

A charge muito além dos fatos: Análise dos elementos plásticos na enunciação de humor

Cartoon beyond the facts: An analysis of the plastic elements in humor enunciation

Fabiano Maggioni*, Adair Caetano Peruzzolo**

* Universidade Federal de Santa Maria, Rio Grande do Sul - Brasil

** Universidade Federal de Santa Maria, Rio Grande do Sul - Brasil

Resumen

O presente artigo busca mostrar o desempenho significativo do desenho de humor, basicamente sob a ótica dos valores de sua plasticidade. Para tal, são analisados elementos morfológicos, dinâmicos e escalares da composição icônica e estabelecidos os efeitos de sentido que os mesmos procuram organizar.

A hipótese de trabalho gira em torno do pensamento de que, muito além de um discurso jornalístico-informativo, a imagem, em sua natureza polidimensional, é capaz de representações significantes determinadas pela sua natureza iconográfica. Deste modo, esta análise se ocupa das significações plásticas em seu entrelaçamento com as significações semânticas.

Palabras clave: Charge; imagem; efeitos de sentido; estratégias midiáticas; linguagem da imagem.

Abstract

The following paper aims to show the development of humor drawing, specifically cartoon, under the view of plasticity values. For such, some of the morphologic, dynamic, and scalar elements are exposed and the meaning effects they produce are analyzed.

The working hypothesis revolves around the thought that, beyond a journalistic discourse-informational, the image in nature polidimensional is capable of significant representation determined by its iconic nature. So this analysis is concerned with the meanings plastic in its relationship with the semantic meanings.

Keywords: Cartoon; image; meaning effects; media strategies; image language.

Esta reflexão tem por objetivo analítico examinar as significações de duas charges jornalísticas sob o aspecto das opções por formas enunciativas que, por sua vez, encaminham os sujeitos observadores para a fruição de determinados sentidos, cuja força de produção se encontra baseada em elementos plásticos de sua composição. O empenho analítico maior está na análise da montagem plástica da imagem, por onde esta oferece os modos de entrada para a constituição e representação dos valores socioculturais tematizados. Claramente, certos aspectos semânticos recaem em concepções e ideologias sociais distintas e múltiplas, dificilmente separáveis, mas estes não são o fundamento para a atribuição de sentidos

produzidos pelas charges, porquanto os significados semânticos necessitam de uma materialidade que os organize e evoque, se bem que a partir de saberes socioculturais do que seja e de como funciona uma imagem.

Imagens são textos visuais e, como tais, são regidos pelas regras e disposições de uma gramática (práxis) sociocultural controlada pela recepção ocular¹. Há, entretanto, um dado marcante, o texto pode aí ser visto como um objeto significante, uma materialidade significativa que aponta para sentidos do que é o fazer humano na sua convivência com os demais, onde, pois, ela se torna modo de construção do seu real cultural e histórico.

Na convivência social humana, a produção de imagens jamais é gratuita; corresponde a intuítos, desejos e necessidades do devir dos homens em sociedade. Assim, elas são produzidas para determinados fins (de fruição, de interlocução, de informação, de afirmação, de crítica, de propaganda, etc.). De modo que elas cumprem, de forma quase total, uma função de veiculação de valores, sendo fala sobre um dado valor de vida social humana. Como toda a informação, visam configurar os modos de ação e conduta dos seres humanos nas suas relações sociais.

Em qualquer análise semiológica, o que se busca é o jogo das significações que subjaz ao movimento dos textos. No caso da imagem, busca-se o jogo das significações subjacentes aos traços, manchas, posições, composições, linhas, formas, etc. organizados numa tessitura material, que desencadeia um conjunto de significações. Isso significa dizer, que é preciso adotar, nas palavras de Villafañe (2000, p. 21), uma atitude particular ante *"o fato plástico, que é, primeiro que tudo, uma imagem; atitude baseada na consideração dos elementos icônicos como portadores de um tipo de significação, que não é susceptível de ser analisada semanticamente nem ser reduzida a (simples) sentido"*. Quer dizer, os elementos formais de composição de uma imagem, aqui denominados *"elementos plásticos"*, segundo a proposição de Villafañe (2000), sem estarem em conexão com referente algum da realidade, funcionam como correlatos analógicos – por exemplo, a cor – de características da realidade. Esta não fica substituída monossemicamente por esse elemento icônico, mas a cor, no caso, modeliza essa realidade.

O mais comum em análise de charges jornalísticas é focar seus significados semânticos, oriundos dos contextos socioculturais da constituição do tema ou do evento que, costumeiramente, são baseados em fatos do cotidiano. Através deles, tanto o autor ao enunciar quanto o leitor ao recompor o enunciado viajam pelos interdiscursos concatenados na estrutura do desenho, que é por onde *"a enunciação tem o poder de convocar aqueles a quem diz tu e instaurar como pessoas aqueles a quem dá a palavra"* (FIORIN, 1996, p. 42).

¹ *"A visão começa, explica Pinker (1998, p. 231), quando um fóton (unidade de energia luminosa) reflete-se de uma superfície, atravessa rapidamente a pupila por uma linha, para estimular um dos fotorreceptores (bastonetes e cones) que revestem a interna curva do globo ocular"*. Entretanto, não é o olho que vê, e sim o cérebro (AICHER, 1999).

Pelo exercício da gramática icônica, o enunciador constrói um texto que, enquanto objeto, é a representação de sua convivência social e humana, na medida em que remete seu olhar, na busca do encontro com o outro ser, igual a si, para o devir de ambos. Essa imagem, assim gerada, institui-se em discurso por seu caráter dialógico. Desta forma, a construção permanente e incessante de enunciados, ao serem tomados como discursos, permite uma múltipla construção de interpretações onde cada enunciatário reconstrói o discurso colocando-se nele.

Schüler, ao analisar o pensamento de Heráclito sobre o discurso, compara a composição de um vaso de cerâmica a um discurso onde se encontra o diálogo de vários outros discursos: do ceramista, do pintor, do produtor, do distribuidor, do comprador, do observador, etc. Estes *"entram no espaço comum e deixam marcas que atraem a atenção mesmo depois de muitos séculos"* (SCHÜLER, 2001, p. 81).

A multiplicidade de reconstruções do enunciado é dada na charge pelo poder de interdiscursividade da fala. O interdiscurso, como afirma Maingueneau (1997, p. 112), *"consiste num processo de reconfiguração incessante"*, neste processo o tecido discursivo é rompido, e nele 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. Neste presente texto, procura-se captar a surpresa discursiva do texto chargístico. A criação de rupturas e estranhamentos da significação de dois ou mais discursos, que se buscam, pega o enunciatário de surpresa, promovendo deslocamentos nas formas usuais da significação. O observador necessita operar esses percursos de estranhamento e apoderar-se do inusitado do humor. De modo que a charge é um texto que se organiza sobre diferentes vozes.

Romualdo (2000, p. 67), explicando a noção de polifonia construída por Oswald Ducrot, estabelece equivalência dos conceitos de interdiscursividade e polifonia para sua análise de charges. Afirma que *"a construção do sentido de um texto passa pela existência de outros textos, fazendo emergir vozes de enunciadores diferentes, o que caracteriza a linguagem humana como essencialmente polifônica"*.

1. O aspecto plástico

A imagem é, de início, a presença de uma realidade plástica, cujos sentidos se organizam dentro de relações determinadas por uma codificação, regida por uma linguagem. De modo que a compreensão do leitor não é jamais externa aos textos iconográficos (imagem e escrita). A iconicidade é, para Floch (1978), um contrato enunciativo, que propõe um fazer-criar, por sua dimensão demonstrativa de um objeto. Tais sentidos são criados por processos de iconização dentro do percurso gerativo que dota a imagem de características de realidade.

O leitor/observador, ao olhar a imagem, procura integrá-la a um campo de representações, onde essa imagem possa fazer sentido e por onde ela possa adquirir significados. O texto visual, diz Vilches (2000, p. 98), "*é um mapa que o observador percorre com seu olhar, descobrindo tópicos conhecidos*", e criando outros que lhe façam sentido.

Os significados compõem-se na superfície do discurso por duas vertentes: pela ação de enunciação quando, então, se constroem as estruturas sintáticas que os manifestam, e pelos processos de geração progressiva a partir de valores de base do indivíduo e da sociedade. Isso quer dizer que os valores, gerados no convívio social, chegam à esfera do uso e consumo, isto é, põem-se em cena, pela ação de sujeitos enunciadore, que os tematizam, figurativizam e consignam em elementos expressivos. "*O que é essencial para o homem, diz Greimas (1989, p.192), é a busca e a manipulação de valores (sua apropriação e sua atribuição...). Os objetos o interessam somente na medida em que constituem lugares de investimento dos valores*". Assim que a charge jornalística apresenta uma narrativa, produzida no ato de mostrar algo, que sucede como um acontecimento de valor que se revela no ato de leitura. De modo que o olhar vai estabelecendo relações significativas para os elementos constituintes da imagem que, como diz Flusser (2002, p. 8), "*passam a ser centrais, portadores preferenciais do significado*".

Elementos morfológicos da imagem são aqueles que têm natureza espacial, possuindo presença material e tangível. Constituem a superfície da estrutura na qual se baseia o que chamamos de espaço plástico, sendo este, portanto, formado por elementos físicos, dados por Villafañe (2000) como sendo o ponto, a linha, o plano, a textura, a cor e a forma. São elementos de constituição da imagem que se compõem de forma variável e conjugada. Eles são responsáveis pela natureza perceptível da imagem iconográfica e, também, por grande parte das significações que esta produz. Os sentidos de equilíbrio, tensão, dinamismo, harmonia, etc. são determinados por relações estabelecidas entre esses elementos.

Nesse sentido, cabe o princípio básico da Gestalt que afirma que a integração das partes fica em oposição à soma do todo, ou seja, não vemos partes isoladas, mas sempre relações, uma parte na dependência de outra (GOMES FILHO, 2003). Diz Aumont (1993, p. 135) que "*olhar uma imagem é entrar em contato, a partir do interior de um espaço real que é o nosso universo cotidiano, com um espaço de natureza bem diferente, o da superfície da imagem*". De modo que a percepção e a representação visuais acontecem de acordo com as experiências do cotidiano no exercício da sobrevivência. Assim, os elementos morfológicos compositivos de um espaço iconográfico são notados de acordo com as dimensões espaciais fundamentais que organizam a representação do cotidiano: horizontalidade, verticalidade e profundidade.

Esta, devido à bidimensionalidade do espaço jornalístico, se constitui como um efeito de sentido criado pela relação dos elementos morfológicos na sua conjugação horizontal-vertical, originando outros elementos constitutivos denominados, por Villafañe (2000), dinâmicos e escalares. Para Villafañe (2000, p. 21), os

elementos icônicos são organizadores de um tipo de significação que não é dada à análise semântica, pois, a manifestação plástica é primordialmente, antes de qualquer discurso, uma imagem.

Um dos pioneiros nesse intento de ver a especificidade significativa da imagem – o pintor Kandinsky – escreveu: “*um triângulo suscita movimentos espirituais diferentes de um círculo: o primeiro dá a sensação de algo que tende para o alto, o segundo de algo concluído*” (apud BARROS, 2006, p. 159), afirmando a potencialidade que a forma, a cor e a linha têm de provocar significações exclusivas da maneira dinâmica própria de significar.

Munari (1997, p. 69), ao analisar a comunicação visual, a divide em duas partes: a mensagem contida na imagem e o suporte visual. Conceitua o suporte visual como sendo o conjunto dos elementos que tornam visível a mensagem. Textura, forma, estrutura, módulo e movimento são os elementos do suporte visual, definidos por ele. Diz ainda o autor que todas estas partes devem ser consideradas e usadas com o máximo de coerência, em relação à informação que se procura constituir. São tais elementos que dão materialidade ao discurso chargístico.

Antes de buscar exibir fatos textuais, entretanto, onde se expõe a destreza e o talento do chargista com a sua qualidade de traço, a charge tem a finalidade de levar o discurso à comicidade. Esta exposição interdiscursiva de fatos reais, violentos, do dia a dia, políticos, econômicos ou religiosos, leva ao riso na medida em que foge do desempenho de um discurso esperado pelo enunciatário. Deve, pois, ficar claro que, dando importância destacada aos elementos de composição da imagem, não estamos ignorando as significações outras, aqui denominadas semânticas, que se produzem na contextualização do seu uso social. Propp (1992), ao analisar os aspectos do riso ligados ao cômico, afirmava que a zombaria, o aspecto do humor que leva o ser humano a depreciar, zombar, ridicularizar, é o tipo de riso que prevalece na comicidade. O cômico não parece vingar em charges que procuram enfatizar, engrandecer, somar, enaltecer, homenagear algum fato ou pessoa. Elas, geralmente, deixam transparecer mais a influência do enunciatário do que o esforço do próprio na busca do enunciatário, quando da elaboração do enunciado.

2. Além dos traços, os significados

Para exemplar de análise, neste trabalho, são escolhidas duas charges do site Charge online², dos autores Sponholz e Sinovaldo e, para auxiliar a análise greimasiana, uma imagem do blog Almanaque da Fórmula 1³ foi extraída. A leitura destaca os aspectos semânticos e plásticos, sendo que o foco de análise se concentra nos aspectos plásticos da imagem.

² www.chargeonline.com.br

³ www.almanaqueformula1.com.br

Primeiramente consideramos os significados semânticos contidos na charge de Sponholz. A mensagem se baseia nos atos de violência que vêm ocorrendo na cidade do Rio de Janeiro⁴. O texto procura alinhar uma sequência entre os eventos que a cidade vai sediar (o verão de 2010, a Copa do Mundo de 2014 e as Olimpíadas de 2016), dando a entender que, para o turista poder desfrutar das belezas do Rio de Janeiro, dados os acontecimentos de violência que vêm ocorrendo, terá de usar armaduras para sua segurança. As próprias armaduras contêm um significado semântico muito bem conhecido e trabalhado pelo chargista. Ela lembra equipamentos de segurança usados em batalhas, na Idade Média. Praticamente, todo o corpo é coberto por metal. Um desconforto suportado pela tentativa de manter-se vivo.



Figura 1 – Charge de Sponholz⁵

O cenário de praia construído na charge não comporta de forma harmônica a imagem da armadura medieval. Este choque semântico fica evidente nas ações atribuídas aos personagens: um deles deita-se – relaxa? – sob o guarda-sol, de metal, vestindo armadura; outro, também vestindo armadura, bebe água de coco com canudinho passado por um furo existente na máscara de ferro; e a proteção dos banhistas é feita pelo vigilante protegido pela armadura e portando as armas convencionais do tempo, escudo e lança.

⁴ Inícios do II semestre de 2009.

⁵ Fonte: Charge online (2009).

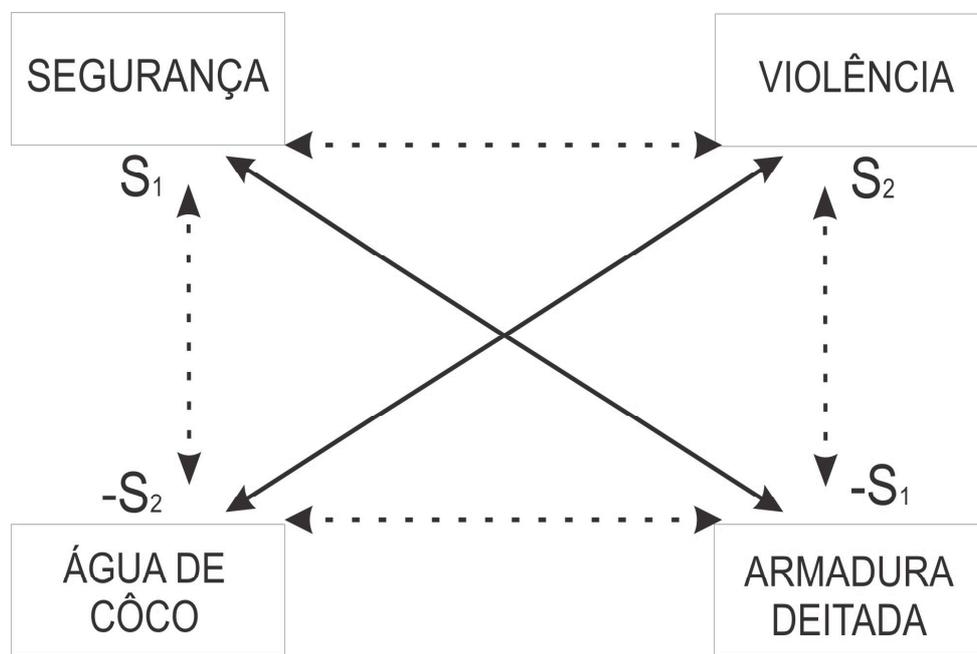
Os significados semânticos atribuídos ao guarda-sol, como sendo de metal, são lidos no elemento morfológico 'cor cinza', cor costumeira do aço e do chumbo (cor metálica), também usada no texto para representar as armaduras. O significado de guarda, cuidando da tranquilidade dos banhistas, é abduzida da postura (postura morfológica, posição de guarda) do personagem da esquerda da imagem. Não são os elementos morfológicos que dizem que, entre o painel 'RioVerão' e o guarda, está um barco a vela. Não é a forma, que o designa mas, neste caso, são os conhecimentos sobre os assuntos do mar e as praias do Rio de Janeiro, isto é, os interdiscursos.

Como sabemos que se trata de um ponto geográfico do Rio? Pela palavra 'Rio' (designativo nominal) ou pela alusão às futuras Olimpíadas? Não exatamente, mas pela associação com um conjunto de pontos icônicos: enseada de mar, traçado de praias e, principalmente, pelo ícone 'Pão de Açúcar'. Esses não são significados morfológicos e, sim, semânticos que surgem na intersecção dos elementos morfológicos com os saberes socioculturais do que a imagem intenciona tematizar.

Sabendo-se que, para nós no Brasil, o sol se eleva do mar e que este está atrás do Pão de Açúcar – este ângulo de visão seria aproximadamente da Praia de Botafogo – e os eventos, semanticamente pensados, ocorrem já cedo, desde a manhã (veja-se a 'posição' do sol. É o que se lê no texto icônico, não o que se pensa que o autor tenha querido fazer).

Ao fundo, portanto, o relevo lembra um dos cartões-postais da cidade, o Pão de Açúcar. A maré calma e, em primeiro plano, o coco segurado por um personagem – provável turista? – remetem ao sentido de desfrute, tranquilidade e beleza geográfica e social.

O quadrado semiótico de Greimas merece aproveitamento, nesta charge, em seu conteúdo semântico. As representações de calma, tranquilidade, beleza natural e cidade turística ficam em oposição à ideia de insegurança, inquietude, prevenção e proteção de metal. Lorenzo Vilches (2000, p. 52) aplica o quadrado semiótico em suas análises de imagens para tentar explicar o contraste entre as significações da fotografia. O mesmo pode ser feito aqui com as questões da significação semântica.

Quadrado semiótico de Greimas⁶

Na lógica do quadrado semiótico, ficam evidentes as relações de choque dos elementos semânticos postos na charge em questão. O sema S_1 , segurança, se coloca no eixo dos contrários ao sema S_2 , violência. Já S_1 , no esquema dos contraditórios, se coloca em contradição ao sema $-S_1$, armadura deitada. Por sua vez, o sema S_2 , violência, coloca-se no esquema dos contraditórios com $-S_2$, água de coco. É a convivência dos contrários; no caso, o novo real carioca.

Considerando a estrutura do eixo S como positiva no plano semiótico, $-S$ coloca-se em situação de neutralidade com o eixo S , configurando-se $-S$ como nem S_1 nem S_2 , ou seja, estas posições negativas na charge referem-se a uma posição intermediária entre a segurança e a violência, nem segurança, nem violência. Têm-se então, água de coco e armadura deitada como nem segurança e nem violência. Aqui, a estrutura do quadrado aplica-se à charge não só por seus elementos semânticos, colocados nos eixos dos contrários, dos contraditórios e na dêixis de implicação, mas também na distribuição plástica dos elementos da imagem. Parece até que a distribuição plástica da charge em análise se aplica perfeitamente às disposições dos semas na estrutura do quadrado greimasiano.

Na charge de Sponholz observa-se o uso da perspectiva para produzir um terceiro plano à figura. Com a linha do horizonte bem definida e usando a cor azul clara, o chargista começa desenhando um ambiente de

⁶ Fonte: Greimas (1975).

praia. Barros (2006, p. 172), explica que Kandinsky definia o azul como uma cor imaterial e que se distancia do espectador, onde o mar assume, nesta charge, a função de distanciamento nos planos. No terceiro plano as elevações em tom escuro desenharam o "Pão-de-Açúcar", cartão postal da cidade do Rio de Janeiro. Linhas, deste terceiro plano, que se elevam, tangem a superfície e traçam o horizonte, fazendo a terra distante e o relevo.

A ideia de ambiente sereno e calmo é reforçada pelas curvas desenhadas no céu, onde se vêem pássaros, passando sentido de leveza (na lógica oposta ao primeiro plano). Dondis (1997, p. 75) fala de uma dimensão do desenho como sendo efeito de ilusão. Diz a autora que é da linha do horizonte, que nascem as linhas que definem a perspectiva do desenho, pois é onde se estabelece o nível do olhar que observa.

A textura usada pelo artista para compor o céu também serve para definir o plano do desenho, tanto que ela vai se desfazendo à medida que se aproxima da borda. O plano aqui expresso refere-se ao plano da representação, espaço plástico do desenho que também assume importância na construção da bidimensionalidade do desenho, ou seja, em cima dele desenha-se o primeiro plano. Como afirma Vilches (2000), ele se associa à cor e à textura, para compor o espaço da charge.

A linha usada em segundo plano define o encontro da água do mar com a areia. Novamente, o artista usa aqui a ondulação da linha para passar o sentido de suavidade. Contrastando com a suavidade das linhas desenhando a paisagem da charge no segundo e terceiro plano, encontram-se em primeiro plano figuras desenhadas com linhas mais retas e bem definidas – armaduras. Estas constituem, juntamente com pontos colocados em paralelo com algumas linhas, chapas de um material rígido.

O efeito de rigidez pode ser percebido aqui pela cor cinza usada e pela definição das linhas da armadura. Na composição total das figuras em primeiro plano percebe-se que elas irrompem para uma extremidade, conotando assim ataque, agressividade. As linhas que compõem a armadura tendem a desenhar esta dinâmica de ataque. Acentuando o contraste semântico, nesta cena, o chargista desenha, no colo de uma das armaduras, um coco. Linhas suaves em círculo. Outra adaptação à cena pode-se perceber na silhueta da armadura do meio, onde as linhas rígidas da armadura dão lugar ao contorno suave que define o corpo de uma mulher.

Percebe-se também a intenção de contraste na posição das armaduras. A da esquerda está em pé, com membros colocados uniformemente; a do meio, além de estar segurando uma esfera, ergue a perna e equilibra-se na ponta de um dos pés. Esta desenvoltura colabora para o sentido de suavidade, delicadeza. Enquanto isso, a armadura da direita está deitada. As linhas são retas e austeras, mas flexionam em uma das pernas e braços produzindo sentido de descontração. Tamanho jogo de elementos plásticos afeta a construção das significações semânticas: as delícias das praias cariocas nos contextos da violência da cidade.

A cor amarela do sol e da areia da praia juntamente com a sombra projetada das armaduras inquietam o leitor, pois representam calor. Lembrando novamente o pensamento de Kandinsky sobre as cores, para o autor o amarelo é excêntrico e se aproxima do espectador. É explosivo, agressivo, opressor, insolente, louco (BARROS, 2006, p. 173). A posição das armaduras da esquerda e do meio são ligeiramente voltadas para frente da posição do sol no plano, o que colabora, juntamente com a cor quente, para dar sentido de temperatura elevada, o que novamente afeta o sentido das significações semânticas: o Rio como sociedade de contrastes...

A textura da areia da praia, em relação ao barco que está no mar, revela o cuidado do chargista para estabelecer diferenças entre os planos. Os pontos na areia, grãos, se postos em primeiro plano junto com o barco que está no mar, em segundo plano, são desproporcionais. O barco é ali representado pela sua estrutura mínima. Isto deixa claro que, quanto mais próximo do primeiro plano a estrutura da figura se enriquece de formas, quanto mais afastada do primeiro plano, acaba restando somente seu formato estrutural. Como afirma Villafañe (2000), a invariabilidade da forma estrutural do objeto garante seu reconhecimento sempre.

Os anúncios em formato retangular postos na imagem quebram com a uniformidade do traço do chargista. Chamam a atenção pelo contraste, pois parecem não pertencerem ao mesmo plano. As representações dentro dos retângulos apresentam texturas diferenciadas das da charge. Dão o sentido de um plano criado dentro do primeiro plano, mas que, apesar do esforço de colocá-lo numa proporção correta com os outros elementos, parece não se misturar aos demais planos da charge. São "cicatrices" do desenho. Como escreve Dondis (1997), ao explicar o contraste na composição. Ver significa classificar padrões com o objetivo de compreendê-los, sendo que a ambiguidade é seu inimigo natural.

É destacável que a presente charge trabalha quase que totalmente com contrastes de composição, para marcar os contrastes dos discursos. O enunciador buscou a estratégia da força figurativa para representar a ideia de que, apesar do ambiente agradável, harmônico, belo da cidade do Rio de Janeiro, a violência é presente e força os turistas a se defenderem a qualquer custo. O exagero na forma de defesa está representado pela armadura posta num lugar onde o consenso é o uso mínimo de vestimenta.

A colocação das três figuras anunciando eventos, verão 2010, Copa do Mundo de 2014 e Olimpíadas de 2016, que acontecem na mesma cidade, causa inquietação, pois estes dividem espaço com o medo representado pelas armaduras dos turistas. É o uso do interdiscurso que colabora para a riqueza semântica da charge.



Figura 2 – Charge de Sinovaldo⁷

Na charge de Sinovaldo, novamente se observa o trabalho com terceiro plano, sendo que este está desfocado em comparação com os outros. O chargista divide o plano plástico em dois hemisférios. Da esquerda, com forma estrutural do Cristo Redentor, cartão postal da cidade do Rio de Janeiro, despontando sobre as nuvens. De frente para ele, só que do lado oposto, uma favela. Também representada mais por sua forma estrutural. A favela está posta de forma ascendente, da esquerda para a direita, e num plano acima do Cristo Redentor, tanto que transpõe o plano plástico da charge. Esta posição esboça certa grandeza ou superioridade daquele ícone da cidade, em relação a este outro, a imagem do Cristo Redentor. A posição dos personagens, voltados para a esquerda, procura tensionar a aparente calma da cidade, representada pelo Cristo Redentor, desenhados em linhas limpas, torneadas e bem definidas, apesar de desfocadas. A favela, por sua vez, é desenhada por linhas retas, confusas, quebradiças, mal definidas e de textura suja, passando o sentido de confusão.

Percebe-se também que um dos pontos de fuga parte da extremidade esquerda, justamente onde se localiza o Cristo Redentor. A luz vem deste ponto também, de cor amarela em *dégradé* ao branco, e causa sombra nos personagens. Este efeito conforma as figuras dos personagens, semanticamente tomados como marginais, nas olimpíadas da cidade aos olhos de seu maior expoente.

O contraste da composição entre a luz e a sombra auxilia o tema proposto por Sinovaldo. Do lado esquerdo encontra-se a figura do Cristo Redentor, do lado direito a favela. Segundo o quadrado semiótico de Greimas (1975) estas duas figuras estão no eixo dos contrários enquanto que a posição mais elevada do

⁷ Fonte: Charge online (2009).

morro da favela, em relação aos extremos da imagem do Cristo Redentor, coloca o mesmo em relação de inferioridade, exposição à favela.

No pódium improvisado de caixotes de madeira pode-se observar novamente o uso dos valores do quadrado semiótico. O segundo lugar compõe um elevado, que Greimas chama de esquema positivo. À medida que estas formas elevadas se aproximam do lado direito, tomam caráter negativo. O posto do meio é o de primeiro lugar e o terceiro, último da direita, amarga a derrota constituindo o esquema negativo. Interessante comparar a charge aqui analisada com o pódium de uma corrida de Fórmula 1, demonstrada na Figura 3, onde o modelo das posições de classificação se repete.



Figura 3 - Foto do pódium de Fórmula 1⁸.

⁸ Fonte: Blog Almanaque da Fórmula 1 (2009).

Sinovaldo vai além no uso das contrariedades simbólicas. Usa a medalha olímpica cruzada no peito dos personagens com a alça do fuzil. Dois elementos semânticos colocados em sobreposição. A medalha olímpica refere união, solidariedade, irmandade, confraternização. A alça do fuzil que lhe está sobreposta refere força, armamento, resistência, violência, ameaça. O uso estratégico destes dois elementos também pode ser analisado pelo viés da plasticidade. O cordão da medalha olímpica é formado por dois vetores que se encontram no meio, em direção ao solo, produzindo efeito de sentido de equilíbrio. Por seu turno, a alça do fuzil é desenhada por linhas que apontam para cima paralelamente, formando vetores dinâmicos na imagem, levando ao efeito de ação, projeção e conseqüente desequilíbrio e desordem.

Outra tensão, muito bem arquitetada nesta mesma charge, merece registro. Tanto o Cristo Redentor quanto a favela estão desfocados em plano secundário. Enquanto os personagens estão em plano prioritário, confirmando a prevalência da significação da marginalidade e violência sobre a beleza e a tranquilidade da cidade, que se estende sob a guarda do Cristo Redentor. A supressão do segundo plano, estabelecendo assim a continuidade do primeiro para o lado direito da imagem, produz efeito de sentido de afinidade entre marginais e favela, e a descontinuidade entre a marginalidade e benção, do lado esquerdo da imagem.

A linha que desenha o chão do primeiro plano contrasta com o fundo longínquo, onde está a imagem do Cristo Redentor, fazendo parecer que o fato se passa em um morro. Uma das nuvens, que cerca o morro onde está o Cristo Redentor, se confunde entre um suposto segundo e terceiro planos. Sua posição remete à quebra da linha do horizonte, justamente a que diz que há um efeito plástico e um jogo semântico.

Consideração final

Sublinhou-se a importância dos aspectos plásticos da imagem, mostrando a sua capacidade de ofertar sentidos, por si só, a partir da apreciação compositiva da imagem. Por outro lado, a perspectiva em que os elementos plásticos da imagem são usados denuncia a estratégia do enunciador das charges em passar sua mensagem, isto é, em fazer a proposição de um valor de convivência social. Aos olhos do enunciatário, muitos destes detalhes podem não despertar a sua atenção, mas eles visam à produção dos efeitos de sentido esperados pelo enunciador.

O elenco de detalhes como a distribuição dos elementos na imagem, a escolha da cor, o uso da perspectiva e a sábia utilização da linha para criar os planos dentro do desenho, tornam o simples desenho de humor uma estratégia discursiva bastante eficaz. Se existe uma estratégia, existe um esforço de persuasão, pois a persuasão se orienta no sentido da *"adoção de uma idéia ou atitude pelo reconhecimento subjetivo do valor da mensagem ou do objeto, segundo os próprios critérios"* (PERUZZOLO, 2008, p. 160).

Referências

AICHER, O. (1999). *O olho e o cérebro: uma visão sistêmica*. DESIGN E INTERIORES, São Paulo, a. 13, n. 7, pp. 52-57, jul. 1999.

BARROS, L. R. M. (2006). *A cor no processo criativo: um estudo sobre a Bauhaus e a teoria de Goethe*. São Paulo: Editora Senac São Paulo.

DONDIS, D. A. (1997). *Sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes.

FIORIN, J. L. (1996). *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Editora Ática.

FLOCH, J. (1978). La iconicidad: exposición de una enunciación manipuladora, análisis de una fotografía de Robert Doisneau. In: AGUILAR, Gabriel H. (org.) *Figuras y Estrategias: en torno a una semiótica de lo visual*. México: Siglo XXI.

FLUSSER, V. (2002). *Filosofia da Caixa Preta*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.

GOMES FILHO, J. (2003). *Gestalt do Objeto: sistema de leitura visual da forma*. São Paulo: Escrituras Editora.

GREIMAS, A. J. (1975). *Sobre o sentido: ensaios semióticos*. Petrópolis: Vozes.

GREIMAS, A. J. (1989). *Del Sentido II. Ensayos Semióticos*. Madrid: Gredos.

KANDINSKY, W. (1997). *Ponto e Linha sobre o plano*. São Paulo: Martins Fontes.

MAINGUENEAU, D. (1997). *Novas tendências em análise do discurso*. Campinas: Pontes: Editora da Universidade Estadual de Campinas.

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

PERUZZOLO, A. C. (2008). Fazer crer, fazer valer. In: DUARTE, Elizabeth Bastos; CASTRO, Maria Lília Dias de. *Em torno das mídias: Práticas e ambiências*. POA: Sulina.

PINKER, S. (1998). *Como a Mente Funciona*. São Paulo: Companhia das Letras.

PROPP, V. (1992). *Comicidade e riso*. São Paulo: Editora Ática.

ROMUALDO, E. C. (2000). *Charge jornalística: intertextualidade e polifonia: um estudo de charges da Folha de São Paulo*. Maringá: Eduem.

SCHÜLER, D. (2001). *Heráclito e seu (dis)curso*. Porto Alegre: L&PM.

VILCHES, L. (2000). *La Lectura de la Imagen: prensa, cine, televisión*. Barcelona: Ediciones Paidós.

VILLAFANE, J. (2000). *Introducción a la Teoría de la Imagen*. Madrid: Ediciones Pirámide.