



MANUEL BARRERO

Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro

Vigência
do humor
gráfico no
século XXI.

Modelo

para a

compreensão

de um meio

MANUEL BARRERO

é professor da
Universidade de
Sevilla, diretor da
revista eletrônica
Tebeosfera e autor de,
entre outros, *La Risa
Periodística: Humor y
Sátira, de la Prensa a
Internet* (Universidad
de Valencia).

RESUMO

A tradição satírica foi se consolidando até a atualidade como uma expressão ligada à caricatura sociopolítica fundamentalmente, mas pode ser compreendida como um meio de comunicação devido à sua estrutura e linguagem específica no âmbito no qual se desenvolve, pela qualidade de seu discurso e pela vinculação que suas mensagens estabelecem com o receptor. No presente ensaio, formula-se um modelo de compreensão geral da sátira gráfica com uma análise de seus componentes, aplicado a vários exemplos de transcendência internacional.

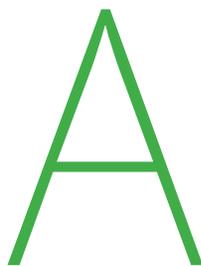
Palavras-chave: sátira, vinheta, cartum, transgressão, compleição, modelo narratológico.

ABSTRACT

Up to the present the tradition of satire has been establishing itself as an expression fundamentally linked to socio-political caricatures. However, it can be seen as a medium due to its structure, its language specific to the context in which it takes place, the quality of its discourse, and the empathy it breeds in the receptor. In this essay we devise a model for a general understanding of the graphic satire – by analyzing its components – and apply it to numerous examples of international transcendence.

Keywords: *satire, vignette, cartoon, transgression, complexion, narratological model.*

PROPOSTAS METODOLÓGICAS



presença do grotesco em nossa história é tão antiga como a cultura iconográfica humana. O exagero de elementos com o fim de produzir comicidade já aparece em pinturas troglodíticas e se mantém ao longo dos séculos em artes de cerâmica, em baixos-relevos e altos-relevos, na arte sacra, em esculturas e pinturas, na sátira gráfica, na história em quadrinhos, na fotografia, no cinema e nos espaços da hiperfídia. Não há planos humanos de execução artesanal ou artística que não tenham sido exagerados para gerar comicidade, o que é uma das constantes do humor entendido como objeto dos estudos culturais.

A aproximação ao humorístico se fez a partir de disciplinas muito diferentes, através dos estudos artísticos, da estética, da psicanálise, da análise literária, também utilizando uma análise de conteúdo ideológico exclusivamente no segmento gráfico. Com relação ao humor gráfico, devemos ser conscientes de que se trata de construções comunicativas nas quais intervêm simultaneamente uma criação conceitual ou verbal e uma gráfica ou desenhada, o que não significa o mesmo caso, por exemplo, do riso analisado a partir de uma proposição fisiológica, nem de diferentes tipos de humor que o ser humano manifesta em seu comportamento.

No presente ensaio propõe-se, primeiramente, a necessidade de dividir o humor em parcelas, entendido este no sentido panorâmico, para assim diferenciar o humorismo literário da sátira desenhada, e poder tratar o humor gráfico separadamente. E entenderemos a partir de agora como obras de humor gráfico ou *vinhetas*¹, aquelas “obras desenhadas e impressas para sua difusão

¹ “Vinheta” é um termo que procede, etimologicamente, de *vignette*, a imagem inserida entre parágrafos de um livro. Com o tempo, foi assimilada a qualquer ilustração incluída dentro de um texto e, no fim das contas, assim se denominam as imagens de humor gráfico e cada uma das que fazem parte da sequência de quadros de um quadrinho. Entenderemos aqui a vinheta como unidade estrutural com uma mensagem lexicográfica, servida ou não com textos e podendo conter várias imagens ao mesmo tempo, não meramente como contorno aglutinador de imagens. No Brasil, o termo para descrever essa estrutura é *quadrinho* e no resto da América Latina, *cuadritos*.

em múltiplas cópias que contêm elementos verboicônicos fixos e articulados linguisticamente entre si com o propósito de emitir um relato humorístico autônomo”. A impressão e a difusão são condição necessária para admitir a existência desse meio (que não do modelo expressivo). Os elementos verbais sempre existem em uma construção desse tipo, embora possam estar elididos; os icônicos são condição necessária. Usamos o conceito de relato de Genette, ou seja: um enunciado que implica um universo narrativo no qual intervêm pelo menos um narrador, que relata uma ação, e um personagem, através do qual se compreendem os fatos, embora ambos possam coincidir (Genette, 1989, pp. 75-90). Com autonomia queremos significar que não se trata de obras condicionadas a uma construção linguística anexa (um texto, outra ilustração) e que poderiam emitir mensagem similar, uma vez transferidas a outro suporte, inclusive outro meio.

Devemos, a seguir, diferenciar claramente construções como a piada gráfica e as histórias em quadrinhos, que se encontram em ambos os extremos do que habitualmente se entende por *cartoon*². A piada gráfica é uma construção lexipictográfica na mensagem que depende do texto, sendo a imagem complementar mas não necessária para completá-lo. Nós consideramos que a definição de vinheta exposta pode se estender à de “história em quadrinhos” transformando “um relato humorístico” em “uma narração”, seja do gênero que for, e acrescentando a condição de justaposição de imagens. Dessa maneira, o conceito “historinha” (etimologicamente, “história curta”) englobaria as obras de humor gráfico que superam a mera descrição (as caricaturas ou as ilustrações humorísticas com um texto elementar no rodapé, por exemplo) e compreenderia desde as proto-historinhas (construções de uma vinheta com enunciado narrativo, ou com várias vinhetas, uma vez superados os pressupostos meramente descritivos das aves ou aleluias) até as histórias em quadrinhos atuais de toda índole, sejam mudas ou não, sempre e quando comuniquem um relato com conteúdo e

expressão substantivamente diferentes dos de outros meios.

Para compreender a conformação da vinheta humorística é imprescindível separar a cultura gráfica da iconográfica, e precisar o aparecimento da sátira gráfica entre os séculos XV a XVII, na qual se combinam imagens e textos com um fim determinado. Essa nova linguagem, com componente verboicônico e diferenciado da literatura exatamente por essa razão, formula-se como uma mensagem comunicativa possível de se analisar com as ferramentas da semiologia. Para estabelecer a condição como meio de comunicação de uma vinheta podemos diferenciar conteúdo e expressão em cada uma das mensagens desse tipo, seguindo teorias linguísticas de Hjemslev (1971, pp. 118 e segs.), revisadas para o caso da história em quadrinhos de Jiménez Varea (2007, pp. 287-93). Finalmente, para compreender seu funcionamento, nós nos remeteremos aos “componentes” previamente sistematizados por Steimberg (2001, pp. 99-118)³ ou Álvarez Junco (2009, pp. 287-93)⁴, que se ajustam a um modelo narratológico: a *concreção* do objeto humorístico, a *incongruência* sobre o que trata, e a *compleição* na interpretação final da mensagem. Com *concreção* nos referimos ao efeito de concretizar, ou seja, à “encenação” da mensagem em qualquer âmbito, e não só em um contexto sociopolítico, ao qual se costuma aludir com “contextualização” (às vezes com “tematização”). A *concreção* faz parte da “história” que a vinheta comunica, sempre ligada a um contexto determinado. A *incongruência* se modula dentro do “discurso” da vinheta e costuma ser transgressora. Preferimos usar *incongruência* a *transgressão* porque muitas obras satíricas quebram ou violam preceitos ou normas estabelecidos (desde o gráfico até o político) mas muitas outras vinhetas não. A *incongruência* nos permite ampliar o espectro a qualquer construção desprovida de lógica ou de sentido, e essa subversão do sentido, ou “quebra de isotopias”, é comum a todas as obras humorísticas (o que concorda com os postulados de Luigi Pirandello (2002, pp. 95-130): “o cômico é exatamente advertir o

2 Em inglês, o termo *cartoon* se aplica a toda construção desenhada na qual se plasma um fato humorístico, trate-se de uma gag cômica ou uma sequência de imagens destinadas ao entretenimento ligeiro ou infantil. Sua amplitude terminológica é tal que vai desde as lâminas com uma imagem do século XVIII até os desenhos animados do século XXI.

3 Desde teorias prévias de Freud, Witz ou Kris, entre outros, ajustando-as a um modelo semiológico de compreensão da imagem humorística em três planos: quebra de isotopias no cômico; desvio em direção a um terceiro para compartilhar a inibição na piada; tematização do sujeito com sua criação humorística.

4 Nessa obra, o autor estabelece que a “configuração” do humor gráfico se fundamenta em três aspectos: a incorreção contextualizada, a transgressão significativa e a cumplicidade.

contrário”. Por último, a compleição é um termo que significa “efeito de completar” e o usamos em seu sentido etimológico tal e como o fez Gombrich para explicar a apreensão de imagens figurativas (no âmbito perceptivo que não cognitivo; ver Gombrich, 1979, citado em Aumont, 1997, p. 69). A compleição em nosso modelo está em função da cumplicidade que se espera do receptor e da intuição deste para compreender a vinheta, embora ainda não estejam explicados os processos perceptivos através dos quais se capta certamente a mensagem de uma vinheta.

DO GROTESCO AO SATÍRICO

Em sua função lúdica, com maior ou menor aparência grotesca, o humor esboçado ou pintado já aparecia na arte sacra medieval de forma dispersa, e depois se tornaria popular através de estampas, pasquins ou panfletos e na imprensa satírica, de espetáculos, de viagens ou informativa em geral. Durante os séculos XVIII e XIX, a sátira gráfica, como parcela do humorismo gráfico, experimentou um grande auge devido à cristação política reinante na Europa, cujos cidadãos burgueses encontraram naquelas publicações uma arma de singular efeito sobre as classes governantes, as endinheiradas e as eclesiásticas.

A pesquisa sobre as características da linguagem da vinheta foi, de forma geral, abordada com ferramentas distanciadas da ortodoxia científica. Na Espanha, nem os historiadores nem os próprios humoristas se preocuparam com a taxonomia do humor gráfico. Ivan Tubau, em sua obra de 1973 *De Tono a Perich: El Chiste Gráfico en La Prensa Española del Posguerra* (Fundación Juan March/Guadarrama)⁵, formulou uma simples escala à qual não se somaram elementos até recentemente. Outros autores trabalharam sobre uma descrição sistemática dos recursos para o humor desde uma aproximação literária, lançando mão das figuras propostas pelo Grupo μ de Jacques Dubois (1993, pp. 231-61): os

tropos ou metassememas e os metalogismos ou figuras de pensamento. Essa proposta se aplica à parte gráfica da construção humorística, não ao texto da vinheta que se articula simultaneamente na geração da mensagem, motivo pelo qual o fluxo entre ambas as semióticas não ficou descrito. Nós acreditamos que acaba sendo de utilidade conhecer os tropos que podem intervir na produção do humorismo gráfico (metáfora, metonímia, sinédoque, hipérbole, meiosis, ironia, alegoria, perífrase, eufemismo) ao mesmo tempo que outros procedimentos, como os jogos verboicônicos descritos pelo Grupo μ : as interpenetrações (relações de copresença onde o significante possui traços de dois ou vários tipos diferentes para produzir concomitância expressiva), as brincadeiras com a perspectiva, as propostas dicotômicas, as figuras de repetição, as antíteses, a reticência, imagem animista, etc. (cf. Gómez Calderón, 2004, pp. 125-32).

Atendendo à pragmática, Llera Ruiz (2003, pp. 165-322) descreveu várias modalidades: o jogo visual, o humor absurdo ou surrealista, o humor poético, o humor negro, a vinheta testemunho, o costumbrismo, a sátira (sociológico-moral) e o humor político. Uma classificação mais ampla de Meléndez Malavé (2004, pp. 171-81) coincidia com a anterior por categorizar as vinhetas tomando o signo pictográfico como extensão do léxico e também por definir os tipos de humor em função da “intencionalidade do autor”. Nós consideramos que a imagem é permeável a outras aproximações que levem em consideração qualidades pictográficas e não léxicas, mas o que nos interessa é poder traçar uma análise do conjunto verboicônico. Para isso não é adequado separar modalidades de humor dependentes da intencionalidade do autor já que poderíamos cair no subjetivismo. Seria mais correto discriminar entre as “respostas aparentes exigidas pelo recurso humorístico”, em que a interpretação do leitor-espectador⁶ fica condicionada à objetividade que o pesquisador aplicar. Ou seja, os tipos de vinheta dependerão da substância de conteúdo e da expressão de ambos os elementos integrantes, os verbais e os icônicos.

5 Reeditado e ampliado em *El Humor Gráfico en la Prensa del Franquismo* (Barcelona, Mitre, 1987).

6 Falamos de um leitor-espectador porque o consumidor de vinhetas lê ao mesmo tempo em que vê.

Sobre a base das tipologias e tendo presentes só três modalidades de resposta do leitor-espectador de uma vinheta, surge a seguinte tipologia guia que resgatamos de nosso trabalho de 2007 (cf. Barrero, 2007, pp. 30 e segs.):

Uma vez detalhados os elementos que permitem articular a linguagem da vinheta, interessa-nos estudar essa estrutura como meio narrativo, como *meio enunciador de relatos*. Está claro que uma descrição pode ser transmitida com uma só imagem, pois

MODALIDADE	TIPO	EIXO	TROPOS	METALOGISMOS
Resposta festiva	<ul style="list-style-type: none"> - Caricatura - Humor abstrato - Humor branco 	<ul style="list-style-type: none"> Jogo estético Jogo visual Gag / piada 	<ul style="list-style-type: none"> (Etopeia) Hipérbole (Ironia) Metonímia (Eufemismo) Metáfora (Pastiche) Sinédoque Alegoria (Paródia) <i>Outras figuras retóricas</i> 	<ul style="list-style-type: none"> Animismo Iteração Interpenetração (aderente, fundente, ou construtiva) Isotopias projetadas Meta-humorismo
Resposta especulativa	<ul style="list-style-type: none"> - Humor poético - Humor surrealista - Humor testemunhal - Humor negro 	<ul style="list-style-type: none"> Fig. poéticas Absurdo Homenagem Adversidade 		
Resposta crítica	<ul style="list-style-type: none"> - Sátira moral - Sátira social - Sátira política - piada politizada - piada política 	<ul style="list-style-type: none"> Costumbrismo Usos e modas Ideologias Atos/fatos políticos 		

Na tabela, as diferentes modalidades não são necessariamente excludentes entre si. Entenderemos que o tipo de resposta categorizada é a que mais habitualmente se produz entre os tipos de vinhetas descritas. Os eixos tampouco são rígidos, só representam o conceito mais utilizado como base para produzir cada tipo de humor. Os tropos foram dispostos em uma coluna sem divisórias porque fluem entre todos os tipos de vinhetas, dependendo das figuras que o autor utilizar em cada momento. O mesmo vale para os metalogismos, embora se disponham, como os tropos, em uma ordem ascendente de complexidade em relação com os diferentes tipos de humor que exigem uma maior implicação de símbolos, ideias ou associações para compreender a mensagem humorística.

basta uma composição gráfica para refletir o condicionamento de um fato, mas nem uma caricatura nem uma imagem de uma situação humorística por si sós configuram um universo diegético. Para obter uma narração exige-se o concurso de trama mais argumento e a formulação dos níveis enuncivo e enunciativo, o que implica um efeito previsto por parte do emissor sobre os receptores do relato. Genette (1989, p. 241) insistia em precisar claramente o ponto de vista do personagem que orienta a perspectiva narrativa e diferenciá-lo do narrador, o que ele distinguia como *modo e voz*. Essa voz servia para ele sustentar a teoria da *focalização*, que diz respeito à relação entre o ponto de vista do personagem e a identidade que o narrador adota. Em sua revisão dessa teoria, Genette (1998, p. 45) se preocupou

finalmente em localizar “onde está o foco da percepção”, para ampliar o espectro da focalização às mensagens audiovisuais⁷. A localização desse foco é capital para discernir quando uma estrutura verboicônica tem narratividade, salvo naqueles casos nos quais a obra é puramente descritiva ou abstrata e não permite vislumbrar em seu conteúdo personagens nem narradores.

Com os aspectos descritos anteriormente, concreção, incongruência e compleição, podemos determinar se em uma vinheta existe história (definida em um contexto ou sobre um “texto” já conhecido), e se existe discurso (surge da incongruência com relação a uma circunstância ou situação conhecidas), organizando-se este sobre a base da interpretação/compleição da estrutura por parte do leitor. Comprovaremos estas colocações com exemplos.

CONCREÇÃO NA SÁTIRA

Toda imagem humorística é gerada condicionada ao contexto no qual vai se difundir, ao suporte no qual se publica e à tecnologia de que se serve. Daí ser importante conhecer também os materiais, as possibilidades e as técnicas de produção dos humoristas gráficos. Por exemplo, a caricatura alcançou grande sofisticação ao longo dos séculos através de um processo de supressão de matizes e gradações nos traços desenhados. Daí que aparecesse primeiro nos estudos anatômicos e como divertimento de pintores (citou-se com frequência o caso dos irmãos Carraci), mas não adquiriu desenvolvimento suficiente até que não se estandardizassem os trabalhos de gravuras e imprensa que permitiram fazer cópias corretas de imagens desse tipo.

Muitos estudiosos citam como primeiro exemplo de sátira as gravuras dirigidas contra o Papa de Roma, das quais houve antecedentes desde 1500 ou antes, se bem que em sua maioria foram gravuras dependentes de outro suporte ou de outro relato (cf. Payer, 2004-05). Levaremos em consideração as produzidas na gráfica de Lucas Cranach,

“o velho”, em Wittenberg e por ordem dos reformadores Martim Lutero e Phillip Melanchthon por volta de 1523. Tratava-se de folhas impressas de um só lado, das quais destacou *Der Papstesel zu Rom* (ou “O Papa-asno de Roma”), que mostrava um ser recortado contra duas construções entre as quais fluía um rio. Possuía cabeça de burro sobre corpo escamoso, seios de mulher à mostra, um braço de elefante, uma garra em um pé e uma peçonha no outro; também uma cauda que parecia culminar em uma cabeça de dragão. Pode-se considerar que essa vinheta já articula um relato, posto que combina o humor abstrato com a sátira moral sobre a base do absurdo com foco sobre um personagem central, o que é uma etopeia animista que adquiria sentido ao acompanhar-se das construções de fundo além de um texto esclarecedor (Figura 1).

Nessa imagem, encontram-se os componentes básicos da sátira gráfica descritos: a concreção, por remeter a certas propriedades e figuras conhecidas; a incongruência, pela nudez e monstruosidade associadas a uma instância moral; e a compleição, dado que estava dirigida a um público

7 Não há estudos de peso sobre os mecanismos de percepção que operem ante a contemplação de uma vinheta, e menos ainda sobre a cognição derivada deles.

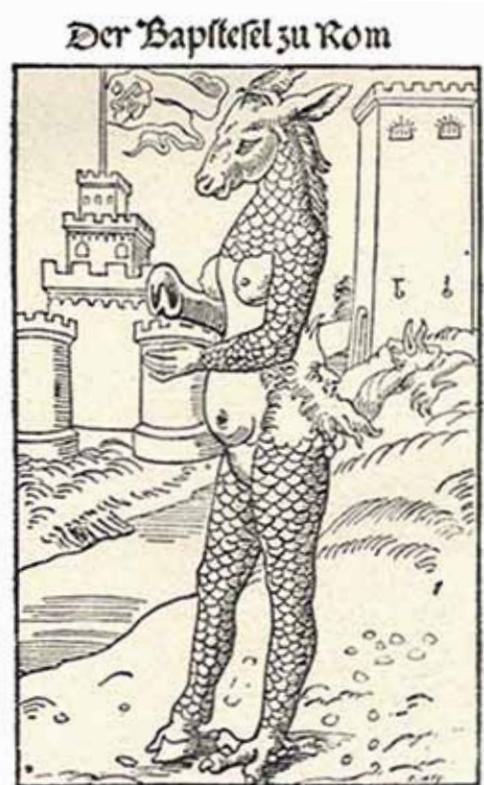


Figura 1

presumidamente carregado de antipatias para com a repressora Igreja daquela época, receptores que “completavam” a mensagem ao relacionar o endríago com a construção do fundo.

O mais destacável de *Papstesel* é o aspecto da contextualização. Segundo Luedueña (2005, p. 8), a horrível figura pôde se inspirar em um nascimento monstruoso que se produziu às margens do Tiber por volta de 1495. Mas essa circunstância, ocorrida trinta anos antes, dificilmente poderia ser levada em conta, sobretudo à vista da construção coroada pelo escudo vaticano do fundo, que lembrava o castelo de Sant’ Angelo, de Roma, no qual foi trancado – e envenenado – o papa João XIV em fins do século X. A gravura de Cranach parece remeter à torre na qual foi morto um pontífice por ordem do antipapista Bonifácio VII e, portanto, reconstrói uma história e convida a sua reminiscência por parte do leitor instruído que, por sua vez, relaciona-o com a figura central e com o título da obra.

Nós nos apercebemos que a concreção não só requer um contexto, como também implica uns limites em sua atuação, isto é, que define um “alcance” do efeito satírico da obra. Esse alcance pode ser espacial, dependente do suporte e da distribuição da obra, temporal, em função dos meios pelos quais se transmite, e temático, em relação com o tratamento que se aplica a ele. No

século XVI, o alcance do *Papstesel* era curto, não mais além do término da cidade na qual se imprimiu (ou se copiou), e pode-se deduzir que, por essa razão, usou-se uma figura monstruosa fácil de identificar por uma população concreta. Mas a inclusão da construção do fundo e da insígnia vaticana ampliou seu alcance a outras pessoas, inclusive de outros países, apesar de não conhecerem o nascimento monstruoso.

A caricatura do profeta Maomé com uma bomba como turbante é outro caso paradigmático de caricatura provida de narratividade (embora nunca assim analisada) e ligada forçosamente a um “alcance”. A comumente denominada “crise da caricatura de Maomé” surgiu depois da publicação de uma dúzia de imagens no jornal dinamarquês *Jyllands-Posten*, de 30 de setembro de 2005. O editor da seção de cultura onde apareceram queria contribuir com o debate sobre a autocensura que alguns artistas dinamarqueses se impunham por medo a represálias por parte de grupos islâmicos radicados na Dinamarca. Uma das imagens mostrava um carrancudo Maomé com um turbante transformado em bomba, com a mecha acesa. Outras imagens representavam o profeta como um ser agressivo, repressor das mulheres e até aparentemente demoníaco. Demonstrou-se (cf. Sifaoui, 2006; Favret-Saada, 2007; Barrero, 2008) que os distúrbios ocorridos durante os meses seguintes em países do Islã, em virtude da difusão massiva dessas vinhetas fora da Dinamarca, foram orquestrados por vários muçulmanos fundamentalistas como parte de uma campanha propagandística que usou como eixo um informe apresentado no Egito (o chamado *Akkari-Laban dossier*)⁸.

As vinhetas dinamarquesas estavam direcionadas para criticar o temor existente em desenhar a efigie de Maomé no contexto laico e democrático de Copenhague. Isso fica evidente se se analisam os conteúdos e mensagens das vinhetas do *Jyllands-Posten*, algo que durante o desenvolvimento da crise não foi abordado por jornalistas ou comunicólogos. Aplicando nossa tipologia, a vinheta assinada por KW (Kurt Westergaard) consistia em uma alegoria satírica de

8 Encontra-se disponível, traduzido para o inglês, quase por completo, em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Akkari-Laban> (consultado em 26/7/2010).

Reprodução

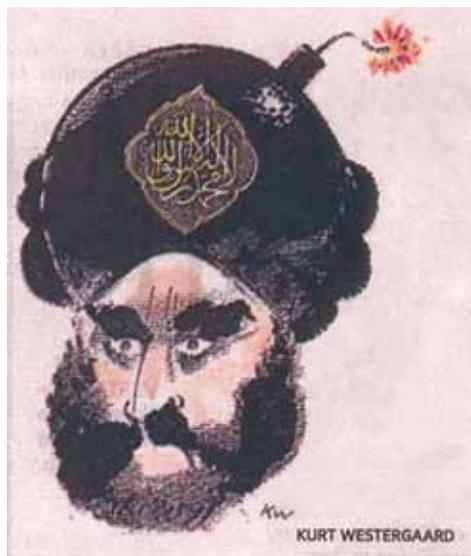


Figura 2

tipo moral, e também ideológica, embora inofensiva para um ocidental, habitual leitor dessa seção do jornal (Figura 2).

É necessário insistir em que essa imagem não se situou em um contexto de opinião editorialista; apareceu em um suplemento cultural e não houve mais remessas de imagens do mesmo tipo nem antes nem depois. Tirada de seu contexto (de seu jornal), circulando em separado ou com outros “textos” acrescentados (avaliações de suas qualidades gráficas ou comunicativas, opiniões tingidas de ideologia, análises em outros contextos), foi assimilada a uma intencionalidade tendenciosa por certos agentes interessados em potencializar a agressividade dos estados árabes contra a Dinamarca. A crispação aflorou realmente depois de reproduzir as imagens do *Jyllands-Posten* tergiversando a interpretação de seu alcance satírico. Se no jornal de origem a caricatura ficava ligada à denúncia da autocensura, separada dele se tornou muito mais ofensiva para qualquer muçulmano.

Em seu contexto original, e com o alcance previsto (a população dinamarquesa), a vinheta é interpretada como “pode-se desenhar Maomé inclusive fazendo uso da sátira, e o medo das represálias fica demonstrado ao identificar a caricatura do profeta com a violência que se exercita em seu nome”. Mas tirada de seu contexto e de seu alcance, entram em jogo os tropos sinédoque (o árabe enfadado personifica todo o Islã fundamentalista) e alegoria (a inscrição na bomba significa que o terrorismo tem raízes na religião integrista muçulmana), e surge automaticamente uma interpenetração metonímica: Maomé = terrorismo. Eis aqui a grande importância do alcance satírico: no âmbito globalizado a vinheta se desnaturaliza se forem usadas chaves de compreensão só acessíveis para certo grupo cultural. Os que se violentaram com aquela imagem, como um muçulmano iletrado (ou qualquer ocidental, como ficou demonstrado), não interpretaram os tropos metáfora ou alegoria porque se detiveram na hipérbole, na ridicularização exagerada, sem carga irônica e sem capacidade para o eufemismo.

INCONGRUÊNCIA HUMORÍSTICA

A transgressão costuma ser habitual nas vinhetas satíricas. As que nós analisamos anteriormente mostravam incongruências com relação aos paradigmas religiosos: assemelhar o Sumo Pontífice a um monstro diabólico, assimilar o profeta Maomé com a agressão terrorista. Outras vinhetas transgridem normas sociais ou políticas preestabelecidas. Abordaremos a questão com duas vinhetas “infratoras” que incidem sobre tabus: o respeito a uma instituição inviolável por tradição (a sátira dirigida contra a Coroa espanhola no caso do sequestro da revista *El Jueves*) e a defesa de valores adquiridos recentemente (uma vinheta presumivelmente racista publicada no jornal *New York Post*).

A revista satírica *El Jueves*, nascida em 1977 e ainda em curso, é uma das que mais satirizaram a família real espanhola, a instituição mais protegida pela Constituição espanhola, inclusive em aspectos domésticos e íntimos (para uma panorâmica sobre essas sátiras cf.: Barrero, 2010, pp. 115-42), embora nunca tenha havido uma reação da Casa Real contra a revista por esses conteúdos. Mas o nº 1.573, do dia 18 de julho de 2007, foi denunciado e apreendido devido ao fato de que em sua capa aparecia uma sátira alusiva à promessa do governo de bonificar com 2.500 euros a quem tivesse um novo filho. Manel Fontdevila exemplificou essa ironia com o casal de espanhóis *a priori* menos necessitados de receber esse prêmio, os príncipes de Astúrias, que na época estavam procurando um descendente homem. O desenhista Guillermo se encarregou de concretizar a ideia. Na imagem, apareciam as caricaturas de Dom Felipe e Dona Letizia praticando o que parece ser uma cópula, com ela dando-lhe as costas, enquanto ele diz em voz alta: “Você percebe se você ficar grávida? Isso vai ser a coisa mais parecida com trabalhar que eu fiz na minha vida”. No interior da revista não apareciam os membros da Casa Real em nenhuma outra vinheta nem quadrinho. Em 13 de novembro do mesmo ano, os



Figura 3

autores daquela capa foram condenados a dez meses de multa (3.000 euros cada um) por um delito de injúrias à Coroa (Figura 3).

A imagem julgada combina caricatura com sátira política mediante os tropos hipérbole e sinédoque na parte gráfica, que em conjunção com a parte textual articulam uma isotopia projetada para a medida governamental. Cabe destacar que, antes de ser anunciada, a vinheta mudou de contexto e aumentou seu alcance ao ser mostrada na televisão em um programa de grande audiência (*¡Aquí Hay Tomate!*), e que depois da apreensão multiplicou ainda mais esse alcance através da Internet, em milhares de mensagens de repulsa pela medida antidemocrática⁹.

As opiniões emitidas nos dias seguintes à apreensão mostraram repulsa tanto pela apreensão como pelo “mau gosto estético”

dos autores da sátira. Quase nenhum jornalista analisou a vinheta daquela capa como uma estrutura narrativa com uma mensagem concreta referente a uma questão econômica, quase todos se preocuparam com a representação de corpos nus e sua participação em um ato libidinoso. Essa separação de imagem e mensagem também ficou evidente na intensidade das críticas dirigidas sempre ao desenhista e nunca ao roteirista da *gag*.

A sátira tinha um alcance determinado entre um público definido, o dos leitores do semanário, acostumado a ver os monarcas caricaturizados em situações bufonescas e até lascivas. Mas essa distância não foi modificada. O que aconteceu foi uma reinterpretação da mensagem com uma nova transgressão, um novo contexto de análise e um inexistente dolo dos autores, tudo isso tendo como base o ataque à Coroa. Consequentemente, a obra modificou seu discurso, adotando uma “vigência” nova¹⁰. É inclusive provável que a raiva obtivesse maior reforço ao ser difundida, não sem tendenciosidade, através de um programa televisivo em faixa de audiência máxima, habitualmente detratador dos privilégios da Monarquia. Desse modo, ao comprovar a vigência de um discurso satírico (o dirigido contra a “classe” monárquica) que se acreditava anulado, a vinheta serviu para refletir sobre a distribuição de poderes e os direitos adquiridos.

Um caso que também deixa ver a importância do fator vigência na sátira foi o da reprovação pública de Sean Delonas, por sua vinheta do dia 18 de fevereiro de 2009 no *New York Post*. Nesse dia, Delonas ironizou sobre o caso de um chipanzé fora de controle que havia atacado e desfigurado uma mulher em Stamford, no dia 16 de fevereiro; a polícia abateu o símio com vários disparos. O humorista sugeria que, ao ter matado o macaco, “outro” teria que escrever a próxima *stimulus bill*, em alusão ao pacote de medidas de estímulo econômico aprovado no Congresso dos EUA em 2009 com o fim de reduzir o déficit nacional. A vinheta, na qual o autor usou como personagem focalizado um dos policiais, era

9 Foi a segunda publicação satírica apreendida na Espanha desde que a democracia foi aprovada, em 1977. Vinte e um anos antes, também por ofensas presumidas à Monarquia, foi apreendido um número da revista satírica *El Cocodrilo*.

10 É o que Álvarez Junco (2009, p. 128) entende por distância, em seu estudo sobre a transgressão no humor gráfico: “[...] a transgressão cômica pretende produzir um distanciamento momentânea (para) destacar as duvidosas uniões conceituais (ou) advertir sobre uma linha equivocada de pensamento”.

simplesmente humor testemunhal, embora sobre um tema político, no qual entram em jogo a metáfora e a metonímia com um metalogismo de interpenetração (Figura 4).

A vinheta não foi criticada por refletir os métodos expeditivos da polícia, nem por mostrar violência contra os animais, nem sequer por gozar das medidas do governo. Foi criticada por ser racista, dado que sugeria que quem havia redigido o plano de estímulo econômico, Barack Obama em última instância, era como um chimpanzé. Tanto o autor da vinheta como os editores do jornal rechaçaram essa interpretação, mas, quando a imagem foi difundida pela Internet, havia ultrapassado seu alcance (nacional) mantendo sua vigência em um âmbito novo, onde a transgressão já não era sobre o ocorrido em Stamford, mas sobre a segregação racial, cujo rechaço foi um dos grandes avanços da política social do país. Como bem destacou Romero Herrera (2009, p. 96), a vinheta perdeu seu sentido concreto ao situá-la em um âmbito interestatal e, ao ser interpretada como um discurso racista contra o presidente dos EUA, a vigência da obra se limitou àquele pressuposto transgressor, independentemente de que seus autores ou editores tivessem explicado sua verdadeira intenção.

O relevante dessa polêmica está no fato de que ao romper o alcance da sátira (sua concreção a um assunto preciso, o do ataque furibundo do símio), sua vigência se manteve em outro âmbito de transgressão, associado à aversão “nacional” americana sobre um passado vergonhoso. Por essa razão, mudou o sentido da incongruência da vinheta, que de outro modo não teria sido entendida como uma mensagem segregacionista direta.

COMPLEIÇÃO DA VINHETA

Do ponto de vista psicanalítico, o humor se propôs como um mecanismo de economia energética (ou um sistema para vencer a coerção) que leva, imamente, um aviso da inocuidade da mensagem emitida. Isso se consegue com o uso de imagens de baixa iconicidade, mediante o reforço da cumplicidade com o leitor-espectador, e com uma constante abstração do trágico tendente a eliminar a dor.

Não é necessário estender-se sobre a redução de elementos iconográficos nas vinhetas para sintetizar e sofisticar sua mensagem. Tampouco propõe discussão



Reprodução

Figura 4

o rechaço à morte como tema de fundo no humor, em qualquer de suas manifestações, algo sobre o que se abundou¹¹. Aqui a dificuldade estava em determinar o grau de cumplicidade que o autor poderá obter do leitor-espectador, que depende da orientação que lhe confirmam e do contexto ao qual a dirija. Atualmente, o problema se agudiza porque as novas tecnologias e os espaços virtuais permitem difundir toda obra em um contexto global, e isso significa que a concreção pode se perder rapidamente se não se afixa que a transgressão pode modificar seu alcance e sua vigência e que, finalmente, a cumplicidade que se deseja do receptor se volte contra o autor.

Encontramos um caso de compleição oblíqua em uma vinheta mostrada em fevereiro de 2006, ligada a um concurso sobre o tema do Holocausto com o qual se pretendia reagir contra os autores das “caricaturas de Maomé”. O jornal convocador, o iraniano *Hamashahri*, apresentou alguns primeiros desenhos sobre o tema entre os quais se encontravam várias obras do australiano Michael Leunig, nas quais compara o genocídio judeu com a situação política entre Israel e a Palestina. Uma das imagens de Leunig, muito difundida na

Internet, mostrava Hitler na cama com Anne Frank, aparentemente depois de ter mantido relações sexuais. Hitler lhe diz: “Anoto isto no seu diário, Anne!” (Figura 5).

A imagem é uma caricatura surrealista com sátira moral em que o absurdo é o eixo e joga com o tropo pastiche, que tanto pode propender ao meta-humorismo como à isotopia com interpenetração. Obviamente, estamos diante de um caso de contextualização vaga, porque ambos os personagens estão mortos e não coincidiram em vida. O que, sim, se concretiza é que se alude ao nazismo, com a inconfundível caricatura de Hitler (que tem uma cruz suástica tatuada no peito), e ao judaísmo submetido (e humilhado, se extrairmos da vinheta que Anne Frank foi violentada). A transgressão é óbvia, depositada sobretudo na gozação que Hitler faz de um diário que depois seria um dos documentos mais lidos sobre as atrocidades do Holocausto. Mas a interpretação da vinheta não foi a mesma no Irã e em Israel, ou na Alemanha ou na Austrália. A compleição de um australiano pode transformá-la em uma piada macabra, mas um alemão a entenderá como um deboche de mau gosto que beira o delitivo; em Israel podem se sentir muito gravemente ofendidos, enquanto no Irã poderia causar alvoroço.

O surpreendente do caso da vinheta de Leunig é que, na realidade, não participou nesse concurso iraniano, mas que o editor do jornal recolheu uma imagem de arquivo à qual teve acesso, que lhe pareceu oportuno aproveitar no seio da controvérsia¹². Além disso, a obra original nunca foi admitida em um concurso nem publicada pelo jornal e, sim, foi mostrada em um *site* belga dotando-a de uma nova vigência. O que não parecia complexo porque ambos os personagens, já mortos, continuavam vigentes na memória coletiva.

O uso de personagens mortos não deve ser entendido como uma mofa cruel. Esse tipo de representação não é feito no humor gráfico para denegrir a memória dos falecidos, mas como remédio contra a dor e como rechaço da própria morte através de reelaborações simbólicas. Aqui, os redivi-

11 O humor, em sentido lato, postula um universo diatélico no qual não há dor nem morte, o que ocorre também com outras modalidades narrativas emanadas do cômico, como a história em quadrinhos desde seu nascimento e durante grande parte de seu desenvolvimento ao longo do século XX. Segundo sintetizou recentemente Álvarez Junco (2009, 128 e segs.), o humor parece oferecer uma abstração do trágico na experiência humana, o que gera uma empatia com o sofrimento que nos proporciona prazer.

12 Esse particular é descrito no blog *The Better Part of Valour* (on line, consultado em 26/7/2010): <http://thebetterpartofvalour.wordpress.com/2006/02/14/more-cartoons/>, e no de MergeRight (on line, consultado na mesma data): <http://mergeright.blogspot.com/2006/02/leunig-gets-virgin-for-anti-semitic.html>.

Figura 5



Reprodução

vos Hitler e Anne Frank foram utilizados como uma abstração da tragédia e com o fim de buscar a empatia do leitor-espectador, em um tipo de exercício de “exultação”, de celebração. É lógico pensar que possa ser interpretada de outro modo, mas também deve admitir-se a ausência de culpa por parte do autor com respeito às acusações que sofreu de negar o Holocausto.

Também alusiva à morte foi outra vinheta recente, que acaba sendo complexa de entender senão em seu contexto, em seu âmbito transgressor, com seu alcance e sua vigência. Referimo-nos à vinheta de Vauro Senesi mostrada publicamente em 9 de abril de 2009 em um programa da cadeia televisiva RAI. Nela se vê umas casas em ruínas e um homem com uma pá diante de uns caixões que, com gesto compungido, completa a frase “*Aumento delle cubature*” (“aumento da lotação”) com o triste comentário “*Dei cimiteri!*” (“dos cemitérios!”) (Figura 6).

A imagem, seguindo nosso modelo tipológico, combina o humor negro com sátira politizada, usando a adversidade com ironia para elaborar uma interpenetração cujo foco é um personagem anônimo. Vauro, colaborador habitual do popular programa de televisão *AnnoZero*, foi admoestado e despedido provisoriamente pela forma como essa vinheta tratava o terremoto que ocorrera no dia 6 de abril na localidade de L’Aquila e que causou a morte de mais de 300 pessoas. O diretor-geral da RAI, Mauro Mais, avaliou que a imagem era ofensiva já que ia contra os sentimentos de compaixão pelos falecidos.

A vinheta de Mauro, realmente, estava voltada a satirizar a polêmica em virtude do chamado Plano Casa do governo conservador de Silvio Berlusconi, mediante o qual pretendia aumentar a superfície das moradias do país para impulsionar a construção de moradias.

A contextualização da obra se faz necessária posto que, sabendo que Vauro é um autor mordaz ligado a uma ideologia comunista (membro do Comitato Centrale Del Partito dei Comunisti Italiani), que já havia tido embates com membros ou per-



Reprodução

sonalidades ligados ao poder conservador (em 1994, por uma caricatura publicada em *Il Venerdì di Repubblica*; em 1997, por uma imagem “anticatólica” publicada no jornal *Il Manifesto*), o leitor compreenderá que o relato dessa vinheta centra-se em lamentar terrivelmente, a julgar pela expressão do coveiro (em quem se focaliza a narração), o lutuoso acontecimento sísmico, ao mesmo tempo em que se comenta obliquamente a política “catastrófica” de Berlusconi.

Nessa imagem, a compleição que o leitor alheio à RAI efetua é equivocada se desconhece o âmbito satírico no qual se movia o programa *AnnoZero*. Dessa forma, a transgressão assalta o leitor que desconhece a postura ideológica do autor frente ao governo, e é possível interpretar a composição como um ataque destinado à memória dos sinistrados. Nada mais longe da intencionalidade do autor, mas tirar a vinheta fora do contexto emissor, a RAI, transforma-a automaticamente em uma gozação dirigida aos prejudicados, porque a figura do coveiro, na realidade incorporada para o que chamamos de exultação, pode se transformar, aos olhos de outro público, no eixo de uma troça ao ultrapassar os limites espaciais, temporais ou temáticos para os quais a sátira estava concebida.

A vinheta de Vauro multiplicou seu alcance nas televisões italianas e na Internet e, em consonância, intensificou sua gravidade satírica. Em parte, essa gravidade surgiu de uma compleição que carregava de culpa o

Figura 6

autor da sátira. Tanto os escombros como os caixões e a figura do coveiro descrevem-nos um panorama de mortandade no qual não se desenham cadáveres, embora, sim, seus vestígios. O universo diegético descrito por Vauro não implica os falecidos necessariamente, mas insere a ideia da morte para construir uma sátira sobre uma medida que afetava a vida dos italianos. Naturalmente, pode-se arguir que Vauro foi deselegante e que pecou pelo mau gosto, mas a intencionalidade primeira não era rir das vítimas do terremoto.

CONCLUSÕES

O estudo do humor gráfico, uma vez separado do resto do humorismo, conduz-nos a analisar a sátira gráfica como um meio, determinando seu conteúdo e sua expressão mediante a semiologia, com uma tipologia sistematizada que ordena seus tropos, eixos e metalogismos. Podemos identificar a vinheta como estrutura narrativa (ou seja, como enunciado no qual o autor constrói um personagem focalizado que conduz um relato), o que a diferencia da caricatura e da piada gráfica, expressões básicas do

humorismo gráfico mais descritivas – ou argumentativas – que narrativas. Aplicando a análise do discurso sobre a vinheta satírica podemos isolar três componentes: a concreção, a incongruência e a compleição, que são características de todas as obras desse tipo pois servem para contextualizar a composição humorística em lugar, tempo e modo; em segundo lugar, permitem estimar a qualidade da transgressão do enunciado e, finalmente, levam-nos a compreender o conjunto do percebido dentro do âmbito de intenções que o autor se havia proposto no início.

Depois de revisar vários exemplos de caricaturas aparentemente não narrativas e vinhetas satíricas de grande difusão e muito controvertidas, cada uma em seu âmbito e em seu momento, nós pudemos estabelecer outras propriedades das vinhetas: o alcance, que alude à sua integridade dentro de limites espaciais, fundamentalmente, a vigência, que marca sua efetividade diacrônica, e a exultação, em referência ao universo diagético construído pelos humoristas no qual todo dolo ou culpa se encontram mascarados com o fim de representar uma realidade na qual não cabem a dor nem a morte. O que é a essência de todo humorismo: um modelo de regozijo para celebrar a vida.

BIBLIOGRAFIA

- ÁLVAREZ JUNCO, Manuel. *El Diseño de lo Incorrecto: la Configuración del Humor Gráfico*. Buenos Aires, Icrj Diseño, 2009.
- AUMONT, Jacques. *El Ojo Interminable*. Barcelona, Paidós, 1997.
- BARRERO, M. "Sátira, Intromisión y Transgresión. El Humor como Atentado Gráfico", in *Morfología del Humor II. Fabricantes. Jornadas de Estudio y Análisis del Humor Desde la Antropología, la Psicología, la Filosofía y la Cotidianidad*. Sevilla, ACCSN/Padilla Libros, 2007 (texto completo em: <http://www.scribd.com/doc/16482791/Morfologia-Del-Humor-II>).
- _____. "La Controversia de las Viñetas de Mahoma. Géneros, Alcance y Propaganda en la Sátira Gráfica", in *Mundaiz*, 75. Universidad de Deusto, 2008.
- _____. "Sátira Contra la Monarquía Hoy. Lo Representado Contra lo Narrado", in E. Bordería Ortiz, F.-A. Martínez Gallego y J. L. Gómez Mompert. *La Risa Periodística*. Valencia, Tirant lo Blanch/ Universidad de Valencia, 2010.

- FAVRET-SAADA, J. *Comment Produire Une Crise Mondiale: Avec Douze Petits Dessins*. Paris, Les Prairies Ordinaires, 2007.
- GARCÍA VILLOSLADA, R. *Martín Lutero. En Lucha Contra Roma*, vol. II. Madrid, Católica, 1973.
- GENETTE, Gérard. *Nuevo Discurso del Relato*. Madrid, Cátedra, 1998.
- _____. *Figuras III*. Barcelona, Lumen, 1989.
- GOMBRICH, E. H. *The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art*. Oxford, Phaidon Press, 1979.
- GÓMEZ CALDERÓN, Bernardo J. "Para una Retórica de la Viñeta", in Teodoro León Gross (dir.). *11M. Las Viñetas en la Prensa*. Málaga, Diputación de Málaga, 2004.
- GRUPO μ . *Tratado del Signo Visual*. Madrid, Cátedra, 1993.
- HJELMSLEV, Louis. *Prolegómenos a Una Teoría del Lenguaje*. Madrid, Gredos, 1971.
- JIMÉNEZ VAREA, Jesús. "Teatro, Cómic y Shakespeare: Macbeth en Viñetas", in *Comunicación. Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, 5. Universidad de Sevilla, 2007 (disponible em: http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/teatro_comics_y_shakespeare:_macbeth_en_vinetas.html).
- LUDUEÑA, F. J. "Marsilio Ficino y Martín Lutero Entre Ley y Mesianismo: Algunos Rasgos de la Modernidad como Teología Secularizada", in *Tiempos Modernos*, 12, 2005 (disponible em: <http://www.tiemposmodernos.org/include/getdoc.php?id=444article=108mode=pdf>).
- LLERA RUIZ, José Antonio. *El Humor Verbal y Visual de La Codorniz*. Madrid, CSIC, Anexos de Revista de Literatura, 58, 2003.
- MELÉNDEZ MALAVÉ, Natalia. "Clasificación Genérica de un Género Inclasificable: del Humor Puro al Humor Crítico en las Viñetas del 11-M", in Teodoro León Gross (dir.). *11M. Las Viñetas en la Prensa*. Diputación de Málaga, 2004.
- PAYER, Alois (coord.). *Antiklerikale Karikaturen und Satiren XVII: Reformation und Gegenreformation*, 2004-05 (disponible em: <http://www.payer.de/religionskritik/karikaturen17.htm>).
- PIRANDELLO, Luigi. "Esencia, Caracteres y Materia del Humorismo", in *Cuadernos de Información y Comunicación de la Universidad Complutense de Madrid*, 7, 2002.
- ROMERO HERRERA, M. J. *¿Dónde Están los Límites del Humor Gráfico? Deontología y Derecho del Humor Gráfico en la Prensa Española Contemporánea*. Granada, Fundación Campus Esco-Esna, 2002.
- SIFAOU, M. *L'Affaire des Caricatures de Mahomet*. Paris, Éditions Prive, 2006.
- STEIMBERG, Oscar. "Sobre Algunos Temas y Problemas del Humor Gráfico", in *Signo y seña*, 1, 2001.
-