



**Mutações do Riso: novas figurações
da comicidade nas tirinhas diárias**

Benjamim Picado

Artigo recebido em: 24/09/2015
Artigo aprovado em: 16/12/2015

DOI 10.5433/1984-7939.2015v11n19p35

Mutações do Riso: novas figurações da comicidade nas tirinhas diárias

Changes in laughter: new figurations of daily comic strips

Benjamim Picado *

Resumo: *Pretende-se examinar aspectos de uma mutação nos universos narrativos e gráficos do humor visual, comparando-se os cânones da comicidade visual nas tirinhas diárias com as novas inflexões que surgem no interior deste segmento dos gêneros do riso. Observando casos como os de Laerte Coutinho e Angeli, Fabio Moon, Gabriel Bá e Chris Ware, o texto identifica nesse corpus novas estruturas narrativas, padrões estéticos e regimes pragmáticos do desenho de humor.*

Palavras-chave: *humor gráfico, narrativa visual, Laerte Coutinho, Angeli.*

Abstract: *The text examines aspects of a mutation in narrative and graphic universes of visual humor, departing from comparisons between the canons of visual humor in daily comic strips, and new inflections encountered within this segment of genres of laughter. Examining cases such as Laerte Coutinho and Angeli, Fabio Moon and Gabriel Bá, and Chris Ware, the text identifies in such a corpus new narrative structures, aesthetic standards, and pragmatic regimes of humorous drawing.*

Keywords: *graphic humor, visual narrative, Laerte Coutinho, Angeli.*

* Doutor em Comunicação e Semiótica (PUC-SP), Professor do Departamento de Estudos Culturais e Mídia da Universidade Federal Fluminense. Professor-Pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense. Coordenador do Grupo de Pesquisa em Análise da Fotografia e das Narrativas Visuais e Gráficas (GRAFO/NAVI) e da Rede Integrada de Pesquisa em Teorias e Análise da Fotografia (RedeGRAFO).

Este trabalho prolonga as questões teórico-metodológicas do estudo sobre as relações entre a plasticidade das formas visuais e os regimes discursivos característicos do humor gráfico na cultura contemporânea. No centro de nossa atenção estão os modos pelos quais se sintetizam neste universo iconográfico (sob a forma do desenho e da caricatura e através do *estiramento vetorial* das situações narrativas de comicidade, no formato das tirinhas diárias de jornais) a simultaneidade entre a *dimensão plástica* de sua configuração visual e gráfica e o *sentido textual* ou comunicacional que justifica sua vigência narrativa em contextos propriamente mediáticos.

De um ponto de vista teórico, nosso esforço em discriminar os modelos de uma discursividade visual no campo mediático nos faz mobilizar algumas das mesmas fontes que nos guiaram anteriormente, no exame sobre os fundamentos semióticos do humor gráfico: esta complexa fortuna heurística deriva das disciplinas do sentido e da interpretação textual (teorias semióticas, hermenêuticas, e narratológicas), assim como das ciências da arte (a história e a filosofia da arte, a estética e as teorias da percepção, nesta última implicado o problema dos fundamentos sensoriais da representação visual).

Em etapas anteriores, como já foi dito, trabalhamos com algumas das figuras canônicas do humor gráfico, concentrando-nos sobre o exame da caricatura e das tirinhas diárias: no caso da caricatura, examinamos os aspectos de sua potencial animação, para além daquilo que tradicionalmente nelas é identificado como efeito da *hipérbole plástica* que elas promovem sobre a representação pictórica de seus modelos; neste caso, nos interessava antecipar o problema da sugestão de um sentido de mudança na fisionomia, como elemento que justifica a função que o estilo caricato vai assumir posteriormente na economia plástica e textual das tirinhas diárias (PICADO, 2012, 2013).

No caso do formato das tirinhas, nos deslocamos para a

atualização narrativa das situações cômicas, significadas através da estrutura das *gags*, aqueles acidentes físicos ou semânticos dos eventos cômicos promovidos por uma estrutura episódica auto-conclusiva característica dos gêneros do riso e mobilizados pela constrição material do formato da tirinha: neste âmbito, fixamos alguns modelos para a análise dos cânones da produção gráfica do humor, a partir de categorias narratológicas, com especial ênfase aos modelos da “impertinência” (MORIN, 1976) e o modo como o sucesso destes acidentes depende daquilo que a função narrativa das “catálises” (BARTHES, 1966) lhes atribui enquanto sinais da normalidade da estrutura actancial da história.

A síntese entre o aspecto sugestivo de uma “mudança de estados” na caricatura e sua atualização nas situações caracteristicamente “impertinentes” dos episódios narrativos das *gags* nos permitiu fixar uma estrutura básica do humor gráfico, fundada assim na confluência entre as *potencias animadas do traço* (NERI; PICADO, 2014) e os mecanismos de base da ação cotidiana, enquanto matrizes para a eclosão dos acidentes que tornam os episódios das tirinhas propriamente risíveis (PICADO, 2014 e 2016)

No momento, pretendemos examinar o fenômeno supostamente significativo das mutações que identificamos em determinados aspectos da organização plástica e textual da produção do humor – especialmente no contexto dos “dispositivos espaço-tópicos” das tirinhas diárias de jornais (GROENSTEEN, 1999; PEETERS, 1998): em casos específicos que elegemos aqui como universos empíricos preferenciais (uma amostragem dos artistas que trabalham nas sessões de tirinhas e *cartoons* editoriais do jornal brasileiro *Folha de São Paulo*), notamos algumas das variáveis destas *mutações do riso*, no contexto das tirinhas ou de formatos a ela assemelhados.

Os aspectos através dos quais este sentido modificado dos gêneros cômicos encontra sua expressão no humor gráfico são

evidentemente bastante variados e cobrem uma extensão dos elementos constituintes da arte dos quadrinhos que merece cuidado de nossa parte: sobretudo, não se deve supor que esta transformação altere por completo o caráter mais “sintético” com o qual a estrutura episódica deste gênero consolidou sua relação com o público leitor, em termos de uma valorização do sentido *abreviado* dos eventos narrados e das economias actanciais próprias da comicidade (seu desenho de caráter baseado nas clássicas idéias de “inferioridade” de seus personagens e de “impertinência” de sua estrutura episódica), assim como de um “mundo das ações” calcado em situações ordinárias e mecânicas da vida comum.

Para além disto, a extensão das implicações dessa nova inflexão do humor gráfico (na dimensão de seus dispositivos, escolhas plásticas, recursos estilísticos, estratégias discursivas e narrativas e até mesmo sua pertinência de vínculo aos gêneros do humor gráfico) estão certamente fora do alcance daquilo que um artigo dessas dimensões poderia tratar com suficiência: portanto, nossa estratégia heurística de momento é o apontamento genérico das marcas dessa nova inflexão no humor gráfico, a partir daquilo que podemos identificar como figuras representativas de uma fuga às marcas estilísticas e textuais desse gênero, identificando-as como ocorrências significativas no corpus que agora arbitramos para conduzir o exame.

1.

O que exploramos até aqui é a compreensão de que a ordem textual das narrativas visuais implica genericamente (portanto, independentemente de se estruturar por meio da escritura ou das formas visuais) um certo princípio de organização de seus materiais, prezando algo a que chamaremos genericamente de um *sentido de mudança*, por seu turno sugerido em cada uma de suas partes, de modo mais ou menos intenso.

No caso da caricatura, nos defrontamos com a necessidade real (isto é, interna à sua estrutura mesma) de compreendê-la, a partir da admissão de um *vetor temporal* de sua significação, isto é: imaginando que aquilo que está rendido na representação como uma forma fisionômica fixa significa, por sua vez, um fragmento instantâneo de uma ação que possui um lastro de duração, que compreende um “antes” e um “depois” da imagem.

Ao partirmos daí, podemos ensaiar uma compreensão mais avançada sobre o modo como a caricatura depende da vivacidade de uma fisionomia as matrizes de uma significação que não se confunde com a mera *reconoscibilidade* dos indivíduos retratados, mas com a *sugestão de animação* de sua apresentação, nos estados momentâneos em que ela se expressa (enquanto boceja, sorri ou crispa-se). Certos tipos de imagem, como a maior parte das caricaturas, se estrutura sobre este tipo de modelo, no qual a imagem funciona como unidade de uma narratividade, ainda que em estado incoativo.

O personagem que retira sua essência a partir desse desenho gráfico é não mais que um fantoche, ou um fantasma (...). É sua expressividade que propicia a ponte entre a imagem gráfica, com sua falta de identificação, e sua possibilidade de ser trazida à vida – uma expressividade que Groensteen define (...) como a ‘capacidade de sugerir a vida’ (MORGAN, 2009, p. 31).

Um sintoma de que estas imagens funcionam num tal tipo de regime pode ser o de que a sua devida compreensão requer o recurso a um tipo de conhecimento de fundo sobre o contexto no qual elas se tornam mais fortemente eficazes (se não podemos fazer o recurso devido a este contexto, possivelmente elas não terão o tipo de graça que têm para alguém que se encontre nesta situação cognitiva): algumas caricaturas – não todas, nem mesmo a maior parte delas, poderíamos mesmo dizer – funcionam precisamente instaurando no plano de sua recepção possível a necessidade de uma suplementação que confira àqueles caracteres materiais da imagem o valor de

remissão a seus possíveis desdobramentos temporais.

Do mesmo modo que nas representações visuais, em geral, a possibilidade de se realizar esta suplementação de aspectos narrativos na imagem depende de uma série de circunstâncias, sendo o conhecimento de certos contextos de um *sistema das ações* que preside a experiência ordinária provavelmente a mais importante delas. Paul Ricoeur, por exemplo, caracteriza esse sentido “prefigurado” da temporalidade, como elemento do mundo das ações que precede a organização “poética” do tempo, ao falar de uma espécie de *estado mimético* da percepção comum das ações, na conhecida forma de uma “Mímesis I”:

As ações implicam finalidades cuja antecipação não se confunde com qualquer resultado previsto ou predito, mas engaja aquela da qual a ação depende. De outro lado, as ações se restituem a motivos que explicam porque alguém faz ou fez alguma coisa, de uma tal maneira que é claramente distinta daquela na qual um acontecimento físico conduz a um outro acontecimento físico. As ações possuem ainda agentes que fazem ou podem fazer coisas que são tomadas como suas obras (...): conseqüentemente, estes agentes podem ser tidos como responsáveis por certas conseqüências de suas ações (RICOEUR, 1983, p. 109).

Em suma, examinamos a tirinha diária de humor enquanto caso exemplar de uma “atualização narrativa” das formas visuais na arte do desenho, através da valorização de uma ordenação discursiva (exemplificada pela seqüência): muito embora isso envolva considerações necessárias sobre aquilo que já exploramos acerca da caricatura, mormente o que nos interessa é a passagem que se dá entre a *virtualização* da animação na plasticidade das formas visuais do desenho para a *atualização* das seqüências narrativas, na estrutura episódica que é própria aos acidentes disjuntivos da várias espécies.

Por isso mesmo, interessa-nos avançar diretamente para a economia narrativa das *gags* verbais e físicas, compreendendo estas situações em seu plano mais genericamente discursivo: assim sendo, interrogamos esta estrutura narrativa, não apenas do ponto de vista

das condicionantes puramente causais de sua evolução, mas sobretudo pelo aspecto em que a mecânica dessa causalidade é ela mesma tematizada, jogada em sua plenitude e problematizada como parte da produção de sentido da comicidade.

2.

A um tal título, examinemos agora a tirinha seguinte, extraída da série *Piratas do Tietê*, de Laerte Coutinho (fig. 1):

Figura 1: Laerte Coutinho - Piratas do Tietê (1998)



Fonte: Piratas do Tietê (1998)

Três características fundamentais estruturam discursivamente o episódio, em seus termos de reconhecimento quanto aos gêneros do riso e nas capacidades requisitadas para sua compreensão efetiva: antes de mais nada, há uma dimensão *auto-conclusiva* do episódio, característica dos esquemas da narratividade próprios às situações cômicas, em geral; no formato próprio às *gags* (sejam estas visuais ou verbais), há um aspecto quase *telegráfico* de sua construção seqüencial, algo que é sugerido não apenas pelo aspecto de resolução imediata das ações, mas também indicado pelo fato de que o intervalo entre os segmentos do episódio é praticamente imperceptível, no espaço que transcorre entre sua apresentação e conclusão.

Este último aspecto introduz uma segunda marca dos gêneros cômicos, decorrência de sua economia episódica: a modificação que

caracteriza os diferentes segmentos da seqüência é virtualmente insignificante, algo que é exemplarmente reforçado pela unidade plástica permanentemente invariável do cenário, dos objetos e das personagens da cena. Fugindo a essa estruturação mais estável da totalidade do evento narrado encontramos apenas a introdução do braço do *barman* servindo a bebida ao pirata no primeiro quadro, a discreta manifestação do último ao pedir algo no segundo momento, e finalmente a inesperada reação do objeto de cena, que arremata a história. Enquanto corolário do aspecto “telegráfico” da narração na tirinha, este aspecto de permanência episódica funcionaliza um princípio do cânone do humor gráfico, que é o da valorização da função “normalizante” do discurso narrativo nos gêneros do riso, na apresentação de seus episódios.

Assim como a historieta cômica, com efeito, o desenho do mesmo tipo não pode fazer disjunção a não ser sobre uma situação assumida por todos como normal; sua função determinante é de a atualizar e enriquecer, para melhor rompê-la. Há sob seu traço simbólico, como sub-visto, ou seja, como subentendido, uma situação de base, um denotado funcional, que sua *normalidade* (como significante imediatamente reconhecido de uma língua) deve tornar claramente e imediatamente perceptível. Consideramos esta situação de base como a *função normalizante* do desenho (MORIN, 1970).

Resulta disto a terceira característica do humor gráfico, definida como sua estrutura tópica mais própria: trata-se de uma “situação qualquer”, ação ordinária em cujo interior irrompem os elementos que a investirão de uma devida graça cômica; este mundo das ações está pautado por uma excessiva *mecânica sensório-motora* (ou pelo caráter igualmente automático da permanência dos elementos que a compõem), sendo precisamente sobre esta estruturação dos eventos que se vê irromper a impertinência própria aos acidentes físicos ou semânticos, matrizes do efeito de comicidade da seqüência, tornada patente em seu arremate.

De nossa parte, já tratamos em detalhe de alguns aspectos desta estrutura episódica da *gag* visual (PICADO, 2014), de modo

que nos interessa apenas sintetizar estes elementos, para tratarmos das questões que nos motivam a interrogar os enlaces entre plasticidade gráfica, desenho e narrativa, nas novas formas do humor gráfico: esta tríplice articulação entre a *síntese episódica* das tirinhas, a dialética entre “normalidade” e “disjunção” e a estruturação tópica através da função das *ações menores* que dão corpo aos episódios narrados (também conhecidas como “catálises”) fornecerá os elementos do contraste que pretendemos construir, no destaque feito às transformações que parecem estar acontecendo no universo do humor gráfico contemporâneo.

Na verdade, podemos dizer que certos exemplares do humor gráfico apontam na direção de uma relativa preservação destes três elementos, mas apenas dissociando-os dos quadros pragmáticos do efeito catártico que é próprio aos gêneros cômicos: assim sendo, os casos que examinaremos ilustram a permanência da estrutura episódica que é própria ao humor gráfico, mas parecem desequilibrar consideravelmente os *regimes pragmáticos* de seu efeito estético na recepção e na leitura próprias do gênero; na prática, o aspecto de *mudança do riso* que define nosso objeto de exame se caracteriza precisamente pelas transformações que ocorrem no âmbito das relações entre as *estruturas textuais* e seu *efeito*. Vejamos como isto pode ser indicado, a partir de alguns casos mais patentes.

3.

Consideremos primeiramente o seguinte exemplo, igualmente vindo da obra de Laerte Coutinho (fig. 2):

Figura 2: Laerte Coutinho, “Gata e Dono”



Fonte: Folha de São Paulo, 01/07/2013

Há uma economia igualmente sintética desta tirinha, que perpassa os aspectos plásticos de sua organização (a uniformidade das tonalidades cromáticas da seqüência, a sugestão sinedóquica dos elementos ambientais da cena, o aspecto abreviado do traço de identificação dos agentes), além de textuais (o estilo igualmente telegráfico das rápidas trocas dialógicas dos personagens): tais elementos vinculam a seqüência aos princípios canônicos da estruturação episódica do humor gráfico em tirinhas, na mesma matriz que consagrou o exemplo imediatamente anterior do mesmo Laerte.

Contudo, alguns aspectos de sua organização apontam na direção de outros modos de relação do leitor com a narrativa proposta, sendo a partir desses elementos que pretendemos estabelecer a hipótese das novas inflexões neste segmento dos *gêneros do riso*.

De saída, por exemplo, nota-se que a conclusão da seqüência em questão não se constitui do mesmo modo que o arremate de uma piada – ao estilo da *punchline*, própria à *gag*: isto significa que o ponto final do episódio não joga com a intensidade de uma incongruência entre os diferentes momentos da história, em seu modo de correlacionar a mecânica das ações cotidianas com seu arremate acidentado. Na conclusão deste episódio, por exemplo, fica menos patente como é que a resposta da gata a seu dono funciona enquanto interrupção imposta à normalidade da breve troca mantida

entre os personagens. Esse último aspecto da conclusão do episódio se explica tanto pela construção do universo tópico da história, quanto pela estrutura episódica na qual se organiza.

Assim sendo, muito embora o universo das ações aqui narradas pareça marcado por um grau de “normalidade” em sua mecânica predominante, a introdução de uma personagem em especial (a gata) se constitui a partir de uma relação com seu dono que é marcada por tinturas de um considerável estranhamento (ela figura na história, pelo modo como interage com seu dono, enquanto algo que se reconhece entre um animal de estimação e uma filha adolescente).

Esta relativa indeterminabilidade das atribuições de papéis actanciais aos agentes não é própria ao gênero de humor, em primeiro lugar, justamente porque é pela determinação do caráter actancial que se pode funcionalizar a normalidade de base das ações características do gênero cômico. Ao jogar com a indeterminabilidade dos papéis actanciais, Laerte instaura um efeito de recepção para o episódio que é próprio a um paradigma da tensão narrativa, a saber, o da “curiosidade” (quando nos perguntamos: “quem é este personagem?”): com isto, ele retira do desfecho da seqüência sua dimensão de episódio auto-conclusivo.

Por outro lado, este aspecto da organização tópica pelo viés da “curiosidade” é reforçado pela estrutura episódica das ações: seu aspecto não-conclusivo resulta do fato de que esta breve seqüência é apenas o primeiro episódio de uma pequena novela que se desenvolverá no decorrer das semanas de sua publicação, na sessão de tirinhas do caderno cultural “Ilustrada” do jornal *Folha de São Paulo*.

A serialização não é propriamente uma estratégia de propagação narrativa que seja alheia aos gêneros cômicos, muito menos ao humor gráfico: mas o que se desataca aqui para a observação é o modo de estruturação lacunar do episódio, tanto nesses aspectos de sua indeterminação interna (relativas à identidade

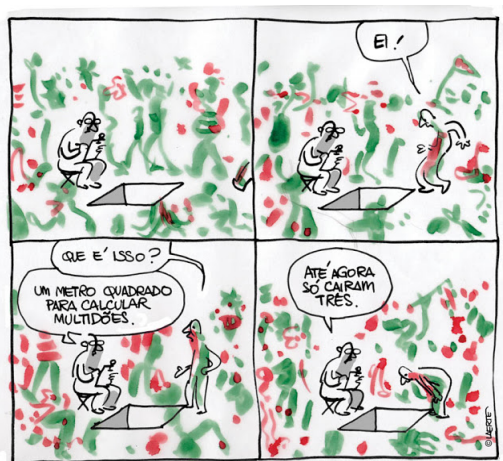
dos personagens e à natureza das relações que mantêm), quanto no do sentido preciso da conclusão – ao não arrematar um episódio pelo princípio da incongruência, dispõe da expectativa que o leitor pode ter em acompanhar o prosseguimento das ações, nos episódios subseqüentes. É sob este aspecto da pragmática interacional que estabelece com a experiência da leitura que podemos dizer que ele representa uma inflexão nova do humor gráfico.

4.

Ainda no caso de Laerte, pode-se dizer que sua obra quadrinística tem oferecido materiais de imenso interesse para um exame sobre as experimentações expressivas no campo do humor gráfico: seja no âmbito dos *cartoons* editoriais (situados na página dois da *Folha*) ou em seu projeto “Laertevisão” (publicado aos sábados, no caderno cultural do mesmo jornal) encontraremos fartos materiais para avaliar os diversos registros discursivos, enunciativos, auto-reflexivos, assim como as escolhas de natureza propriamente plástica, na construção de situações que caracterizam a matriz da produção do sentido próprio aos gêneros do riso, mas que apontam para outras potencialidades estéticas e narrativas para o formato da tirinha e para outros com ela assemelhados.

O escopo dessas novas inflexões discursivas e estéticas do humor gráfico em Laerte são notáveis, para além dos limites de seu exercício nos espaços mais restritos do formato da tirinha diária: no caso de “Laertevisão”, ele explora as possibilidades e estratégias expressivas e narrativas do desenho, tanto em seus aspectos temáticos quanto no da programação mesma do efeito para a leitura e de estranhamento com respeito ao quadro de expectativas em seu gênero preferencial de atuação, o do humor gráfico, dependente das constrações textuais e mediáticas da gag e da tirinha (fig. 3).

Figura 3: Laerte Coutinho, “Laertevisão”



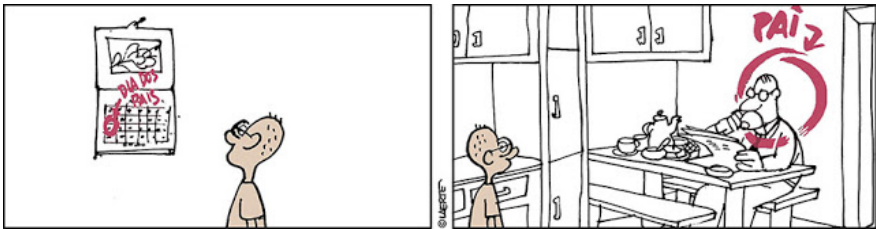
Fonte: Folha de São Paulo, 01/06/2013

Diferentemente dos casos canônicos de um universo narrativo que se constitui sob uma espécie de auto-encerramento textual (seja na forma da definição característica dos agentes ou na estrutura episódica em que são jogados), os episódios de “Laertevisão” são marcados de uma relação sutil com um certo universo temático da atualidade jornalística, trabalhados a partir de uma maneira de abordá-los que claramente contrata um regime distinto do acompanhamento, da leitura e da catarse própria aos mesmos. Este fundamento que define o endereçamento temático pode estar inscrito ao dia-a-dia da cobertura (como parece ser o caso da imagem logo acima), mas também podem se originar de um cotidiano não necessariamente perpassado pela mediatização dos acontecimentos..

A um tal título, mesmo em seu espaço tradicional das tirinhas diárias dos “Piratas do Tietê” (que há tempos já não mais contam com o universo dos personagens e assuntos que antes as mobilizavam, como na primeira tirinha que observamos nesse artigo), nota-se a torção que Laerte faz sobre as regras do humor gráfico, trabalhando a economia sintética dos episódios, a partir de

recursos que justamente expõem (em uma brilhante operação retórica de auto-reflexão) os operadores gráficos e plásticos da discursividade do próprio gênero, gerando um efeito de “desnaturalização” narrativa do episódio, investindo-o de uma graça instantânea, ainda que menos associada à compreensão do mundo das ações, e mais aos princípios de sua própria *textualização gráfica* (fig 4).

Figura 4: Laerte Coutinho, “Piratas do Tietê”



Fonte: *Folha de São Paulo*, 04/08/2013

5.

Outros artistas brasileiros têm construído igualmente um deslocamento importante das funções tradicionalmente associadas ao exercício do humor gráfico, a partir dos elementos que o constituem mais claramente: no caso de Angeli, por exemplo, trata-se de tomar o aspecto de apresentação vetorial da tirinha (como um espaço que se estira nos limites de uma horizontalidade), para exercer sobre ele algumas derivações do emprego do desenho e de sua ordenação seqüencial (fig. 5), no sentido de valorizar outras estruturas de apresentação visual que trabalham com esta mesmo princípio (como é o caso de exposições de imagens em série em uma galeria, por exemplo).

Figura 5: Angeli, “Chiclete com Banana”



Fonte: *Folha de São Paulo*, 04/08/2013

No âmbito desta série específica, Angeli parece explicitar algo que certos estudiosos dos quadrinhos identificam como uma proximidade estrutural entre a arte seqüencial e outros regimes pragmáticos de funcionamento da imagem. Em outras oportunidades, já associamos os princípios da “mecânica narrativa” inscrita às ações do humor gráfico a um universo visual como o das “instruções pictóricas” - tal como as pensou o historiador da arte E.H.Gombrich, em um delicioso e pequeno texto sobre a representação de ações simples em modernos manuais de situações de emergência em vôos ou nos livros ilustrados de instruções sobre a arte do espadachim, no século XVI.

Os engenheiros que estão acostumados a analisar habilidades motoras colocaram termos nos componentes de tais ‘pedaços’ de ações. O ilustrador deve aprender a isolar os pedaços e a mostrar a execução a partir de seu ângulo mais instrutivo. Como se pode ver, o gênero da instrução pictórica não é de modo algum tão trivial quanto pode soar em um primeiro momento. Ele deve quebrar o fluxo do movimento habilidoso em uma seqüência fixa de posições estacionárias (GOMBRICH, 1999, p. 230).

Por seu turno, o também historiador David Carrier menciona precisamente aquilo que tais segmentos da obra de Angeli parecem apontar como possibilidade para o humor gráfico, ou seja, o de construir as figuras de sua “isotopia” (estruturas pelas quais a seqüência visual pode ser compreendida, a partir dos efeitos de

redundância de certos de seus elementos): neste caso, a disposição em seqüência das tirinhas não seria empregada a partir da reprodução de uma mecânica actancial (própria aos movimentos dos agentes ou às mudanças de perspectiva do próprio foco narrativo), mas para significar a disposição de uma “série” visual – própria, por exemplo, à exposição de quadros em uma galeria, a partir de princípios variáveis e não redutíveis à sua significação puramente narrativa.

Após visitar esses grandes museus, eu me lembro facilmente do lugar preciso de quase todos os quadros individuais. Posso imaginar-me andando às cegas através da National Gallery de Londres, como ela estava arranjada na década de 1970. Agora, quando a galeria foi reformada, na nova ala Sainsbury, minha experiência de cada pintura individual, colorida pelo que vejo em volta delas e em salas adjacentes, tornou-se de súbito algo diferente. Tais museus, como uma tira de quadros, podem ser tratadas como seqüências de imagens que assim constituem uma narrativa. Ao adotar a seqüência na qual as obras devem ser vistas, o curador constrói uma narrativa implícita da própria história da arte (CARRIER, 2000, p. 47).

Tanto em séries como as dos “Cadernos de Esboços”, quanto nas novas encarnações de seu “Chiclete com Banana” (como no caso de Laerte e seus “Piratas do Tietê”, igualmente desprovida do universo de referência das personagens e situações originárias da série), Angeli igualmente experimenta outras possibilidades de endereçamento a seu público leitor, a partir de uma exploração de economias textuais e mediáticas do formato da tirinha, mas a partir de efeitos de sentido um pouco mais deslocados - tanto no âmbito da explicitação dos exercícios de esboços desenhados e de sua repetição em série (fig. 6), quanto no âmbito de estruturações episódicas de ações que não se articulam necessariamente na forma da gag, mas que ainda assim se empregam nos limites da estrutura auto-conclusiva e sintética conferida pelo formato da tirinha (fig. 7).

Figura 6: Angeli, “Caderno de Esboços”

Fonte: *Folha de São Paulo*, 24/05/2013

Figura 6: Angeli, “Chiclete com Banana”

Fonte: *Folha de São Paulo*, 15/07/2013

No corpo dos demais cartunistas que trabalham sob o abrigo da *Folha*, certamente encontraremos casos semelhantes deste deslocamento do humor gráfico com respeito às ordens de motivações temáticas, estratégias narrativas e recursos gráficos que consolidaram o formato da tirinha diária na sua relação com o reconhecimento do humor gráfico enquanto gênero. Certamente estes autores estarão presentes em boa parte da pesquisa que ainda conduziremos, no decorrer dos próximos períodos deste inquérito sobre as mutações do humor gráfico. Contudo, gostaríamos de nos deslocar momentaneamente deste universo, para abordarmos dois casos que, guardadas as devidas distinções entre seus projetos, apontam igualmente para um importante fator destas mutações no humor gráfico. Eles funcionam como uma pequena coda, mas também como pontos de contraste do fenômeno que examinamos.

6.

Ao arrematarmos este percurso mais “discursivo” de nosso exame, apontamos brevemente os casos dos irmãos Gabriel Bá/Fabio Moon e do artista gráfico norte-americano Chris Ware: são dois artistas que operam no âmbito das narrativas gráficas mais extensas, em diferentes âmbitos de sua formulação, mas que convergem ambos para o formato das publicações periódicas semanais, em jornais de grande circulação no Brasil e no Reino Unido – indicando com esta operação um outro caráter destas novas inflexões da estrutura episódica do humor gráfico, em aspectos que possibilitam uma interrogação sobre a validade mesma de sua vinculação a tal gênero das narrativas visuais.

Nas suas respectivas séries (“Quase Nada”, publicada aos sábados, na *Folha de São Paulo*, e “The Last Saturday”, publicada no mesmo dia, no caderno de fim de semana do jornal inglês *The Guardian*), observamos o modo como cada um deles explora os distintos limites conferidos ao trabalho de cada um (duas tirinhas, no caso dos irmãos Bá/Moon; meia página de uma revista, no caso de Ware), a partir das características do trabalho de cada um no âmbito das narrativas gráficas, em formato de álbum.

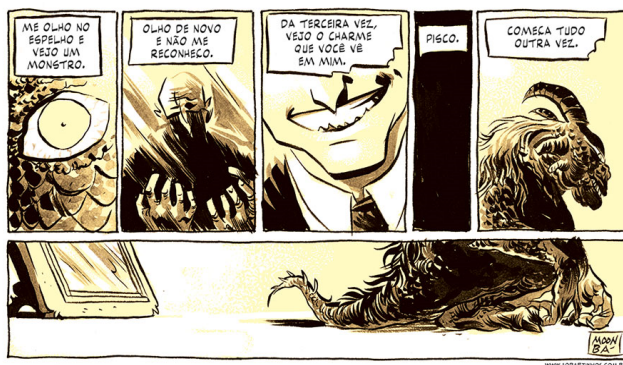
O exercício de dois artistas que operam em outras condições de trabalho, é revelador de vários aspectos das estratégias narrativas no universo gráfico, de algum modo condicionadas pelo limite dos recursos espaciais para a elaboração de uma estrutura episódica: este aspecto não constitui uma novidade propriamente dita, em si mesmo, bastando que pensemos no caso da consolidação do estilo de trabalho de Hergé, nas *Aventuras de Tintin*, conforme ele negociava a formatação de seus episódios nas tirinhas de *Le Soir*, e como as resolvia posteriormente, no formato dos álbuns, no decorrer dos anos 1930 e 1940 (SANDERS, 2016).

Para além destes aspectos históricos, contudo, sobrevive para nosso interesse sobre como a experimentação em formatos mais

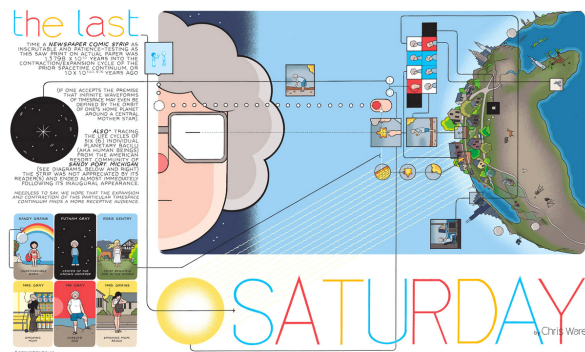
confinados é trabalhada por estes autores: do ponto de vista da exploração de estruturas narrativas e dispositivos gráficos próprios a este universo, há alguma semelhança com o quadro de novas inflexões do humor gráfico, ilustradas pelos casos de Angeli e Laerte; mas em se tratando de artistas adestrados no desenvolvimento de situações narrativas de um caráter mais estirado, a dupla Moon/Bá e Chris Ware acabam por confrontando tais formatos sintéticos da tirinha com seus próprios limites na determinação sobre a arte de contar histórias em um suporte gráfico.

Em tal contexto, notamos que a economia sintética das tirinhas - ou de espaços não muito maiores do que esta - ainda assim preservam a esses dois (ou três) artistas a condição de um exercício estilístico que tira vantagem do caráter mais abreviado destas estruturas episódicas, seja por efeitos de integração espacial de diferentes quadros, no caso de Moon/Bá (fig. 8), ou pela complexificação dos vetores de leitura para o acompanhamento das seqüências de ações, em Chris Ware (fig. 9).

Figura 10: Fabio Moon e Gabriel Ba, “Quase Nada”



Fonte: Folha de São Paulo, 03/08/2013

Figura 11: Chris Ware, “The Last Saturday”

Fonte: *The Guardian*, 13/09/2014

O que esses casos-limite parecem nos fazer pensar é precisamente naquilo que a economia sintética e auto-conclusiva das tirinhas diárias sugere a respeito das economias em que a maior vastidão do espaço para o prolongamento de universos narrativos ainda requisita dos princípios “telegráficos” da significação de certos tipos de ações no universo gráfico. Por outro lado, alguns dos melhores artistas que atuam nesse regime cotidiano do comentário e da síntese parecem esforçar-se em tensionar tais restrições espaciais de seu trabalho, de modo a gerar efeitos de sentido que escapem à mecânica e à pragmática específicas de um gênero como o do humor gráfico.

Referências Bibliográficas

BARONI, Raphaël. *La Tension Narrative: suspense, curiosité, surprise*. Paris: PUF, 2007.

- BARTHES, Roland. As sucessões de ações. In: **A Aventura Semiológica**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- CARRIER, David. The Image Sequence: or, moving modernist pictures. In: **The Aesthetics of Comics**. Philadelphia: Penn State University Press, 2000.
- GOMBRICH, E. H. Pictorial instructions. In: **The Uses of Images**. London: Phaidon, 1999.
- GROENSTEEN, Thierry. **Système de La Bande Dessinée**. Paris: PUF, 1999.
- MORGAN, H. Graphic Shorthand: from caricature to narratology in 20th century *Bande Dessinée* and Comics. **European Comic Art**, v. 2, n. 1, p. 21-40, 2009.
- MORIN, Violette. Le dessin drôle. **Communications**, n. 15, p. 110-131, 1970.
- NERI, Jessica; PICADO, Benjamim. Potencias Animadas do Traço: fixidez e animação da caricatura no humor gráfico. **Significação**, São Paulo, n. 39, p. 147-166, 2012.
- PEETERS, Benoit. **Lire La Bande Dessinée**. Paris: Flammarion, 1998.
- PICADO, Benjamim. Retórica e Poética do Traço: o estilo na caricatura a estrutura episódica do humor gráfico. In: DECALSTAGNÉ, Regina (org.). **Histórias em Quadrinhos: diante da experiência dos outros**. Vinhedo: Horizonte, 2012.

_____. Para Além da Fixidez do Traço: representação pictórica e narrativa no humor gráfico. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, n. 20, p. 354-371, 2013.

_____. Dimensões de uma Mecânica Narrativa do Traço: estruturas episódicas elementares das tirinhas diárias. **Galáxia**, São Paulo n. 14, p. 121-133, 2014.

_____. Actions, Disjunctions and Passions in Graphic Narratives: narrative virtualities in *The Adventures of Tintin*. In: SANDERS, Joe Sutliff (org.). **The Comics of Hergé**. Jackson: University Press of Mississippi, 2016 (no prelo).

RICOEUR, P. **Temps et Récit**, 1: l'intrigue et le récit historique. Paris: Seuil, 1983.

SANDERS, Joe Sutliff. Hergé's Occupation: how the creator of Tintin made a deal with the devil and became a better cartoonist". In: SANDERS, Joe Sutliff (org.). **The Comics of Hergé**. Jackson: University Press of Mississippi, 2016 (no prelo).