

# A PAIXÃO DO MEDO NOS QUADRINHOS HUMORÍSTICOS

## D'O AMIGO DA ONÇA

Ana Cristina Carmelino<sup>1</sup>  
Edna Maria Fernandes dos Santos Nascimento<sup>2</sup>

**Resumo:** O objetivo central deste artigo é refletir sobre a paixão do medo suscitada nos cartuns d'O Amigo da Onça, criados pelo desenhista Péricles Maranhão e publicados na revista *O Cruzeiro* de 1943 a 1962. O personagem, figura representativa do humor gráfico brasileiro, caracteriza-se por colocar as pessoas em situações embaraçosas, inesperadas e, muitas vezes, perigosas, dado que provoca o medo naqueles com quem interage. Mas por que fazer o outro sentir medo pode gerar humor? O *corpus* de análise é constituído de quatro exemplos das produções gráficas publicadas sobre o personagem. O arcabouço teórico adotado para a fundamentação do estudo estabelece um diálogo entre Retórica e Semiótica – em especial a partir das considerações de Aristóteles (1979a, 1979b, 2000 e 2006) e Fontanille (2005) – respectivamente perspectivas que tratam do conceito de paixão e especificamente da paixão do medo.

**Palavras-chave:** O Amigo da Onça. Medo. Humor. Retórica. Semiótica.

**Abstract:** The central objective of this article is to reflect on the passion of fear aroused in the cartoons of “O Amigo da Onça”, created by the designer Péricles Maranhão and published in the magazine *O Cruzeiro* from 1943 to 1962. The character, representative figure of Brazilian graphic humor, is characterized by putting people in embarrassing, unexpected and often dangerous situations, since it causes fear in those with whom it interacts. But why making others feel fear can generate humor? The corpus of analysis consists of four examples of published graphic productions about the character. The theoretical framework adopted for the study's foundation establishes a dialogue between Rhetoric and Semiotics - especially from the considerations of Aristotle (1979a, 1979b, 2000 and 2006) and Fontanille (2005) - respectively perspectives that deal with the concept of passion and specifically of the passion of fear.

**Keywords:** O Amigo da Onça. Fear. Humor. Rhetoric. Semiotics.

### O Amigo da Onça e as paixões

O Amigo da Onça, série criada pelo desenhista Péricles de Andrade Maranhão (1924-1961) e publicada por ele semanalmente na revista *O Cruzeiro* de 1943 a 1962<sup>3</sup>, tornou-se

---

<sup>1</sup> Professora adjunta do Departamento de Letras da Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, São Paulo, Brasil. anaciscarmelino@gmail.com

<sup>2</sup> Professora Livre-docente do Departamento de Linguística da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista (UNESP), Araraquara, SP, Brasil. edna.fernandes@uol.com.br

<sup>3</sup> Conforme registros de Silva (1989, p. 45), a primeira aparição de “O amigo da Onça” foi na edição de n. 52 de *O Cruzeiro* (em 23 de outubro de 1943); já o último desenho do cartunista foi publicado após sua morte (1961), na edição de n. 36 (em 3 de fevereiro de 1962). Ainda segundo o historiador, de 10 de fevereiro a 31 de março de 1962, a revista reeditou exemplos marcantes do personagem e, a partir de abril de 1962, o personagem passou a

uma das figuras mais populares do humor gráfico brasileiro. Comumente apresentadas sob a forma de cartum, espécie de anedota gráfica que tende a ser desenhada em uma cena só (quadrada ou retangular) e versar sobre temas gerais (cf. RAMOS, 2010; CARMELINO, 2014), as histórias mostram o personagem-título – baixinho, magro, com cabelo penteado para trás à base de fixador, de bigodinho – colocando os outros em situações inesperadas, intimidadoras e, muitas vezes, perigosas.

Irônico, debochado, enganador, impiedoso, inconveniente, malicioso, irreverente, dedo-duro e galhofeiro, O Amigo da Onça se resume, em termos comportamentais, precisamente em seu epíteto: aquele que se mostra amigo, mas não é. A forma como ele se expressa – sem acanhamento e pudor – desperta uma gama de paixões ou emoções nos personagens com quem ele interage. Dentre elas, as mais comuns são cólera, medo, receio, raiva, susto, desespero e dor, tendo em vista o fato de eles sofrerem algum prejuízo, como censura, tortura, ameaça, privação, denúncia, castigo, derrota, frustração.

O conceito de paixão pode ser visto por diferentes perspectivas teóricas. Interessa-nos aqui duas delas, a Retórica e a Semiótica, por entendermos que esses pressupostos podem dialogar. De acordo com o arcabouço retórico, as paixões dizem respeito a “todos os sentimentos que, causando mudança nas pessoas, fazem variar seus julgamentos, e são seguidos de tristeza e prazer” (ARISTÓTELES, 2000, p. 5). Nessa abordagem, os sentimentos constituem um importante recurso argumentativo de que o orador dispõe para persuadir o auditório a aderir à sua causa. Dentre as paixões, que se alternam de forma mais ou menos intensa entre vícios e virtudes, estão a cólera, a calma, o amor, o ódio, o temor (medo), a confiança, a vergonha, a impudência, o favor, a compaixão, a indignação, a inveja, a emulação, o desprezo (ARISTÓTELES, 2000), o desejo e a alegria (ARISTÓTELES, 1979b).

De forma distinta da Retórica, a Semiótica – especialmente proposta por Greimas, a partir de meados de 1980 – considera paixão um componente do percurso gerativo do sentido que constrói uma dimensão do discurso que subjaz ao texto. Do mesmo modo como se desenvolveram anteriormente a dimensão pragmática e a cognitiva, busca-se estabelecer, a partir dessa década, um percurso para a dimensão passional. Tendo, respectivamente, como modalizadores *fazer*, *saber* e *sentir*, essas dimensões configuram o sujeito da ação, o sujeito cognitivo e o passional e constroem a figura do ator, individualizando o actante-sujeito do nível narrativo, diferenciando-o dos outros atores que compõem a cena do nível discursivo, dando-lhe um corpo próprio que cria um simulacro do mundo natural.

---

ser produzido pela equipe de desenhistas do semanário, sendo que Carlos Estêvão permaneceu como responsável por sua realização até morrer, em 1972.

Partindo dessas primeiras considerações, o objetivo central deste artigo é refletir sobre a paixão do medo configurada nos cartuns d' O Amigo da Onça. O corpus de análise compreende quatro produções gráficas publicadas do personagem em *O Cruzeiro*. O arcabouço teórico adotado na fundamentação do estudo estabelece um diálogo entre Retórica e Semiótica – com base especialmente nos pressupostos de Aristóteles (1979a, 19979b, 2000, 2006) e Fontanille (2005) – perspectivas que tratam especificamente da paixão do medo, fio condutor das discussões.

A exposição dos dados será trabalhada em dois momentos. No primeiro, serão apresentadas as premissas teóricas que irão ancorar a abordagem, centradas especialmente nos estudos retóricos e semióticos, sobre a paixão do medo. No segundo momento, serão analisados os cartuns d'O Amigo da Onça, a partir dos quais buscamos demonstrar como o personagem é capaz de incitar o medo e gerar humor.

### **O medo como paixão**

Concebido, em geral, como um estado afetivo de perturbação que resulta da consciência de algum tipo de perigo (risco, ameaça), real ou imaginário, o medo não é considerado um sentimento muito agradável. Pelo menos para a maioria das pessoas. Não é difícil entender o porquê, afinal, dependendo do contexto, esse sentimento se aproxima de outros, mais ou menos intensos. Temor, terror, pavor, fobia, pânico, paúra, ojeriza, horror, aversão, assombro, receio, inquietação, preocupação, angústia são algumas de suas variações.

O medo é objeto de interesse de diferentes áreas. A biologia o entende como esquema adaptativo, mecanismo de sobrevivência e defesa do indivíduo face a situações adversas. Para a medicina e a psicologia, é tido como suspeita de doença. Na arte, aparece como forma de entretenimento, caso dos romances e filmes de terror. Na perspectiva da linguística, considerando-se especificamente o arcabouço teórico da Retórica e da Semiótica – abordagens nas quais este texto se ancora –, o medo ou temor é uma paixão. Segue, então, nossa explicação a partir desses olhares.

Com base nos pressupostos retóricos, em “Do temor e da confiança”, capítulo de *Retórica das paixões* em que Aristóteles (2000) trata com mais profundidade do tema, observa-se não apenas uma reflexão sobre o que vem a ser temor, mas também sobre as coisas temíveis e sobre em que disposição (estado de espírito) se teme. Na visão aristotélica, quanto à definição, o temor é tido como:

[...] certo desgosto ou preocupação resultantes da suposição de um mal iminente, ou danoso ou penoso, pois não se temem todos os males, por exemplo, o de que alguém se torne injusto ou de espírito obtuso, mas sim aqueles males que podem provocar grandes desgostos ou danos; e isso quando não se mostram distantes, mas próximos e iminentes. [...] Por isso, até os indícios de tais coisas são temíveis, porque o temível parece estar próximo; é nisso, com efeito, que reside o perigo, a aproximação do terrível. (ARISTÓTELES, 2000, p. 31)

Se o temor consiste numa situação aflitiva ou perturbação causada pela representação de um mal iminente, que espécies de coisas se temem? Para Aristóteles (2000, p. 31), “são temíveis aquelas coisas que parecem possuir grande capacidade de arruinar, ou de causar danos que levam a grande desgosto”. Das considerações do filósofo, depreende-se ainda que se pode temer: o ódio e a ira dos que podem causar mal; o injusto, pois age deliberadamente, assim como o que sabe nossos segredos, e o injustiçado, pois fica sempre na expectativa de vingança; estar à mercê de outros, que podem nos denunciar, abandonar; o rival/adversário, por estar em conflito; o mais forte, mais poderoso; o manso, o irônico e o dissimulado, porque não se pode saber se estão prestes a agredir.

No que concerne à disposição para temer, Aristóteles (2000) destaca o fato de se pressentir ou pensar que se pode vir a sofrer algum mal, prejuízo, ameaça ou ser afetado por pessoas, coisas e circunstâncias a que se julga exposto. Nesse sentido, o estado de espírito que gera o temor é o pressentimento, o indício, a expectativa de que algo ruim possa acontecer:

Se o temor é acompanhado de uma expectativa de mal aniquilador, é evidente que ninguém teme entre os que creem que nada poderiam sofrer; não tememos aquilo que não julgamos que poderíamos sofrer, nem aqueles que não se crê que poderiam causar alguma mal, nem mesmo o momento em que não poderia acontecer alguma coisa. Necessariamente, pois, os que pensam que podem sofrer algum mal temem não só as pessoas que podem causá-lo, mas também tais males e o momento da ocorrência. (ARISTÓTELES, 2000, p. 33,35)

Considerando-se que, de acordo com os pressupostos aristotélicos, as paixões funcionam como argumentos a partir dos quais o orador busca mover (impulsionar) o auditório, ao tratar das razões do temor, vale lembrar que, havendo necessidade de que os ouvintes sintam tal paixão, “é preciso pô-los nessa disposição de espírito, dizendo-lhes que podem sofrer algum mal” (ARISTÓTELES, 2000, p. 35). É preciso mostrar também que outros mais fortes que eles sofreram males que podem advir de quem não se imaginava ou de circunstâncias não esperadas.

Além disso, convém ressaltar que, para Aristóteles (2000, p. 35), o temor se opõe à paixão da confiança, logo, “o que inspira confiança é o distanciamento do temível e a proximidade dos meios de salvação”. No caso da confiança, a esperança é acompanhada pela

representação de que as coisas que estão próximas podem salvar, e não aniquilar, como é comum no temor.

A paixão do medo, juntamente com a da piedade, é tratada também na *Poética* (ARISTÓTELES, 1979a). Tais emoções, conforme registra o filósofo, são caracterizadas por crenças e julgamentos internalizados pelos indivíduos. O medo é quase sempre definido como uma emoção dolorosa conectada à expectativa de um dano ou dor futuros. Nesse sentido, essa paixão surge quando o espectador crê estar (percebe-se) vulnerável. Aristóteles ainda diz que é característica do medo o fato de ele ser sentido frente a coisas grandes e sérias e que fogem ao nosso controle, à nossa previsão, e por nossa passividade perante os acontecimentos do mundo.

Em *De Anima*, Aristóteles (2006) também aborda o tema, propondo relações entre reações físicas e fisiológicas e o estado de ânimo provocado pelas paixões. Na verdade, segundo ele, a paixão é produto da representação que fazemos do mundo, que faz nosso corpo dar sinais claros de alteração nervosa, menos ou mais intensa, de acordo com os contornos de nossa mente. A título de exemplo, há relação entre o rubor das faces e o medo. Nessa perspectiva, as emoções ou afecções são acompanhadas por quatro componentes, como bem destaca Trueba (2004, p. 53): “sensações de prazer e dor, alterações e processos fisiológicos, crenças e opiniões, e atitudes ou impulsos. Nenhum desses sentimentos isolado explica por si mesmo qualquer emoção”. Assim, a reação que cada um tem diante de algo ou de uma situação pode estar ligada às suas disposições de caráter.

Ainda no que diz respeito às paixões e às reações, Ferreira (2017) destaca que o temor/medo é sempre verossímil. Aquele que o sente, portanto, é capaz de figurativizá-lo da forma mais real possível. As manifestações, entretanto, são distintas. Ao infiltrar-se no discurso, revela-se por meio de certas palavras ou comportamentos que deixam transparecer a alteração nervosa. Grito, choro, suor, expressões faciais são algumas das reações de quem sente medo.

Em *Ética a Nicômaco*, Aristóteles (1979b, II7, 1107b1, p. 52) apenas destaca que, “a respeito entre medos e arrojos, a mediania é a coragem”. Uma das causas do temor seria a autoconfiança exagerada. O medo imoderado, por sua vez, caracteriza a covardia. Logo, o equilíbrio estaria na moderação. Embora nessa obra o estagirita não trate com profundidade da paixão aqui discutida, mas, sim, das paixões em geral, o que diz sobre elas é importante para se pensar o temor/medo ou mais especificamente a disposição de quem o provoca.

Nesse sentido, as paixões podem ser consideradas como o que internamente guia o agir humano, estando intimamente relacionadas com a moralidade, com a virtude ou com o

vício que cada um apresenta. Nas considerações de Aristóteles (1979b), o homem que domina suas paixões e escolhe agir bem é tido como virtuoso ou bom; já aquele que se deixa levar por certos impulsos internos é tido como vicioso ou moralmente mau. O filósofo destaca ainda que o desejo tem influência sobre o caráter humano e seus impulsos podem gerar quatro tipos de posturas distintas: o temperante, o intemperante, o continente e o incontinente (cf. 1979b, 1119a, p. 3).

A disposição temperante remete ao homem capaz de guiar-se pela razão, por possuir um apetite dócil, uma vez que não teria desejos excessivos nem maus (cf. 1979b, 1146a, p. 12); já o intemperante seria aquele que se mostra incapaz de abandonar seus desejos a favor do que dita “a reta razão”, porque quer tudo o que é agradável e, para tê-lo, é levado a agir a qualquer custo (cf. 1979b, 1119a, p. 3). Considerando-se que, segundo a teoria aristotélica, se agir ou não por vontade própria é revelador do caráter humano, o homem que conscientemente busca os prazeres excessivos revela-se como incontinente, uma má disposição de caráter (cf. 1979b, 1151a, p. 13); no entanto, aquele que, “conhecendo como maus seus apetites, recusa-se a segui-los em virtude do princípio racional” (1979b, 1145b, p. 13-14), deve ser admirado, pois revela características da disposição continente.

Com base nos pressupostos semióticos, mais precisamente em “Peur, crainte, terreur, etc”, Fontanille (2005), para quem a paixão é uma dimensão do percurso gerativo, afirma que o medo, o temor e o terror são paixões enraizadas na nossa mais arcaica animalidade e que estão bem afastadas de paixões mais nobres, que dão sentido à existência, como a curiosidade, o amor, o ciúme, a ambição, a admiração, entre outras. Outra característica, segundo Fontanille, dessa gama de paixões é que elas são incompatíveis com as estruturas narrativas canônicas, porque, nas últimas, a experiência é reconfigurada e encontra uma orientação, uma coesão e uma significação, enquanto o medo parece decompor o sentido da experiência ou ele é a experiência da decomposição do sentido.

Desse modo, o sujeito atemorizado tem uma postura de rejeição ou de fuga em relação ao objeto, sendo difícil produzir ou restaurar o sentido da ação, diferentemente do que acontece no esquema canônico em que se instala um programa narrativo de busca que supõe certa relação de atração entre o sujeito e o seu objeto-valor. Como esse objeto pode constituir-se para o sujeito como indefinido e não-identificado, Fontanille denomina-o de fonte. Conforme a identificação da fonte, compõe-se a presença vaga de um objeto que custa a se atualizar, manifestando-se a inquietude, a ansiedade, a angústia, e instaura-se um espaço-tempo ritmado, articulado e saturado de objetos que amedrontam e causam medo, terror. Poder-se-ia dizer que essa gama de paixões inventa o objeto: ele já existia virtualmente,

mesmo que o sujeito não o houvesse reconhecido e, em seguida, ganha nome, aparência, pode ser isolado, circunscrito e enfim se propaga, contaminando por completo o espaço e o tempo (FONTANILLE, 2005).

Do ponto de vista existencial, o medo resulta da confusão ou inversão de horizontes do “ser da preocupação [du Souci]” e do “ser para a morte”. Na maior parte das narrativas de medo, está circunscrita a fronteira entre a vida e a morte – medo da própria morte, ou de alguém próximo – e os estados intermediários que subentendem o motivo do “indecidível” (FONTANILLE, 2005, p. 225). Para o autor, conhecer o medo é ser sensível às fases intermediárias entre a vida e a morte, ter a experiência insuportável da fronteira entre o vivente e o não-vivente. Apreendida do ponto de vista daquele que pertence exclusivamente ao mundo dos vivos, essa fronteira é desconhecida e traumatizante.

Sendo assim, Fontanille (2005) estabelece uma tipologia para o medo, de acordo com o desenvolvimento das formas observáveis e a intensidade da expressão dinâmica: quando esses dois elementos são fortes, o resultado é a construção de “atores do medo”, com estabilidade icônica e motivos estereotipados, ou seja, figuras codificadas e imediatamente reconhecidas, como, por exemplo, o lobo que devora, a tempestade que destrói. Quando o desenvolvimento das formas é fraco e a intensidade, forte, manifestam-se as “forças do medo” em forma de presença ameaçadora.

O efeito de presença estranha decorre do apagamento das formas identificáveis e da atualização de propriedades secretas, impalpáveis, sem aparência, que agem profundamente sobre o sujeito, como operadores tímicos e proprioceptivos, como em situações em que ele não identifica mais as coisas e vê somente formas e cores. Quando a intensidade é fraca e o desenvolvimento, forte, manifestam-se as “formas do medo” figurativizadas por coisas monstruosas, atípicas e fantásticas, como combinações míticas ou monstruosas, misturas de espécies que impedem o sujeito de prever o tipo de percurso da ação dos actantes. Quando os dois elementos são fracos, há apenas a “aura do medo” que se manifesta por uma presença difusa, um mal-estar indefinido.

Essa tipologia possibilita a descrição do percurso do medo, permitindo acompanhar as transformações textuais que se exprimem por meio de modos sucessivos de apreensão do objeto, por exemplo, podendo passar da “aura” ao “ator”, à “forma” e à “força”. Para Fontanille (2005), o horizonte último das paixões do medo é o do contágio do corpo pela estrutura imprecisa, vaga da fonte; as numerosas variantes são declinações parciais e específicas sofridas pelo sujeito em consequência desse contágio.

Para começar, pode haver enfraquecimento da competência modal (perda do querer, do saber e/ou do poder). Essa perda da competência do sujeito atemorizado resulta do caráter vago da fonte, no decorrer do processo de identificação deletério. Ao contrário, apreender e compreender a estrutura daquilo que ameaça, poder avaliar a sua força, a sua estratégia e as suas intenções, é encontrar as condições comuns da confrontação e poder adaptar as próprias intenções, a própria estratégia e desenvolver a resistência.

Em seguida, pode haver declinação de componentes corporais: ao sujeito atemorizado, que perdeu o seu “equipamento” modal, restam apenas um corpo e a estrutura sensorial, afetada por muitas modificações que exprimem os diversos modos de contato com o outro e por reações de defesa: o frêmito, as palpitações, os arrepios causados pelo contato com uma superfície imprópria; a crispação, a constrição e o estreitamento de todas as aberturas corporais (notadamente no caso da angústia) que respondem e resistem à tentativa de invasão.

O equipamento sensório-motor é o último bastião a defender. Frente ao outro, o sujeito atemorizado é reduzido à experiência fenomenológica elementar: o ajustamento hipoicônico descrito por Husserl (apud FONTANILLE, 2005, p. 231) como “apreensão analogizante” do corpo alheio pelo próprio. Mas a alternativa que se oferece é insustentável: ir até o fim do ajustamento hipoicônico, adaptar a sensório-motricidade do próprio corpo à morfologia do outro, ou renunciar a esse ajustamento destruidor e perder ao mesmo tempo toda a percepção do outro e de si mesmo. Eis por que o medo pode ser uma emoção sem objeto, sem causa e, no mínimo, uma simples experiência sensório-motora e cinestésica. Para Fontanille (2005), se forem aproximadas muitas das observações por ele acumuladas até esse ponto das suas reflexões, obtém-se uma definição da experiência do medo, independente do objeto, do simulacro projetado e de todos os outros parâmetros que o fazem variar. Essas observações são as seguintes:

- 1) quando o objeto não é identificável nem localizável e não tem manifestação específica, o medo apresenta-se como um mal-estar proprioceptivo, mais ou menos marcado, cuja fonte é destacada, debruada pelo sujeito e projetada sobre o mundo percebido;
- 2) quando, a partir da orientação centrípeta (organizada em volta do ego) que caracteriza o medo, busca-se o princípio comum a todas formas da invasão do campo sensível, essa paixão aparece como um efeito da virtualização (desmoronamento, ocupação, posse) do lugar do sujeito, ou seja, da posição que lhe permitia até então, enquanto sujeito, ser o centro organizador do campo;



3) quando se tenta delimitar a experiência sensível elementar do medo, partindo da morfologia imprecisa da fonte e do corpo “outro”, chega-se à última fase da análise, ao núcleo fenomenológico da experiência: o impossível e/ou traumatizante ajustamento hipoicônico do corpo ao outro corpo.

O núcleo experiencial do medo, o caminho que se toma para chegar a ele, conclui Fontanille (2005), é sempre o mesmo: uma experiência da decomposição do sujeito – topológica (desaparecimento do seu lugar no campo), cinestésica e sensório-motora (percepção dos movimentos), ou fenomenológica (desorganização de ou pela apreensão analógica).

A relativa independência da experimentação sensório-motora e cinestésica, no que concerne a todas as outras determinações e consequências do medo, confere-lhe um *status* original, que a literatura tradicional não deixa de explorar. O conto-tipo “Aquele que partiu aprende o medo”, na versão dos irmãos Grimm, conta, justamente, como um jovem que passava por idiota na vila, por nunca ter tido medo, é mandado para a floresta pelo pai, com a esperança de que tivesse encontros aterrorizantes. Entretanto, almas penadas, espectros, bruxos, nada o amedronta. Livrando-se dessas criaturas monstruosas, liberta o país de tais seres. Em recompensa, recebe a filha do rei em casamento. Ela é que o faz descobrir o medo, sob uma forma sensório-motora – o frêmito –, jogando sobre o seu corpo, enquanto ele dorme, um aquário com água e pequenos peixes.

Esse conto aponta duas questões essenciais: 1) as paixões do medo não são aquelas que mais contribuem para a construção do sentido da vida, porém aquele que não conhece a menor manifestação delas não pode ser de todo normal, pois lhe falta uma experiência elementar de relação sensível com o mundo tal qual ele é; 2) a narrativa permite começar a compreender o que é o medo, por simular experiências sensório-motoras que lhe são específicas (FONTANILLE, 2005).

É com base na leitura feita sobre o medo e o temor, e do consequente diálogo dela com o humor, que se volta o olhar, agora, às histórias em quadrinhos de Péricles Maranhão.

### **O medo e o humor: o caso d’ O Amigo da Onça**

Selecionamos quatro cartuns d’ O Amigo da Onça em que a paixão do medo se manifesta nos personagens da cena. Diferentemente de textos verbais que descrevem em diversas cenas e, portanto, com mais detalhes os sintomas do medo, como a apreensão, o suor,

o calafrio, nos cartuns por sua própria característica há uma única cena predominantemente imagética em que a paixão do medo já se encontra instalada. Não há, portanto, a preparação do medo, nem mesmo seu término, a cena do cartum é a condensação de uma situação de medo.



**Figura 1** – O Amigo da Onça (*O Cruzeiro*, n. 13, 5 jan. 1953, p. 27)  
**Legenda:** Acho que teremos que operá-lo de novo!

No cartum da Figura 1, reconhece-se uma sala de cirurgia pelo equipamento médico, mesa de operação, bolsa de sangue, indumentária dos médicos e do paciente. No entanto, não há a tranquilidade que deveria reinar nesse ambiente. Os médicos estão com fisionomia de espanto, olhos esbugalhados, mãos na cabeça, ou levantadas, gestos que configuram também que estão diante de uma situação nova e que exige uma solução. Dentre os médicos, um se ressalta, O Amigo da Onça, que tem o braço esquerdo sustentando o direito, cuja mão toca o queixo. Essa posição lhe imprime uma atitude reflexiva externada no balão que está sobre sua cabeça “Acho que teremos que operá-lo de novo!”.

O objeto da fala é o paciente que, surpreendido pela dúvida do médico, encontra-se, não como era de se esperar, deitado e anestesiado, mas em posição de fuga. Reação física de quem se encontra em situação de medo. Nota-se, no seu semblante, sobrancelha arqueada, rugas na testa, alterações físicas que fazem o corpo dar sinais de nervosismo, desespero (cf. ARISTÓTELES, 2006) ou reações sensório-motoras (cf. FONTANILLE, 2005), que configuram a crispação e a constrição, indicadoras da resistência à tentativa de invasão do

outro, como consequência da declinação de componentes corporais, quando o sujeito com medo perde o seu “equipamento” modal, sobrando um corpo e uma estrutura sensorial afetada por mudanças próprias do contato com o outro e pela busca de defesa.

Outra manifestação dessa declinação corporal é a posição de suas pernas, que buscam o chão, e de suas mãos que se apoiam na mesa de cirurgia, auxiliando-o na fuga. Por essas reações, o leitor percebe que a ameaça se difunde no espaço-tempo da sala de cirurgia, saturando-o e que ela é intensa, toma toda a atenção dos personagens. A fala do médico é ameaçadora porque o paciente, que já tem várias cicatrizes de operação pela região do tórax e abdômen, encontra-se diante da possibilidade de mais uma cirurgia.

Vemos na cena criada as exigências propostas por Aristóteles (2000) para que o sentimento de medo seja provocado: a ameaça de um mal passível de trazer grande desgosto ou dor que deve estar próximo e que pode ser representado por um indivíduo marcado pela perversidade. Desse modo, a coisa temível é o médico perverso e a disposição para o temor está no fato inesperado de o paciente ser afetado por alguém e uma circunstância a que se julga exposto, ou seja, quando se percebe vulnerável.

Já pela divisão de Fontanille (2005), no que se refere à forma do objeto do medo, em formas estereotipadas e “coisas” de morfologia instável, visivelmente estamos no primeiro caso, reiterado como veremos em outros cartuns que analisaremos. O percurso de ação do médico e a maneira como esse sujeito manifesta sua força são também estereotipados, como acontece com o lobo ou a tempestade ressaltados por Fontanille (2005). Em consequência disso, há uma alteração no contrato entre médico e paciente: a confiança no doutor é substituída pela desconfiança que gera o medo. Segundo os pressupostos aristotélicos, convém lembrar, a paixão contrária ao medo é a confiança, logo, quem desconfia, teme. Nesse caso ainda, a estabilidade icônica é garantida, a intensidade da expressão dinâmica é forte e as respostas afetivas são também estereotipadas, como visto. Não se trata, portanto, de uma situação em que se instalam a inquietude e a ansiedade frente a um objeto indefinível, generalizante. O narrador prefere um objeto específico, fixado numa forma claramente amedrontadora, culturalmente identificado num espaço-tempo determinado, e não apenas numa fonte não identificável. Talvez apenas em casos como esse de objeto estereotipado seja possível a ocorrência da surpresa, do susto, do sobressalto, que a reação física imediata do sujeito paciente revela.

Ao ouvir a voz do médico, o sujeito do medo começa a perder a modalidade do fazer, do querer, do saber e do poder, caracterizando a declinação da sua competência modal. Nesse momento, como visto, a dimensão pragmática do discurso dá lugar à dimensão passional, o

paciente começa a declinar também no que se refere à reação corporal, o seu corpo é modificado pela presença do outro.

A intromissão do outro no seu corpo toma todo o campo de presença, constituindo-se no sujeito da ação. Ao paciente resta, pressupõe-se, em um primeiro momento que configura o medo, a paralisação total. Mas, movido dessa não-ação pelo medo, o sujeito paciente tenta a fuga. Nesse momento, ele reduz-se à experiência fenomenológica elementar, ao ajustamento hipoicônico descrito por Husserl (apud FONTANILLE, 2005, p. 231) como “apreensão analogizante” do corpo alheio pelo próprio corpo. Para Fontanille (2005), a alternativa para essa situação insustentável, descrita por Husserl, é ir até o fim do ajustamento hipoicônico, adaptar a sensório-motricidade do corpo à morfologia do outro corpo, ou renunciar a esse ajustamento destruidor e, ao mesmo tempo, perder toda a percepção do outro e de si mesmo. É a decomposição total do sujeito que se deixa vencer pelo medo.

Pressupõe-se então um momento em que ocorre um sujeito da não-ação, tomado totalmente pelo medo, mas ele principia a recompor-se, aflorando primeiro o sujeito cognitivo, que, pensando na eminência de uma nova cirurgia, em seguida, inicia o percurso da fuga. Há, portanto, uma inversão na apropriação no processo antropofágico, justamente para que ele possa sair do estado de medo para o de coragem. Esse fato é muito importante, porque cauciona a ideia de que o objeto do medo toma o corpo do amedrontado, o que é preciso reverter. Ademais, ocorre, nessa assunção, o que Fontanille (2005) preconiza como meio de resistir ao medo: compreender a estrutura do objeto da ameaça, avaliar a sua força e estratégia para ter condições de confrontação e adaptar a própria estratégia.

Dá-se, portanto, o inesperado, o não-previsto no cânone preconizado por Fontanille (2005), ou seja, a reviravolta, a assunção da coragem por parte do medroso. A esse respeito, Aristóteles (1979b) observa que, “entre medos e arrojos”, a coragem seria a mediania. É o que acontece, tendo em vista que não se nota, por parte do paciente, o medo imoderado, que caracterizaria, nos moldes aristotélicos, a covardia. Com isso, temos, no cartum, aquilo que se espraia em todo o discurso da narrativa: a comicidade. A situação surpreendente – coragem para fugir do mal iminente – é responsável por gerar o humor.



**Figura 2** – O Amigo da Onça (*O Cruzeiro*, n. 22, 14 mar. 1953, p. 94)  
**Legenda:** - Quietinho “Fuhuca”. Quietinho!

No cartum da Figura 2, reconhecemos uma cena de safari pelos elementos da natureza escolhidos pelo sujeito enunciador, cipó, árvore, coqueiros, barraca, fogueira e roupa do sujeito da ação. À esquerda, chama-nos a atenção a figura de uma cobra que envolve quase totalmente o corpo de um homem, deixando somente à mostra seus ombros e cabeça. Seus olhos esbugalhados, suas sobrancelhas arqueadas e sua boca aberta exprimem o medo de um não sujeito totalmente imobilizado pela força da cobra. Nota-se, como no paciente do cartum da Figura 1, o mesmo semblante e reações sensório-motoras – a crispação, a constrição (cf. FONTANILLE, 2005). Variações do corpo que refletem sinais claros de pavor (cf. ARISTÓTELES, 2006).

Esse comportamento, segundo Fontanille (2005), como já comentamos, é indicador da resistência à tentativa de invasão, como consequência da declinação de componentes corporais, quando o sujeito com medo perde o seu “equipamento” modal, sobrando um corpo e uma estrutura sensorial afetada por mudanças próprias do contato com o outro e pela busca de defesa. As estrelas que saltam de seu corpo simbolizam a dor sentida pelo aperto da cobra e corroboram para a sensação de imobilidade e de pavor em que ele se encontra. O bote iminente da cobra se expressa pela posição ereta de parte de seu corpo, da sua cabeça bem próxima à do homem, sua boca aberta em que afloram a língua e os dentes venenosos e sua expressão de malignidade. Na forma peçonhenta, reconhecemos a forma do estereótipo do medo de que fala Fontanille (2005). Imobilizado pela cobra, o homem perde sua competência

de agir e instaura-se o comportamento passional do medo. Sob a ótica de Aristóteles (2000), essa paixão se manifesta numa situação aflitiva, causada pela representação de que algo terrível possa acontecer (no caso, ser esmagado ou devorado pela cobra, por se tratar de uma jibóia).

No canto direito do cartum, o leitor depara-se com outro homem, um guia, um acompanhante, alguém que possivelmente poderia ajudar o homem envolto pela cobra, tentando tirá-lo da situação de medo em que ele se encontra. Esse acompanhante (O Amigo da Onça) faz com a mão um sinal de espera que exprime sua fala “Quietinho. ‘Fuhuca’. Quietinho!...”. Num primeiro momento, sua atitude e fala parecem ser de alguém que tenta acalmar a vítima do medo do furor da cobra. Mas, se observa-se o tal homem, vê-se que ele, em vez de sacar da arma que tem no coldre, impõe uma máquina fotográfica com o objetivo de flagrar o inusitado do momento, e o leitor frente a essa atitude é surpreendido pelo insólito do fato de ele não prestar socorro ao homem que, diferentemente do paciente do primeiro cartum, encontra-se totalmente impossibilitado de readquirir a competência do agir e empreender uma fuga. O leitor tem diante de si uma cena típica do medo em que resta ao sujeito da não-ação apenas ser totalmente tomado por essa paixão. Nesse caso, segundo o ponto de vista de Aristóteles (2000), as coisas temíveis são duas: o bicho peçonhento e o fato de estar à mercê de outro, que, ao invés de ajudá-lo, mostra-se indiferente e dissimulado. A disposição para o temor é a ameaça (vinda da cobra) e a expectativa de desamparo.

O humor presente no cartum é provocado pela quebra de expectativa entre o protocolo firmado entre os dois homens: o guia ou acompanhante, que deveria ajudar o outro a sair da situação de medo, prefere imortalizar o momento inusitado, criando uma situação inesperada que provoca o riso do leitor.



**Figura 3** – O Amigo da Onça (*O Cruzeiro*, n. 47, 5 set. 1953, p. 17)  
**Legenda:** - Já pode levar o seu marido. Ele está completamente recuperado!

No exemplo que remete à Figura 3, o espaço da cena é facilmente reconhecido pelo leitor, trata-se de um Manicômio, como se lê na tabuleta em letras maiúsculas colocada acima de uma porta. Esse espaço é ainda mais definido pelos móveis que o compõe: escrivaninha, cadeira, armário, sofá. Bem determinados também são os papéis temáticos de cada ator: o do médico psiquiatra (*O Amigo da Onça*), que porta um jaleco branco e que, com uma mão segurando uma caneta, tendo à sua frente uma folha aparentemente em branco, exclama “Já pode levar o seu marido. Ele está completamente recuperado”, do marido paciente que adentra à sala e da esposa a que o psiquiatra se dirige.

A cena configura-se como banal, de alta hospitalar, em que o paciente pode ir para casa. No entanto, a esposa tem os olhos arregalados, a sobrancelha e testa arqueadas, boca semiaberta e uma das mãos no queixo, como se estivesse segurando-o para que ele não caia de susto. Seu estarecimento é hiperbolizado pelos traços verticais que saem da sua cabeça. Acompanhando seu olhar de assombro, vemos a figura que lhe causa as modificações sensório-motoras, como a contração e a rigidez (alterações do corpo que mostram sinais de pavor), já comentadas na análise dos cartuns 1 e 2, e que é responsável pela sua perda do seu equipamento modal e a estagnação do seu agir. Estarrecida frente ao que vê, torna-se um não-sujeito e a domina a paixão do medo, a qual é gerada pela preocupação ou pelo desgosto resultantes de um dano ou dor futuros (cf. ARISTÓTELES, 2000, 1979a).

Como acontece nos cartuns das figuras 1 e 2, o medo é condensado em um estereótipo. Seu marido veste uniforme de militar da época da Revolução Francesa e sua mão dentro do capote completa a figura do lendário e temível político e militar, Napoleão. As coisas que levam ao temor são o louco solto (representado pelo marido) e o psiquiatra dissimulado, que concede alta vendo (sabendo do) o estado do paciente.

Temos mais uma vez a quebra de um acordo de confiança, como nos exemplos já analisados: o psiquiatra afirma que o paciente está curado, mas sua fisionomia e roupa revelam o contrário. Tal situação inesperada para a mulher é o elemento que provoca o riso do leitor.



**Figura 4** – O Amigo da Onça (*O Cruzeiro*, n. 13, 7 jan. 1961, p. 55)  
**Legenda:** - Doutor, veja se esta voltagem já está boa pra ele confessar o delito

No último exemplo escolhido para ilustrar como ocorre a paixão do medo em cartuns d' O Amigo da Onça, também encontramos três atores cujos papéis temáticos são facilmente reconhecíveis pelo leitor. Um detento seminu em um pau-de-arara, um homem trajando camisa de manga longa, calça e gravata, e um policial fardado (O Amigo da Onça), cuja fala dirigida ao homem bem vestido completa seu papel temático de doutor: “Doutor, veja se esta voltagem já está boa pra ele confessar o delito”. Um rádio, de onde saem notas musicais e retas compridas, o que sugerem o volume de som alto para que os gritos e rumores do depoente não sejam ouvidos, completa a cena de tortura.



No lado direito do cartum, vê-se o homem a ser torturado. Reconhece-se nele os mesmos olhos esbugalhados e sobrelanceada e testa arqueadas, sinais de modificações sensório-motoras que o policial provocou com sua fala. Do seu corpo, como indica a imagem, pingos de suor escorrem já no aguardo da dor ou tortura que sentirá. As alterações físicas e a manifestação de processo fisiológico mostram que o temor é verossímil e que aquele que está prestes a senti-lo é capaz de figurativizá-lo da forma mais real possível (cf. ARISTÓTELES, 2006). O medo se presentifica nele somente ao observar o que ocorre no lado esquerdo do cartum, ou seja, quando se dá a expectativa, o indício de que algo ruim possa ocorrer (cf. ARISTÓTELES, 2000). O policial testa no doutor o aparelho de tortura, e ele, tomado pelo inesperado e pela dor pula do chão, solta as folhas que tem na mão e expressa o terror da dor: a boca aberta, a língua estirada para fora, o corpo constricto e totalmente destituído de competência modal. Aqui, mais uma vez, o medo é bem determinado, tanto para o doutor quanto para o detento: ele é figurativizado pelos instrumentos de tortura. A coisa temível é a ação do irônico, dissimulado, que usa o aparelho de tortura como teste de forma súbita. Vale dizer ainda que é da coisa temível que o humor surge, uma vez mais, de uma cena insólita: um soldado que experimenta o aparelho de tortura no doutor.

Observando os quatro cartuns, vemos que, logo acima das cenas da sala de operação, do safari, do manicômio, da sala de tortura, há em letras maiúsculas um título com a denominação do personagem-tipo O Amigo da Onça. Nos exemplos das figuras 2 e 3, inclusive há um traço que separa o cartum do onomástico, sugerindo uma segmentação em que podemos distinguir duas cenas: uma da enunciação que se apresenta como um pano de fundo do cartum, assinada por O Amigo da Onça, e outra do enunciado em que encontramos os atores do enunciado. Dentre esses atores, há sempre um que rompe um acordo de confiança, provocando o medo no outro – a confiança, conforme destaca Aristóteles (2000), é a paixão que se opõe ao medo; logo, o que teme, perdeu a confiança, a esperança em algum meio de salvação. O cirurgião provoca medo no paciente; o guia, o companheiro de viagem, no turista; o psiquiatra, na esposa; e o policial, tanto no detento como no doutor. Esses atores do enunciado provocadores do medo têm traços comuns: baixinho, magro, cabelo penteado para trás, calvo, olhos ovalares em que se destacam dois pontos negros à semelhança de globos oculares. Mesmo travestido e interpretando vários papéis temáticos no enunciado, podemos identificar nesses traços físicos o verdadeiro provocador de situações inusitadas que se corporifica no ator personagem-título O Amigo da Onça que sempre coloca os outros em situações embaraçosas em que a paixão do medo explode.

Greimas e Courtés, no *Dicionário de semiótica* (2013, p. 532), formulam o quadrado da veridicção estabelecido a partir dos termos contraditórios *parecer* e *ser*. Segundo esses semioticistas, a coincidência do *parecer* e do *ser* num universo de discurso define a “verdade”; a coincidência do *parecer* e do *não ser* define a “mentira”; a do *não parecer* e do *ser* define o “segredo”; enfim, a coincidência do *não parecer* e do *não ser* define a “falsidade”. Interpretando o ator da enunciação, O Amigo da Onça, que se esconde nos diferentes papéis temáticos que assume à luz do quadrado semiótico da veridicção, vemos que ele parece médico, turista, companheiro de viagem, psiquiatra, policial, mas, na sua essência, no seu ser, ele é o personagem-tipo, aquele que gera situações embaraçosas, constrangedoras, aquele que finge ser amigo, mas não é. As situações inusitadas provocadas pelo jogo do *parecer* e *ser*, em que os atores do enunciado não são o que parecem ser, mas a eles subjaz o verdadeiro provocador do medo, O Amigo da Onça, configuram-se como mentira, levando o leitor ao riso, objetivo dos cartuns.

Ademais, não podemos deixar de observar o humor vinculado ao gênero. Segundo Teixeira (2005, p. 102), com o cartum, é possível definir “um traço de reflexão e de humor que problematiza sujeitos e situações reais, através de personagens e temas fictícios”, visto que seu objetivo (ao abordar questões definidas, existenciais e comportamentais) é produzir ‘verdades’ através de tipos e situações imaginárias”.

Com base nos pressupostos da Retórica, convém ainda destacar que as paixões não são tidas como vícios ou virtudes permanentes, mas como tendências preponderantes que conformam as pessoas. As paixões recorrentemente movimentadas por um agente, a partir de seus desejos, podem, no entanto, revelar seu caráter. Das disposições de caráter apreendidas por Aristóteles (1979b), nota-se que O Amigo da Onça apresenta-se como intemperante: não abandona seus desejos a favor de uma conduta correta; não obedece às regras da boa convivência social (embora conheça as leis, busca desviar-se delas); age calculadamente, portanto, de forma consciente, para *ter* ou *fazer* o que mais lhe agrada: constranger, ultrajar, ameaçar, censurar, torturar, privar, ou seja, derrotar o outro.

Desse modo, podemos dizer que, intemperante, O Amigo da Onça mostra-se desumano (sádico, maldoso), uma vez que não demonstra compaixão. Suas ações salientam seus vícios, consolidando seu caráter como não virtuoso. Os vícios tendem a subverter a ordem, as normas sociais. A subversão é uma forma de produzir humor. Logo, o personagem-título gera um riso de escárnio: por meio de atitudes perversas e irônicas, zomba do sofrimento (dor, aflição, desespero, pavor, desgosto, preocupação – variações do medo/temor) alheio.

## Considerações finais

Embora não seja novidade tratar do medo ou do medroso de modo não-sério, jocoso, a partir da análise das cenas dos quatro cartuns é possível observar o modo peculiar da configuração da paixão do medo em O Amigo da Onça e estabelecer certas invariantes características do estilo de Péricles, a partir do diálogo dos pressupostos da Retórica e Semiótica, em discursivizar essa paixão nesses textos:

- a) cenas reconhecíveis: sala de cirurgia, safári, manicômio, sala de tortura; lugares em que há um código de conduta preestabelecido: na sala de cirurgia, o médico deve ter experiência e não fazer seu paciente de cobaia; no safári, o guia deve proteger a pessoa; no manicômio, estão confinados os doentes que só devem sair de lá curados; na tortura, os aparelhos não devem ser testados no torturador;
- b) a situação de riso é sempre provocada pelo inusitado de uma nova situação;
- c) o provocador do medo e do riso é sempre o ator da enunciação, O Amigo da Onça, revestido de diferentes papéis temáticos;
- d) o medo do outro é objeto de desejo d' O Amigo da Onça: intemperante, o personagem-título visa ao gozo e sofre com uma cupidez insaciável que o desvela como desumano (sádico, maldoso), uma vez que não demonstra piedade;
- e) os rompimentos do código de conduta pelos atores em cujos traços reconhecemos O Amigo da Onça configuram atores do enunciado e um ator da enunciação, todos com caráter associativo em que reconhecemos a figura do malandro, daquele que provoca o medo, ri do temor do outro e expõe para o leitor à fraqueza do outro;
- f) o medo ocorre porque o contrato estabelecido entre os papéis temáticos de cirurgião, guia, psiquiatra, policial são rompidos, gerando a desconfiança; o medo advém de quem não se imaginava, configurando circunstâncias não esperadas; Aristóteles (2000) lembra que a paixão contrária ao temor é a confiança, porque o que a inspira é o distanciamento do temível e a proximidade dos meios de salvação; nos nossos exemplos, o médico, o guia, o psiquiatra, o policial não tiram os personagens da situação de risco em que se encontram – por princípio deveriam fazê-lo –, pelo contrário, as colocam em situações de medo.

## Referências

- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. de Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1979a. (Col. “Os Pensadores”)
- ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Trad. de Leonel Vallandro e Gerd Bornheim. São Paulo: Abril Cultural, 1979b. (Col. “Os Pensadores”)
- ARISTÓTELES. Do temor e da confiança. In: ARISTÓTELES. *Retórica das paixões*. Trad. Isis Borges B. da Fonseca. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 31-37.
- ARISTÓTELES. *De Anima*. Trad. Maria Cecília Gomes Reis. São Paulo: Editora 34, 2006.
- CARMELINO, Ana Cristina. Reflexões sobre a (ir)relevância de categorizar gêneros: em questão certos textos humorísticos. *Revista (Con)Textos Linguísticos*, Vitória, v. 8, n. 10.1, p. 141-165, 2014. Disponível em: <<http://periodicos.ufes.br/contextoslinguisticos/article/view/8356/5929>>. Acesso em: 12 jul. 2018.
- FERREIRA, Luiz Antonio. Atos retóricos: do medo e da confiança. In: FIGUEIREDO, Maria Flavia; VIDAL, Gerardo Ramirez; FERREIRA, Luiz Antonio Ferreira (Orgs.). *Paixões aristotélicas*. Franca, SP: Unifran, 2017. p. 66-84.
- FONTANILLE, Jacques. Peur, crainte, terreur, etc. In: RALLO DITCHE, Elisabeth; FONTANILLE, Jacques; LOMBARDO, Patrizia. *Dictionnaire des passions littéraires*. Paris: Belin, 2005. p. 215-239.
- GREIMAS, Julien Algirdas; COURTÉS, Joseph. *Dicionário de Semiótica*. Trad. de Alceu Dias Lima et al. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2013.
- MARANHÃO, Péricles. O Amigo da Onça. *O Cruzeiro*, n. 13, 7 jan. 1961, p. 55.
- MARANHÃO, Péricles. O Amigo da Onça. *O Cruzeiro*, n. 47, 5 set. 1953, p. 17.
- MARANHÃO, Péricles. O Amigo da Onça. *O Cruzeiro*, n. 22, 14 mar. 1953, p. 94.
- MARANHÃO, Péricles. O Amigo da Onça. *O Cruzeiro*, n. 13, 5 jan. 1953, p. 27.
- RAMOS, Paulo. *A leitura dos quadrinhos*. 1. reimpr. São Paulo: Contexto, 2010.
- SILVA, Marcos Antonio da. *Prazer e Poder do Amigo da Onça*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- TRUEBA, Atienza Carmen. *Ética y tragedia en Aristóteles*. Barcelona: Anthropos, 2004.
- TEIXEIRA, Luiz Guilherme Sodré. *Sentidos do humor, trapaças da razão: as charges*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2005. (Coleção FCRB, Série Estudos; 2).