



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
COMUNICAÇÃO**

**A CHARGE JORNALÍSTICA:
ESTRATÉGIAS DE IMAGEM EM
ENUNCIÇÕES DE HUMOR ICÔNICO**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Fabiano Maggioni

Santa Maria, RS, Brasil

2011

**A CHARGE JORNALÍSTICA:
ESTRATÉGIAS DE IMAGEM EM
ENUNCIÇÕES DE HUMOR ICÔNICO**

Fabiano Maggioni

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Área de Concentração em Comunicação Midiática, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM - RS), como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em Comunicação.**

Orientador: Prof. Dr. Adair Caetano Peruzzolo

Santa Maria, RS, Brasil

2011

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

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

**A CHARGE JORNALÍSTICA:
ESTRATÉGIAS DE IMAGEM EM
ENUNCIÇÕES DE HUMOR ICÔNICO**

elaborada por
Fabiano Maggioni

como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Comunicação

COMISSÃO EXAMINADORA:

Adair Caetano Peruzzolo, Dr.
Presidente/Orientador

Paulo Carneiro da Cunha Filho, Dr.
UFPE

Miriam de Souza Rossini, Dr.
UFRGS

Santa Maria, 18 de março de 2011.

Ao Pietro,
por tudo o que significa.

AGRADECIMENTOS

A textualidade de uma imagem não se faz sozinha. É fruto da ação de agentes que desejam ver desfilar e identificar nela valores seus. Aqui o processo não é diferente. Este trabalho constitui-se em um texto produzido por agentes que, ao fazê-lo, de alguma forma, atendem seus devires. Aos que comigo se realizam nesta obra, presto um agradecimento.

A Deus.

Ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Santa Maria, seus docentes e funcionários, que acatou a proposta aqui desenvolvida e deu todo o suporte para o bom desenvolvimento das atividades acadêmicas.

À Capes, pelo incentivo à formação do docente para o ensino superior.

Ao professor Dr. Adair Caetano Peruzzolo, pela paciência, humildade e sabedoria com que exerce o ofício de mestre. Se realizando, não só nas pesquisas em comunicação, mas também, na capacitação do professor. Sua compreensão dos modos das relações do ser expandiu e enriqueceu minha concepção acerca da imagem.

À cidade de Santa Maria, suas instituições e seu povo, que acolheram a mim e minha família por decorrência de, no andamento do mestrado, escolhermos esta cidade para morar.

Agradeço aos meus pais, Itacir e Ilaídes, pelo eterno incentivo aos estudos, o que me impulsionou a uma busca longa, árdua e incessante pelo conhecimento.

Aos meus sogros, Mario e Jussara, pelo auxílio e confiança depositados nesta empreitada.

Agradeço ao Júnior pelo companheirismo e ajudas técnicas na adaptação à rotina de aulas e semanas fora de casa.

E por ser esta uma realização que carregarei para toda a vida, preciso agradecer especialmente a duas pessoas. À minha esposa Márcia. Já professora, que com sua grandeza de espírito, estendeu-me a mão e convidou-me a trilhar a seu lado, além de uma vida, uma nova profissão. Te agradeço pela coragem com que passou noites velando pelo bem estar do pequeno Pietro, enfrentado sozinha trabalho, febres, resfriados e saudades a 300 quilômetros de distância. Tens em ti o gérmen do magistério, que se cultiva no crescimento e realização do outro.

Agradeço por último ao pequeno Pietro. Cujo percurso da vida emparelha-se com o pleito deste grau. Nascido entre os dias de expectativa da entrevista de seleção, logo se

acostumou às chegadas e partidas. Em suas primeiras descobertas na vida, me ensinou. Ensinou que nesta vida é preciso ter garra, força, determinação e saber escolher. E agradeço-te muito Pietro, por ter escolhido ficar.

Obrigado por me ajudarem a escrever este “texto”.

RESUMO

Dissertação de Mestrado
Programa de Pós-Graduação em Comunicação
Universidade Federal de Santa Maria

A CHARGE JORNALÍSTICA: ESTRATÉGIAS DE IMAGEM EM ENUNCIÇÕES DE HUMOR ICÔNICO

AUTOR: FABIANO MAGGIONI

ORIENTADOR: DR. ADAIR CAETANO PERUZZOLO

Data e Local da Defesa: Santa Maria, 18 de março de 2011.

O presente trabalho se ocupa em analisar as significações e efeitos de sentido, produzidos na charge jornalística pelos elementos morfológicos, dinâmicos e escalares da imagem. Para tanto, faz-se breve resgate da inserção da charge no meio jornalístico e das estratégias de que faz uso para comunicar. Em seguida, teorizam-se as propriedades plásticas e semânticas da charge, enquanto enunciado, procurando mostrar a importância e capacidade de significação dos elementos plásticos e semânticos, estes divididos em interdiscurso e polifonia. O enfoque teórico-metodológico adotado para a análise das charges baseia-se nas Teorias da Imagem e da Análise do Discurso e ocupa-se em identificar os elementos plásticos, tomados em seus aspectos morfológicos, dinâmicos e escalares, seu emprego e efeitos de sentido produzidos e, conjuntamente, seus conteúdos semânticos sob os aspectos da interdiscursividade e da polifonia. Sendo a charge um texto icônico, de considerável grau de abstração, com esta análise espera-se identificar a ação colaborativa primária do conteúdo plástico da charge para a composição do conteúdo semântico ao qual o seu autor, enunciador, se propõe.

Palavras-chave: Charge. Efeitos de sentido. Enunciação. Imagem. Humor.

ABSTRACT

Dissertação de Mestrado
Programa de Pós-Graduação em Comunicação
Universidade Federal de Santa Maria

THE CARTOON JOURNALISTIC: STRATEGIES OF IMAGE IN ENUNCIATIONS OF HUMOR

AUTHOR: FABIANO MAGGIONI
ADVISER: DR. ADAIR CAETANO PERUZZOLO
Data e Local da Defesa: Santa Maria, 18 de março de 2011.

This study focuses on analyzing the meanings and effects of sense produced by the cartoon's journalistic morphological elements, dynamic and scalar image. Therefore, it is the insertion of short redemption charge among journalists and the strategies that make use to communicate. Then, to theorize the plastic properties and semantics of the charge, as stated, trying to show the importance and significance of the ability of plastics and semantic elements, and these divided into interdiscourse polyphony. The theoretical and methodological approach adopted for the analysis of the cartoons based on the Theory of Image and Speech Analysis and is concerned with identifying the plastic elements, taken in their morphological, dynamic and scalar, its use and effects of sense produced and, jointly, their semantic content on the aspects of interdiscursivity and polyphony. As the iconic cartoon a text of considerable degree of abstraction, with this analysis is expected to identify collaborative action of the primary content of the plastic charge for composition of semantic content to which its author, speaker, is proposed.

Key-words: Charge. Effects of sense. Enunciation. Picture. Humor.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Elementos demonstrados na charge	51
Figura 2 – Ponto concêntrico	53
Figura 3 – Tensão de deslocamento	54
Figura 4 – Força de atração	55
Figura 5 – Energia deslocando o ponto e formando a linha	56
Figura 6 – Arquétipos das linhas retas geométricas	58
Figura 7 – Linha em ângulo fechado	59
Figura 8 – Energias direcionadas sobre a linha	60
Figura 9 – Caricatura de John Lennon com traços minimistas, praticamente estruturais ..	63
Figura 10 – A tensão do plano muda conforme a variação do ângulo da diagonal projetada	65
Figura 11 – Aplicação de planos na charge	66
Figura 12 – Linhas horizontais e verticais na charge	67
Figura 13 – Textura	68
Figura 14 – A cor na charge	70
Figura 15 – Quadrinho Homem-Aranha	75
Figura 16 – Traço mais leve	76
Figura 17 – Traço pesado, com maiores definições	76
Figura 18 – Perspectiva projetada sobre figura geométrica	78
Figura 19 – Ratio na descrição de Villafañe	79
Figura 20 – Modelo de seção áurea	81
Figura 21 – Charge analisada 1	89
Figura 22 – Charge analisada 2	94
Figura 23 – Charge analisada 3	95
Figura 24 – Charge analisada 4	97
Figura 25 – Charge analisada 5	99
Figura 26 – Variações das formas na caricatura	100
Figura 27 – Charge analisada 6	101
Figura 28 – Charge analisada 7	104
Figura 29 – Reapresentação da charge analisada 1	106
Figura 30 – Charge analisada 8	107

Figura 31 – Charge analisada 9	110
Figura 32 – Charge analisada 10	110
Figura 33 – Charge analisada 11	113
Figura 34 – Charge analisada 12	115

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO I – A CHARGE NO JORNALISMO	23
1.1 Desenhos de humor para jornal	23
1.2 Buscando sentidos	32
1.3 Estratégias persuasivas na charge	34
CAPÍTULO II – ELEMENTOS PLÁSTICOS E SEMÂNTICOS DA CHARGE	36
2.1 Teorização da imagem	37
2.2 A modelização do real	41
2.3 Construção do sentido e a imagem abstrata	42
2.4 Elementos significantes da imagem em sua materialidade	48
2.4.1 Elementos visuais de primeira ordem: ponto e linha	52
2.4.2 A visibilidade do objeto através da forma	61
2.4.3 Plano original e plástico	64
2.4.4 Superfície tátil e ótica: textura	67
2.4.5 A cor como experiência cromática	69
2.5 Elementos dinâmicos da imagem	71
2.5.1 A composição desestabilizada: tensão	73
2.5.2 A cadência dos elementos: o ritmo	75
2.6 Elementos escalares da imagem	77
2.6.1 Dimensão do homem e das coisas	77
2.6.2 O formato do plano original	79
2.6.3 Elemento de relação: a escala	80
2.6.4 A proporção	80
2.7 Significações semânticas na charge	82
CAPÍTULO III – ESTRUTURA SIGNIFICANTE PLÁSTICA E SEMÂNTICA	87
3.1 A materialidade significante	88
3.2 O movimento na imagem	103
3.3 A organização dos objetos com os planos (O homem em relação ao espaço)	109
CONSIDERAÇÕES FINAIS	117
REFERÊNCIAS	125

INTRODUÇÃO

Esta dissertação tem como objeto empírico de análise as charges jornalísticas, e como objeto teórico seus efeitos de sentido. A elaboração de charges faz parte de meu cotidiano há pelo menos 15 anos. Neste trabalho, que abrange especificamente a charge, com uma breve referência ao quadrinho, cartum, caricatura e ilustração, me chama a atenção o modo como o público recebe uma boa idéia, um bom desenho. Como se surpreende com algo que não havia pensado ainda. Como identifica ali valores que também são seus e os admira como uma verdade que foi revelada.

Um fator motivador desta pesquisa é que, ao menos em parte, examino teórica e metodologicamente minha própria atividade. Por outro lado, motiva-me a tentativa de analisar charges jornalísticas pelo foco da teoria da imagem, que busca enquadrar os componentes da imagem como agentes provocadores de efeitos de sentidos. Talvez pela força de representação icônica do real feita na imagem, os elementos compositivos da mesma, como linha, ponto, cor, tensão, sejam rapidamente percebidos e assimilados não despertando a atenção do leitor, que se atém mais às propriedades interdiscursivas que a charge propõe. Como explica Aumont (2009), a facilidade e forma imediata como as imagens são percebidas nem sempre se dão à correta interpretação. Faz-se então necessária a verificação e o estudo da imagem, não só pela sua dimensão semântica, mas também por sua sintaxe.

Inicialmente, neste trabalho, deve-se situar a charge em sua categoria jornalística. A charge tem importância fundamental, como texto visual, dentro do núcleo opinativo do jornalismo onde divide espaço com outros elementos, entre eles comentários, resenhas e colunas, conforme categoriza Melo (1994, p. 23), para quem o jornalismo apresenta um núcleo de interesse opinativo e informativo. Trata-se aqui de fazer pensar o lugar da charge dentro da comunicação social como gênero opinativo do jornalismo, uma vez que concentra capacidade discursiva por trabalhar com ícones.

Por definição, o termo vindo do francês, *charge*, significa carga, e pode ter o peso de um editorial sintetizado em um desenho, como afirma o dicionário de comunicação de Barbosa e Rabaça (2001, p. 126). Os autores definem a charge como um cartum cujo objetivo é a crítica humorística imediata constituindo assim a charge como elemento jornalístico opinativo.

O aparato teórico para a realização deste trabalho encontra um limitador no que se refere ao número de pesquisas feitas no Brasil sobre a charge em seus aspectos plásticos. A maior parte trata dos aspectos sociais, históricos, poéticos e linguísticos objetivados na mesma. Este fato mostra o viés como o objeto de pesquisa é tratado. Em seu campo de significação semântica, a história e os fatores sociais por que passa tal local, público e autor que se envolvem com o texto chargístico, colaboram para a formação deste discurso. Aliás, pelo tom satírico que proporciona a charge, tais fatores são destacados e, por conseguinte, se sobressaem no todo significativo do discurso de humor. Porém, em segundo plano ficou a proposta de aprofundamento analítico de sua dimensão plástica, pois, sendo ela um texto, sua gramática tem tanta importância quanto sua semântica.

Outro caminho é proposto nesta pesquisa e, para tanto, é necessário estabelecer alguns critérios. As análises feitas focam os aspectos plásticos, ou seja, aqueles que dão as condições primeiras de geração aos sentidos semânticos nas charges. Nota-se que é proposto um caminho inverso na análise deste percurso gerativo de significações no desenho de humor.

Parte-se da gênese da significação, da busca pela imagem pura, como chamaria Aumont (2009), quando esta não apenas referencia a realidade mas, principalmente, afasta-se dos seus referentes do real e tenta recriar outra imagem. Entra assim, no campo da imagem abstrata, plástica, onde impera o gênero artístico. Diferente da imagem fotográfica e de vídeo, onde existe uma amostra da imagem percebida da realidade.

Este certo distanciamento do referente é característico da charge onde os elementos, postos estrategicamente pelo chargista, são elaborados de modo caricato, distorcido, com outras formas das encontradas no cotidiano humano, porém, com valores iguais. Esta conexão com valores do real, elaborada pelo desenho chargístico, acaba por potencializar tais valores uma vez que os torna caricatos, exagerados. Entender, pois, que para se atingir o nível caricato em uma imagem é necessário o uso correto das cores, das linhas e seus sentidos no plano, da elaboração da forma, entre outros, é atribuir a estes mesmos elementos força significativa independente. Força de plasticidade.

A imagem é hoje um dos principais textos usados pelas mídias para concretizarem suas estratégias comunicacionais. Elas permitem, ao abordar o real, conectar o homem com os

referenciais de objetos materiais e culturais do meio onde vive. Ou seja, fazem uso da dimensão semântica da imagem. Porém, anterior à apropriação do ícone pelos discursos conotativos sociais, históricos, políticos, religiosos, econômicos, entre outros, está a imagem a formular sentidos através da linha, do ponto, da cor, da tensão, da perspectiva, dos planos, entre outros.

Este caráter referencial e icônico da imagem elabora uma atmosfera, uma paisagem cotidiana, que é descrita por Villafañe (2000, p. 20) como “Ecologia da Imagem”, fruto de uma sociedade urbana, tecnificada, onde a cultura é colonizada pelas mídias. Diante disso, o autor demonstra preocupação no urgente estabelecimento de uma ciência específica para a produção icônica, fato que expõe esta carência sentida além fronteiras. Segundo Villafañe, “o homem cria e consome imagens com uma avidez e fruição sem limites”¹ (2000, p. 20, tradução nossa).

Compreender, a importância de um ponto e uma linha, os efeitos que estes elementos produzem em quem os aprecia, é aprender a tomá-los como engenhosas ferramentas de construção de mensagens. Entender que uma figura parece mais harmônica se estiver bem posicionada no conjunto de planos do total da imagem e que a estrutura mínima da imagem é invariável podendo adquirir inúmeras formas, traz à mão do chargista novas habilidades e um olhar mais crítico quanto ao seu próprio trabalho. Este exercício revela a dimensão plástica da charge.

Para analisar os aspectos plásticos da charge, a teoria da imagem elaborada por Justo Villafañe servirá de ferramenta. A imagem é decomposta em seus elementos morfológicos: *ponto, linha, plano, textura, cor e forma*; dinâmicos: *temporalidade, tensão e ritmo*; e escalares: *dimensão, formato, escala e proporção*. Desta forma, separadamente, ficam evidentes os elementos que se sobressaem em cada charge e sua importância na objetivização da ideia do autor.

Os elementos morfológicos modelizam o espaço da realidade e têm natureza plástica. São os únicos a possuírem presença material e tangível na imagem podendo assimilar uns aos outros, como a linha assimila o ponto, em seguida a forma absorve a linha. Por sua vez, alguns modelos de charges carregam bastante de dinamicidade, sendo esta exposta pelo movimento, tensão e ritmo que constituem os elementos dinâmicos da imagem e não possuem presença material, diferente dos morfológicos.

Por último, para imprimir uma qualidade quantitativa à imagem e ordenar os

¹ “El hombre crea y consume imágenes con una avidez y frucción sin límites” (VILLAFANE, 2000, p. 20).

elementos espaciais e temporais anteriores, são empregadas a dimensão, o formato, a escala e a proporção. Estes são os elementos escalares da imagem. A união destes elementos torna a imagem uma modelização da realidade, segundo Villafañe (2000, p. 36).

Para ajudar na análise de alguns elementos como a cor, Wassily Kandinsky será usado. Sua teoria para explicar a ação da cor no ser fala de um percurso entre uma experiência cromática e espiritual. De acordo com o autor, a cor provoca uma vibração psíquica que leva o homem a uma experiência interna; como no caso da cor vermelha que, associada ao vermelho do fogo pode desencadear uma vibração interior semelhante ao calor da chama. Suas análises sobre a cor e a forma também atribuem à cor uma característica musical. Segundo Kandinsky (1996, p. 75), as cores “agudas” ressoam melhor em formas pontiagudas, como o amarelo com um triângulo.

Outros analistas da imagem colaboram com as análises aqui propostas. Donis Dondis (1997), em “*Sintaxe da Linguagem Visual*”, traz uma análise dos elementos que compõem a imagem. Ela tenta estabelecer uma linha de evolução em que a arte se faz presente através da evolução dos meios tecnológicos. Dondis procura o significado das representações pictóricas através da parte e do conjunto. A obra une teoria e processo em todo seu percurso de mostrar a variedade de métodos de composição visual.

Martine Joly (1996), em “*Introdução à Análise da Imagem*”, apresenta várias definições sobre a leitura da imagem. Ela tenta estabelecer uma ferramenta que possa definir a formação visual. Fica evidente nesta obra que a oposição imagem/linguagem é falsa, pois ambas participam da construção da mensagem. A teoria semiótica também é abordada na tentativa de análise dos elementos significantes da imagem visual.

Analisando a imagem na imprensa, no cinema e na televisão, Lorenzo Vilches (1988) mostra que a imagem na comunicação de massa se transmite em forma de textos culturais. Estes constituem uma série de componentes manipulados estrategicamente de modo a organizarem a recepção do espectador. O autor tenta explicar em sua obra como acontece a interação entre autor e leitor no interior do texto visual.

Munari (1997, p. 69) ao analisar a comunicação visual a divide em duas partes: a mensagem contida na imagem e o suporte visual. Define o suporte visual como os elementos que tornam visível a mensagem, imagem. Textura, forma, estrutura, módulo e movimento são os elementos do suporte visual definidos por Munari (1997). O autor diz que todas estas partes devem ser consideradas e aprofundadas para serem usadas com o máximo de coerência em relação à informação que está sendo passada.

Fica clara aqui a importância atribuída por Munari (1997) aos elementos da composição da imagem e divisão que ele também estabelece entre o aspecto semântico e plástico da expressão visual.

Em seus aspectos semânticos, dentre os tantos que podem ser encontrados neste tipo de desenho de humor, são abordados pelas formas da *interdiscursividade* e da *polifonia*. Ingedore Villaça Koch (1998) contribui com sua análise sobre a amplitude em que estes dois fenômenos são usados e quais as características que os diferenciam.

O texto é um objeto heterogêneo de ampla relação com seu interior e exterior. Em seu apanhado analítico, a autora aponta a interdiscursividade, tratada por ela como intertextualidade², como sendo a capacidade de conhecimentos que a produção e a recepção deste discurso têm de outros discursos e as relações que estes poderão manter. Constituindo assim a relação entre discursos.

Pode-se distinguir a interdiscursividade em sentido amplo, condição de existência de um discurso que infinitamente se constituirá de outros discursos anteriores; interdiscursividade no sentido restrito, quando a relação se dá entre discursos existentes; interdiscursividade explícita, quando o enunciador cita a fonte; implícita, quando caberá ao enunciatário recuperar em sua memória, a fonte; interdiscursividade das semelhanças, quando o discurso apropria-se do interdiscurso para apoiar-se nele e das diferenças, quando o interdiscurso é incorporado para ser ridicularizado (KOCH 1998, p. 47).

Neste trabalho serão de mais valia os aspectos da interdiscursividade de sentido restrito, implícita e das diferenças, onde atuam a ironia, paródia e paráfrase.

Um trabalho que retrata a charge sob seus aspectos interdiscursivos e polifônicos é apresentado por Edson Romualdo. Romualdo (2000, p. 23) afirma que a charge extrapola o campo linguístico e vai para o campo pictórico. O autor se concentra na análise do primeiro e descreve que a polifonia acontece em vários níveis na charge. Usando Bakhtin, o autor considera a enunciação de natureza social como verdadeira substância da língua, responsável pelo fenômeno da interação verbal. Este campo o auxilia a explicar a interdiscursividade e a polifonia na manifestação chargística. Romualdo (2000) também apresenta e contribui para este trabalho com o resgate da história das expressões de humor gráfico na história, inclusive

² Quero deixar clara a distinção que proponho ao usar os termos intertextualidade e polifonia. O intertexto compreende textos que se relacionam, que são recordados, dentro de um mesmo texto, enquanto a polifonia congrega vozes que falam dentro de um texto. Koch (1998) usa o termo intertexto uma vez que seu campo de estudo é a linguística. Tratamos de usá-lo em conjunto, nesta análise, com o termo interdiscurso que compreende o texto tomado pelo enunciador que faz dele um enunciado no processo da comunicação. Ainda que a própria Koch (1998, p. 57) acabe por quase redundar os dois fenômenos, intertexto e polifonia, quando diz que todo caso de intertextualidade é um caso de polifonia e o contrário, nem sempre, procuramos aqui tratar os dois fenômenos com suas distinções já citadas.

no Brasil.

Dentro de um texto, seja ele verbal ou visual, sujeitos enunciadore desfilam entre os discurso que se cruzam. Estes sujeitos encenam a alteridade incorporando ao discurso vozes de enunciadore, com o que pode o locutor identificar-se ou não, e que falam de pontos de vista diversos. Tal fenômeno caracteriza a charge em sua dinâmica polifônica.

A interdiscursividade configura-se em um permanente tornar novo, o discurso. Um processo de reconfiguração incessante, assim chamado por Maingueneau (1997, p. 112). Durante o processo, o tecido discursivo é rompido e são incorporados elementos produzidos fora dele. Neste momento, os elementos externos suscitam os elementos internos do discurso, os exaltam ou, até mesmo, os fazem perder a importância diante da criação de novos significados interdiscursivos. Aqui é elaborada a surpresa do texto chargístico.

Aos traçados feitos no texto pelo interdiscurso e a polifonia, semelhanças são possíveis de serem apreciadas nestes dois fenômenos. Beth Brait (1996, p. 87) apresenta um estudo da ironia em que, a mesma, sintetiza o interdiscurso e a polifonia. A ironia é característica comumente encontrada nas charges e aqui merece uma abordagem, mesmo que breve. A ironia se multiplica em funções no discurso criando diversas estratégias de compreensão e representação do mundo. Uma vez que elabora estratégias de previsão do movimento do outro dentro da enunciação, a ironia constitui uma forma particular de interdiscurso.

Entende a ironia como recurso de interdiscursividade num processo de meta-referencialização onde a mesma elabora efeitos de sentido dessacralizando discursos e revelando pretensões obscuras em discursos supostamente neutros (BRAIT, 1996, p. 106). Aqui estão algumas das fortes e recorrentes características das charges. Segundo a autora, a ironia constitui uma estratégia polifônica de linguagem usada no discurso para fins de manifestação de valores sociais que pode revestir-se de tom agressivo ou depreciativo.

Azevedo (2007) também afirma que a charge ao mesmo tempo em que retira o véu de aspectos ocultos nos assuntos abordados na mídia também pode se revestir da máscara do humor e servir de objeto de estratégia pela mídia. A abordagem da dimensão humorística da charge é exposta com Vladímir Propp (1992) que analisa os aspectos do riso ligados ao cômico e nesta tentativa afirma que a zombaria, o aspecto do humor que leva o ser humano em suas relações a depreciar, zombar, ridicularizar o próprio homem, é o tipo de riso que prevalece dentre os demais.

Adiante, Propp (1992), em sua análise do cômico na natureza, afirma que o homem ri dos animais e que o mais ridículo deles é o macaco, pois é o que mais lembra o homem. A

representação das caricaturas e dos bonecos desenhados dentro da charge ridiculariza a imagem do homem.

Um questionamento sobre como a idéia proposta pelo chargista toma forma e atinge seus objetivos é necessário e vai ajudar a explicar a formação do traço como elemento significativo pela sua morfologia. Tal tarefa se dá no campo da percepção e representação. A percepção é um processo biofisiológico de captação e os limites deste processo encontram-se na capacidade do ser em exercê-lo, não no objeto percebido (PERUZZOLO, 2006, p. 32).

Este processo é explicado por Villafañe (2000, p. 81) que o concebe em três fases. A primeira fase é da recepção de informações, correspondendo à sensação visual; a segunda é da armazenagem de informações, correspondendo à memória visual e a terceira fase é do processamento da informação, correspondendo assim ao pensamento visual.

Depois de apreendido este estímulo exterior ao ser, o mesmo elabora sua representação, um investimento qualitativo no dado que foi percebido. Villafañe (2000, p. 93) afirma que é ingênuo pensar que uma representação surja do nada, pois esta está atrelada à percepção. Depois de percebida a imagem, a representação vem a ser um equivalente plástico do percebido.

A partir daqui o indivíduo irá anexar o dado percebido à sua bagagem simbólica. No momento em que elabora uma mensagem, esse irá mecanizar, objetivizar valores, para materializar um enunciado, neste caso a charge. Este ciclo está suscetível a perdas. Nesta interface entre o percebido, representado e materializado, o chargista faz uso de seu traço, adequando ao objeto percebido suas limitações de materialização. Neste caso, o traço uma vez que, como afirma Kandinsky (1996, p. 143), “a forma é a expressão exterior do conteúdo interior”, assim como o espírito do artista se reflete na forma, traz o selo da personalidade.

As reações do público leitor de charges levam a um questionamento, para o qual procuro, com este trabalho, obter respostas. Quais são as forças expressivas, significantes, que atuam no desenho e no conjunto de significados discursivos da charge? E como desenho, texto e contexto tornam-se humor?

De modo que, a *problemática da pesquisa* refere-se a como os elementos morfológicos, dinâmicos e escalares da imagem produzem significações e efeitos de sentido, ou seja, valores humanos, veiculados jornalisticamente. Isso significa que, dentro do vasto campo de análises possíveis da imagem, restrinjo-me a esta problemática a fim de tornar possível um estudo dissertativo.

Considero de fundamental importância pesquisar a temática charge, pois é um discurso onde os recursos icônicos e linguísticos brincam com a imaginação, ou capacidade de

representação, do leitor. Trocam de posições e transportam significações com uma facilidade difícil de ser atribuída a outra modalidade discursiva. O dizer afirmado como não dizer, ironia. O exagero das formas denunciando personalidades e situações, emprego da caricatura. O aporte de sentidos num jogo de palavras, trocadilho. O destronamento da autoridade, o deboche. A graça percebida de forma rápida e surpreendente graças ao sábio e refinado uso da imagem.

A *justificativa* deste trabalho centra-se no fato de que, segundo a compreensão deste autor, esses elementos, no exercício diário da função, parecem ser automáticos e, por consequência, órfãos de uma análise mais profunda. Villafañe (2000) expressa a mesma preocupação em se estabelecer uma ciência que se debruce na imagem em essência, tratando de revelar os componentes básicos e invariáveis sobre os quais a imagem se concretiza.

“A Teoria da Imagem dispõe de ferramentas suficientes para efetuar qualquer análise icônica sem precisar recorrer a outras disciplinas que tradicionalmente se ocupam dos escassos trabalhos existentes sobre análise da imagem”³ (VILLAFANE 2000, p. 194, tradução nossa). Considerando esta afirmação, meu esforço concentra-se em usar a teoria da imagem para revelar a força de significação dos elementos plásticos da imagem, essenciais para a posterior criação de significados semânticos.

Também encontro apoio à justificativa desta pesquisa na importância dada ao objeto em questão pelo Prof. Dr. Paulo Carneiro da Cunha Filho. Diz ele que o estudo proposto demonstra “...ser muito relevante e pertinente para o campo dos estudos comunicacionais”. Para tanto, Cunha Filho considera a charge jornalística um dos principais modos de produção de sentido nas culturas contemporâneas, sendo discurso impactante aos leitores de jornais, espectadores de televisão e usuários de mídias digitais. Estes predicados foram expostos no parecer da qualificação da presente pesquisa pelo professor Cunha Filho.

É interessante ressaltar que em pesquisa nos sites de busca Google Acadêmico e Banco de Teses da Capes em suas últimas publicações com assunto relacionado à charge e efeitos de sentido, não foi encontrado nenhum trabalho que buscasse analisar a charge pelos efeitos de sentido que produz pelos seus elementos plásticos. A maioria das abordagens é feita pelo viés da Análise do Discurso de linha francesa, pedagogia, linguística, aspectos sociais, político-ideológico e históricos.

Espero que este trabalho possa contribuir com o campo da comunicação uma vez que

³ “La Teoría de La Imagen dispone de herramientas suficientes para efectuar cualquier análisis icónico sin necesidad de recurrir a esas otras disciplinas que tradicionalmente se han ocupado de los escasos trabajos que hay sobre análisis de la imagen” (VILLAFANE, 2000, p. 194).

existe pouco conteúdo pesquisado sobre charge no Brasil e a maioria do existente se preocupa com a análise dos aspectos sociais e históricos que a charge possa representar, ou seja, suas características semânticas e poéticas. Prova disto é o que descreve Moacyr Cirne (1972) num dos primeiros livros que trata de análises de quadrinhos no Brasil onde a narrativa dos quadrinhos com a cinematográfica é comparada sob os aspectos da composição narrativa dentro de um contexto social.

Afirma Cirne (1972, p. 19) que tanto os quadrinhos quanto o cinema foram constituídos em “organismos culturais manipulados pelo aparelho ideológico do Estado”. Em um país que possui uma grande e boa produção de charges espalhadas pelos diversos jornais dos diferentes estados é pertinente o aprimoramento dos estudos sobre esta forma visual de expressão, tão valorizada pelos leitores, tanto de jornal impresso quanto de sites da internet.

Por ser veiculada por meios de comunicação, em sua maioria de massa, a charge identifica-se com a área de concentração do programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Santa Maria, “Comunicação Midiática”. Um elemento que ilustra muito bem esta identificação é a característica interdiscursiva da charge. Por ela trabalhar com elementos de outros discursos e remeter a eles o raciocínio do leitor, fica evidente que a charge é construída através de outros discursos também midiáticos. Sua capacidade comunicativa é definida pelas dimensões de significação e os efeitos de sentido, que é capaz de produzir. Estes efeitos remetem à valores do ser que, na charge são reafirmados, e consolidam as representações deste ser social, satisfazendo-o nesta busca comunicativa.

A inserção deste trabalho na linha de pesquisa “Mídia e estratégias comunicacionais” adequa-se a medida que a charge faz uso de estratégias para passar sua mensagem. A elaboração de uma imagem de humor com conteúdo interdiscursivo faz uso de elementos da imagem, suas disposições no espaço a ser ilustrado e de significados vinculados a outros fatos. Estes usos denunciam intencionalidade persuasiva na construção da charge. O uso dos elementos constituintes da imagem, que por si têm força significativa independentes de arranjos posteriores, também revela a intencionalidade deste enunciado de humor em usar tais elementos para formar uma mensagem.

O viés que conduz este trabalho já trata da comunicação como ato intencional entre dois ou mais agentes na busca pela acolhida do outro, automaticamente deixa-se claro aqui, que todo ato comunicacional é por natureza estratégico. Já que o discurso é construído em função do outro para que aconteça uma comunhão de valores, ao que chamamos comunicação, nenhum esforço ou capricho pode ser poupado nesta construção. Como bem define Peruzzolo (2008, p. 160) ao tratar a mensagem pelo seu viés persuasivo “a persuasão

advém com o fato de que a mensagem é organizada de modo a responder-satisfazer às necessidades dos comunicantes”.

Para esta empreitada, o tema que servirá como norteador para as análises será o marco conceptual dos elementos morfológicos, dinâmicos e escalares da imagem com suas significações e os sentidos, valores humanos, que são veiculados jornalisticamente.

Assim, o *objetivo geral* deste trabalho se constitui em desvelar como os elementos morfológicos, dinâmicos e escalares da imagem são dispostos em uma charge e qual os efeitos de sentido que produzem. Longe de querer analisar a intenção subjetiva do autor, mas sim as ferramentas icônicas de que dispõe e faz uso para constituir os elementos visuais básicos, constitui o principal objetivo deste trabalho.

Os *objetivos específicos* podem ser elencados na seguinte ordem: identificar os elementos plásticos contidos na charge; apurar as significações plásticas produzidas por estes elementos; identificar aspectos semânticos que a charge propõe; analisar a ação colaborativa dos efeitos de sentidos produzidos pela charge com a proposta semântica que ela enfoca; observar se a charge explora os elementos morfológicos adequados para expressar os sentidos que o autor se propõe.

Constituem o *corpus* deste trabalho charges recolhidas do site chargeonline.com.br. O site foi escolhido para captura do corpus pois reúne diariamente de 20 a 40 chargistas dos principais jornais do Brasil. O critério de seleção das charges é a riqueza da plasticidade e a capacidade de subjetivização aparente do texto. Na delimitação deste corpus de análise, por ser ele de caráter essencialmente qualitativo, não foi dada importância ao período ou assuntos aos quais as charges estão relacionadas. Fazê-lo, delimitaria a riqueza de elementos visuais que podem ser encontrados nesta narrativa icônica de humor.

A *metodologia* da pesquisa parte da conformação propositiva da Teoria da Imagem aliada à proposições teórico-metodológicas da Análise do Discurso. Baseado em tais fundamentos procura-se, ao analisar uma manifestação icônica, extrair os valores de significação que ela enuncia e que encontram sentido no humano. Segundo Greimas (1975), o homem vive no universo significativo capturado por sentidos. É função do semanticista elaborar uma teoria que lhe permita construir os modelos que correspondem à estrutura semântica existente, indo além, ele deverá adequar sua teoria aos modelos existentes através de uma metateoria epistemológica. Tarefa difícil, pois por mais que se pergunte o sentido das coisas, o homem obterá, como diria Greimas (1975) reproduções parecidas de palavras e enunciados por outras palavras e outros enunciados.

Para elaborar os sentidos que se propõe, a charge jornalística necessita transformar o icônico em discurso. Na medida que elementos visuais são alocados em determinado plano e, associados a eles são acionados significados semânticos, a charge pode ser concebida como enunciado. Para entender a charge como enunciado, Benveniste (2006) auxiliará este trabalho uma vez que, para ele, quando o homem coloca em funcionamento a língua, está enunciando. O locutor mobiliza a língua enunciando e a relação do locutor, com a língua compõe as características linguísticas da enunciação. Desta relação nasce, por exemplo, a charge.

De acordo com Benveniste, “a enunciação supõe a conversão individual da língua em discurso” (2006, p. 83). Ela é responsável pela formação de classes de signos e fornece condições para as funções sintáticas. Para tanto, basta o enunciador se apropriar da língua para elaborar seu enunciado e começar a comunicar. Benveniste (2006) mostra em seu livro “Problemas de Linguística Geral II” a busca por uma semiologia da língua, sendo esta um sistema de signos que necessita de um campo científico e as tentativas propostas por Ferdinand Saussure e Charles Pierce colaboraram para constituir este novo campo.

A teoria da imagem proposta por Justo Villafañe traz elementos capazes de expor os componentes visuais básicos da imagem permitindo decompor a charge para a análise detalhada de cada um deles. Esta desconstrução acaba por revelar a capacidade isolada de significação e a relação que ocorre entre os elementos plásticos da imagem.

Esta metodologia de análise é, no jugo deste autor, a mais adequada a este trabalho e que permite uma objetividade maior de definição de valores num campo onde o subjetivo e a produção de valores é quase predominante e ininterrupta.

A presente dissertação está dividida em três capítulos. O primeiro trata da história da charge na imprensa; do jornalismo de opinião e informação; as informações contidas na charge. Neste será abordado o aspecto estratégico da charge como narrativa de informação e de que forma ela agencia valores capazes de persuadir o enunciatário, além da teoria dos efeitos de sentido que correspondem a tais valores.

O segundo capítulo inicia pela teorização da imagem, passando a seus elementos visuais constitutivos, sendo eles: morfológicos, dinâmicos e escalares. Estes serão abordados por sua capacidade de presença temporal, espacial e material dentro da charge. Ainda, serão conceptualizados os aspectos semânticos que afetam a charge, dando destaque aos recursos interdiscursivos e polifônicos que ela pode apresentar.

O terceiro capítulo, por fim, desenvolve concentradamente a análise, onde são apresentadas informações a respeito dos resultados da pesquisa, entre eles os elementos plásticos na charge, e os efeitos de sentido produzidos. Neste capítulo a metodologia proposta

está aplicada nesta sequência: (1) verificar os aspectos plásticos da charge, e aqui serão vistos os morfológicos, dinâmicos e escalares; (2) apurar os sentidos produzidos; (3) verificar os aspectos semânticos da charge.

CAPÍTULO I – A CHARGE NO JORNALISMO

Neste capítulo, conceituam-se a charge como elemento narrativo e o campo que a mesma ocupa no jornalismo, bem como seu surgimento na imprensa. Também, faz-se breve relato das categorias do desenho de humor passando, além da charge, pela caricatura, cartum, ilustração e quadrinhos. Posteriormente, é demonstrada a busca por sentidos, a estratégia da charge e a capacidade de persuadir por meio da charge.

1.1 Desenhos de humor para jornal

A charge constitui uma narrativa que congrega várias linguagens em sua estrutura. De modo que tem ela a oportunidade de apresentar nesta imposição unitária, vários enfoques temáticos, muitas vezes extraídos do jornal que lhe serve de plataforma, sob perspectivas diferentes das quais são apresentadas. No texto verbal, o fato é tratado já com valores do jornalista e da empresa jornalística, ao ser reconstruído para a exposição midiática. Na charge, os valores de seus enunciatários, já previstos e construídos dentro dela, além de acentuados são embaralhados com valores contidos nos discursos produzidos a partir do fato. Esta potencialização de sentidos configura sua natureza enunciativa de ataque.

O chargista usa da arte para reconstruir o fato a sua maneira, apropriando-se dele e, quem sabe, o elaborando da maneira que o leitor gostaria de ver, colocando-o nele também. A charge, em seu estágio de oferta ao leitor, é um discurso constituído. Este discurso necessita de sujeitos para existir e é elaborado tanto pelo seu produtor quanto pelo seu consumidor, pois coloca-se entre eles como objeto de relação (LAGO; BENETTI, 2007, p. 108).

O aspecto artístico cria condições para que discursos elaborem novos valores a determinado fato. Valendo-se de suas várias linguagens, a charge apanha tais discursos e os

leva para longe do real. Em seguida, monta uma realidade sua e convida o leitor a também abstrair de sua realidade discursiva. Nessa narrativa a organização dos valores sociais e a forma como são trabalhados, além de surpreender o enunciatário, pois este encontra ali a transgressão do que lhe é posto por outras narrativas midiáticas, também o alivia da tensão criada por tais narrativas. Atributo próprio do discurso de humor. Aliás, antes de ser discurso opinativo, antes mesmo de ser charge, desenhos no jornal eram usados para ilustrar o texto verbal e, por vezes, remeter ao cômico.

Entre as primeiras manifestações de periódicos jornalísticos figurava apenas o texto com variações mínimas de fonte e seu tamanho. Com o aperfeiçoamento do maquinário de impressão, as gravuras foram ganhando espaço nestes jornais. Era necessário representar, ajudar o leitor, a visualizar o conteúdo do texto.

Mais antigo que a palavra escrita, o desenho é tido como uma das primeiras modalidades jornalísticas de que o homem se serviu para expressar os fatos de seu tempo (BELTRÃO, 1992, p. 49). Usando o recurso da imagem, numa sociedade em que as imagens criadas e manipuladas eram de circulação e produção restrita, foi o desenho o coadjuvante das demais linguagens e que se dava a interpretação rápida, fácil e sintética pelas variadas culturas.

O surgimento do desenho aliado ao texto na imprensa escrita precede a fotografia e era o recurso mais viável na época para ilustrar o que se contava, daí a ilustração ser a pioneira a representar o texto de forma icônica. Esta capacidade de representar “ilustrar” algo, foi notada pelo Papa Gregório, o Grande (540-604), que justificava a finalidade das pinturas nas igrejas. Ele dizia que assim, as pessoas que não lêem livros podem ‘ler’ olhando para as paredes (PERUZZOLO, 2006, p. 217). Desenhos e caricaturas começaram a ser usados para mostrar e criticar os fatos relativos à revolução de 1789 na França, por esta época pode-se estimar a quanto tempo este tipo de texto começou a ser usado jornalisticamente. Com o aperfeiçoamento da tecnologia da fototipografia e fotogravura as caricaturas e ilustrações conquistaram seu espaço permanentemente (ROMUALDO, 2000, p. 12).

Aos poucos o desenho de humor, texto icônico, incorporou o texto escrito dando assim condições para ampliar o contexto semântico desta narrativa. Esta associação de imagem com texto escrito gerou o que hoje se categoriza por charge e que, na opinião de Melo (1994, p. 168) é uma reprodução gráfica da notícia segundo a ótica do desenhista. A charge distingue-se dos demais desenhos de humor existentes, como o cartoon e o quadrinho, justamente por se basear em facetas do real e apreender instantes que traduzem o ritmo da vida. Ela se baseia no espaço e no tempo do acontecimento e, juntamente com a caricatura, só adquire sentido no

espaço jornalístico.

Romualdo (2000) faz um apanhado da história do desenho no jornalismo. A primeira gravura usada para ilustrar uma reportagem em jornal nos Estados Unidos, foi publicada em 1835. Ela fazia referência à bolsa dos comerciantes de Nova York que havia incendiado no mesmo ano. Joseph Pulitzer, criador do famoso prêmio Pulitzer de jornalismo, adotou técnicas de xilografia⁴ para ilustrar notícias em seu jornal World, na cidade de Nova York. Os fatos dão conta de que a circulação de seu jornal subiu vertiginosamente a partir da utilização deste recurso.

Pulitzer subestimou as ilustrações usadas e mandou que retirassem as mesmas. A circulação foi caindo à medida que as gravuras foram sendo retiradas. Percebendo a preferência dos leitores por elas, Pulitzer ordenou que fossem recolocadas em seu periódico (ROMUALDO, 2000, p. 10).

As notícias do uso de elementos icônicos aliados ao texto, na França, são da época da revolução de 1789, porém os desenhos e gravuras fixaram-se na imprensa francesa no século XIX com o aprimoramento de técnicas de fototipografia e fotogravura (ROMUALDO, 2000, p. 12).

Como já citado, no Brasil, a primeira notícia de trabalhos de ilustração conhecida é de Debret e Rugendas, que representavam, pelo seu traço, a sociedade colonial da época. Porém, no jornalismo a data do empenho de desenhos gera controvérsia entre alguns autores, segundo Romualdo (2000, p. 12).

Alguns atribuem a primeira caricatura ao jornal O Carcundão, do Recife, em 1831, outros afirmam que no desenho de O Carcundão não havia valor caricatural e somente em 1837 a primeira sátira de humor fora publicada e vendida de forma independente em uma loja de livros. O modo como estes desenhos começaram a ser publicados parece coincidir no Brasil, Estados Unidos e na França, todos com vendas independentes que começaram a ganhar espaço em publicações locais.

A charge carrega consigo uma carga, como afirma o próprio termo oriundo do francês *charger*: carregar, exagerar, de significados que passam por vários outros discursos. Ela tem a capacidade de iluminar o oculto, revelar o velado, destronar o poderoso e coroar o miserável. Torna apreciável o indigesto e ácido o que se passa por doce.

O autor desta análise se atreve, pela experiência como chargista, a atribuir à charge a compreensão da criança perante os fatos e mazelas do mundo adulto. Desde o traço inocente,

⁴ Xilografia consiste na reprodução de imagens e textos por uma prancha de madeira onde as mesmas são gravadas em alto relevo.

que desenha o presidente da república de cuecas falando sobre a ideal conduta que os cidadãos devem adotar até o traço moleque, *arteiro*, que desenha a caricatura do presidente com traços e vestimenta parecidos com a das personagens Irmãos Metralha⁵.

Desta forma, configura-se a charge como importante elemento gráfico de crítica no jornalismo de opinião. Tem sua importância destacada na história dos vários países ocidentais com o surgimento da imprensa. Ela se aprimorou no decorrer dos anos passando de uma ilustração, caricatura, para um desenho de humor ligado a um contexto social, geralmente político, e que por vezes une desenho e texto nas propostas que tematiza.

O desenho de humor no jornalismo impresso apresenta algumas particularidades sendo conveniente que fiquem bem expostas suas categorias: Charge, quadrinho, cartum, ilustração e caricatura.

No quadrinho existe a tematização de ações que buscam retratar situações do cotidiano ou grupos sociais em específico. O enredo pressupõe personagens que vivem as histórias e criam expectativa nos leitores, pois são fracionadas no formato de folhetim. A crítica não é o ponto forte do quadrinho. Seu campo de expressão é de mais de um quadro, onde se desenvolve a narrativa, trabalhando bastante com efeitos de movimento, entradas e saídas de cena durante os quadros. Reduzir a história em quadros concentra a tensão da narrativa em poucas imagens estáticas.

Outra característica dos quadrinhos é a riqueza do detalhamento dos planos em que quase todos são usados para localizar e definir o olho do leitor no texto. Os balões de diálogo ou expressão apresentam grande variação sendo possível encontrar balões para cochicho, grito, dor, medo, espanto, entre outros.

A posição das cenas dos quadrinhos e a forma como trabalha a narrativa, fez com que ele auxiliasse o cinema na elaboração de suas tomadas de cena, através dos story-boards.

Romualdo (2000, p. 24) ainda atribui ao quadrinho o contexto intericônico que resulta da associação de imagens em série. Este diz respeito à sequencialidade das imagens. Algumas charges utilizam este recurso para expressar sua mensagem. Villafañe (2000) trata esta característica como sendo elemento dinâmico da imagem, tanto estática quanto em movimento. Este efeito fica melhor elucidado quando se analisa a charge pelos seus valores plásticos.

⁵ Criação de Carl Barks para os estúdios Disney. Personagens, primeiramente, de histórias em quadrinhos e posteriormente de desenhos animados que formavam uma quadrilha de ladrões composta por três irmãos trajados com uniformes de detentos devidamente identificados pelos números de prisão.

A edição de histórias em quadrinhos pode assumir formatos como a tira, em uma única faixa com três ou mais quadros de desenhos ou apenas um, que assume todo o plano; - a página, formada por três ou quatro tiras, formando uma história em tablóide, gibis. E existe ainda o fascículo ou livro, que consiste em uma ou mais histórias completas ou com sequência na edição seguinte (VILASALÓ, 1974, p. 32).

Por seu turno, o cartum se propõe ao humor estático, quer dizer, que é elaborado e permanece às mudanças de tempo e espaço, no que diz respeito ao seu contexto semântico. Ele pode ser elaborado em um país da América do Sul no dia de hoje e apreciado sem perdas de cognição por um asiático no próximo ano. Isso porque esta expressão pictórica raramente traz texto escrito e procura trabalhar com elementos bastante genéricos do cotidiano. O cartunista tem a oportunidade de atuar em um único quadro, plano de representação, assim como a charge, mas deve mostrar perspicácia em materializar uma subjetividade que deverá permanecer e servir à correta percepção a muitos, por muito tempo. Vemos aqui uma característica semântica do texto de humor que assemelha-se aos elementos morfológicos da imagem. Eles também são lidos, em sua maioria, da mesma forma por diversas culturas.

Peruzzolo (2006, p. 37), afirma que o ser humano não consegue perceber sem pressupostos sendo que a percepção não é recebida como pura percepção. O pressuposto aqui é o saber e os valores de situação do observador com relação ao que é mostrado. O desencadeamento da representação pretendida pelo cartunista logo após ou concomitante à percepção é que resultará no humor buscado por ele. Resumindo, é uma piada universal, estilo que lhe permite uma facilidade na participação de salões de humor internacionais.

A ilustração é uma das formas mais antigas de usar um elemento pictórico aliado a um texto. Ela tem função de, através de uma figura ou forma abstrata, acompanhar e dar sentido amplo à idéia que se expõe em um texto. Neste caso ainda perduram as técnicas de pintura, desenho ou até mesmo colagem para compor uma ilustração. Diferente da tendência observada nas charges e quadrinhos onde os softwares gráficos são as ferramentas usadas para compô-los.

A prática trata de preencher o imaginário do leitor com o que ele quer ver ou ler. Ela reconfigura, com as impressões do ilustrador, o fato ilustrado. Diante disto, é possível uma classificação da ilustração. Existe a ilustração descritiva, quando os detalhes do objeto são traduzidos no desenho para sua perfeita compreensão; a ilustração narrativa, onde o artista manifesta no desenho suas impressões sobre o objeto; e a ilustração interpretativa, quando o artista estimula o observador da ilustração a construir um objeto a partir do desenho criado (ARBACH, 2007, p. 63).

Ao descrever as categorias do desenho jornalístico, Beltrão (1969, p. 398) mostra o envolvimento de ilustradores, caricaturistas, chargistas, diagramadores/desenhistas. A ilustração foi e é usada na representação de fatos, informativos, mostrando que o jornalismo de informação e opinião encontram aqui uma convergência. O ilustrador/caricaturista dá suporte para as demais editoriais e trabalhos de arte do jornal sendo que seus desenhos muito além de ilustrar, retratam aquela notícia sob um aspecto específico, ali está um ponto de vista.

Na caricatura, o artista tem a rara oportunidade de imprimir mais do que elementos gráficos que lembrem o retratado, mas também traços de sua personalidade que enriqueçam ainda mais o trabalho. Existe ali um uso hiperbólico das linhas que constituem um elemento criador da imagem de primeira ordem. Pela linha, o artista consegue imprimir no desenho a forma e a proporção, além de conseguir criar o efeito de terceira dimensão, separar planos e criar vetores de direção dentro da imagem, como explica Villafañe (2000, p. 103).

A caricatura conseguiu ser introduzida no jornalismo depois dos avanços nos processos de reprodução gráfica e, na medida que o jornal firmava-se como meio de comunicação popular. Tal popularidade só conseguiu ser alcançada ao ponto que, aliava-se ao texto desenhos. Foi o que aconteceu no jornalismo norte-americano do final do século XIX, início do XX quando, na disputa pelo público leitor, foi decisivo o uso do desenho caricato pelos jornais na mobilização das massas populares (MELO, 1994, p. 164).

Por ser a primeira forma de desenho com características opinativas usado pelo jornalismo impresso, a caricatura, para alguns autores, abarca a charge. Com o uso expansivo da prática artística junto ao texto jornalístico, hoje é possível uma classificação dentro das peças de humor gráfico distinguindo a caricatura como uma representação que usa uma personagem com estratégicas distorções gráficas. Já a charge pode usar a caricatura mas, além de uma personagem trabalha o fato ligado a um espaço e tempo.

Ela, a caricatura, faz ver além do simples referente que através da deformação traz informações que levam a um julgamento de valor. Utiliza o ridículo como ferramenta e antes de fazer apenas rir, faz pensar (ROMUALDO, 2000, p. 27). Por ser uma manifestação crítica, nos regimes autoritários ela é bastante visada por trabalhar com a contravenção aos valores que são impostos. Um exemplo claro foi o do jornal O Pasquim, que atacou severamente o regime militar brasileiro iniciado na década de 60. Acabou por firmar-se como um marco na história da imprensa caricata brasileira (ARBACH, 2007, p. 213).

Para Propp (1992), a caricatura pode ser enquadrada na categoria de paródia onde o exagero define suas qualidades. “A comicidade tem sempre a ver com o exagero”, mas o autor adverte que o exagero é cômico apenas quando revela um defeito. Para ele, existem três

formas fundamentais de exagero, que são a caricatura, a hipérbole e o grotesco (PROPP, 1992, p. 88).

Um recurso comumente usado nas charges é o da paródia. Neste caso o texto de humor baseia-se em pontos de outro texto já firmado e, como afirma Peruzzolo (2010, p. 102) os significados e sentidos são retomados pelo observador de outros sentidos que já foram produzidos em outro lugar e que são de conhecimento do mesmo observador. Ocorre no humor um rompimento do processo lógico de produção que é esperado, este rompimento surpreende o observador, provocando assim o riso.

Em uma piada, sua linguagem é baseada em três frames, um antecedente, um mediador e um elemento consequente. O elemento mediador funciona como gatilho deslocando o enunciatário do antecedente ao consequente provocando nele a surpresa do sentido (PERUZZOLO, 2010, p. 102).

Finalmente, a charge se constitui numa das mais conhecidas formas de expressão de humor em periódicos. Tem validade curta, uma vez que o sentido ultrapassa o desenho e se remete a fatos do cenário político, econômico, de costumes ou que estão em maior destaque naquele momento. Faz uso de texto icônico e escrito. O texto escrito geralmente é posto em balões de diálogo. Seu valor define-se na capacidade de síntese do chargista, uma vez que este precisa representar em um único desenho o contexto todo de um fato.

Propp (1992, p. 19), tentando explicar a origem da comicidade cita Schopenhauer que afirma que “o riso surge quando, de repente, descobrimos que os objetos reais do mundo à nossa volta não correspondem aos conceitos e às representações que deles fazemos”. Esta não correspondência gera uma quebra na busca do sentido esperado dando lugar ao humor.

Buscar um discurso e colocá-lo no lugar de outro, que era inesperado, configura-se numa estratégia semântica que leva ao riso. Traçar linhas em perspectiva, para representar um objeto, e quebrá-las repentinamente para representar outro, quebram com o sentido que estava sendo produzido e esperado, esta por sua vez é uma estratégia plástica que pode levar ao riso ou à tensão.

Assim como nos quadrinhos, os balões de fala são o espaço reservado para o discurso verbal na charge. Neles apóia-se a dimensão semântica da narrativa de humor, porém, os balões constituem um elemento plástico. Prova disso é que há variações no desenho dos balões, que implicam diretamente no sentido semântico proposto. Romualdo (2000, p. 29) apresenta duas formas básicas: o balão-fala, sendo o mais comum com contorno bem nítido e apontando sempre em seta para a boca de quem fala; e o balão-pensamento, onde a linha de contorno é irregular, ondulada, quebrada ou em arcos ligados. Neste último, a ligação do

balão à personagem que fala é feita por uma sequência de bolinhas ou nuvenzinhas. Seu intuito por natureza é promover uma fruição de valores de convívios sociais e ficção.

Por sua vez, Vilasaló (1974) é mais criterioso ao descrever tais balões e os elenca como, balão normal: aquele ovalado mais usado para indicar a fala de uma personagem; a cartela: balão em forma de retângulo que sustenta a voz de um narrador, este pouco usado na charge; balão in mente: balão usado para expressão pensamento; balão sotto-voce: quando duas personagens falam em voz baixa, este é representado por pontilhado espaçado; balão em off: quando a fala acontece fora do plano do desenho; e balão elétrico: quando a voz é expressa por um dispositivo eletrônico, como o telefone. É possível encontrar todos estes tipos de balões na charge sendo que, ele também pode ser dispensado, usando somente um traço, reto ou irregular, para indicar a fonte da fala.

Em situações de diálogo confuso ou conflito é possível encontrar balões com as pontas indicativas, rabos como chama Vilasaló (1974), cruzados. Dependendo do formato do plano da charge, os balões de fala de uma mesma personagem ficam justapostos de cima para baixo, conectados entre si por interseções. Este efeito plástico elabora significações semânticas de intercalação de duas falas.

Apesar da charge trabalhar com o acontecimento e estar ligada a ele, ela o toma como crítica, elabora um conceito a partir dele. Chegando até a aliciar o leitor para seus princípios e ideologias (ARBACH, 2007, p. 214).

Com o aprimoramento gráfico-tecnológico e uso crescente do desenho no jornal, estas expressões pictóricas começaram merecer uma classificação de gênero. Existem basicamente dois núcleos de interesse no jornalismo, segundo Melo (1994, p. 63), o jornalismo que destaca a informação, em que é importante saber o que se passa, e o jornalismo em que o importante é a opinião, onde é elaborado um pensamento sobre o que é passado ao leitor. Ao primeiro núcleo de interesse pertencem os gêneros nota, notícia, reportagem e entrevista. Ao segundo pertencem o editorial, comentário, artigo, resenha, coluna, crônica, caricatura e carta. Melo (1994, p. 64) entende a caricatura como sendo o exagero de um assunto, em forma de desenho, que abarcaria a própria charge.

Em um sentido mais amplo, Beltrão (1969, p. 81) descreve a informação como uma função biológica que consiste em o ser satisfazer suas necessidades de relação e progressão da espécie. Define também informações públicas como as que se referem a situações atuais e são divulgadas por veículos de informação. Os atributos da informação pública, transformada em notícia, são o imediatismo, a veracidade, universalismo e o interesse e importância. Características que são atribuídas também à charge. Na linguagem visual do jornal, o desenho

e a fotografia ocupam importante espaço. O desenho, em particular a caricatura, foi uma das primeiras e mais recorridas ferramentas de opinião usadas pela imprensa escrita, lembra o autor.

Levando em conta a idéia de que para se ter um relato jornalístico se faz necessária sua elucidação de forma opinativa. E que para ter um comentário jornalístico necessita de informações de qualidade, que o sustente, Chaparro (2008, p. 178) amplia a classificação de gênero assumida no jornalismo brasileiro, dividido em opinião e informação. Para ele, o discurso jornalístico, pelas transgressões discursivas que apresenta, seria mais bem dividido nos gêneros comentário e relato. Sendo que, o gênero comentário se subdivide em espécies argumentativas e espécies gráfico-artísticas, aqui incluída a charge e toda a forma de humor gráfico em jornal. Já o gênero relato se subdivide em espécies narrativas e espécies práticas.

Na classificação dos gêneros jornalísticos, salvo as variações de nomenclaturas, a charge é caracterizada como opinativa. Ela elabora a narrativa seguindo, a princípio, a visão do chargista. Porém, se analisada pelo viés semiótico da teoria da enunciação, isto se torna bem mais complexo. Além do chargista que constrói a charge sob sua ótica, ela como enunciado engloba todos os agentes envolvidos em sua produção.

O enunciado charge é composto por valores postos pelo editor do jornal, que determina ou não e em que termos; pelo leitor enunciatário, que é constituído pelos valores pré-definidos no texto de humor; pelo próprio chargista, que opera pelos discursos, vozes e práticas artístico-visuais, e pelo diagramador que determina a charge como narrativa dentro do grande enunciado “jornal”. A este último, depois do chargista, pode-se atribuir boa parte da responsabilidade enunciativa da charge, já que a organização da narrativa em seu suporte influi no modo de apreciação do enunciatário.

Esta enunciação descrita é lugar de mediação entre as estruturas narrativas e as discursivas. Os sujeitos desta enunciação vão deixando marcas que aparecem ao longo do discurso (BARROS, 2005, p. 54). Com isso, pode-se explicitar o caráter opinativo da charge e sua complexidade enunciativa, devido ao número de sujeitos envolvidos neste processo e as estratégias persuasivas usadas para cativar o enunciatário. No jornalismo atual, as numerosas equipes de profissionais inviabilizam o controle total do que se divulga (MELO, 1994, p. 92), sendo que, a estrutura operacional das empresas jornalísticas dá-se à pluralidade enunciativa.

Este apanhado geral do desenho de humor tenta trazer à cena as mais comuns formas de sua expressão gráfica. A própria história do humor inserido no jornalismo impresso mostra que o homem, ao passo que descobria uma nova forma de se expressar, a escrita impressa, ansiava representar a público seus dizeres através de imagens. A charge, a caricatura ou até

mesmo a gravura, foram as formas viáveis à tecnologia da época para que imagens fossem representadas. Pela pequena complexidade de seu dispositivo, da mão do artista ao papel, à prensa e, finalmente ao papel jornal, estes desenhos abriram caminho à introdução da fotografia no jornalismo impresso.

A esta necessidade de expressar-se por imagens pode-se atribuir a incessante busca e produção de sentidos realizada pelo homem, que encontra na imagem uma das mais plenas formas de confirmar-se como humano. Nela ele mostra e constroem valores para identificar-se num grupo social.

1.2 Buscando sentidos

Para analisar as charges, que este trabalho se propõe, é necessária uma passagem pela teoria dos sentidos. O valor cultural que a charge porta é lido através de um processo que une linguagens e valores. Para compreender melhor tal processo, duas categorias foram consideradas, dos significados e dos sentidos. Por tratarem da significação, ambas são categorias semiológicas, sendo que o significado está mais ligado à linguagem e o sentido, à valores compostos num ambiente social.

Segundo Greimas (1975), o universo de sentidos em que vive o homem é elaborado pelos sentidos que este captura do meio onde vive. Para entender o processo da significação é necessária a compreensão de como os sentidos são produzidos. No caso da charge, o conteúdo significante ali agrupado é riquíssimo, tanto plástico quanto semântico, sendo necessário um olhar crítico sobre as partes que a compõem e não somente pelo conjunto poético que elabora. Em outras palavras, a apreciação de uma charge pode ser dada por elementos morfológicos, dinâmicos e escalares da imagem e, através da análise de efeitos de sentido, explica-se qual é a possível interpretação extraída de dada imagem, no caso charge.

A tarefa é difícil, como reconhece o próprio autor ao afirmar que para falar convenientemente do sentido seria necessária a criação de uma linguagem que não significasse nada para nela construir discursos sem sentido em cima de discursos significativos (GREIMAS, 1975). Neste infinito de significados criados a partir das tentativas de explicar o sentido, as metalinguagens de que se refere o autor em questão, paralisam o dinamismo da criação significante fazendo dele uma terminologia conceitual.

O sentido extraído de uma charge constitui numa tentativa de transcodificação das significações dadas de um nível de linguagem a outro, uma vez que sempre haverá criações de significados a cada tentativa de interpretação. Greimas (1975) busca exemplificar: “num universo “branco” em que a linguagem fosse pura denotação das coisas e dos gestos, não seria possível interrogar-se sobre o sentido: toda interrogação é metalinguística” (p. 12-13).

Da produção de sentidos encontrados na charge depende o olhar meticuloso do artista sobre a realidade que se lhe apresenta. Cassirer (1977) compara o artista ao cientista: o artista é o descobridor das formas da natureza enquanto o cientista o é de fatos e leis naturais. Ele afirma que a consciência das formas puras não é um dom instintivo do ser, mas sim a capacidade do mesmo de saber ver os objetos do mundo e capturar suas formas puras, lembrando as palavras do mestre Leonardo Da Vinci, “*saper vedere*”.

Cassirer (1977, p. 232) vai além ao tentar explicar a capacidade do artista em produzir sentidos extraídos do mundo real através de sua arte. “Se a obra de arte fosse tão só uma extravagância ou um frenesi do artista, não possuiria essa comunicabilidade universal”. O artista escolhe certo aspecto da realidade e o objetiva, para tanto necessita usar elementos que comuniquem a imagem, elementos plásticos constitutivos que são inerentes a qualquer imagem.

Os sentidos encontrados na charge não são jogados ali de forma aleatória. Eles formam uma lógica capaz de oferecer uma compreensão à mensagem que é transmitida. Ao ordenar elementos formadores de sentidos numa charge, fica denunciada ali a intencionalidade estratégica do enunciador de alocar elementos na imagem capazes de conduzir sua subjetividade, ora materializada. O inocente desenho revela-se uma sagaz estratégia.

Estes sentidos são despertados por significados contidos na estrutura icônica da charge, uma vez que mesmo o texto verbal assume primeiramente forma icônica nesta narrativa. Os significados podem brotar de fontes plásticas e semânticas. Forma, cores, linhas e escalas podem ser exemplos da primeira, enquanto o arranjo entre discursos e o elenco de vozes acerca de um fato podem ser exemplos da segunda. De qualquer forma, no capítulo II, aprofundarei um pouco mais sobre a formação do sentido e o processo de significação na charge.

1.3 Estratégias persuasivas na charge

Na relação dos seres, o ato comunicacional é buscado como forma de afirmação desse ser como humano. Ele se realiza na medida em que consegue expor valores, e estes, são aceitos por outro, ao mesmo tempo que valores alheios se identificam aos seus. Esta partilha se configura pela comunicação. Nela, o homem encontra a oportunidade de socializar-se. Ao buscar comunicar-se, o homem lança-se a captar estímulos, expressões e a elaborar mensagens sendo que, esta constante leitura do externo, lhe permite sobreviver em seu meio.

Tanto para ser aceito em sua mensagem, quanto para detectar as oportunidades e ameaças do mundo, o homem é levado a buscar movimentos estratégicos para elaborar uma ação persuasiva. A estratégia o auxilia a satisfazer seu dever de relação com o outro e com o meio. Na charge, os movimentos estratégicos são pensados com o intuito de persuadir seu leitor. Os valores, isto é, os sentidos alocados na narrativa, tentam de pronto, construir seu enunciatário afim de que este os identifique e aceite, plenificando-se neles. Sendo que a função social da charge vai além da distração, pretendendo ela alertar, denunciar, coibir e promover a reflexão (ARBACH, 2007, p. 214).

A estratégia invade as instâncias da sintaxe narrativa, sendo que o termo melhor caberia à instância superior final da organização narrativa (PARRET, 1997, p. 40). Nesta referência ao pensamento de Greimas, o autor destaca o momento em que o enunciador se posiciona, se arruma objetivamente, para atingir o enunciatário.

Nas relações humanas a estratégia está à disposição das ações persuasivas, com desempenhos, montagens táticas e análises de estratégias e movimentações anteriores, em vista da vitória no jogo complexo da oferta e recepção de sentidos. Mesmo envolvendo ações de agenciamento entre os sujeitos do ato persuasivo, onde exista evidente conflito de interesses com movimentos persuasivos e dissuasivos, tais sujeitos deste embate atuam em situação de cumplicidade. No mínimo, a causa da discórdia é partilhada entre ambos (PARRET, 1997, p. 43).

Sob este aspecto fica evidente que, por mais que se armem e tentem prever o movimento do adversário em comunicação, estes sujeitos se encontrarão sempre em ato relacional. Ao comparar a comunicação com o jogo, Greimas afirma que no diálogo intersubjetivo, existe uma finalidade veridictória em que se tenta convencer, de várias maneiras, o interlocutor. O sujeito parte de um fazer-saber para, através da persuasão, atingir

um fazer-creer. No jogo, o vitorioso necessita da sanção de sua vitória pelo adversário. Não basta vencer, é preciso com-vencer o adversário (GREIMAS, 1998, p. 122).

As influências pretendidas na persuasão acabam por promover a integração social do homem. Ele, o homem, se adapta, se insere nos intercâmbios sociais e se conscientiza das interdependências (PERUZZOLO, 2010, p. 121). A charge, como enunciado, acolhe um jogo em que verdades são “selecionadas” e colocadas ao consumo de quem melhor as aceitar como verdades. O caráter humorístico, com que trabalha os discursos, atrelados a fatos e diferenciando-a de qualquer outra narrativa jornalística, denuncia sua vocação essencialmente estratégica-persuasiva.

CAPÍTULO II – ELEMENTOS PLÁSTICOS E SEMÂNTICOS DA CHARGE

Basicamente serão expostos aqui os desempenhos plásticos dos elementos constitutivos da imagem. Materialidade, tempo e espaço são características dos elementos morfológicos, dinâmicos e escalares da imagem, respectivamente, que irão compor os primeiros significados do texto visual. Para a compreensão deste tipo de significação é necessária a conceituação da imagem como texto e, conseqüentemente, modo de expressão humana.

Ao produzir uma imagem, o ser coloca nela elementos de sua realidade, ambiente natural e cultural. Cria-se então um modelo de realidade que serve a este ser como um espelho das sensações ópticas reais. Este modelo porta valores de espaço e tempo reelaborados pelo observador da imagem no exercício que este faz de suas representações. A capacidade de expressar tais valores foi estudada pelo artista Wassily Kandinsky, que na escola alemã da Bauhaus já preconizava a necessidade de estudar o ponto, a linha e o plano, e suas relações, para entender os efeitos da composição artística. De suas deduções acerca destes elementos visuais, foram extraídos subsídios conceituais e analíticos.

Pela abrangência analítica a que este estudo se propõe, Justo Villafañe adequou-se melhor à proposta da pesquisa, por ter este autor classificado os elementos visuais em materiais e de relação espaço tempo. Com isso, elencando elementos de uma teoria da imagem em morfológicos, dinâmicos e escalares, pode-se fracionar e classificar melhor os fenômenos plásticos e os efeitos que produzem, isolados e em conjunto, na imagem.

Detenho-me também neste capítulo, a localizar a charge no seu nível icônico. Para tanto, abordarei a concepção de imagens produzidas e sua proximidade com o referente ou seu distanciamento do mesmo, a abstração. A natureza da charge requer este esclarecimento por trabalhar com linguagem caricata. Os pensamentos sobre a imagem, elaborados por Jacques Aumont, ajudam a construir esta abordagem.

Em um segundo momento será abordada a dimensão semântica da charge. O aspecto interdiscursivo que a mesma apresenta a torna um local de encontro de discursos sociais que, através da ação de elementos icônicos, tem seus sentidos acentuados.

2.1 Teorização da imagem

As reflexões sobre a charge, a que se propõe este trabalho, têm foco conceitual principal, na Teoria da Imagem. O pensar a charge como elemento iconográfico produtor de sentidos requer pensá-la primeiramente como imagem. Entre tantas definições acerca do termo, que é comumente tomado como conceito ou definição subjetiva que o indivíduo forma para designar elementos de sua realidade social, imagem é um meio de materialização destas expressões subjetivas. “Representação visual, artística ou mental de um objeto”, como afirmam Barbosa e Rabaça (2001, p. 377).

Pela imagem produzida, o homem apreende facetas de sua realidade, e os sentidos despertados pela ação resultante da relação dele com os demais de sua espécie, agora podem ser revividas, potencializadas, exploradas, ampliadas, arquivadas, etc. Este “fazer imagens” demonstra a impulsão humana por criar e estimular seus simbolismos, externar significados que, na relação de comunicação, buscarão o outro pela produção de valores em comum. E apesar da variação destes valores em imagens produzidas em mais icônicas ou mais abstratas, deles sempre brotarão sentidos que irão remeter a referentes da realidade (VILLAFANE, 2000, p. 30).

O viver social pressupõe uma relação cercada de rituais e símbolos que remontam aos desenhos feitos em cavernas, para representar o habitat simples e primitivo do homem, estendendo-se até os tempos atuais, em que a humanidade consome, de modo frenético e irregrado, imagens dispostas por diversos suportes.

Já a imagem do real, aquela que é percebida pelo homem da forma como é dada na natureza de seu habitat, é rica em códigos convencionados pelo próprio homem. Após, uma leitura dos mesmos, ele coleta informações importantes que garantem sua sobrevivência em tal espaço. Exemplifica-se, aqui, a sinalização de trânsito e a comunicação corporal. Veja-se que o homem é o único ser capaz de exercer a representação simbólica, ou seja, criar conexões e nexos das imagens percebidas a valores para, na busca de relações sociais, conseguir se comunicar produzindo mensagens com valores seus.

No animal, a imagem percebida dentro de seus códigos de programação orgânica tem o objetivo único de informar este sobre os perigos e oportunidades do meio em que se encontra. A cor como elemento visual, neste caso, pode denunciar a aproximação do predador como pode indicar o local do alimento de tal espécie. O animal percebe o ambiente, e o interpreta, segundo sua memória biológica, adquirida e formada no código genético da espécie. Os sinais, imagens, vindos deste ambiente lhe darão pistas para sobreviver. No homem a imagem trabalha com a capacidade de projeção que o mesmo tem. Os símbolos encontrados em uma imagem agirão e formarão determinada cultura dentro das capacidades que este tem de qualificar e projetar os dados percebidos.

Joly (1996, p. 13) traça um percurso da imagem no qual esta passa por alguém que a produz ou reconhece, podendo indicar algo com apenas alguns traços do visual ou com um grau de fidelidade maior do real. A imagem constitui um objeto fruto da representação de um outro, que esta tenta representar colhendo dele algumas particularidades.

O homem primitivo ainda buscava formar e estabelecer uma linguagem verbal quando conseguiu se expressar pela imagem, reproduzindo o que enxergava. Ainda buscava uma formalização de sua comunicação e foi já desenhando em cavernas, desde a era paleolítica até se aproximar da modernidade. Esses sinais constituíam um esquema representativo do real. Mensagens que mostravam performances do próprio homem vivendo em seu ambiente natural e que se constituíram em uma das primeiras formas de comunicação (JOLY, 1996, p. 17).

Os mais antigos registros da história humana foram feitos em imagens, inclusive porque a fala não deixa traços. Esta forma, esta experiência visual, permite ao homem compreender mais simbolicamente⁶ o meio ambiente em que está vivendo e reagir a ele. Ver é uma experiência direta que permite ao homem organizar-se em seu modo de agir e reagir ao mundo, sociedade, onde está inserido. São impulsos rápidos e que não despendem gastos energéticos para o homem. Este acaba aceitando a capacidade de ver sem esforço como uma condição natural do ser, resultando muitas vezes em uma falsa percepção de que esta capacidade não pode nem necessita ser desenvolvida (DONDIS, 1997, p. 6).

O homem necessita da imagem para que esta o auxilie a desenvolver uma cultura que será constantemente representada, em maior ou menor qualidade, por imagens escolhidas por esta mesma sociedade. É um processo que se retroalimenta, segundo Vilches (1988, p. 14), onde a imagem constitui significação por existir pessoas que se perguntam sobre seu significado.

⁶ O processo de humanização, segundo Peruzzolo (2006, p. 35), se faz pelo sucessivo enriquecimento da faculdade de representação do homínida.

A escrita, as religiões e a arte encontraram na imagem sustentação em suas origens. Ela se assemelha ou confunde-se com o que representa, e dividiu filósofos. Platão e Aristóteles a combatiam e defendiam. Platão via nela o caráter imitador, enganoso. Aristóteles analisava sua dimensão educativa (JOLY, 1996, p. 19).

Dondis (1997, p. 16) escreve sobre o alfabetismo visual preocupada com a naturalidade com que a imagem é percebida pelo homem, como já apontado aqui, e seu consequente desinteresse na busca por compreendê-la. Um dos fatores que auxiliou para este retardo na busca do alfabetismo visual foi a formação do campo da linguística como primeiro sistema de signos. Mais tarde a semiótica estenderia este campo levando a uma compreensão ampla sobre as significações do visual e como este produz sentidos.

Desde as primitivas imagens fixas, onde as representações do real eram gravadas pela mão de artistas, até as atuais imagens formadas por suportes tecnológicos e que permitem a criação de uma realidade fantasiosa capaz de dificultar a distinção entre o real e o virtual, que toma conta do imaginário, as sociedades produziram e consumiram infinitas quantidades de imagens. Hoje, vive-se uma ecologia da imagem, como trata Villafañe (2000, p. 22).

O termo imagem é capaz de remeter à mídia que reproduz imagens. Imagem virou sinônimo de televisão ou vice-versa, como atribui Joly (1996, p. 14). Além de suporte que é, a televisão é tida como produtora de imagens. A imagem da contemporaneidade. Essencialmente imagem. Isso resulta em atribuir somente à televisão a imagem da mídia. Esta analogia é errônea e exígua, pois mesmo na televisão são veiculadas imagens fixas, como fotografia e o desenho. Adotar imagem somente como sinônimo de televisão é desconhecer as características dinâmicas das imagens fixas e seu poder tensivo.

Fato também apontado por Villafañe (2000, p. 147), que alega ser errado afirmar que uma imagem fixa não possui dinamicidade, movimento. Segundo ele, a tensão criada por elementos materializados no plano da representação, produz o sentido de movimento e conduz o espectador a elaborar a imagem além de seu plano representacional. Por exemplo, a linha desenhada a partir de um ponto na imagem, e que se lança até a borda da mesma, provoca um efeito de expansão de perspectiva na imagem. Este movimento gera energia⁷ no plano plástico fazendo com que a linha pareça continuar para fora do suporte material onde se encontra tal imagem.

⁷ É necessário deixar bem clara a conceituação pretendida neste trabalho referente à forças e energias. Kandinsky (2005) refere-se à forças resultantes de energias contidas no plano da representação e que atuam em relação do plano com elementos da imagem, como ponto, linha, plano. São experiências psicológicas, análogas às forças físicas, de quem observa a imagem, explica Arnheim (2000). “Perceptiva e artisticamente, são absolutamente reais” (ARNHEIM, 2000, p. 10).

O universo tecno/virtual que se apresenta na sociedade moderna dominou com uma vastidão de estímulos os diversos sentidos humanos. O registro da imagem permite sua transformação e produção em larga escala por mediação. Quer dizer, muito além de perceber imagens do real, o ser está sendo exposto a uma avalanche de imagens mediadas, criadas e manipuladas que vão muito além das imagens percebidas da realidade. A frenética exposição de imagens e a facilidade com que se dá sua manipulação acabam por colocar o ser em um caos visual.

Ao que explica Catalá (2006, p. 1), em sua teoria da imagem complexa, que atribui à novas tecnologias mudanças de grande envergadura principalmente no que diz respeito à imagem, quando esta está sofrendo um deslocamento da região periférica das culturas ao núcleo da mesma. Dondis (1997, p. 13) acredita que este fenômeno tende a intensificar-se uma vez que a cultura, dominada pela linguagem, está deslocada sensivelmente para o nível icônico. Catalá (2006, p. 2), por sua vez, afirma que a imagem, que também é texto só que icônico, está se sobrepondo ao texto verbal ou tomando-o e dando-lhe caráter de imagem, como no hipertexto. As pessoas estão concentradas no espelho da imagem e dando as costas à razão objetiva do texto verbal. Este texto matiza e racionaliza a imagem e esta, por sua vez, permite uma rápida visualização das complexidades daquele, coisa que a língua escrita não consegue acompanhar e gerir permitindo assim uma vastidão de sentidos pouco regrados.

Ainda analisando a relação entre a escrita e a imagem, Catalá (2006, p. 6) expõe que a ilustração, primeira vinculação da imagem ao texto escrito, pretendia um clareamento, iluminação das idéias. Aqui a imagem cumpre função de ponte entre linguagem e realidade empírica. Este princípio, hoje exacerbado pelas mídias, evoluiu a ponto de tornar o texto mero ornamento da imagem, ao contrário da finalidade das primeiras ilustrações. Esta mutação de que fala Catalá (2006, p. 6), em que a imagem se adiciona ao texto da escrita e amplia suas possibilidades, não quer dizer que vá anulá-lo, mas sim que vai se converter na expressão de uma nova racionalidade. Esta nova expressão configura-se na imagem complexa capaz de ultrapassar os limites que a imaginação textual alcançou até hoje.

Diante deste cenário, a necessidade de um olhar mais crítico e de uma ciência que se dedique ao estudo da imagem são imprescindíveis. Dondis (1997, p. 18) reclama que, de todas as formas de comunicação humana, o visual é o único que não estabelece um conjunto de critérios e metodologia definida para a expressão e para a compreensão de textos visuais. Fazendo uma analogia ao alfabetismo verbal, a autora diz que o consumidor atual de imagens não saberia distinguir um erro ou uma não concordância em uma mensagem visual tal como o seria com o texto verbal.

2.2 A modelização do real

A abordagem da imagem pretendida neste trabalho tratará de especificar sua dimensão materializada, isto é, elementos materiais que estruturam a imagem visual e dão condições de interpretação à mesma, tendo eles capacidade autônoma de significação.

Como explica Villafañe (2000, p. 27), autor cuja teorização da imagem é base desta pesquisa, é necessário definir o objeto científico da teoria da imagem a ser aplicada, sendo que este centra-se em sua natureza icônica, pois a amplitude do conceito de imagem é vasta e abrange campos como do pensamento, da memória, da percepção, entre outros.

Definido este critério, o próximo passo é estabelecer fatores que são irredutíveis a qualquer tipo de imagem sendo que a concepção das imagens passa pelo eixo da seleção da realidade, pois toda imagem é um modelo do real, segundo Villafañe (2000, p. 30); depois pelo eixo dos elementos configurantes, onde a memória buscará nexos de significação com o que foi captado; e, por último, o eixo da sintaxe, sendo este o ordenador dos elementos coletados.

Pode-se agora estabelecer dois processos fundamentais na captação e elaboração das imagens em sua natureza, a percepção e a representação. Na percepção é feita a seleção da realidade e elaborado um esquema pré-icônico. Este equivale a um esboço do que foi captado e configura-se na primeira modelização da imagem. O próximo passo neste processo é o da representação. Villafañe (2000, p. 93) classifica este passo de segunda modelização, onde ocorre uma abstração de alguns elementos plásticos que irão equivaler às estruturas do que foi captado do real.

O interessante neste processo é que, como a imagem possui equivalentes estruturais de qualquer realidade por ela representada, as relações de tempo e espaço do real também serão mantidas e reproduzidas posteriormente através de elementos plásticos. Agora, o observador elabora um esquema icônico da imagem, a partir da estrutura da realidade objetiva captada, e começa a elaborar sua imagem figurativa sempre em situação de comparação das duas imagens que então possui (VILLAFANE, 2000, p. 94).

Kandinsky (2005, p. 9) dá um exemplo de como os elementos icônicos são selecionados do real, via percepção, e reorganizados pela representação, quando fala que a obra de arte se reflete na superfície da consciência. Ele aponta que todo fenômeno pode ser vivido de forma interior ou exterior quando descreve a experiência de observar a rua através da janela e de ir até ela. Ao caminhar pela rua, o autor fala dos estímulos que se recebe do real

e como isso aguça a imaginação, desde as linhas que formam um jogo, os traços em vertical e horizontal que se inclinam pelo movimento, as manchas coloridas que se aglomeram e dispersam. Esta sensibilidade permite um grau de estímulo, e conseqüente representação figurativa, bastante elevado dando condições de uma rica materialização icônica posterior, pelas mãos do artista por exemplo (KANDINSKY, 2005, p. 9).

A percepção e a representação são formas pelas quais o ser humano vivencia o mundo podendo agir sobre ele, afirma Peruzzolo (2006, p. 34), sendo a função destes fenômenos regular a atividade relacional do organismo, completa.

Outra compreensão da percepção e representação é definida por Dondis (1997, p. 30), para quem ver e criar constituem passos interdependentes. Ver é uma resposta à luz. O homem consegue perceber e configurar imagens a partir da experiência tonal que tem na presença da luz. Todos os outros elementos visuais são revelados através da luz, mas a primeira experiência é o tom, a luz ou sua própria ausência.

2.3 Construção do sentido e a imagem abstrata

O homem, que vê uma imagem, vê a partir de valores que já formou e que tem como verdadeiros. O homem que produz uma imagem, a produz a partir de valores seus, porém, procurando objetivar nela valores caros ao outro. Quando esta imagem é colocada em relação aos dois, ela ali compõe um discurso visual. Existem sentidos pré-elaborados por parte dos dois homens, mas a conexão entre eles, nesse caso, cabe à imagem, enquanto texto. Dado isso, fica clara a necessidade de abordar a capacidade de significação da imagem, pois este é seu tónus, formado pelos elementos visuais, que compõem a imagem e que transportam um código de valores para elaboração de sentidos.

O problema da significação do texto icônico é abordado aqui de forma que seja possível identificar seu desempenho no despertar de sentidos, quando da relação de comunicação, em que a charge jornalística está inserida.

Sendo o sentido a última instância do fenômeno significante produzido pelo significado, é necessário expor como se dá sua geração. Deleuze (1974, p. 5) define o sentido como o resultante na relação dos corpos, que por sua vez constituem o estado das coisas. Os efeitos gerados pela relação entre os corpos, que são desejantes entre si e plenos de devir,

resultam num acontecimento. Na vida cotidiana, o acontecimento é o gerador de significados que virão a constituir novos sentidos para o ser que participa dele.

O sentido é dado pelo desejo do ser de participar, plenificar-se como ser no meio onde vive, concorrendo para isso a produção e o consumo incessantes de significados que atendem a designações de sua própria existência humana. Um estabelecer de valores positivos e negativos que possibilitem o ser sobreviver no convívio com outros da sua espécie, elaborando juízos e ações a partir destes valores. Os sentidos atendem ao o devir do homem, sendo que, o mundo real faz sentido para o homem enquanto é interconstituente do fazer-se humano (PERUZZOLO, 2009).

Este acontecimento na vida do ser constitui um estado novo, dado a partir do agir entre dois corpos. Destas ações e paixões, em que os corpos interagem resultando em um novo estado das coisas, nasce o sentido. Não uma propriedade nova, mas sim, um atributo novo. O acontecimento forma um paradoxo em que o sujeito se encontra em meio àquilo que já existe e tem sentido, e ao novo, provindo do acontecimento e que obriga o sujeito a buscar novos significados para dar conta do que acontece com ele.

Estes acontecimentos de superfície, ou seja, de caráter incorporeal, subjetivo, remetem ao devir-puro, devir-ilimitado que são coextensivos à linguagem. Na linguagem os devires se manifestam fazendo o ser se comunicar, nesse momento a língua (sistema sintático) é acionada e o discurso é formulado, logo, o devir é desejoso de efeitos e estes podem ser percebidos de várias formas, no sentido causal, sonoro, óptico e de linguagem. A produção de sentido é elaboração de valores.

O rompimento da vivência ordinária do ser, pelo acontecimento, é apaziguado pela linguagem. Esta auxilia o ser a reordenar o sentido de suas experiências. Aqui é possível localizar a charge, como linguagem visual empregada no jornalismo. O complexo de idéias, significados, que ela apresenta, constitui um acontecimento discursivo na vida do enunciatário. Este se vê impulsionado a buscar sentidos naquele discurso.

Sendo o sujeito afetado paradoxalmente por um fato novo, elementos do novo frente a sua memória passada, esse se expressa para buscar significados. Ao expressar-se, convoca significados do passado com os do presente e elabora sentidos, exercitando a linguagem.

Este movimento revela a gênese do sentido que, existente no ser, é codificado em textos de diversas formas de expressão, este código condiz com os significados postos em tal texto. Logo em seguida, num ato comunicativo, o código é lido de acordo com as capacidades do outro ser, transformando-se em sentido novamente. Se este desempenho acontecer, há comunicação entre dois seres que mostram seus valores no texto entre eles. O sentido

constitui esta atmosfera de valores em cada componente do grupo social. Ao e para exercitarem uma linguagem, elementos, signos, são expressos para acomodar valores que compõem sentidos. Ao tentar significar, o ser está expondo sentidos e conclamando o outro para que, através dos significados, também elabore os seus.

Os acontecimentos-efeitos são expressos, enunciados, por meio de proposições que os tornam possíveis, sendo que, nestas proposições, existem relações que os constituem e fazem a ligação entre acontecimentos e linguagem.

Nesse momento, os valores são ofertados em um discurso. Nesse caminho em direção à formação do sentido, Deleuze (1974) estabelece relações em níveis dentro da proposição, que levaram à significação. Um desses níveis é a designação, que é relativa à individualidade do estado exterior de coisas. A designação acontece pela associação das palavras às imagens que representam então, o estado das coisas. São singulares formais que designam, indicam, o que é propriedade dos elementos materiais de linguagem, tais como o traço, a palavra, a cor.

A designação funciona, logicamente, pelos critérios do verdadeiro e do falso buscando associar características do estado de coisas abalado pelo novo acontecimento. “O que conta, no momento, é que certas palavras na proposição, certas partículas linguísticas, servem como formas vazias para a seleção das imagens em todo e qualquer caso...” (DELEUZE, 1974, p. 13).

A manifestação, outro nível da proposição, trata de relacionar a proposição ao sujeito que fala. É o enunciado dos desejos contidos na proposição. Uma transposição do verdadeiro e o falso para a veracidade e o engano (DELEUZE, 1974, p. 14).

Cabe à significação relacionar a palavra a conceitos universais. Ela compreende as dimensões sintáticas do texto com implicações de conceitos fora dele. A significação se relaciona sempre com outras proposições de onde pode ser concluída ou, oferece conclusão a tais proposições. O valor da significação é, não a verdade, mas as condições de verdade que tornam uma proposição verdadeira.

A quarta dimensão da proposição é o sentido. Deleuze fez esta separação das demais dimensões para mostrar sua condição de existência e sua fundação. “... O sentido é o expresso da proposição, este incorporal na superfície das coisas, entidade complexa irreduzível, acontecimento puro que insiste ou subsiste na proposição” (DELEUZE, 1974, p. 20).

Se pode, em analogia às dimensões de geração de sentido propostas por Deleuze (1974), dizer que a designação corresponde aos elementos visuais, morfológicos; a manifestação, ao arranjo destes em um plano constituindo o enunciado; e a significação, a busca de conceitos que expliquem a imagem ali formada. O sentido dá-se externamente,

depois disso, em seus aspectos plásticos e semânticos, como fruto deste acontecimento, o texto visual.

Como acontecimento, as significações plásticas ocorrem primeiro, no texto visual. Elas rompem o estabelecido, são um fato novo, como a incisão do pincel sobre a tela traçando retas radiais, antecipa o brilho cálido do sol. Porém, ao analisar uma charge e tentar delimitar significados plásticos e semânticos, encontra-se uma dificuldade. O significado das significações plásticas só pode ser descrito por um aspecto já semântico. A composição plástica, por possuir a capacidade de reelaborar a imagem do real, abstraindo-a, consegue significar sozinha, mas seus sentidos só podem ser descritos no campo semântico. Esses fenômenos ocorrem quase que simultaneamente tornando difícil a divisão de significado plástico e semântico. A geração das duas significações configura um processo osmótico, onde o significado plástico funde-se rapidamente ao semântico, na impulsão se transformar-se em sentido.

Este processo osmótico mostra que, ao atingir o nível de significação, o elemento plástico necessita inscrever-se no campo das significações semânticas para mostrar seu sentido. O recorte de espaço/tempo proposto por uma charge, por exemplo, apresenta componentes iconográficos que recriam aspectos do real. Porém, o observador identificará sentidos no plástico a partir de suas concepções culturais, essas semânticas.

A matriz que gera o significado do semântico é plástica, porém, só explicável semanticamente.

A busca de significações no nível da plasticidade de um texto visual implica considerar uma distinção entre icônico e plástico. Os elementos visuais no plano plástico carecem de significados em si próprios, porém, são eles que os fazem surgir. Os significados produzidos pela linha, cor, ponto, são obtidos pelas associações destes a um plano onde serão expressos. É no plano icônico que o significado se elabora ou fica pronto. O nível de iconicidade que mais se aproxima do plano plástico é o primário, assim definido por Panofsky (1979), que dividiu os níveis de expressão iconológica nas artes visuais em três, primário, secundário e intrínseco.

No nível primário, a percepção dos elementos (formas puras) na imagem constitui, como o autor chamou, uma descrição pré-iconográfica. Sem estes elementos essenciais à obra, ela não conseguiria se inscrever no processo de produção de sentidos por adição de seus significados.

Ao modelizar a realidade, a imagem objetiviza um esquema pré-icônico que são os primeiros apontamentos feitos pelo enunciador da realidade por ele percebida. Um exemplo

disso são os esboços da Guernica de Pablo Picasso, em que as linhas traçadas já determinam direções, pelos vetores que indicam, e estabelecem delimitações do espaço da representação (VILLAFANE, 2000, p. 34).

O nível de abstração proposto em um texto visual determina a capacidade de remissão do espectador à realidade. Ora, se elementos visuais primários, significando em conjunto, conseguem remeter o enunciatário à realidade, estes demonstram sua capacidade significante. No trajeto entre a realidade e a imagem pura, caminho que ruma à abstração, quanto mais próximo do real for o conteúdo iconológico, mais representativa se torna a imagem. A carga de significados, transformados em valores e aportados da vivência do ser em seu meio, será convocada. Esta é a imagem com alta pregnância do modelo real e que é percebida pelo observador.

Ao contrário, quanto mais se encaminhar a imagem rumo ao abstrato, os elementos visuais construirão ícones com significação de difícil remissão aos significados já elaborados pelo ser em seu viver. O significado nesta imagem parece ser estéril, porém, convoca o enunciatário a reelaborar sua cadeia de valores e produzir novos sentidos. Poder-se-ia atribuir a esta imagem um grau de pureza maior, pois ela se afasta do real e, com ajuda dos elementos visuais, constrói novos significados direcionando e potencializando sentidos.

Reconstruir a realidade a partir de um outro ponto de vista, como diria Arnheim (2000, p. 134), permite mostrar a experiência humana por meio da expressão visual pura e relações espaciais, que se dão nela. Por todas estas características, o texto visual torna-se um dos discursos com maior poder de comunicabilidade.

O afastamento do referente, no caso da imagem com um nível de pureza maior, dificulta o observador de elaborar uma significação àquela imagem tendo ele que partir dos significados que apenas são dados nela, ou seja, significados plásticos.

Neste caso fica mais explícita a ação e importância dos elementos morfológicos, dinâmicos e escalares no processo de elaboração de significados e sentidos no texto icônico. Na charge, que tem o caráter de afastamento reivindicado por se tratar de uma caricaturização de fatos e personagens do real, a dimensão plástica trabalha com níveis de significação num gradiente correspondente a seu afastamento dos significados semânticos que são propostos.

Veja-se que o referente é o signo composto a partir do real. Quando numa charge encontra-se uma caricatura (imagem com certo grau de pureza pela abstração que propõe), que apresente alguns traços significativos da estrutura do rosto de uma pessoa conhecida (referente), antes mesmo de ligar o desenho à pessoa, uma leitura icônica será feita, por mais rápida que possa ser. A partir desta leitura icônica os significados compostos do campo

semântico, como beleza, feiúra, desengonçado, engraçado, horripilante, são convocados e, com eles, discursos são associados colocando a figura em seu contexto social, histórico, ético, estético, entre outros.

O afastamento do referente quebra a sequência da cadeia de valores ansiada pelo enunciatório, e elaborada a partir do real. Daí que, no texto de humor também sua dimensão plástica prepara surpresas para gerar o efeito de comicidade no observador e não apenas a carga significativa semântica.

Para entender o processo de significação plástica na imagem é necessário eleger uma gramática para este texto. Nesta infinidade de performances entre cores e formas, que elementos poderiam compor esta gramática? Defini-la não é uma tarefa fácil. Tal intento vem sendo buscado por alguns artistas desde a escola da Bauhaus, porém ainda lhes falta uma consolidação teórica satisfatória que atenda aos intuits analíticos, tanto quanto à apreensão de técnicas de pintura por parte de seus idealizadores. Kandinsky (2005) tentou isso ao elaborar sua teoria desde o ponto e a linha agindo sobre um dado plano. Para o artista, todas as demais formas se dão a partir destes elementos.

Aumont (2009) prefere fazer um apanhado dos elementos plásticos da imagem e os distingue entre basicamente compostos por gradações de cor e superfície escolhida para elaborar a imagem. Destes dois partem estruturações, que são tidas como elementos da representação plástica e que o artista usa para organizar a superfície, os materiais e os elementos visuais, a seu modo, para expressar-se.

Estas são tentativas de estabelecer uma gramática visual. Para fins de adequação metodológica, estes elementos estão melhores distribuídos e especificados nesta dissertação graças ao subsídio de Villafañe (2000). Estas classificações na composição sintática da imagem permitem uma melhor apreensão de sua capacidade geradora de significados plásticos. Vale pontuar que, o conceito de plasticidade refere-se às imagens elaboradas à mão, dispensando dispositivos de captura, e onde existe uma reconstrução do real através de ferramentas plásticas.

Compreende-se, pois, que os valores icônicos são elaborados a partir dos plásticos, pois os ícones remetem-se aos valores semânticos do texto visual.

2.4 Elementos significantes da imagem em sua materialidade

É importante destacar o recorte pretendido nas análises, que seguirão no próximo capítulo e que aqui estarão teorizadas. O campo das significações da charge jornalística é vasto e seus aspectos permitem análises históricas, psicológicas, ideológicas, sociológicas entre outras. Aqui nos ateremos a dois pólos significativos próprios da Teoria da Imagem: o plástico e o semântico. O primeiro com maior enfoque, pois permitirá atingir os objetivos propostos para este trabalho.

O segundo, não de menor importância, mas aqui tratado com menor profundidade, pois o campo semântico, onde desfilam vozes e entrecruzam-se discursos, dependerá sempre de uma estratégica materialização prévia para atingir seus objetivos. Para ilustrar, esta é a função da linha traçada horizontalmente no desenho dos olhos. Dependendo de seu grau de inclinação, comporá um rosto em fúria ou envergonhado, duvidoso, triste, entusiasmado, entre outros sentidos.

Como foi exposto acima, depois da seleção da realidade, percepção, os elementos captados são identificados em sua significância compositiva; logo após, organizados para formarem significações mais complexas, o que corresponde à representação. O que se propõe a partir de agora, segundo a teoria da imagem em Villafañe (2000), é uma teorização sobre estes elementos plásticos identificados na imagem e que são base para a elaboração posterior de expressões icônicas.

O estudo das significações da imagem vem carecendo de uma teorização. Villafañe enfatiza isso e propõe que um olhar específico seja lançado sobre o campo das imagens. “A natureza das coisas. O permanente e invariável nelas”⁸, com esta frase extraída do dicionário da Real Academia Espanhola⁹ Villafañe (2000, p. 23) chama a atenção para a natureza icônica da imagem e sua autônoma capacidade de significar.

Esta natureza icônica trata dos processos e elementos básicos sobre os quais a imagem se fundamenta. Antes de uma charge expressar uma crítica a um modelo de governo, o artista terá que se ocupar estrategicamente dos elementos que a possibilitem, valendo-se dos pontos, linhas, planos, cores, texturas, entre outros, para que este desenho possa elaborar crítica a um fato. Diferentemente do que expressa Romualdo (2000, p. 23), baseado num pensamento de Cagnin (1975, p. 33), para quem os elementos icônicos da charge como o ponto, as linhas e a

⁸ La naturaleza de las cosas. Lo permanente e invariable em ellas.

⁹ Diccionario manual ilustrado de La Real Academia Española. Espassa-Calpe. Madrid. 1975, p. 677.

massa, aqui possivelmente se referindo ao conceito de forma e cor, não podem ser tomados como unidades significativas ou representativas por si mesmas, dependendo do conjunto do desenho para gerarem significado.

A afirmativa acima é corriqueira no estudo da charge que, pela riqueza e congregamento de significações que possui, seduz o analista a trabalhar seu campo semântico. Em estudos sobre o desenho de humor é comum que o analista passeie pela descrição da personagem ou do fato representado, ou mesmo conte a história narrada no desenho, dedicando pouco ou nada à profundidade analítica e ao foco dos objetivos a que se propõe em seu trabalho. Este encantamento é próprio desta narrativa que, apesar de tratar de trabalhar com humor, deve ser tomada como um fenômeno comunicacional como outro qualquer.

Concordo aqui com o pensamento anterior de Romualdo (2000) no que se refere às significações semânticas da charge que só são plenificadas no conjunto dos elementos icônicos e, por vezes, verbais, porém discordo da afirmativa de que os elementos icônicos básicos, ponto, linha, forma, cor, etc, não consigam significar algo em sua materialidade. Tais elementos produzem significações e colaboram decisivamente na produção de sentidos plásticos, exatamente por suas materialidades, como sustenta Villafañe (2000, p. 22).

Kandinsky (2005, p. 10), pintor e professor da Bauhaus¹⁰ da primeira metade do século XX, encontrava já naquele tempo opiniões parecidas dentro da crítica das obras de arte. Afirma ele que é muito corrente, isso por volta da década de vinte daquele século, a opinião que dissecar a arte pelo intuito da análise seria fazer uma autópsia que mataria a própria arte. Na concepção de Kandinsky (2005, p. 10) tal pensamento “resulta da ignorante depreciação dos elementos postos a nu e de suas forças primárias”.

Dondis (1997, p. 52) também atribui importância à análise dos elementos visuais para conhecer e compreender categorias completas dos meios visuais e de obras individuais, fazendo com que o homem conheça o potencial de sua expressão visual.

Villafañe (2000, p. 21) reclama esta distinção em sua “Introducción a la teoría de la imagen”, quando lamenta que as análises feitas em manifestações icônicas de todos os gêneros, gravura, escultura, pintura, entre outras, voltam-se quase que totalmente para seus aspectos históricos e sociais e menos para a força expressiva de sentidos que aquela imagem (ícone) apresenta. Esta força expressiva não varia durante os séculos, é, sim, tomada pelas

¹⁰ Escola de design fundada em 1919 na Alemanha por Walter Gropius. Vanguardista no campo do design, arquitetura e artes, a Bauhaus inaugurou o estilo modernista e constituiu-se na primeira escola de design do mundo.

tendências sociais, políticas, econômicas, religiosas que fazem uso da imagem para deixarem sua marca na história.

Entremos agora na classificação dos elementos visuais proposta pela Teoria da Imagem de Villafañe (2000, p. 95) que dividiu os elementos da imagem em três grupos, segundo a sua natureza plástica. São eles: os elementos morfológicos da imagem, divididos em ponto, linha, plano, textura, cor e forma; elementos dinâmicos, divididos em movimento, tensão e ritmo; e elementos escalares, que se dividem em dimensão, formato, escala e proporção.

Os elementos morfológicos são os únicos que apresentam-se materialmente na imagem. Uma imagem pode apresentar um único destes elementos ou todos, dependendo da mensagem a que se propõe. Postos em um plano físico, o papel ou a tela de pintura, por exemplo, conseguem arquitetar a realidade num gradiente mimético ou abstrato. Formam um código, uma gramática, que reporta formas e tonalidades do mundo cotidiano.

Da relação dos elementos morfológicos entre si surgem os elementos dinâmicos e escalares. Estes últimos tentam trabalhar com a noção de tamanho do objeto em relação ao ambiente onde é representado, localizando-o no espaço. Já os dinâmicos imprimem a noção de tempo, tornando imagens fixas tensivas pela relação de causa-efeito, resultante do imbricamento dos elementos morfológicos.

Exemplos da ação destes elementos podem ser vistos na charge apresentada na Figura 1.



Figura 1 – Elementos demonstrados na charge

Fonte: Iotti (2011).

Representando os elementos morfológicos estão a linha, que dá forma aos carros e personagens e objetiviza modos sociais dos mesmos, desenha retas no solo representando um caminho e divide a imagem em planos, estabelecendo um horizonte mais ou menos no meio da charge. Ainda pode-se encontrar a cor que colabora com a linha na separação dos planos, uma vez que dá noção de profundidade à imagem. O ponto, representado no chão como pequenos grãos, e que acentua o efeito de textura da camada asfáltica. O rendimento desses elementos presenciais se prolonga para efeitos de movimento e escala na imagem.

Daí então surgem, da relação da linha com o plano material (plano que dita os limites da representação icônica), o efeito de perspectiva e da divisão do plano original e em planos plásticos (o plano plástico colabora para o efeito de profundidade na imagem). Os carros traçados como pontas que se lançam para frente compõem vetores de direção que, associados às linhas do solo, provocam um efeito deslocamento na imagem. O tamanho das personagens em relação aos objetos e sua distribuição na cena (entre os planos plásticos), produzem efeito de conotação à realidade, efeito escalar.

Para compreender melhor esta análise é necessário um passeio pelos elementos visuais da imagem.

2.4.1 Elementos visuais de primeira ordem: ponto e linha

Não haveria como começar a falar dos elementos visuais básicos sem iniciar pelo ponto e a linha. Em uma composição visual complexa, que envolva formas, planos, cores, texturas, ou numa simples expressão icônica, criada com poucos traços, o ponto e a linha constituem os primeiros elementos visuais a serem materializados e são capazes de dar estrutura à composição da imagem.

A menor, mais simples, abreviada e mínima unidade de expressão visual é o ponto. Ao mesmo tempo em que é capaz de transcender à matéria, pois não precisa estar representado graficamente para influenciar plasticamente em uma imagem (VILLAFANE, 2000, p. 98). Na natureza é a formação mais comum, diferente da reta ou do quadrado, o ponto, a rotundidade, como define Dondis (1997, p. 53), aparece em vários momentos desde o botão de uma rosa até a imagem panorâmica da terra vista da lua.

O ponto sozinho é capaz de desempenhar qualquer função plástica. Sua materialidade tem a capacidade de ir do nível zero, em que é inexistente mas subentendido na imagem, a um nível que é possível medi-lo. As propriedades que o definem plasticamente são a dimensão, a forma e a cor, cada uma destas propriedades faz uso do ponto, em maior ou menor grau, para expressar-se no plano material (VILLAFANE, 2000, p. 99). As modernas tecnologias que trabalham com imagens as produzem desde pontos mínimos agrupados, pixels. A película do cinema possui suas imagens gravadas em pequenos pontos chamados grãos.

Segundo Kandinsky (2005, p. 24), o ponto é introvertido, sendo a forma mais concisa e que nunca perde totalmente sua característica, mesmo que em sua forma exterior apresente ângulos. As energias¹¹ externas, vindas de todos os lados, que incidem sobre ele o tornam um elemento conciso, conforme mostra a Figura 2.

¹¹ Termo usado por Kandinsky (2005) para mostrar a relação dos elementos ponto e linha com o plano onde são observados. Estas energias existem num conceito plástico, criando vetores de direção ao impulsionar alguns elementos da imagem.

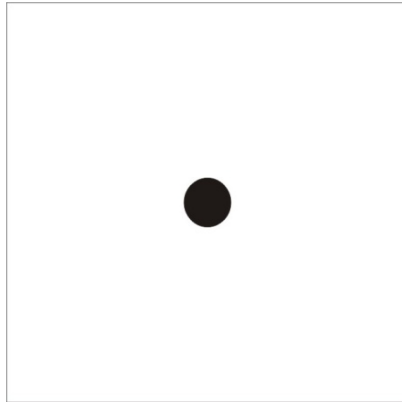


Figura 2 - Ponto concêntrico

Na linguagem o ponto representa interrupção, elemento negativo, ao mesmo tempo que é ponte entre um ser e outro, elemento positivo. Na música, a batida do tambor ou do pica-pau na árvore representam a temporalidade do ponto (KANDINSKY, 2005, p. 34).

Perazzo e Valença (1997, p. 18), que tratam os elementos da linguagem visual sempre atrelados aos suportes, materiais e ferramentas onde são materializados, definem o ponto como um elemento autônomo, uma imagem que fala por si. Lembram que extraído da escrita ele ganha liberdade para expressar sua variada significação.

O ponto pode ser considerado um elemento multi-significante, pois a variabilidade de sua forma pode fazer com que ele se constitua na mínima expressão icônica em um plano ou, aumentado em grande escala, venha a tomar conta do mesmo revelando formatos, texturas e cores. Sua forma vai além da circular (PERAZZO; VALENÇA, 1997, p. 20). Qualquer representação pictórica complexa reduzida ao extremo, onde forma e estrutura não são mais identificáveis pelo olho humano, torna-se somente um ponto.

Além de ser o elemento básico e fundador da imagem, o ponto tem outra destacável característica, sua natureza dinâmica. Na composição de um plano de representação o ponto estabiliza a mesma localizando o olhar do leitor em seu centro geométrico. Deslocando este ponto, uma tensão será criada, conforme mostra a Figura 3.

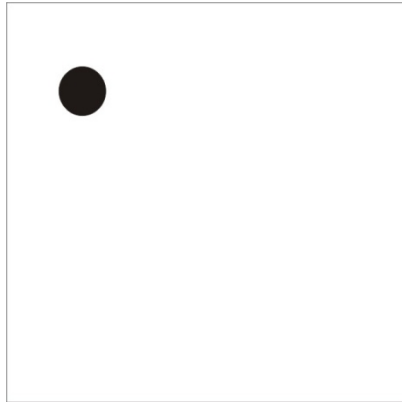


Figura 3 – Tensão de deslocamento

O ponto atua com grande força tensiva em um plano representacional. Na medida em que entra em relação com outro ponto no mesmo plano, ele começa a dividir esta energia com outros elementos. A divisão desta energia acaba por criar imagens cada vez maiores, com pontos justapostos, e que tem a capacidade de conduzir o olhar. Esta justaposição dos pontos cria, por sua vez, a ilusão de tom ou de cor (DONDIS, 1997, p. 54). O ponto transcende a matéria pois não necessita estar representado para se fazer perceptível, como explica Villafañe (2000, p. 101), para quem o centro geométrico de uma superfície constitui o espaço de concentração da atenção.

Ao colocar dois pontos em um plano representacional fechado cria-se uma ligação visual entre os dois, esta ligação compõe um vetor de energia que chama a atenção do olhar e conduz o mesmo, pois este feito potencializa a grande característica do ponto, a dinamicidade (VILLAFANE, 2000, p. 99). Os dois pontos dispostos no mesmo plano podem exercer uma força de atração entre si, dependendo da distância a que estiverem, conforme demonstrado na Figura 4.

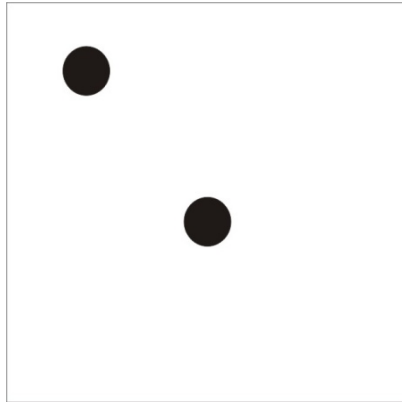


Figura 4 – Força de atração

Quanto mais próximos, maior a atração entre eles (DONDIS, 1997, p. 44). Na perspectiva, o ponto de fuga¹² direciona as linhas e guia o efeito de tridimensionalidade do plano de representação. Somada às suas qualidades dinâmicas, o ponto é considerado por Kandinsky (1997, p. 24) a forma temporal mais concisa, pois concêntrico, marca o tempo dentro do plano pela força interna e intrínseca que ele possui. Esta força é preservada, fechada no ponto, mesmo que suas dimensões sejam alteradas.

O ponto conciso, assim como descreve Kandinsky (2005, p. 24) representa suas forças internas. Por sua vez, no momento que forças externas arrancam o ponto do plano onde está inserido e o jogam para uma direção qualquer, este perde sua tensão concêntrica: “dele resultando um novo ser, dotado de uma vida autônoma e submetido a outras leis. É a linha” (KANDINSKY, 2005, p. 45). Na Figura 5, o ponto sai de seu estado de inércia e elabora uma trajetória de força unidirecional rumo ao infinito.

¹² Ponto determinado sobre a linha do horizonte de um plano representacional de onde partem linhas que organizam as dimensões do desenho.

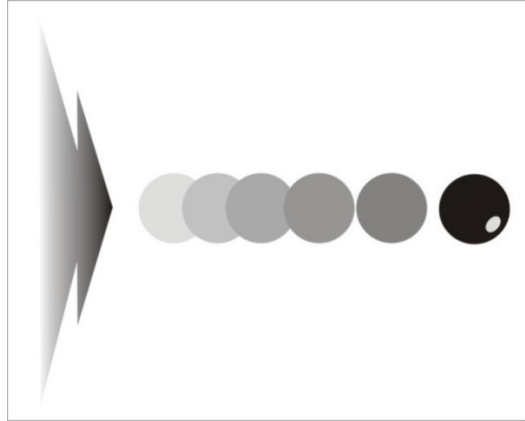


Figura 5 – Energia deslocando o ponto e formando a linha

Uma característica de alguns elementos plásticos da imagem é a capacidade de assimilarem-se uns aos outros. Fato que acontece com a linha ao subsumir o ponto. A sequência de pontos disposta em um plano cria uma linha, que por sua vez, criará depois a forma. Villafañe (2000, p. 103) define a linha com dois grandes propósitos, sinalar e significar. Ao mesmo tempo em que cria vetores de direção, a linha define formas, separa planos e produz efeito de volume em figuras bidimensionais.

Kandinsky (1997, p. 49) define a linha como o rastro do ponto em movimento. O salto do estático para o dinâmico. Villafañe (2000, p. 103) designa à linha cinco funções: a de criar vetores de direção que dão dinamicidade à imagem e promover relações plásticas entre os elementos da composição. Outra função atribuída à linha é a de separar dois planos, criando mais de uma dimensão. O mesmo efeito pode ser produzido pelo contraste cromático, porém, mesmo neste caso, a linha pode ser percebida na divisão dos tons. Por terceiro, cabe à linha dar volume a figuras bidimensionais com a superposição de linhas que tangenciam a linha de contorno. Outra função da linha, é a de representar a terceira dimensão, comumente usada para desenhar objetos lineares e postos em diagonal no plano, para acentuar o efeito de dinamicidade da linha e produzir o efeito de profundidade à imagem.

Por último, a linha tem a incumbência de guardar o formato estrutural da forma, ou seja, preservar a estrutura de qualquer objeto independente das variações de sua proporção e que garantam a percepção do mesmo. Villafañe (2000, p. 105) ainda lembra que a linha é a base de qualquer desenho e certamente o elemento dominante em grande número de imagens.

Entre os usos deste elemento plástico polivalente em uma imagem, Villafañe (2000, p. 105) classifica a linha em três tipos. A linha objetual, usada para a composição da imagem e

que faz parte de sua estrutura forma. Serve para garantir a materialidade da imagem pretendida. Outro tipo proposto é a linha de sombreado que imprime volume aos objetos e aporta o sentido de profundidade. O terceiro tipo de linha é a de contorno, muito usada na pintura pré-renascentista e no cubismo. Esta demarca o objeto no plano. Este tipo de linha é bastante usada na charge, pois é o produto direto do tipo mais comum de experiência do chargista com o papel. Tanto o bico-de-pena¹³ quanto as canetas esferográficas¹⁴ materializam a linha por contornos bem demarcados e que expressam o traço do chargista, uma assinatura sua.

As energias que incidem externamente sobre o ponto provocam seu deslocamento criando, por consequência, a linha. Interessante também é verificar que energias são estas e que tipo de linhas, traçados, deslocamentos, provocam. Kandinsky (2005) aborda este tema, cujo mecanismo é usado por grande número dos analistas da imagem. Foi ele que, de sua experiência como artista, extraiu detalhadamente os aspectos da linha.

Segundo Kandinsky (2005, p. 50), a linha reta é resultado de uma força externa que incide sobre o ponto, fazendo-o deslocar-se constantemente em direção ao infinito. Tem-se então tensão e direção em uma linha reta realizáveis em quatro possibilidades: *linha reta horizontal*, que corresponde à superfície. O autor a considera como linha de apoio, onde o homem repousa. Sua ressonância é fria¹⁵ e de relação com o plano. *A linha vertical* substitui o plano frio pela altura, quente, como considera Kandinsky (2005, p. 51).

A linha reta ainda pode se apresentar como *diagonal*. Nesse caso, o ângulo inclinado de forma igual às duas primeiras torna sua ressonância fria e quente, logo, sua energia como vetor é potencializada, como afirma Kandinsky (2005, p. 51), expressando assim maior dinamicidade e força do que quando desenhada horizontal ou verticalmente. Estes três tipos de linhas são apresentados na Figura 6.

¹³ Técnica de desenho em que é usada caneta com formato bico-de-pena e tinta do tipo Nankin. Muito usada para desenhar gravuras e pode apresentar riqueza de formas e contrastes.

¹⁴ Objeto alternativo usado principalmente para esboçar desenhos. Sua finalidade principal é a escrita por não conter estrutura e tinta adequada ao desenho.

¹⁵ Efeito de sentido relacional feito pelo autor e usado na pintura.

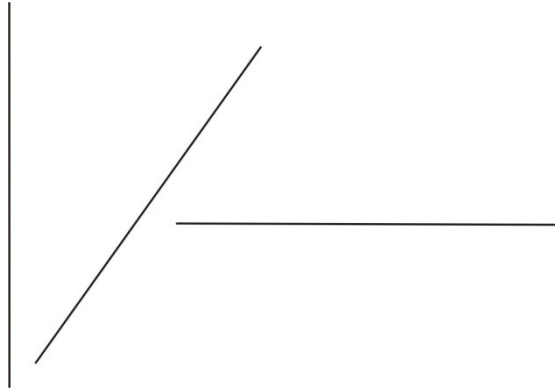


Figura 6 – Arquétipos das linhas retas geométricas¹⁶

O efeito de sentido de deslocamento nas linhas diagonais é notório nas charges que buscam expressar ação, explosão, lançamento, etc. Ainda existem as *linhas retas livres*, estas situam-se no plano original¹⁷ sem uma regularidade e equilíbrio dentro do plano, estas linhas, na expressão de Kandinsky (2005, p. 54) são frouxas e pouco aderem ao plano original.

Quando as forças externas atuando sobre um ponto são alternadas, estas darão origem a uma linha quebrada. Existem muitas, e dependendo do ângulo, mais agudas ou mais obtusas, criarão tensões diferentes. Kandinsky (2005, p. 60) classifica esta tensão com maior intensidade em linhas quebradas com ângulo de 45° e mais suave em ângulos de 135°.

Quanto mais agudo o ângulo da linha, mais quente, quanto mais obtuso, passando do ângulo reto, mais frio. Ao ponto que a linha vai tornando-se cada vez mais obtusa, ela vai perdendo sua força agressiva e seu calor até o ponto de tornar-se círculo. O círculo é o lado passivo do ângulo obtuso onde a tensão é quase ausente (KANDINSKY, 2005, p. 64). Isto se aplica às formas arredondadas do traço de alguns chargistas, as mesmas produzem efeito de unidade, se dão ao olhar de forma agradável. Representações pictóricas de ternura e carinho abusam destes ângulos pouco tensivos.

Na Figura 7, a charge mostra o efeito agressivo conquistado pelo uso da linha em ângulo fechado. É esta força plástica que dá a tônica da significação semântica “o maior ‘come’, devora, mata... o menor”. Os pequenos ângulos sucessivos aumentam a “agressividade” (semântica) da imagem.

¹⁶ Adaptado de Kandinsky (2005, p. 51).

¹⁷ É a superfície que comporta o conteúdo da imagem e seus domínios estão entre duas linhas horizontais e duas verticais. Também chamado de P.O., como tratam Villafañe (2000) e Kandinsky (2005).

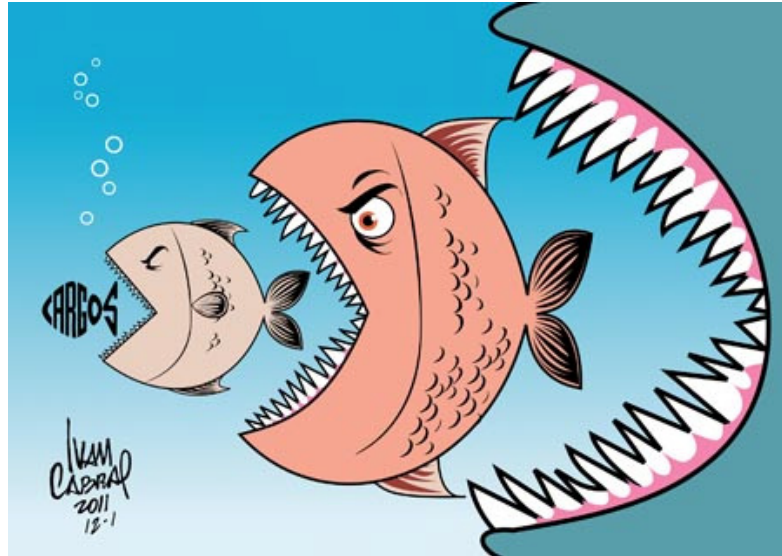


Figura 7 – Linha em ângulo fechado

Fonte: Cabral (2011).

Os dentes na imagem, antes de serem dentes (sentido semântico), são linhas em ângulo fechado formando pontas (sentido plástico) que lembram dentes, fato que evidencia a formação do significado plástico imediatamente antes do semântico. Ao contrário, as fendas abertas nos peixes, e que representam sua boca, na verdade elaboram, juntamente com a estrutura do peixe, um círculo que está para se fechar. Vejamos que a boca aberta representa um ângulo que está próximo de atingir os 360°. Isso gera uma atmosfera plástica tensiva na imagem e que colabora para o conceito, extraído de realidades sociais, que está sendo narrado, no caso, o discurso da disputa de poder na máquina pública e da sobrevivência de uma espécie perante uma cadeia alimentar. Discursos estes, com sentidos costurados pela ironia.

No momento em que duas forças exteriores exercem sua pressão sobre um ponto de forma simultânea e uma delas é contínua e predominante, teremos uma linha curva, como se percebe na Figura 8.

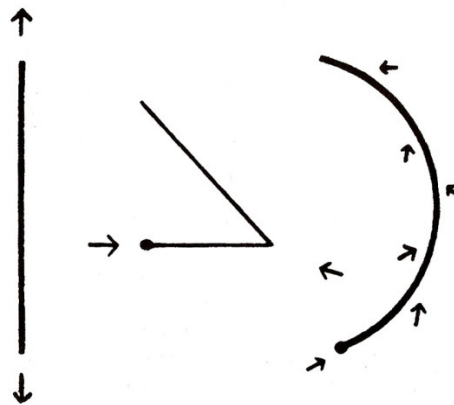


Figura 8 – Energias direcionadas sobre a linha¹⁸

Kandinsky (2005, p. 70) define o ângulo da linha curva como jovem e impulsivo e o arco que forma possui maturidade. Quanto maior a pressão, que desvia a trajetória do ponto, mais a linha tende a fechar-se em si mesma a fim de formar um círculo. Quando a força de desvio da direção do ponto mantém-se regular forma-se uma espiral (PERAZZO; VALENÇA, 1997, p. 31).

Existem vários tipos de linhas curvas, dentre eles destaca-se a ondulada. Neste caso, a alternância regular das pressões positivas e negativas criam um percurso com tensões positivas e negativas. As demais ondulações são produto da alternância irregular destas forças (KANDINSKY, 2005, p. 76).

Dondis (1997, p. 56) lembra que a linha cumpriu papel importante nas culturas dos diversos povos por oportunizar um sistema simbólico de notação, a escrita.

Estas definições da linha e o caráter tenso que elas imprimem nos deixam próximos da definição de efeitos de sentido que é capaz de provocar o traço do chargeiro. Muito mais que sua personalidade materializada, a linha denuncia o caráter melancólico, agressivo, nervoso, sóbrio, limpo, calmo, caótico, entre outros, que irá compor a forma dos objetos representados na charge. Esta forma criada por determinado uso da linha influenciará, por relação que esta manterá com os demais elementos morfológicos da imagem, na produção de efeitos de sentidos que se propõem na charge.

¹⁸ Adaptado de Kandinsky (2005, p.71).

2.4.2 A visibilidade do objeto através da forma

Os objetos representados no plano plástico da imagem precisam criar delimitações sobre o mesmo em relação a outros objetos e ao próprio plano. Neste sentido a linha volta a cumprir seu papel ao definir estes limites e tornar visíveis os objetos, desenhos, através de suas formas.

Para começar a falar de forma como elemento morfológico da imagem é importante delimitá-la em duas principais características: a forma e a estrutura. Qualquer objeto representado em uma imagem apresentará as duas características porém, independente das variações escalares que o mesmo possa sofrer neste plano espacial, sua estrutura permanecerá a mesma. A forma sim poderá variar. A estrutura é a propriedade perceptiva responsável pelo reconhecimento visual do objeto, sempre invariável (VILLAFANE, 2000, p. 127). O conceito de um objeto se baseia em sua estrutura.

Para Dondis (1997, p. 57), existem três formas básicas: quadrado, círculo e triângulo equilátero sendo que a autora atribui significados a cada uma delas. O quadrado expressa honestidade, enfado, retidão, perfeição, etc. Ao triângulo ação, conflito, tensão. Já o círculo, infinitude, proteção. Acrescentaria ao círculo significados de fluidez, unidade e comunhão.

Numa relação esquemática linha-forma-cor, Kandinsky (2005, p. 65) referencia o quadrado e seu ângulo reto à cor vermelha; o triângulo e seu ângulo agudo, à cor amarela; já o círculo e seu ângulo obtuso é relacionado à cor azul. Percebe-se clara relação de valores plásticos neste esquema proposto por Kandinsky, e que é muito útil à pintura. Os significados de uma forma associam-se aos significados de uma cor, quando então os dois remetem a sentidos semânticos correlatos que estão fora do texto visual.

Dondis (1997, p. 59), ainda tratando da forma, explica que todas as formas básicas são planas e simples e expressam três direções visuais: a linha reta (horizontal e vertical), a diagonal e o círculo, que é precedido pela linha curva. Fica claro aqui o resgate feito do conceito de linha de Kandinsky (2005), mas é interessante destacar os significados que Dondis (1997, p. 60) atribui a estas linhas já conceituadas por Kandinsky (2005). Segundo ela, a relação do homem com a linha horizontal/vertical é primária, representa a estabilidade visual, através dela o homem consegue se situar e localizar no meio ambiente.

A direção diagonal da linha revela a força direcional mais instável, perturbadora, ameaçadora. E a linha curva, formadora do círculo, produz significados que remetem à repetição, abrangência, calidez (DONDIS, 1997, p. 60). Este pensamento é materializado em

praticamente todas as charges do corpus deste trabalho uma vez que, existe uma forte representação do humano nestas formações discursivas preocupadas em retratar situações factuais, cotidianas que afetam sujeitos espalhados pelos mais variados discursos. Materializa-se plasticamente situações cotidianas.

Numa visão estética, considera-se a forma como o conjunto proposto na obra e não como significados individuais expressos por elementos isolados. Acreditam que “o objeto estético não tem uma forma, ele é uma forma” (PERAZZO; VALENÇA, 1997, p. 94). Nosso trabalho opcionalmente não seguirá por este caminho, pois a estética é fruto de uma estratégica elaboração de elementos plásticos de primeira ordem na imagem e das suas relações. Antes de analisar o conjunto da imagem, quero atentar para a riqueza das partes.

A imagem de um objeto é reconhecida mediante a combinação de duas estruturas: a do conceito visual, que vem a ser uma imagem de tal objeto armazenada na memória de quem observa, com a estrutura do próprio objeto. No momento em que os traços estruturais, que existem no objeto, forem semelhantes aos padrões existentes na memória de quem os observa, haverá reconhecimento da imagem. Villafañe (2000, p. 128) exemplifica usando a figura do cachorro, quando para reconhecer a imagem do mesmo não é necessário conhecer todas as raças existentes e sim, sua estrutura dominante.

O reconhecimento de um objeto pela sua forma dependerá do grau de simplicidade que sua estrutura apresentar. Quanto mais simples, mais reconhecível será. A percepção visual tende sempre à simplicidade. Como a estrutura da imagem é invariável, o que a torna simples ou não é o número de traços da forma. Villafañe (2000, p. 128) analisa a simplicidade de uma imagem pelo método quantitativo e qualitativo, sendo o primeiro responsável pelo levantamento dos elementos que definem uma estrutura. Estes elementos dividem-se em dois: os que tem valor estrutural, chamados r.e.g.¹⁹ e os que dependem da estrutura para significar, chamados pelo autor de traços da forma.

A simplicidade da forma e o reconhecimento da imagem que ela proporciona é notória nas caricaturas contidas nas charges. A caricatura procurará a distorção, o exagero de uma forma já conhecida. Porém, nem a mais elaborada distorção caricatural será reconhecível, se não for preservado ao menos um traço estrutural para lembrar o verdadeiro rosto, como mostra a Figura 9.

¹⁹ Denominação de Villafañe para *rasgos estructurales genéricos*.



Figura 9 – Caricatura de John Lennon com traços minimalistas, praticamente estruturais

Fonte: Sponholz (2010).

Ou seja, a competência do desenhista está em captar este traço estrutural, mínimo do rosto e representá-lo com formas distorcidas. Não é por acaso que as mais belas e originais caricaturas são as feitas com poucos traços (estruturais).

Esta técnica também é usada para o projeto de monumentos que irão representar lugares, cidades. Sua forma precisa ser simples para ser reconhecida e facilmente representada com poucos traços. É o caso da torre Eiffel em Paris, do Cristo Redentor na cidade do Rio de Janeiro e da Torre de Pizza, na Itália. Estruturas que se tornam símbolos. Os símbolos requerem esta simplificação radical da forma, como explica Dondis (1997, p. 92), que para ser eficaz, um símbolo precisa, além de ser reconhecido, ser lembrado e reproduzido. Estas facilidades, se atendidas, poderão tornar o símbolo pleno, um verdadeiro código compreendido universalmente.

Nas imagens mais complexas, produzidas com estruturas que requerem um modo analítico mais próximo para determinar sua simplicidade, Villafañe (2000, p. 132) elenca dois princípios a serem observados nestas imagens, a parcimônia e a ordem. Estes ditam fatores que interferem na simplicidade de uma imagem. A narrativa irá agregar aspectos do suporte em que foi originada em sua forma. O cinema e os quadrinhos são narrativas que apresentam estruturas mais simples pelos aspectos de sequencialidade e desenrolar de ações que oferecem.

A unificação de agentes plásticos e um repertório limitado dos mesmos também colaboram para a busca da simplicidade estrutural da imagem. O autor aqui exemplifica a forma sóbria com que é usada a linha que, ao mesmo tempo em que define contornos, é justaposta para gerar efeito de volume e sombras.

Com isto posto, é possível chegar-se a uma economia da forma buscando sempre o resguardo da estrutura do objeto e a harmonia dele com outros agentes plásticos.

2.4.3 Plano original e plástico

Enquadrar uma imagem nada mais é que delimitá-la, organizá-la em um plano. Mas uma distinção deve ser feita antes de se falar em plano: ele se subdivide em plano da representação e plano morfológico.

O plano da representação é o plano que serve de suporte à imagem, que dá condições físicas e espaciais para uma imagem ser construída. O lugar delimitado por linhas que definem o espaço onde o desenho da charge terá abrangência é o plano da representação. Tanto Villafañe quanto Kandinsky tratam este plano como Plano Original (PO). Kandinsky (1997) ao definir o plano deu grande importância ao PO, chegando a considerá-lo como elemento independente das forças do artista pela natureza própria que possui, conforme apresentado mais adiante.

O outro plano possível na imagem é o plano plástico, que faz parte da imagem em sua morfologia. Ele também é de natureza espacial. Geralmente está associado à textura e a cor, pois estes elementos produzem o efeito de profundidade ou relevo criando assim uma distinção entre os planos. São eles os responsáveis por compartimentar e fragmentar o espaço plástico da imagem (VILLAFANE, 2000, p. 108).

Superpondo espaços bidimensionais, o plano induz ao efeito de terceira dimensão. Villafañe (2000, p. 108) atribui ao plano uma característica em especial, a capacidade de organizar na imagem todas as características morfológicas e escalares de um objeto de forma bidimensional, o projetando em relevo ou profundidade. A enunciação icônica se faz pelo enquadramento.

Voltando ao plano original, PO, Kandinsky (2005, p. 105) dá atenção especial a ele, pois ao considerar as propriedades fria e quente às linhas horizontais e verticais, respectivamente, trata o quadrado do plano como um elemento icônico sereno, objetivo e

equilibrado. Ao predominarem dois tipos de linha, de altura e de largura, prevalece a ressonância objetiva do frio ou do quente. Linhas horizontais frias, verticais quentes. A posição das linhas no plano também produz uma ressonância na imagem. As linhas horizontais do quadrado podem ser altas ou baixas; alta: idéia de maleabilidade, leveza, liberdade; baixa idéia de peso, densidade, coerção.

Já as linhas verticais podem ser de: direita, linhas que se movimentam para casa, denotam cansaço e vão em busca do repouso; linhas de esquerda, que assemelham-se às horizontais altas e denotam maleabilidade, leveza, libertação. Depois destas colocações acerca das quatro linhas que compõem o PO, Kandinsky (2005, p. 115) traçou uma quinta linha, a diagonal, atravessando o PO. Em um PO retangular esta linha diagonal aumenta ou diminui dependendo do ângulo, indicando assim tensão.

Num plano mais largo a tensão é menor e a imagem adquire certa calma, fluidez. Em um plano mais alto a linha diagonal irá inclinar-se mais para a vertical aumentando consideravelmente a tensão do formato da imagem. A Figura 10 mostra esta variação.

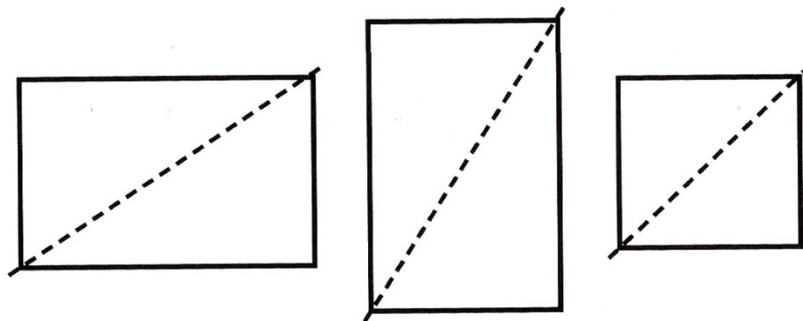


Figura 10 – A tensão do plano muda conforme a variação do ângulo da diagonal projetada²⁰

Vejamos a aplicação dos planos nos desenhos de humor demonstrada na Figura 11.

²⁰ Adaptado de Kandinsky (2005, p. 115).



Figura 11 – Aplicação de planos na charge

Fonte: Alecrim (2011).

O plano é composto por uma verticalidade onde as linhas laterais estão implícitas, e são maiores que as verticais, também subentendidas. O plano da representação prepara a imagem para a dramaticidade. O arranjo dos demais elementos morfológicos se dará em função das delimitações de espaço anteriormente ditadas pelo plano original. Notamos que o plano original e o uso das linhas na composição das formas, colaborarão com o tom do discurso pretendido. Nele enfatiza-se o Divino, a busca de uma força superior, que está no alto para o homem se proteger de algo “a chuva” que vem do alto. Todos elementos semânticos endossados em sua significação, pelos elementos visuais. Diferente da Figura 12 em que a narratividade é favorecida devido às linhas horizontais serem maiores que as verticais.



Figura 12 – Linhas horizontais e verticais na charge

Fonte: Pelicano (2011).

A forma predominante no plano plástico é da lama que sai da televisão, constituída por linhas horizontais que encontram no plano original, espaço suficiente para produzirem o efeito de deslizamento. O percurso da lama “desce” da parte esquerda do plano percorrendo toda a imagem até seu extremo direito. Aqui a enunciação narra o fato. O efeito de sentido de deslizamento imediatamente remete o enunciatário aos discursos relacionados aos deslizamentos de terra no Rio de Janeiro, que mataram centenas de pessoas em 2011.

2.4.4 Superfície tátil e ótica: textura

A textura compõe a superfície externa da estrutura da imagem e colabora para a formação dos planos quando associada normalmente ao próprio plano ou à cor. Segundo Villafañe (2000, p. 109), a textura dilata ou comprime o espaço e cria novas relações plásticas além de possuir qualidades táteis e óticas, pois pode criar a noção de superfície. Ela também pode expressar sentidos pelo material usado na confecção da imagem, como tinta, lápis pastel, giz carvão, entre muitos outros.

Villafañe (2000, p. 110) atribui à textura duas dimensões básicas: perceptiva e plástica. Quanto à qualidade perceptiva da textura, lembra o autor do papel que este elemento

desempenha junto com a luz para a percepção espacial. Onde houver maior disparidade na conjunção de duas imagens, mais perceptível a textura das mesmas será. A textura depende desta disparidade na imagem do contrário, ela quase inexistente como na imagem de um céu azul límpido (VILLAFANE, 2000, p. 110).

A gradação cromática, usada para efeitos de luz e sombra, é praticamente a essência da textura. Uma imagem, para ser texturizada, necessita representar relevo, por mais sutil que possa ser.

Disparidade e ausência dela são perceptíveis na Figura 13, onde o céu, apesar da aplicação de um texturizador do programa gráfico Photoshop, permanece inalterado.



Figura 13 – Textura²¹

A dimensão plástica da textura cria significados do real sem os quais as representações destes objetos, apenas com contorno, ficariam comprometidas. Dondis (1997, p. 70) afirma que a textura substitui frequentemente as qualidades de sentido do tato. O olho pede a confirmação da mão sobre a textura da superfície do material que vê. A maioria das texturas são óticas, o olho a vê mas ao tocar a imagem esta está ausente.

Esta falsificação é usada na natureza por animais para se disfarçarem de predadores. O homem faz o mesmo ao se camuflar para a guerra.

²¹ Fonte: Free Foto (2010).

2.4.5 A cor como experiência cromática

Ela é sem dúvida, como considera Villafañe (2000, p. 111), uma das mais complexas naturezas plásticas pertencente à morfologia da imagem. Guimarães (2003, p. 21), que analisa a cor usada no jornalismo, a considera um dos mediadores sógnicos de recepção mais instantânea.

Indo além da dimensão objetiva da cor, que pressupõe ser ela o resultado da excitação das células fotoreceptoras da retina, o autor lembra também o caráter subjetivo da cor, relacionado com a experiência do observador, onde variáveis podem intensificar ou amenizar o papel da cor nesta experiência. A cor como experiência sensorial que é, consiste num fenômeno em que um emissor irradia energia em forma de luz, em seguida esta energia é modulada por um meio fazendo com que se traduza em luz, à percepção de um receptor.

Não é possível conceber a cor sem que haja este processo em que a experiência cromática se realiza. A cor não está isolada nos objetos nem somente, na luz, é fruto de uma relação entre observador e objeto, expostos a uma fonte de energia que irradia luz (VILLAFANE, 2000, p. 112). As características físicas da luz como fenômeno não serão abordadas aqui e sim, conjuntos de significações que cada cor pode gerar em representações iconográficas.

Chamada de a “louca da casa” (VILLAFANE, 2000, p. 118), a cor possui, entre os elementos da imagem, duas propriedades gerais: espacial e dinâmica. O desempenho das cores no plano da representação obedece a duas perspectivas. A perspectiva cromática e a perspectiva valorista. Na perspectiva valorista existe o efeito da perspectiva²², resultado da relação entre elementos morfológicos, gerado pela cor quando esta apresenta diferentes graus de intensidade lumínicas. Neste caso, são comuns as sombras e cenas contrastadas. Em uma charge envolvendo uma paisagem urbana é comum o uso de silhuetas de prédios preenchidas com cores escuras para contrastar com as cores com maior luminosidade do primeiro plano. Este contraste destaca o primeiro plano e desfoca o terceiro por este somente servir de ambientação à cena, como mostra a Figura 14 em que, junto ao horizonte aparecem casebres desenhados numa tonalidade de cinza. Ao mesmo tempo, em primeiro plano a cor verde destaca o tanque militar e produz nele o efeito de relevo pela variação da tonalidade cromática.

²² Efeito visual de ordem espacial, que induz à terceira dimensão em imagens bidimensionais.



Figura 14 – A cor na charge

Fonte: Erasmo (2010).

Por sua vez, a perspectiva cromática prevê que a cor preencha a superfície do plano original. Aqui o contraste de luzes é bastante usado, mas não suficiente para gerar perspectiva (VILLAFANE, 2000, p. 119). Neste caso, é corrente formar-se uma imagem plana, “chapada”, onde no máximo se alcançará a bidimensionalidade.

A cor ainda ajuda a articular a composição do plano da representação. Os planos cromáticos estabelecem relações plásticas entre si gerando direções de cena, ritmos, etc. A proximidade ou distância podem ser relacionadas com o azul e o verde enquanto o amarelo e o vermelho podem indicar expansão (DONDIS, 1997, p. 125). Estas cores colaboram na arrumação da perspectiva do plano de representação e seu uso se justifica pela lógica de que, quanto mais próximo, mais quente ou mais luminoso um objeto pode parecer.

O ritmo é gerado pela cor por suas propriedades intensivas e qualitativas agindo ao mesmo tempo no plano da representação. A cor, por possuir características dinâmicas, é capaz sozinha de criar e definir formas. Esta capacidade somente é possível se ocorrerem contrastes de luz ou de gradiente cromático.

Além de permitir uma interação entre os planos, configurando sua propriedade dinâmica, a cor ainda possui propriedades sinestésicas, gerando sensações comumente perceptivas por outros sentidos humanos. Kandinsky (1996) em sua obra “Do espiritual na arte e na pintura em particular” associa a cor à música, à poesia e acredita num sincretismo

das artes com a pintura para que a alma do homem seja atingida pela arte. Dondis (1997, p. 64) afirma que a cor tem afinidades com as emoções humanas, o vermelho tendo significado de perigo, amor, calor, vida e outras tantas significações enquanto o amarelo é a cor mais ligada à luz e ao calor e o azul à passividade e suavidade.

As propriedades térmicas da cor constituem uma das mais significativas qualidades deste elemento, empregado nas expressões visuais. As sensações de quente e frio agem através da cor por convenções e o contraste que pode ser percebido entre cor e reações a certas sensações térmicas colabora para evidenciar esta propriedade.

Relacionando a forma com a cor, Villafañe (2000, p. 119) destaca as potencialidades que a cor possui para definir a forma, não necessitando do contorno da linha. Fato corrente nas charges digitais onde ferramentas tecnológicas criam com facilidade e rapidez planos cromáticos definidos somente por cores. O reconhecimento da forma, mais exatamente de sua estrutura, de um objeto depende da capacidade de reconhecimento constante que um elemento morfológico consegue produzir.

Villafañe (2000, p. 122) afirma que, neste ponto, o elemento morfológico ‘forma’ é mais eficiente que o elemento ‘cor’, sendo o primeiro o único que consegue oferecer capacidade constante de reconhecimento do objeto representado. Aqui, torna-se mais uma vez evidente o poder de condução do olhar e de definição de estruturas de um objeto que a linha tem, como explicou anteriormente Kandinsky (2005).

2.5 Elementos dinâmicos da imagem

Depois de relacionar e qualificar os elementos morfológicos da imagem, ou seja, elementos que possuem presença material na representação icônica e que produzem significados autonomamente, é necessário analisá-los em seus desempenhos, de forma conjunta. Vamos nos referir a partir de agora aos elementos dinâmicos da imagem que, juntamente com os elementos escalares, quais abordaremos na sequência deste percurso teórico, produzem significação pela relação que desenvolvem dentro da imagem.

Elementos de relação pressupõem uma dinamicidade, uma projeção, capaz de materializar na imagem características e circunstâncias do real. Villafañe (2000, p. 138) elenca três elementos como os dinamizadores da imagem: o movimento, a tensão e o ritmo. Segundo o autor, a natureza dinâmica da imagem está intimamente ligada ao conceito de

temporalidade. A relação entre a estrutura icônica temporal e espacial gera significações pertinentes a todas imagens, inclusive às fixas.

Ao imprimir temporalidade em uma imagem tenta-se reproduzir o tempo real, mesmo sendo o tempo da imagem um modelo do tempo real. Numa linguagem prática, o tempo da imagem é o único, ao contrário do tempo real, capaz de significar. Para o chargista conseguir esta modelização do tempo real, terá de usar estratégias plásticas como a tensão, que abordaremos em seguida.

Nesta tentativa de reproduzir o tempo por relações plásticas são encontrados dois resultados. Ao representar o tempo da realidade no esquema de sequência, logo teremos imagens sequenciadas. Ao abstrair o tempo real na imagem, produz-se uma imagem fixa. Importante ressaltar que as imagens fixas possuem tensão e ritmo tanto quanto uma imagem sequencial, faltando-lhe apenas o movimento.

O conceito do tempo presente em uma imagem fixa é mais bem entendido se pensarmos que uma narrativa, por exemplo a charge, possui o caráter de narrativa porque conta algo. Para contar algo (narrar) com uma imagem precisamos localizá-la em um espaço (onde) e um tempo (quando). Levando em conta este pensamento, nas imagens fixas isoladas o parâmetro temporal é abstraído, tornando-as essencialmente descritivas. Quanto menor o formato de ratio²³ menor será o caráter narrativo da imagem. Quanto mais longo o ratio da imagem fixa, mais narrativa ela se torna. Poderia se afirmar que em imagens fixas de ratio longo, maior horizontalidade, o tempo flui melhor, a exemplo do que descreve Kandinsky (2005, p. 50), sobre a linha desenhada na horizontal ou vertical do plano, sendo que na horizontal, ela imprime um efeito de suavidade, de deslizamento. Corresponde à linha de superfície, onde o “homem repousa ou se move” (KANDINSKY, 2005, p. 51), enquanto que a linha vertical tem ressonância quente, positiva, representa melhor a ação.

Na imagem em sequência os parâmetros tempo e espaço são essenciais para os efeitos de significação. Tanto para a história em quadrinhos, que tem sua narrativa expandida para mais de um quadro, quanto para o cinema que necessita potencializar a sequência de quadros para elaborar imagem. Na imagem fixa, a ativação dos elementos morfológicos pelos elementos dinâmicos da imagem possibilita a criação de uma estrutura espaço-temporal. Villafañe (2000, p. 139) ainda destaca que os elementos espaciais e temporais existem e dão dinâmica à imagem fixa devido à fórmula temporal de simultaneidade, onde tempo é dado em função do espaço criado e onde é delimitada a imagem.

²³ Villafañe (2000) define ratio como o formato da imagem fixa em relação ao tamanho de sua horizontalidade e verticalidade e a consequente sequência temporal que poderá fornecer à imagem.

O formato imagem fixa ou sequencial ocorre na charge atendendo à necessidade do chargista de plenificar sua narrativa. Porém, é mais recorrente o uso da imagem fixa para a elaboração da charge. Na imagem fixa, o espaço é permanente e fechado; nas sequenciais o espaço é mutativo e pode prolongar fenomenicamente para além do espaço do quadro (VILLAFANE, 2000, p. 140).

Um exemplo de dinamicidade em uma charge, imagem fixa, são as linhas que induzem ao sentido de deslocamento de uma personagem. Linhas curvas na vertical paralelas às pernas da personagem colaboram com o significado de movimento do mesmo. Kandinsky (2005, p. 70) ao teorizar a linha já apontava o caráter de suavidade, leveza, deslizamento que a linha curva produz.

Se cada elemento morfológico da imagem possuir propriedades qualitativas e quantitativas, e em suas relações forem capazes de provocar movimento dentro da imagem fixa, é conclusivo que um equilíbrio dar-se-á na imagem segundo uma regrada distribuição dos elementos dinâmicos nesta. Para uma aproximação do regramento dinâmico da imagem fixa, é necessário conhecer os principais elementos dinâmicos que agem na composição da imagem fixa. São eles, a tensão e o ritmo.

2.5.1 A composição desestabilizada: tensão

Numa composição pictórica, os elementos da imagem são dispostos de maneira que produzam significações de forma conjunta. Esta união pode ser harmônica ou não. No caso de uma distribuição harmônica dos elementos, obtêm-se algo muito próximo do equilíbrio da composição. Villafañe (2000, p. 147) chama de equilíbrio estável à simetria compositiva da imagem. Onde houver assimetria da distribuição dos elementos da imagem, sendo alguns deles mais tensivos que os outros, o equilíbrio é conseguido mediante uma compensação de tensões. O autor chama isso de equilíbrio instável.

Note-se que na imagem fixa a tensão é gerada pela constante articulação dos elementos compositivos da mesma, sendo a tensão a criadora do movimento nestas imagens. Os agentes plásticos criadores da tensão são a proporção, a forma, a orientação e o contraste cromático. Na *proporção*, a substituição de estruturas mais estáveis, como o quadrado ou o círculo, por estruturas que fogem deste esquema mais “agradável”, gerará uma tensão. Kandinsky (2005, p. 106), ao explicar a forma do quadrado, retrata bem a falta de tensão

existente neste elemento, por ser o quadrado a forma mais equilibrada das forças quente (vertical) e fria (horizontal), fazendo do quadrado a forma mais objetiva de um PO. A estabilidade conferida a uma composição através das proporções áureas²⁴ pode servir de exemplo à quase ausência tensiva em uma imagem.

Outro agente plástico que causa dinamicidade na imagem é a *forma*. Aqui fica bem exposto por Villafañe (2000, p. 148) que a deformação, a disparidade, a inquietação gerada pela fuga da forma aceitável, gerará tensão. Se na proporção se deforma a estrutura do objeto, desta vez deforma-se a forma. Nesta definição, fica clara a possibilidade tensiva que a forma pode causar uma vez que, orbitando ao redor da estrutura, a forma expande a imagem do objeto podendo imprimir, ou adicionar, uma carga de significados que, ao mesmo tempo que não altera a estrutura do mesmo, multiplica suas expressões e presença significativa dentro do plano em que este objeto está representado. A arte abstrata e a caricatura são exemplos disso, pois colocam o observador em um labirinto de significados, quando este, na verdade, procura buscar nexos da imagem com a realidade.

Entre a ressonância positiva da linha vertical e a negativa da linha horizontal, a linha oblíqua, ou *orientação* oblíqua dos objetos, é geradora de maior dinâmica na imagem, segundo Villafañe (2000, p. 148). A linha oblíqua quebra o equilíbrio que as outras duas linhas sugerem por se colocar significativamente entre as duas e ser elemento essencial em todas as representações de perspectiva. Por sua vez, Kandinsky (2005, p. 115) atribui à linha oblíqua uma maior capacidade de variações entre os eixos horizontal e vertical. Esta capacidade dá às posições oblíquas energia maior para dinamizarem os elementos da imagem.

Na Figura 15 as personagens estão em posição oblíqua e em dimensões antagônicas. O efeito tensivo é de choque eminente.

²⁴ Proporção que distribui os objetos na imagem. Para obtê-la divide-se um quadrado ao meio, projetasse uma linha diagonal em um dos quadrados até a base horizontal. O resultante desta projeção irá compor um plano de proporções agradáveis.



Figura 15 – Quadrinho Homem-Aranha²⁵

A *cor* também gera tensão na imagem na medida em que apresenta-se mais ou menos contrastada. Figuras num possível terceiro plano apresentam-se longe de quem as observa, portanto com cores mais escuras e uniformes. Ao contrário, as mais próximas são mais claras e definidas. Este contraste cromático movimenta a imagem entre os planos morfológicos. No caso da Figura 15, o foco de luz principal é colocado no terceiro plano criando um contraste cromático interessante na figura do vilão em primeiro plano. Ressaltando assim seu aspecto sombrio e focando a cena acima da linha do horizonte, o que agrava o efeito tensivo uma vez que os objetos tendem a buscar o solo.

2.5.2 A cadência dos elementos: o ritmo

O ritmo é encontrado em uma imagem fixa, pictórica, à medida que é possível perceber a constância de alguns elementos nesta imagem. Em uma composição em que exista o predomínio de linhas retas e contornos suaves, e em outra onde a variação dos elementos cria formas diagonais, com linhas quebradas e expressões agressivas, o ritmo fica bastante evidente.

As Figuras 16 e 17 apresentam exemplos de variação de ritmo em charges.

²⁵ Fonte: Central de Quadrinhos (2010).



Figura 16 – Traço mais leve

Fonte: Duke (2010).

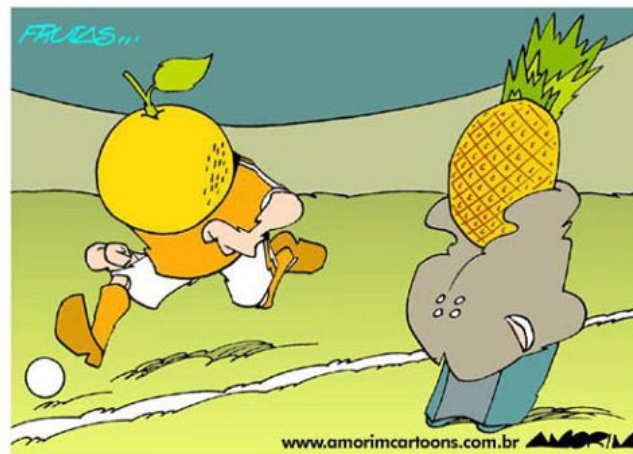


Figura 17 – Traço pesado, com maiores definições²⁶

Fonte: Amorim (2010).

Segundo Villafañe (2000, p. 154) qualquer elemento plástico é capaz de criar ritmo em uma representação plástica, sendo a cor novamente um agente rítmico/tensivo de maior destaque. Estes elementos produzirão ritmo pela alternância que estiverem dispostos em tal

²⁶ Fonte: Amorim (2010).

plasticidade e a forma como aparecerão, fortes ou débeis. A nosso juízo, e levando em conta a fusão dos elementos morfológicos da imagem para a produção de dinâmicas, o traço do chargista é percebido pelo ritmo da forma imprimida pelo mesmo. Este irá usar linha, cores, formas de tal maneira que o ritmo destes usos o denunciara a quem estiver olhando.

2.6 Elementos escalares da imagem

Estes elementos procuram construir relações entre os elementos morfológicos e os dinâmicos, fazendo com que a imagem produza outras significações. São de natureza quantitativa e harmonizam os elementos já materializados no plano da representação. Para ilustrar uma faceta deste assunto, a relação, entre o objeto que se encontra no primeiro plano e elementos do terceiro plano, terá harmonia se uma perspectiva, que respeite o tamanho de cada objeto em cada plano, for estabelecida. Daí sua natureza quantitativa. Diz respeito à dimensão, formato, escala e proporção dos elementos no plano plástico. Estes atributos constituem os elementos escalares da imagem.

2.6.1 Dimensão do homem e das coisas

O homem tenta construir o ambiente onde vive segundo seu tamanho. Ele segue uma dimensão que permite uma perfeita convivência dele com seu espaço. Na imagem este aspecto é mais suscetível de variação, conforme Villafañe (2000, p. 156). Foi por volta do século XV que muito precariamente a perspectiva foi usada pela primeira vez para elaborar dimensões de terceiro plano. Nesta época, segundo Hurlburt (1986, p. 74), a linha do horizonte e o ponto de fuga começaram a ser usados como balizadores do desenho projetado em mais de dois planos. A Figura 18 mostra a perspectiva projetada sobre figura geométrica.

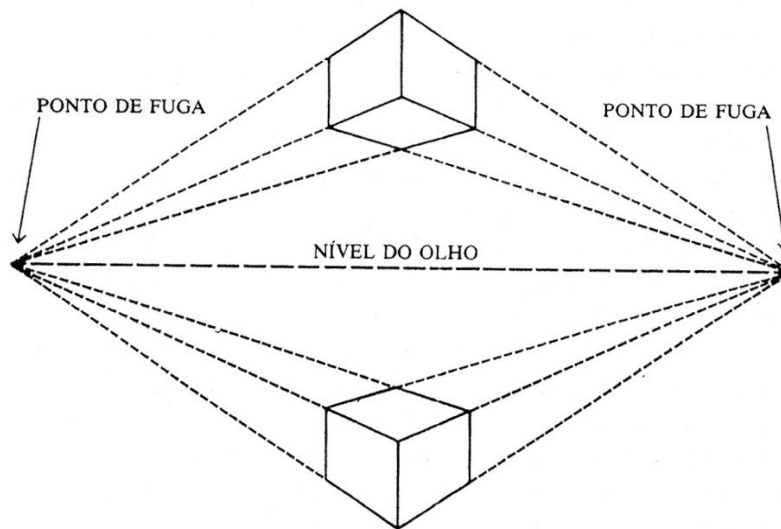


Figura 18 – Perspectiva projetada sobre figura geométrica²⁷

A dimensão é um fenômeno perceptivo, pois o tamanho do objeto observado nunca muda e sim a distância dele em relação a outros planos plásticos. Mudando-se o gradiente de tamanho dos elementos dentro de uma composição se obterá um efeito de projeção e profundidade desta cena. Cabe à dimensão a hierarquia dos elementos dentro do plano. Esta, usada em desproporção à imagem real, é capaz de atribuir grandeza, relevância às figuras representadas. Neste ponto, como já dito, a imagem varia muito em relação ao seu referencial real. O impacto visual é outro fator gerado pela dimensão da imagem icônica. Villafañe (2000, p. 157) afirma que tal impacto reflete no homem a partir do momento em que o mesmo se depara com uma imagem de mais de 27 metros quadrados.

Usando linhas que saem de um horizonte estabelecido no plano, a perspectiva estabelece relação dos objetos com a sucessão de planos e dita valores à escala destes objetos. A perspectiva praticamente serve de matriz à projeção de planos em uma imagem tridimensional.

²⁷ Fonte: Dondis (1997, p. 76).

2.6.2 O formato do plano original

Já mencionado neste trabalho, o plano original é o plano material, suporte, escolhido para receber a imagem icônica. Por sua vez, o formato escolhido para o plano torna-se elemento escalar de primeira ordem, pois este irá ordenar a fruição do tempo na imagem e será o primeiro elemento icônico do resultado da composição (VILLAFANE, 2000, p. 158).

A definição do formato é feita pelo valor de ratio de suas linhas horizontais e verticais. As imagens consumidas pelo homem tendem a seguir um padrão em seu formato, no caso de ratio largo, sendo que qualquer imagem mais vertical toma caráter de transgressão visual, segundo Villafañe (2000, p. 158). A característica mais atuante no tamanho do formato da imagem fixa, neste caso, volta a ser a capacidade de sequência temporal. Imagens com ratio curto, mais altas que baixas, tem capacidade descritiva; de ratio largo, mais baixas que altas, capacidade narrativa. O ratio é demonstrado na Figura 19.

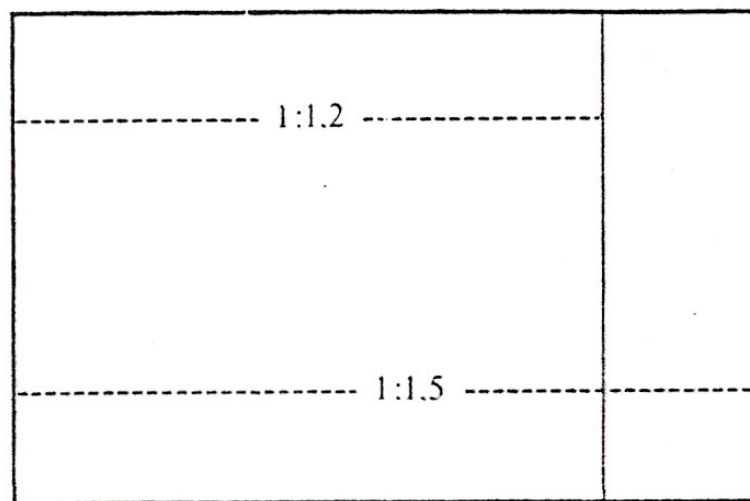


Figura 19 – Ratio na descrição de Villafañe²⁸

A maioria das charges ocupa um formato de ratio praticamente quadrado sendo que o chargista, algumas vezes, tenta tematizar o assunto numa sequência de desenhos dentro da

²⁸ Fonte: Villafañe (2000, p.159).

própria charge. Isto é possível, porém a narrativa não flui agradavelmente como feita nos tradicionais quadrinhos de tiras.

2.6.3 Elemento de relação: a escala

Este elemento possibilita colocar em relação à representação dos objetos da realidade com os da imagem (VILLAFANE, 2000, p. 160). O autor considera o elemento escalar, de natureza quantitativa, o mais sensível dos elementos escalares pois, permite resguardar as características estruturais dos objetos quando estes variam de tamanho no plano. Diferente da realidade, na imagem produzida o objeto pode variar de tamanho, entrando numa relação de escala, para que a representação de terceira dimensão possa acontecer. A escala trata assim, de organizar estes objetos dentro dos planos plásticos estabelecidos para que haja harmonia entre o objeto e o meio onde está representado, e vice-versa.

Dondis (1997, p. 72) afirma que o grande não pode existir sem o pequeno, para definir escala. Na definição feita pela autora, esta atribui valor fundamental à medida do homem para estabelecer-se escalas. No design, principalmente na área do conforto e ergonomia²⁹, tudo o que é fabricado leva em consideração um tamanho médio que corresponde às proporções humanas.

Por se tratar a escala de um elemento muitas vezes resultado da ilusão ótica, depende ela não só das medidas estabelecidas para relação entre objetos do plano mas, também, da relação dos objetos lado a lado. Objetos grandes podem estender a ilusão de tamanho para objetos menores próximos.

2.6.4 A proporção

Uma vez relacionado o objeto com os demais componentes da imagem em seus diversos planos, deve-se tratar de dimensionar este objeto e suas partes e estas partes entre si (VILLAFANE, 2000, p. 160). A busca pela proporção mais harmônica vem desde o século V

²⁹ Trata da compreensão das interações entre os seres humanos e outros elementos de um sistema. Definição feita pelo Conselho Científico Internacional de Ergonomia em 2000.

A.C. quando algumas civilizações ocidentais, segundo o autor, usavam a cabeça como a sétima ou oitava parte do corpo humano e a constituíam como módulo dimensional.

A proporção exata dos objetos representados nas artes e na arquitetura é algo a ser buscado, porém, segundo Villafañe (2000, p. 161), o modelo que mais se aproximou à relação de proporção entre as partes de um objeto foi a chamada divina proporção, a “seção áurea”. Já me referi a ela anteriormente como “proporção áurea” por ser uma técnica que estabiliza a imagem eliminando dela praticamente toda tensão. Obtém-se tal proporção seccionando um quadrado, P.O., em duas partes e, projetando a diagonal de uma das partes sobre a prolongação da base do quadrado, até se obter um retângulo áureo. A Figura 20 apresenta o modelo de seção áurea.

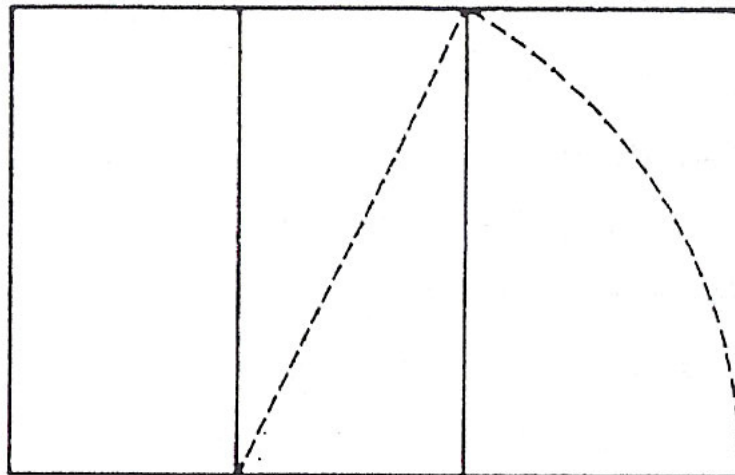


Figura 20 – Modelo de seção áurea³⁰

A divina proporção é a que melhor assimila ao campo de visão humano e pode ter sua concepção baseada na tradição ocidental de criar imagens, desde o renascimento (VILLAFANE, 2000, p. 163).

³⁰ Fonte: Dondis (1997, p. 74).

2.7 Significações semânticas na charge

Da constituição plástica, surgem os significados. Já se falou algo sobre aqueles específicos da natureza icônica da charge. Pode-se, agora, agregar outro grande campo de significações deste gênero de expressão jornalística, o campo semântico.

Aqui analisados em segundo plano, mas não com menor importância, os significados semânticos contido na charge são de amplo espectro e variedade enunciativa. Sendo a charge um enunciado, cabe a ela congregiar assuntos, discursos e sujeitos e alocá-los em uma narrativa. Como bem define Benveniste (2006, p. 83) sem enunciar, a língua é só uma possibilidade. Depois de enunciar, a língua é transformada em instância do discurso. A correta apropriação dos elementos visuais torna a charge um excelente enunciado construído para comunicar para e em função do outro; assim como o locutor o faz ao assumir a língua e implantar o outro perante si (BENVENISTE, 2006, p. 84). Eis que enunciar é estabelecer uma relação apropriando-se de um meio, o enunciado, aqui visual.

Cabe lembrar que no enunciado charge, os discursos que nela se envolvem são os mais variados; e na busca do humor, a produção semântica sofre uma transgressão ao que é aguardado pelo enunciatário. Este fato confirma o caráter polissêmico da charge.

A polissemia trata de deslocar e romper o processo unitário de significação, por esta razão atua no aspecto da criatividade produtiva quando desloca e rompe sentidos esperados, estabelecidos. A polissemia produz sentidos diferentes por oferecer à linguagem o diferente, por deslocar regras. Estes atos afetam a relação dos sujeitos e dos sentidos com a história e a língua (ORLANDI, 2002, p. 37).

Do número de fenômenos que esta narrativa é capaz de produzir devemos estabelecer um limite para atender os objetivos deste trabalho, sendo que o mesmo centra-se nos aspectos de significação plástica.

Dado isso, as significações semânticas da charge jornalística serão analisadas no interdiscurso e na polifonia contidos nela.

Sem dúvida uma das grandes características semânticas da charge é sua capacidade de reunir assuntos, de sintetizar situações, de aglomerar, chamar eventos para um mesmo enunciado. Esta capacidade lhe confere o caráter interdiscursivo como elemento chave para conduzir o enunciatário ao humor. Este jogo de relacionar fatos, por vezes postos em extremos editoriais pela mídia, como por exemplo política e futebol, causa no leitor uma

surpresa. Esta surpresa, este modo de olhar o fato sob outro ângulo, é característica da charge e só é obtida por ela pelos recursos interdiscursivos do texto de humor.

Romualdo (2000, p. 67), que analisa a charge pelo seu caráter intertextual e polifônico, destaca que a intertextualidade, aqui tratada como interdiscurso, é muito usada em textos literários, mas é comum encontrar textos visuais que apresentam o mesmo fenômeno. O autor faz em seu estudo a análise do intertexto entre a charge e textos visuais e a charge com textos verbais, do jornal onde é veiculada. Percebe-se no trabalho de Romualdo (2000) claramente a capacidade da charge congregar discursos e remeter o leitor a eles dentro dos assuntos elencados do próprio jornal (quando a charge aborda o assunto de capa ou do editorial) a assuntos extra-jornal, em que o leitor irá formular sentidos pelos conteúdos que absorveu de outras mídias.

Seguindo nesta perspectiva de Romualdo (2000), é interessante destacar como Orlandi (2002, p. 33) diferencia intertexto de interdiscurso, onde o intertexto relaciona o texto com outros textos, num sentido superficial da língua. Por sua vez, a autora define interdiscurso como sendo um conjunto de formulações feitas, e que já foram esquecidas, mas que conseguem determinar, influenciar o que é dito no presente. Isso graças à capacidade do interdiscurso de remeter a memórias do já-dito.

Estas memórias, segundo Orlandi (2002, p. 30), chamadas de memórias discursivas, foram discursos produzidos antes ou em outro lugar. Este já-dito que interfere no que é dito fundamenta o funcionamento do discurso e faz compreender a relação de seus sujeitos com a ideologia (ORLANDI, 2002, p. 32). A autora, citando Courtine (1984), afirma que no interdiscurso fala uma voz sem nome.

A noção de esquecimento, de Michel Pêcheux, é trabalhada por Orlandi (2002, p. 35), quando esta expõe a forma ilusória do sujeito de pensar em ser ele a origem do discurso, quando o discurso, na verdade, é remetido no nível do inconsciente à sentidos já existentes.

Neste constante movimento remissivo de discursos ditos agora a discursos já ditos, Orlandi (2002, p. 36) estabelece dois processos básicos do funcionamento da linguagem, que achamos muito pertinentes para explicar o funcionamento do interdiscurso na charge, a paráfrase e a polissemia. Na paráfrase mantêm-se a memória, o pensamento que é consultado a cada ato discursivo. A paráfrase resguarda sentidos já constituídos e esperados e permite ao homem produzir o dizer a partir de processos já cristalizados (ORLANDI, 2002, p. 37). Já na polissemia, como já definido anteriormente, o recurso remissivo a sentidos estabelecidos é desviado, gerando assim uma quebra na expectativa do enunciatário.

Esses movimentos de reportar-se ao sentido já estabelecido, paráfrase, e de criar outros sentidos, pelo desvio do sentido esperado, polissemia, são movimentos que causam surpresa no leitor da charge. Ao mesmo tempo em que ele é estimulado a buscar sentidos estabelecidos ao ver a caricatura de um político (homem público, sério, responsável, de caráter reto), é tensionado ao entender que esta imagem³¹ está associada a uma raposa espreitando um galinheiro (animal sorrateiro, traiçoeiro, predador).

A capacidade de criatividade com o enunciado, no caso a charge, é melhor definida por Bakhtin (2003, p. 264) quando este estabelece gêneros ao discurso. Segundo o autor, o discurso secundário, de características complexas que compreende o discurso artístico, científico, sociológico, etc. ao ser elaborado incorpora e reelabora gêneros primários, estes definidos por Bakhtin (2003) como simples. Pelo caráter icônico, humorístico e polissêmico da charge ela pode ser enquadrada, segundo a delimitação de discurso proposta pelo autor russo, como gênero secundário. Por sua vez, as significações plásticas poderiam ser consideradas como de gênero primário, por darem condições de construção do conteúdo semântico, e este poderia se considerar de gênero secundário.

Por tratar o enunciado como responsável por introjetar a língua na vida, Bakhtin (2003) trata de especificar as condições em que este enunciado é produzido. O que chama a atenção e está consoante com o objeto deste trabalho é a condição individual do enunciado. Esta condição expressa a individualidade do enunciadador. Bakhtin (2003, p. 265) destaca que nem todos os gêneros são condicionantes da singular performance de estilo. Por exemplo, os gêneros discursivos militares, onde é necessária uma forma padrão de sua produção. Os gêneros mais suscetíveis de expressão individual são o artístico-literário. Se bem que, lembra o autor, em diferentes gêneros existem incorporações da língua de forma individualizada (BAKHTIN, 2003, p. 265).

As relações interdiscursivas do enunciado também são debatidas por Koch (1998, p. 46), que fala da característica heterogênea do texto, tendo ele uma relação de seu interior com seu exterior e, do exterior, com outros tantos que retoma, com que dialoga ou alude ou com que se opõe. O linguísta diferencia intertextualidade em sentido amplo e em sentido restrito. A intertextualidade de sentido amplo se aproxima mais da interdiscursividade de que trata a Análise do Discurso. Neste processo é possível verificar as propriedades formais ou estruturais de alguns gêneros textuais e que são memorizados como esquemas textuais. A eles os usuários da linguagem recorrem toda vez que acionam a língua (KOCH, 1998, p. 48). O

³¹ A imagem aqui é expressa no sentido de uma construção social de significados, de que trata Orlandi (2002, p. 42). No caso, a imagem social, original e primeira, do político.

caráter humorístico, debochado, brincalhão e crítico do texto chágico releva à amplitude de seu discurso e somente através dele, poderá se constituir uma charge.

Na intertextualidade de sentido restrito ocorre a relação de um texto com outros previamente construídos. Reforçando o que já afirmou Orlandi (2002), que distingue intertexto, relação de um texto com outros já estabelecidos, de interdiscurso, relação de memória do discurso com a história da língua. Koch (1998) define esta relação entre textos ao estabelecer subseções na intertextualidade de sentido restrito.

A autora fala de intertextualidade de conteúdo, quando o autor do texto imita ou parodia estilos de uma determinada área do conhecimento; a intertextualidade explícita, quando o autor cita a fonte do intertexto; implícita, quando não se cita a fonte e o enunciatório precisa fazer a ligação do texto com o intertexto, como acontece na paródia, paráfrase e ironia; na intertextualidade das semelhanças, onde o texto incorpora o intertexto para nele buscar autoridade, apoio; na intertextualidade das diferenças o texto incorpora o intertexto para ridicularizá-lo; e o intertexto alheio, em que um enunciador genérico é responsável por enunciações de origem indeterminada, caso dos ditos populares, adágios, etc. (KOCH, 1998, p. 50).

A charge pode fornecer vários exemplos de intertextualidade de sentido restrito, uma vez que baseia seu discurso em fatos e sustenta-se neles para elaborar sentidos. Por exemplo, na intertextualidade implícita, é comum encontrar símbolos, características ou até mesmo caricaturas, que deixam evidente a que ou quem se referem, porém, esta interpretação cabe ao leitor. Neste processo, o enunciador convoca o enunciatório a colaborar na produção do sentido semântico. A responsabilidade da compreensão da charge é dividida com o enunciatório, criando assim um grau maior de envolvimento entre os dois, fortalecendo a audiência.

As significações semânticas das charges jornalísticas necessariamente passam pelos interdiscursos do cotidiano na imprensa, de tal modo que, seria necessário uma exploração dos aspectos polifônicos dela. Polifonia e interdiscurso seriam um passo normal na análise pretendida, mas a exiguidade do tempo (dois anos) para o mestrado e dissertação, faz com que esse aspecto fique para futuros avanços teóricos e metodológicos nos estudos da charge jornalística.

Os diálogos estabelecidos dentro e fora dos discursos foram uma preocupação de Mikhail Bakhtin quando se deteve a analisar o romance de Dostoiévski³². Nesta análise o autor percebe a importância dada por Dostoiévski às muitas vozes que compõem o tema do romance. “Em toda parte há certa interseção, consonância ou intermitência de réplicas do diálogo aberto com réplicas do diálogo interior das personagens” (BAKHTIN, 2003, p. 199).

Koch (1998, p. 50) explica que Ducrot (1980, 1984) explora o sentido da polifonia sob as diversas perspectivas, posicionamentos que ocorrem nos enunciados, propondo dois tipos de polifonia: com mais de um locutor no mesmo enunciado, no caso dos discursos, citações, referências, etc; e com mais de um enunciador no mesmo enunciado representando perspectivas diferentes.

Koch (1998) procura estabelecer diferenças entre os conceitos de intertextualidade e polifonia, considerados por vezes uníssonos, quando afirma que “todo caso de intertextualidade é um caso de polifonia, não sendo, porém, verdadeira a recíproca” (KOCH, 1998, p. 57). E a autora explica que na intertextualidade a presença do outro é confirmada pela própria presença de um intertexto. Na polifonia a alteridade é encenada pela incorporação de pontos de vista, vozes, no texto.

³² Obra de 1929 publicada no Brasil em 1963 com o título Problemas da Poética de Dostoiévski. Bakhtin trata de caracterizar o dialogismo presente no romance. É considerada como obra que introduz os estudos de Bakhtin ao conceito de polifonia.

CAPÍTULO III – ESTRUTURA SIGNIFICANTE PLÁSTICA E SEMÂNTICA

Esta análise está baseada fundamentalmente nos estudos teóricos da imagem em Villafañe (2000), professor da Universidade Complutense de Madri, na Espanha. A teoria por ele formulada constitui parte do ferramental teórico-metodológico usado neste trabalho, contando, ainda, com auxílios principalmente de Kandinsky (2005) e Dondis (1997).

Ainda são desenvolvidas as análises de efeitos de sentido expressos pelos demais elementos morfológicos, dinâmicos e escalares da imagem presentes na charge e com suporte de autores que já foram arrolados no capítulo II.

Partindo do princípio de que os elementos plásticos da imagem têm capacidade autônoma de significação e que preparam estrategicamente toda estrutura icônica da charge para a posterior elaboração do sentido semântico, faz-se necessária a análise dos elementos plásticos da charge e os sentidos que estes são capazes de produzir, como afirmação deste projeto de Dissertação.

Deixando clara a intenção metodológica deste trabalho, é necessário dar ênfase aos rumos que esta análise toma. Como já se disse, tomam-se dois aspectos em uma charge, o plástico e o semântico, tal como se vem teorizando. Aqui a atenção maior é dada à riqueza de sentidos produzidos pelos elementos plásticos constituintes do corpus escolhido, isto é, as significações plásticas. Num segundo momento, porém não menos importante para a plenitude destas manifestações de humor icônico, está também a dimensão semântica delas que é abordada basicamente na consideração dos recursos polifônicos e interdiscursivos.

É ainda importante destacar aqui, a estrutura definida por Villafañe (2000, p. 50) para as imagens. Segundo ele, toda imagem possui três estruturas básicas: espacial, temporal e de relação. Os elementos morfológicos (ponto, linha, plano, textura, cor e forma) e dinâmicos (movimento, tensão e ritmo) da imagem possuem predominância de caráter qualitativo e enquadram-se nas estruturas de espaço e tempo, enquanto que os elementos escalares da

imagem (dimensão, formato, escala e proporção) possuem caráter quantitativo e são instrumentos de relação para os elementos já postos na imagem.

Inicia-se esta análise pelo exame de elementos morfológicos, entre eles o ponto, a linha, o plano, a textura, a cor e a forma, bem como de elementos dinâmicos, por sua vez entendidos como o movimento, a tensão e o ritmo.

Trataremos da análise da imagem pela sua materialidade, ou seja, pelos seus aspectos tangíveis. Os elementos morfológicos da imagem, classificados por Villafañe (2000, p. 97) dizem respeito diretamente a esta materialidade. São os únicos que dão condições para a imagem estruturar-se plasticamente, mas, enquanto linguagem, é essa estruturação que proporciona o jogo dos significados e sentidos.

Na sua simplicidade, os elementos morfológicos, ao se assimilarem, conjugarem e agregarem uns aos outros, criam a complexidade icônica, fazendo da linha uma sucessão de pontos; das cores, uma definição de forma, e assim por diante... Dondis (1997, p. 51) chama os elementos plásticos da imagem de substância básica. A autora enfatiza que a manipulação destes elementos fica à cargo do artista e este, dependendo de sua maestria, dará maior ou menor qualidade à comunicação visual que está intentando.

É esse caráter singular da linguagem da imagem que nos ocupa, agora. Consideramos que um conhecimento aprofundado sobre o uso e potencialidades destes elementos por parte do leitor seja importante para dar a ele maiores condições interpretativas na sua leitura. Iniciamos pelos elementos morfológicos.

3.1 A materialidade significativa

No prefácio à obra “Ponto e linha sobre plano” de Wassily Kandinsky (2005), Philippe Sers faz uma bela alusão ao ponto: “O ponto é o elemento inicial da aventura pictórica humana”.

E realmente é a partir dele que se constitui qualquer expressão visual. Seja na sua forma mínima, quando pode ser reduzido ao grão de uma película de cinema ou ao píxel de uma imagem digital, seja na sua forma máxima, quando em uma imagem agrupa elementos de forma circular e que demarcam posições no plano.

Além de ser o elemento básico e fundador da imagem, o ponto tem outra destacável característica, sua natureza dinâmica. Na composição de um plano de representação o ponto

estabiliza o mesmo, localizando o olhar do leitor em seu centro geométrico. A colocação de um elemento perpendicular a este ponto deslocado devolve estabilidade à composição da imagem (VILLAFANE, 2000, p. 101). Isso pode ser constatado na Figura 21, a seguir.

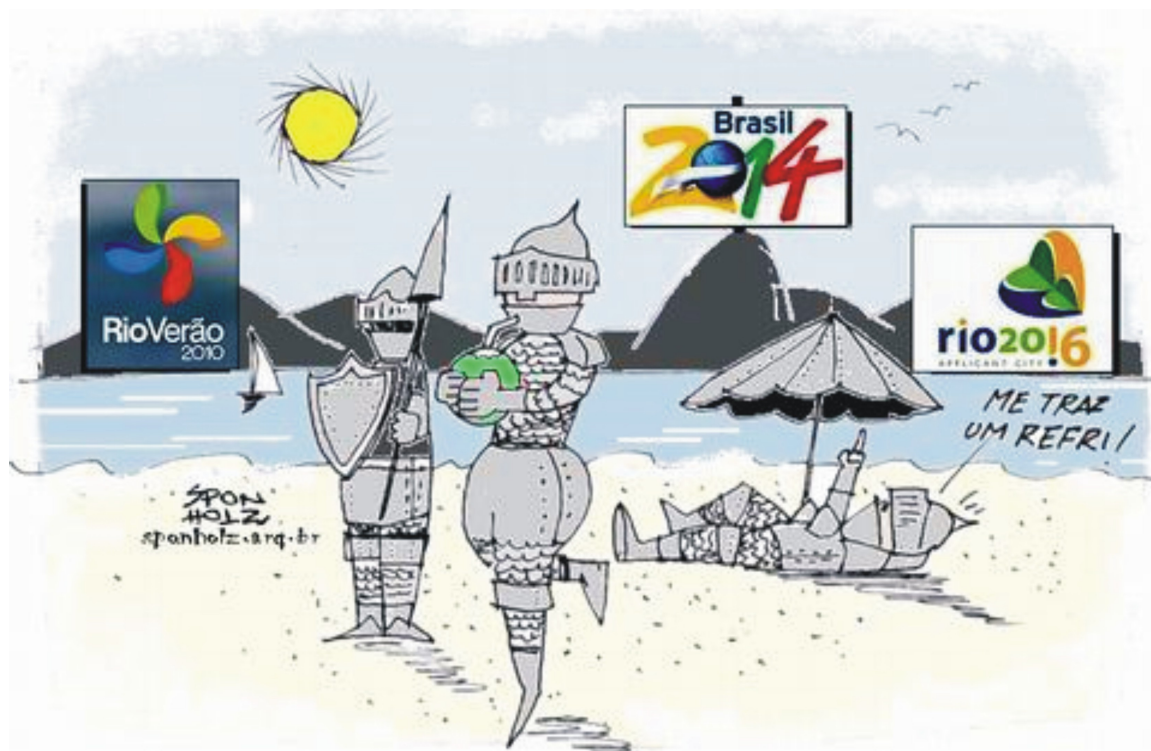


Figura 21 – Charge analisada 1

Fonte: Sponholz (2009).

O sol é um grande ponto que marca o terceiro plano e equilibra o desenho com elementos da parte direita da charge. Dele saem outras linhas que representam vetores de energia. Deslocando este ponto, uma tensão está criada. Como afirma Kandinsky (2005, p. 24), o ponto mantém sua forma exterior apesar da forma que possa apresentar. Estas linhas estão ligadas perpendicularmente ao sol expressando assim o efeito de irradiação, movimento. Encontra-se aqui um elemento dinâmico da imagem, a tensão que, apesar de atuar em uma imagem sem sequência, parece imprimir movimento ao sol.

O sol foi colocado estrategicamente na esquerda superior da charge para equilibrar a imagem com relação ao retângulo “Brasil 2014”.

Os pontos desenhados no chão aliados à cor amarela produzem uma textura. Esta dá o efeito de superfície movediça, refletiva, quente, granulada, menos densa. Estes pontos, que produzem o efeito de textura de grãos de areia, tem seu tamanho exagerado em relação ao restante dos elementos, adequado nesta proposta de desenho humorístico e que revela sua característica dimensional anteriormente assinalada por Villafañe (2000, p. 99). A escala de tamanho do ponto também faz-se presente nesta charge produzindo sentidos de dimensão, uma vez que coloca os grãos de areia, pequenos pontos, e o sol, grande ponto, em relação harmônica de tamanho com as representações da figura humana na charge.

A cor azul do céu representado na charge vai se dissipando ao aproximar-se das bordas laterais superiores. Este fenômeno constitui uma particularidade do ponto no emprego dimensional da imagem. Quanto mais conciso e minúsculo, maior o efeito de profundidade, quanto mais disperso e expandido, maior o efeito de aproximação. Deste fenômeno é possível verificar a variação das formas em perspectiva e o emprego dos contrastes de luz e sombra em representações icônicas.

Há uma sequência de pontos, na altura da cintura, que molda a representação de armadura e marca o meio da imagem. Esta sequência de pontos requer uma continuidade. Este sentido de continuidade reforça a junção proposta pela linha, ao meio, dando a entender que as partes estão bem unidas, soldadas, costuradas. Esta atração exercida pelos pontos é o efeito que Dondis (1997, p. 54) descreve que quando vistos os pontos procuram ligação. Existe uma força atrativa entre pontos próximos em relação a um plano, e repulsiva quando estes se encontram em quadrantes opostos.

A capacidade dinâmica do ponto gera tensão na charge em análise pela forma como estão dispostos os elementos sol e os anúncios Rio Verão 2010, Rio 2016 e Brasil 2014. Tais elementos representam neste plano geométrico, pontos de atração. A distribuição destes elementos marca o plano da representação, PO como tratam Kandinsky (1997) e Villafañe (2000), como pontos de atração do olhar. Ao atraírem o olhar, o mesmo é deslocado por entre estes objetos na busca de significação.

Uma inconformidade ajuda a aumentar a tensão da cena, a escala desordenada em que os anúncios estão em relação ao restante da charge, uma vez que a escala relaciona os objetos da realidade com os da imagem (VILLAFANE, 2000, p. 160). O tom das cores que os compõem, exceto o sol, não condiz com o restante da imagem. Como bem afirma Dondis (1997, p. 62) que o tom é um dos melhores instrumentos para expressar as dimensões dos objetos no mundo. Esta distribuição de escala e tonalidade desproporcional e fantasiosa dos

anúncios agita a imagem e chama a atenção do enunciatório, colaborando para os sentidos semânticos de choque que o autor, enunciador, da charge propõe.

O uso da linha encontra ótimo aproveitamento nesta charge. O autor além de chargista é arquiteto e possivelmente esta formação faz com que use a linha de forma criativa. Os planos encontram-se muito bem divididos e distribuídos, temos a representação da areia e das pessoas em primeiro plano, seguindo após com a representação do mar em segundo plano e compondo o terceiro plano, o sol, o céu e a silhueta do relevo que marca o horizonte. Este efeito é fruto de uma capacidade própria da linha, segundo Villafañe (2000, p. 103) ela assinala e significa. Assinala demarcando formas e planos e significa, na medida que cria vetores de direção.

Vejamos na charge 1 de Sponholz. A horizontalidade da imagem, de ratio largo como afirma Villafañe (2000, p. 158), propicia o caráter de narratividade da imagem. Existem linhas deitadas desde o primeiro plano, quando a areia vai ao encontro da extremidade do plano mas não chega a tocá-lo; no segundo plano, quando os traços indicativos de mar tocam sinuosamente na areia, e existe a linha do nível do mar com o relevo da paisagem no terceiro plano. Ali está a linha do horizonte. Bem situada e definida, e que serve para a elaboração da perspectiva, efeito este aqui produzido com o uso da forma, em primeiro plano bem definida no desenho das armaduras por exemplo, e em terceiro plano representadas de forma que lembrem somente a estrutura de um relevo.

Aliada à forma está a cor, que apresenta um preenchimento bem definido das representações das armaduras, guarda-chuvas e areia do primeiro plano, enquanto no terceiro plano, resume-se em preencher a representação de relevo do horizonte com uma tonalidade monocromática. É claro que da relação destes elementos morfológicos resulta o efeito de perspectiva, pois tanto a resolução das cores quanto a forma das figuras em primeiro plano terão mais detalhes que as do terceiro plano, seguindo uma analogia à capacidade de percepção visual humana.

A colocação das figuras, com tais efeitos advindos dos elementos morfológicos, é feita pela delimitação do espaço plástico por linhas que, escalonam os elementos da charge em primeiro, segundo e terceiro planos. Temos então, a perspectiva. Como já definia Dondis (1997, p. 75), para quem perspectiva é uma ilusão gerada por um jogo de linhas, que causa o efeito de dimensão na imagem.

Por situar-se, via de regra, no nível do olho, a linha do horizonte estabiliza a imagem. A sucessão de linhas horizontais entre os planos faz com que o nível acima e abaixo da linha do horizonte busque o solo. Como diria Kandinsky (2005, p. 50), a linha reta horizontal é a

linha de superfície, repouso do homem, ponto de apoio de ressonância fria. Pode-se perceber também que as bordas do desenho de Sponholz não chegam a tocar as barreiras do plano original.

Essa aparente liberdade da imagem com o plano elimina uma possível tensão ao querer a imagem prosseguir além dele. As linhas horizontais saem da imagem, vão além da cor, ressaltando o sentido de leveza, liberdade, que significa o “levar uma praia”, o que vai exatamente fazer o contraste de significado “praia versus violência”. Kandinsky (2005, p. 50) diz que uma força externa tira o ponto do lugar e joga-o para alguma direção do infinito. Este fato colabora para a ausência de tensão na linha, uma vez que as forças externas atuam de forma contínua e unidirecional na mesma, a impulsionando.

Como se não bastassem as linhas dos planos da charge, também as linhas retas dos retângulo (anúncios) postos nela adicionam estabilidade à composição, uma vez que dois dos três estão na horizontal. O outro está na vertical, mas conjugado à representação do sol equilibra o peso da imagem com relação aos anúncios.

Contrastando com toda a harmonia descrita até agora, aparecem ao centro linhas retas verticais. Forma quente (KANDINSKY, 2005, p. 51), ativa, dramática, que compõem figuras vestidas de metal e armadas com objetos pontiagudos. Tanto a posição, em pé, quanto às terminações em ponta, linhas quebradas, de suas vestes colaboram para a formação tensiva, afetando o sentido de “gozar a praia” do carioca.

A linha quebrada, em ângulo agudo de até 45° comprime a energia que deveria estar direcionada na linha reta, por consequência aumenta o calor (KANDINSKY, 2005, p. 64), a tensividade, que é percebida pela ponta da lança, extremidade do capacete da armadura, do escudo e do guarda-chuva. Além disso, a linha quebrada da figura central, no plano mais próximo, mostrando uma forma erguida, age como indicativo de movimento.

De modo que, pelo conteúdo semântico da Charge 1, é possível identificar os discursos da violência, do Rio de Janeiro como cidade turística e dos eventos que a cidade estará sediando. A presença dos retângulos fazendo referência a eventos e dos turistas à beira da praia constituem vozes no discurso que questionam a possibilidade da futura realização dos mesmos. Neste caso o interdiscurso e a polifonia acabam por sugerir uma situação irônica. Situação descrita por Beth Brait (1996), onde em seu estudo da ironia afirma que este efeito discursivo é capaz de sintetizar o interdiscurso e a polifonia.

Uma característica presente no interdiscurso da “cidade turística” com o de “violência” é a justaposição dos dois para fins de crítica ou, mesmo, de ridicularização. Como explica Koch (1998, p. 49), trata-se de um recurso de intertextualidade de sentido restrito, isto é que

relaciona um texto com outros já existentes, e que procura ressaltar entre eles suas diferenças; no caso, a situação crítica em que fica o evento assumido em face das ambiguidades que a cidade oferece.

A expressão “Me traz um refri!” por usar palavras coloquiais e ser empregada em uma situação antagônica em relação ao texto icônico, produz sentido de ironia à cena exatamente pela composição morfológica da personagem, pois não seria possível tomar refrigerante com toda aquela máscara. A composição morfológica (Pão de Açúcar, praias) faz o jogo das vozes do discurso medieval, armadura, das instituições pública da cidade, que sofre com a violência ao mesmo tempo em que se ampara nas possibilidades do turismo.

O conteúdo semântico da charge em questão mereceria também o aproveitamento de análise pelo quadrado semiótico de Greimas. As representações de calma, tranquilidade, beleza natural e cidade turística ficam em oposição (eixo dos contrários) à ideia de insegurança, intranquilidade e prevenção. Já no eixo dos contraditórios seria possível alocar as idéias de instabilidade, violência iminente, beleza violada, entre outras, pela situação gerada de não-tranquilidade e não-violência. Estes valores dispostos em oposição no quadrado semiótico revelam a dramaticidade que a charge propõe.

As propriedades dinâmicas da linha podem ser claramente percebidas na charge de Duke, Figura 22. As linhas que partem do anjo são diagonais, umas contínuas outras seccionadas, congregam as qualidades frias da horizontal e quentes da vertical, portanto potencializadas como conflito (KANDINSKY, 2005, p. 51). Essas linhas espalham energia pelo plano criando vetores que direcionam o olhar para fora do anjo, ao mesmo tempo que o ajuda a ficar suspenso. Esse efeito de dispersão criado pelas linhas cria também efeito de sentido de luminosidade no anjo. A imagem mostra o anjo acima da linha do horizonte, aqui implícita, esse fato gera tensão na figura do anjo uma vez que este tende a buscar o solo, mas não o faz.

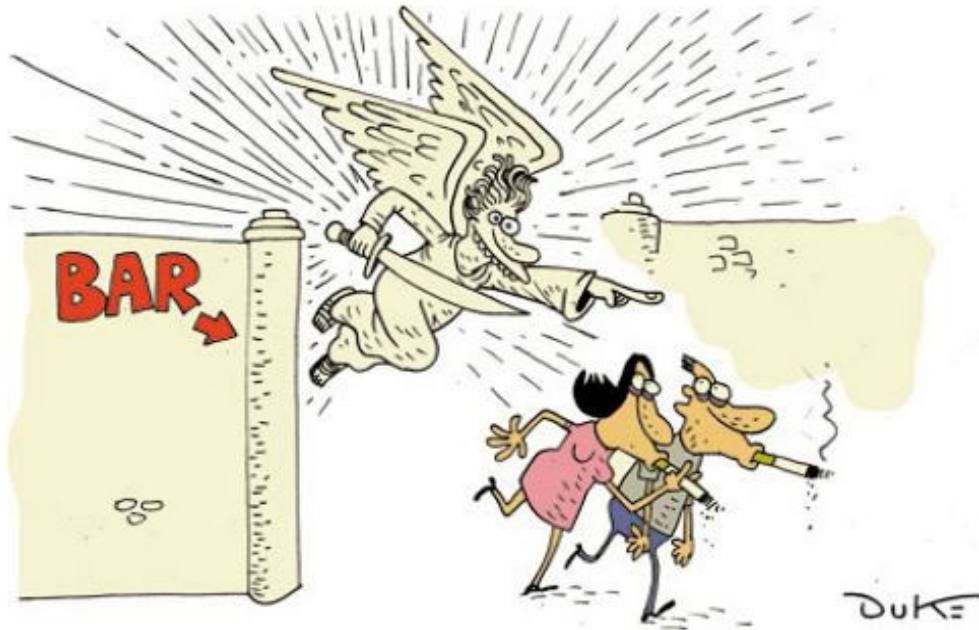


Figura 22 – Charge analisada 2

Fonte: Duke (2009).

A inclinação das personagens empresta às suas estruturas o formato de setas, aplicando neles energia vetorizada por linhas diagonais, que traçam os corpos, e angulares dos membros inferiores (pernas, pés) e superiores (braços). Outra função plástica da linha pode ser notada pelo volume do pilar esquerdo na entrada do bar. O volume que o pilar parece ter é definido por pequenas linhas fragmentadas, traços, que justapostos, produzem o efeito de volume, relevo, textura, tonalidade de luz e sombra. Villafañe (2000, p. 105) chama esta linha de *linha de sombreado*.

Além da linha, a cor e o plano trabalham o efeito de sentido de relevo na imagem, criando nela superfícies com qualidades perceptivas. Tais qualidades fazem o observador perceber a disparidade na constituição da imagem, jogo entre luz, sombra e cor, que remetem à textura de objetos do real. A textura, numa imagem, articula e organiza os espaços por ter capacidade de criar espaços e planos (VILLAFANE, 2000, p. 110).

A riqueza plástica de um elemento texturizado estimula o cérebro a tal ponto que o ser deseja comprovar tal textura com o toque da mão, uma vez que este já tem uma experiência tátil adquirida do real. Tal fenômeno revela as qualidades táteis e óticas do elemento morfológico, textura. Sua reprodução em imagens pode ser dada pela conjunção dos planos e

da cor, por exemplo, ou pelo material usado sobre o plano original, como a gramatura do papel ou a qualidade da tinta.

Em imagens fixas de superfície lisa ou até mesmo digitais, a textura é elaborada de forma mais sutil, o trabalho dá-se todo no campo plástico. As variações cromáticas, o uso da linha e a correta distribuição dos planos proporcionam tal efeito. As charges que precisam representar objetos materiais, sendo estes símbolos de uma situação, necessitam destacar as qualidades materiais de tais objetos para que o conteúdo semântico, por conseguinte, seja bem elaborado. É o que ocorre na Figura 23.



Figura 23 – Charge analisada 3

Fonte: Waldez (2011).

Antecipamos que existem dois discursos sociais dominantes aqui: o dos deputados federais que passam pelos meses iniciais do ano ganhando salário sem precisar trabalhar, e o discurso dos deslizamentos de terra causados pelas chuvas no Rio de Janeiro. Juntos, eles escalam um terceiro discurso que é o da “derrocada da ética”. Tais significações do campo semântico são retoricizadas no uso de elementos morfológicos (da composição icônica) com suas significações plásticas. O discurso dos deputados está ancorado pela frase “Deputados ganham salário sem trabalhar...”, texto verbal. O da ética está representado por um misto de

texto verbal e visual, como vemos na representação verbal da palavra “Ética”. Mas, e o discurso dos deslizamentos de terra no Estado do Rio de Janeiro? Este é basicamente o visual e dá-se na dimensão plástica da charge. Percebido nesta pela textura da lama e o movimento descendente da palavra “Ética”, iconizada.

Entram em cena os elementos cor, plano, forma, linhas, e principalmente, advinda destes, a textura. Todo o ambiente da charge é composto por tonalidades do marrom, que remete à qualidade da lama, da sujeira. Aliada aos planos plásticos, a cor representa o local da tragédia carioca, uma encosta, da Serra de Petrópolis e Teresópolis, e compõe um terceiro plano ao fundo, com formas indefinidas que remetem a uma perspectiva na paisagem.

Já na palavra desenhada “ÉTICA”, o marrom é usado em escala cromática na superfície da palavra e em suas laterais, isso coloca tal palavra em sintonia com a tragédia total insinuada na charge. Mais uma vez estão aí os efeitos de relevo e textura. Para aderir o efeito ótico de lama ao discurso dos deslizamentos, o autor ainda usa o elemento forma na composição da palavra “ÉTICA”. Este elemento trabalha na definição dos contornos dando à palavra desenhada aspectos de blocos de lama, que por acaso se formam para originar a palavra.

Pode-se dizer que, nesta charge o elemento textura é responsável por mais da metade dos efeitos de sentido plásticos produzidos por ela e que divide espaço, por igual, com os efeitos das significações semânticas sociais, mesmo depois destes se apresentarem e requisitarem seu espaço na charge. Outro recurso de linguagem icônica perceptível na charge em questão é o trabalho em conjunto de mais de um elemento morfológico para que a significação básica se constitua. Podemos ver atuando na charge a *linha*, que define os *planos* plásticos, separando o primeiro plano da palavra “Ética” do segundo, marcado pelo horizonte em declive do morro, e do terceiro plano, definido por ondulações no céu que representam uma atmosfera nublada. Notemos que a performance da linha gera uma ação colaborativa de outros elementos.

Efeito de sentido comum, que ocorre entre os elementos morfológicos textura e plano, é a profundidade. Nesta ampla e genial relação entre elementos plásticos, a proximidade ou distanciamento em uma imagem fixa dá-se pela ação do plano, que se vale da linha e das variações cromáticas, para estabelecer relação de escala aos objetos da imagem que ali se encontram. Desta capacidade espacial organizacional, o plano plástico é capaz de sugerir a terceira dimensão nas imagens fixas (VILLAFANE, 2000, p. 108).

Vejamos um bom exemplo nesta charge de Lute, Figura 24.



Figura 24 – Charge analisada 4

Fonte: Lute (2011).

Esta charge resume as duas dimensões que podem ser assumidas em uma imagem, pelo plano. Por apresentar uma horizontalidade predominante, base larga e três linhas horizontais que definem planos, a imagem tem uma capacidade narrativa maior. Kandinsky (2005) mapeou o plano original e a importância de seus quadrantes sendo que, atribuía a planos mais abertos (largos) natureza fria, calma e a planos mais fechados (estreitos) natureza quente, dramática. Dizia: “Os elementos separados são implantados, desde o começo, numa atmosfera mais ou menos fria ou quente”.

Na charge de Lute, o leitor consegue lançar o olhar pela extremidade esquerda e lê-la como texto, só que este visual. Esta natureza narrativa, criada nesta charge, é possível pelo formato do plano original, PO, como já mencionamos, que determina os limites espaciais do que será representado e, de antemão quando escolhido, prevê um grande número de relações entre elementos dentro da imagem.

O texto verbal irônico: “Só até o quilômetro 3!” apresenta o discurso da extensa lista de material escolar que os pais precisam comprar para o reinício das aulas dos filhos. O valor predominante aqui tem relação com distância, tamanho. Ancorando este valor, o chargista colocou na charge três planos: primeiro, onde estão pai e filho; segundo, vislumbrado por uma casa à direita da imagem; e terceiro, prédios que completam uma paisagem urbana. Todos os planos estão demarcados por linhas que desenharam relevo do solo, recurso iconográfico que faz a retórica da significação semântica embarcada na expressão “lista de material escolar”.

A lista, elemento gráfico que está atrelado ao discurso do grande número de material escolar requisitado, se prolonga do primeiro até o terceiro plano e acaba por perder-se de vista na linha que limita o horizonte. Ao afastar-se do primeiro plano, ela fica mais estreita até tomar proporção fina ao longe. Esta distribuição entre os planos enaltece a idéia de extensão proposta pelo texto verbal que fica mais evidente em planos materiais mais abertos, horizontais.

Kandinsky (2005, p. 134) depois de analisar o plano material, conclui que da relação do mesmo plano com os demais elementos visuais, resulta um plano material transformado em espaço indefinível, aumentando a noção de tempo. Ou seja, a profundidade que se produz através dos planos plásticos descentraliza o olhar da superfície da imagem e o leva para adiante, para o fundo, produzindo o sentido de tempo implicado no dizer do personagem representado à esquerda da imagem: “conseguiu comprar...?”.

Os planos ao compartimentarem o espaço plástico da imagem, tratam de distribuir nele os objetos representados. Nesta distribuição, os objetos obedecem a uma perspectiva que acaba por determinar a orientação espacial de como são desenhados. Esta orientação pode afetar a percepção do objeto. Para nos atermos a este fenômeno é necessário analisarmos o elemento morfológico forma e seus usos na charge.

Por trabalhar com uma representação caricatural, a charge brinca com as formas de uma maneira especial. Organiza elementos da realidade em uma atmosfera sutil e leve. O efeito caricatural reflete-se tanto nas personagens quanto na paisagem desenhada. O sublime distanciamento do referente constitui a grande tônica da linguagem visual da charge. Através disso, o traço caricaturiza os fatos e os atores sociais por ela representados. Como se observa na Figura 25, que segue.



Figura 25 – Charge analisada 5

Fonte: Jarbas (2011).

O ambiente, criado iconograficamente para fazer a narrativa (personagens, objetos e paisagem), é todo composto por formas similares, porém, distantes da realidade. O contorno do rosto da representação de homem sentado no carro segue o mesmo estilo, linhas tênues com contornos suaves, da representação da mulher e do próprio carro. Esse efeito constrói uma realidade fantasiosa no intuito de induzir seus discursos semânticos ao embalo da graça.

Os traços não são detalhistas, basta olhar a representação do automóvel também feita de linhas de contornos suaves, arredondados e com poucos detalhes técnicos, facilitando o trabalho do mecanismo receptor humano, que prefere receber formas simples. A leveza das formas condiz com o tom leve que o discurso de humor propõe.

A lembrança da imagem real é possível pela característica estrutural da forma, através da qual se preservam os traços, que possibilitam sua identificação, sua recordação. O êxito deste processo está diretamente ligado à qualidade do estímulo que se dá ao observador. Dependendo deste estímulo, o organismo visual humano organiza um padrão de objeto que lhe pareça mais simples. Sendo pois, a simplicidade a qualidade da forma que Villafañe (2000) mais destaca. É a lei básica da percepção, onde um padrão de estímulos é visto pela estrutura mais simples, que o observador consegue organizar segundo as condições que lhes são dadas (ARNHEIM, 2000, p. 55).

Um traço simples requer um desprendimento dos detalhes, é o que acontece na charge de Lute. O desenho do casal e do carro, por possuir formas simples e de contornos arredondados, produz um efeito de sentido de carinho, graça. São formas que estão próximas do símbolo do que representam e tendem a representar plasticamente, uma atmosfera fantasiosa.

As caricaturas apresentam uma riqueza de deformações em seus traçados de forma, que conduzem as personagens retratadas do cômico ao grotesco, conforme se pode ver na Figura 26.



Figura 26 – Variações das formas na caricatura

Fonte: Elvis (2011), Recchia (2011), Sponholz (2011).

Apesar da variação dos traços das caricaturas, que carregam consigo certos aspectos do modo de ser do chargista, ela é aceita como caricatura se houver reconhecimento do ser retratado. Este reconhecimento se dá pelos rasgos estruturais, que não variam, como podemos ver nas caricaturas da presidente brasileira Dilma Rousseff, onde as formas do rosto, corpo e olhos variam. Já a forma do cabelo e dos dentes obedece a uma estrutura que se assemelha entre os três desenhos. Esta estrutura permite identificar a personagem. No desenho onde há variação da forma estrutural, esta encaminha-se para uma representação abstrata.

Deve-se destacar novamente que os rostos caricatos da presidente apresentam uma variação no detalhamento de suas formas. Na caricatura da esquerda, o conjunto de traços e sombreamento do rosto tornam o mesmo complexo. O espaço físico da charge determina que sua leitura e interpretação sejam rápidos, portanto, a regra da simplicidade das formas novamente faz-se presente. A caricatura da charge do meio e da direita começam a ficar mais

simples, assumindo uma representação próxima do fantasioso, ou há quem diga do absurdo, pelas formas abreviadas que suscitam o personagem como símbolo.

O propósito caricatural da charge sobre determinado fato ou personalidade irá destacar, através dos rasgos da forma, significados que representam os principais valores compostos no ambiente social de tais fatos ou personalidades. Ou seja, a forma, elemento significante plástico, sustenta, colore, exagera, sentidos eminentemente semânticos. Com isso, pode-se muito bem exagerar plasticamente uma caricatura, que procure atacar uma personalidade pública, como suavizar a deformação de uma caricatura que procure somente enaltecer outra. O político pode assumir características monstruosas ou angelicais, dependendo das intenções e habilidades do chargista.

Comum a todas as charges analisadas até agora está um elemento que, a partir dele, consegue fazer surgir outros tantos. O modo como a cor domina o espaço plástico a torna um elemento dos mais significativos na expressão pictórica. Assim como a forma, a cor ajuda a preservar a identidade visual de um objeto representado (VILLAFANE, 2000, p. 122), e é tão abrangente que a linha que define a configuração de um desenho, somente se torna visível devido à diferenciação da tinta com o papel, proporcionada pela cor (ARNHEIM, 2000, p. 323). Atua espacial e temporalmente na imagem. A característica espacial que mais se destaca na cor é a capacidade que tem de criar o efeito de tridimensionalidade devido a sua perspectiva valorista. Vejamos a força desse elemento morfológico, analisando a Figura 27.

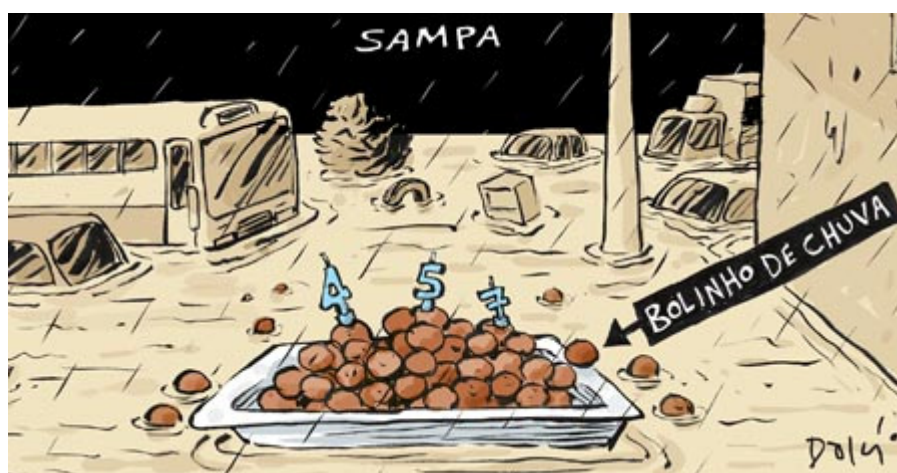


Figura 27 – Charge analisada 6

Fonte: Dalcio (2011).

O maior grau de intensidade luminosa está no primeiro plano, quase à superfície da charge, isto lhe confere um efeito de aproximação. Por conseguinte, o menor grau de luminosidade está ao fundo, ou seja, efeito de afastamento. No percurso entre a escala cromática, sombra e luzes jogadas na imagem, configuram-se planos que, por sua vez, determinam uma perspectiva. No aspecto semântico, é notória a presença dos discursos sobre a chuva, enchentes, alagamentos, caos, representados pela água e sua acumulação. O aspecto caótico da situação é enfatizado plasticamente pela cor uma vez que, não diferenciando os objetos do ambiente representado por suas cores, estes são colocados em um composto significante comum, aqui no caso o tom marrom, de vulnerabilidade às águas.

O discurso do descaso e da ineficácia das ações públicas para tentar conter os alagamentos é representado plasticamente pelo desenho do prato de bolinhos de chuva. As vozes dos atingidos e indignados pela situação, de certa forma aparecem na figura dos bolinhos quando, o chargista, usando ironia, oferece uma verdade que a princípio pareceria ausente. Usa o discurso tênue, simpático, popular, da tradição do prato relacionado à chuva para contrastar com o caos provocado pelo fenômeno natural.

O cidadão alagado comemora o aniversário de sua cidade (São Paulo) com bolo, aqui bolinho de chuva. O desvelar desta situação acaba por mostrar outra voz ativa no discurso chárstico, a do próprio chargista, que se aponta pela ironia que constrói ao oferecer verdades inversas na narrativa. Estas verdades inversas surgem pelos recursos da interdiscursividade que, ao que lembra Brait (1996), ao praticar uma meta-referencialidade, o texto revela intencionalidades de discursos aparentemente neutros.

Olhando ainda para a mesma charge, notamos a tonalidade marrom, quase amarela, permeando o ambiente. Ela cria um efeito de unicidade, como já citei, neste ambiente graças a outra grande propriedade da cor, a dinâmica. O marrom da água acumulada, com uma pequena variação de gradiente cromático, é o mesmo dos carros semi-submersos, e é o mesmo da parede do prédio já inundado. Os bolinhos de chuva também são marrons, mais intensos para adquirirem destaque na cena, mas igualmente marrons.

Este permear de tons marrons na charge compõe um ritmo na imagem que é cadenciado por contrastes acentuados, o céu negro, as sombras nos objetos boiando e os riscos contrastados de chuva, são um exemplo. Vemos então que a cor vai além dos efeitos sinestésicos que possui na produção de efeitos de sentidos na charge, conseguindo uma atuação mesmo que não material na imagem. Apesar disso, muitas charges usam este elemento visual puramente para fazer uso das relações de sentido que existem entre cor e sensações humanas.

Ainda na Figura 27, a cor marrom resulta de uma mescla do amarelo, vermelho e preto. Sua herança cromática sofre alterações, pois apresenta uma diminuição da luminosidade do amarelo e uma amortização da vitalidade do vermelho, como define Peruzzolo (2010, p. 85). Tal amortecimento de sensações agudas das cores originárias faz o marrom imprimir à imagem um efeito estacionário. O marrom é duro, embotado, estagnante e reduz o vermelho a um murmúrio, define Kandinsky (1996, p. 98). Além é claro de associar-se culturalmente à sujeira.

Estas associações entre cor e sensações humanas são bem exploradas pela publicidade que, estrategicamente a exemplo da charge, as usa para agendar sentidos possíveis em determinado público.

3.2 O movimento na imagem

É muito difícil analisar um elemento morfológico, posto em uma imagem, de forma isolada. Eles estão sempre enunciando em conjunto, fazendo da imagem um texto complexo. Tanto que se fossemos analisar o *ponto*, este somente existirá na medida em que é projetado sobre um *plano*. Sua expressão se dá em relação ao plano e é representado através de uma *cor*; prova de que os elementos visuais necessitam uns dos outros para poderem enunciar, compor uma mensagem que se inscreva em uma linguagem.

Os elementos, que agora consideramos, são essencialmente de relação. Os morfológicos, vistos anteriormente, apesar de atuarem em parcerias, conseguem ter constituição material na imagem. Os elementos dinâmicos e escalares não. Existem pelos sentidos advindos da relação dos morfológicos. São reflexos da constituição material de uma imagem e que buscam representar plasticamente, desempenhos do ser no meio onde este experiencia a vida.

Os devires que impulsionam o ser a experienciar a vida, provocam ações, acontecimentos, que preenchem este evento com significados. Tais significados são representados na imagem por uma plasticidade que produz sentidos de movimento, levando este ser a rememorar acontecimentos essencialmente dinâmicos de seu cotidiano. Porém, tais fatos do real são apenas modelizados na imagem, que tem seu próprio tempo. Diz Arnheim (2000, p. 405 e 409) que em tudo que os olhos percebem há dinâmica ao ponto de concluir que “A percepção visual consiste da experimentação de forças visuais”, e acrescenta:

“...dinâmica é a própria essência da experiência perceptiva”. A charge, por ser uma imagem fixa, apresenta temporalidade dada unicamente pela ordenação sintática dos elementos morfológicos com o plano, sua estrutura espacial.

Dos elementos dinâmicos da imagem propostos por Villafañe, somente o movimento não encontra atribuições na charge impressa, por ser essencialmente qualidade das imagens produzidas em sequência, como na tv e no cinema. A tensão e o ritmo, por sua vez, são recursos muito usados por chargistas. O primeiro ajuda a dar peso dramático à cena, é o movimento das imagens fixas, o segundo constitui a harmonia dinâmica com que os elementos visuais são postos ali, no texto.

A princípio a tensão obedece a uma regra, a fuga do sentido de estabilidade na composição. Ela pode ser dada por alguns elementos morfológicos essencialmente dinâmicos, como a linha e a cor, onde suas relações com os demais elementos do plano não são desequilibradas mas que sua força plástica induz ao movimento por si só. Arnheim (2000, p. 409) usa Kandinsky para explicar que a tensão é a força existente inerentemente no elemento; se, a este, for somada uma direção teremos uma tensão dirigida que, aí sim, influenciará diretamente na composição. Uma mancha de cor escura no centro de um papel branco produz efeito de expansão excêntrica, por exemplo.

Por tratar-se de um desenho de humor, os objetos figurados na charge tendem ao exagero. O mesmo acontece com os intuitos do chargista de representar movimento. É muito comum encontrarmos recursos plásticos como os da Figura 28 onde a tentativa de aporte dinâmico do real beira a mímese.



Figura 28 – Charge analisada 7

Fonte: Aroeira (2011).

A composição icônica usa ali a linha em direção vetorizada para reforçar os sentidos de deslocamento das balas e o giro das hélices do helicóptero é intenso ao ponto de formar um círculo. Linhas curvas são colocadas próximas do desenho do aparelho, e denotam a posição da linha de contorno do mesmo, imediatamente anterior. Efeito de movimento.

Porém, apesar do esforço do chargista em indicar o movimento, a tensão é produzida dentro da composição e pelos agentes plásticos, vistos nas suas relações, como lembra Villafañe (2000, p. 147), e dela advém direção, gerando o sentido de movimento. Seguindo neste pensamento, podemos dizer que a tensão insinua movimento.

Observam-se ainda na figura outros elementos que ativam a tensividade na imagem. É o caso da forma ovalada desenhada pelas hélices. Diferente do círculo, a forma oval é tensiva na medida que constitui uma deformação do próprio círculo. O esquema circular torna-se assimétrico e o observador tende a buscar de volta sua simetria.

A direção das linhas conformativas do helicóptero, na charge, compõe uma cena altamente tensiva na medida em que, ele e a trajetória desenhada dos projéteis, estão na posição oblíqua. A obliquidade é a mais dinâmica das orientações espaciais; afirmativa esta de Villafañe (2000, p. 148), baseada em conceitos já escritos por Kandinsky, para quem a obliquidade de um elemento soma as forças do horizontal e do vertical, potencializando-se no espaço plástico.

Além da posição oblíqua do helicóptero, sua cauda é desenhada por linhas que se colocam em perspectiva no plano. Estas buscam um ponto de fuga no horizonte. Em toda representação de perspectiva há formas oblíquas, e por consequência, tensão. Por ser uma imagem representativa do ar, a linha do horizonte não está desenhada, está sim subentendida no plano da representação, mas inexistente no plano plástico. O efeito de flutuação da máquina é dado a partir da iminência do encontro desta com o sol, aqui inexistente. O contato frustrado da máquina com o solo, lugar de seu repouso, estabelece permanente tensividade à imagem.

A mesma charge, em sua estrutura semântica, recebe colaboração de significações plásticas pela forma como é desenhada a aeronave. A deformação, rasgos de forma e não estruturais do helicóptero, como alerta Villafañe, o caricaturiza ao ponto de lembrar o formato de um olho humano. Através deste efeito plástico, o discurso proposto pela logomarca da TV Globo, e que é apanhado pelos traficantes como uma espécie de “olho bisbilhoteiro”, se enriqueceu de sentidos semânticos. A logomarca transformada em olho pelo chargista constitui no que Orlandi (2002, p. 37) chama de polissemia, em que o processo de significação é deslocado de seu original, o sentido é rompido e algo novo construído baseado no sentido que já existia.

Notemos que, todas as representações na charge estão voltadas a um fato principal, tiros que atingiram um helicóptero da TV Globo no ar. Para conseguir os efeitos de associações semânticas com outros discursos, a charge precisa explorar o movimento, tanto da aeronave pairando no ar quanto dos projéteis cortando o céu.

O balão de diálogo em que a frase “Tá olhando o quê?” aparece, revela a locução do traficante, ausente na charge, que está inserido no discurso da reação criminosa. Todos estes discursos estão submersos num caldeirão interdiscursivo efervescente, que apanha sentidos de fora da narrativa, os mistura e produz outros tantos; enaltecendo sentidos de uns, menosprezando de outros.

Como já mencionado anteriormente neste trabalho, a cor é um elemento que possui qualidades intensivas e qualitativas. Nas duas é capaz de produzir movimento. Em sua intensidade, ela usa o contraste cromático para agir tensivamente. A ação de determinadas cores está baseada na capacidade que tem de refletir luz em determinado comprimento de onda. Um exemplo é o amarelo que vai na direção do observador, ao aumentar sua intensidade ele chega a incomodar, afirma Kandinsky (1996, p. 91). Esta propriedade do amarelo de se propagar por todos os lados é contrária ao azul, onde este se distancia, se aprofunda na imagem. Ora, havendo uma aproximação e um distanciamento pela natureza da cor, logo haverá um movimento. Vejamos estes efeitos, tomando novamente a charge de Sponholz na Figura 29.

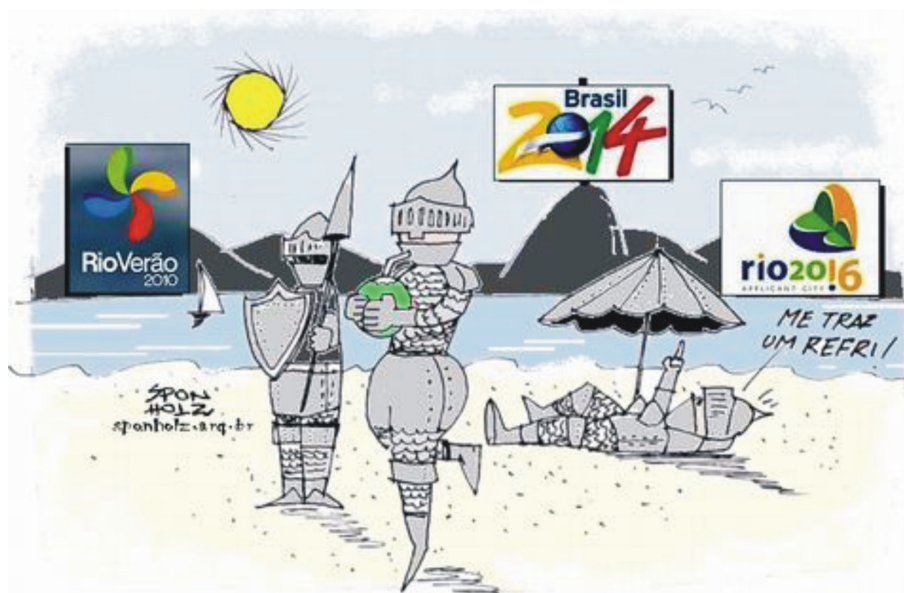


Figura 29 – Reapresentação da charge analisada 1

Fonte: Sponholz (2009).

O azul domina o terceiro plano enquanto a areia da praia, em amarelo, está em primeiro. O caráter expansivo, irradiante do sol é bem expresso também pelo amarelo mesmo estando em segundo plano. A cor ao dinamizar a imagem ainda colabora na distribuição destes planos. Fatos plásticos que preparam sentidos semânticos ligados a discursos de belas paisagens, cartão postal, formam um ambiente agradável para o passeio do olhar.

Certas imagens compõem situações impossíveis. Chamadas de sinestésias táteis por Villafañe (2000), estas situações são tensivas na medida em que organizam a composição, ainda que figurativamente, de forma anárquica às situações da realidade. Na mesma figura percebe-se tal efeito nas armaduras colocadas como vestimentas em praia. O figurino está deslocado de século, ocasião e zona climática. E a situação proposta na Figura 30, é possível de acontecer?



Figura 30 – Charge analisada 8

Fonte: Clayton (2011).

Nesta arrumação dos elementos visuais em uma composição surge o ritmo. A ele compete a harmonia na distribuição destes elementos. Na charge de Clayton, o ritmo da composição é quebrado propositalmente não só pelo machado – significado semântico – colocado em meio à árvore, mas também pela composição morfológica. Em uma imagem vertical, ou seja, já expressiva pelo formato, este arranjo do chargista provoca duplamente

quem olha. O desenho apresenta um traço com contornos definidos por cores na copa da árvore e no solo, oposto do centro onde cepe e machado têm contornos definidos por linhas.

Tanto a sinestesia tátil, da representação do impossível da árvore sendo sustentada pelo machado, quanto a quebra do ritmo plástico na charge em questão, pela secção do tronco, colaboram para a ideia de atitude improvisada. O contexto de lei ambiental representa-se graficamente pela figura da árvore, desenhada sem linha de contorno, imprimindo leveza e ternura à sua representação. A atitude autoritária e improvisada do poder público de simplificar tal lei é posta na charge pela figura do machado, fincado no tronco exposto e ferido. Ambos definidos pelo contorno da linha preta para que suas formas se destaquem do restante da imagem. Este machado carrega sentidos semânticos do poder, do corte, da destruição.

Então, colocando os elementos figurativos: árvore, machado, árvore, temos uma nova figura que, ironicamente revela uma atitude desastrada e improvisada por parte do governo de simplificar a lei ambiental. As folhas que caem, num efeito dinâmico que denota suavidade, são testemunhas da ação do Estado, que ocorreu pouco antes do observador olhar a charge, atuando também temporalmente na imagem.

A oferta de figuras obedece a um intervalo na charge, temos então uma cadência que marca um ritmo. Podemos afirmar que o ritmo é um efeito que nasce no espaço da imagem, mas que ressoa e se mostra no tempo da mesma. Assim, define personalidade de traço do artista. O ritmo, na narrativa visual, age diretamente na qualidade da fruição que o observador faz ao olhar tal imagem, uma vez que o percurso do olho é guiado pelas qualidades rítmicas.

Depois de expor o resultado temporal da relação dos elementos morfológicos, vistos aqui como elementos dinâmicos na charge, é preciso explorar sua relação espacial. São muitos os efeitos promovidos pela distribuição das figuras no espaço da imagem, profundidade, relevo, harmonia, tensão, etc. Tais efeitos, assim como acontecem com os elementos morfológicos e dinâmicos, representarão valores de vivência do homem e levarão o mesmo a criar identidade com determinada imagem produzida. O detalhamento desta relação espacial será dado, no capítulo seguinte, pelos elementos dinâmicos da imagem.

3.3 A organização dos objetos com os planos (O homem em relação ao espaço)

Até agora vimos que as imagens produzidas, como a charge, tornam-se um campo de expressão de valores humanos. Estes são representados obedecendo à determinada técnica e lógica de linguagem visual, onde ferramentas certas trabalham com elementos visuais que consigam dar conta de exprimir valores estrategicamente pretendidos.

Neste caminho, os componentes visuais da imagem vão elaborando valores plásticos (intra-imagem) que se conectam a valores semânticos (extra-imagem) e que acabam por tornar a imagem uma mensagem que movimenta, rememora, reproduz e comunica dentro de culturas. As imagens são estandartes de valores de uma cultura. O ser humano precisa expô-los para plenificar-se em sua natureza social, e o faz enunciando. O espaço constitui uma categoria fundamental do entendimento do homem (AUMONT, 2009, p. 212).

Para tanto, além de alocar valores culturais seus na imagem, ele também precisa organizar seu próprio espaço nela, pois tais valores o têm como protagonista. Neste sentido, o ser também procura enxergar-se nas imagens num aspecto de relação com o ambiente em que vive.

Ao menos nas imagens figurativas, aquelas em que as representações baseiam-se no mundo real, esta relação esquemática e quantitativa é determinada pelos elementos escalares da imagem, a saber, dimensão, formato, escala e proporção.

Pensar escala na imagem é pensar estrategicamente o próprio espaço de delimitação externa e distribuição espacial interna. De saída, inicia o processo de enunciação visual determinando o lugar e tamanho onde esta ocorre. Estas definições ditam regras de significação para toda a estrutura do enunciado definindo seu formato. Constitui-se, assim, o formato como elemento icônico condicionante do resultado visual da composição (VILLAFANE, 2000, p. 158).

Este elemento escalar da imagem atua na significação semântica da charge de modo a dar mais aspecto narrativo ou dramático à mesma. Vejamo-lo nas Figuras 31 e 32.



Figura 31 – Charge analisada 9

Fonte: Tacho (2011).



Figura 32 – Charge analisada 10

Fonte: Jarbas (2011).

A escolha do chargista pelo aspecto narrativo da charge está clara na charge de Tacho, Figura 31, onde ele brinca com o leitor fazendo com que ele se veja inserido na charge, procurando a figura do deputado Tiririca. Para tanto, o leitor terá de percorrer os quatro quadros existentes nela, lançando um olhar minucioso no sentido de buscar elementos pictóricos que denotem a figura do deputado. Veja-se que este jogo do olhar se dá pela apreciação atenciosa da imagem em que o leitor terá de dispor mais tempo. O tempo aqui, é o elemento definidor da narrativa. Ele resulta do formato, e espaço da imagem e indica o quanto a mesma é lida pelo olhar.

O discurso pretendido aqui é o da figura social do palhaço Tiririca, que assume seu lugar na Câmara dos Deputados, mas não perde sua característica principal, plasticamente representada pelos sapatos coloridos da imagem. A charge está associada à ideia de sequencialidade onde o autor cria direções na cena e impõe ritmos. Tal recurso plástico corresponde a intuítos semânticos de estabelecer um jogo entre enunciador, chargista, e enunciatário, leitor. O jogo é de busca e comparação das cenas que compõem a imagem. Percebamos que, há poucas variações nos personagens políticos representados, apenas a cor da pele de alguns muda, porém, na última cena aparecem os sapatos coloridos. Este colorido, ao fim de uma seqüência, produz o efeito semântico de contraste na monotonia das cenas, representada pelo tom monocromático. Este último efeito plástico alia-se ao discurso da depreciação do político no Brasil, onde todos são corruptos, todos são ladrões, logo todos são iguais.

Temos então, preponderantes na charge, efeitos de formato e de cor. Para tanto o formato largo, ratio largo como define Villafañe (2000, p. 159), é o que mais se adequa a estes propósitos plásticos.

Voltando ao elemento escalar formato, na charge de Jarbas, Figura 32, a proporção da estrutura vertical lateral é maior que da horizontal da imagem. O olhar fica concentrado em um espaço curto e seu pequeno percurso é na vertical. Este formato provoca tensão, e é ideal para representar situações dramáticas. A imagem torna-se tensiva também por ir contra a média de formato usado na maioria das imagens registradas, como cinema e televisão, em que a base é maior que a altura. Os formatos que fogem a estas dimensões tão popularizadas podem constituir uma espécie de transgressão visual.

Atendendo aos intuítos semânticos da charge em questão, o formato centra o campo interpretativo da imagem para que todas as significações plásticas ocorram em um curto espaço de tempo. A verticalidade acentua as forças positivas do plano da imagem, das quais fala Kandinsky (2005), e constitui o espaço ideal para os discursos de tragédia. Em questão,

os discursos dos deslizamentos de terra provocados pelas chuvas, da falta de preparo do Estado para atuar nestas tragédias, do jeitinho brasileiro diante das dificuldades, das ocupações irregulares de encostas e morros e o discurso da conformidade.

O discurso da conformidade, revelando as vozes da população que mora em locais de risco de deslizamentos, junta-se com o interdiscurso do jeitinho brasileiro e cria uma situação de ironia na charge. O eminente desabamento da casa é remediado pela colocação de esquis em sua base, que permitirá seu deslizar junto com a terra. Uma atitude improvisada, tomada instantes antes da chuva fazer a encosta desmoronar. A situação que se apresenta na cena e suas iminentes consequências, fazem do tempo um elemento de significação essencial. Ao encurtar o espaço na imagem, encurta-se seu tempo e, por consequência, aumenta-se sua ação dramática e a tensão icônica.

Ainda na charge de Jarbas, Figura 32, a tensão ali criada advém das proporções das linhas e formas escolhidas para tal charge. Proporções que o homem procura sempre assemelhá-las com o campo visual vivido, de modo que, na imagem, a relação de um objeto com os demais e do objeto com suas próprias partes, preencha a composição de harmonia semelhante à imagem percebida da realidade. A tensão e desarmonia surgem desta fuga do equilíbrio, equilíbrio este que atende às relações quantitativas na imagem. Pode-se notar, na charge, pistas de um desequilíbrio, partindo pelo seu formato vertical, o acabamento diferente da margem direita e o efeito de descontinuidade dos objetos da imagem à direita e abaixo. A ponta de um dos esquis toca a margem direita e quase a transpõe. É digno de nota que no desenho de humor o desequilíbrio e a composição desproporcional podem ser ferramentas do próprio humor, porém, mesmo com estes intuitos, a charge enriquece seu conteúdo plástico se obedecer minimamente à lei das proporções.

Se a proporção relaciona quantitativamente os objetos com a imagem e suas próprias partes, o elemento escalar ‘escala’ cumpre função parecida, porém, coloca em relação de tamanho os objetos da realidade com os da imagem. Esta função permite que o homem consiga representar a ele mesmo e seus modos e ambientes culturais nas imagens que produz. Este efeito também pode ser exagerado na charge para acentuar determinado aspecto semântico. É o que ocorre na Figura 33, onde o tamanho do homem de costas está estupidamente fora de escala com os dois personagens que conversam andando sobre ele, efeito que procura reforçar o discurso da disputa de cargos na formação do governo de Dilma Roussef e destacar a abrangência e influência que o PMDB procurava manter diante do fato.



Figura 33 – Charge analisada 11

Fonte: Amorim (2011).

Ao representar a negociata de cargos nos ministérios do novo governo de Dilma Rousseff e as conversações que aconteceram em separado do PMDB, partido do vice-presidente e que pleiteia a maior parte dos postos no governo, Amorim quis mostrar graficamente a abrangência que o partido tem nas decisões de tais cargos. Para tanto, usou o efeito plástico da dimensão no sentido de exagerar as proporções de tamanho atribuídas ao PMDB, representado pelo homem de costas. Conseqüentemente, os demais políticos, perante tal gigante, parecem minúsculos, desprezíveis.

O cochicho pretensioso é ouvido pelo gigante que, posicionado da forma como o chargista o desenhou, lança seu olhar sob os pequenos políticos. A cara sisuda do personagem representante do PMDB e os dois pequenos políticos que cochicham compõem outro efeito plástico nesta charge. A dimensão como foram desenhados os situa na imagem como dois pontos nos quadrantes superior esquerdo e inferior direito, respectivamente. Como já teorizado, os pontos, dependendo de sua posição, exercem sobre entre si atração. Disto, resulta um efeito tensivo que prediz o choque entre os dois pontos. O que pode ser interpretado semanticamente como o embate iminente do gigante com os alcoviteiros.

É possível notar que o chargista não economizou nas estratégias plásticas para enaltecer e dar força ao texto verbal. Os textos “Cargos...” e “Que o PMDB não nos ouça...”, são indicativos de entradas discursivas na charge que dependem muito do arranjo icônico para produzirem humor, pois só com eles a piada não está pronta.

As dimensões exageradas ajudam a criar um efeito bastante usado para ampliar o espaço representacional para além dos limites de sua bidimensionalidade, a perspectiva. Este efeito projeta na imagem os objetos, de forma que eles fiquem hierarquizados obedecendo a uma constância de tamanho em relação ao espaço que ocupam. Na charge de Amorim esta hierarquia foi quebrada. O gigante está em um segundo plano plástico e, no entanto, sua dimensão exagerada o faz maior do que a representação dos homens que ocupam o primeiro plano. Semanticamente tal efeito espacial atribui ainda mais força à representação do homem gigante e os discursos que ele representa, como a gana do partido por cargos. Numa imagem representativa da realidade, a perspectiva deve permitir a reconstituição mental dos volumes projetados, em relação às experiências do mundo real, e sua disposição no espaço (AUMONT, 2009, p. 213).

Dentre os vários sistemas de projeção em imagens bidimensionais, a perspectiva artificialis, desenvolvida a partir do século XV, é a mais utilizada por procurar copiar a perspectiva natural processada pelo olho humano. Ela constitui um sistema baseado primordialmente em linhas, que convergem em um determinado ponto na imagem ou fora dela. Dentro destas linhas, os objetos projetam-se de forma a aprofundarem-se por entre os planos. Além da linha e forma dos objetos, a cor é outro elemento visual potencializador da perspectiva pela ação do gradiente cromático. Os gradientes de tamanho dos objetos também são formadores de profundidade, objetos maiores parecem mais próximos; menores, se parecem mais distantes (ARNHEIM, 2000, p. 265). Apreciemos tal efeito de profundidade tridimensional na Figura 34.

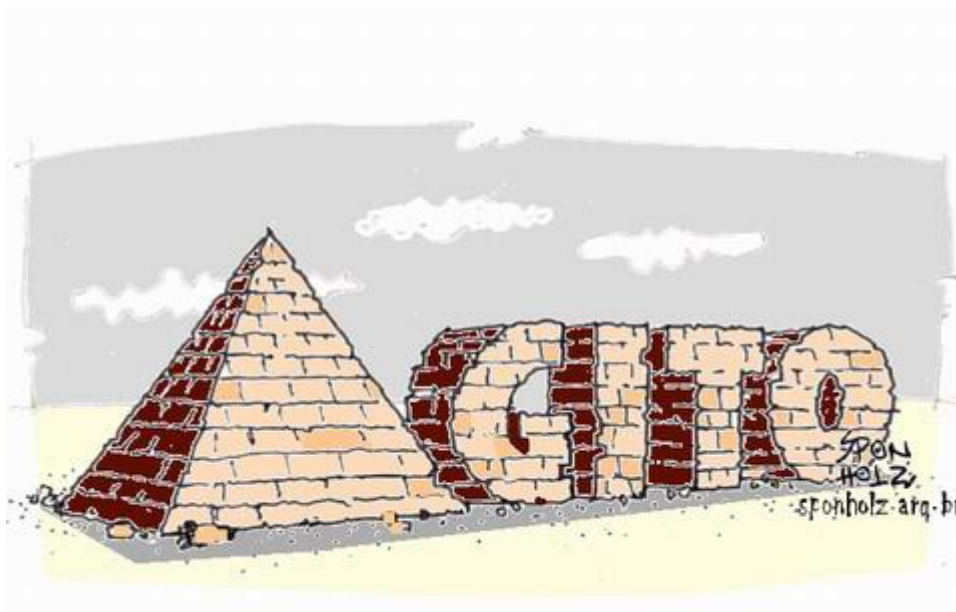


Figura 34 – Charge analisada 12

Fonte: Sponholz (2011).

Não tão complexo, o efeito de perspectiva nesta charge mostra-se bem articulado. As linhas que compõem a palavra desenhada partem de dois pontos de fuga localizados fora da imagem, um à esquerda outro à direita. Porém, é perceptível que ambos se sustentam na linha do horizonte. Para representar o conteúdo semântico, conflitos no Egito pela renúncia do presidente e instalação de eleições democráticas, o chargista ancorou-se no discurso do turismo que tornou conhecidas as formas das pirâmides e o ambiente árido do Egito.

A genialidade do trocadilho “Egito” por “Agito”, referindo-se aos conflitos no país, para ser completa nos sentidos propostos necessitava estar bem ambientada. A perspectiva cumpre aqui um papel importante ao desenhar o relevo desértico, projetar a sombra dos objetos e dar relevo aos mesmos, já que o trocadilho além de verbal é pictórico, pois faz conotação da forma piramidal da letra “A” e as demais da palavra. Porém a característica notável da projeção é conduzir o olho pelos planos plásticos, permitindo uma leitura em profundidade da imagem. Um tempo narrativo expandido por uma dimensão a mais, a terceira.

Por usar o discurso do turismo no Egito, o chargista precisava representar a vista das pirâmides. Isto lhe pedia uma projeção em terceira dimensão, pois é a que mais se assemelha às imagens das pirâmides registradas em fotos ou até na televisão. O referente das pirâmides,

que aqui aproxima-se de um símbolo, foi desenhado com efeito de terceira dimensão com o intuito de colocá-las imponentes e solitárias no meio do deserto, tendo como companhia somente o sol, que apresenta-se projetando sua sombra.

Todos estes artifícios de caráter espacial na charge ressaltam o objeto “pirâmide”, para que esta conclame os discursos de monumento histórico, civilização antiga e, principalmente, cartão postal e ponto turístico. O discurso do turismo, cercado de sentidos de apreciação, passeio, férias, viagem, gastronomia, explorar o novo, etc, aliado ao texto verbal-icônico “Agito”, que por sua vez liga-se a conflitos, instabilidade, perigo, entre outros, compõem uma antítese semântica tensiva. Deste choque, provém o humor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os esforços analíticos praticados até agora me permitem dar respostas às perguntas, elaboradas ainda na descrição do objeto, e dar conta dos objetivos traçados no início deste trabalho. De um modo geral, fica notória e comprovada a ação dos elementos plásticos, através das significações que elaboram, na construção de sentidos semânticos na charge. O aparato teórico-metodológico adotado, baseado na Teoria da Imagem e na Análise do Discurso, propiciou tais constatações.

Ao lançar-me no desafio de pesquisar significados na charge jornalística, minhas concepções acerca de tal objeto de estudo encontravam-se num nebuloso conjunto formado por, principalmente, discursos sociais arranjados de forma cômica e criativa, delimitados em um espaço icônico que marcava uma quebra no ritmo, muitas vezes sisudo e sóbrio, da diagramação do jornal. Esta percepção aliava-se à tentativa de conseguir explicar a forma encantadora e inesperada como a charge trabalha tais assuntos, efervescentes e resultantes das ações do homem para com o outro e suas instituições.

Nesta busca, as pesquisas encontradas pareciam seguir pelo mesmo caminho e, suas constatações baseavam-se principalmente nos sentidos produzidos pela charge, que advinham de movimentações, personagens e fatos sociais. O foco concentrava-se na dimensão significante de ordem semântica. Não sem razão, pois nela estão os sentidos que se aproximam mais, justamente, das situações que afetam também o próprio analista. Ele se vê envolto neste “encantamento” do objeto, que acaba por cegá-lo da percepção de outras formas e estruturas de funcionamento da narrativa de humor. Fato que interfere em escolhas teórico-metodológicas e, por conseguinte, estas acabam por não sustentar devidamente as análises dos significados do próprio objeto.

Diante disto, surgiram questionamentos sobre a gênese de significados na charge. Como a narrativa chargística tem sua característica principal ancorada no desenho, eu e meu orientador consideramos ajustar o foco da pesquisa na dimensão plástica da charge, buscando

elaborar um pensamento sobre os efeitos da charge, produzidos a partir da materialidade da imagem. A primeira pergunta que deixei no início deste trabalho foi “Quais são as forças expressivas, significantes, que atuam no desenho e no conjunto de significados discursivos da charge?”.

Posso responder agora que tais forças constituem-se em elementos visuais, signos que formam propriedades fundamentais do desenho; e semânticos, fundamentos discursivos que tematizam a charge.

Estes dois pólos ficaram evidentes no trabalho e, apesar da significação se dar quase que simultaneamente nos dois, ficou clara a importância dos elementos visuais neste processo. Segundo Villafañe (2000, p. 171), a imagem produz sentidos plásticos que podem alterar a semântica vinculada por ela. Estes sentidos podem ser o formato, a proporção, as angulações, o tamanho do plano original, entre outros. Na Figura 23, no capítulo III, esta capacidade icônica é bem representada. Nela, as representações da lama estão aderidas à imagem pela forma e textura que o autor usa para desenhar a palavra “Ética”. Caso o autor escolhesse desenhar a mesma palavra, porém, abrisse mão de tais formas e no lugar usar uma fonte como a “Times New Roman”, o efeito semântico seria o mesmo?

Acredito que a associação discursiva da falta de ética na política, lama da corrupção, com a tragédia dos deslizamentos provocados pelas chuvas, que aconteceram na região serrana do Rio de Janeiro, no início de 2011, seria diminuta ou não aconteceria a crítica contundente.

A maneira como estas duas dimensões de significados elaboram sentidos, de certa forma, responde a minha segunda pergunta, feita na introdução deste trabalho: “Como desenho, texto e contexto tornam-se humor?” Agora posso fazer uma adaptação teórica aos termos da questão. Como plasticidade, texto verbal e discurso tornam-se humor?

Bem, a plasticidade forma-se de um ordenamento e construção sintáticos dos elementos visuais da materialidade, chamados morfológicos. Estes produzem significados sozinhos, como bem explica Kandinsky ao explorar as forças do ponto, linha e plano. Produzem sentidos na medida em que são ordenados numa relação de espaço e tempo. Numa composição, mais ou menos tensa. Neste momento a imagem produzida figura como texto visual. É bom lembrar que tomei significado e sentido como categorias semiológicas portadoras de conteúdos distintos.

Na charge, o texto verbal é bastante usado. Este também obedece a um ordenamento sintático, palavras formam frases, e aí sim, formam o texto verbal. Até aqui, temos elementos plásticos e verbais materializados na imagem. Tanto o texto visual quanto o verbal suscitam

discursos de fora da charge. Estes discursos são lembrados, enfatizados, menosprezados ou reconfigurados, até que levem a charge a produzir a comicidade, que se dá, na imprevisibilidade com que tais discursos são elencados e no traço caricato representado plasticamente. Toda esta movimentação discursiva que acontece fora da materialidade da charge, o contexto, é de caráter semântico. O traço do chargista e a linguagem visual que usa, explicam-se semanticamente, porém, são de ordem material. Vemos que é um percurso colaborativo, mas que obrigatoriamente dá-se primeiramente pela composição plástica da imagem.

As análises do capítulo III me permitiram apontar na charge como estas significações ocorrem e que efeitos produzem, atendendo, assim, ao objetivo geral deste trabalho. Há que considerar-se que, os significados plásticos em uma charge atuam no nível de seus elementos morfológicos, dinâmicos e escalares, tendo na relação destes, sua produção básica de sentidos. Por isso, uma charge que não usa o texto verbal, valendo-se só do visual, é tida como a mais “original” do gênero de desenho de humor. Expressando-se unicamente pela configuração anunciativa elaborada iconicamente.

Quero dizer que o desenho por si produz sentidos, pois, mesmo a representação materializada, rememora textos de outros lugares; caso muito comum na caricatura usada na charge e nas representações de lugares. A silhueta que desenha o horizonte, na Figura 21 do capítulo III, resgata o texto do cartão postal da cidade do Rio de Janeiro. Na mesma figura, a representação das vestimentas dos banhistas rememora o medieval. Assim, o espaço plástico da charge é todo organizado por representações, que remetem a textos de outro tempo e lugar.

Até mesmo o texto verbal pode ser assimilado pelo plástico e, antes de ligar-se a algum discurso, compõe significações plásticas. É o caso novamente da palavra “Ética” da Figura 23. A palavra é abduzida pela dimensão icônica da charge, atuando nela a forma, a textura, a cor e o movimento, e cada uma de suas letras compõe significados que remetem ao texto da lama. Porém, o texto verbal pode ir adiante e, após ser representado plasticamente, convoca discursos que emanam das relações sociais e da cultura, onde estão imersos enunciador e enunciatário da charge.

A charge procura organizar a informação de modo que o leitor identifique nela determinado gênero, o humorístico. Para isso, faz uso mais frequente de certos elementos visuais, os quais foram possíveis identificar na pesquisa. Nesta engenharia estrutural da imagem, é perceptível que os formatos das charges tendam ao horizontal. Das quinze charges usadas no corpus, doze são de base larga. A opção, como explicado no capítulo II, favorece a narrativa, pois direciona o olhar a percorrer a imagem, organizando o tempo do observador.

Circunstância que pode denotar uma assimilação do desenho ao gênero jornalístico, marcado pela forma expositiva de narrar fatos.

Como já percebido e descrito nas análises, o elemento ‘forma’ atua ampla e significativamente na charge. Faz nascer às materializações caricatas das representações da realidade. É elemento amplamente usado no corpus e que, imediatamente após o ponto, a linha e o plano, ativa a memória de significante do leitor. Quando o chargista desenhou o carro da Figura 25, colocou em suas formas a personalidade de seu traço. Acabou por deformá-lo de sua imagem referente. Apesar deste artifício, a forma estrutural do veículo remete ao texto, ou referente, do automóvel.

Concluo com isso que, a estética cômica da charge, produzida pela deformação de representações da realidade, se faz pelo adequado uso do elemento forma. É ele que irá compor um objeto de modo distorcido, o suficiente para gerar o efeito de tensão na imagem. Diante disso, fica fácil também concluir que a tensão constitui-se numa tônica na charge. Ora, se a charge tende a fugir do referente que representa, apesar de conclamá-lo como texto e discurso, gera estranheza em quem olha, por brincar com as representações que já estão consolidadas no observador.

Por tratar-se de uma imagem fixa, o movimento na charge é todo promovido pela tensão. Em todas as amostras do corpus o efeito de movimento pode ser percebido, além, é claro, das formas caricatas, estimulado por objetos em posições oblíquas, desestabilizados na composição, ou ainda pelo uso de traços junto às figuras, que vou chamar de efeitos dinamizadores.

Na Figura 32 quase todos os objetos da charge foram desenhados em posição oblíqua, formando assim uma composição vetorizada que insinua movimento para baixo. Na Figura 28, o tracejado das balas, que também assumem uma posição oblíqua na imagem, compõem efeitos dinamizadores, que ajudam o observador a representar o deslocamento do objeto em relação ao plano plástico.

A tensão, que advém das relações plásticas que ocorrem na imagem, é um efeito dinâmico, que se associa muito bem a efeitos produzidos na dimensão semântica. Os interdiscursos são muitas vezes usados em posições inusitadas na charge, como na Figura 21, onde lado a lado estão os discursos associados ao turismo e belezas naturais do Rio de Janeiro, com o das batalhas medievais. Esta disparidade de sentidos semânticos também produz tensão na charge. Aliás, é somente nela que tal fenômeno encontra espaço para existir e ser veiculado jornalisticamente.

Devido à ampla oferta de recursos tecnológicos, o efeito das cores disseminou-se na produção de charges. A charge em preto e branco, uma marca registrada do chargista até bem pouco tempo, perdeu espaço nas publicações atuais. Tal evolução tecnológica também permitiu ao jornal imprimir imagens em cores com maiores definições. O uso de programas gráficos facilitou e estimulou a coloração dos desenhos e isto acabou por afetar as charges em sua plasticidade.

Se antes relevo, textura e perspectiva eram elaborados em grande parte através das linhas molhadas a bico de pena e tinta nanquim, agora um simples clique do mouse preenche objetos com as mais diversas tonalidades cromáticas. Fato que acaba por refletir em um ganho na produção de efeitos de sentido. Prova disso é que exatamente todas as charges integrantes do corpus de análise são coloridas, e a grande maioria das que são veiculadas diariamente no site chargeonline.com.br, utilizado como fonte para esta pesquisa, também o são.

O efeito de perspectiva resultante do gradiente cromático, como exemplo da Figura 23, onde o horizonte em terceiro plano é desenhado por nebulosas ondas em marrom que vão escurecendo na medida em que se afastam do primeiro plano, seria obtido de forma bem menos acentuada com os recursos em preto e branco. O próprio gradiente cromático, sem auxílio da tecnologia, não seria tão suave. Salvo, é claro, para alguns chargistas que já trabalhavam com a técnica da aquarela ou outro tipo de tinta.

Com tudo isso, a cor tornou-se um elemento amplamente usado nas charges, segundo o que se pode constatar. Sendo que a cor é capaz de desempenhar grande parte do papel dos elementos visuais, a tensão, o movimento e a perspectiva tornam-se mais notórios nas charges. Além de todas suas características sinestésicas.

Nas charges do corpus de análise é possível identificar a ação de todos os elementos da imagem, morfológicos, dinâmicos e escalares. Os de atuação destacada foram os citados acima, os demais são diferentes personagens, alguns indispensáveis como o ponto e a linha, para a estrutura da imagem e a produção de significados.

Quanto ao campo de significações semânticas, pode-se constatar que é tão vasto quanto o plástico, e aqui, fez-se necessário um regramento analítico com delimitações na sua abrangência. Tais significações foram unicamente tomadas quanto ao seu caráter interdiscursivo e polifônico. Mas, mesmo assim, fica notório o uso na charge, de discursos e vozes provindas das mais diferentes formações culturais. O ambiente narrativo chargístico torna-se, então, um espaço essencialmente polissêmico. Onde são deslocados e rompidos sentidos esperados (ORLANDI, 2002, p. 37), fato já teorizado no capítulo II e realinhado no capítulo III, e que revela a dinâmica semântica da charge.

Por tratar-se de uma narrativa jornalística eminentemente opinativa, a charge apresenta, entre suas vozes, explícitas e veladas, e que agem nos discursos, a voz do chargista. Esta se obriga à exposição, pois o chargista é o idealizador mais próximo da narrativa objetivada. Se ela for tomada como enunciado, é possível identificar também, traços de autoria que podem vir da linha editorial do jornal.

Depois de já ter mostrado como os elementos morfológicos, dinâmicos e escalares são usados na charge e quais alcançam maior expressividade, deparei-me com o difícil exercício de perceber e analisar os significados produzidos na charge e sua origem, plástica ou semântica. Neste ponto, no capítulo II, recorri ao estudo das significações de Gilles Deleuze, que lançou uma luz sobre a questão. Foi possível assim, deduzir que as significações plásticas e semânticas obedecem a um regramento factual de tempo. Desta forma, na linguagem visual os elementos plásticos obrigatoriamente sempre surgirão primeiro, tanto que nas relações de linha, cor e ponto com plano, é deles que surgem as primeiras significações.

Porém, o tempo que dita tais regras na concepção do enunciado, quando da sua interpretação, é diminuto. Ao apreciar visualmente uma imagem, os elementos visuais produzem significações plásticas que imediatamente filiam-se a significações semânticas, projetando sentidos. No capítulo II, chamei esta performance de relação osmótica, pois, apesar da ordem de acontecimento, no caso da charge, as duas existem em interdependência. Isso pode ser observado no fato de que qualquer representação plástica, seja ela provocada por qualquer elemento visual ou suas relações, é interpretada por pressupostos, de ordem semântica, pré-elaborados por parte do observador.

Por exemplo, vejamos na figura 32 do capítulo III, os pequenos riscos que representam chuva. A princípio são pequenas linhas colocadas em diagonal no plano plástico, e que se assumem como vetores de energia icônica, designando direção. Bem, este é o significado plástico de tal representação: a ação da linha sobre o plano, segundo sua direção, igual à força. No momento que eu olhar para aquelas linhas e elas significarem “queda”, “força de cima para baixo” ou simplesmente “chuva”, estarei tomando tais linhas e as interpretando semanticamente, sob o prisma de valores que já apanhei de minhas vivências. Como o homem buscará sempre entender a imagem segundo suas representações, ele estará aplicando a cada significação plástica, uma construção semântica.

Este fenômeno da significação revela como a mesma se dá na imagem fixa produzida, porém, não tira da imagem a capacidade de significar somente pela sua plasticidade. É o caso daquilo que se nomeia como desenho e pintura abstrata. O pensador que me auxiliou nesta concepção foi, além é claro das afirmativas já buscadas em Villafañe, o também artista,

Kandinsky. Ele decompôs a imagem em seus elementos essenciais, considerados por ele o ponto, a linha e o plano, e mostrou as forças positivas e negativas, de atração ou repulsão que são capazes de representar.

Na aplicação da teoria, que fez em suas pinturas, o artista procurou criar uma imagem que representasse, o que chamo de “matriz de significados plásticos puros”. Ao invés de oferecer uma obra com objetos próximos dos referentes da imagem real, por meio da abstração o observador era forçado a entender a multiplicidade de significados plásticos que estavam ali. Este distanciamento do referente permite o “agenciamento” de significados que, por conseguinte, produzem sentidos que atingem o observador de surpresa, obrigando-o a ter sensações a partir da imagem que é dada. Claro que este já traz consigo sentidos elaborados de valores cultivados em sua vivência, mas, ao apreciar uma obra de arte abstrata, eles são totalmente embaralhados, obrigando o observador a configurar uma nova realidade.

Para atender a intencionalidade do chargista, que possui em seu imaginário um ideal semântico, a charge precisa ser objetivada com elementos visuais que possam materializar tal ideal. Caso isso ocorra de forma precária, as estratégias enunciativas não alcançam êxito, pois, a charge é elaborada a partir de sentidos que são expressos a partir de significados plásticos, que a seguir se constituem em significados semânticos, no momento de seu consumo.

Pelo que pude constatar, nas diversas charges do corpus, todas usavam elementos visuais de forma que a mensagem esteja em harmonia com as duas dimensões significantes. Abro um parêntese para explicar que a capacidade de expressão gráfica da charge depende muito das habilidades e engenhos do chargista. Este pode possuir um arranjo interdiscursivo muito criativo, que certamente levará ao cômico, porém, ao materializá-lo com deficiência plástica, haverá perdas cognitivas no processo significativo. Levando em conta que enunciador e enunciatário comunicam-se em algo material determinado e aceito pelos dois como lugar de encontro, o enunciador precisa estar ciente de que a plasticidade da imagem significará por si só e, portanto, atrairá mais ou menos, ou nada, o olhar do enunciatário.

Os rumos teóricos e as aplicações metodológicas me permitiram enxergar na charge suas fontes submersas de significados. Falo do movimento, formação e força dos elementos da imagem que reconstroem graficamente realidades. Codificam elementos e instigam o simbólico humano a elaborar valores a partir deles. Neste ponto, acabo por dar razão a Dondis que reivindica o estabelecimento e aprendizado de um alfabetismo visual. Também concordo com Kandinsky e Aumont, que perceberam a necessidade da convenção de uma gramática visual, para que a linguagem visual tenha reconhecido seu papel fundamental numa sociedade, onde o texto acaba assimilando outros, e ditando novos padrões culturais. Tais

padrões são baseados na lógica de consumo estabelecida no ambiente social, definido por Villafañe como ecologia da imagem.

Acredito ter conseguido atingir os objetivos desta pesquisa e acrescentado às minhas práticas profissionais, uma maior compreensão de seu funcionamento nas relações de significação e comunicação. Por outro lado, me mantenho longe de esgotar conclusões sobre os fenômenos de significação da charge, tanto plásticos quanto semânticos.

REFERÊNCIAS

ALECRIM. Disponível em: <<http://www.chargeonline.com.br>> Acesso em: 13 jan. 2011.

AMORIM. Disponível em: <<http://www.chargeonline.com.br>> Acesso em: 02 jul. 2010.

AMORIM. Disponível em: <<http://www.chargeonline.com.br>> Acesso em: 08 nov. 2010.

ARBACH, Jorge M. I. **O fato gráfico**: o humor gráfico como gênero jornalístico. Tese (Doutorado em Comunicação)- USP, São Paulo, 2007.

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual**: uma psicologia da visão criadora. São Paulo: Pioneira, 2000.

AROEIRA. Disponível em: <<http://www.chargeonline.com.br>> Acesso em: 27 jan. 2011.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas, SP: Papyrus, 2009.

AZEVEDO, D. S. C. **Como ocorre a materialização discursiva da identidade gaúcha nas charges**: um estudo discursivo sobre a determinação histórica dos processos semânticos nos jornais correio do povo e zero hora. Tese de doutorado. Florianópolis: UFSC, 2007.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARBOSA, Gustavo; RABAÇA, Carlos A. **Dicionário de comunicação**. 2ª Ed. rev. e atualizada. Rio de Janeiro: Campus, 2001.

BARROS, Diana L. P. **Teoria semiótica do texto**. São Paulo: Ática, 2005.

BELTRÃO, Luiz. **A imprensa informativa**. São Paulo: Editora Folco Masucci, 1969.

_____. **Iniciação à filosofia do jornalismo**. São Paulo: Com-Arte, 1992.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de lingüística Geral II**. 2ª Ed – Campinas, SP: Pontes Editores, 2006.

BRAIT, Beth. **Ironia em perspectiva polifônica**. Campinas, SP. Ed. Unicamp, 1996.

CABRAL, Ivan. Disponível em: <<http://www.chargeonline.com.br>> Acesso em: 12 jan. 2011.

CAGNIN, Antonio Luiz. **Os quadrinhos**. São Paulo: Ática, 1975.

CASSIRER, Ernst. **Antropologia Filosófica: ensaios sobre o homem**. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1977.

CATALÁ, Josep M. **La imagen y La representación de la complejidad**. 2006. Disponível em: <http://www.mmur.net/teenchannel/era_digital/ponencias/j-catala.htm> Acesso em: 20 abr. 2010.

CENTRAL DE QUADRINHOS. Disponível em: <<http://www.centraldequadrinhos.com>> Acesso em: 20 jun. 2010.

CHAPARRO, Manuel Carlos. **Sotaques d'aquém e d'além mar: travessias para uma nova teoria de gêneros jornalísticos**. São Paulo: Summus, 2008.

CIRNE, Moacyr. **Para ler os quadrinhos: da narrativa cinematográfica à narrativa quadrinizada**. Petrópolis: Vozes, 1972.

CLAYTON. Disponível em: <<http://www.chargeonline.com.br>> Acesso em: 27 jan. 2011.

DALCIO. Disponível em: <<http://www.chargeonline.com.br>> Acesso em: 25 jan. 2011.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DONDIS, Dondis A. **Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DUKE. Disponível em: <<http://www.chargeonline.com.br>> Acesso em: 02 jul. 2010.

_____. Disponível em: <<http://www.chargeonline.com.br>> Acesso em: 20 out. 2009.

ELVIS. Disponível em: <<http://www.chargeonline.com.br>> Acesso em: 22 jan. 2011.

ERASMO. Disponível em: <<http://www.chargeonline.com.br>> Acesso em: 02 dez. 2010.

FREE FOTO. Disponível em: <<http://www.freefoto.com>> Acesso em: 02 jul. 2010.

GREIMAS, Algirdas Julien. **A propósito do jogo**. Verso & Reverso, São Leopoldo: Unisinos, 27: 119-123, jul-dez. 1998.

_____. **Sobre o sentido**: ensaios semióticos. Petrópolis: Vozes, 1975.

GUIMARÃES, Luciano. **As cores na mídia**: a organização da cor-informação no jornalismo. São Paulo: Annablume, 2003.

HURLBURT, Allen. **Layout**: o design da página impressa. São Paulo: Nobel, 1986.

IOTTI. Disponível em: <<http://www.chargeonline.com.br>> Acesso em: 08 jan. 2011.

JARBAS. Disponível em: <<http://www.chargeonline.com.br>> Acesso em: 22 jan. 2011.

_____. Disponível em: <<http://www.chargeonline.com.br>> Acesso em: 02 fev. 2011.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Campinas, SP: Papyrus, 1996.

KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte e na pintura em particular**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. **Ponto e linha sobre o plano**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

KOCH, Ingedore Villaça. **O Texto e a construção dos sentidos**. São Paulo: Contexto, 1998.

LAGO, Claudia; BENETTI, Márcia. **Metodologia de pesquisa em jornalismo**. Petrópolis: Vozes, 2007.

LUTE. Disponível em: <<http://www.chargeonline.com.br>> Acesso em: 20 jan. 2011.

MAINGUENEAU, Dominique. **Análise de textos de comunicação**. São Paulo: Cortez, 1997.

MELO, José Marques de. **A opinião no jornalismo brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 1994.

MUNARI, Bruno. **Design e comunicação visual**: contribuição para uma metodologia didática. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ORLANDI, Eni P. **Análise de discurso**: princípios e procedimentos. Campinas: Pontes, 2002.

PARRET, Herman. **A estética da comunicação**: além da pragmática. Campinas-SP: UNICAMP, 1997.

PELICANO. Disponível em: <<http://www.chargeonline.com.br>> Acesso em: 13 jan. 2011.

PERAZZO, Luiz Fernando; VALENÇA, Máslova T. **Elementos da forma**. Rio de Janeiro: Ed. Senac Nacional, 1997.

PERUZZOLO, Adair C. **A comunicação como encontro**. Bauru, SP: Edusc, 2006.

_____. **Entender Persuasão**. Curitiba, PR: Ed. Honoris Causa, 2010.

_____. Fazer crer, fazer valer. In: DUARTE, Elizabeth Bastos; CASTRO, Maria Lília Dias de. **Entorno das mídias**: Práticas e ambiências. POA: Sulina, 2008.

_____. **Mediatização, sociedade e sentido**. Texto da disciplina Estratégias semiológicas dos discursos midiáticos do Curso de Mestrado em Comunicação da Universidade Federal de Santa Maria, 2009.

PROPP, Vladímir. **Comicidade e riso**. São Paulo: Editora Ática, 1992.

RECCHIA, Tiago. Disponível em: <<http://www.chargeonline.com.br>> Acesso em: 22 jan. 2011.

ROMUALDO, Edson Carlos. **Charge jornalística: intertextualidade e polifonia**: um estudo de charges da Folha de São Paulo. Maringá: Eduem, 2000.

SPONHOLZ. Disponível em: <www.sponholz.arq.br> Acesso em: 03 jul 2010.

_____. Disponível em: <<http://www.chargeonline.com.br>> Acesso em: 22 nov. 2009.

_____. Disponível em: <<http://www.chargeonline.com.br>> Acesso em: 22 jan. 2011.

_____. Disponível em: <<http://www.chargeonline.com.br>> Acesso em: 03 fev. 2011.

TACHO. Disponível em: <<http://www.chargeonline.com.br>> Acesso em: 02 fev. 2011.

VILASALÓ, José M. P. Como desenhar histórias em quadrinhos. Barcelona: Instituto Parramón Ediciones, 1974.

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

VILLAFANE, Justo G. **Introducción a la teoria de la imagen**. Madrid-España: Ediciones Pirámide, 2000.

WALDEZ. Disponível em: <<http://www.chargeonline.com.br>> Acesso em: 19 jan. 2011.

WHITE, Gwen. **Perspectiva**. 4ª Ed. Lisboa, Portugal: Editorial Presença, 2000.