

DISJUNÇÃO, ITERAÇÃO, SERIALIZAÇÃO: A GAG COMO UNIDADE EPISÓDICA NO HUMOR GRÁFICO

Disjunction, Iteration, Serialization: The Gag as an episodic unity on graphic humor

Disyunción, Iteración, Serialización: la gag como unidad episódica en el humor gráfico

Benjamim Picado

Professor Associado do Departamento de Estudos Culturais e Mídia e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense e coordena o Grupo de Pesquisa em Análise da Fotografia e das Narrativas Visuais e Gráficas (GRAFO/NAVI).

E-mail: jbpicado@hotmail.com

Resumo

Este artigo propõe uma estrutura elementar do humor gráfico, a partir do exame de seus esquemas narrativos mais constantes. Partindo das gags visuais de jornais diários, identificam-se os temas mais frequentes do humor gráfico, de natureza disjuntiva e iterativa. O artigo examinará igualmente aspectos de uma mutação nos universos narrativos e gráficos do humor visual, comparando os cânones das tirinhas diárias com as novas inflexões encontradas neste segmento dos gêneros de riso.

Palavras-chave: quadrinhos, tirinhas diárias, gag, humor gráfico, unidade episódica

Abstract

This article proposes an elementary structure of graphic humor, departing from the examination of its more constant narrative schemes. From the visual gags of daily newspapers, we identify the most frequent themes of graphic humor, all of a disjunctive and iterative nature. The article will also examine aspects of a mutation in narrative and graphic universes of visual humor, comparing the canon of the daily comics with the new inflections found in this segment of the laughter genres.

Key words: comics, daily strips, gag, graphic humor, episodic unity

Resumen

En este artículo se propone una estructura básica del humor gráfico, a partir del examen de sus esquemas narrativos más constantes. A partir de los gags visuales diarios, identificamos los temas más frecuentes de humor gráfico, de una naturaleza disyuntiva y iterativa. El artículo también examinará los aspectos de una mutación en los universos narrativos y gráficos del humor visual, por la comparación de los cânones de las tiras cómicas diarias con nuevas inflexiones que se encuentran en este segmento de los géneros de la risa.

Palabras-clave: hisoietas diárias, gag, humor gráfico, unidad episodica

Prólogo

Em minha apresentação, proponho um exame de aspectos da atualização narrativa nos quadrinhos, explorando a unidade episódica da *gag* visual de tirinhas diárias de humor como aspecto delineador de uma estrutura episódica elementar do humor gráfico, algo explorado introdutoriamente em momentos anteriores de minha própria pesquisa (PICADO, 2014, 2015). Princípio pela idéia da unidade temática e modal das tirinhas diárias de jornais (seus assuntos e regimes de sucessão, respectivamente), por seu turno definida como constituindo sua “mecânica narrativa” mais elementar (FRESNAULT-DERUELLE, 1983) e com isto implicando um certo modelo das ações mais representativas de seus episódios: assim sendo, identifico na grande tópica das *gags* visuais de tirinhas diárias publicadas em jornais o estatuto de uma “estrutura episódica elementar” do humor gráfico, funcionando como matriz que orienta os padrões iterativos de sua reprodução em série.

Nesta linha de argumentação, interessa-me definir os modelos de sequencialidade privilegiados pelas tirinhas, nos modos como eles se efetivam para fins de leitura e de resposta estética: no caso da *gag*, já verificamos antes que essa matriz é conferida por um jogo estabelecido entre a “normalidade” dos esquemas sequenciais das ações comuns – estruturada sobre sua presumida causalidade – e a “disjunção” representada pelos tipos de “acidentes sensório-motores” que acometem corpos ou objetos implicados nessa escansão sequencial das ações (MORIN, 1970). Neste contexto, tais dinâmicas disjuntivas (seja no aspecto da sintaxe das ações ou no do campo semântico das formas verbais) se materializam nas tópicas elementares do humor gráfico. É a estes aspectos internamente articulados da ação que refiro a “mecânica narrativa” das tirinhas diárias: eles conferem à *gag* o perfil de “unidade episódica” mínima (enquanto matriz de replicações em série) do humor gráfico.

Esta dimensão disjuntiva (seja no plano físico ou semântico) da manifestação escandida da *gag* fornece a base de um esforço de interpretação que proponho sobre a narrativa de atualizada pelo humor gráfico – especialmente quando implicada na organização sequencial das ações pelo desenho: valorizo na reproduzibilidade iterativa dessa disjunção o efeito da produção do riso que é próprio aos jogos de im-

pertinência que a *gag* promove. É na base dessa reiteração das dinâmicas narrativas da disjunção e na centralidade que ela assume para tornar minimamente reconhecíveis as operações textuais do humor gráfico que ancore minha hipótese da *gag* como “unidade episódica” do corpo narrativo desse sub-gênero da comicidade.

Entre a poética e a história do humor gráfico

De um ponto de vista metodológico, a estratégia fundamental que adoto é, em primeira instância, de ordem “poética”: com isto, pretendo valorizar na análise do humor gráfico (e especialmente no *corpus* das tirinhas diárias de jornais) os procedimentos de construção textual privilegiados pela produção da comicidade no desenho – uma vez mais, com ênfase na amostragem das tirinhas diárias e do modelo narrativo da *gag*. Reconhecendo, de saída, as peculiaridades da estruturação dos episódios narrativos nessa configuração (genericamente pautada por um aspecto auto-conclusivo e independente dos diversos segmentos de sua manifestação em série), ainda assim tentamos identificar na unidade episódica mínima das situações narrativas que caracterizam a *gag* as matrizes do desenvolvimento contínuo da narrativa própria ao humor gráfico, especialmente naquilo que toca o caráter de totalização desses episódios em “obras” inteiras – aspecto em que a serialização do humor gráfico se define a partir de parâmetros consideravelmente distintos de outros gêneros dramáticos, como o das formas romanescas, por exemplo.

Ainda no tocante às estratégias de descrição do humor gráfico e de sua unidade episódica na *gag*, privilegio os aspectos mais particulares de sua evolução iterativa, naquilo que sugere uma relativa dependência que se pode estatuir entre cada episódio de uma série cômica: nesse contexto, concentro-me na função que personagens, espaços, circunstâncias e modalidades de ações próprias ao humor gráfico permitem estabelecer para a configuração de um sentido mais “global” da significação narrativa, portanto situado para além da mera independência textual da tirinha única.

É neste âmbito que as considerações sobre a dinâmica interna da *gag* (aquilo que designo como “mecânica narrativa” da tirinha) vêm ao primeiro plano da análise que me permite arriscar esta hipótese da *gag* como “unidade episódica”

ca” do humor gráfico: desde os marcos históricos do gênero (com mestres como Winsor McKay) até os universos contemporâneos de sua consolidação enquanto forma (ilustrado exemplarmente por Bill Watterson), é possível identificar matrizes da regularidade com a qual essa estrutura episódica se firmou – como menos relativa a uma suposta totalização da história na sua unidade de “obra” narrativa, mas certamente no âmbito desse jogo entre ordem e inovação, por tantos autores identificado como sendo característica das formas textuais configuradas “em série” (ECO, 1989).

Uma segunda estratégia associada ao argumento que apresento tem seu fundamento em uma certa “história” dos formatos do humor gráfico, nos quais a unidade das formas narrativas consagrou sua estrutura episódica: ao se considerar os dispositivos gráficos e estratégias narrativas preferenciais do gênero (por exemplo, a tirinha e a *gag*), pode-se constatar que uma tal unidade separada do episódio cômico constitui no mais das vezes um efeito das leituras do gênero em sua chave “poética” ou “semiótica”. Em termos, o que se atribui aos aspectos “autônomo” ou “auto-conclusivo” da *gag* nas tirinhas diárias de jornal não configuraria um aspecto estrutural desse formato, apenas em razão de seu particular programa de efeitos, sendo que as considerações sobre a variabilidade histórica acerca dessas características nos forneceria os elementos para imaginar a seriação cômica como um fenômeno digno de atenção, de um ponto de vista de sua programação poética.

Em minha exposição, refiro essa estratégia ao *corpus* com o qual trabalho minha análise do humor gráfico, expondo através desses materiais, os aspectos que conferem ao gênero seu perfil de organização escandida “em série”, não apenas na dimensão de sua periodicidade de aparição diária em páginas de jornais, mas também na ordem temática e de escansão sequencial: nos casos dos artistas que explorarei para dar maior saliência a esta hipótese da *gag* enquanto “unidade episódica” da narrativa do humor gráfico, valorizo esse deslocamento progressivo da auto-suficiência dos episódios narrativos de tirinhas para o da evolução sequencial das ações, seja sob a forma de “arcos” narrativos de reiteração cômica – ou então de trabalho sobre os horizontes de expectativas da leitura com respeito a redundância de variados aspectos configuradores do universo global das situações cômicas; neste último caso, importa avaliar a função textual que assumem

os personagens, suas motivações, os cenários ou ambientes das histórias, assim como o caráter das ações que definem a seriação cômica nas tirinhas como consagrando uma atualização das formas seriadas nos “gêneros do riso”.

O universo do humor gráfico decerto confere uma ilustração representativa desses princípios de uma escansão sequencial dos quadrinhos baseada em princípios de “causalidade” física de seus eventos, além de acrescentar à ordenação sequencial dos eventos o caráter de uma estrutura episódica mínima dos eventos representados: como mencionei mais acima, a atenção sobre o aspecto iterativo dessa estrutura (a que Umberto Eco designa como “reprodutivo”) é aquilo que permite identificar na *gag* esta unidade episódica mínima do humor gráfico. Na perspectiva em que Henri Bergson aborda o fenômeno do riso e suas relações com os gêneros da comichidade (BERGSON, 1924), identifica-se sua essência com um aspecto da observação sobre a “mecanização da vida”. Segundo ele, a criatura viva o é constituída por um caráter dinâmico, sendo que a significação do risível é motivada pelos modos de se representar o engessamento desse dinamismo, através da quebra dos fluxos puramente orgânicos dos seres vivos e pela instauração de uma lógica mecânica oposta ao caráter vívido da criatura.

Um homem que corria na rua tropeça e cai: os transeuntes riem. Não riríamos dele, penso eu, se pudéssemos supor que veio a ele, de repente, a idéia de se sentar no chão. Ri-se do fato de que ele sentou-se involuntariamente. Não é sua súbita mudança de atitude que nos faz rir, é aquilo que há aí de involuntário na mudança, é a falta de jeito. Uma pedra estaria talvez no caminho. Ele teria sido obrigado a mudar de direção ou desviar-se do obstáculo. Mas, por falta de flexibilidade, por distração ou obstinação do corpo, por um efeito de rigidez ou da velocidade do movimento, seus músculos continuaram a executar o movimento, mesmo quando as circunstâncias exigiam uma outra coisa. É por isso que o homem está caindo, e é disso que riem os transeuntes. (BERGSON, 1924, p. 12).

Ora, o que se enxerga nesta breve passagem de seu pequeno ensaio sobre o cômico é precisamente a estrutura episódica elementar que caracteriza a *gag* visual das tirinhas diárias, assim como as situações narrativas do cinema burlesco do início do último século (BOILLAT, 2016): em ambos os casos, favorecidos inclusive por aquilo que a mudez dos

agentes da história promove em relação à pura fisicalidade de seus movimentos, consolida-se enfim o molde sobre o qual as estruturas narrativas trabalharão a funcionalidade de uma vida sensório-motora dos corpos (precisamente neste sentido que a rigidez e o mecanismo instituem), tanto para a emergência dos acidentes disjuntivos (quedas, escorregões, saltos, corridas), quanto para o efeito propriamente humorado que estas situações programam, na interação com espectadores e leitores.

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

A unidade episódica da *gag*

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



Fig. 1: Laerte — Piratas do Tietê (1998)

De saída, podemos apreender o sentido global deste episódio, em sua dimensão abreviada e auto-conclusiva, enquanto característica dos esquemas espaço-temporais da narratividade própria à *gag*: há um aspecto quase *telegráfico* de sua construção sequencial, dado por um intervalo mínimo que supomos haver entre sua apresentação e sua conclusão; a modificação episódica que o caracteriza passa-nos quase

desapercebida, pelo modo como vários de seus elementos se apresentam na sequência (por exemplo, a unidade permanentemente invariável do cenário e dos objetos de cena); no sentido em que a passagem temporal instrui os efeitos próprios à comicidade da narração, nota-se o braço do *barman* servindo a bebida ao pirata no primeiro quadro, a discreta mobilidade deste ao pedir algo no segundo quadro e a inesperada reação de um dos objetos de cena, que arremata a história.

Esta pequena narrativa também ilustra um aspecto próprio ao gênero do humor gráfico e que define-se como uma estrutura tópica das histórias aí narradas: trata-se de uma “situação qualquer”, uma ação ordinária no interior da qual irrompem os elementos que a investirão desta graça própria à comicidade – da qual já tratamos, em alguns de seus traços definidores, na perspectiva bergsoniana: a sua “dramaturgia”, se assim podemos defini-la, se caracteriza pela exibição de um universo ações vivas, mas pautado por uma excessiva mecânica sensório-motora (ou aqui, pelo caráter igualmente mecânico da permanência), subitamente abalada na sua plena continuidade. Tal característica é um artigo de gênero e pode ser encontrada em vários outros de seus espécimes, dentre os quais destacamos um dos mais conhecidos:

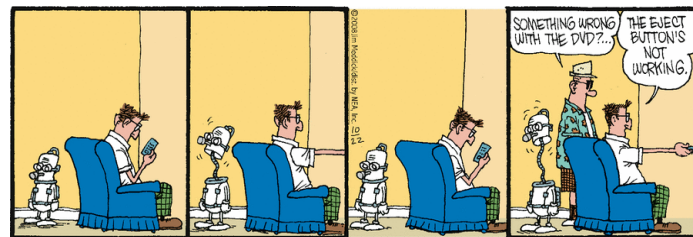


Fig. 2: Jim Meddik – Monty (22/10/2008)

De volta ao caráter ordinário das situações narrativas do humor gráfico, este dado tópico das histórias tem um valor funcional, quando consideradas as operações textuais e plásticas sob as quais a narração efetiva o destino destas cenas, na programação que é própria aos *gêneros do riso*. Do ponto de vista da economia sequencial da história, esta normalidade é reforçada precisamente no sentido em que prepara-se por sobre ela o acidente no qual se efetuará uma *disjunção*: dada a constância na qual a sucessão dos quadros apresenta os personagens em sua conduta ordinária, o caráter risível

da situação deve emergir nestas duas seqüências como um acontecimento que a narração constrói *por sobre* a prévia normalidade da situação apresentada.

É a interação entre “normalidade” e “disjunção” que define a economia textual (no plano gráfico e da escrita) de uma poética do humor na tirinha diária: sobre essa interação, estrutura-se uma “impertinência” que é constitutiva do modelo episódico da *gag* - seu humor surgindo precisamente do jogo que acontece com as figuras disjuntivas (tanto no plano plástico, quanto no semântico) e pelas quais a estabilidade do ordinário é sacudida pelo seu avesso (nem sempre perfeito, ainda que fatalmente impertinente).

Tolos ou humorísticos, nós retemos todos os desenhos que põem em suas figuras uma ou diversas anomalias gráficas, destinadas a ser reconhecidas como cômicas. Tais anomalias são reveladas por jogos-do-traço, comparáveis aos jogos verbais (...); eles provocam rupturas de sentido que continuaremos a qualificar como disjuntivas, na medida em que repousam sobre um sistema narrativo especificamente calculado para provocar o riso. Estas rupturas se disjuntam de um traço ao outro do desenho por justaposição ou por sucessão (diacronia narrativa alinhada sobre diversas figuras) de elementos sêmicos incompatíveis. (MORIN, 1970: 110).

Nestes termos, não é o caso de supor que a comicidade implique (como é freqüentemente pensado) em numa espécie de *transcendência* das operações disjuntivas sobre as normativas, pois sua força mesma reside em uma *dependência* que a própria disjunção manifesta com respeito à transparência com a qual a normalidade é narrativamente significada e compreendida: nos dois exemplos aqui trazidos, o arremate humorado da narração decorre perfeitamente da imediata compreensão que se pode ter das relações entre as situações corriqueiras das personagens e os arremates pelos quais a estrita causalidade mecânica dessas situações promove uma disjunção; no caso de Laerte, é na circunstância ordinária do pirata sendo servido no balcão do bar e solicitando uma última dose, que se nota a presença de um objeto inanimado reagindo de súbito a este seu pedido; em Meddick, as tentativas de Monty de ejetar um DVD produzem um efeito instantâneo sobre seu robô de estimação.

É precisamente porque associamos o “chorinho”, pedi-

do pelo chefe dos piratas no segundo quadro, com a lágrima que escorre de sua caneca/caveira no final, que experimentamos a graça deste episódio: ora, é evidente que esta mesma graça implica em um jogo dúplice, no qual entram os operadores visuais da organização da seqüência (pautados pela normalidade mecânica da situação no balcão do bar) e a “reação” de um objeto de cena, que *literaliza* o pedido do pirata, vertendo seu próprio “chorinho”; do mesmo modo, apenas quando Monty e seu amigo conversam sobre um aparente defeito no aparelho de DVD, ao fim da breve seqüência, é que nos damos conta da razão pela qual o pescoço do robô se alongava nos quadros anteriores – aspecto que igualmente significa um paralelo de funções entre a frustrada ejeção do disco e os movimentos de cabeça do personagem maquínico.

Da *gag* à série cômica

Ainda assim, cabe interrogar se uma tal estrutura episódica da *gag* visual justifica – apenas pelo seu aspecto de iteratividade periódica – as considerações que faço sobre sua admissão enquanto “unidade episódica” do humor gráfico: de um lado, seria o caso de considerar se a periodicidade reprodutiva dessa estrutura elementar que descrevemos acima seria suficiente para caracterizar essa assimilação de cada episódio ao estatuto de um modelo de replicações e de dependência temática entre cada piada e suas sucessivas reite-rações.

Deste modo, a estratégia de identificação da *gag* com uma “unidade episódica” demandaria maiores suplementos de nossa parte: do ponto de vista de sua constituição semiótica (ou ainda, por referência aos procedimentos textuais que configuram sua “poética”), poderíamos acrescentar um elemento da articulação entre tal unidade episódica da *gag* e determinadas condições de sua compreensão que implicariam um acompanhamento mais extenso da evolução seqüencial das situações cômicas, em certos universos estilísticos e autorais do humor gráfico.

Assim sendo, tentaríamos transcender a experiência do riso nas tirinhas diárias como algo determinado pela compreensão dos episódios tomados isoladamente, mas também como variável daquilo que o acompanhamento continuado desse universo narrativo nos permitiria formar enquanto condição de compreensão sobre determinadas variáveis as-

sociadas a personagens, cenários, motivações e tipos de ações representadas nesse mundo ficcional. Fazendo a passagem da *gag* para a série, imagino poder incrementar um pouco a mais a demanda de aspectos que façam dessa unidade episódica o correlato funcional da estrutura textual mais extensa do humor gráfico nas tirinhas.

Ao proceder dessa maneira, portanto, desloco-me da estrutura interna da *gag* para colocar em jogo outras condições da eficácia do humor gráfico: neste sentido, um outro aspecto que determina os efeitos próprios ao humor da tirinha combina essa unidade sintética da impertinência ou disjunção – características do episódio isolado – com aspectos que apenas se incorporam à experiência da leitura, na medida em que se prolongue a experiência dos segmentos subseqüentes do trabalho de um artista nesse campo: a título de ilustração apenas, contemplemos esse caso do primeiro episódio das aventuras mais que conhecidas de um garoto solitário e seu único amigo, um tigre de estimação:

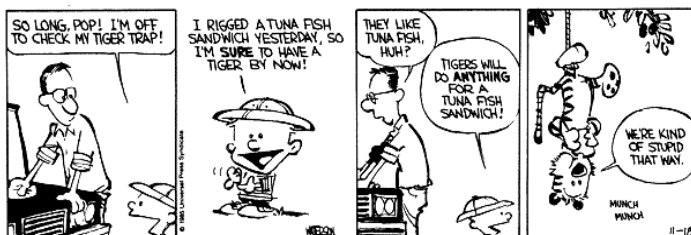


Fig. 3: Bill Watterson, Calvin and Hobbes (18/11/1985)

Há um aspecto desse episódio que é inteiramente independente daquilo que poderia, a justo título, caracterizar a “unidade episódica” que o constitui: trata-se de uma situação narrativa plenamente auto-suficiente, de uma economia de resolução mais ou menos instantânea, através da qual um garoto informa a seu pai que está indo verificar uma armadilha para tigres, na qual havia deixado como isca um sanduíche de atum, explicando-lhe (com a autoridade suposta de um caçador de tais criaturas) que esse tipo de atrativo é irresistível a tais felinos – tudo isso com a anuência complacente de seu pai.

Ao fim do episódio, vemos um tigre apanhado de ponta cabeça numa armadilha, confessando sua estupidez a nós, leitores (ele nos fita, nesse último quadro), tendo em mãos

o que parece ser um sanduíche. Nos termos daquilo que a situação nos propõe, de maneira autônoma e auto-suficiente, temos a estrutura da *gag* aqui atualizada pelo jogo de aparente incongruência entre uma criança que declara caçar tigres usando sanduíches de atum e a aparição de um grande e simpático felino efetivamente capturado pelo engenho prescrito pelo moleque. Apresentada como momento introdutório das aventuras de Calvin e Haroldo, sequer sabemos quais são os nomes das personagens humanas do episódio ou do pobre tigre.

Colocando-nos na condição de neófitos de um tal universo narrativo, teremos que percorrer mais alguns segmentos das peripécias dessas tirinhas para começarmos a formar uma imagem mais nítida daquilo que alguns semiólogos designariam como sendo o *topic* dessa história (ECO, 1986), a saber, o universo global dos assuntos, situações, personagens e suas motivações que dinamizam o universo ficcional da série *Calvin e Haroldo*: é apenas ao seguirmos a seqüência desses episódios, nos dias seguintes de sua publicação, que podemos começar a nos dar conta de que o garoto em questão chama-se “Calvin”, de que o tigre do fim da primeira tirinha é um animal de estimação de pelúcia (terceira tirinha) e que seu nome é “Haroldo” (quarta tirinha).

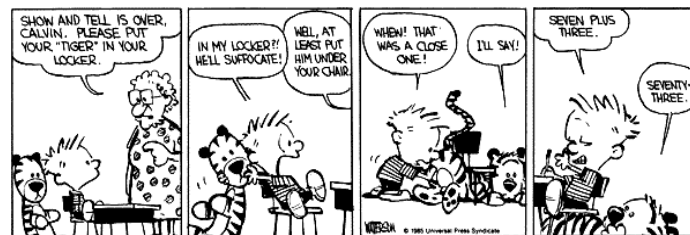


Fig. 4: Bill Watterson, Calvin and Hobbes (21/11/1985)



Fig. 5: Bill Watterson, Calvin and Hobbes (22/11/1985)

Ademais, é no decorrer de alguns desses episódios que vamos formando a percepção de aspectos mais complexos da relação entre os principais agentes dessa história: por exemplo, que a *oscilação ontológica* do tigre (entre ser uma espécie animal de pelúcia e grande e simpático felino) é determinada pela ausência ou presença de outras pessoas (adultos ou crianças) junto a Calvin; assim como também o fato de que Haroldo se constitui não apenas como um amigo imaginário de Calvin, mas (sobretudo na perspectiva de seus leitores) como uma espécie de consciência de seu suposto “mestre”, na linha clássica de personagens auxiliares ou coadjuvantes (como Watson para Holmes ou - mais propriamente, neste caso - Sancho para Quixote).

Nestes aspectos, desenha-se uma outra funcionalidade textual para a *gag*, enquanto episódio cômico: diferente das condições em que ele é pensado a partir de sua “isotopia” interna (por referência a suas propriedades semânticas), e quando passamos a considerar a formação de seu universo tópico (que depende por sua vez das contínuas interações pragmáticas que o texto mantém com o horizonte de sua leitura possível), a razão de ser da piada deixa de se ligar ao caráter isolado do episódio, conferindo-o então com uma qualidade sugestiva de sua suíte, ainda que configurada a partir de paradigmas da sucessão narrativa que preservam a qualidade de potencial auto-suficiência de cada uma dessas unidades.

Servindo como operador da construção de um universo ficcional mais amplo, ainda assim as tirinhas permanecem cumprindo a função própria aos episódios isolados das *gags*: nesta dupla função de garantir o riso instantâneo ao fim de uma tirinha e, ao mesmo tempo, sugerir que uma outra graça cômica possa ser obtida quando vamos paulatinamente apreendendo aspectos de um universo ficcional mais extenso, vai se desenhando aqui uma maneira de pensar a *gag* na sua condição de “unidade episódica”.

Na história mais recente das formas do humor gráfico, identificam-se duas estratégias mais consagradas dessa funcionalidade dúplice da estrutura episódica da *gag*. Para além disto, nota-se – especialmente nos últimos 20 anos, pelo menos – uma outra inflexão dos usos dos dispositivos gráficos e estratégias textuais do humor gráfico, mas que apontam para um modo mais “intrigante” de construir as situações narradas na economia simultaneamente sintética e sugestiva

dos cânones do humor gráfico. Proponho que examinemos estas duas linhas, como forma de arrematar esta exposição.

“Seriação” e “Novelização” cômicas

Há um recurso freqüente no humor gráfico, que consiste em produzir um certo efeito de “novelização pela reiteração”, ou seja, instituir “arcos” temáticos que compreendem diferentes situações de comicidade, todas elas articuladas por uma espécie de simulação da dependência entre os episódios, em função da persistência de certos tipos de interação entre personagens de um universo ficcional determinado. Tal sentido da serialização cômica sugere um determinado modo ou condição mediante a qual cada episódio desses arcos se constituiria em “episódio” da série, dada uma tal evocação mais “temática” do universo da história. Ainda assim, contudo, prevalece o modo auto-suficiente e sintético da organização textual de cada segmento, sempre estruturado sob a forma de uma *gag*. Apenas a título de exemplo, examinemos apenas essa pequena “novela cômica” das aventuras românticas entre um robô e sua paixão platônica, um aspirador de pó:

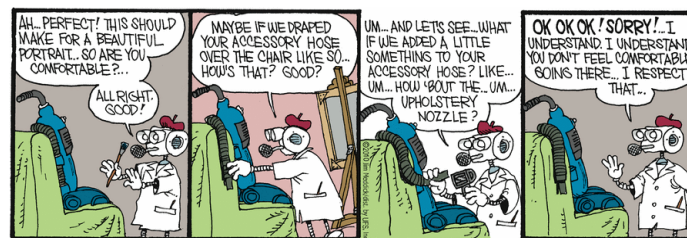


Fig. 6: Jim Meddick, Monty (de 04/01/2010)

Nesse breve arco de quatro tirinhas, testemunhamos EB2, o robô de estimação de Monty, exercitando-se em sua paixão idealizada pelo aspirador de pó de seu dono, enquanto tenta compor um retrato pictórico de sua musa elétrica: em vários segmentos dessa situação, vê-se o robô gestando as melhores condições de valorizar e glorificar essa representação, ao mesmo tempo em que a seduz discretamente; tenta ajeitar sua mangueira, de modo a que ela caia suavemente sobre o banco em que o aspirador repousa languidamente; em algum momento entre o primeiro e segundo capítulo, EB2 tenta um lance mais ousado, ao remover a tampa de poeira, propondo a sua musa ser o modelo de um “nu artístico” –

com o qual ela aparenta concordar, mas que redundante em um flagrante, quando Monty inadvertidamente entra no estúdio e o robô precisa explicar o que está acontecendo.

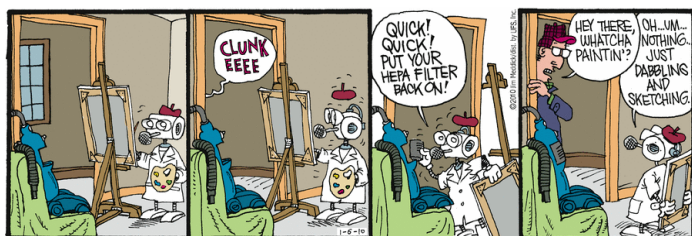


Fig. 7: Jim Meddick, Monty (06/01/2010)

No quadro dessa breve série, a estrutura pouco “intrigada” das relações entre os episódios não elimina o caráter particularmente funcional de uma graça que se constitui precisamente por essa escansão iterativa de diferentes tipos de situações auto-conclusivas, não obstante o fato de que elas revelam diferentes facetas de um mesmo tema – o da curiosa e comicamente impertinente relação entre os dois aparelhos. Na sua economia textual, predomina essa dialética da serialização, destacada por Umberto Eco, entre a repetição e a inovação: nesse âmbito, sugiro que estejamos em face de um aspecto que nos permite vindicar o caráter de “unidade episódica” da *gag* para cada um desses segmentos da escansão seriada das situações narrativas.

Em outro quadrante das formas episódicas dos quadinhos, consagradas pelo formato da tirinha (mas não necessariamente engajadas pelo esforço de garantir a produção do riso, através das disjunções próprias à *gag*), indico um conjunto de manifestações contemporâneas do humor gráfico que desenvolvem outros tipos de estratégias textuais e de tematização humorada que poderiam, a justo título, figurar na ordem de um peculiar tipo de “novelização cômica” – e que justificariam o tratamento de suas unidades episódicas como sendo atualizações do “capítulo” (ainda que ao preço de uma hipotética “mutação do riso” ou, como tenho abordado em outras ocasiões, como o “fim da piada”). Ilustremos o caso com outro segmento, mais recente, extraído da obra de Laerte:



Fig. 8: Laerte, Gata e Dono (de 01/07/2013)

Nesta série, publicada na sessão de tirinhas do caderno “Ilustrada”, do jornal *Folha de São Paulo*, no decorrer do mês de julho de 2013, acompanhamos a história de dois personagens sem nome, um homem e uma gata, que moram no mesmo espaço e mantêm uma relação cuja natureza é difícil determinar: no decorrer da série, a gata sofre um acidente na rua e volta para casa arrastando-se, paralisada abaixo da cintura. Daí em diante, testemunhamos vários segmentos da vida desse estranho casal, até o momento em que a gata desaparece de casa e seu “dono” passa a procurá-la pela cidade, enfim resignando-se de que ela não mais retornará, quando, no último “capítulo”, um gato macho bate a sua porta, perguntando se havia lugar para ele ali.

No decorrer da série, predomina a economia sintética da narração no formato da tirinha, sem que necessariamente elas se dirijam para um arremate do episódio que se constitua para o efeito do riso – de qualquer espécie que seja: no caso da primeira tirinha da série mais acima, por exemplo, esse aspecto mais “telegráfico” do discurso sequencial perpassa vários dos aspectos plásticos de sua organização (a uniformidade das tonalidades cromáticas da sequência, a sugestão sinédóquica dos elementos ambientais da cena, o aspecto abreviado do traço de identificação dos agentes), além daqueles de ordem textual (o estilo igualmente abreviado das trocas dialógicas dos personagens).

Tais elementos vinculam a sequência aos princípios canônicos da estruturação episódica do humor gráfico em tirinhas, na mesma matriz que consagrou o exemplo imediatamente anterior do mesmo Laerte, mas resultam em uma certa perplexidade quanto ao modo de fixar neste episódio um universo tópico, como aquele da *gag*. Colabora para um tal estado de indeterminação semântica o fato de que o episódio libera signos contraditórios sobre a natureza da relação entre os dois personagens: ao mesmo tempo em que a si-

tuação assemelha-se àquela de uma filha chegando em casa e dando satisfações vagas sobre suas aventuras noturnas a seus pais, a gata faz menção ao fato de que foi castrada por seu “dono” (o que nos devolve ao universo de uma fábula sobre o felino e seu mestre).

Há contudo situações de puro humor gráfico, no modo canônico da situação auto-conclusiva, sintética e conduzida na dinâmica aparentemente autônoma da piada de situação: a mais explícita delas ocorre quando, após o acidente que paralisou a gata, seu dono a leva a passear num parque, quando o felino, inadvertidamente, salta de sua cadeira de rodas, para sair caçando um passarinho; ao ver a cena, um transeunte pergunta sobre o que se deu com a gata e, ao ouvir sobre o acidente, pergunta ao dono por que não a havia sacrificado, fazendo com que este salte sobre ele, agora contido pela própria gata. Nesta pequena sequência, poderíamos supostamente compreender o caráter da situação, sem que a mesma estivesse inscrita ao contexto mais global das ações – ainda que isto implicasse desconsiderar vários outros fatores que demandariam a expansão dos universos semânticos de compreensão da história, para além desse episódio, do mesmo modo que já tratei no caso das tirinhas mais “clássicas”.



Fig. 9: Laerte, “Gata e Dono” (17/07/2013)

Em outros segmentos desse arco, predomina uma maneira de construir o risível, em torno de uma reiteração trocada – na qual, por exemplo, atos ou falas do “dono” criticados pela “gata” são retomadas por ela mesma: este aspecto está presente na tirinha logo acima, mas sua estruturação na série pode envolver dois episódios separados de sua sucessão, como quando a insistência do dono em pedir que a gata fique calma vai parar na boca desta, quando ele a traz de volta do hospital, logo após o acidente. Nestes casos, a graça dos eventos depende do fato de que se tenha feito um percurso de leitura que ultrapasse o limiar da tirinha isolada e que se

compreenda que aquilo que está presente em um episódio isolado depende muito provavelmente de um acompanhamento mais extenso da série.



Figs. 10 e 11: Laerte, “Gata e Dono” (03 e 08/07/2013)

Assim sendo, muito embora o universo das ações narradas nesta série pareça marcado por um grau de “normalidade” em sua mecânica predominante, a introdução de vários elementos da história se constitui a partir de um horizonte de potencial indeterminabilidade: aspectos como os da relação da gata com seu dono, as motivações dos eventos trágicos que os acometem e o horizonte de sua resolução dramática são marcados por tinturas de uma intriga pouco comum ao dispositivo da tirinha. Esta relativa indeterminabilidade das atribuições de papéis actanciais aos personagens não é própria ao gênero de humor, em primeiro lugar, justamente porque é pela determinação desse caráter 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, dentre outras coisas, nos perguntamos: “quem é este personagem?”): com isto, ele retira do desfecho da sequência sua dimensão de episódio auto-conclusivo.

Na tensão ligada à curiosidade, o discurso narrativo parece (...) dever exibir continuamente sua insuficiência, sua artificialidade, seu caráter provisoriamente lacunar, o que por consequência deve por vezes produzir — fora do fato de que as interrogações polarizam malgrado toda narrativa em direção a um desenlace — um “pôr-se à distância” da representação. Nesse gênero de configuração, o discurso narrativo torna-se objeto de uma atenção particular: ele não é apenas o veículo “transparente” de uma figuração imaginária, mas torna-se “opaco”, expondo sua artificialidade, ao se mostrar incompleto (BARONI, 2006: 257,258).

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 estas breves seqüências se articulam solidariamente para compor uma pequena novela que se desenvolverá no decorrer das semanas de sua publicação, na sessão de tirinhas do caderno cultural da *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 — vindicando mais fortemente uma condição na qual sua ocorrência, sob a forma de um episódio auto-conclusivo, mas também modelador de reiterações em série, justifica que a pensemos sob o traço de uma “unidade episódica” do humor gráfico.

Referencias Bibliográficas:

BARONI, Raphaël (2006). *La Tension Narrative: suspense, curiosité, surprise*. Paris: Seuil;

BERGSON, Henri (1924). *Le Rire: essai sur la signification du comique*. Paris: Alcan;

BOILLAT, Alain e REVAZ, Françoise (2016). “Intrigue, Suspense, and Sequentiality in Comic Strips: reading *Little Sammy Sneeze*”. In: *Narrative sequence in Contemporary Narratology* (Raphaël Baroni e Françoise Revaz, orgs.). Columbus: Ohio State University Press: pp. 107,129;

ECO, Umberto (1986). *Lector in Fabula* (trad. Atílio Cancian). São Paulo: Perspectiva;

ECO, Umberto (1989). “A inovação do seriado”. In: *Sobre os Espelhos e Outros Ensaios* (trad. Beatriz Borges). Rio: Nova Fronteira: pp. 120,139;

FRESNAULT-DERUELLE, Pierre (1993). *L'Éloquence des Images*. Paris: PUF;

MORIN, Violette (1970). “Le dessin humoristique”. In: *Communications*. 15: pp. 110,131;

PICADO, Benjamim (2014). “Dimensões de uma ‘mecânica narrativa’ do humor gráfico: estruturas episódicas elementares das tirinhas diárias”. In: *Galáxia*. 28: pp. 121, 133;

PICADO, Benjamim (2015). “Mutações do riso: novas figurações da comicidade nas tirinhas diárias”. In: *Discursos Fotográficos*. 11/19: pp. 35,57;