

De traço e cultura: uma proposta analítica dos aspectos da linguagem visual na charge

Fabiano Maggioni¹

Resumo

Este trabalho tem por objetivo tentar olhar como os mecanismos da linguagem visual, da charge jornalística, semiotizam elementos culturais. O desafio é expor a capacidade de significação da linguagem visual na constituição destes elementos culturais. O trabalho em si, institui a charge como enunciado visual de humor, onde circulam discursos emanados de outros lugares. O jogo de mostrar, esconder, acentuar, diminuir, comparar e diferenciar da charge mexe significativamente com o imaginário dos enunciatários. Tento entender a charge sob os aspectos da plasticidade e da semântica discursiva, trazendo aportes da Teoria da Imagem e da Análise do Discurso para elaborar um pensamento sobre esta complexa arquitetura textual.

Palavras-chave: Imagem; Plasticidade; Semântica; Charge

Trace and culture: a proposal analytical aspects of visual language in cartoon journalism

Abstract

This work aims to try to look like the mechanisms of visual language, the cartoon journalism, creating representation of cultural elements. The challenge is the ability to expose significance of visual language in the constitution of these cultural elements. The work establishing the cartoon journalism as stated visual comic, where circulating discourses emanating from elsewhere. The game show, hide, enhance, diminish, compare and contrast the charge, moves significantly with the imagery of receivers. I try to understand the cartoon journalism under the aspects of plasticity and discursive semantics, bringing contributions of Image Theory and Discourse Analysis to develop a thought on this complex textual architecture.

Keywords: Image; Plasticity; Semantics; Cartoon Journalism

¹ Mestre em Comunicação Midiática e doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Midiática da Universidade Federal de Santa Maria, RS, Brasil. fabianomaggioni@yahoo.com.br

Assim como todas as formas de comunicação, a produção de imagens atende a um devir humano. Devir este de colocar em relação o homem com os outros de sua espécie e exercer sua capacidade de representar os modos, os demais, o mundo, as interações, os acontecimentos, enfim, a vida. Na imagem está depositada a vontade de evoluir do homem, ele armazenava nas figuras rupestres, a cultura que conseguira produzir até então. Além de um ato de comunicação, tal desenho primitivo possibilitava uma lembrança das experiências obtidas nas relações entre indivíduos desta época (GOODY, 1988, p. 47).

Estes desenhos comunicavam mensagens e funcionavam no sistema, chamado de “descrição-representação” por Joly (1996, p. 18), no qual representavam esquematicamente coisas reais.

Mais tarde estas representações serviram de esboço para dar forma à complexificação do pensamento humano, a escrita. Da percepção do valor que as imagens atribuíam a um produto (usava-se uma imagem para designar qualidades e valores de algo a ser comercializado), inventou-se o dinheiro. Os povos orientais, ao contrário dos ocidentais, preferiram basear sua escrita na estrutura imagética, tanto que escrevem da direita para a esquerda², sintetizando em ideogramas uma gama de múltiplos significados.

Dos primórdios à época atual, a produção e consumo de imagens cresceu sobremaneira, sendo ela ofertada ao homem de forma exaustiva e por diversas vias. Assim como afirma Villafañe (2000), vive-se em uma “ecologia de imagens”. O homem necessita da imagem para que ele apreenda e desenvolva símbolos, formatando assim uma cultura. Seus hábitos serão constantemente representados e, assim, mais facilmente convencionados e apreendidos. Vilches (1988, p. 14) diz que este é um processo que se retroalimenta, em que o significado constituído pelas imagens só existe, porque existem pessoas que se perguntam sobre os significados de tais imagens.

A experiência visual faz com que o homem compreenda de forma simbólica³ o meio ambiente em que está vivendo e estimula suas reações com ele. Ver é uma experiência direta que permite ao homem organizar-se em seu modo de agir e reagir ao

² Segundo Kerckhove (1997, p. 61), as escritas orientais acontecem da direita para a esquerda devido ao fato de o alfabeto destas culturas ser ancorado principalmente à valores da imagem. Processo cognitivo este que se dá no hemisfério direito do cérebro e que, portanto, determinaria a direção da escrita.

³ O processo de humanização, segundo Peruzzolo (2006, p. 35), se faz pelo sucessivo enriquecimento da faculdade de representação do homínida.

mundo, à sociedade, onde está inserido. O ato da percepção humana da imagem é composto por impulsos rápidos que não exigem dispensa de gastos energéticos para o homem. Esta capacidade de ver sem esforço faz com que o homem aceite as imagens como condição natural, sua. Diante dessa automaticidade, Dondis (1997, p. 6) alerta para algo negativo, no sentido de que, a percepção visual não pode e nem precisa ser desenvolvida.

O fenômeno da seleção dos elementos icônicos do real, pela percepção, e sua imediata organização pela representação, é referenciado por Kandinsky (2005, p. 9) quando este fala do reflexo da obra de arte, na superfície da consciência humana. Nesta perspectiva, a visualização da realidade é rica em estímulos. Ao caminhar por uma rua, o homem recebe estímulos que aguçam a imaginação. Estes estímulos podem ser promovidos por linhas, traços em vertical e horizontal, que se inclinam com o movimento, por manchas coloridas, que hora se aglomeram, hora dispersam. A esta experiência perceptiva, soma-se a capacidade representativa do artista para, depois, representar figurativamente os sentidos a que foi exposto.

Tanto a percepção quanto a representação, são formas que o ser humano usa para vivenciar o mundo e poder agir sobre ele. Estes fenômenos regulam a atividade relacional do organismo (PERUZZOLO, 2006, p. 34). Esta leitura visual requer o estabelecimento de um código. Deste intuito declinam várias teorias que apanham as imagens figurativas e tentam determinar elementos que as constituam, além de explicar as relações espaço-temporais entre tais elementos. Villafañe (2000) propõe o elenco de 13 elementos visuais, a partir dos quais é possível o estabelecimento de uma análise da imagem. Os 13 elementos são divididos em morfológicos, dinâmicos e escalares.

A condição existencial da imagem representada é dada pela presença material, em qualquer imagem fixa, de uma morfologia que considere o ponto, a linha, a textura, a forma, a cor e o plano. Estes são elementos de primeira ordem e que possuem presença material na imagem. Da relação entre estes, é definido o espaço e o tempo da imagem. Sendo os elementos de características temporais, a tensão e o ritmo, e os de características espaciais, a dimensão, o formato, a escala e a proporção. Ao modelizar a imagem real em um espaço bidimensional, a ideia de tempo precisa ser reconstruída, e ela será, assim que o enunciador determinar o plano da enunciação, ou seja, o espaço

plástico. Veja-se que, o primeiro ato da enunciação icônica pode ser considerado como a escolha do plano plástico (elemento morfológico), onde a imagem será posta.

As características particulares dos 13 elementos da imagem, segundo Villafañe (2000), são múltiplas e de suas relações brotam outras tantas, a descrição de todas se tornaria exaustiva, portanto escolho algumas principais para mostrar suas forças significantes. No espaço plástico trabalha-se muito com energias, que podem ser vetoriais, produzidas pela linha, ou sinestésicas, produzidas pela cor. Estas energias, como define Arnheim (2000, p. 10), são experiências psicológicas e análogas às forças físicas reais, que perceptiva e artisticamente, podem ser consideradas reais.

As energias a que me refiro imprimem a força dos elementos visuais na imagem, que nascem pelo simples uso do ponto, o toque do pincel com o plano do papel, e evoluem para traços (linhas) que comporão formas. Dependendo do uso destes elementos primários, terei significados esboçados que poderão, em conjunto, elaborar sentidos mais complexos. Se as linhas tiverem contornos suaves, possivelmente favorecerão as charges que pretendem representar sentidos como, ternura, carinho, suavidade, delicadeza, etc. Se ao contrário, usar linhas retas quebradas em ângulos fechados, somadas a cores quentes, poderei ter na charge sentidos de brutalidade, ação, expansão, etc.

Avançando um pouco mais, se colocar o elemento morfológico ponto, deslocado do centro geométrico do elemento, também morfológico, plano (da representação), da relação entre eles surgirá desequilíbrio, que corresponde ao elemento dinâmico, tensão. Na constituição de uma charge, atrelo a essa elaboração icônica discursos e vozes sociais, e com certeza terei sentidos mais elaborados. Por último, consigo representar plasticamente as grandezas, pela perspectiva. Esta nada mais é que, na concepção de Villafañe (2000), o resultado da combinação de alguns elementos morfológicos, como os planos (que dividem a imagem em seu interior), e as linhas, que estabelecem relação de escala (elemento escalar) entre os objetos da imagem e estes planos.

A partir deste ponto, quando os elementos morfológicos começam a se relacionar, os significados plásticos se reproduzem complexamente em cadeia, definindo tempo em função do espaço. Criando assim, múltiplas associações de sentido pelas sínteses icônicas que vão acontecendo. Para normatizar um pouco este dinâmico processo, Villafañe (2000) separou o fenômeno da significação plástica em primeira

síntese icônica, quando os elementos morfológicos tomam lugar na imagem, e segunda síntese icônica, quando eles entram em relação uns com os outros.

1 A construção visual do desenho de humor

Apesar de representá-lo, a charge cria certo afastamento do real. Isso se dá principalmente, pelo aspecto artístico no qual opera. Sob tal aspecto os valores são elaborados dentro de discursos colocados à distância do fato real. Logo em seguida, a charge constrói uma realidade própria e instiga o leitor a abstrair da realidade discursiva em que está inserido. Esta prática acaba por transgredir a disposição e o tratamento dos valores sociais que o leitor está acostumado a ver e que lhes são postos por outras narrativas midiáticas. Este estranhamento, esta quebra no ritmo, leva ao cômico e relaxa o enunciatário das tensões que este previa encontrar trilhando o factual.

Este atributo é próprio do desenho de humor. A capacidade que a charge tem de brincar com a realidade dos fatos, e então tornar-se narrativa de caráter opinativo, não foi assim nos primórdios da imprensa escrita, quando era usada apenas para fins ilustrativos. Ou seja, tornar visual o texto verbal e imprimir-lhe leveza. Foi assim que as primeiras manifestações de humor gráfico aconteceram pela ilustração e pela caricatura.

Sua distinção às demais manifestações de humor gráfico existentes dá-se pelo fato de que, diferente da ilustração, do quadrinho, da caricatura e do cartum, a charge tem caráter factual e opinativo. Seu tempo narrativo atua em paridade como tempo factual, por isso “envelhece” sua significação rapidamente. Apresenta texto visual e, muitas vezes, texto verbal. Os enunciadores têm voz por manifestações gráficas que fazem referência a balões ou linhas indicativas de diálogo.

Atua de forma incisiva e, como o próprio nome diz, é texto em forma de “carga” (do francês *charger*: carregar, exagerar), de significados que passam por vários outros discursos. A charge tem a capacidade de: “iluminar o oculto, revelar o velado, destronar o poderoso e coroar o miserável. Torna apreciável o indigesto e ácido o que se passa por doce” (MAGGIONI, 2011, p. 25).

Por vezes, pelo seu conteúdo eminentemente crítico e interpretativo e sua capacidade de sintetizar situações, pode ter a importância de um editorial (ARBACH, 2007, p. 201).

Em um breve percurso cronológico, a charge foi usada nos Estados Unidos, com caráter ilustrativo, em 1835 junto a uma reportagem de jornal. Já Joseph Pulitzer, observou que a circulação de seu jornal em Nova York subiu vertiginosamente depois que ele usou técnicas de xilografia para a ilustração de notícias. Experimentou retirá-las de uso e a circulação do jornal também diminuiu. A partir disso, ordenou que fossem recolocadas junto de matérias. Na França o uso de notícias aliadas a elementos icônicos remonta à época da revolução de 1789. O aprimoramento das técnicas de fototipografia e fotogravura, fixou o uso de desenhos e gravuras na imprensa francesa no século XIX (ROMUALDO, 2000, p. 12).

No Brasil, a primeira manifestação de representação ilustrada conhecida é de Debret e Rugendas. Artistas europeus, trazidos ao Brasil pela corte portuguesa no início do século XIX, pra representarem a sociedade colonial da época. No jornalismo nacional, o surgimento de desenhos junto a notícias gera controvérsia entre autores. Adoto e concordo com a visão de Romualdo (2000, p. 12), que relata ser do jornal *O Carcundão*, de Recife, a primeira caricatura brasileira. A mesma datada de 1831. Outros autores dizem que esta não tinha valor caricatural e que, somente em 1837 foi publicada e vendida de forma independente, a primeira sátira de humor. Tanto no Brasil, quanto nos Estados Unidos e na França, o surgimento de tais desenhos é semelhante. Surgem autonomamente e ganham espaço em publicações tradicionais.

Atualmente, os avanços tecnológicos nas artes gráficas têm proporcionado à charge circulação ampla e recursos de animação, em sites da internet. A produção foi aprimorada pelos programas gráficos, que facilitaram o uso das cores e a manipulação das formas e fusão de outras imagens. Seu tom denunciativo, de ataque, e por vezes ácido, este sim, permaneceu.

Para decifrar os significados do texto chargístico (plasticidade e semântica), é necessário considerar e alocar a charge no contexto de sua semiologia. Assim, ela dá-se à leitura, como fenômeno que é produzido dentro de determinada língua. Narrativa constituída a partir de valores pré-existentes e comungados por esta “instituição social”, língua. Língua essa, que tem definida sua natureza, justamente pelo caráter semiótico que possui, e que possibilita integrar-se a um conjunto de sistemas do mesmo caráter, como afirma Benveniste (1999, p. 52). Portanto, parece-me conveniente considerar que, em sua dimensão semântica, a charge seja analisada pelos seus aspectos discursivos.

A opção nesta proposta é que estes campos fiquem bem delimitados e suas ações conjuntas, na significação, sejam denotadas. Tanto Villafañe (2000) quanto Benveniste (1999) consideram seus objetos com essas duas dimensões, o primeiro classificando a imagem em sua plasticidade, pelos elementos morfológicos, dinâmicos e escalares, e em sua semântica, pelos sentidos que à ela possam ser atribuídos. Já o segundo autor separa a língua em seu modo semiótico, unidades distintas (palavras) que significam, e modo semântico, das significações engendradas pelos discursos.

São assim, dois sistemas semióticos distintos na produção de significados, mas que atuam de modo colaborativo para a formação de sentidos na charge. Benveniste (1999, p. 68) faz uma interessante afirmação quanto à característica destas duas dimensões de significado. O autor afirma que, na língua, o semiótico (signo referente à palavra) deve ser reconhecido, enquanto o semântico (relativo ao discurso envolvido na narrativa) deve ser compreendido. O mesmo ocorre em relação ao sistema sintático da imagem, no qual elementos isolados, como a linha, têm autônoma capacidade de significação, para logo em seguida e através do processo sintático da imagem, elaborar sentidos discursivos complexos.

2 Enunciar pela charge

A charge jornalística é aqui apanhada como manifestação enunciativa, de caráter complexo, que congrega sistemas semióticos distintos. Os valores que circulam nela são ativados por uma matriz icônica, porém ligados ao espectro dos discursos sociais e pronunciados por vozes que atualizam fatos que são de outro tempo, e de outro lugar. O contexto sócio-histórico é representado na charge pelos discursos que nela estão, e a intermediação dos dois é feita pela enunciação (BARROS, 2005, p. 83).

Ao elaborar a charge, na conjunção de elementos verbais e icônicos, o enunciador a transforma em discurso, assume sua posição como enunciador e elege um enunciatário. Ao eleger este enunciatário, o enunciador chargístico atua estrategicamente pelas propriedades intersubjetivas dos agentes discursivos. Ali, implícita ou explicitamente, acaba por determinar sujeitos e acontecimentos ocorridos em outro tempo e lugar. A charge como enunciado jornalístico/opinativo atualiza e antecipa fatos e conclama vozes a tomarem posição dentro do enunciado.

O enunciador dispõe valores em seu enunciado de forma estratégica para atingir seus objetivos, em persuadir o enunciatário. Este desempenho acaba por determinar o modo como a charge é composta, o elenco e a disposição dos elementos plásticos, e também o lugar do enunciatário dentro do enunciado. Ou seja, a forma como os discursos postos na charge são construídos (tanto de origem plástica quanto semântica), irão determinar a adesão ao enunciado, ou não.

Para analisar uma narrativa jornalística de tamanha capacidade significativa, há que considerá-la como enunciado, pois posta em circulação, acaba por mexer no ritual social da linguagem, como determina Maingueneau (1993, p. 30). Esta ação coloca sujeitos enunciadores numa relação de contrato, em que, pelos atos de fala, instituições se apropriam da linguagem e representam ali suas práticas sociais. Este jogo só é possível pela elaboração de discursos representativos das instituições sociais, e que emergem das mesmas, instalando-se no extrato enunciativo, onde reside o sentido.

Nesta performance, o contrato enunciativo só se estabelece se houver, por parte do enunciatário, identificação de valores seus no enunciado proposto, tal como propõe Charaudeau (2006) em seu “Discurso das Mídias”, quando os sujeitos sociais aparecem e negociam valores através dos discursos. Assim sendo, cabe ao enunciador elaborar estratégias persuasivas para ser legitimado. Fica notória a atmosfera que envolve este processo, a comunicação. Devires particulares, postos como valores em grupo pela discursivização, conseguem notoriedade e interação pela enunciação. A qualidade das relações aqui surge como fator de sucesso nestes intentos. Além de objeto de comunicação, a imagem pode servir ao ser como elemento de sua afirmação (MAGGIONI; PERUZZOLO, 2011, p. 686).

Assim como signos linguísticos somente são possíveis de serem criados pela apropriação da língua, no ato da enunciação (BENVENISTE, 1999, p. 87), novos significados serão formados pela composição icônica da charge, toda vez que esta usa a imagem para trabalhar discursos. A reelaboração de efeitos de sentido torna-se uma constante, uma vez que, pela enunciação, as estruturas sintáticas visuais obtêm condições de existência. Os elementos verbais, que porventura possam existir na charge, são primeiramente tomados como imagem, mas em seguida, e por comporem o enunciado em seu todo, são lidos em suas propriedades sintático-linguísticas.

A imagem ao produzir significados, não o faz de forma estéril, os tem em estreita ligação a significados semânticos. Semântica composta dos discursos do homem ao colocar-se em relação pela linguagem. Ao compartilhar signos de comunicação, determinado grupo social garante sua existência, assim sendo, a charge coloca-se como um dos enunciados capazes de fazer circular valores de grupos sociais, encerrando em si, local onde ocorrem representação e identificação dos sujeitos sociais.

A semiótica textual greimasiana, procura analisar o enunciado pelos seus percursos gerativos de sentido. Nela, Barros (2005, p. 68), define alguns procedimentos, categorias analíticas, que auxiliam a enunciação em seu desempenho persuasivo. Um deles é a figurativização, que consiste em, na instância discursiva do texto, associar-lhe figuras que atribuam valor ao tema do texto, e possam produzir efeito de realidade. Acho mais proveitosa a aplicação da Teoria da Imagem à análise das figuras discursivas uma vez que, no discurso chargístico, as figuras discursivas são em grande maioria icônicas, e não somente de linguagem verbal. As palavras do texto verbal adquirem primeiro caráter icônico, para depois significar na frase, como exemplifica Jakobson (2001, p. 71), ao analisar os diagramas peirceanos.

A apreensão da charge como enunciado imprime à mesma, categoria semiótica, que se vale da linguagem visual para elaborar sentidos, através de matrizes plásticas e semânticas. Para tanto, baseia suas práticas significantes em práticas sociais. As significações subjazem aos signos (FLOCH, 1993, p. 23) e, no caso do nosso objeto, é função do analista descobrir como acontece esse jogo de significações.

Vamos vê-las agora em suas duas grandes dimensões, plástica e semântica. Começo pela semântica para tornar notória a condição existencial que lhes é dada pela plasticidade.

3 Paráfrase, polissemia e formações imaginárias

A charge como texto visual existe e atinge seus propósitos por trabalhar com discursos. Em sua análise, tão importante quanto considerar a gênese plástica é tratar de sua dimensão semântica, discursiva. Os valores sociais nos espectros culturais, históricos, políticos, ideológicos, entre outros, encontram nela exposição e potência, e vão além de simples representações cotidianas. Além de congregar discursos, e destes

formar outros, ela promove a transgressão. Quero extrair da charge os sentidos que estes discursos são capazes de produzir, uma vez acionados no ato da enunciação.

Entre articulações de regiões do conhecimento feitas pela Análise do Discurso está a teorização do discurso, que coloca o processo da significação por uma determinação histórica. A Análise do Discurso toma o enunciado como grande objeto simbólico e lhe interessa o modo como este produz sentido. Meu intuito é justamente, ao estabelecer a problemática da pesquisa, criar um dispositivo analítico que parta das disposições pressupostas, hipotetizadas, na Análise do Discurso.

A questão da memória influencia as formulações pretendidas em um discurso. É no interdiscurso que a memória discursiva (ORLANDI, 2002, p. 31) traz falas, já feitas antes, em outro lugar. O interdiscurso irá disponibilizar dizeres que afetarão o modo como o sujeito irá significar ao enunciar. Como define Maingueneau (1993, p. 113), o interdiscurso é uma reconfiguração incessante onde a formação discursiva incorpora elementos pré-construídos. Ele trata de promover uma repetição dos elementos de outros discursos ao convocá-los. Este movimento é constante na charge.

Enfim, a interdiscursividade configura-se em um permanente tornar novo, o discurso. Um processo de reconfiguração incessante (MAINGUENEAU, 1993, p. 113). Durante este processo, o tecido discursivo é rompido e são incorporados elementos produzidos fora dele. Neste momento, os elementos externos suscitam os elementos internos do discurso, os exaltam ou, até mesmo, os fazem perder a importância diante da criação de novos significados interdiscursivos. Aqui é elaborada a surpresa do texto chargístico.

Enunciar é colocar-se na perspectiva do dizível, como já afirmou Benveniste (1999), o sujeito enuncia apropriando-se da língua e ativando-a. No ato em que o discurso é formulado, um arquivo de memória é aberto, permitindo sua constituição. Desta situação, brotarão sentidos.

Neste desempenho constitutivo existem rememórias, como já referenciei, mas também existem esquecimentos. Os esquecimentos são ilusórios. Orlandi (2002, p. 35) fala em dois tipos. O de ilusão referencial é da ordem da enunciação e faz com que enunciemos da forma como fazemos e não de outra, por pensarmos que isso só poderia ser feito dessa forma. Dentre a rica memória discursiva que temos. O outro

esquecimento produz a ilusão de sermos a origem dos discursos que elaboramos, quando apanhamos sentidos já existentes em outros.

Esta dinâmica de nos envolvermos em discursos, produzirmos e reproduzirmos sentidos, apanhá-los de tantos lugares e adaptá-los, pode-se dizer, é característica principal do enunciado chargístico. É por meio deste processo que os sentidos conseguem existir. A retomada da linguagem, ao enunciar, e a elaboração sempre nova de discursos, pela noção de esquecimento, faz com que o sujeito não se satisfaça com os sentidos já vividos, e ele tenderá a reinventá-los. Como os sentidos não estão prontos, completam-se ao formar o enunciado, esta incompletude dá abertura ao simbólico.

Duas forças que trabalham constantemente neste reinventar sentidos no discurso são a paráfrase e a polissemia. A paráfrase é aquilo que se mantém em todo o dizer, estabiliza o que já foi dito e traz ao discurso elementos de discursos próximos, já formulados. São deslizamentos que ocorrem dentro de classes equivalentes, afirma Maingueneau (1993, p. 95), e que acabam por produzir sentido. Orlandi (2002, p. 38) a considera a matriz do sentido, pois promove a repetição. Por outro lado, a polissemia rompe este processo de significação. Ela propõe pegar o mesmo objeto simbólico e mexer em suas filiações de sentido, com isso, cria sentidos novos. Estas duas forças, uma repetindo e outra modificando, movimentam sujeitos e sentidos e criam novas trilhas de significação dentro do discurso. Em uma narrativa onde a reciclagem discursiva é constante, como é o caso da charge, tais aspectos representam muito bem seu mecanismo de funcionamento.

Sob a custódia destas forças, atuam os sujeitos do discurso. Eles são identificados nele, pelas formações imaginárias. A imagem do sujeito físico é projetada no discurso. Tal projeção corresponde ao lugar de onde ele fala e, este lugar, acaba por constituí-lo no discurso. Esta posição do sujeito, projetada então no discurso, definirá significações em relação ao contexto sócio-histórico e à memória discursiva. Esse mecanismo produz imagens dos sujeitos discursivos e elas ampliam-se, na medida em que tais sujeitos entram em relação com outros sujeitos.

Pode-se, a partir de então, identificar alguns fatores que determinam as condições de produção dos discursos. São eles: as relações de força, relações de sentido e a antecipação. Segundo Orlandi (2002, p. 39), das relações de discursos resultam os sentidos. Relações estas que estão em constante aperfeiçoamento, conjugando

formações discursivas parelhas ou prevendo-as em enunciados futuros. Na charge essas relações são fundamentais e bastante explícitas, pela força da imagem. As surpresas enunciativas que ali ocorrem advêm deste exercício de colocar discursos, conclamados pela visualidade, em situações incomuns a outras narrativas. Um rompimento polissêmico.

Nas relações de força, presume-se que o lugar de fala do sujeito discursivo define o que ele diz. Esses posicionamentos são importados diretamente das relações sociais que apresentam posições distintas entre os sujeitos constituintes de suas estruturas. O sujeito da enunciação posiciona-se e reivindica o poder que lhe é atribuído no convívio social. Fato comum na formulação dos discursos, esse movimento legitima sua posição e, na charge, pode aparecer sob aspectos icônicos. O desenho com escala exagerada de uma personagem em relação à outra, o político desenhado com aspecto limpo e em situação de regozijo, alheio à situação do aposentado de salário mínimo, podem contar como exemplos.

E por fim, a terceira formação imaginária definida por Orlandi (2002, p. 39) é a antecipação. Por ela, enunciadores tentam prever as imagens que um faz do outro, ou do objeto tido entre eles. Esse movimento cria estratégias na elaboração dos discursos visando sempre a persuasão. Muito comum também na charge, onde o enunciador escolhe os elementos visuais que vai usar, considerando que este possui conhecimento da imagem que o enunciatário tem sobre ele, ou sobre o objeto posto em questão entre os dois. Pelo tom de afastamento do real na charge, as estratégias icônico-enunciativas são marcadas por sentidos acentuados, caricatos.

Estes fenômenos funcionais dos discursos, que definirão o enunciado, são todos regidos pelas formações sociais dos sujeitos e de sua inserção na história. Conseqüentemente, produzirão imagens, em nível discursivo, de tais sujeitos. Este fato constitui o tônus da incessante criação de novos sentidos, pode-se assim dizer.

4 Materialidade significante: plasticidade, abstração e sentido

Primeiramente, a plasticidade dá-se em função da aderência de elementos icônicos de uma imagem, ao referente real. A imagem está em ligação direta com o concreto, aderindo diretamente à coisa nela representada. Esta adesão, do significante ao

significado, torna possível seu rompimento, do fenômeno perceptivo coletado do real (KIENZ, 1973, p. 26).

Para desenhar sua análise icônica, Villafañe (2000, p. 171) pontua o processo de significação da imagem sob alguns aspectos. Explica que numa imagem existem geralmente, dois tipos de significação: o sentido, que compõe seu conteúdo semântico, e a significação plástica. De maneira que o sentido produzido por ela expõe-se em sua superfície, e se liga a significados discursivos bastante amplos e já formados pela cultura. Já as significações plásticas, além de serem produto da natureza icônica, aparecem primeiro e tem independência de significado. O mesmo autor destaca que uma imagem pode carecer de sentido, mas pelo simples motivo de existir, obrigatoriamente produzirá significados seus, plásticos.

Tamanha é a independência significante da plasticidade que, o arranjo dos elementos visuais pode interferir na qualificação do sentido, modificando a semântica pretendida pelo enunciador, no caso aqui, pelo chargista. Isso fica um pouco mais evidente se analisarmos as representações abstratas. Nelas existe uma fuga do real, a imagem ali transgredir a realidade, ao contrário da imagem figurativa que trata de representá-lo com as mesmas qualidades dos estímulos, no ato da percepção (VILLAFANE, 2000, p. 164).

Mesmo se distanciando do real, a imagem abstrata possui sentido. Como a imagem é uma modelização do real, a abstrata, ao afastar-se, constrói uma nova realidade e convida o observador a fazer o mesmo exercício. Criar uma realidade constituída de sentidos a serem descobertos. Esta reconstrução permite mostrar a experiência humana por meio da expressão visual pura, e relações espaciais que ocorrem nela (ARNHEIM, 2000, p. 134).

O percurso gerador das significações plásticas é, num primeiro momento, ordenado pelos elementos morfológicos, dinâmicos e escalares da mesma. Esta constitui a primeira síntese icônica. Em seguida acontece a estruturação dos elementos anteriores. Nesta relação, a constituição da imagem será baseada em seu espaço e tempo, constituindo assim sua segunda síntese icônica. Villafañe (2000, p. 172) diz que, ao final deste processo temos as significações plásticas, cujo conceito assim enuncia “a soma de todas as relações produzidas pelos elementos icônicos organizados em

estruturas, segundo um princípio de ordem, à margem do sentido de que, ocasionalmente, a imagem é portadora”⁴ (tradução nossa).

Com os significados plásticos, advindos da relação de elementos materiais e espaço-temporais produzidos, temos a constituição do sentido que se atrela às formações discursivas, constituído por uma atmosfera de valores que permeia o enunciado chargístico. Este movimento revela-se então, na gênese do sentido que, numa perspectiva Deleuzeana, seria chamado de acontecimento-efeito. Tais acontecimentos na vivência do ser, o forçam a buscar significados, nesta ação, até o sentido brotar no enunciado, Deleuze prevê os fenômenos da designação, da manifestação, da significação e, por último, o sentido, que assim o define: “... O sentido é o expresso da proposição, este incorporal na superfície das coisas, entidade complexa irreduzível, acontecimento puro que insiste ou subsiste na proposição” (DELEUZE, 1974, p. 20).

Assim posto, e afirmando novamente que os significados plásticos dão condição de existência aos semânticos, para comporem sentidos, seria conveniente questionar, em que momento ocorre um e outro? A decifração da imagem, pelo caráter icônico, torna-se um ato instantâneo, a não ser a ordem de acontecimento, estabelecer uma medida temporal para a elaboração das duas significações é praticamente impossível. Por isso, chamo a concepção de ambas de relação osmótica de significação.

Diante da rápida passagem pelos conceitos de plasticidade, abstração e sentido, proponho um esquema que pode ilustrar melhor o percurso de produção do sentido na charge, conforme visto na Figura 1.

⁴ “La suma de todas las relaciones producidas por los elementos icónicos organizados en estructuras según un principio de orden, al margen del sentido del que, ocasionalmente, la imagen es portadora” (VILLAFANE, 2000, p. 172).

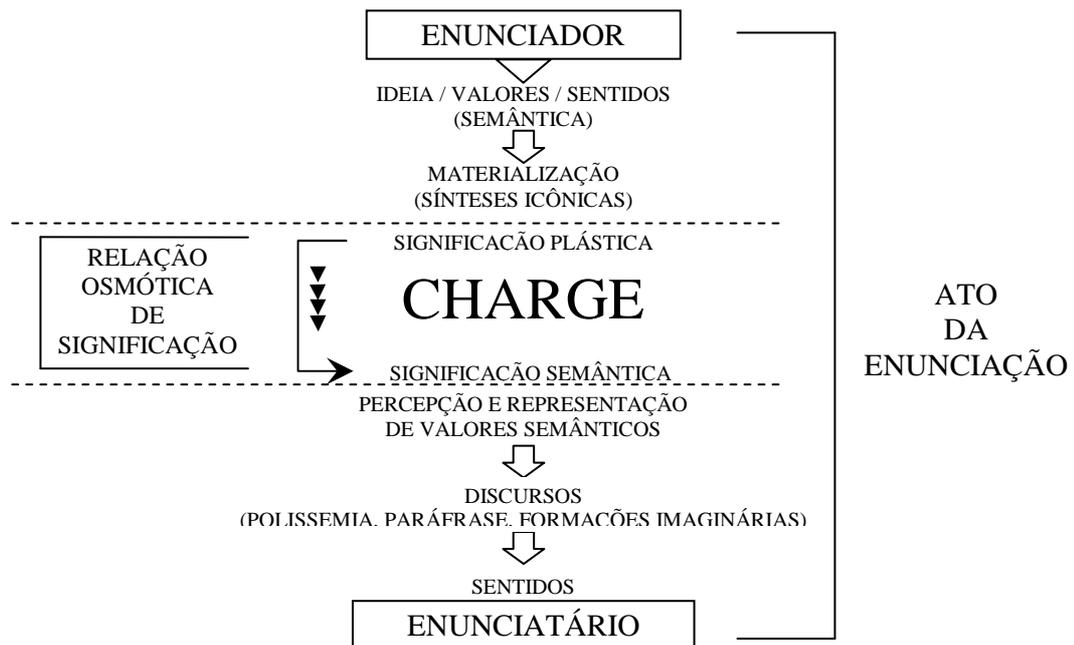


Figura 1 – Esquema de significação na charge

Fonte: elaborado pelo autor.

Neste esquema, procuro deixar evidente que as etapas deste processo de significação na charge ocorrem em um tempo único, porém é possível ordenar os acontecimentos na forma como vão sendo assumidos pelos sujeitos enunciador e enunciatário, determinando assim alguns condicionamentos no interior do mesmo processo.

5 Considerações finais

Fica traçada aqui uma proposta analítica da imagem que a apanhe e sustente pela sua materialidade. Acredito ser necessário, primeiramente, considerar a imagem na formação icônica pois, a partir dela é possível construir e despertar sentidos, numa objetividade discursiva capaz de revelar os significantes e pô-los em linguagem. Assim como o campo epistemológico da comunicação, a imagem também está carente de demarcações e definições paradigmáticas, para que constitua um estatuto que possibilite a compreensão ampla e uma maior definição dos fenômenos que formam a linguagem visual. Colocar a charge sob duas dimensões significantes, é uma proposta de organizar um pensamento acerca da formação de sentido neste tipo de narrativa, que considere

não só as movimentações de sentido em nível discursivo e dialógico mas também as estratégias de formação destes sentidos no interior desta linguagem, numa gramática feita de traços.

Referências

- ARBACH, Jorge M. I. O fato gráfico: o humor gráfico como gênero jornalístico. Tese (Doutorado em Comunicação) - USP, São Paulo, 2007.
- ARNHEIM, Rudolf. Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora. São Paulo: Pioneira, 2000.
- BARROS, Diana L. P. Teoria semiótica do texto. São Paulo: Ática, 2005.
- BENVENISTE, Émile. Problemas de lingüística general II. Madrid, España: Siglo Veinteuno, 1999.
- CHARAUDEAU, Patrick. Discurso das mídias. São Paulo: Contexto, 2006.
- DELEUZE, Gilles. Lógica do sentido. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- DONDIS, Dondis A. Sintaxe da linguagem visual. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- FLOCH, Jean-Marie. Semiótica, marketing y comunicación. Barcelona: Paidós Ibérica, 1993.
- GOODY, Jack. Domesticação do pensamento selvagem. Lisboa: Presença, 1988.
- JAKOBSON, Roman. Linguística e comunicação. São Paulo: Cultrix, 2001.
- JOLY, Martine. Introdução à análise da imagem. Campinas, SP: Papyrus, 1996.
- KANDINSKY, Wassily. Ponto e linha sobre o plano. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- KERCKHOVE, Derrick de. A pele da cultura. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.
- KIENTZ, Albert. Comunicação de massa: análise de conteúdo. Rio de Janeiro: Eldorado, 1973.
- MAGGIONI, Fabiano. A charge jornalística: estratégias de imagem em enunciações de humor icônico. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – UFSM, RS, 2011.
- _____; PERUZZOLO, Adair Caetano. The violence visualized in cartoons: an analysis of plastic meaning. *International Journal of Comic Art*, v. 13, n. 1, p. 685-700, 2011.
- MAINGUENEAU, Dominique. Novas tendências em análise do discurso. Campinas, SP: Pontes, 1993.
- ORLANDI, Eni P. Análise de discurso: princípios e procedimentos. Campinas: Pontes, 2002.
- PERUZZOLO, Adair C. A comunicação como encontro. Bauru, SP: Edusc, 2006.

- ROMUALDO, Edson Carlos. Charge jornalística: intertextualidade e polifonia: um estudo de charges da Folha de São Paulo. Maringá: Eduem, 2000.
- VILCHES, Lorenzo. La lectura de La imagen: prensa, cine, televisión. Barcelona: Ediciones Paidós, 1988.
- VILLAFANE, Justo G. Introducción a la teoría de la imagen. Madrid, España: Ediciones Pirámide, 2000.
- _____; MÍNGUEZ, Norberto. Principios de teoría general de la imagen. Madrid: Pirámide, 2002.