizo o termo “supostamente” porque alguns autores acreditam que a plasticidade da imagem não engendra sentido fora do conjunto da imagem, como Aumont (1993). Para Joly (1996) a análise plástica permite fazer considerações sobre significados que não são expressos nem pelo icônico (figurativo), nem pelo verbal.

No exemplo visual do filme de Jim Sharman, a matéria significativa se caracteriza pela falta de harmonia constituinte do objeto icônico. A imagem causa efeito de estranhamento, uma vez que o senso clássico estabelece como marginais determinadas manifestações que fogem aos padrões do gosto, pressupostos no exagero da maquiagem, no figurino que remete ao prostíbulo, das meias rasgadas, signos de desleixo, de algo negativo, construindo sentidos de vulgaridade, pelo exagero formal. Outra motivação para a causa do estranhamento é a ambigüidade do personagem retratado, pois suas feições conotam a figura do palhaço, trazendo a idéia possivelmente do disfarce, e até do travesti. A composição visual reforça tais significados, através das cores fortes, do contraste claro-escuro, trazendo dramaticidade à cena e criando uma atmosfera pesada com a iluminação, aqui representada pela visualidade *Camp*. Estas manifestações são vinculadas, segundo Eco<sup>75</sup> à redenção do “mau-gosto” pelas elites, que se rendem e recuperam o gosto *Camp*, que é analisado em virtude do grau de estilização e artifício, trazendo o antinatural no figurativo, pelo excesso empregado, que sinaliza para o grotesco, o feio, o horrível, o estranho.

Outros enunciados expressivamente característicos do grotesco na contemporaneidade encontram ressonância no *kitsch*. Como o grotesco é uma significação social, e do mesmo modo que acontece com a visualidade *Camp*, o *kitsch* corresponde ao senso estético dos outros, pois para quem o sentido de grotesco se faz através destas manifestações, elas se parecem desagradáveis ou ridículas. Para as classes burguesas, as manifestações populares são reconhecidas neste ramo, apesar de que hoje se fala em dissolução de fronteiras entre elas, em virtude de um referencial massivo, que as mistura. De todo modo, é a sensibilidade estética dominante que prevalece sobre aquilo que consideram como reprovável ou de mau-gosto.

---

<sup>75</sup> ECO, Umberto (org.). Obra citada.



FIGURA 07 – Manifestação do *Kitsch*. Quarto.

A fotografia deste quarto, do Maddona Inn, na Califórnia é segundo Eco<sup>76</sup>, um exemplo do “grotesco”, porque ultrapassa o limite e exagera em tudo. A mistura de estilos traz a convivência contrastante entre elementos lingüísticos de várias épocas e gêneros, o que torna a decoração excessiva, hiperbólica, beirando ao absurdo, ao ridículo. Não se pode negar que a experiência estética pretendida ao fruidor é bastante exótica – esta é a palavra, muito do que se coloca na categoria do grotesco se deve a isto, ao excepcional.

Por outro lado, é porque os textos podem se colocar, enquanto mensagens multimodais<sup>77</sup> que subsumem questões relativas a uma correlação com outras linguagens, em termos de significação. Esta questão encontra ressonância em idéias barthesianas sobre a complementaridade entre o verbal e o não-verbal, insistindo numa dinâmica complementar, pois as duas linguagens se complementam: uma diz o que a outra não diz. Joly<sup>78</sup>, a respeito da relação palavra/imagem, compreende que existem modos de abordar esta relação – que pode ser do tipo *interação ou revezamento*. A autora, citando Barthes, lembra sua proposta de interação sob a forma de ancoragem do texto, que daria indicações para a leitura da imagem. Diante do tipo de relação existente, viés de discussão que não se encerra aqui, é possível ir além, interessando os procedimentos que esta relação estabelece.

<sup>76</sup> ECO, Umberto (org.). Obra citada.

<sup>77</sup> Conforme Lévy, a noção de multimodalidade (a partir da qual o autor discute questões referentes à multimídia) se refere à união de várias linguagens para compor uma mensagem, existe uma co-relação entre linguagens em termos de significação. No audiovisual isto toma maiores proporções, pois se trata de mensagens compostas por linguagens visuais, inclusive com a adição do movimento, linguagens verbais e sonoras. Assim, é possível decompor o texto e se expressar em termos das linguagens constituintes, dizendo texto icônico, texto lingüístico, etc. LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. São Paulo: Editora 34, 1999.

<sup>78</sup> JOLY, Martine. Obra citada.

Seguindo com a semiologia e com Barthes, é premente a correlação com o verbal, em que a imagem significa pela sua mediação. Alguns acham que dizer isto é reduzir o status da linguagem visual, em termos de significação - aí está outra questão que não será resolvida aqui, nem facilmente em um outro lugar. Considerando que o visual também tem garantido seu status de linguagem, em virtude, por exemplo, de sua referencialidade (conteúdo, designação), acredito que, ao contrário, muitas estratégias na verdade evidenciam *estratégias de imagem*, devido à riqueza do componente visual, em termos de significação. Acredito também que a leitura da imagem, em sua especificidade, por seus próprios operadores ou elementos lingüísticos não impede a análise de sua correlação com o verbal, ao contrário, possivelmente minimiza certo mal-estar, em termos puramente estético-formais da análise.

Nesse contexto, tenho procurado também conhecer certos procedimentos para a construção de sentidos nos textos que concernem aos estudos do verbal. Sob a noção de estratégias textuais, Koch<sup>79</sup> aponta recursos que são interessantes para a discussão da construção de sentido e que podem trazer esclarecimentos sobre a significação, tais como estratégias de *organização da informação, de formulação, de referenciação e de balanceamento do implícito/explicito*, etc. Compreendo que nessa discussão, Koch (1998) ocupa-se dos estudos do verbal para discutir os recursos que se valem de elementos lingüísticos, convergindo para a construção do sentido. Isto não quer dizer que as estratégias se reduzem a estabelecer somente estes procedimentos, nem que a imagem é tomada da mesma forma como se toma o signo lingüístico, pois está definitivamente reconhecida naquilo que lhe é próprio, em termos de apreensão ou leitura. Contudo, ao tomar a imagem como uma mensagem comunicacional no sentido de Joly (1996), ou seja, com função comunicativa e/ou informativa<sup>80</sup>, que é relevante para pensar a significação. A meu ver, é possível que estas estratégias que dizem respeito à organização do texto verbal, com o qual dialoga a imagem, também joguem com suas possibilidades de dizer, articulando um curso de processamento textual que a envolve. Uma das estratégias mais comuns sinaliza procedimentos de construção e produção de sentidos na utilização da *referenciação*, quando um elemento lingüístico é reativado por fazer remissão a determinado referente internamente à linguagem, como, por

---

<sup>79</sup> KOCH, I. Villaça. Obra citada.

<sup>80</sup> A autora se baseia na teoria das funções da linguagem de Jakobson para falar em textos (inclusive visuais) que assumem função de mensagem *expressiva* (centrada no emissor, tende a ser mais subjetiva), *referencial ou informativa* (denotativa, concentra o conteúdo naquilo sobre o que está falando), *conativa* (esforça-se para implicar o destinatário), *fática* (mensagem centrada no contato com o parceiro), *metalingüística* (centrada no código) e poética (trabalha sobre a própria mensagem). Sem dúvida que é bastante difícil que uma mensagem seja totalmente denotativa, “mesmo se pretender isso, como a linguagem jornalística e científica”. JOLY, Martine. Obra citada, p. 57.

exemplo, no caso do texto verbal (pronomes, nomes genéricos, numerais), reativando referentes já citados para manter a coerência e não fazer operar a repetição exaustiva.

No exemplo anterior, a legenda da imagem que se constitui no próprio nome do filme - “The Rocky Horror Picture Show”, compõe com a imagem os significados. O elemento lingüístico “Horror”, que apesar de pertencer à gramática de uma outra língua, é um cognato do português, em escrita e em significado, sinalizando para a construção dos mesmos sentidos do texto visual, produzindo um efeito de algo feio, horrível. Além disso, o elemento “Rocky” (montanha, rocha) faz analogia com o elemento lingüístico Rock, levando o leitor a inferir (porque o processamento textual diz respeito à produção e inteligência) que a trama do filme possa estar vinculada ao gênero musical, o que é reforçado pela operação de referenciação ao cenário e ao figurino representados na imagem através do termo “Show”<sup>81</sup>.

Considerando o foco no grotesco, o referencial teórico nos permite inferir que seu traço marcante é a transgressão (aos cânones), expressa pela exposição do grosseiro, do sobrenatural, do monstruoso, da escatologia e da obscenidade. Por outro lado, as tensões risíveis criadas em muitos textos, principalmente no gênero cômico, demonstram a existência de um grotesco que se dá sob as formas do ridículo e do exagero, de tal modo que se reconhece a aproximação entre os dois gêneros textuais.

As matérias significantes vinculadas ao grotesco de modo tal e que fundamentam tal sentido, basicamente se exprimem por formas chocantes e obscenas, enquanto que a comicidade muitas vezes se faz pela significação do grotesco enquanto construção lingüística, muitas vezes menos vulgar, mas carregando suas marcas estéticas - o disforme e o desproporcional.

No próximo capítulo, proponho desenvolver um olhar sobre o grotesco em face das produções culturais midiáticas, este que se afirma como um fenômeno da contemporaneidade e que Sodré (1973, 2002) considera como uma “categoria estética”.

---

<sup>81</sup> Curiosamente, ao buscar informa es sobre o filme, encontrei algumas considera es a respeito de seu gênero musical, também inserido no terror cômico. A sinopse diz o seguinte: “Após ter um problema no carro, um casal de noivos se v  obrigado a pedir ajuda aos moradores de um castelo, sem saber que l  moram alienígenas do planeta Transexual, e que o anfitrião é um cientista louco, travesti e bissexual, que pretende criar um homem em seu laboratório para satisfazer seus desejos sexuais”. (Disponível em Wikipedia, acesso em 20/12/2008). Acessando ao trailer do filme, as recorrências do grotesco estão presentes tanto em termos da forma quanto da trama, ao trazer o absurdo, o horror e a paródia. Contudo, também se encontram recorrências do cômico, pois a paródia (do cientista que cria Frankstein) produz sentidos críticos, próprios do recurso da sátira e da ironia no âmbito cômico. O gênero musical do filme é o rock.

## CAPÍTULO 2. O GROTESCO MIDIÁTICO

Neste capítulo, busco discutir o grotesco midiático, desenvolvendo a proposta de uma significação que é princípio para o humor, principalmente a partir das considerações de Sodré<sup>82</sup> para quem o grotesco na mídia é uma tensão risível, sendo por tal via que esta pesquisa aponta para uma discussão em paralelo com a comicidade. Por outro lado, tratar de um gênero midiático é se colocar frente a um outro leque de questões. Por isso, além de se considerar na mídia a manifestação deste gênero textual, é necessário atentar para a especificidade, no sentido de “que grotesco é esse”, questão a ser desenvolvida aqui, junto ao dispositivo jornalístico.

### 2.1 Grotesco: um gênero midiático

Sem dúvida, existem zonas fronteiriças que permitem caracterizar um gênero, principalmente em virtude das recorrências características que possuem. Sodré<sup>83</sup> vem observando as manifestações do grotesco na mídia, e em face de sua discussão sobre as produções culturais. Para ele, o grotesco é uma categoria estética. Conforme o autor, cada época e cada meio de comunicação tem como marca uma destas categorias, como o trágico, o dramático, sendo que desde a década de setenta tem se mostrado como traço fundamental a categoria em questão. Tendo em vista suas proposições, o fenômeno aparece também como “um olhar acusador”, necessário para desvelar o que está encoberto, ajudando-nos a revelar realidades mitificadas<sup>84</sup>.

O grotesco é um olhar acusador que penetra as estruturas até um ponto em que se descobre a sua fealdade, a sua aspereza. A essa altura, o real antes tido como belo pode começar a fazer caretas, o pesadelo pode tomar o lugar do sonho. Uma máscara negra, um monstro gótico, obras de profunda inspiração artística, podem situar-se na categoria do grotesco. Às vezes ele nos ajuda a desvelar uma realidade mitificada: é o caso, por exemplo, do grotesco utilizado por muitos cartunistas modernos. (SODRÉ, 1973, p. 73).

---

<sup>82</sup> SODRÉ, Muniz. **A comunicação do grotesco. Um ensaio sobre a cultura de massa no Brasil**. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1973.

SODRÉ, Muniz e PAIVA, Raquel. **O império do Grotesco**. Rio de Janeiro: Editora Mauad, 2002.

<sup>83</sup> SODRÉ, Muniz. Obras citadas.

<sup>84</sup> Segundo Nöth (1996, p. 137), Barthes abandona a teoria de uma camada de denotação primária, inocente em relação a uma secundária. Ele redefine a denotação “como o resultado final de um processo conotativo”, onde a denotação apenas aparenta ser a primeira significação. Trata-se de uma nova relação entre signos denotativos e conotativos, onde já não são os mitos (significações secundárias) que devem ser desmascarados, mas os próprios signos (semioclastia).



Isto ocorre porque na mídia o grotesco pode ser lido na descontextualização de significantes que pertencem a outros sistemas, como nos programas de televisão que oferecem o aberrante, o estranho como signos de outra coisa (o exótico) que não são da nossa sociedade. Pode ser lido também nas intenções sensacionalistas para chocar, como no gênero chocante na televisão e no cinema, aparecendo também na imprensa para desvelar problemas de caráter dos retratados.

Bakhtin<sup>85</sup> cita o trabalho de Kaiser, crítico literário de vinculação modernista que se propõe a escrever uma teoria geral do grotesco, mediante a qual Bakhtin se ocupa de algumas de suas proposições, em que o grotesco é algo especialmente “estranho”. Para Kaiser, o grotesco é “o mundo que se torna estranho”, pois, fazendo uma analogia com o mundo dos contos, visto de fora, estes podem ser definidos como estranhos. Para ele, no grotesco é o nosso mundo que se torna o mundo “dos outros”, em que o habitual e próximo se torna estranho, definição que se aplica a certas manifestações do grotesco moderno.

Sodré<sup>86</sup> também traz referências de Kaiser, para quem “o grotesco só se experimenta na percepção da obra”, e de tal modo seu sentido é relativo, uma vez que o que para uns é grotesco, para outros não, justificando-se em um quadro de uma determinada ordem. Ocidentalmente, nossa sociedade se incomoda com manifestações que transgridem as normas estabelecidas por aquilo que se considera como a ordem oficial. Também, para além da discussão sobre a ambiência do receptor, segundo Kaiser (apud Sodré, 1973, p. 39), o grotesco pode ser concebido como “aquilo que na organização da obra não se justifica como tal”, ou como diz Sodré, é uma estranheza, “é uma aberração de estrutura ou de contexto”, o que possibilita colocá-lo ao lado do cômico, do caricatural, do *kitsch*<sup>87</sup>.

---

<sup>85</sup> Para Bakhtin ([1970] 1996), existem duas vertentes de estudo do grotesco na vertente literária: a realista (com Pablo Neruda e Bertold Brecht) e a modernista (modernistas, expressionistas, etc.). A linha atual, segundo o autor, não tem por ele definidas as particularidades. Da modernista para a realista está a diferença em reconhecer as tradições do realismo grotesco e da cultura popular. A obra original de Wolfgang Kaiser se chama *Das Grotteske in Malerei und Dichtung*, 1957 (O grotesco na pintura e na poesia).

<sup>86</sup> SODRÉ, Muniz. **A comunicação do grotesco. Um ensaio sobre a cultura de massa no Brasil**. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1973, p. 38.

<sup>87</sup> O *kitsch* é uma terminologia bastante conhecida no campo estético, principalmente quando permeia as referências populares nas obras. Sobre a eruditação do popular, os artistas brasileiros acompanharam o processo que se deu também em países latino-americanos ao buscar tais referências entre as décadas de 60, 70, e 80 e que coincide com o projeto de fomentação nacionalista brasileira (comentada por Muniz, 1973), mas isso tudo validado por uma auto-estima nacionalista, por onde tomam fôlego essas referências. KNAAK, Bianca. **O popular por mãos eruditas: referências populares na arte brasileira contemporânea**. Dissertação de Mestrado. História, teoria e crítica de arte. IA/UFRGS, 1997.

Na mídia, o *kitsch* também aparece, assim como o trash, o chocante, etc. Esta terminologia se origina justamente pela motivação de valores simbólicos.

Em termos empíricos, as manifestações do grotesco se ligam aos variados meios, tanto audiovisuais quanto impressos, em que surgem algumas classificações. O *Grotesco chocante* é uma das manifestações recorrentes na televisão e no cinema, e Sodré<sup>88</sup> não deixa de apontar a predisposição às intenções sensacionalistas e à exacerbação, compreendendo a teratologia e a escatologia. Em termos de seus efeitos, na mídia são na maioria risíveis.

Sobre os programas de auditório, discute a noção de *escatologia e teratologia*, que permeiam o gênero, compreendendo a doutrina das coisas finais (do mesmo modo que se reflete sobre as origens). Em Medicina, o termo tem sentido coprológico – é o estudo dos excrementos - isso significa que o grotesco atinente a estas manifestações em termos midiáticos é o “mau-gosto” extremo, ou seja, aqui aparece a exploração de alguns “significantes” como o feio, o portador de aberração, o marginal. Isso ocorre muito em decorrência da exploração da escatologia e da teratologia que possuem grande influência na imaginação coletiva, tendo em vista que gerou uma espécie de mitologia brasileira, em que o portador de deformação física passa a ser reconhecido como infração da ordem natural.

A intenção do comunicador é sempre colocar-se diante de algo que está entre nós, mas que ao mesmo tempo é exótico, logo sensacional. [...] Por exemplo:

1. Sílvio Santos, em *Rainha por um Dia*, promovia o desfile de miseráveis, que contavam suas penas. Cabia ao auditório escolher a história mais triste. A mais desgraçada, a mais infeliz era eleita “*Rainha por um Dia*”. (SODRÉ, 1973, p. 73).

Como “signo do outro”, em um contexto que não é o seu, o horrível torna-se sensacional, inconsistente, e principalmente desligado daquilo que é, na estrutura de nossa sociedade, que explica possivelmente o motivo para o riso, pois a fealdade experimentada não causa nenhuma espécie de reflexão. Curiosamente, o que poderia evidenciar a aproximação maior com o feio, o irreal, como é de esperar das recorrências do grotesco, manifesta-se, por exemplo, nas pegadinhas dos programas televisivos que expõem as pessoas às mais variadas situações embaraçosas, como o que ocorre em “O Pânico na TV” e no “Programa do Ratinho” que se aproximam a uma estética que beira ao *trash*, na verdade proporciona um grotesco risível.

---

<sup>88</sup> SODRÉ, Muniz. Obras citadas.



FIGURA 08 – Trash na TV.

Ainda que atingindo um grau de tratamento que extrapola os limites do exagero (em que o grotesco é o grau máximo), programas como o do “Ratinho”, mostrando a crua realidade popular, dirigindo-se ao choque, na verdade como diz Sodré<sup>89</sup>, permanece “na superfície irrisória dos efeitos” – é o grotescamente risível, situado muitas vezes no riso cruel<sup>90</sup>, mas ainda assim vinculado ao entretenimento divertido. Nesse contexto, muitas são as discussões sobre os textos que se colocam frente à distração, como modo de privar dos problemas sociais, o que Sodré acusa de uma marca do grotesco na mídia - a diversão e a evasão, ou o “preenchimento dos tempos mortos” das pessoas.

Sobre o programa “Pânico na TV”, estudos recentes têm apontado o reconhecimento de que o trato com um gênero, preconiza o estatuto genérico do texto também como orientação do horizonte de expectativas do receptor, não estando somente ancorado no querer dizer do produtor. Isso quer dizer, portanto, a existência de contratos entre produção e recepção. Embora esta não seja uma questão desta pesquisa, na medida em que não analisa contratos de leitura, é preciso reconhecer que os modos de enunciação ou de organização do discurso encontram na mídia um alcance evidentemente diferenciado daquele da análise de

<sup>89</sup> SODRÉ, Muniz. SODRÉ, Muniz e PAIVA, Raquel. **O império do Grotesco**. Rio de Janeiro: Editora Mauad, 2002, p. 133.

<sup>90</sup> Popp ([1976] 1992), em sua teoria da comicidade, propõe diferentes tipos de riso, e o mais freqüente é o que encerra em si, declarada ou veladamente, a zombaria (com elementos de sarcasmo e prazer maldoso) daquilo ou de quem se ri. A derrisão é uma das marcas mais recorrentes do puramente cômico, e diz respeito ao riso de zombaria, sinônimo de ridicularização e escárnio, como ocorre no vasto campo da sátira, e às vezes na paródia. Houve uma tentativa de classificação, conforme a natureza do riso, que vai desde o riso bom, até o riso alegre, o riso ritual, o imoderado, o maldoso e o cínico.

textos literários, pois se trata de um evento comunicativo, ou seja, não se encerra numa preocupação simplesmente estética (obra em si mesma).

Nesse contexto, Tramontini<sup>91</sup> apontou, em sua análise do contrato de leitura do programa, considerando que se trata do gênero entretenimento voltado para o riso, que neste programa humorístico, em função do contrato de leitura<sup>92</sup>, um controle mais complexo deve haver por parte dos enunciadores do programa em variadas direções: papéis entrevistador/entrevistado, lugar de personagens (apresentador, atores), os quadros apresentados, e assim por diante. Como o sucesso está na forma de como é dito (e não no que é dito), em função destes acordos há uma exigência complexa de questões no entorno da capacidade do meio de propor um contrato que articule adequadamente o processo de enunciação, o que explica os modos de dizer do programa.

Isso ocorre, porque, segundo Pinheiro<sup>93</sup>, embora um enunciado esteja sempre “se utilizando de um gênero discursivo, de uma forma padrão”, na mídia esses gêneros representam práticas que envolvem produtores e receptores, e de tal modo, existem contratos que vinculam as duas pontas do processo, “numa incessante tarefa de produção de sentido a partir do querer dizer do produtor e do que é interpretado pelo receptor”.

No caso de *Chacrinha*, há uma diferenciação dos demais programas, por exercer uma função social, que para Sodré<sup>94</sup> se associa à devolução da figura do palhaço, há muito perdida pelo espectador brasileiro. Seus trajes, caracterizados por uma vestimenta que resulta em uma mistura não propriamente harmônica, remetendo ao palhaço como solução visual no encontro dos vários elementos em questão: minissaia feminina, botinas, chapéu de pirata. Utiliza também recursos retóricos, como os famosos chavões “roda-roda” ou gestos que os acompanham como desenhar círculos no ar. Segundo o autor, ele se coloca como um grande fenômeno de massa da época, e suas particularidades residem mais em sua linguagem audiovisual do que propriamente nas suas intencionalidades, enquanto comunicador. A linguagem do programa está diretamente vinculada ao gênero ao qual pertence (entretenimento), como também se deve às marcas do dispositivo em questão.

<sup>91</sup> TRAMONTINI, Mariana Bastian. **Pânico na TV: A (a) firmação do circo midiático**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação. UNISINOS, 2008.

<sup>92</sup> Tramontini (2008, p. 30) trabalha com o conceito de Verón, em que o contrato de leitura é o próprio dispositivo, ou seja, “que dá suporte ao que é dito através de uma conjugação entre a imagem daquele que fala, a imagem daquele para quem o discurso é dirigido e a relação entre ambas”.

<sup>93</sup> PINHEIRO, Najara Ferrari. **A noção de gênero para análise de textos midiáticos**. p. 259-288. In: Gêneros Textuais e práticas discursivas: subsídios para o ensino da linguagem. José Luiz Meurer, Désirée Motta-Roth (orgs.); Bauru, SP: EDUSC, 2002, p. 287.

<sup>94</sup> SODRÉ, Muniz. **A comunicação do grotesco. Um ensaio sobre a cultura de massa no Brasil**. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1973.



FIGURA 09 – Chacrinha, em seu programa de auditório.

Nesse exemplo, as marcas expressivas atuam como força de expansão, de modo que a forma tem ganhado ênfase nesta discussão, pois o contraste, o contra-senso e o exagero hiperbólico se evidenciam, principalmente no componente visual da expressão, na caracterização do personagem, colocando em relevância a importância da comunicação visual do grotesco. A significação da imagem é muito decorrente daquilo que a imagem representa ou é capaz de “narrar”, lembrando Aumont<sup>95</sup>. No caso de Chacrinha, é também a utilização habilidosa de suas características físicas, empurrando com a barriga, sorrindo maliciosamente, colocando o dedo para frente e para trás, construindo o que o autor chama de “significantes paralelos”, ao seu dizer.

Bastante comum, também como modo de enunciação do grotesco midiático está a manifestação do *kitsch*, quase sempre vinculado a uma questão de classe (o julgamento do gosto dos outros, como diz Eco), como acredito que se estabeleça em “A Grande Família”, também com efeitos risíveis, sobretudo pelo recurso ao que é considerado brega.

<sup>95</sup> AUMONT, Jacques. **A imagem**. São Paulo: Papirus, 1993.



FIGURA 10 – Kitsch midiático. Cena do filme “A Grande Família”, da Globo Filmes.

Nesta cena, o Plano da Expressão evidencia a caracterização das personagens. Marilda, de vestimenta esteticamente barroca (exagerada), cores contrastantes, acessórios tipicamente de uma moda ultrapassada - estilo *kitsch*, ou de referência popular. A personagem Nenê, em situação cômica e inusitada, tenta usar um vestido da juventude que não lhe serve mais e é igualmente ultrapassado para a época, mas age naturalmente, como se isso fosse corriqueiro. Em termos de Conteúdo, a família é o estereótipo exagerado da realidade familiar brasileira, o filme focaliza a banalidade do cotidiano familiar dos bairros urbanos, de segmento popular. O cômico e grotesco dos personagens se manifesta no recurso ao caricato, exagerado, representando-os de tal modo como quase irreais.

É preciso reconhecer que um dos traços marcantes do grotesco na mídia é o entretenimento, enquanto especificidade deste gênero, muito embora na imprensa essa discussão se junte à questão da informação, de modo que se justifique falar de uma interface informação/entretenimento. O *Grotesco crítico* é um traço marcante da imprensa. Segundo Sodré<sup>96</sup>, aqui “não propicia apenas uma privada percepção sensorial do fenômeno, mas principalmente o desvelamento público e re-educativo do que nele se tenta ocultar”. Para o autor, trata-se de um “recurso estético” para denunciar convenções, e principalmente, no caso brasileiro, rebaixar os poderosos e pretensiosos, expostos de modo risível ou tragicômico.

O autor propõe também que neste setor da mídia, o grotesco assume, enquanto recurso, as formas da paródia e da caricatura, operando pela surpresa e exposição ridicularizante, que através da charge ocupa lugar bastante importante na história da imprensa. Em geral, associa-se à crítica feroz, e foi importante aliado no período militar no Brasil, justamente por driblar a repressão, pois uma imagem grotesca poderia conseguir resultados

<sup>96</sup> SODRÉ, Muniz e PAIVA, Raquel. **O império do Grotesco**. Rio de Janeiro: Editora Mauad, 2002, p. 69.

muito satisfatórios. Para o autor, exemplo disso está o trabalho de cartunistas e chargistas, no sentido de notáveis “efeitos de grotesco”. “Lúcida, cruel e risível – aqui estão os elementos da chave para o entendimento da crítica exercida pelo grotesco”<sup>97</sup>.

Para finalizar este tópico, é importante observar que o traço marcante do grotesco midiático - o riso e o entretenimento - têm como causa uma tensão ou uma contradição, atribuída, segundo alguns autores a uma questão estética, por contrastes, desarmonias. Ocorre que, tendo em vista, sobretudo as imagens, signo de escatologia e teratologia, com conotações de feio, horrível, grotesco, engraçado, produzindo efeitos de estranhamento, de riso nervoso, é preciso considerar que esta contradição, possa se dar em um outro lugar. O grotesco como uma significação social decorre da condição de existência de um juízo do que é correto, justo e moral. Daí que essa contradição se dá entre esse senso e aquilo que se apresenta, podendo suscitar as mais variadas reações, segundo Propp<sup>98</sup>.

Sabendo disso, o conhecimento sobre o texto é relevante quando a questão é produzir determinados sentidos, pois, se este “juízo” não está no texto, é retomado pelo leitor a partir dele, no contato com ele, remetendo uma vez mais para o conceito de contradição no horizonte de discussão estética. Isto porque, assim como existe um juízo de justeza, existe também um juízo sobre as coisas naturais, sobre sua harmonia - a infração dessa lei traz o *exagero* que, dependendo do grau, desloca-se entre o grotesco e o cômico, podendo provocar o riso, questão a ser desenvolvida no próximo tópico sob a proposta de um grotesco/cômico, uma vez que um tipo especial de exagero é capaz de tornar-se objeto cômico – o *ridículo*.

## 2.2 Grotesco/cômico na imprensa

Percorrendo as observações sobre o grotesco na mídia, em que sobretudo me são caras as reflexões de Sodré<sup>99</sup> que propõe como marca do grotesco midiático sua especificidade risível, acredito que isso se faz mais verdade nos modos de enunciação da imprensa, necessitando, enquanto gênero, ser compreendido também na fronteira com um outro gênero – o cômico. Explico.

O texto humorístico, gênero em que se encontram empiricamente as charges de imprensa, apresenta certas peculiaridades que, em termos de recorrências, remetem a um grotesco/cômico ou um grotesco na interface com o cômico. Ocorre que, ao examinar os

<sup>97</sup> SODRÉ, Muniz e PAIVA, Raquel. **O império do Grotesco**. Rio de Janeiro: Editora Mauad, 2002, p. 72.

<sup>98</sup> PROPP, Vladímir. Obra citada.

<sup>99</sup> SODRÉ, Muniz. Obras citadas.

textos de imprensa, o grotesco, nestas manifestações, tem se mostrado princípio para a comicidade, pois a presença de um *objeto ridículo* se torna força de expansão para efeitos cômicos. O componente ridículo é na verdade um componente das cenas cômicas que ajuda, e de tal modo, torna-se princípio para o humor. O ridículo (“grotesco”, engraçado, risível) na ótica da comicidade, a meu ver é aquilo que tem conotação cômica, ganha corpo em tudo o que é relativo ao homem: “É possível rir do homem em quase todas as situações” diz Propp<sup>100</sup>. Acredito também que em decorrência deste componente, seja possível falar em um grotesco/cômico, ao compreender os defeitos físicos, as atitudes ridículas e as situações embaraçosas em que os personagens se envolvem e que são grotescos para as pessoas.

O riso pode se ligar a algo risível por ser ridículo acidentalmente, como ocorre nas situações reais, ou pode resultar do trato com linguagem, estruturada nas formas dos textos, com o ridículo “intencional”, como lembra Riani<sup>101</sup>, e é o que fundamenta a noção de comicidade. O grotesco, no âmbito cômico, é aquele que está relacionado a um *exagero*, e depende em alguns casos da existência de aspectos escondidos, dizendo de outro modo, conotativos. De qualquer maneira, o exagero cômico (das recorrências de comicidade) produz formulações que em termos de efeito, não causam sofrimento, a menos que o “olhar acusador” atue junto ao aspecto emotivo, inimigo do riso segundo Bergson<sup>102</sup> - apelando para a pura consciência, o que deveria nos chocar, torna-se objeto cômico, simplesmente ridículo. Assim, o grotesco torna-se risível, afastando-se da seriedade (e se aproxima do cômico), desde que, como tudo o que é cômico, revele sua inconsistência, os defeitos.

Apesar do rótulo de texto humorístico, em termos de forma, carrega características da estética do grotesco, como o contraste, a incoerência, a tensão, além do Plano da Expressão, caracterizado, sobretudo, pelo disforme. A trama, por outro lado, carrega muitos aspectos das torpezas ou falhas dos personagens, pressupostas em suas ações, que sinalizam para os procedimentos, no âmbito da comicidade (comicidade das situações), que não faz sofrer – por isso se fala em ridículo, patético. Conforme a teoria da comicidade, o cômico se dá mediante variados modos de enunciação, dentre eles está o recurso ao *exagero* - dependendo do grau, pode se aproximar do grotesco ou do ridículo (cômico). Em termos de coordenadas, o grotesco, na aproximação com o cômico, assinala um compromisso do riso com tudo o que é grosseiro, cruel, vulgar.

<sup>100</sup> PROPP, Vladímir. Obra citada.

<sup>101</sup> RIANI, Camilo. **Linguagem & cartum...tá rindo do quê? Um mergulho nos salões de humor de Piracicaba**. São Paulo: Ed. Unimep, 2002.

<sup>102</sup> BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre a significação da comicidade**. São Paulo: Martins Fontes, [1924] 2001.



Alguns autores inserem a caricatura no grotesco, como o faz Muniz Sodré – possivelmente porque entendem que o caricatural, embora não seja propriamente a afirmação máxima dos excessos corporais, ligados às partes baixas do corpo (escatologia), aproxima-se do grotesco, principalmente em termos da predileção pela feiúra, uma forma de exagero. O grotesco/cômico está relacionado ao *exagero cômico*, um recurso descrito por Propp<sup>103</sup> que está presente, por exemplo, na comicidade de caráter (ao representar as pessoas muitas vezes piores do que são). Este exagero de aspectos fisionômicos, na verdade esconde defeitos que precisam ser desvelados, condição para produção da comicidade. Defeitos que são muitos e estão na ordem do que é ridículo, sendo necessária a observação empírica e um processo de análise para que se possa avaliá-los, lembrando que a esfera humana pode ser ridícula, o que lhe confere defeitos os mais variados, dos quais a comicidade se ocupa.

Nesse contexto, em termos analíticos do texto e dos seus sentidos, considerando que o segmento caricatural é, sobretudo, ancorado na representação visual, e ainda, que existe comicidade positiva ou depreciativa, acredito que seja relevante discernir os procedimentos que estão sendo propostos<sup>104</sup>, ou seja, os recursos vigentes no texto que dão boa idéia dos significados construídos<sup>105</sup>. Sabendo da existência de certos tipos de enunciados, mais ou menos estáveis no gênero cômico, proponho que se subdivida estes recursos em modalidades expressivas e estratégicas, para melhor sistematização do processo analítico.

### 2.2.1 Grotesco/cômico caricatural

A saber, o grotesco representado (nos seus modos típicos de enunciação tratados no capítulo 1) é capaz de provocar o riso, porque é a forma suprema do exagero. Porém, a caricatura<sup>106</sup>, enquanto um texto humorístico, um enunciado, compreende a especificidade de um (sub)gênero - o caricatural. Neste âmbito, inserem-se manifestações caracterizadas por recorrências do gênero textual cômico, em que se desdobra a discussão sobre o grotesco

<sup>103</sup> PROPP, Vladímir. **Comicidade e Riso**. São Paulo: Editora Ática, ([1976], 1992).

<sup>104</sup> O humor é um estado pertinente ao humano. O humor foi estudado por Freud como “senso de humor” em “Os chistes” (piada, fala feita para ser engraçada), em que é portador do humor aquele que capaz de elaborar um chiste, apreciar o que é cômico (humor na literatura). A ironia em geral coloca o sujeito como objeto do riso, como aparece em Bergson ([1924] 2001). O sarcasmo é mais agressivo, e a sátira mais ligada à “crítica de costumes”, como aparece no *cartum* atualmente. A sátira é mais frontal, a ironia não destrói o retratado, e a paródia pode oferecer conotações diversas.

<sup>105</sup> Considerando que o componente ridículo tem como produção de sentido, conotações desde o engraçado, o simpático, até o feio, o mau, etc.

<sup>106</sup> Nome genérico que designa todo segmento do humor. Na mídia jornalística, é a charge o termo que tem denominado o segmento.

(ridículo), através de modalidades expressivas (*paródia, caricatura*) e recursos (*estratégias discursivas: hipérbole, ironia, paradoxo, alogismos, etc.*).

A *paródia* consiste na imitação, em que são citados ou repetidos traços exteriores do fenômeno, e o componente ridículo, como princípio para a comicidade se manifesta de diferentes formas: na *caricatura*, através do exagero das distorções e desproporções da forma, na *hipérbole* do exagero global, ou seja, de excessos de todos os tipos. O exagero pode ser ingrediente da paródia, sendo mais característico da caricatura, de quem é próprio.

A *caricatura*, que também é uma paródia, é uma modalidade expressiva que traz à tona, através das distorções físicas, aspectos de personalidade, estando em questão não os defeitos biológicos, que não são risíveis. No Plano da Expressão, quando é “amigável”, evidencia apenas os aspectos bons (aquela em que o defeito não chega a ser um grande defeito, condenável) – é em geral a forma mais recorrente. A paródia inserida na caricatura tem mais o sentido de humorismo, inofensivo e atenuado, muitas vezes cordial e afetuoso, porque o defeito não chega a pedir condenação, e sim, reforçar um sentimento de simpatia como diz Propp<sup>107</sup>.

Por outro lado, estas expressões figurativas podem carregar valores outros que não o estético, pois o tratamento caricatural apresenta graus variáveis, que vai desde reações que se verificam no cômico, como na ironia e também na sátira, e por isso, em geral, o valor estético torna-se um valor de crítica, quando são os defeitos morais, do caráter que estão escondidos na Expressão, apontando para o que Bergson<sup>108</sup> chama de comicidade de caráter.

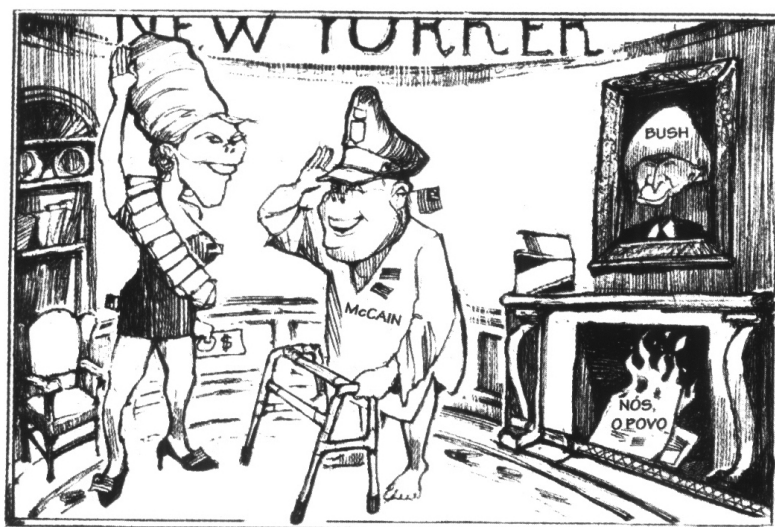


FIGURA 11 – Manifestação do caricatural na mídia.

<sup>107</sup> PROPP, Vladímir. Obra citada.

<sup>108</sup> BERGSON, Henri. Obra citada.

O recurso ao exagero na caricatura, em termos de expressão, toma qualquer particularidade e a aumenta até que se torne visível. Para que isso ocorra, é necessário o trato com elementos de linguagem visual, pelo recurso à desproporção – mas não se trata de um exagero das formas em termos globais, que não produz uma formulação visual disforme, ao contrário, dando-se no todo, de uma forma ao enfatizar todos os elementos anômalos presentes não resulta na caricatura, e sim no gigante. Eco<sup>109</sup> lembra que estas manifestações não se limitam a evidenciar uma desproporção: [...] “a boa caricatura insere o exagero ‘como um fator dinâmico que envolve a sua totalidade’ e faz com que o elemento de desorganização formal torne-se ‘orgânico’”. Atualmente, estas manifestações são compreendidas sob as formas da caricatura e da charge na mídia (do francês *charge*, que significa carregar).

No domínio do cômico/caricatural também se encontra a *hipérbole*, em que o exagero torna-se global, daí as fronteiras nem sempre muito bem marcadas, entre a hipóbole e o próprio grotesco (que são aqui intercambiados um pelo outro). Interessante observar que este recurso resulta em procedimentos, tanto de *heroização (positiva)*, quanto de *hiperbolização satírica* (depreciação). Como não é comprovada a separação em dois ramos da comicidade (cômico e humor), ao seguir com Propp<sup>110</sup>, tanto uma como outra manifestação é parte integrante do gênero. Em Rabelais, no exemplo do capítulo um, com a representação visual do personagem Gargântua, embora se fale em elogio para com os gigantes, considerando a obra, se tomadas as intencionalidades do autor, há marcas de sátira, uma vez que existe a tentativa de demonstrar que os maus hábitos e a falta de polidez encontram-se também fora do âmbito popular, no comportamento das cortes, daí a utilização da hipóbole no sentido do exagero, do grau máximo, que é o grotesco. Possivelmente também resida aqui a motivação de Sodré<sup>111</sup> para inserir o gênero caricatural na categoria do grotesco, quando acentua ao máximo os aspectos do fenômeno.

Freqüentemente o homem é ridículo por características físicas, no entanto, para Propp<sup>112</sup>, a comicidade das formas se dá no limite, pois os defeitos não podem causar sofrimento, tanto que, se ainda assim alguém ri, isso nos causa indignação e atesta a monstruosidade de quem o faz. Para Bergson<sup>113</sup>, é a passagem da fealdade ou do disforme, acrescentado da comicidade, que traz a fealdade cômica, pois existem manifestações da fealdade orientadas para o risível, e outras que a natureza se encarrega de afastar.

<sup>109</sup> ECO, Umberto (org.). **História da feiúra**. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2007.

<sup>110</sup> PROPP, Vladímir. Obra citada.

<sup>111</sup> SODRÉ, Muniz. Obras citadas.

<sup>112</sup> Id. Ibid.

<sup>113</sup> BERGSON, Henri. Obra citada.

A comicidade também se faz por certo modo de enunciação bastante variado empiricamente, que se volta para a comicidade das situações e ações, constituindo por serem ridículas, “*cenias*” *burlescas* do tipo *vaudeville*<sup>114</sup>. Fazendo uma releitura das propostas de Bergson<sup>115</sup>, compreende *estratégias discursivas* tais como a *repetição* periódica (de palavras, gestos, etc.), a *inversão* (do que é no lugar do que deveria ser), o *qüiproquó* (*interferência das séries* de duas ordens de acontecimentos), os *arranjos mecânicos* que reduzem o homem à coisa, e assim por diante.

É recorrente a imitação satírica da feiúra alheia e de outras transgressões, como a ridicularização das profissões, de conteúdos políticos, etc. Para Propp<sup>116</sup>, é certa falta de idéias que coloca as discussões do cômico entre a comicidade superior e inferior, a refinada e a grosseira. A comicidade grosseira, segundo as idéias de Volkelt, citado por Propp, deve-se a “tudo o que está ligado ao corpo humano e às tendências naturais”, o que, a meu ver, recai no próprio gênero grotesco. ‘A gula, a bebedeira, o suor, a expectoração, a eructação [...] tudo aquilo que se refere à expulsão da urina e das fezes’ etc<sup>117</sup>. Para Eco<sup>118</sup>, a obscenidade na linguagem ou no comportamento pode simplesmente fazer rir. A divisão em vulgar (baixo cômico) e elevado desagrade muitos autores, porém ela ajuda a reconhecer certas recorrências que fazem parte do universo risível: “como elementos burlescos, narizes vermelhos, barrigas grandes, contorções verbais, brigas e pelejas, vigarices etc.”<sup>119</sup>.

A significação da comicidade é também bastante fecunda em modalidades expressivas que se valem do recurso a certas *construções lingüísticas* responsáveis por efeitos cômicos incontáveis, como os citados por Propp e Bergson<sup>120</sup>, enquanto *comicidade de palavras*. Os *trocadilhos*, os *jogos de palavras de semelhança formal (fônica)*, mas diferentes em significado, a *ironia* (quando se expressa um conceito, mas se subentende um outro), os *paradoxos* (conceitos que se excluem reunidos, apesar da incompatibilidade), os *paradoxos* cuja comicidade também está em *alogismos* implícitos (juízo inconsistente de quem age dizendo coisas absurdas, realizando ações insensatas), entre outros.

<sup>114</sup> Vaudeville é um espetáculo de entretenimento surgido na França em meados do século XIII. Trata-se da comédia teatral, em cujo desenvolvimento os personagens envolvem-se em situações equívocas, sem aprofundamento, que transcorre em evolução de tensão cômica.

<sup>115</sup> Id. Ibid.

<sup>116</sup> PROPP, Vladímir. Obra citada.

<sup>117</sup> Volkelt apud Propp, Vladímir. Obra citada, p. 21.

<sup>118</sup> ECO, Umberto (org.). Obra citada.

<sup>119</sup> Id. Ibid., p. 22.

<sup>120</sup> Obras citadas.

Certos *elementos de linguagem* também evidenciam a falta de significado, em função de que não referenciam nada (elementos gramaticais: preposições, advérbios, etc.), questões que remontam estratégias discursivas no âmbito cômico. Porém, muitas dessas construções, apesar da coesão, expressam a falta de coerência, e a pobreza de conteúdo pode se manifestar inclusive pelo excesso de palavras, e não pela falta (*eloqüência*). Há de se considerar que em todos esses casos exemplificados por Propp<sup>121</sup>, “a comicidade depende em igual medida tanto dos meios propriamente lingüísticos quanto daquilo que eles exprimem”, chamando para o componente de conteúdo. A tensão risível pode se apresentar no enunciado em termos mais de Forma, de processo, da língua, enquanto tal, pois assim a comicidade se realiza, ao desviar a atenção do conteúdo e tratando os procedimentos fônicos, sem os sentidos correspondentes. Ao operar apenas através de sons, elementos lingüísticos desarticulados causam efeitos de desarmonia, vigente nas manifestações do cômico, como na *ironia* e no *paradoxo*.

Embora Propp se oponha a Bergson<sup>122</sup> em vários sentidos, ao criticar algumas de suas argumentações, o autor também reconhece a presença do componente ridículo, afirmando que “o riso ocorre na presença de duas grandezas: de um objeto ridículo e de um sujeito que ri”. Em se tratando de um estudo do cômico, a questão é saber o que é engraçado - e nesse contexto, ser engraçado por ser ridículo demanda saber o que é ridículo para as pessoas. Como o componente ridículo faz rir, e dentre os aspectos do riso estão, em termos literários, as tramas das comédias. O objeto do riso foi associado desde sempre ao material oferecido pela vida, enquanto recursos artísticos para a elaboração das comédias – o homem é ridículo, suas atitudes e ações, exceto o que está no domínio do sofrimento.

Por fim, é em virtude do “ridículo”, enquanto um componente cômico, que se fundamenta a idéia de um grotesco/cômico. Nos textos humorísticos, apresenta-se como uma espécie de “falso grotesco”, pois o componente ridículo ou o senso ridículo remete a algo grotesco para as pessoas. No grotesco em si, o aumento extrapola o limite do real, e por isso pode se aproximar de um outro domínio, e nele penetra (fantástico), aproximando-se mais do feio. Outras vezes, é considerado cômico, e de tal modo, se estabelece entre os objetos mais discutidos da comicidade, sinalizando, a partir dos recursos utilizados, a seleção e análise do *corpus* (ridículo fisionômico, das atitudes, dos pensamentos, etc.). Tudo o que pode ser revelado cômico, seja relativo à vida física ou moral do homem: “o que é ridículo na aparência, nas idéias ou nas atitudes de um indivíduo”. Trabalhar com o cômico é perguntar-

---

<sup>121</sup> PROPP, Vladímir. Obra citada, p. 126

<sup>122</sup> Obras citadas.

se a todo o momento o que é engraçado, e se a resposta tem como causa o ridículo, é preciso saber em que sentido ele é cômico, o que aparece nas formulações dos autores que procuram explicar algumas formas possíveis de fabricar a comicidade.

Bergson<sup>123</sup> buscava respostas para o riso no estudo de comédias da literatura universal - dentre elas “D. Quixote”, obras francesas como “A viagem do Sr. Perrichon” e a obra russa “O Capote”, de Gogol, produções de caráter teatral. O trabalho do autor é aqui importante, pois aponta o humor na linguagem, e embora tenha feito distinções entre comédia e humor, basicamente discorreu sobre a expressão (formas, palavras), os movimentos ou gestos, as situações e o caráter como força de expansão da comicidade. Sobre a comicidade das formas visuais, o autor resalta as questões de fisionomia, em que o rosto cômico será aquele que pressupõe a rigidez e os hábitos adquiridos, como os cacoetes que fazem “caretear”. Esta mecanicidade (humor mecânico) também aparece nos gestos e movimentos, na imitação caricata, de modo exagerado de nosso automatismo gestual.

Aparecem também como importantes forças dos procedimentos cômicos os disfarces, o vestuário, as orelhas e narizes grosseiros, e até “agramaticalidades”<sup>124</sup>, como é o caso da pronúncia, das cerimônias e rituais, que contribuem para expandir o sentido de comicidade. A comicidade das situações (cena) diz respeito a um trânsito elástico entre o que é dito e o que não é, e aponta para a duplicidade ou polissemia dos sentidos, fazendo a situação ser interpretada entre o que é e o que pode ser. Quanto à comicidade de palavras, Bergson<sup>125</sup> acredita que há certa distinção entre o humor que a linguagem exprime e que ela cria, esta última ligada à escolha das palavras e ao jogo de constituição da frase. Os trocadilhos, os jogos espirituosos de palavras, também se inserem na dinâmica dos seus sentidos “figurados” ou conotativos, obtendo efeitos cômicos.

Por outro lado, há problemas de caráter social que envolvem a questão - para o autor, para que algo seja cômico, é preciso que entre a causa e o efeito haja desarmonia (e se debruçou em buscar a causa dessa desarmonia). Remete às transgressões, às violações e atentados em relação à vida social, enfim, a quebra dos cânones e do que é politicamente correto que pode levar ao cômico, uma vez que a sociedade reage em resposta defensiva. Daí nasce o ridículo, como diz Bergson<sup>126</sup>, “que tem significado e alcance sociais”, pois a

---

<sup>123</sup> BERGSON, Henri. Obra citada.

<sup>124</sup> Talvez fosse mais apropriado dizer heterogeneidades, que não pode ser justaposta a uma semiótica homogênea ou lingüística.

<sup>125</sup> Id. Ibid.

<sup>126</sup> BERGSON, Henri. Obra citada.

comicidade exprimiria certa “inadaptação” da pessoa à sociedade, ou seja, quando o outro deixa de nos comover (porque, para o autor a emoção é inimiga do riso), começa a comédia.

Em resumo, vimos que um caráter pode ser bom ou mau; pouco importa: se for insociável pode tornar-se cômico. Vemos agora que a gravidade do caso não importa tampouco: grave ou não-grave, ele poderá fazer-nos rir se tudo for arranjado para que não nos comova. *Insociabilidade* da personagem, *insensibilidade* do espectador, eis em suma as duas condições essenciais. Há uma terceira, implicada em todas as outras [...] É o automatismo [...]. Só é essencialmente risível aquilo que é automaticamente realizado. Num defeito, numa qualidade mesmo, a comicidade é aquilo graças a que a personagem se entrega sem saber, o gesto involuntário, a palavra inconsciente. (BERGSON, 2001, p. 111).

A preponderância do objeto cômico (homem, por exemplo) sobre a construção (lingüística) se liga de certo modo ao que se tem observado largamente na contemporaneidade, que é reduzir alguém ao ridículo (como ocorre em o “Pânico na TV”) - “sempre um pouco humilhante para quem é seu objeto, o riso é de fato uma espécie de trote social”<sup>127</sup>, baseia-se no isolamento, e assim apresenta-se tão vinculado aos preconceitos de uma sociedade, que faz a insociabilidade, indicando um grupo reunido, a despeito de um. E também porque o riso é “um gesto social”, pois gostamos de rir. Possui função social, quando útil, corresponde enfim à vida em comum (cumplicidade com outros ridentes, reais ou imaginários). Talvez a reflexão que resume o pensamento do autor aponte para o que ele diz nas primeiras páginas: “Não há comicidade fora daquilo que é propriamente humano”<sup>128</sup>.

### 2.2.2 Os sentidos da charge

A ênfase proposta nesta análise, em termos de *estratégias visuais nas charges de imprensa*, considerando uma análise de conteúdo, trata de explicitar os sentidos construídos nestes textos, que se dão especialmente em função dos aspectos imagéticos. Então, a significação do grotesco, no âmbito cômico, mediante a exposição do que é ridículo, dá-se via *iconicidade da imagem*, pelo menos em duas vias: em virtude da situação “narrada” ou então, porque o objeto cômico referencia alguém ou um grupo social ali parodiado. No segundo caso, no âmbito da sintaxe, trabalhando com elementos lingüísticos de imagem (*plasticidade da imagem*). Muitos sentidos se constroem no texto, à medida em que as conotações decorrem não do enfeitar do personagem, mas da deformidade, apontando por isso quase sempre para a

---

<sup>127</sup> Id. Ibid., p. 101.

<sup>128</sup> Id. Ibid., p. 2.

sátira ao “enfear”, zombar ou denunciar seu caráter ou atitude, sem o que a comicidade não se produz, evidenciando a importância da referência como um aspecto da linguagem.

Ocorre que, além da questão do sentido em mensagens multimodais, reivindicar uma correlação com o verbal, como foi colocado no capítulo um, soma-se o fato de que uma imagem midiática não pode ser analisada tendo em vista somente seu aspecto referencial. Na verdade, as charges, enquanto mensagens eminentemente visuais, também se colocam em diálogo com os demais elementos, e no caso da imprensa, elementos noticiosos. Isto acarreta uma discussão sobre a questão da imagem se relacionar com o contexto em que está inserida, em termos dos sentidos – apontando que o sentido da charge deve ser compreendido no dispositivo em questão, no caso, o jornalístico.

Observando o dispositivo *Revista da Semana*, tais textos de humor se encontram na última página e o percurso que o leitor faz, ao que tudo indica, ocorre com o contato com a informação, apresentada nas páginas anteriores, apontando para questões como o sentido que se constrói entre o fora e o dentro (intertextualidade), não estando na charge em si, muito embora nela se construa algum significado. Este gênero textual (texto humorístico), inserido na mídia, ao tematizar o que foi noticiado, guarda relações de intertextualidade em sentido estrito com os conteúdos veiculados no dispositivo, naquele período de tempo, no caso observado, no período de uma semana, o que acredito que evidencie uma ampliação dos sentidos da notícia.

Esta hipótese encontra ressonância na questão da informação, enquanto notícia. Dizendo de outro modo, na charge também, enquanto informação, ao apontar para uma espécie de discurso histórico<sup>129</sup>, na medida em que, como ocorre com o texto jornalístico, trata-se de um relato noticioso de um evento passado. É claro que esse discurso aparece sob as formas de paródia, de um texto humorístico, em que o componente visual da mensagem se afasta, em termos icônicos, da realidade (ilustração), pressupondo um texto ficcional, contudo, não deixa menos nítida a relação entre o discurso e seu fundo histórico. Entra aqui algumas discussões sobre a intertextualidade em sentido amplo – a interdiscursividade. Segundo Possenti<sup>130</sup>, sobre o humor publicado nos jornais: “o analista terá muita dificuldade em explicar certos textos humorísticos, sem considerar um fundo histórico – o que é bem

<sup>129</sup> Koch propõe a história enquanto um plano de enunciação particular. KOCH, I. Villaça. **A inter-ação pela linguagem**. São Paulo: Ed. Contexto, 1992.

<sup>130</sup> POSSENTI, Sírio. **Discurso humorístico e representações do feminino**. Revista Estudos da Língua(gem): Vitória da Conquista, v.5, n.1, jun/2007, p. 70.



nítido nas charges e piadas ligadas ao noticiário cotidiano” e “nem sempre é fácil de determinar o fundo histórico de certos textos”.

O plano da história, apesar de atribuído a relato de eventos passados, a memória, é também um discurso, no sentido de que em termos de linguagem humana é impossível que os fatos se narrem por si mesmos (ainda que no texto não apareça a marca de um narrador e que os fatos exerçam um papel discursivo fundamental, como a passagem do *Tsunami*). As charges, além de virem assinadas pelo produtor do texto (o chargista), também guardam relação com os fatos em destaque, ou seja, da atualidade, uma enunciação jornalística que guarda relação com outras discursividades.

Possenti<sup>131</sup> entra na discussão sobre a interdiscursividade porque ele se intriga com a questão do efeito cômico de textos humorísticos que são distintos das charges. Ou o humor está relacionado com o cotidiano continuar sendo o mesmo, conforme o que está retratado temporalmente nesses textos (no caso de suas análises, o cotidiano das mulheres), evidenciando interdiscursividades, um discurso atualizado, ou a comicidade está em reproduzir uma história passada (evidenciando a relevância simplesmente dos estereótipos, clichês, idéias correntes, apontando para um discurso que segue regras próprias).

Minha discussão tem se ancorado mais no âmbito do texto e da intertextualidade em sentido estrito, contudo, retomei estas considerações do autor para chamar a atenção sobre o processamento textual, considerando o *humor jornalístico* (e se é que posso assim expressar), ancorado no componente ridículo. Devido às considerações do autor, que estuda os *quadrinhos (tira)* em comparação com as charges, é possível depreender que os diferentes modos de enunciação do humor se amparam em diferentes relações com a realidade, com os acontecimentos. Isso evidencia que algumas modalidades textuais podem recorrer à memória discursiva (história), por um “efeito de memória”. Assim é possível compreender Riani<sup>132</sup> a respeito do *cartum* em comparação com a *charge*. Apesar de as duas modalidades do humor na imprensa operarem a produção de efeito cômico, com base na comicidade da situação representada, o *cartum* tem sua compreensão dada em épocas diversas, apresentando por isso uma vida útil maior que a da charge, justamente por tratar de temas mais gerais e universais, o que abre espaço para a recuperação de estereótipos.

No caso dos *quadrinhos*, também há uma característica peculiar a apontar, pois, apesar de assim como a charge e o cartum, manifesta uma situação cômica, mas a comicidade

---

<sup>131</sup> POSSENTI, Sírio. Obra citada.

<sup>132</sup> RIANI, Camilo. Obra citada.

se dá mais em função de um trato técnico, uma questão mais de forma que de conteúdo, ou seja, atribuída ao componente grotesco na estética, na desarmonia e no estranhamento causado que produz um efeito cômico. Trata-se de uma das formas da comicidade, que é citada por Bergson<sup>133</sup> enquanto “efeito surpresa”. Nas tiras, caracterizadas como um texto que contém mais de um quadro, a narrativa se desenvolve de modo que o último quadro traga uma novidade, sob a forma da quebra da seqüência ou do transcurso habitual, em que o sentido toma um outro rumo daquele que estava sendo preparado.

Pensando em termos de um *humor propriamente jornalístico*, que acredito direcionar para a questão de um gênero textual que traz marcas do meio, de suas estratégias discursivas (midiáticas), pois a comicidade se faz com a informação enquanto notícia, ancorada na intertextualidade (em sentido estrito) de conteúdo. Os personagens retratados, as situações representadas, tudo isso advém do universo jornalístico, resguardando as especificidades de um regime discursivo próprio (apesar do reconhecimento das condições de produção), não sendo simplesmente as estratégias do âmbito cômico na mídia, mas do humor midiático, que no caso da *Revista da Semana* evidencia a tematização do que foi notícia. Com isto é possível a atualização das estratégias no campo da mídia, segundo a gramática<sup>134</sup> do dispositivo, em que *estratégias de referência imagéticas* reativam personagens cotidianos da notícia, as *estratégias de formulação da informação* inserem dados novos ou se utiliza da ironia (o que não é do conhecimento de todos) em função de dados informados nas matérias, e assim por diante.

Bakhtin<sup>135</sup> lembra que cada campo do discurso ou da atividade humana está ligado à utilização da linguagem, daí que as formas desse uso (enunciados) são muitas e compreendem diferentes modos de enunciação, conforme o emprego da língua (conteúdo, estilo, etc.). Para o autor, a noção de gênero compreende a organização do que é dito, contudo, hoje as questões apontam para a noção de gênero como aquilo que orienta a linguagem em determinado meio – além disso, na mídia, há necessidade de constante renovação, pois o gênero é um evento comunicativo. Nesse contexto, a discussão sobre textos e gêneros se desdobra através dos tempos, considerando as regularidades genéricas (conforme o campo) que estão inscritas nos textos, compreendendo modos de enunciação. Tendo em vista os estudos contemporâneos, um gênero midiático também adota a noção de diferentes tipos de textos, contudo, apresentam

---

<sup>133</sup> BERGSON, Henri. Obra citada.

<sup>134</sup> A gramática é um conjunto de possibilidades e restrições que normatizam certas práticas discursivas, segundo as quais os textos se organizam.

<sup>135</sup> BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, [1979] 2003.

uma tendência à mistura, hibridização, como acredito que ocorra com o humor na imprensa, ao remeter a uma interface info/entretenimento.

Embora a discussão sobre o gênero reivindique certo número de recorrências, é preciso considerar que as mídias, enquanto um campo que recorre ao humor, recorre a seu modo, ou seja, a constatação de que os meios são, na verdade, dispositivos de enunciação (agora no sentido de ato, discurso de modo tal), evidenciam a noção de gênero em diferentes campos. No início desta pesquisa, percorro os estudos sobre tipos de textos no campo literário, o que muito colabora para a compreensão das modalidades expressivas de grotesco na mídia. Mas o ressurgimento dos gêneros, para análise dos produtos midiáticos pede, segundo Pinheiro<sup>136</sup>, uma adaptação no sentido dos textos contemporâneos, o que significa atentar que os antigos não desaparecem, são apenas substituídos por outros - ou seja, adquirem novas roupagens. Um texto jornalístico, por exemplo, tem seus modos de organização (enquanto um tipo de texto, enunciado) vinculados ao dispositivo no qual se insere - o jornalismo impresso, o telejornalismo, o jornalismo de revista. Por isso, segundo as observações que tenho feito, em termos do conteúdo, as charges tonificam aspectos jornalísticos, sobretudo ao considerar as constantes temáticas, como o esporte, a política, a economia, inseridas numa conjuntura informativa em que a mídia se encarrega de recortar, enquadrar. É assim que o *desenho de humor* tem contribuído para tornar mais críticas e engraçadas as publicações, segundo os Anais da Revista Abril, levando ao mesmo tempo a sério a missão de “traduzir fatos em imagens”<sup>137</sup>. Esta proposição ressalta o caráter também informativo destas manifestações, e ao mesmo tempo, compreende o papel do cartunista nessa questão, na medida em que muitas vezes o que está expresso traz, na verdade, sob a ótica da crônica (gênero textual), uma opinião do profissional que assume foros de modo de enunciação bastante particular, devido a sua “autonomia” discursiva para emitir juízos ao comentar acontecimentos.

No tocante às manifestações do grotesco na mídia, a análise do processo de significação desenvolvida por Sodré<sup>138</sup> aponta para um percurso das representações em forma de texto, mediante o qual é possível compreender o aspecto risível do grotesco, que se encontra em geral, na manifestação do exótico (desligado de nossa sociedade). Mesmo os efeitos de exacerbação e repulsa que estão vinculados a manifestações, na maioria, não

---

<sup>136</sup> PINHEIRO, Najara Ferrari. Obra citada.

<sup>137</sup> **A Revista no Brasil**. São Paulo: Editora Abril, 2000, p. 213.

<sup>138</sup> SODRÉ, Muniz. **A comunicação do grotesco. Um ensaio sobre a cultura de massa no Brasil**. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1973.

reforçam seu sentido crítico, pois o grotesco na mídia aponta, sobretudo para o divertimento, a despeito da imprensa, cujo trato caricatural, ao que tudo indica, desloca-se entre informação e entretenimento, ampliando os sentidos da notícia ao tematizar, no texto humorístico o que foi notícia e as opiniões a respeito dela.

No próximo capítulo, proponho investigar analiticamente o grotesco na imprensa, procurando compreender melhor suas modalidades expressivas, estratégias discursivas e a construção dos sentidos, sobretudo do ridículo.

## CAPÍTULO 3. O GROTESCO NA IMPRENSA

Este capítulo trata dos objetivos em análise, bem como da compreensão do grotesco aderido ao dispositivo impresso, a partir da análise do *desenho de humor*. Aqui também se encontram esclarecimentos sobre os fundamentos metodológicos que norteiam o pensamento e o trabalho realizado sobre os dados empíricos.

### 3.1 Escolha de *corpus*

Trazendo preocupações da ordem do analista que procura ter em conta seus procedimentos, reconheço as seguintes etapas desenvolvidas: levantamento de dados, seleção de *corpus*/amostra, categorização/tipificação que condiciona a análise por modalidades expressivas, análise e discussão dos resultados.

Tomando as considerações de Sodré<sup>139</sup> sobre o grotesco na imprensa, sua proposta coloca em questão o grotesco caricatural, o que empiricamente trata-se, conforme Riani<sup>140</sup> do *desenho de humor* ou “humor gráfico”, tradicionalmente conhecido através das charges. O período de observação compreende os meses de maio a julho de 2008, totalizando o número de 13 revistas e 67 manifestações, denominadas pela Revista da Semana de “charges”. A escolha do dispositivo encontra respaldo numa questão que tem se insurgido sobre esta pesquisa, na medida em que a presença do humor na imprensa possa indicar uma interface entretenimento/informação. Muito embora o jornal também traga este tipo de textos, a periodicidade semanal desse corpus garante do mesmo modo um conjunto significativo, além da facilidade de obter a um só tempo uma série de pelo menos 4 “charges” a cada edição da revista. A opção pela revista também pesou no sentido de ser tradicionalmente vinculada mais ao divertimento, embora a “Semana” se coloque como constituinte do núcleo de informação da Editora Abril.

A Revista da Semana, segundo o que o próprio nome indica, tem uma periodicidade semanal e se apresenta com um caráter noticioso, trazendo num formato resumido os fatos ocorridos no período. Segundo suas próprias enunciações, “Agora você não precisa mais ir atrás de todo o noticiário para se atualizar por completo. A Revista da SEMANA faz isso por

---

<sup>139</sup> SODRÉ, Muniz. **A comunicação do grotesco. Um ensaio sobre a cultura de massa no Brasil**. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1973.

SODRÉ, Muniz e PAIVA, Raquel. **O império do Grotesco**. Rio de Janeiro: Editora Mauad, 2002.

<sup>140</sup> RIANI, Camilo. **Linguagem & cartum...tá rindo do quê? Um mergulho nos salões de humor de Piracicaba**. São Paulo: Ed. Unimep, 2002.

você. Apresenta os fatos mais importantes da semana, selecionados pelos editores da Abril, de forma original e inteligente. É a revista que acompanha seu ritmo de vida para tornar sua semana ainda melhor”<sup>141</sup>. Ao que tudo indica, a revista veio com a proposta de oferecer ao leitor certa quantidade de informação a um só tempo, colocando-se como uma espécie de compêndio. A rapidez e dinamicidade da revista parece se relacionar mais aos textos curtos e supostamente mais fáceis de ler do que com a velocidade da notícia, uma vez que os demais veículos já a divulgaram. Também tem seguido uma tendência característica desse tipo de jornalismo, que diz respeito à busca dos acontecimentos, percurso seguido por este meio desde os seus primórdios, que aos poucos foram passando, segundo o histórico da imprensa no Brasil, de um caráter analítico e opinativo para o noticioso e informativo.

O critério para a seleção da amostra está pautado na observação, pois a noção de *texto humorístico ou desenho de humor*, ao recobrir uma série de manifestações, na verdade esconde uma problemática - segundo Propp<sup>142</sup>, a comicidade se relaciona aos temas, entre os quais muitos não permitem tratamento cômico, o que aproxima determinados textos ao domínio do trágico, sem conotações humorísticas. Apesar de o senso comum associá-las à comicidade como tal, muitas charges na verdade não o são. Embora em alguns casos aborde temas mais gerais, as charges, nome genérico que designa toda a categoria do humor na imprensa, em termos de ocorrência, geralmente tonificam aspectos da conjuntura jornalística, o que remete aqui às constantes temáticas da *Revista da Semana: Notícias* (notícias, opinião, etc.), *Lazer e Cultura* (cinema, televisão, livros), *Sociedade* (esportes, gente, comportamento, etc.), *Economia* (economia, dinheiro, política), *Seções* (Reportagem da semana, Palavra da semana, Charges).



FIGURA 12 – Crônicas ilustradas. Revista da Semana.

<sup>141</sup> Segundo o site da Revista. [www.revistadasemana.com.br](http://www.revistadasemana.com.br). Acesso em 19/01/2008.

<sup>142</sup> PROPP, Vladímir. **Comicidade e Riso**. São Paulo: Editora Ática, ([1976], 1992).

Estas charges se evidenciam então como uma espécie de *crônica ilustrada*, sem propriamente guardar esses efeitos, sendo que um dos exemplares trata da violência e outros dois, na mesma linha, abordaram a questão do assassinato de rapazes entregues a traficantes. A amostra selecionada, sob o número de dez charges, oferece a possibilidade de analisar um bom número de textos humorísticos de imprensa, sob dois aspectos da significação da comicidade: alguns estão assentados sob o aspecto do *humor que a linguagem é capaz de exprimir*, denotar ou conotar, e por outro lado, o *humor que a linguagem cria*.

Ao tomar as questões de caráter metodológico, falar em análise de conteúdos e em análise de sentidos demanda a articulação de dois aportes interligados, conforme Barros e Duarte<sup>143</sup>. Para os autores, a tendência atual em *análise do conteúdo* tem se mostrado como um método híbrido, por meio do qual é possível somá-lo a outros, como a análise semiótica ou semiológica. Isto em parte se deve a uma aproximação de interesses, pois tanto um como outro modo de abordagem tem enfoque na análise de mensagens ou do conteúdo destas.

Conforme o objetivo específico que questiona os sentidos construídos no texto, considero que a noção de sentido nesta análise se aplica em direção ao que é dito, perspectiva da teoria da significação que aponta para uma categoria chamada de *significado*, de pouco uso. No contexto semiológico, as matérias significantes (sob a forma de textos, signos) são compreendidas com um significado articulado - *significação* para Greimas, para diferenciar do sentido anterior à produção semiótica<sup>144</sup>. Nesse contexto, esta análise está centrada no enunciado, frente à *construção do sentido no texto*, considerando os aspectos propriamente vinculados à significação. A categoria significado, critério que se dá no âmbito da análise semiológica, segue com Barthes, com os *sentidos denotativos e conotativos*<sup>145</sup>, que se liga a um outro fundamento metodológico, pois, procurando as razões que expliquem como os significados se articulam, a fundamentação semiótica ou *natureza semiótica* trata da

---

<sup>143</sup> BARROS, Antonio; DUARTE, Jorge. **Métodos e Técnicas de Pesquisa em Comunicação**. São Paulo: Ed. Atlas, 2005.

<sup>144</sup> O sentido na verdade se dá em disputas, processo do qual a mídia participa com especial relevância na contemporaneidade, como lugar privilegiado de produção de sentidos. Trata-se de uma perspectiva que pensa a mídia no centro, como “dispositivo de leitura”, mediante o qual ela se coloca como instância leitora, interpretante, o terceiro na relação Significante/Significado. O que estrutura a ligação entre um objeto e um conceito é dependente de um terceiro – o interpretante, o significado de Peirce, a cultura, as regras. Para Saussure havia simplesmente um primeiro e um segundo, porque essa ligação era para ele arbitrária, não sendo assim, necessita haver uma mediação. As significações são sociais.

<sup>145</sup> Contudo, algumas contribuições também foram inseridas de modo a dar conta das observações realizadas sobre *a Expressão e o Conteúdo*, contribuições de U. Eco (que se aproximam mais de uma abordagem iconológica), uma vez que as categorias Denotação e Conotação encontram ressonância em codificações culturais. ECO, Umberto (org.). **História da feitura**. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2007.

significação resultante de uma relação *Expressão/Conteúdo*, aliás, para Barthes a significação é uma relação de *ERC*.

Assim, as *charges*, termo que compreende de modo genérico as manifestações do humor na imprensa, podem ser vistas como um uma instância semiótica, já que o humor, para se produzir, depende da articulação de significado a uma matéria significante, para que se torne um fenômeno produtor de significação. Seguindo com Barthes e as categorias denotação e conotação (pré-iconográfico e iconográfico), a metodologia se fundamenta em algumas características da linguagem, como sua função referencial, critério utilizado próximo<sup>146</sup> à denotação, que é a própria matéria descrita. Esta descrição está fundamentada na relação referente/objeto (da teoria peirceana), segundo a qual, para compreender como o signo é capaz de estar no lugar de algo, a matéria significante ou mensagem (na Teoria da Comunicação) é reconhecida dada uma referência que é um processo cultural<sup>147</sup> – o que uma imagem representa ou não, deve-se a um processo de semiose, pois o signo está em lugar do objeto, talvez não em todos os aspectos, mas com “referência” a uma idéia.

Operacionalmente, como esta análise procede? Uma vez que o *desenho de humor* se apresenta em grande parte, enquanto um texto icônico, torna-se imprescindível tomar a especificidade da interpretação da imagem. Conforme Aumont<sup>148</sup> e o que é possível depreender das suas considerações, para pensar o sentido da imagem existem diferenciados níveis de significação<sup>149</sup>, dentre eles, as significações primárias ou naturais, próximas da denotação, referencial - o nível *pré-iconográfico* que diz respeito a algo factual representado, o significado “comum”. Uma significação secundária ou convencional, em que valores são atribuídos, conforme umas referências culturais, próximas da conotação e estruturada socialmente, apontada como *iconográfica*<sup>150</sup>, que relaciona os elementos da representação

<sup>146</sup> Digo próximo porque a proposta de Barthes sobre *denotação e conotação*, de modo a dar conta do sentido, na verdade trabalhava com elementos semiológicos tais como o significante e o significado (“imateriais”), e tratar de referencialidade traz a questão de um objeto de referência ao qual o significante se refere, um objeto mundano que não constituía a teoria Saussuriana. O termo *referente* também diz respeito a um signo e não a um objeto.

<sup>147</sup> Por isso também o referente, na teoria semionarrativa, já é uma “coisa” significada num texto

<sup>148</sup> AUMONT, Jacques. **A imagem**. São Paulo: Papyrus, 1993.

<sup>149</sup> Basicamente o *semiológico e o iconológico*, este último baseado nos estudos de Panofsky que se dedicou à interpretação sociológica de imagens.

<sup>150</sup> Existe ainda uma significação intrínseca ou essencial, relacionada a um contexto social – o *iconológico*. A diferença entre iconográfico e iconológico em termos de interpretação é que a iconologia é uma espécie de interpretação documentária, pois o significado diz de modos específicos de existência ao documentar expressões de todo um período histórico, relacionando os elementos presentes na cena e os subjacentes. Acredito que as contribuições de Eco (2007) se coloquem assim, decorrentes de uma abordagem iconológica, pois as anotações do autor recorrem em muitos momentos ao que é próprio de uma época, influenciando na análise das imagens visuais porque as referências são cruzadas com dados conhecidos pelo autor, inclusive, visitando seu trabalho, se percebe que ele se divide em épocas e respectivos estilos. No iconológico, se cruza elementos icônicos com a noção de estilo, que pressupõe o trato com certos sistemas de representação (o Gótico, a Renascença, o Barroco).



com temas, conceitos, códigos, interpretação. Está pautada em introspecções e suposições e que de certo modo tem um aspecto de senso comum. A referencialidade, função do signo sem a qual não há significado, é também uma função dominante da imagem, ao possibilitar a informação, traz uma consequência importante para os estudiosos da comunicação, pois esta propriedade aponta para uma noção de linguagem concebida, em primeira instância como um código, na sua dimensão mínima, por meio da qual mensagens podem ser trocadas entre interlocutores. Na verdade, quando se usa a linguagem para designar objetos do mundo, o que é movimentado é um conteúdo cultural semiotizado, motivo pelo qual não é possível confundir referente e objeto conforme Peruzzolo<sup>151</sup> - o significado não pode ser confundido com a coisa, é uma representação desta. Daí a concepção de linguagem como “ferramenta” de comunicação, que aponta para a possibilidade de transmitir informações, em geral considerando os códigos tradicionais que possibilitem os sentidos mais comuns, sob pena de o processo fracassar, por isso a importância dos sentidos denotativos.

A concepção da linguagem como “espelho”, representação, por meio da qual o homem representa para si o mundo, na verdade é a mais antiga, segundo Koch<sup>152</sup>, e embora a idéia de que o real não possa ser representável, é possível pensar a realidade como demonstrável. Mas é preciso cuidar que a linguagem, como um sistema de signos, assim como pode colocar lado a lado referente e significado, pode, e, na maioria das vezes, diz outra coisa. Todo o problema da imagem e de seu sentido, já que iconicamente se parece com o que representa e, segundo o que alerta Joly<sup>153</sup>, o que faz da imagem um signo é a força da representação, que a afasta da própria coisa - Barthes, ao longo de sua teoria, disse que entre o signo e o referente há a significação, por isso mesmo a linguagem não pode ser realista. A inserção das categorias denotação e conotação nesta análise se deve à observação de que muitos efeitos cômicos ficam por conta de processos conotativos, porque revelam *aspectos escondidos* imprescindíveis para a fabricação da comicidade, que o analista deve desvelar.

### 3.2 Caricatura: Grotesco Paródico

A caricatura, como um das modalidades do texto humorístico, é mais conhecida na teoria da comicidade como uma paródia, imitação.

---

Esta divisão é feita para fins metodológicos, porque o que ocorre muitas vezes é uma união destas abordagens num mesmo processo analítico.

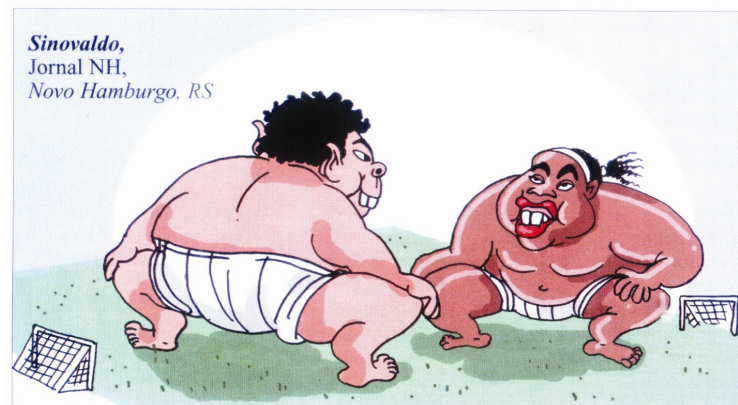
<sup>151</sup> PERUZZOLO, Adair Caetano. **Elementos de semiótica da comunicação: quando aprender é fazer**. São Paulo: EDUSC, 2004.

<sup>152</sup> KOCH, I. Villaça. **A inter-ação pela linguagem**. São Paulo: Ed. Contexto, 1992.

<sup>153</sup> JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. São Paulo: Papyrus, 1996.



(1)



(2)

FIGURA 13 – *Caricaturas*. “Revista da Semana”: 19/05/08, 24/07/08.

Enquanto textos visuais, o sentido denotativo é uma descrição: em (1) o personagem com formas humanas porta um instrumento de ginástica, presença de um outro personagem (não-humano), bicho de cor esverdeada, que é levantado por ele. Em (2) encontram-se dois personagens, um de frente para o outro, cenário que denota um campo de futebol.

Já o sentido conotativo reivindica a atribuição de conteúdo mediante o acesso a códigos conhecidos: em (1), considerando outros elementos icônicos como os traços acima da cabeça do personagem, em linguagem visual podem significar esforço físico realizado, chamando a atenção para a presença de um “peso” para carregar que se torna uma ameaça à estabilidade, o que está pressuposto na inclinação manifesta pela *composição*<sup>154</sup>. O elemento icônico pode indicar algo negativo, como um problema, por exemplo. A permanência em “pé”

<sup>154</sup> A composição, noção surgida desde os estudos pictóricos na linguagem do desenho ou da pintura, coloca em pauta não só o que a imagem mostra da cena (composição enquanto enquadramento, termo mais utilizado nos

do personagem, reforçada pela representação forte do corpo musculoso, constrói significações tais como sua *persistência, vontade, disposição e atitude*, permanece implacável diante dos problemas.

Em (2), o sentido conotativo se estabelece pelo reconhecimento de elementos icônicos que criam uma espécie de contradição. A matéria significativa, enquanto Expressão, texto, constrói uma série de contradições: no nível icônico, os personagens não estão uniformizados como jogadores de futebol, nem têm tipo atlético para isso, apesar de estarem ambientados ao que tudo indica, num campo de futebol. Compreendendo a imagem como uma cena, a trama não apresenta nenhuma coerência devido às contradições presentes na reunião de elementos visuais que não evidenciam um conjunto significativo, construindo um sentido de *estranho, confuso, desarticulado*.

Na caricatura, ao nível de significação plástica, a linguagem do desenho está pautada numa *desarmonia* expressa na *desproporção* das formas (disforme, próprio à estética do grotesco). Este recurso ao *exagero*, critério trazido pela teoria da comicidade, também está pressuposto na noção de desarmonia e fundamenta conotações de *feio, gordo, ridículo*. Segundo o que propõe Eco<sup>155</sup>, determinadas Expressões produzem o sentido de feio, devido serem manifestações que iconicamente remetem a representações do que em geral é feio para as pessoas. Do mesmo modo, no sistema de representação, vinculado à caricatura, na linguagem do desenho, produz um sentido cômico, embora ápice na forma do feio, porque esse exagero que desfigura a forma não se liga à da fealdade natural – a realidade impossível é própria do cômico.

Considerando que este recurso é definido em graus, dependendo dos seus usos Propp<sup>156</sup> lembra que este parâmetro pode se definir na hipérbole (grau máximo de exagero), para além da paródia ou caricatura, enquanto modo de enunciação. E ainda, sabendo do avizinhamo do grotesco com o cômico, enquanto gêneros, este exagero das formas, característico do âmbito caricatural, não somente define um traço da comicidade, mas da fealdade ou da fealdade cômica, por isso o grotesco como princípio para o humor (*ridículo*) no texto precisa se manifestar em termos de uma desarmonia engraçada, que provém dos modos de dizer, de fabricação. Pensando nisso, e tomando como ponto de partida o grau de exagero, apesar de tanto os exemplos (1) e (2) se inserirem no âmbito cômico. A caricatura

---

estudos da fotografia e do cinema), mas outras questões de caráter mais plástico, como o equilíbrio, a simetria, a proporção, que também articula significações.

<sup>155</sup> ECO, Umberto (org.). Obra citada.

<sup>156</sup> PROPP, Vladímir. **Comicidade e Riso**. São Paulo: Editora Ática, ([1976], 1992).

(1) se coloca mais na ordem do amigável, enquanto que (2) se estabelece com um sentido mais crítico, aproximando-se do gênero grotesco, do riso “negro”<sup>157</sup>, pelo recurso à hipérbole. Os sentidos construídos também se articulam com outros recursos utilizados (também reconhecidos como retóricos – ironia, paradoxo, alogismo), que estabelecem dimensões que vão desde o grosseiro, vulgar como princípio para o humor, até o ridículo, engraçado. O exemplo (2) retrata, de um modo bastante singular a significação da comicidade por estes artifícios de linguagem. Este texto constrói uma série de significações pelos *paradoxos* vigentes na imagem, em que a reunião dos elementos icônicos não produz incoerência no jogo da linguagem.

Contudo, apesar das pistas visuais, o efeito cômico se dá finalmente por uma *estratégia de referenciação*, em que a iconicidade da imagem e a reativação de seu referente são condições necessárias, sem as quais o humor não se produz, a partir do processamento textual, pois os personagens nesse segmento são personagens reais parodiados, e precisam ser reconhecidos, segundo Riani<sup>158</sup>. Na caricatura, e diria ainda, na paródia, esta estratégia é de *referenciação visual*, necessária para que haja o reconhecimento dos personagens, porque reforça o sentido cômico. A iconicidade da imagem permite tal reconhecimento, mediante o que Villafañe<sup>159</sup> chama de modelização da realidade, processo que é também efetuado pelo leitor, daí a importância da imagem como estratégia para reativar referentes. Dizendo de outro modo, aqui estão implícitas duas idéias – primeiro, a noção de Bergson<sup>160</sup> sobre a significação da comicidade, a existência de um objeto cômico (no caso da caricatura e da charge, sobretudo da caricatura centrada mais no personagem, porque o *paradoxo* é uma estratégia, da ordem das construções textuais). A segunda idéia é a de que a iconicidade da imagem, em certos gêneros textuais, pode ser compreendida como um contrato que está assentado numa *ilusão referencial* ou efeito de realidade, resultando numa iconização que se dá no percurso de

---

<sup>157</sup> A Revista da Semana, em “Palavra da Semana”, discorreu sobre o lado obscuro da graça, piada feita com um tom negativo: “O humor negro, aquele que consegue fazer rir com o lado escuro da existência, parece ter nascido no século passado. Em francês foi registrado pela primeira vez nos anos 1930. Mas novo é o nome, não a coisa que ele designa. Tragicomédia é um termo que existe em português pelo menos desde 1622”.

<sup>158</sup> RIANI, Camilo. Obra citada.

<sup>159</sup> Na modelização proposta por Villafañe, as duas fases que compreendem o processo são a obtenção propriamente da imagem, e uma segunda de potencial relevante para o analista da produção, que é a apreciação que o observador faz desta imagem, que tanto completa o processo de produção do sentido quanto o processo de modelização. Este último diz respeito a uma operação modelizadora (figurativa) através da representação, relação estabelecida entre a forma expressa e aquilo a que se refere. VILLAFANE, Justo. **Introducción a la teoría de la imagen**. Madrid: Ediciones Pirámide, 2000.

<sup>160</sup> BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre a significação da comicidade**. São Paulo: Martins Fontes, [1924] 2001.

sentido construído no texto, na sua última fase, de figurativização (nível discursivo<sup>161</sup>) dos temas, o que encontra ressonância nas colocações de Riani<sup>162</sup>.

O cômico/caricatural, basicamente ancorado no grotesco das formas, e em função disso evoca um tipo de representação que não corresponde à realidade e mais se avizinha com a ficção, aliás, todo gênero repousa sobre certo vínculo com a realidade. Apesar disso, nos textos humorísticos, pelo contrário, traz à tona as verdades, justamente pelo seu exagero. Conforme o autor, parece que os defeitos, ao virem exagerados, disfarçados, exigindo serem desmascarados, são mais rapidamente reconhecidos do que se fossem “puramente refletidos”. Na categoria caricatura, a linguagem visual tem particular relevância, principalmente pelo exagero das formas visuais, através das deformações. Importante salientar que na caricatura, o interesse é manifestar traços físicos ou psicológicos de um retratado, e menos na situação, ações ou fatos, como na charge. Em se tratando de matéria significativa, vinculada à comicidade, o exagero é uma pista recorrente no texto humorístico como especial ingrediente, e no nível conotativo de significação aponta para (re)construções não objetivas, ajudando a revelar (*aspectos escondidos, conotativos*), defeitos dos personagens que, na verdade são da ordem psicológica ou de caráter, que emergem para a superfície, diz a teoria da comicidade. Daí a importância das questões de linguagem para a leitura de sentidos, como os *níveis de significação icônica e plástica*. De modo prático, o percurso teórico-metodológico encerra algumas características da imagem para buscar a atribuição de conteúdo: no que se refere ao *texto icônico são os elementos representativos, na significação plástica a forma* (formato e linha) e a *composição*.

Apesar de a característica visual mais proeminente do gênero caricatural ser o disforme, a forma física dos personagens (no exemplo 2, os dentes, o tamanho do corpo) não é então o único fator que define os sentidos – é uma força de expansão diz Bergson<sup>163</sup>, dá indícios. É preciso atentar, contudo, para outras características da imagem que também articulam significações, como a *composição*, tanto que em (2) os personagens ocupam todo o espaço visual, reforçando os sentidos de feiúra e gordura, o que diferencia basicamente (1) e (2), por um lado, conotações mais positivas, por outro, negativas. Segundo Villafañe<sup>164</sup>, a

<sup>161</sup> O termo discurso, que define também o termo estratégias discursivas nesta análise, provém de uma abordagem de vinculação semiótica, segundo a qual o discurso é o próprio texto, definindo conforme Semprini (1995) um nível do texto que é chamado de nível discursivo, o mais superficial, em que os valores de base (do nível profundo) e as estruturas narrativas (nível intermediário) ganham uma configuração expressiva em personagens, objetos, vestimentas, forma física, e assim por diante.

<sup>162</sup> RIANI, Camilo. Obra citada.

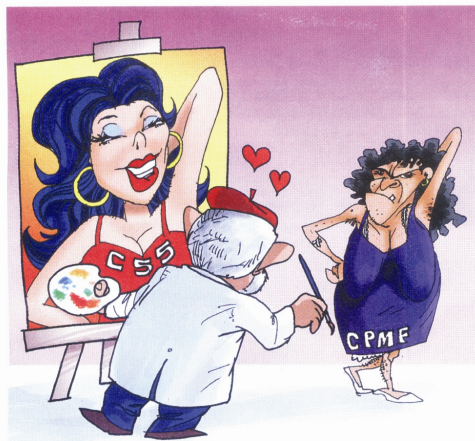
<sup>163</sup> BERGSON, Henri. Obra citada.

<sup>164</sup> VILLAFÑE, Justo. Obra citada.

necessidade da análise de imagens em virtude de uma teoria da própria imagem se baseia em sua natureza específica, o que inclui especificamente e acima de tudo uma análise da significação plástica, que pressupõe uma análise sintática, que segundo Dondis<sup>165</sup>, a relação entre os signos plásticos (ou elementos visuais: cor, tom, linha, textura, proporção) e a forma inteira (composição) estabelece ligação com o significado pretendido, o que a autora chama de *conteúdo na forma*.

### 3.3 Charge e Cartum: *Situações Grotescas*

No ponto anterior, o grotesco como princípio para fabricação do cômico se manifesta nos elementos icônicos e no nível plástico, trazendo a “comicidade das formas”. Na *charge* e no *cartum*, que muito se assemelham, tanto em termos visuais, quanto na produção da comicidade. O grotesco se estabelece também nas situações burlescas em que os personagens se envolvem, o que pressupõe pensar a imagem, enquanto uma cena, capaz de contar algo. Pelos estudos de Eco<sup>166</sup>, a desarmonia é característica tanto da matéria significativa como da trama e caracteriza as manifestações que se dão no âmbito do grotesco e do cômico. O objeto cômico, basicamente centrado nos personagens, também encontra ressonância em situações e ações.



Ivan,  
Diário de Natal,  
Natal, RN

(3)

Ivan,  
Diário de Natal,  
Natal, RN



(4)

FIGURA 14 – Charges. “Revista da Semana”: 19/06/08, 03/07/08.

<sup>165</sup> DONDIS, Donis A. **A sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

<sup>166</sup> ECO, Umberto (org.). Obra citada.

Observando as duas matérias significantes, a significação da comicidade parece estar centrada na função referencial da imagem, explorando seu aspecto analógico, ou seja, de representação. A leitura denotativa do primeiro exemplo diz que um pintor retrata um modelo, mas distorce sua aparência – as distorções são tão exageradas que a modelo torna-se *feia, horrível, grotesca*. Em (4), a representação visual indica um personagem diante de uma fogueira queimando dinheiro. O efeito cômico se estabelece em função das situações, daquilo que a imagem representa, que retoma representações vinculadas ao absurdo, às atitudes incoerentes, enfim, ao que a teoria da comicidade chama de “comicidade das situações”, que evidencia o uso do *alogismo*, enquanto estratégia de construção de sentido no texto.

Em termos conotativos, um olhar mais atento levantará *aspectos escondidos* que apontam em (3) para o questionamento do caráter do pintor, porque sua atitude assume contornos ou produz sentidos de *mentira, enganação*. O conjunto bandeirolas coloridas e fogueira em (4) faz associação com o mês junino, marcando uma idéia de tempo e fazendo alusão à festa. Aqui, ao que tudo indica a significação é *alguém fazendo a festa com o dinheiro, gastando o dinheiro, ou até aplicando mal o dinheiro*. A temática aponta para a questão econômica, e também contém um componente *ridículo*, pois a situação, em termos denotativos é completamente impensável e absurda, *exagerada*, pois, quem é capaz de queimar dinheiro? Também em (4) a temática é a da economia, o que está pressuposto no signo verbal CPMF, bastante conhecido dos brasileiros – o imposto. Alguém está pregando alguma mentira com a questão do imposto?

Os dois textos parecem guardar *aspectos escondidos*, o que se evidencia numa espécie de *ironia* ou *metáfora* por trás do jogo com os elementos icônicos e verbais, quando se diz alguma coisa para dizer outra, obrigando a uma substituição, o que aponta para a não correspondência com um discurso denotativo<sup>167</sup>. E por trás da cena, (3) caracterizada pela *oposição* - “o que deveria ser no lugar do que é”, explica Bergson<sup>168</sup>, estratégia discursiva do humor, oposição marcada no texto pela movimentação de significações opostas, criando as oposições entre belo e feio<sup>169</sup>, de CPMF para CSS (distorção expressa na inscrição verbal).

<sup>167</sup> Quem trabalha com processo de significação precisa estabelecer uma diferença entre texto e discurso. Nesta análise, tendo em vista uma abordagem semiótica, o discurso vem sendo compreendido como aquilo que é também matéria, por isso é o próprio texto em certo aspecto, porque diz respeito àquilo que está materializado, discursivizado, segundo a teoria Greimasiana, inclusive as estratégias discursivas que discuto são as que estão no texto, por isso digo também estratégias textualizadoras. No entanto, quando me refiro a discurso denotativo quero discutir certo modo de ocupar-se do texto, neste caso, do discurso midiático, que aponta para uma outra abordagem de vinculação enunciativa.

<sup>168</sup> BERGSON, Henri. Obra citada.

<sup>169</sup> Que lembra o quadrado semiótico de Greimas, em Semântica Estrutural, em que as significações se dão por oposição.

Oposição que a composição, enquanto enquadramento focaliza, pois, apesar de o pintor ter sido representado de costas, é possível visualizar o modelo e a pintura sendo realizada, mote da cena, inclusive o pintor é neutralizado, ficando a composição simetricamente dividida a ponto de dar visibilidade à comparação entre a modelo e o quadro. Em (4), o que está por trás da cena não parece evidenciar nenhuma estratégia descrita pelos mestres do humor, porém, em termos de significação plástica, parece haver um jogo que relaciona a figura do dragão com o dinheiro, pelo uso da cor verde.

Mas a questão das significações se dá no limite do texto ou do dizível, por isso, em função de certas hipóteses que trabalho, a partir das quais se questiona uma interface informação/entretenimento, acredito que em termos metodológicos é interessante extrapolar tais limites e trabalhar com a intertextualidade, ainda que em sentido estrito<sup>170</sup>. Entre as recorrências de intertextualidade, em sentido estrito, Koch<sup>171</sup> aponta a intertextualidade *de conteúdo, implícita e explícita, das semelhanças e das diferenças*. Haveria um outro tipo que, por alguns estudiosos não é considerada, é a intertextualidade com intertexto próprio ou de um mesmo enunciador (autotextualidade ou intratextualidade), uma vez que o critério em geral é dialogar com intertexto alheio.

O *desenho de humor*, devido a alguns modos de enunciação, como a caricatura e a charge, guardam relação com os fatos noticiados e ocorridos no cotidiano, e de tal modo, estes textos midiáticos dialogam com os demais elementos jornalísticos, que obrigam o procedimento analítico a ir além da função referencial. A análise tem uma inspiração semiótica (de conteúdo), mas a questão do sentido inclui também o “como é dito”, que além de apontar para uma relação Expressão/Conteúdo, aponta também para o lugar, a mídia, o jornal. A *categoria de textualidade*<sup>172</sup> permite alargar a dimensão dos limites do texto, em que o sentido (como fruição da comunicação) do texto pode ser pensado na inter-relação com outros textos, para compreender as charges na confluência com o conteúdo que circula naquele período de tempo, no dispositivo. Ocorre intertextualidade de conteúdo entre textos científicos de uma mesma área, entre textos de mídia em geral, em que o assunto focal é o

<sup>170</sup> A intertextualidade em sentido amplo é condição de existência do próprio discurso, se aproximando do que, sob a perspectiva da Análise do Discurso se reconhece como Interdiscursividade. Em sentido estrito, trata da relação entre textos propriamente existentes, ou seja, “efetivamente produzidos”.

<sup>171</sup> KOCH, I. Villaça. **O texto e a construção dos sentidos**. São Paulo: Ed. Contexto, 1998, p. 48.

<sup>172</sup> Noção surgida dos estudos de Hjelmslev, da qual se pressupõe que o âmbito da análise deve seguir as necessidades do estudo em questão, abrindo a possibilidade para que a análise do texto seja feita internamente ou estabelecendo contato com o exterior. Estas idéias advêm da análise estrutural, que propõem que o objeto de análise seja um texto, e como a significação se dá num contexto, esse contexto é como se fosse também um texto, a textualidade, que se dá em entorno.



mesmo no mesmo período de tempo (dia, semana), entre diversas matérias de um mesmo jornal devido ao assunto ser o mesmo, entre textos literários de uma mesma escola ou gênero, quando o autor de um texto parodia estilo, registros ou variedade de língua.

Possivelmente não haja somente imbricação das charges com a conjuntura jornalística pela recorrência das temáticas, e sim porque também há uma questão de pano de fundo, segundo a qual não se sabe se o que persiste é a recuperação do fato pelo ficcional, ou o ficcional, a charge, a serviço da informação, intercambiando seus signos com ela. De qualquer modo, recuperando o exemplo (4) com o personagem que queima dinheiro, quem o faz se parece com um dragão – signo que tem aparecido com recorrência nos textos da revista para designar “inflação”. Reside aí uma *estratégia de organização da informação*<sup>173</sup>, pois a informação nova só é inserida, com base em uma outra dada. Fazendo uma relação com o sentido da notícia, que focaliza a queda da bolsa americana na atualidade, que nos anos 80 um escritor chamara de “Fogueira das vaidades”, no sentido de que o capitalismo hoje está muito pior. Investimentos mal-feitos podem significar perda de bilhões de dólares. A reportagem ao lado, na coluna “Dinheiro”, comenta a volta da inflação no Brasil, fenômeno de repercussão local, mas de fundamentação mundial.

No exemplo (3), recorrendo a uma *estratégia de referenciação*, o pintor é Lula, recuperado na *intertextualidade* da revista, e ao que tudo indica, é uma crítica ao governo expressa em sua paródia e no recurso à *citação* (CPMF e CSS – sinalização textual, que pressupõe *estratégia de balanceamento de implícito*<sup>174</sup>), assim como na metáfora daquilo que deveria ser no lugar do que é - tentam pintar as coisas bem diferentes do que são, como indica a reportagem de economia da página 34: “*O fantasma da CPMF voltou. Câmara aprova volta do tributo, agora com nome de CSS (contribuição social para a saúde)*”.

Já em (2), basta percorrer o corpo da revista para encontrar a solução da piada – “O que mais dizer da pança de Ronaldo?” diz a reportagem na página 25. A charada é resolvida com a ida de Ronaldinho Gaúcho à Pequim, relatada na página 32. Além do que, não se falou em outra coisa senão na “gordura” dos dois. Daí que as manifestações do grotesco/cômico não têm somente um caráter estético, são também associadas a uma estética de crítica, evidenciando que servem na verdade para outro tipo de esporte.

<sup>173</sup> “[...] a informação nova, que tem por função ‘introduzir nele (texto) novas predicções a respeito de determinados referentes, com o objetivo de ampliar e/ou reformular os conceitos já estocados a respeito dele’”. KOCH, I. Villaça. **O texto e a construção dos sentidos**. São Paulo: Ed. Contexto, 1998, p. 31.

<sup>174</sup> Conforme Koch (1998), às estratégias de *balanceamento do implícito/explicito* estão vinculados procedimentos de sinalização textual, por meio dos quais se pressupõem do interlocutor relacionar conhecimentos prévios e informação textualmente expressa.

Na caricatura (1), através de uma operação de referenciação pressuposta na iconicidade da imagem, reativa Lula enquanto ator social para tratar (página 6) do governo no combate à inflação, representada pelo dragão: “Até onde pode chegar a inflação - não se trata do assustador dragão dos anos 1980, mas a alta de preços que já incomoda o governo e os cidadãos”.

A charge quase sempre tem a particularidade de relato, remetendo a um fato ou situação ocorrida recentemente no cenário e geralmente com temática política. De tal modo, está bastante vinculada não só ao humor como também à crítica, que a evidencia como modalidade satírica (paródia enquanto contra discurso), bastante arraigada em nossa imprensa. Em Julho de 2008, a Revista da Semana discorreu sobre a *Charge*, na seção Palavra da Semana, chamando a atenção algumas de suas proposições sobre o que significa o desenho de humor e seu sentido, sinalizando, sobretudo para o sentido na gramática do meio: “*Toda boa charge, ao filtrar o noticiário pela lente do humor, é exagerada e agressiva. Ou não teria o nome que tem, nascido em francês por extensão do sentido militar de ataque*” (Sérgio Rodrigues, jornalista e escritor. p. 40). Por isso é tão difícil definir as questões que envolvem intencionalidades ao inserir determinadas mensagens, enquanto textos informativos, inclusive porque a charge também admite uma função de certo modo expressiva, e de tal modo, coloca muitas vezes em vigor as opiniões do autor (*chargista*), fazendo a imagem circular entre o referencial e a implicação de subjetividades<sup>175</sup>.

Seguindo com as questões de significação, evidentemente que as charges são também matérias significantes heterogêneas (mensagens multimodais), e de tal modo, a questão do sentido precisa ser compreendida na correlação com outras linguagens. Como é bastante diversa a inserção do texto verbal no humorístico, são tomados para análise *a legenda, frase ou oração* (formas de expressão que se caracterizam por uma organização ou sentença composta), *ou elementos não-gramaticais* (de natureza lexical segundo Koch<sup>176</sup> - sinônimos, nomes genéricos, descrições definidas, em contraposição aos gramaticais, que são desprovidos de um significado em si, tais como pronomes, advérbios, numerais, artigos).

---

<sup>175</sup> Nesse sentido, considerando esta questão que é distante dos interesses aqui colocados, Riani (2002) parte das marcas discursivas do autor que sempre assina a charge para compará-la com produções estéticas, como a própria obra de arte. Mais uma dificuldade para pensar a “transparência” como uma questão do jornalismo informativo. Certo é que, embora ao *chargista* seja dada certa autonomia enunciativa, ele está mergulhado num horizonte de muitas fronteiras, e segue certo regime discursivo composto de regras de organização, no qual mesmo o humor se insere como demonstram as análises, e além disso, existe uma perspectiva de recepção, que os produtos artísticos não necessariamente levam em consideração, em geral, têm um fim em si mesmos. A previsão desta circularidade autor-obra-recepção, quer queira, quer não, tem uma influência sobre as análises.

<sup>176</sup> E mesmo os elementos não-gramaticais podem adquirir um sentido diferenciado daquele da gramática da língua quando contextualizados na frase ou na mensagem como um todo.



Frank, A Notícia, Joinville, SC

(5)



Tiago Recchia, Gazeta do Povo, Curitiba, PR

(6)



Tiago Recchia, Gazeta do Povo, Curitiba, PR

(7)

FIGURA 15 – Charges. “Revista da Semana”: 12/05/08, 26/05/08, 02/06/08.

Em termos denotativos, a charge (5) compreende um personagem frente à televisão, que assiste a um outro personagem falar. Em (6), dois personagens participam da cena ambientada na natureza, em que um faz sinal apontando o dedo para o outro. No exemplo (7), a cena se dá entre dois personagens, e a representação visual remete a uma profissional da saúde aplicando uma injeção.

Quanto às significações conotativas, em (5) o personagem que assiste televisão esboça um sorriso ao replicar aquele que fala, sorriso que pode assumir um sentido de *deboche*, se considerada a expressão “cara-de-pau”, que evidencia um diálogo nem um pouco amistoso.

Em termos plásticos, os tons escurecidos (aspecto da cor, enquanto elemento de linguagem visual) criam uma atmosfera dramática, evidenciando, junto ao verbal, uma carga reforçando o sentido construído no texto, de tendência negativa razoável, e a idéia de insulto, réplica, que gera uma tensão, a priori mais séria que cômica, evidenciando que se trata de dois personagens antagonistas. A cena se faz com *exagero de todos os tipos*, porque tanto chama a atenção para um diálogo impossível entre os personagens, beirando ao absurdo, como também evidencia o recurso ao *alogismo*, na medida em que representa atitudes insensatas que se confirmam no decorrer do processamento textual. A Leitura Conotativa revela *aspectos escondidos* na comicidade da situação representada, que apontam, na verdade, para defeitos de inconsistência moral. Só ri quem pode rir, e neste caso, nenhum pode julgar nenhum, aliás, determinando uma crítica feroz, que reduz ao ridículo. Os recursos à *referenciação visual* e à *citação* verbal das enunciações de Lula e Ronaldo tal como foram expressas, recuperadas como mote para uma contra-argumentação. Enunciações que também servem como pista ou sinalização para que o leitor, recorrendo à inferência, compreenda o sentido da charge, ao recuperar fatos ocorridos recentemente no cenário político, em que Lula afirmava “não saber” nada sobre o mensalão, motivo de piada ainda hoje.

Na *intertextualidade de conteúdo*, a charge ao mesmo tempo que relata um outro fato semelhante – na página 24, uma reportagem traz o caso Ronaldo, sob a chamada “Escândalo dos travestis”. O grotesco também é produção de sentido, baseado em Lula ironizar Ronaldo, pois seu discurso era exatamente o mesmo. A *feiúra icônica* levanta a questão do trabalho exercido sobre tais “significantes”, em que é necessário fazer aparecer tal significação, e aponta para o valor de crítica, e não somente estético (feio/belo). Além do que, a mídia tem colocado em evidência discursos que representam o campo político, em geral, sob o aspecto crítico, referendando os discursos sociais sobre tal campo, que vem sofrendo abalos de credibilidade das suas enunciações. Traz a questão do embate entre os campos sociais, em geral focalizando o campo político, sob o olhar midiático, e de tal modo, como os mídia já têm reconhecido seu papel não somente de representar (no sentido de reconhecida a linguagem técnica, na ordem da complexidade da linguagem) como também de produzir inteligibilidades, enquadra, mostra o que ver, procura através de estratégias dar os contornos sobre os quais os demais discursos devem se assentar, inclusive em termos éticos. Daí certos posicionamentos da mídia, que vêm pressupostos nos textos humorísticos a respeito de certas condutas de políticos, influenciando na formação de opinião, conforme o espaço que recebem.

Para Barros e Fiorin<sup>177</sup>, o discurso da paródia “está sempre na fronteira com o seu contrário”, elemento inseparável da ironia, por meio do qual um discurso ironiza o outro. E não é de se surpreender que a significação do texto deixe espaço para a ambigüidade, pois a ironia opera nas entrelinhas, que para Bergson, em geral coloca o sujeito como objeto do riso:

Na realidade, a exageração assim como a degradação, não passa de certa forma de certa espécie de comicidade. [...] Mais artificial, porém mais refinada também, é a transposição de baixo para cima que se aplica ao valor das coisas, e já não à sua grandeza. Exprimir honestamente uma idéia desonesta, tomar uma situação escabrosa, um ofício humilde ou um mau comportamento e descrevê-lo em termos de respectability, tudo isso geralmente é cômico [...]. Uma palavra basta às vezes [...]. Pode-se enunciar o que deveria ser, fingindo acreditar que isso é precisamente o que é: nisso consiste a ironia. (BERGSON, 2001, p. 94-95)

Na charge (6), os sentidos conotativos são construídos, sobretudo ancorados nos papéis de “quem manda” e “quem é mandado” assumidos pelos personagens na cena, reforçada pela expressão “*Mim Tarzan! Você Jane*”! O procedimento se estabelece como um *alogismo*, porque a insensatez ou absurdo reside na referenciação/alusão por parte do texto à história do cinema, em que na verdade é Tarzan o rei da selva. “MIM Tarzan” é sinônimo de uma reflexividade em que a personagem constrói sentidos de superioridade e ao mesmo tempo que coloca o parceiro a ela subordinada, também sinaliza a *submissão*. A cena está pautada na *inversão de papéis* entre Jane e Tarzan, recurso que permite inserir o texto no gênero cômico, ligando a um outro aspecto fundamental que é o fator exagero, ingrediente recorrente das cenas cômicas, fundamentado em duas vias: na ordem de um juízo, que pode ser moral, evidenciando o exagero das situações, ou por outro lado, associado ao exagero das formas, que leva ao disforme. Ambos os casos remetem à noção de desarmonia, que não diz respeito apenas ao exagero como um critério estético, já que a harmonia também diz respeito ao âmbito das significações sociais, proporcionando revelar os excessos das ações, podendo levar ao ridículo.

O *componente ridículo* se encontra na ridicularização do personagem submetido ao desmando, sobretudo construído pela iconicidade, em que o personagem masculino, de fisionomia passiva, recebe passivamente a imposição. E na própria situação, em que o *humor* se constrói e se reflete numa *modalidade expressiva* conhecida desse tipo de gênero, que é a paródia - os *aspectos escondidos* evidenciam, através das distorções, aspectos da

---

<sup>177</sup> BARROS, Diana L. P.; FIORIN, José Luiz. **Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade**. Editora da Universidade de São Paulo: 1994, p. 53.

personalidade dos retratados, construindo sentidos de *mandona* e *mandado*, o que definiria este texto também na modalidade da caricatura, aqui tendendo mais para a sátira, pois os defeitos são focalizados, não como pequenos defeitos. Insere-se mais na categoria charge devido à centralização na comicidade da situação. A composição também reforça o sentido de embate, simetricamente dividindo o espaço em dois lados bem marcados por uma linha imaginária, em que o outro personagem sequer replica a imposição recebida, o que está marcado em linguagem visual pelo “balão de diálogo” enquanto uma mancha gráfica.

É preciso também considerar um fundo histórico, construído sobre a superioridade do homem sobre a mulher, papéis conotados por Jane e Tarzan que indicam uma mudança da sociedade em que a mulher vem se destacando, e de tal modo contribui para tal efeito de humor em que a imagem tem para com o verbal uma relação de reforço dos seus próprios sentidos, pelo uso da paráfrase<sup>178</sup>, em que se reforça certo sentido ou argumentação. Aqui a imagem se oferece com grande relevância para a construção do significado, pois a atitude da personagem evidencia, ainda que sem o componente verbal, a imposição.

Na *intertextualidade* de conteúdo, na página 6, a revista traz uma reportagem sobre a entrada do ministro no lugar da antiga ministra Marina Silva, de prestígio também garantido com a comunidade internacional, em que ela também é Tarzan, ao contrário do novo ocupante do cargo: “*Novo ministro do Meio Ambiente leva propostas a Lula, ouve os primeiros ‘nãos’ e enfrenta o descrédito internacional*”. A charge recupera de certo modo, através da inversão, também o processo de sucessão entre Marina e Minc, apesar de ela não ser referenciada no texto humorístico, mas na intertextualidade. A caricatura parodia duas figuras conhecidas atualmente no cenário nacional: os ministros Carlos Minc e a ministra Dilma, ela que tem fama de prestígio garantido junto ao presidente da república.

Na charge (7), os sentidos conotativos são construídos por um jogo que articula o sentido do texto verbal na correlação com o texto visual. A frase “*Magina...um homão desses com medo de uma picadinha de 0,1%...*” insere uma abordagem humorística em face do personagem que tem medo de uma pequena picada, construindo sentidos de *covarde*, *bobalhão*. Contudo, a legenda “*Contribuição social da saúde*” reconduz o sentido, deslocando o papel da enfermeira de então protagonista positiva para vilã, pois a situação, envolvendo a profissional da saúde e o cidadão, na verdade encobre uma outra discussão, que se dá no plano econômico. A comicidade se produz através do recurso aos *trocadilhos*, por meio do

---

<sup>178</sup> A paráfrase enquanto uma estratégia lingüística determina uma disciplinização na interpretação. Em geral, é o verbal que o faz, quando a imagem é colocada como um dado complementar.

qual um jogo de palavras monta uma significação. A Leitura Conotativa revela na verdade *aspectos escondidos*, em que o medo da picada é procedente, já que é feita uma comparação entre a contribuição e a injeção, e o significado da picada é justamente “a contribuição”, obrigando a uma releitura, o que é próprio da *metáfora* por trás da cena. O *componente ridículo* se manifesta na própria situação *exagerada*, se olhada do ponto de vista denotativo, que ilustra um homem com medo de injeção; em destaque uma vez mais a distorção na linguagem visual. Em termos plásticos, o uso do branco como predominante na imagem procura enfatizar os sentidos denotativos da cena, que somente um olhar mais atento pode desvelar.

A questão da *intertextualidade* aparece em termos mais amplos. Uma análise das condições de produção da enunciação pode nos oferecer valiosas pistas para compreender, por exemplo, a disputa de sentidos que se dá entre os campos, que primeiramente seriam o da saúde e o campo privado. No entanto, na página 12, uma reportagem critica a “cara-de-pau dos políticos” que estão sempre inventando maneiras de extrair cada vez mais recursos do cidadão. É uma reportagem sobre a volta da CPMF, justificada para aplicações na saúde - parece que o sentido pode ser do campo político, sempre escondendo a roubalheira, atrás de justificativas “frias” e imorais. Neste exemplo, fica a difícil tarefa de distinguir entre cartum e charge, muitas vezes numa diferença muito tênue, pois a análise mais profunda demonstra a crítica severa ao campo político, tema recorrente da charge.

A semelhança entre o cartum e a charge é bastante grande, principalmente pelas características visuais, no entanto, no *cartum* fala-se em sátira da sociedade em geral. Conhecido como “crítica de costumes” e não se voltando especificamente para nenhum fato específico, relata cenas do cotidiano e seus personagens não remetem a nenhuma personalidade a ser reconhecida, tratando de questões mais gerais e é onde residem as diferenças, no sentido das suas relações com os fatos cotidianos noticiados.



(8)



(9)

FIGURA 16 – Cartum. “Revista da Semana”: 26/06/08, 24/07/08.

As matérias significantes acima, mediante uma leitura denotativa, significam em (8) a situação desenvolvida, a partir da relação entre dois personagens, na qual o que está usando “pernas-de-pau” é questionado sobre jogar na “seleção do Dunga”. No segundo caso (9), trata-se de alguém preso, reclamando a chegada de seu *Habeas Corpus*, com uma galinha na mão. Um olhar sobre as significações do ponto de vista conotativo encontrará outras significações para a cena. Interessante observar que em (8), o homem de “perna-de-pau” alude ao contexto do circo, e a expressão “seleção” significa nesse contexto “seleção brasileira de futebol”, o que o jogo entre a imagem e o verbal coloca em destaque a junção da figura do jogador com o artista circense (reforçada pelo uso das cores e características icônicas), construindo o significado de “não joga nada”. O componente *ridículo* é a própria situação que, inicialmente parece totalmente incoerente: como é possível o perna-de-pau jogar? na atualidade, a resposta a esta pergunta é muito simples – não só é possível como é a mais pura verdade. O desempenho da seleção brasileira tem sido muito ruim nos últimos tempos.

O recurso ao *exagero* da situação na verdade esconde um “costume grotesco” da atualidade, que ao que tudo indica é a contratação de jogadores ruins pelo técnico Dunga, ou a investida em quem não possui uma notoriedade no cenário do futebol. A associação entre seleção e circo decorre do procedimento de *paradoxo*, ao reunir no nível denotativo idéias que aparentemente se excluem, numa construção lingüística entre o verbal e o não-verbal, responsável pelo efeito cômico, sobretudo pelo componente visual, que alude ao jogador, e ao mesmo tempo o ridiculariza. A expressão “joga na seleção do Dunga” exprime uma *estratégia*



*de formulação*, na medida em que sinaliza para o processamento textual, no sentido de que aquilo que não é dito pelo verbal é dito pela imagem, numa correlação, em termos de construção do sentido.

No conjunto com o contexto sociocognitivo (estando em foco aqui em termos analíticos os conhecimentos *intertextuais*), o sentido da charge se relaciona com os sentidos vigentes da coluna “Palavra da Semana”, em que é discutida a etimologia da palavra “Dunga”. Em sentido amplo, é possível afirmar que o sentido do cartum é de crítica ao próprio técnico, pois a coluna traz a tradução em inglês do nome do anão da Branca de Neve como “burro” (do inglês *Dopey*). Faz ainda alusão ao técnico da seleção:

Dunga é o maioral, o ás, o bambambã, o batuta, o melhor de todos, o rei da cocada preta, o chefão. E para evitar que se interprete a frase anterior como uma defesa do contestado técnico da seleção brasileira, convém esclarecer que, antes de ser o nome profissional do gaúcho Carlos Caetano Verri [...] e mesmo antes do anão da Branca de Neve, dunga já era um regionalismo brasileiro, substantivo comum e adjetivo, como os sentidos citados acima. Ironia?

Pode-se ler assim, claro. O próprio uso popular do termo dunga se presta a isso. Sua primeira acepção, de “sujeito sem igual em sua especialidade, exímio”, ganhou no Nordeste, segundo o dicionário *Houaiss*, um emprego irônico como “homem de influência local, chefe, mandão”. Convenhamos que, desde os tempos em que desfilava nos gramados suas qualidades de volante raçudo e dotado de forte espírito de liderança, Dunga, jogador de técnica limitada, estava mais para a segunda acepção do que para a primeira. [...] Em inglês chama-se *Dopey*, gíria que significa abobalhado, burro. Quem quiser ver aí algum tipo de justiça poética ou futebolística, pode. (REVISTA DA SEMANA, 26/06/08. Sérgio Rodrigues, escritor e jornalista).

Uma leitura conotativa das significações em (9) poderia iniciar na expressão visual, em que se encontra um conjunto de elementos de linguagem na representação fisionômica do retratado: formas distorcidas, olhos esbugalhados, que evoca sentido de *desespero*, junto aos gestos extremados, como o “ato de gritar”. A representação somente em preto, sendo que o dispositivo, em termos de processamento gráfico opera em cores, reforça a dramatização da cena. A expressão *Habeas Corpus*, junto ao cenário, conduz a construção do significado de *prisão, privação da liberdade, aplicação de pena*. O recurso ao exagero leva ao *ridículo* a situação, ao focalizar o motivo da prisão, ao mesmo tempo em que *aspectos escondidos* revelam um “costume grotesco” e atual: prender ladrão de galinha. A comicidade aqui se dá com a paródia da situação, que se manifesta mais pela *exposição do grosseiro*.

Para além do engraçado, em (9), o tema evidencia também a crítica feroz ao sistema judiciário brasileiro. Relembrando Possenti<sup>179</sup>, o discurso humorístico permite fazer uma série de inquirições a respeito dos seus temas, à medida que certos tipos de textos humorísticos parecem não se ligar à realidade, ligando-se mais diretamente ao contexto noticioso, como acontece com a charge. Assim, torna-se difícil saber até que ponto o discurso se assenta sobre reais condições de produção, ou o humor se dá justamente pela recuperação de estereótipos que guardam relação com um discurso histórico, como o que parece acontecer na charge (6).

O *cartum*, diante dessas considerações, é espaço privilegiado para a fabricação da comicidade em duas vias: já que se coloca como crítica de costumes. Muitas vezes o discurso traz as marcas do que realmente está em vigor, outras vezes a comicidade está em expor a história, na contramão das mudanças. Isto gera uma grande dificuldade para compreender o fundo histórico desses textos – embora esta questão não tenha sido colocada como central nesta pesquisa, é interessante compreender na intertextualidade da revista esta questão, para considerar ou não a presença de um discurso atual sobre as práticas judiciárias. Ao que tudo indica, faz-se piada com um “costume grotesco” que não mudou. Na página 12, na coluna Brasil/notícias, encontra-se uma nota sobre o banqueiro Cacciola, condenado por crimes de gestão fraudulenta, que ficou somente 43 dias preso no país, foi extraditado e agora voltando ao Brasil, chegou com um *habeas corpus* que lhe garantiu o direito de sequer ser algemado.

#### 3.4 Tira: *Grotesco Formal*

Por fim, os *quadrinhos* também conhecidos como *tiras*, presentes mais comumente nos jornais que nas revistas e em narrativa de quadros, hierarquizadas na vertical geralmente, depende de uma leitura quadro a quadro para que o sentido se construa, por isso sua similaridade com o cinema, por seu espaço/tempo, enquadramento visual, presença ou não da linearidade. Os quadrinhos também têm uma formulação muito próxima do *cartum*, pois não referenciam propriamente um personagem real ou relatam uma situação específica. Sua característica principal é a seqüência das cenas, muito embora essa suposta seqüencialidade, em termos de leitura possa ser entrecruzada por “voltas ao passado”, “saltos”, conforme explica Riani<sup>180</sup>.

<sup>179</sup> POSSENTI, Sírio. **Discurso humorístico e representações do feminino**. Revista Estudos da Língua(gem): Vitória da Conquista, v.5, n.1, jun/2007, p. 63.

<sup>180</sup> RIANI, Camilo. Obra citada.



(10)

FIGURA 17 – Tira. “Revista da Semana”: 05/05/08.

Este texto, a partir de uma leitura denotativa, representa uma situação em dois quadros dos quais participam dois personagens ambientados no garimpo, atividade que busca encontrar ouro e pedras preciosas. Em termos de expressão visual, a imagem marca a divisão do texto em quadros ou cenas, inserindo na imagem fixa um efeito de sentido de sucessão, reforçado pelo gesto do personagem que é enquadrado de modo tal que a idéia de tempo (representado) nesta imagem fixa fique por conta, principalmente do instante representado no quadro 2, que exprime a essência do acontecimento, ainda que ficcional, para dar sentido à imagem, de um *acontecimento*. As expressões de caráter verbal ou retórico: “Rapaz, adivinha o que acabo de encontrar!?” Ouro?! Esmeralda? Diamante?”, com a resposta: “Arroz” - evidenciam, em termos de significado, um *desfecho inesperado*. O que se confirma com o sentido do texto visual, em que o sentido de *surpresa* se expressa nos gestos, nos olhos

esbugalhados, colocando em jogo, enquanto forças de expansão do cômico, o *ridículo* da expressão.

Diante do cenário (o garimpo) e da ação efetuada, a resposta não condiz com o que se espera, estabelecendo um estranhamento que se reflete na quebra brusca dos sentidos preparados, produzindo um efeito de surpresa, pois a resposta é muito diversa. Além disso, o *exagero* também está no impossível, no fato de encontrar arroz na atividade de garimpo. Outros *aspectos escondidos* podem ser levantados, como parece ser valiosa a descoberta do personagem, que não se volta contra o achado, ao contrário, para ele isto parece ser maravilhoso e exótico, construindo certo sentido de *tristeza*, a partir da realidade cruel do país. Tomando "arroz" como um signo *intertextual*, uma fealdade trágica é acionada, que marca a magreza do personagem por falta de alimentação – diz a chamada de capa: “A inflação da comida – Preço dos alimentos é o maior vilão do custo de vida no Brasil – ONU cria força-tarefa para combater a fome mundial – 100 milhões de pessoas já sofrem com escassez”.

Uma das questões que se dão no âmbito desta categoria é que nem sempre o texto se coloca como humorístico, no entanto, em geral o último quadro apresenta uma novidade - *a novidade está por trás da cena*, encontrando ressonância no que propõe Bergson<sup>181</sup> sobre o evento surpresa que traz o riso: “O riso é então explicado pela surpresa, pelo contraste, etc., definições que se aplicariam também a uma infinidade de casos, diante dos quais não temos nenhuma vontade de rir”.

### 3.5 Resultados

Considerando os objetivos de minha discussão, que se concentra no interior do texto e na construção do sentido, as análises demonstraram que os sentidos produzidos, as estratégias discursivas vigentes e as modalidades expressivas concernem à constituição de um texto humorístico. A proposta de demonstrar que o grotesco é um princípio para a comicidade surge de encaminhamentos metodológicos que sinalizam para uma aproximação do grotesco enquanto significação de coordenadas atinentes ao gênero textual cômico, uma vez que se manifesta a partir do *componente ridículo*. A inserção das charges no gênero grotesco, enquanto tal teria de se constituir em formulações, sobretudo *satíricas*, pois, segundo o referencial teórico, em termos de coordenadas, no grotesco se dá tudo aquilo que tem conotações de feio, estranho, odioso, etc. Isto se manifesta em alguns desenhos de humor,

---

<sup>181</sup> BERGSON, Henri. Obra citada, p. 29.

pois os sentidos construídos no texto apontam basicamente para significações negativas, como o que ocorre na caricatura (2), inserindo-a em uma paródia satírica, o que tenho chamado de *Grotesco Depreciativo*. Para a teoria da comicidade, na caricatura o ridículo se evidencia mais por uma questão de Expressão que de conteúdo, ou seja, raramente esta modalidade opera de maneira a trazer significações negativas, “ridicularizando” ou rebaixando o retratado. Ocorre que, na imprensa, este tipo de manifestação tende a ocorrer, pela característica mesma destes gêneros textuais no que se refere aos seus modos de dizer e objetivos. A modalidade paródica na caricatura em geral se estabelece com um sentido amigável. O humor nesse tipo de modalidade se constrói, mas é de uma qualidade diferenciada do satírico, pois constrói sentidos positivos, como o *herói*, o que está demonstrado na caricatura (1) e que tenho chamado de *Heroização*.

Em geral, o grotesco nos textos humorísticos é representado por situações burlescas, atitudes reprováveis e desvios da forma que, na verdade representam desvios de caráter do personagem, produzindo um efeito cômico, aproximando os textos deste gênero. As categorias de análise por enunciação – *caricatura*, *charge*, *cartum* e *tira* demonstram diferentes modos de discursivização do humor na mídia impressa, como também remontam à modalidades do âmbito cômico, como a *paródia*, a *sátira*, o *vaudeville*, porque empiricamente apontam para a imitação, a crítica paródica ou a comicidade de caráter, e a comicidade das situações. Nos *quadrinhos*, apesar do componente ridículo, o texto constrói o humor ancorado em outras causas, como a utilização de uma técnica que trabalha com a *Forma*, para trazer um efeito de surpresa, enquanto estratégia. É claro que isto tem uma contrapartida no conteúdo, que só podia ser dito como foi. Embora o efeito de contradição se estabeleça não exatamente por esta desarmonia do texto, o processamento textual, no que diz respeito ao fenômeno de coerência, não está no texto, mas se dá a partir dele, daí a importância dos modos de dizer para a construção e produção de sentidos.

Em algumas modalidades como a *charge* e a *caricatura*, existe uma vinculação mais notória com a realidade, uma vez que o sentido também se dá pela reativação de referentes da realidade noticiosa (intertextualidade). Com modalidades como o *cartum* e a *tira*, o grotesco da situação ali representada reivindica, se o interesse se dá na questão discursiva, um olhar mais atento, uma vez que o discurso humorístico, ora se faz considerando como sua condição de produção o universo de outros discursos, ora recuperando estereótipos, possibilidade que lhes é aberta porque a crítica de costumes pode ser motivação para o humor, sem recorrer à realidade mais imediata. Contudo, as situações ridículas e os costumes ridículos referenciados

no texto humorístico, típicos do gênero cômico, a meu ver podem ser analisados, recorrendo à iconografia, aos códigos, mediante os quais se atribui sentido, com base no que está culturalmente aprendido, ainda que se liguem aos sentidos mais convencionais. Mas é o que permite trabalhar com uma noção operacional de signo nas análises, sobretudo no que se refere ao que é ou pode ser considerado como *grotesco*.

As manifestações analisadas apontam para algumas recorrências, principalmente para o uso da linguagem visual e do conteúdo da imagem para construir ou movimentar sentidos. É nesse contexto que penso a existência de *estratégias de imagem*, pois as estratégias do âmbito cômico são recursos que, segundo as análises, jogam com sua manifestação em imagens pelo seu aspecto referencial, e que se referem mais à constituição do conjunto, segundo o que se manifesta de modo mais visível no exemplo (2) com o paradoxo, no exemplo (3) com a oposição, e no exemplo (6), com a inversão. Na ordem da linguagem, enquanto humor que é possível de ser criado, guardando maior vinculação com a idéia da imagem como um signo, naquilo que a imagem é capaz de conotar, as *estratégias dos signos visuais* também estão vinculadas a estratégias retóricas, que parecem penetrar também nas imagens, como a hipérbole em (2).

Por outro lado, estas estratégias também são *estratégias semiológicas dos signos plásticos*, pois muitos sentidos podem ser atribuídos a este nível de significação. O *grotesco das formas ou disforme*, característico do desenho de humor, ao se manifestar em nível icônico, através do exagero que tem origem no nível plástico no sistema de representação do desenho, torna-se força de expansão de uma série de sentidos, somente para recuperar alguns aqui explicitados, *o feio, o ridículo, o bobalhão, mentiroso*, que evidenciam o traço marcante do grotesco cômico/midiático, que é seu avizinhamento com o cômico. Inclusive acredito que devido a isto seja possível falar em *linguagem visual do humor*, pois mesmo no caso da *tira*, em que o grotesco, enquanto sentido não se produz, sendo mais da ordem da forma de organização, ainda sim a comicidade se dá, o que aponta para um gênero textual. Segundo Charaudeau<sup>182</sup>, ao se referir aos gêneros, enquanto formas textuais (também considerados enquanto *dispositivos*<sup>183</sup>), diz que estas formas constituem verdadeiros “moldes de tratamento

<sup>182</sup> CHARAUDEAU, Patrick. **Discurso das mídias**. São Paulo: Contexto, 2006.

<sup>183</sup> Conforme Rodrigues (1990), considerar a técnica como dispositivo é abandonar a concepção de instrumento, meio. É interessante perceber que Rodrigues (1990) neste trabalho que ainda não se move na conformação de uma nova sociedade (mediatizada), reconhece os “media” na sua relevante particularidade de mediador, que hoje dá lugar a um avanço nos estudos elegendo estes como dispositivos de enunciação, numa lógica de complexidades, como aponta Fausto Neto (2005) no panorama de mediatização e nova ordem sócio-técnica. As linguagens técnicas não servindo apenas para representar, não podem apenas serem delegadas ao papel de intermediar processos comunicacionais, diante de uma nova ordem simbólica.

da informação”. De tal modo, o processo analítico esteve pautado nos segmentos propostos por Riani<sup>184</sup>, que subdivide o desenho de humor em quatro categorias principais: charge, caricatura, cartum e tira (quadrinhos), que demonstram ser as modalidades expressivas que o grotesco assume na imprensa.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa, antes de tomados seus aspectos específicos, iniciou com o propósito de compreender melhor o *grotesco na mídia*. Enquanto um fenômeno comunicacional, o grotesco tem trazido uma série de inquietações para os pesquisadores, pois vem sendo observado na comunicação midiática contemporânea com grande frequência, vinculado aos mais diversos meios e representa o sucesso de audiência de muitos produtos midiáticos, principalmente associado ao cômico. Nesse sentido, compreendendo enquanto problemática a questão do grotesco, enquanto gênero textual, pois em termos semiológicos esta é uma questão interessante, estive diante de algumas frentes, como os traços recorrentes deste gênero e a possibilidade de sua hibridização com outros, segundo o que o quadro teórico aponta.

Partindo desta possibilidade de interface entre o grotesco e o cômico, devido às observações realizadas junto ao dispositivo impresso, através do desenho de humor, a análise ganhou forma com base nesta problemática, e de tal modo, seria preciso buscar a compreensão das características destes gêneros para que pudessem ser encontrados os pontos de contato.

Em termos mais específicos, trabalhando com a teoria da significação, e devido aos interesses pautados na questão da imagem, seria preciso buscar os aspectos a serem analisados, concernentes acima de tudo, aos textos visuais, e que fossem questões centrais para a pesquisa. A partir daí, os objetivos estabelecidos procuraram dar conta dos questionamentos, através da explicitação de como os sentidos são construídos no texto e as estratégias utilizadas, uma vez que os gêneros possuem determinadas recorrências que é o que faz com que os textos produzam determinados efeitos de sentido. Esta centralidade no estudo do texto/enunciado, no contexto da produção, por outro lado não impede que se reconheça a circularidade do fenômeno, que pressupõe que alguém, em relação (de comunicação) com outros sujeitos, constrói um texto, com o objetivo de produzir determinados sentidos. E ainda, partindo da observação do caráter cômico das manifestações do grotesco na imprensa, soma-

---

<sup>184</sup> RIANI, Camilo. Obra citada.

se a esses questionamentos “como” o texto faz para fabricar a comicidade, em que se insere a proposição do grotesco como princípio para o humor.

O quadro teórico, com relação à comicidade, traz uma série de reflexões sobre os textos humorísticos, encontrando ressonância nos propósitos aqui presentes, que aponta para as questões de linguagem e significação, mediante as quais é possível encontrar respostas no sentido de onde é possível ler o grotesco. Primeiramente, é preciso conhecer as características fundamentais do gênero para observá-lo, o que foi realizado no capítulo um, procurando, já com ênfase na questão da imagem, as manifestações do grotesco no visual, as estratégias de significação empregadas para constituir esse tipo de texto, o que está implicado nos seus modos de discursivização, ou seja, uma forma eleita para representação exterior. Daí advêm algumas conclusões:

(a) o grotesco é, na verdade, uma significação social;

(b) nos textos, é necessário que a matéria construa esta significação semioticamente, ou seja, numa relação Expressão/Conteúdo – as pistas do texto devem construir a significação do grotesco;

(c) o percurso das representações (mentais) do grotesco, em forma de textos, procura associar tal sentido às matérias significantes que se caracterizam plasticamente pelo disforme, e iconicamente por tudo o que é feio, horrível, estranho para as pessoas;

(d) por fim, esta fealdade, característica do grotesco, pode, segundo determinado grau, tornar-se cômica.

Este último ponto encaminha para o capítulo dois, centrado na proposição de que o grotesco enquanto uma significação pode ser um dos princípios para a comicidade, o que encontra fundamentação nos estudos do gênero cômico. O grotesco, que remete a representações na ordem da feiura, do horrível, do fétido, do deformado, pode criar efeitos cômicos, desde que a Expressão articule significações estabelecidas por um exagero, tal que as formas extrapolem o limite do feio para a fealdade cômica. O conteúdo das imagens, enquanto textos humorísticos representam situações e atitudes ridículas relativas à vida física e moral do homem, que não causam sofrimento, marcando um compromisso do riso com o que é vulgar e grosseiro. O senso de pudor presente na sociedade é que faz com que determinadas formas ou situações nos pareçam estranhas, desarmônicas, exageradas. Na mídia, tais signos são recorrentes nos produtos humorísticos, sinalizando em geral simplesmente para o entretenimento. O interesse desta análise, focalizada no componente



visual da expressão, trouxe, enquanto preocupação a relação grotesco/imagem/mídia, e de tal modo, as articulações teóricas aqui desenvolvidas procuraram recobrir o aspecto da comunicação visual do fenômeno, considerando o que a mensagem é capaz de comunicar, tanto pelo aspecto da imagem enquanto representação, quanto como signo efetivamente. Contudo, algumas questões que inicialmente fugiam aos propósitos aqui colocados porque se localizam no seio de uma preocupação jornalística, foram retomadas, considerando o trato com imagens midiáticas, e por conseqüência, sua inserção nos respectivos dispositivos. Daí a preocupação em compreender o seu sentido com os demais elementos com os quais dialoga, nesse caso, com a informação enquanto notícia.

No capítulo três, procurando observar empiricamente tais questões na imprensa, das modalidades expressivas do humor, que são quatro, em pelo menos três delas o grotesco se constrói, enquanto um sentido no texto: (a) na *caricatura*, sobretudo a satírica, quando procura desvelar os defeitos de caráter do retratado; (b) na *charge* e no *cartum*, devido às situações grotescas em que os personagens se envolvem. Então, considerando o questionamento sobre as modalidades que o grotesco assume na imprensa, efetivamente elas seriam estas. Uma quarta modalidade de enunciação seria a *tira ou quadrinhos*, em que o grotesco se manifesta, porém não através de sua construção no texto enquanto sentido, mas enquanto um efeito de surpresa, pela desarmonia formal, constituinte das partes do todo. O texto também tem uma contrapartida no conteúdo, não somente em sua maneira de narrativizar como também de tematizar.

A esse respeito, e segundo a premissa de que toda forma remete a um conteúdo, acredito que o grotesco seja uma questão mais de forma, e por outro lado, o cômico mais uma questão de idéias, tanto que muitas manifestações caricaturais não evidenciam um caráter humorístico. Em termos de atualização na mídia, a exploração dos temas, na sua vinculação com as constantes temáticas do jornalismo, e sobretudo, a vinculação das charges com o discurso da informação, na medida em que o humor se faz em cima daquilo que é noticiado, podendo expandir os sentidos da notícia.

Em primeira instância, os objetivos e a hipótese segundo a qual se baseia o núcleo proposicional desta pesquisa se confirmam nas análises, bem como a idéia de que os gêneros podem se aproximar ou se afastar, gerando manifestações que mesclam recorrências de um e de outro. Aparece também uma outra questão que é a produção do humor, com base na referencialidade da mensagem, o que nem sempre significa, e pelo contrário, um discurso

denotativo, escondendo aspectos relativos à crítica. A noção de que a imagem nesse tipo de dispositivo (jornalístico) coloca em segundo plano um jornalismo de idéias e opiniões nem sempre é válida, e no texto de humor propicia a visada de opiniões. Ainda que o tema destes textos se baseie em fatos ou notícias, parece evidenciar uma outra estratégia de imagem que reside em sua função expressiva, dizendo o que não pode ser dito nas matérias tradicionalmente vinculadas à informação. Daí algumas questões relativas à paródia, quando se faz sobre o discurso do outro ou sobre o outro – neste último caso, é mais polêmico.

Por fim, acredito que esta análise, embora encerre um percurso teórico-metodológico centrado na teoria da significação, discutindo aspectos relativos aos textos humorísticos como forma de compreender melhor o grotesco, através de suas engrenagens, certamente não se encerra em termos de necessidades de expansão, pois tenho consciência de que, devido às referências que pautaram esta pesquisa, algumas questões evidentemente não foram discutidas. Os resultados obtidos refletem o uso de critérios de análise tais como a desarmonia, o exagero, as estratégias do âmbito cômico, e por outro lado, segundo o modo como tradicionalmente se discute os gêneros, enquanto formas retóricas que possuem determinadas recorrências, inclusive o que está pressuposto no estudo de Sodré<sup>185</sup>, com as categorias estéticas. Muito recentemente têm surgido propostas que pensam os gêneros na mídia, sob critérios outros, com o reconhecimento de suas regularidades sim, mas considerando características mais específicas do gênero discursivo, ou seja, do midiático, possibilitando uma abertura para novos olhares sobre a questão, que com a adaptação dos gêneros clássicos para cá, talvez não seja possível. Trata-se de um outro trabalho. Por agora, acredito ter trabalhado a questão por seus aspectos lingüísticos, formais e imagéticos, que a hibridação do grotesco com o cômico, no texto humorístico, proporciona na imprensa.

---

<sup>185</sup> SODRÉ, Muniz. Obras citadas.

## **Bibliografia citada**

### **Livros**

**A Revista no Brasil.** São Paulo: Editora Abril, 2000.

AUMONT, Jacques. **A imagem.** São Paulo: Papyrus, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento.** Brasília: Ed. Hucitec, [1970] 1996.

\_\_\_\_\_. **Estética da criação verbal.** São Paulo: Martins Fontes, [1979] 2003.

BARROS, Diana L. P.; FIORIN, José Luiz. **Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade.** Editora da Universidade de São Paulo: 1994.

BARROS, Antonio; DUARTE, Jorge. **Métodos e Técnicas de Pesquisa em Comunicação.** São Paulo: Ed. Atlas, 2005.

BARTHES, Roland. **Elementos de Semiologia.** São Paulo: Ed. Cultrix, 1975.

BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre a significação da comicidade.** São Paulo: Martins Fontes, [1924] 2001.

CHARAUDEAU, Patrick. **Discurso das mídias.** São Paulo: Contexto, 2006.

DONDIS, Donis A. **A sintaxe da linguagem visual.** São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ECO, Umberto (org.). **História da feiúra.** Rio de Janeiro: Ed. Record, 2007.

FERRARA, Lucrécia D. **A estratégia dos signos.** São Paulo: Ed. Perspectiva, 1986.

FONTANILLE, Jacques. **Significação e visualidade.** Tradução de Elisabeth Duarte e Maria Lília D. de Castro. Porto Alegre: Sulina, 2005.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem.** São Paulo: Papyrus, 1996.

KOCH, I. Villaça. **O texto e a construção dos sentidos.** São Paulo: Ed. Contexto, 1998.

\_\_\_\_\_. **A inter-ação pela linguagem.** São Paulo: Ed. Contexto, 1992.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura.** São Paulo: Editora 34, 1999.

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

PARRET, Herman. **A estética da comunicação: além da pragmática.** São Paulo: Editora da Unicamp, 1997.

PERUZZOLO, Adair Caetano. **A comunicação como encontro.** São Paulo: EDUSC, 2006.

PERUZZOLO, Adair Caetano. **Elementos de semiótica da comunicação: quando aprender é fazer**. São Paulo: EDUSC, 2004.

PROPP, Vladímir. **Comicidade e Riso**. São Paulo: Editora Ática, ([1976], 1992).

RIANI, Camilo. **Linguagem & cartum...tá rindo do quê? Um mergulho nos salões de humor de Piracicaba**. São Paulo: Ed. Unimep, 2002.

RODRIGUES, Adriano D. **Estratégias da Comunicação**. Lisboa: Ed. Presença, 1990.

SEMPRINI, Andrea. **El marketing de la marca. Una aproximación semiótica**. Barcelona: Editorial Paidós, 1995.

SODRÉ, Muniz. **A comunicação do grotesco. Um ensaio sobre a cultura de massa no Brasil**. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1973.

SODRÉ, Muniz e PAIVA, Raquel. **O império do Grotesco**. Rio de Janeiro: Editora Mauad, 2002.

SOURIAU, Etienne. **Chaves da Estética**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1973.

VILLAFANE, Justo. **Introducción a la teoría de la imagen**. Madrid: Ediciones Pirámide, 2000.

#### **Textos e/ou artigos**

PINHEIRO, Najara Ferrari. **A noção de gênero para análise de textos midiáticos**. p. 259-288. In: Gêneros Textuais e práticas discursivas: subsídios para o ensino da linguagem. José Luiz Meurer, Désirée Motta-Roth (orgs.); Bauru, SP: EDUSC, 2002.

POSSENTI, Sírio. **Discurso humorístico e representações do feminino**. Revista Estudos da Língua(gem): Vitória da Conquista, v.5, n.1, jun/2007, p. 63.

#### **Teses e/ou dissertações**

TRAMONTINI, Mariana Bastian. **Pânico na TV: A (a) afirmação do circo midiático**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação. UNISINOS, 2008.

#### **Bibliografia consultada**

##### **Livros**

BARILLI, Renato. **Curso de Estética**. Lisboa: Editorial Estampa: 1989.

CANEVACCI, Massimo. **Antropologia da comunicação visual**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

MAFFESOLI, Michel. **No fundo das aparências**. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, [1944]1996.

MARCUSE, Herbert. **A dimensão estética**. Rio de Janeiro: Edições 70, 1986.

POLISTCHUK, Ilana, TRINTA, Aluizio Ramos. **Teorias da comunicação: o pensamento e a prática da comunicação social**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2003.

SANTAELLA, Lucia. **Comunicação e pesquisa: projetos para mestrado e doutorado**. São Paulo: Hacker Editores, 2001.

SODRÉ, Muniz. **As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política**. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2006.

VATTIMO, Gianni. **A sociedade transparente**. Relógio D'água, 1992.

VILCHES, Lorenzo. **La lectura de la imagen. Prensa, cine, televisión**. Barcelona: Ediciones Paidós, 1988.

#### **Textos e/ou artigos**

CHINELLATO, Thais Montenegro. **A arte da imperfeição na mídia: aspectos culturais e estéticos**. Revista do Programa de Pós-graduação da Faculdade Cásper Líbero. Ano XI, nº 21, jun/2008, p. 133.

FAUSTO, Antônio Neto. **Midiatização - Prática Social, prática de sentido?** Apresentado no Encontro da Rede Prosul - Comunicação, Sociedade e Sentido, no Seminário sobre Midiatização, UNISINOS. PPGCC - São Leopoldo, 19/12/2005 e 06/01/2006. p. 1-16.

FAUSTO, Antônio Neto. **Quando a ética toma forma. Estratégias discursivas do "Jornalismo de Combate"**. In: Ética, cidadania e imprensa. PAIVA, Raquel. Rio de Janeiro: Mauad, 2002. p. 165.

FAUSTO, Antônio Neto. **Mutações nos discursos jornalísticos: da 'construção da realidade' à 'realidade da construção'**. In: Edição em jornalismo: ensino, teoria e prática/ Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2006. p. 46-63.

FONSECA-SILVA, Maria da Conceição. **Humor e Práticas de Subjetivação em Maitena**. Revista Estudos da Língua(gem): Vitória da Conquista, v.5, n.1, jun/2007, p. 95.

PEREIRA, Marcos Vinícius. **Representação e Produção de Sentidos: a midiatização dos significados**. Cadernos da Escola de Comunicação UNIBRASIL: n. 1, Jul/dez 2003.

ROCHA, Simone M. **Estudos culturais e estudos de mídia: modos de apresentação dos sujeitos em programas televisivos**. Revista do Programa de Pós-graduação da Faculdade Cásper Líbero. Ano XI, nº 21, jun/2008, p. 87.

**Teses e/ou dissertações**

KNAACK, Bianca. **O popular por mãos eruditas: referências populares na arte brasileira contemporânea.** Dissertação de Mestrado. História, teoria e crítica de arte. IA/UFRGS, 1997.

SILVA, Silvano Alves Bezerra da. **Estética utilitária: interação através da experiência sensível com a publicidade.** Tese de Doutorado: PPGCOM/UNISINOS, 2005.

**Arquivos Digitais**

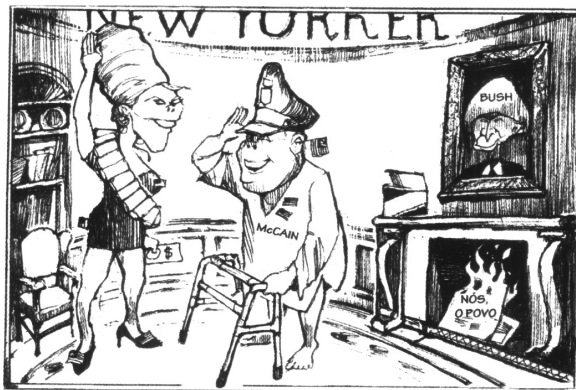
Entrevista de Muniz Sodré à Stela Guedes Caputo, publicada na Revista TEIAS: Rio de Janeiro, ano 5, nº 9-10, jan/dez 2003. Acesso em jan/2008. Disponível em:  
<http://www.revistateias.proped.pro.br/index.php/revistateias/article/view/224/225>

## Palavra da semana

### Etimologia

### Charge

Sinônimo de caricatura, da qual se diferencia nos detalhes, ela sempre gostou de polêmica



Toda boa charge, ao filtrar o noticiário pela lente do humor, é exagerada e agressiva. Ou não teria o nome que tem, nascido em francês por extensão do sentido militar de ataque

Ao mostrar o casal Barack Obama encarnando os boatos que circulam contra o candidato democrata em setores conservadores dos EUA, a capa da revista *The New Yorker* tenta, pelo exagero da cena, expor tais boatos ao ridículo. Se a estratégia corre o risco de incompreensão que sempre acompanha a ironia, o que ninguém pode negar é que toda boa charge tem isso em comum: agressividade e exagero. Ou o gênero de desenho jornalístico que filtra o noticiário pela lente do humor não teria esse nome.

O francês *charge*, de onde veio nossa palavra, quer dizer apenas carga, mas nesse caso com o sentido de crítica contundente. Trata-se de uma extensão metafórica da acepção militar de ataque – presente numa expressão como carga de cavalaria – adaptada ao vocabulário da imprensa e especialmente ao trabalho dos desenhistas cômicos. O italiano *caricatura*

(inicialmente ato ou efeito de carregar) partiu do mesmo ponto e chegou a resultado parecido. Tão parecido que é lícito supor que um vocábulo tenha surgido como tradução do outro. Nesse caso há indícios de que a *caricatura* veio antes. Segundo o *Houaiss*, o primeiro registro de sua acepção moderna (fins do século 16) aparece quase 100 anos à frente da primeira *charge* francesa.

No Brasil *charge* e *caricatura* – assim como *cartum*, termo mais recente, do inglês *cartoon* – são palavras sinônimas e usadas muitas vezes de forma intercambiável. O que as diferencia são nuances. No sentido mais estrito, a *caricatura* retira seu humor apenas do exagero dos traços fisionômicos, enquanto a *charge*, que pode ou não incluir o recurso à caricatura, privilegia o exagero da situação.

**Sérgio Rodrigues,**  
escritor e jornalista