

Dimensões de uma mecânica narrativa do traço no humor gráfico: estruturas episódicas elementares das tirinhas diárias

Benjamim Picado

Resumo: No presente artigo, propõe-se uma introdução aos esquemas narrativos elementares do humor gráfico, a partir de um exame sobre a economia interacional do sentido narrativo de tirinhas diárias de humor, publicadas diariamente em jornais: do ponto de vista teórico, pretende-se estabelecer a importância dos *esquemas sequenciais* e de seus princípios de causalidade (como aspectos que coligam a textualidade sequencial das ações narradas com os princípios de sua compreensão na experiência ordinária). Ainda assim, identificamos no modelo das *gags* visuais e verbais dessas tirinhas certos aspectos de uma *funcionalidade disjuntiva* da ação cômica, operando na dependência da causalidade originária de certas situações cotidianas, mas também produzindo os acidentes sensório-motores e paradigmáticos, que caracterizam os gêneros do riso como fundados no aspecto da crítica à normalidade mecânica da vida comum.

Palavras-chave: narrativa visual; tirinhas diárias; humor gráfico; atualização narrativa.

Abstract: *Dimensions of Mechanical Narrative in Graphic Humour: elementary episodic structures of daily comic strips* – This article discusses elementary narrative schemes of graphic humour, based on an examination of the interactional economy of the narrative meaning of comic strips published in daily newspapers. From a theoretical point of view, we aim to determine the importance of sequential schemes and their underlying principles of causality as aspects that link the sequential textuality of narrated actions to the principles of their understanding in ordinary experience. In the model of visual and verbal gags of these strips, we also identify certain disjunctive aspects of the humorous action, whose operation is dependent on the causality that originates certain everyday situations, and also produces the sensory-motor and paradigmatic events that characterize the genres of laughter as founded upon the aspect of criticism of the mechanical normality of ordinary life.

Keywords: visual narrative; daily comic strips; graphic humor; narrative actualization

No presente ensaio, pretendemos avançar um passo além das questões de que tratamos até aqui, a título de um exame sobre certos padrões da discursividade próprios

às estruturas da significação e da representação pictóricas, especialmente instanciadas nos variados formatos do universo do *desenho de humor*: em etapas anteriores dessa exploração, tratamos sucessivamente das estratégias plásticas da caracterização dos agentes narrativos no gênero das tirinhas diárias e, em seguida, da questão das funções dinamizadoras, associadas ao caráter representacional do desenho; em ambos os casos, nossa atenção recaiu sobre as questões da estilística pictórica do traço no desenho, seja na caricatura ou no aspecto mais “cartunizado” das tirinhas diárias.

Naquele ponto de nossa argumentação, tratava-se de transcender este caráter puramente “icônico” da significação do desenho, fundamentalmente estabelecido pela valorização do aspecto mais “fixo” da apresentação dos caracteres (ao modo das tópicas pictóricas do retrato setecentista, por exemplo), contrastando seu caráter mais “ritualizado” (GOMBRICH, 1982) ou “teatralizado” (FRIED, 1980) às dimensões potencialmente animadas que se poderia implicar em outros quadrantes de sua “aspectualidade”, por assim dizer:¹ se considerarmos a hipótese de que o estilo da caricatura valoriza um sentido de *hipérbole plástica*, por sua vez enraizado na compreensão da expressividade fisionômica momentânea do modelo (quando o retrato o rende em porções significativas de ações tais como a de bocejar ou espirrar), poder-se-ia derivar daí o corolário de que esse subgênero da arte do retrato insinuaria determinadas funções mais próprias ao exercício narrativo através da representação pictórica.

Nosso exame dessas questões não avançou contudo para além da condição meramente indicativa das *disjunções aspectuais* (fixidez/animação) na arte do desenho: até aqui, ainda não estabelecemos a questão de uma possível *atualização* da narratividade visual, para além dessa forma puramente *incoativa* em que ela se manifesta – seja no estilo mais breve da “cartunização” ou naquele mais “hiperbólico” da caricatura.

Esses elementos, que nos permitem prolongar a discussão sobre a animação sugerida pelo estilo mais *abreviado* ou *hiperbólico* do desenho de humor, na direção de uma expressa atualização de certas estruturas básicas da “figuração narrativa” (COUPERIE, 1967), implicam uma dimensão dúplice de fundamentação teórica e de definição dos campos de prova que tornem rentáveis nossas admissões de pesquisa. Pois é a partir desse quadro de nossas definições conceituais e heurísticas que pretendemos avançar as questões centrais de uma abordagem sobre a narratividade do humor gráfico, através da identificação de certas estruturas episódicas mais exemplares de seus formatos e gêneros mais importantes na cultura contemporânea.

¹ Tomamos a noção de “aspectualidade” dos escritos de Lopes sobre a fundamental “seletividade” dos conteúdos pictóricos: é a partir desse conceito que se pretende explicar as condições sob as quais imagens podem ser “representações”; em nosso caso, a significação do desenho de humor é de algum modo relativa a esta *seleção aspectual* de propriedades perceptivas, por sua vez guiadas pelos sistemas simbólicos da representação pictórica, tudo isso implicando que a produção do riso pelo desenho depende das condições nas quais nossa percepção comum é capaz de reter certas qualidades do mundo visual na formação de nosso conhecimento dos objetos. “Esta é uma parte que distingue a figuração pictórica de outras formas de representação. Imagens não são meramente seletivas porque negligenciam certas propriedades. Imagens são seletivas porque, de modo a representar propriedades espaciais de seus objetos, elas são impedidas de representar outras” (LOPES, 1996, p. 125).

De um ponto de vista teórico, em primeiro lugar, é a questão da definição de uma espécie de “fundamento poético” do humor visual que nos interessa aqui: com isso, não desejamos conotar o exame sistemático da narratividade das tirinhas de humor com qualquer ideia de um estrita normatividade de seus procedimentos mais fundamentais (sendo esta a significação mais frequente que a menção à poética ainda suscita em muitos daqueles que trabalham sobre narrativas e imagens); em seu lugar, desejamos compreender a continuidade entre diversas perspectivas que fazem a retomada das questões da poética nas teorias da literatura, numa linhagem de disciplinas da crítica e da análise literária desenvolvidas durante o último século, sob a guarda de escolas tão variadas quanto as do formalismo, do estruturalismo, das teorias semióticas, da estética da recepção e, mais recentemente, das abordagens interacionais da narratologia.²

Não são poucos aqueles que reconhecem na consolidação das disciplinas literárias do *Novecento* a resposta a questões que ainda hoje reclamam uma melhor compreensão, desde os tempos de Aristóteles. No decorrer do último século, não apenas as teorias narratológicas, mas também o próprio campo da estética vêm elaborando (em um espírito cada vez menos “conflagrado” contra o sentido normativo associado à herança da poética) as necessárias conexões entre o sentido produzido dos “programas de efeito” (característico da origem forçosamente intencional das obras do espírito) e aquilo em que sua eficácia mesma requisita uma maior atenção aos aspectos disposicionais (da ordem das hipóteses de interpretação) e interacionais (da ordem da efetivação do sentido pela experiência da leitura) desse mesmo efeito; em vários comentadores destes caminhos de um *retorno a Aristóteles*, este enlace entre o caráter “produzido” das obras e o horizonte “destinado” de sua atualização pela sensibilidade e pela compreensão nos conduz inclusive a vislumbrar na própria gênese aristotélica dessas questões uma espécie de *germinação pragmática* dos saberes sobre a arte de compor poemas dramáticos.

Mas a “dinâmica” aristotélica é curiosamente muito “pragmática”, na medida em que aquilo que um tipo de representação está convocado a realizar chama em causa necessariamente o, digamos assim, receptor da representação (espectador, ouvinte, leitor). É para ele (...) que a representação existe, realiza-se, atualiza-se. Sem ele, não há representação. Em assim sendo, a *obra* ou *resultado* (érgon) da representação necessariamente é o seu modo de afetar o receptor ou, noutra palavra que pode traduzir igualmente o érgon, é o *efeito* da representação sobre um receptor. (GOMES, 1996, p. 113)

Por outro lado, na perspectiva mais *heurística* deste trabalho, o que nos permite instanciar o exame da *atualização narrativa* do desenho de humor nos pede a definição de um âmbito empírico para a confirmação de muitas destas postulações. Se a investigação

² Dispensamo-nos de fazer referência a exemplos de todas essas tradições, exceto no caso das abordagens interacionais, que são mais recentes nos estudos literários e narratológicos, das quais destacamos em especial os trabalhos de Ryan (2001) e Baroni (2007) como os mais representativos para nossa perspectiva de trabalho.

acerca das *potências animadas do traço* na caricatura e no *cartoon* nos permitiu instalar estas questões da narratividade (como que previamente instituídas no *jogo aspectual* entre a “fixidez” de sua apresentação e a “animação” sugerida pela interação entre a imagem e seu espectador), agora a questão se põe em um âmbito que ultrapassa esta primeira instância do nosso olhar: portanto, devemos estabelecer com clareza o modo como se poderiam supor interligadas esta “aspectualidade” do traço caricatural e o sentido mais atualizado que as sequências de ação do humor gráfico garantem para uma narratividade própria do universo visual das tirinhas cômicas.

Decorre dessa admissão não apenas a escolha do universo empírico de nosso exame, mas igualmente a seleção que praticamos sobre a totalidade deste *corpus* (de extensão não pouco negligenciável, diga-se). Isso resultará na direção mais precisa que impomos aos materiais de nosso exame, fixando-nos naquelas situações episódicas que se definem como mais elementares para a ilustração de uma *poética do humor visual*, a saber: os acidentes de tipo *sensorio-motor* (representados no plano icológico das sequências visuais e das ações dos personagens) e de ordem *paradigmática* (nos jogos disjuntivos com o horizonte definicional da semântica textual, expressos na fala dos balões ou nas narrações dos recitativos).

Essas duas dimensões da manifestação da *gag* humorística (as disjunções físicas e semânticas) fornecem a base de nosso esforço de interpretação sobre a narratividade atualizada pelo humor gráfico, através da organização do desenho em uma ordem sequencial: fixando-nos sobre esses dois aspectos mais frequentes de uma poética do humor visual, valorizamos neles o efeito da produção do riso que é próprio a cada uma dessas dimensões (ou, fundamentalmente, às possíveis e variadas combinações de ambas), como resultando da capacidade de mobilizar os *jogos de impertinência* que a *gag* promoverá sobre aquilo que é da ordem da causalidade no mundo físico ou na determinabilidade dos significados.

Uma resultante que importa nessa definição do universo episódico das *gags* nas tirinhas de humor é o fato de que necessitamos transcender os limites nos quais o exame da caricatura havia consignado o lugar de uma narratividade *incoativa* nas formas do desenho: do ponto de vista heurístico de nossa justificação, é necessário que ultrapassemos o limiar no qual as disciplinas icológicas nos permitiram vislumbrar os aspectos históricos e estéticos da evolução das formas visuais – na direção de uma significação mais sugestiva da animação e da circunstância momentânea da representação pictórica.

A partir de agora, com nossa atenção deslocada para as situações mais propriamente *dramáticas* das tirinhas de humor (em situações de diálogos entre personagens ou das ações em que elas se engajam, nos episódios curtos e autoconclusivos que as constituem), precisaremos também nos deslocar para aquelas disciplinas que se fixaram sobre as estruturas elementares das formas e gêneros narrativos, buscando nessas teorias o apoio para a compreensão sistemática dos regimes textuais mais básicos que encontraremos associados à discursividade do desenho.

Deste ponto de vista, o que nos auxilia a conjugar as teorias da narrativa com a “aspectualidade” do desenho de humor é precisamente o sentido de *atualização sequencial* das formas visuais, justamente aquele que é mais próprio à estrutura episódica básica das tirinhas diárias: nesse contexto, ao menos de saída, não estamos interessados em estabelecer qualquer posição precisa no intenso debate que ocorre no interior das teorias narratológicas acerca da propriedade de implicar o conceito mesmo de “narrativa” ao de “sequência” de acontecimentos ou ações.

De nossa perspectiva, a própria adoção do “dispositivo espaço-tópico” da tirinha (GROENSTEEN, 1999) associado às estruturas episódicas elementares da *gag* visual e verbal parecem implicar a admissão de que a atualização do sentido propriamente narrativo desse formato apenas se explica pela incorporação da discursividade destes curtíssimos episódios ao sentido necessariamente sequencial (e, ainda mais, linear) de sua apresentação.

Em suma, *pretendemos examinar a tirinha diária de humor, enquanto caso exemplar de uma atualização narrativa e sequencial das formas visuais do desenho*: muito embora isso envolva considerações que já fizemos anteriormente sobre as *potências animadas do traço* no desenho de humor (pelo viés hiperbólico/anamórfico da caricatura ou lacunar/esquemático das formas cartunescas), mormente o que nos interessa é a passagem da *virtualização* da animação das formas visuais para a *atualização* das sequências narrativas, sob a forma de acidentes disjuntivos de duas espécies (físicos e/ou paradigmáticos).

De um ponto de vista heurístico, valorizamos agora as fortunas conceituais e analíticas das disciplinas da interpretação textual associadas ao universo das formas narrativas, conjugando-as todas sob o aspecto de uma abordagem poética do humor visual e nelas valorizando o aspecto da junção entre a narratividade e a representação discursiva do sentido sequencialmente organizado das ações e situações da fábula.

- - -

O título deste artigo menciona uma “mecânica narrativa”, por sua vez tomada de empréstimo de Fresnault-Deruelle (1993), para caracterizar a estrutura episódica mais elementar do humor gráfico, uma vez definidas as tirinhas diárias de humor como seu campo de provas: pois bem, na literatura acadêmica sobre os quadrinhos (de origem relativamente recente, mas já constituindo uma fortuna numericamente considerável) não é tão infrequente assim a menção a ideias dessa natureza, até mesmo vinculadas ao horizonte “ontológico” de sua definição formal (MESKIN, 2007 e HOLBO, 2012). Nesse contexto, o recurso a conceitos como os de “solidariedade icônica” (GROENSTEEN, 1999), “conclusão” (MCCLLOUD, 2005), “vetorialidade” (FRESNAULT-DERUELLE, 1976) indica uma predileção pelo sentido de organização linear dos elementos visuais e gráficos (do ponto de vista de sua correlação com os sistemas da escrita alfabética), na correlação com uma característica supostamente definidora das estruturas narrativas em geral,

a saber: a do princípio constitutivamente sequencial da representação das ações e dos acontecimentos de uma história.

Se tentarmos nos restituir a uma fonte mais profunda dessa “mecânica narrativa”, decerto encontraremos fartas sugestões sobre o caráter bem pouco accidental das implicações entre a *narração* e a *causalidade*. Em certas correntes contemporâneas das teorias da narrativa (algumas das quais são menos debitáveis de uma semântica textual e mais próximas de um cognitivismo interacional), há bastante argumentação sobre aquilo que, aos olhos de um certo modernismo que ainda nos contamina, soaria como uma blasfêmia, ou seja: *a postulação de que a narrativa constitui uma ordem discursiva que representa as ações, atualizadas sob a forma de sequências*; justamente por isso, a ideia de uma conexão causal entre eventos constituiria um princípio da organização sequencial da narratividade, especialmente quando consideramos que a fábula deve ser organizada de modo a ser devidamente compreendida, na relação com os pressupostos da organização do mundo das ações, na instância da recepção.

Tudo isto significa que, em geral, quando a narrativa justapõe representações de dois eventos num modo que os salienta ambos, nossa expectativa é a de que a narrativa represente, ao menos implicitamente, algum tipo de conexão entre eles – a não ser que haja alguma muito boa razão para supor de outra maneira, e decidir se há tal boa razão pode não ser fácil (...). Mesmo se a razão está firmemente do lado da conclusão de que, nesta história, não há conexão existente entre os eventos, não segue daí que estejamos sempre aptos a nos livrar da sensação de que alguma tal conexão exista, final de contas. Nossas estratégias interpretativas, como nossa memória, trabalham semiautomaticamente e de maneiras sobre as quais temos controle limitado; elas são aptas a ser capturadas por certas ideias vividas e memoráveis. (CURRIE, 2006, p. 312)

Por outro lado, se pensarmos naquilo que nos auxilia a ultrapassar o sentido sugerido de animação (como condutor da significação ulteriormente narrativa do desenho), veremos como essa implicação entre “narrativa” e “sequência” se manifesta, como uma qualidade definidora de uma *discursividade visual*: quando consideramos a programação dos efeitos próprios ao humor da caricatura ou do *cartoon*, esse aspecto necessariamente *dinamizado* das formas visuais não se manifesta apenas pelas *sobrecarga* ou *brevidade* plásticas que caracterizam essas representações.

Melhor dizendo, do ponto de vista daquilo que mais destaca a dimensão estética do humor gráfico, a *potência animada do traço* apenas manifesta uma outra instância do compromisso entre a aparente rigidez do desenho e o caráter movente da visão à qual ele se destina: se a experiência perceptiva do desenho é necessariamente carregada de paixão, a única diferença entre o desenho de humor e outras formas da representação pictórica da fisionomia diz respeito aos valores específicos dos efeitos de intensificação emocional produzidos nessas respectivas iconografias.

Os problemas que derivamos da *passionalização* no desenho devem nos permitir pensar sobre a questão da animação de que ele se investe, em outra instância da receptividade inerente ao humor gráfico: o lugar desse exame implica em que se considere a dimensão estética de um ato através do qual o desenho mais *abreviado* ou *sobrecarregado* pode cooperar em uma estrutura mais íntegra de *vetorialização do sentido*; pois é nesse contexto que podemos compreender como é que a economia do desenho assume uma função determinada na pragmática dos “atos de leitura” de uma sequência humorada em qualquer tirinha diária de jornal.

Outro aspecto importante da definição dos agentes inscritos a narrativas de humor visual diz respeito aos “programas de efeitos” aos quais o desenho está submetido, sendo que sua análise se dá numa esfera que não é a da estrita plasticidade *hiperbólica* do traço caricatural: é no estilo *abreviado* do desenho de humor, mais próprio às tirinhas diárias do que à caricatura, que podemos sintetizar as peculiaridades do *estilo do traço* e os efeitos específicos a uma *poética da comicidade*, implicando sua compreensão enquanto experiência estética da narrativa.

Na perspectiva em que Bergson (1924) aborda o fenômeno do riso e suas relações com os gêneros da comicidade, identifica-se seu *leitmotif* como sendo um aspecto da “mecanização da vida”. Segundo ele, o caráter humano é, por natureza, dinâmico, sendo a comicidade advinda do engessamento desse dinamismo, da quebra dos fluxos orgânicos e da instauração de uma lógica mecânica oposta ao caráter vívido da criatura.

Um homem que corria na rua tropeça e cai: os transeuntes riem. Não riríamos dele, penso eu, se pudéssemos supor que veio a ele, de repente, a ideia de se sentar no chão. Ri-se do fato de que ele sentou-se involuntariamente. Não é sua súbita mudança de atitude que nos faz rir, é aquilo que há aí de involuntário na mudança, é a falta de jeito. Uma pedra estaria talvez no caminho. Ele teria sido obrigado a mudar de direção ou desviar-se do obstáculo. Mas, por falta de flexibilidade, por distração ou obstinação do corpo, por um efeito de rigidez ou da velocidade do movimento, seus músculos continuaram a executar o movimento, mesmo quando as circunstâncias exigiam uma outra coisa. É por isso que o homem está caindo, e é disso que riem os transeuntes. (Ibid., p. 12)

Ora, o que se enxerga nessa breve passagem bergsoniana sobre o cômico é precisamente a estrutura episódica elementar que caracteriza a *gag* visual das tirinhas diárias, assim como as situações narrativas do cinema burlesco do início do último século: em ambos os casos, favorecidos inclusive por aquilo que a mudez dos agentes da história promove em relação aos seus movimentos físicos, consolida-se o molde sobre o qual as estruturas narrativas trabalharão a funcionalidade de uma vida sensório-motora dos corpos (nesse sentido que a rigidez e o mecanismo instituem), tanto para a emergência dos acidentes disjuntivos (quedas, escorregões, saltos, corridas), quanto para o efeito propriamente humorado que essas situações programam, na interação com espectadores e leitores.

De nossa parte, já tratamos alhures da “caracterologia” iconográfica dos agentes desses episódios (GUBERN, 1989), na medida em que sua presença envolva precisamente a dialética entre o esquematismo de sua apresentação (através de uma plasticidade mais lacunar das formas fisionômicas) e o tipo de situações narrativas mais propícias ao efeito humorado de sua poética.

Por isso mesmo, interessa-nos avançar diretamente para a economia narrativa das *gags*, compreendendo essas situações, em seu plano mais globalmente *disjuntivo*: assim sendo, engajamo-nos nesta interrogação sobre sua estrutura narrativa elementar, não apenas pensando-a do ponto de vista das condicionantes causais de sua evolução, mas sobretudo pelo aspecto em que a causalidade é ela mesma tematizada, plenamente jogada e problematizada como elemento da produção do sentido de comicidade.

Examinemos a seguinte tirinha, extraída de um episódio da série *Piratas do Tietê*, de Laerte Coutinho:



Fig.1. Laerte – *Piratas do Tietê* © Laerte Coutinho (1998)

De saída, podemos apreender o sentido global desse episódio, em sua dimensão autoconclusiva, característica dos esquemas da narrativa próprios à *gag*: há um aspecto quase *telegráfico* de sua construção sequencial, dado por um intervalo mínimo entre sua apresentação e conclusão; a modificação episódica que o caracteriza nos passa quase despercebida, pelo modo como vários de seus elementos se apresentam na sequência (a unidade permanentemente invariável do cenário e dos objetos de cena); fogem a essa estruturação estável a introdução do braço do *barman* servindo a bebida ao pirata no primeiro quadro, a discreta manifestação deste ao pedir algo no segundo quadro e a inesperada reação do objeto de cena, que arremata a história.

Essa pequena narrativa também ilustra um aspecto próprio ao gênero do humor gráfico e que se define como uma *estrutura tópica* das histórias aí narradas: trata-se de uma “situação qualquer”, ação ordinária em cujo interior irrompem os elementos que

a investição da graça cômica: a sua “dramaturgia”, se assim podemos defini-la, caracteriza-se pela exibição de um universo de ações vivas, mas pautado por uma excessiva *mecânica sensório-motora* (ou pelo caráter igualmente mecânico da permanência) e sobre a qual recai um evento que abala sua plena continuidade.

Essa quebra imposta pelo segmento episódico funciona inclusive como *lembrete moral* sobre a imensa distância que separa o automatismo das funções motoras e o caráter genuinamente vital do comportamento do organismo: vale dizer ainda que, para certos comentadores, o aspecto das visões de Bergson sobre o riso possui um elemento de interrogação sobre as funções da comicidade no reforço dos laços da sociabilidade e da solidariedade, através de um jogo sobre o “segredo” último de sua significação.

De volta ao caráter ordinário das situações narrativas do humor gráfico, o dado tópico das histórias tem um valor funcional, quando consideradas as operações textuais e plásticas sob as quais a narração efetiva o destino das cenas, próprias aos *gêneros do riso*. Do ponto de vista da economia sequencial da história, a normalidade é reforçada no sentido em que se prepara por sobre ela o acidente que efetivará uma *disjunção*: dada a constância na qual a sucessão dos quadros apresenta o chefe dos piratas debruçado sobre o balcão, sendo servido de bebida, o caráter risível da situação deve emergir como um acontecimento que a narração constrói *por sobre* a prévia normalidade da situação apresentada. É a interação entre “normalidade” e “disjunção” que define a economia textual (no plano gráfico e da escrita) de uma poética do humor na tirinha diária.

Segundo Morin (1970), a estrutura semântica dessa construção trabalha sobre o sentido da “impertinência” que faz nascer uma *gag*: como o universo tópico do desenho não se estabelece sob a marca da excepcionalidade de seu tema, mas justamente pelo seu contrário (aquilo que é uma “coisa qualquer”), o humor deverá surgir precisamente do jogo que se possa fazer com as figuras disjuntivas (tanto no plano plástico, quanto no semântico) pelas quais a estabilidade do ordinário é sacudida pelo seu avesso (nem sempre perfeito, ainda que fatalmente impertinente).

Tolos ou humorísticos, nós retemos todos os desenhos que propõem em suas figuras uma ou diversas *anomalias* gráficas, destinadas a ser reconhecidas como cômicas. Tais *anomalias* são reveladas por *jogos-do-traço*, comparáveis aos jogos verbais (...); eles provocam rupturas de sentido que continuaremos a qualificar como *disjuntivas*, na medida em que repousam sobre um sistema narrativo especificamente calculado para provocar o riso. Estas rupturas se *disjuntam* de um traço ao outro do desenho por justaposição ou por sucessão (diacronia narrativa alinhada sobre diversas figuras) de elementos sêmicos incompatíveis. (Ibid., p. 110)

Nesses termos, não é o caso de supor que a comicidade implique (como é frequentemente pensada) em uma espécie de *transcendência* das operações disjuntivas sobre as normativas, pois sua força reside em uma *dependência* que a própria disjunção

manifesta com respeito à transparência com a qual a normalidade é narrativamente pertinentizada: no caso da tirinha de Laerte, o arremate humorado da narração decorre da imediata compreensão que o leitor assume da situação corriqueira da personagem sendo servida no balcão; nesses termos, é da estrita *causalidade mecânica das situações quaisquer* que emergem as condições das quais a disjunção cômica extrairá sua força.

Nesse processo entre elementos internos da economia textual da comicidade, Morin designa um primeiro modo de apresentação das situações narrativas da *gag* como uma função “normalizante” (própria a tudo aquilo que os quadros da tira de Laerte representam como certa *estabilidade* da situação, como nos cenários e posturas dos agentes); a estas, ela faz seguir uma função semântica *auxiliar*, a do “engajamento” (na qual se percebe que os elementos da cena estão articulados por uma *ação* relativamente normal, aquela de ser servido e de pedir mais uma dose).

Na articulação proporcionada por essas duas primeiras funções da narração e nas condições em que elas estabelecem a base para a irrupção de algum acidente desestabilizador, emerge a função que caracteriza a estrutura episódica elementar da comicidade, e que Morin designa precisamente como “disjuntiva”: do mesmo modo que Bergson (mas em um contexto em que a economia textual da *gag* predomina sobre as variáveis vitalistas e – talvez – evolucionárias da resposta do riso). O que interessa a Morin é identificar na estrutura global da construção do humor (por meios pictóricos e verbais), o aspecto de uma *poiesis* cômica em que aquele fundamento da causalidade de que já falamos (próprio à tragédia, por exemplo) é, em certa medida, solapado – mas ainda assim sobrevivendo sob outras condições.

Examinemos a operação disjuntiva que essa tirinha efetiva: ela se assume como duplamente orientada pelos operadores próprios do desenho e do texto escrito, pois o efeito do riso é menos poderoso quando consideramos em separado os aspectos pictóricos e verbais da sucessão da tirinha; pode-se assumir que o humor dessa história sequer é compreensível, se considerarmos imagens e escrita fora da perfeita articulação em que ordenam sua graça. É precisamente porque associamos o “chorinho” – pedido pelo chefe dos piratas no segundo quadro – com a lágrima que escorre de sua caneca/caveira no final, que experimentamos a graça desse episódio: ora, é evidente que esse efeito implica um jogo dúplice, no qual entram os operadores visuais da organização da sequência (pautados pela normalidade mecânica da situação) e a “reação” de um objeto de cena, que *literaliza* o pedido do pirata, vertendo seu próprio “chorinho”.

Há, portanto, uma característica dessa semântica do humor que definimos como “hermética”, considerando sua atualização pela recepção, na catarse do riso: aspecto destacado por Morin, mas, para nós, ele deve desenvolver-se para além das conotações textuais e semânticas do humor gráfico. Pois, em certas vertentes das teorias estéticas contemporâneas, a compreensão da comicidade está associada a um aspecto da experiência da narrativa que se liga a um dado “segredo” de uma comunidade:

mais do que em gêneros como os de mistério. Esse relativo fechamento de sentido se estabelece como algo que o texto jamais poderá explicitar como chave de sua resolução; se as razões de um crime devem ser exibidas em algum ponto da história, se a racionalidade de uma tragédia deve ser explicitada, mesmo que apenas como sua lição moral, uma piada não pode expor a sua própria racionalidade, em sua presentificação textual – pois a atualização desse sentido depende da interação com um leitor.

No caso da tirinha de Laerte, a significação de sua graça está associada à amplitude (literal e metafórica) do campo semântico associado ao “chorinho”, de modo que ela requisita um saber “enciclopédico” (da ordem do mundo e não do texto) sobre modos de se referir às dosagens de bebidas. Ao rirmos desse breve episódio, traçamos simultaneamente limites internos e externos de uma *comunidade afetiva*, que pode ser definida (naquilo que respeita a economia interacional da estética do riso) pelo simples fato de compreender a graça de uma tal situação: essa comunidade poder-se-ia delimitar por várias ordens do saber, mas aquela que nos interessa é relativa à recepção do universo das histórias dos personagens desse episódio – já que o fato mesmo de uma caneca em forma de caveira chorar, ao supor ser demandada a fazê-lo, nos diz algo sobre o próprio caráter da personagem central à qual ela responde. E, ao examinarmos as aventuras do pirata na obra de Laerte, confirmaremos a coerência com a qual seu *valor actancial* é confirmado nesse segmento em especial.

Pois assim que o grupo se consolida, ao compreender a piada, e em seu resultado, com o riso, ele também estabelece a separação com respeito àqueles que não fazem parte do grupo. Não pode haver *insiders* sem *outsiders*. E quando o grupo se consolida a partir de seus membros internos, na piada e no riso, ele também se separa dos estrangeiros, a risada aqui significando: *é proibido ultrapassar*. O riso pode ser um abraço envolvente para os solidários, mas eu argumentaria que ele é também uma advertência ameaçadora para os externos: interiormente coesa, externamente divisionista. O riso, então, exprime simultaneamente sentimento de fraternidade calorosa e *sudden glory*.³ (KIVY, 2003, p. 8)

Ao concluirmos esse percurso, sem tratar certamente de todas as implicações da discussão sobre estruturas episódicas da comicidade gráfica, destacamos aqui a necessidade de conferir o lugar preciso do “mecanismo narrativo” das ações representadas, como elementos de sua eficácia enquanto gênero textual: ainda que negligenciada nas teorias narrativas modernas, a *causalidade* que norteia a efetividade do humor da *gag* é também instrumental, quando a consideramos na sua relação com os operadores visuais da produção do riso; essa *condição sensório-motora* do movimento

³ A expressão “*sudden glory*” vem do *Leviathan*, de Thomas Hobbes e designa o grau de satisfação que caracteriza a reação do riso, na perspectiva em que ele representa uma dimensão egoísta do prazer: no caso do riso cômico (produzido por aquilo que suscita uma graça humorada), nos jubiliamos com um aspecto de outrem que não desejamos que seja o nosso próprio.

dos corpos e das ações que eles descrevem no espaço não fica transcendida pelo fato de que o próprio do humor é jogar com a possível instabilidade desses *sistemas de orientação acional*; ao contrário, é na *dependência* de um conhecimento fundado na estabilidade e na normalidade dos movimentos e ações que a poética do humor vai buscar elementos para promover suas devidas disjunções. Decerto há muito o que dizer ainda sobre aspectos da modulação dessas funções “normalizantes” e “disjuntivas”, especialmente no que respeita seus operadores gráficos e pictóricos – como a questão do ritmo próprio à sucessão desses episódios, por exemplo: mas esta é uma história para mais adiante.

Benjamim Picado é professor associado do departamento de Estudos Culturais e Mídia da Universidade Federal Fluminense, nas áreas de estudos da semiótica, estética da comunicação e estudos da narrativa. É pesquisador do CNPq.

jbpicado@hotmail.com

Referências

- BARONI, R. **La Tension Narrative**: suspense, curiosité, surprise. Paris: Seuil, 2007.
- BERGSON, Henri. *Le Rire: essai sur la signification du comique*. Paris: Alcan, 1924.
- COUPERIE, P. **Bande Dessinée et Figuration Narrative**. Paris: Musée des Arts et Décorations du Louvre, 1967.
- CURRIE, G. Narrative representation of causes. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 64/3, p. 309-316, 2006.
- FRESNAULT-DERUELLE, P. Du linéaire au tabulaire. *Communications*, 24, p. 7-23, 1976.
- _____. **L'Éloquence des Images**. Paris: PUF, 1993.
- FRIED, M. **Absorption and Theatricality**. Painting an beholder at the age of Diderot. Chicago: University of Chicago Press, 1980.
- GOMBRICH, E.H. **The image and the Eye**. London: Phaidon, 1982.
- GOMES, W. Estratégias de Produção do Encanto: o alcance contemporâneo da poética de Aristóteles. **Textos de Cultura e Comunicação**, 35, p. 99-124, 1996.
- GROENSTEEN, T. **Système de La Bande Dessinée**. Paris: PUF, 1999.
- GUBERN, R. La narration iconique au moyen des images fixes. *Degrés*, 59, p. b-1-30, 1989.
- HOLBO, J. Redefining comics. In: MESKIN, A.; COOK, R. T. (eds). **The Art of Comics: a philosophical approach**. Oxford: Blackwell, 2012, p. 3-30.
- KIVY, P. Jokes are a lagging matter. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 61/1, p. 5-15, 2003.

LOPES, D. **Understanding Pictures**. Oxford: Clarendon Press, 1996.

MCCLLOUD, S. **Desevendando os Quadrinhos**. Trad. Hécio de Carvalho e Marisa do Nascimento Paro. São Paulo: M.Books, 2005.

MESKIN, A. Defining comics? **Journal of Aesthetics and Art Criticism**. 65/4, p. 369-379, 2007.

MORIN, V. Le dessin humoristique. **Communications**, 15, p. 110-131, 1970.

RYAN, M-L. **Narrative as Virtual Reality**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001.

*Artigo recebido em janeiro
e aprovado em maio de 2014.*