

Terezinha Nepomuceno

SOB A ÓTICA DOS QUADRINHOS:
Uma proposta textual-discursiva para o gênero tira



Universidade Federal de Uberlândia
Instituto de Letras e Linguística
2005

**SOB A ÓTICA DOS QUADRINHOS:
Uma proposta textual-discursiva para o gênero tira**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Lingüística – Curso de Mestrado em Lingüística (Área de Concentração: Estudos em Lingüística e Lingüística Aplicada) do Instituto de Letras e Lingüística da Universidade Federal de Uberlândia, em Uberlândia, MG, no ano de 2005, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Lingüística.

Linha de pesquisa 2: Estudos sobre texto e discurso.

Orientador: *Dr. Luiz Carlos Travaglia*

Uberlândia
Universidade Federal de Uberlândia
Instituto de Letras e Lingüística
2005

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborado pelo Sistema de Bibliotecas da UFU / Setor de
Catalogação e Classificação / Mg - 04/05

N441s Nepomuceno, Terezinha.
Sob a ótica dos quadrinhos : uma proposta textual-discursiva
para o gênero tira / Terezinha Nepomuceno. - Uberlândia, 2005.
143f. : il.
Orientador: Luiz Carlos Travaglia
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Linguística.
Inclui bibliografia.
1. Linguística textual - Teses. 2. História em quadrinhos -
Teses. 3. Humorismo - Teses. I. Travaglia, Luiz Carlos. II. Univer-
sidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em
Linguística. III. Título.

CDU: 801(043.3)

SOB A ÓTICA DOS QUADRINHOS:

UMA PROPOSTA TEXTUAL-DISCURSIVA PARA O GÊNERO TIRA

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Lingüística (Área de Concentração: Estudos em Lingüística e Lingüística Aplicada) do Instituto de Letras e Lingüística da Universidade Federal de Uberlândia, em Uberlândia-MG, no ano de 2005, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Lingüística.

Dissertação defendida e aprovada, em ____ de _____ de ____, pela Banca Examinadora constituída pelos professores:

Prof. Dr. Luiz Carlos Travaglia – Orientador (UFU/ ILEEL)

Prof. Dra. Maria Lúcia da Cunha Victório de Oliveira Andrade (USP/ FFLCH)

Prof. Dra Alice Cunha de Freitas (UFU/ ILEEL)

UBERLÂNDIA – MINAS GERAIS

A meus pais, Lourdes e Vicente, mestres antes de todos os mestres.

A minhas filhas, Renata e Fabiana, sinal e significado de minha vida.

Agradecimentos

Ao meu orientador, Professor Dr. Luiz Carlos Travaglia, pelas contribuições teóricas, em que se fundamentou parte deste estudo e pelo profissionalismo na condução desta pesquisa.

Às professoras Dra. Alice Cunha Freitas e Dra. Joana Luíza Muylaert de Araújo, pelo gesto de leitura da primeira versão deste trabalho, durante o Exame de Qualificação; pelas contribuições avaliativas e sugestões preciosas.

À professora Dra. Zilda Gaspar Oliveira de Aquino pela atuação cooperativa no SEPELLA, pelo incentivo e sugestões bibliográficas.

Ao professor Dr. Luís André Nepomuceno pela sugestão do tema, cessão de material e leitura da primeira versão deste texto.

À professora doutoranda, Sidney Cursino Guimarães Romão, colega solidária, pelo oferecimento generoso de textos teóricos sobre o humor.

A todos os pesquisadores da Universidade Federal de Uberlândia, por compartilharem seus conhecimentos nos diálogos produtivos da sala de aula e pelo incentivo à pesquisa.

Ao Centro Universitário de Patos de Minas, pelo incentivo à pesquisa .

À Mafalda, irmã prestimosa, pela revisão do resumo em inglês.

Aos sobrinhos, Lysa, Marcos e Bruno, pela acolhida em Uberlândia.

Ao Fernando C. de Mello e Fernando Perdigão pela gentileza, disponibilidade e trabalho nos arranjos técnicos computacionais.

À Renata e Fabiana, pelo incentivo e apoio na organização técnica final.

SUMÁRIO

RESUMO	6
ABSTRACT	8
INTRODUÇÃO	10
I – CONCEPÇÕES DE LINGUAGEM E CLASSIFICAÇÕES TEXTUAIS E DISCURSIVAS	
1-Tipologia textual	16
2- A narração	19
3- Espécie	22
4- Gênero	24
5- O texto discurso e o sujeito de muitas vozes.....	28
6-Texto e discurso na visão de Orlandi	32
7- Concepções sobre o humor	36
II – A ARQUITETURA DOS TEXTOS	
1- O contexto histórico-social - As condições de produção das tiras.....	42
2- Elementos contextualizadores: o Autor e o Título	44
3- A caracterização tipológica na tessitura dos quadrinhos.....	46
3.1- A narração representada na seqüenciação dos quadros.....	46
3.2- Histórias incompletas	52
3.3- Narrativa não-história ou narrativa mínima.	55
3.4- Tiras de um só quadro	58
3.5- A estrutura das tiras em outros autores	61
III-ESTRATÉGIAS DISCURSIVAS NA ARQUITETURA DO DISCURSO HUMORÍSTICO	
1- A linguagem dos quadrinhos.....	69
2- As posições do sujeito enunciador: diálogo entre os locutores/personagens.....	71
3- As estratégias discursivas e as vozes do discurso	78
4- O funcionamento discursivo do humor no diálogo entre discursos	82
5- Carnavalização e mecanismos de humor	89
6- Linguagem e polissemia: o sujeito ideológico no discurso plurivalente.....	92
7- A carnavalização da linguagem.....	96
8- A carnavalização dos personagens.....	99
IV-DAS ESTRATÉGIAS ENUNCIATIVAS À CARACTERIZAÇÃO DO GÊNERO	
1-Uma proposta de caracterização para o gênero tira.....	103
CONSIDERAÇÕES FINAIS	113
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	117
BIBLIOGRAFIA	122
ANEXO	123

**SOB A ÓTICA DOS QUADRINHOS:
UMA PROPOSTA TEXTUAL-DISCURSIVA PARA O GÊNERO TIRA.**

Terezinha Nepomuceno

RESUMO: O presente estudo pretende compreender o funcionamento textual/discursivo de textos veiculados em jornais, conhecidos como tiras, caracterizando-os como gênero. Partimos da hipótese de que as tiras são textos narrativos que integram duas linguagens, a visual e a verbal, cujo objetivo sócio-comunicativo é provocar o riso. Para a análise dos dados esta investigação buscou o suporte das tipologias de texto e discurso nas teorias da enunciação e do discurso e na Lingüística Textual, e se alicerçou também na abordagem Sócio-interacionista, conforme concepção de Bakhtin. A teoria da enunciação permitiu descrever os textos como um tipo textual produzido por um enunciador com propósitos específicos. Com os conceitos da Análise do Discurso e os postulados de Bakhtin, procuramos compreender o discurso que os textos revelam. Para tanto, nos ancoramos no conceito de discurso lúdico, assim como nos postulados de Bakhtin, tais como: o conceito de gênero discursivo, o princípio dialógico da linguagem e a noção de carnavalização. Esses conceitos foram importantes para a configuração do discurso como estratégia discursiva sustentada por um enunciador. Os resultados apontaram para textos com marcas textuais e mecanismos enunciativos próprios de um gênero específico, diferentes de outros textos quadrinizados. Assim, foi possível caracterizar as tiras, de modo geral, como narrativas (história e não-história), ficcionais lacunadas, dependentes da capacidade cognitiva do leitor para o estabelecimento de sua completude. Além da narratividade, as tiras apresentam, como

regularidade para esta categoria de texto, um discurso humorístico, sustentado pela ironia como estratégia discursiva, nos níveis de linguagem verbal e visual. O gênero tira mostrou pela categoria do carnaval, a permissão para quebrar as barreiras hierárquicas. Além das escolhas lingüísticas, da linguagem carnalizada e da representação alegórica dos personagens e das máscaras que assumem, a pesquisa revelou, também, um sujeito heterogêneo e uma argumentação indireta. Assim, as tiras exigem um leitor capaz de interagir discursivamente com o texto e devem ser lidas e compreendidas, como um discurso humorístico em que o homem, tema central das tiras, é sempre ironizado em várias situações da vida social.

PALAVRAS-CHAVE: tipologia, gênero discursivo, tiras, humor, ironia.

Orientador: Dr. Luiz Carlos Travaglia – ILLEL/UFU

**FROM AN OPTICAL VIEW ON COMICS:
A TEXTUAL / DISCURSIVE PROPOSAL ON DAILY STRIP GENRE.**

Terezinha Nepomuceno

ABSTRACT: The herein work aims at the comprehension of textual/discursive functioning of the texts named daily strips which are published in newspapers. For this, we analysed them as a genre. We have started from the hypothesis that daily strips are narrative texts which enclose the visual and verbal languages by having humor as a social and communicative function. For the analysis of the data, we deal with the theory of Enunciation, Discourse Analysis and Bakhtin's Social-interactional approach. Throughout the first theory we were able to describe the daily strips as a type of text produced by an enunciator with specific purposes. With the concepts of Discourse Analysis and Bakhtin's postulations (discursive genre, dialogical principle and the carnival concept), it was possible to understand the daily strips discourse as a humor discourse supported by the producer of the texts. The results of the analysis showed a discursive genre with specific elements of textualization and utterance mechanisms patterns, which are different from other comics. Therefore, it was possible to characterize the daily strips as fictional and gapped narratives (story and non-story), in general, which are depending upon the cognitive capacity of the reader. In addition to this narrativity, the strips present, as a mode of regularity, a humorous discourse in terms of verbal and non-verbal language. The genre showed through the carnival category a license of breaking-down hierarchy barriers. Besides the linguistic choices, carnival language,

allegorical characters and the masks they represent, other relevant aspects are also important and reveal features of the daily strips: a heterogeneous subject and an indirect argumentation. The text also requires a reader who should be discursively able to interact with it. Thus, daily strips should be read and understood as an ironic discourse in which, man is ridiculed in a variety of situations of his life. Man is always the theme of these texts.

KEY WORDS: typology, discursive genre, daily strip, humor, irony.

Orientador: Dr. Luiz Carlos Travaglia – ILLEL/UFU

INTRODUÇÃO

As questões relativas ao processamento do texto, em termos de produção e compreensão, têm despertado o interesse de muitos teóricos, nas últimas décadas. Todavia, é preciso reconhecer que novas perspectivas em relação ao texto podem explicitar e caracterizar esse objeto de estudo, apontando, inclusive para uma lingüística como ciência do texto e do discurso. Neste quadro, a situação das tipologias textuais é uma questão que ainda precisa ser enfrentada mais amplamente.

A narrativa é a unidade textual que mais, largamente, foi descrita. Entretanto, a narrativa, enquanto tipo textual misto, pode oferecer surpresas na elucidação da(s) linguagem(s), principalmente, quando esse todo comunicativo, pode nos levar à estreita relação com um *gênero* discursivo. Acreditamos que o *gênero*, enquanto classificação tipológica, seja responsável pela necessidade comunicativa na nossa sociedade, resultado das diversas formas de interação social. Ou seja, a interação acontece a partir de textos que, devido a sua natureza social, acabam por se constituir em unidades enunciativas próprias, isto é, típicas de cada tipo de enunciação. Por outro lado, a sociedade, intuitivamente, dá nomes aos diversos modos de interação verbal, e isso é um indicativo de que cada texto é dependente, ou está atrelado à noção de *gênero*, conforme a teoria que pretendemos abordar. É nesta perspectiva que se pretende analisar os textos conhecidos, em nosso meio social e cultura, como **tiras**.

É importante, também, salientar a necessidade metodológica de classificação e descrição de textos, uma vez que a Lingüística não conseguiu, até o momento, categorizar as várias possibilidades de produção existentes em nossa cultura, sob algum arcabouço teórico. Assim, a descrição de tiras, enquanto *gênero*, pode contribuir para a explicitação das características definidoras dessa categoria de texto.

Por outro lado, na era da civilização da imagem, não se pode negar o impacto e a eficácia da narrativa que funde imagem e signo lingüístico em um todo comunicativo. Por isso, analisar os quadrinhos sobre a sociedade contemporânea, além de ser uma atividade prazerosa, pois o texto provoca o riso, também desperta para a reflexão e visão crítica das

relações humanas. Com a convicção de que, no momento atual, o apelo visual interfere em grande parte dos textos que lemos (outdoors, charges, textos publicitários, livros didáticos), escolhemos percorrer o caminho “visual-verbal”, para entender como este texto se estrutura em termos de organização textual e discursiva.

Muito se tem pesquisado, recentemente, sobre o humor, o riso, as charges, as piadas, etc., mas não temos conhecimento de estudos centrados na análise de tiras, com o enfoque que pretendemos abordar, ou seja, a categorização desse material que envolve duas semióticas, as quais não sabemos ainda se são, necessariamente, dependentes, ou eventualmente, excludentes nesses textos. Alguns estudos recentes focalizam textos em quadrinhos sem fazer a distinção entre Histórias em Quadrinhos e Tiras. O livro *Como usar as Histórias em Quadrinhos na Sala de Aula*, organizado por Rama e Vergueiro (2004), apresenta uma série de artigos com propostas práticas para o uso de textos quadrinizados na perspectiva interdisciplinar. Mendonça (2002), no artigo “Um gênero quadro a quadro: a história em quadrinhos”, publicado no livro *Gêneros Textuais e Ensino*, refere-se aos textos quadrinizados pela perspectiva dos gêneros, mas também, engloba as várias possibilidades de textualização em quadrinhos, incluindo a charge e o cartum. A nossa proposta, porém, é focalizar apenas as tiras. Assim, a perspectiva por meio da qual pretendemos direcionar nosso trabalho, deve sistematizar como esses textos se inscrevem em uma teoria geral de textos, além de identificá-los como *gênero*. Isto significa, inclusive, verificar se apenas um tipo de linguagem é suficiente para caracterizar esse texto. Neste aspecto, ou seja, a caracterização desses textos, pode contribuir para a melhoria da abordagem, no ensino, oferecendo aos professores mais subsídios para análise a partir das potencialidades das tiras. Embora a prática escolar tenha se aberto um pouco ao trabalho com textos que não sejam apenas literários, ainda mantém a questão das tipologias restrita a três categorias clássicas denominadas descrição, narração e dissertação, que hoje, já não atendem às perspectivas lingüísticas e não abarcam as várias possibilidades comunicativas previstas nas interações sociais. Essa diversidade de manifestações da língua é, inclusive, a orientação que os documentos oficiais incorporam como princípios norteadores para o ensino de língua materna, nas propostas curriculares para as escolas. (cf. Parâmetros Curriculares Nacionais).

Ainda podemos lembrar que, nas questões de testes de vestibular de muitas universidades, tem aparecido com freqüência uma convidativa tira como proposta de interpretação, atendendo, certamente, à tendência atual de texto com imagem. Isto nos leva a crer que o texto humorístico garantiu, finalmente, a respeitabilidade acadêmica, o que com certeza, endossa a perspectiva teórica que pretendemos abordar. Em contrapartida, as

respostas dos alunos às questões propostas, aparentemente, não têm sido satisfatórias. Este fato reforça a necessidade da abordagem do tema sob a ótica epistemológica.

Com base nesses pressupostos, os nossos **objetivos**, neste trabalho, são: 1-Objetivo geral: Compreender o discurso das tiras. 2-Objetivos específicos: 2.1.-Descrever as tiras, para categorizá-las tipologicamente, a partir dos conceitos de texto (considerando os signos visual e verbal) e discurso. 2.2.- Descrever os textos, para caracterizá-los como um *gênero* distinto e para isto, pretendemos identificar as particularidades definidoras das tiras, considerando as estratégias discursivas assumidas pelo produtor e a função social destes textos, no meio social. Para tanto, reconhecemos que a enunciação é o componente essencial para o objeto de estudo.

Os autores têm estudado e/ou analisado os textos quadrinizados (histórias em quadrinhos, tiras, charges), considerando-os, no conjunto da análise, como textos híbridos, compostos de duas linguagens, sem a explicitação das características inerentes a eles. A nossa proposta, porém, focaliza a *tira*, com a intenção de definir o que a torna diferente de outros textos com os quais mantém estreita relação.

Tomamos como **corpus** e material de análise cinquenta tiras selecionadas da *Folha de São Paulo*, publicadas no caderno “Folha Ilustrada”, durante os anos de 2001 e 2002, intituladas *Niquel Náusea*, assinadas por Fernando Gonsales, e cem tiras publicadas no livro *Os Ratos Também Choram* (1999) do mesmo autor. São ainda utilizadas cinquenta tiras de outros autores, cujos textos se encontram no mesmo jornal, no mesmo período, para verificar se os dados colocados em nosso *corpus* estão ou não criando um viés particular (de um autor) em nossa busca pela caracterização das tiras. Desse modo, o *corpus* perfaz um total de duzentas tiras, quantidade que julgamos significativa para o estudo pretendido.

A escolha preferencial do *Niquel Náusea* em detrimento de tantas outras tiras, justifica-se pela potencialidade transdisciplinar dos textos, que a princípio, parece contribuir para o engajamento com outras disciplinas, além das possibilidades de investigação bem humorada sobre o mundo, o comportamento do homem e o universo caótico, vistos sob a perspectiva de Fernando Gonsales. Além do mais, prevaleceu uma empatia com o autor, cujos textos oferecem possibilidades para um trabalho posterior. A seleção dos textos de Gonsales e dos outros autores foi aleatória, mas tivemos o cuidado de manter um número representativo de todos os autores que publicam na *Folha de São Paulo*, a fim de não criar nenhum viés que pudesse interferir nos resultados de forma reversa, ou comprometedora.

Para nossa análise, partimos de três **hipóteses**: 1-As tiras são seqüências narrativas, estruturadas, geralmente, com a utilização de dois tipos de signos, o lingüístico e os desenhos, cujo objetivo sócio-comunicativo é provocar o riso. 2-As duas linguagens (verbal e não-

visual) instauram, no texto, um processo discursivo cuja estratégia faz revelar um *gênero* específico. 3-Nas tiras, o processo textual-discursivo exige, como toda categoria de texto, estratégias organizadas e selecionados por um produtor, que se apresenta como enunciador, de um modo particular.

A pesquisa abarca uma **metodologia** quantitativa e qualitativa (interpretativa) e propõe conciliar tendências teóricas diversas: a classificação tipológica de texto conforme é entendida por Travaglia, a classificação de textos em gêneros discursivos, conforme reflexões lingüístico-filosóficas de Bakhtin e a noção de texto e discurso, conforme Orlandi. A partir do material teórico, centrado na tipologia textual, conforme é entendida por Travaglia (1991,2003a, 2003b), verificamos de que forma os elementos constitutivos do texto se concretizam, de modo a caracterizar as tiras, enquanto categoria textual. Para isso usamos uma abordagem quantitativa e adotamos alguns procedimentos de análise tais como: a verificação da organização estrutural nas duzentas tiras, focalizando os seguintes aspectos: o conceito de *narrativa* enquanto *tipo* de texto, a perspectiva do enunciador e a superestrutura (cenário, complicação, resultado). Analisamos, também, como a noção de *tempo* organiza a narração, focalizando o tempo *referencial*, tempo *do texto* e tempo *da enunciação*. Verificamos também se a narrativa nas tiras se organiza textualmente em *espécies* nomeadas, conforme a teoria na qual nos apoiamos, em *história* ou *não-história*. Os dados para a confirmação da teoria foram organizados em forma de tabelas. As duzentas tiras, que constituem o *corpus*, foram, sistematicamente, analisadas tendo de acordo com a organização estrutural e categorizadas, conforme as partes constitutivas; e os resultados apresentados em forma de porcentagem, mas apenas algumas tiras são descritas no trabalho. Estes resultados, portanto, são discutidos, à luz da teoria de Travaglia (1991, 2003 a, 2003 b), para verificarmos se a incidência desses recursos é significativa para classificar os textos tipologicamente como narrativas. A proposta de Adam (1993) é retomada para confirmação ou divergência teórica, principalmente, na caracterização dos textos enquanto *tipo narrativo*. As reflexões de Silva (1999) à semelhança da classificação tipológica travagliana são retomadas, considerando-se ainda, sua abordagem de *gênero*, voltada para a perspectiva da enunciação, cujo suporte teórico possui lastros no pensamento bakhtiniano.

Os conceitos postos em relação à linguagem e, de modo especial, a noção de *gênero* em Bakhtin (2000) são relevantes. Partimos das considerações deste autor, que considera a língua como um processo de realizações sócio-comunicativas variadas, complexas, heterogêneas, resultado da atividade humana em contextos históricos delimitados. A noção de *gênero* é discutida nas tiras na tentativa de observar as regularidades, internas e externas ao

texto/discurso, como catalizadoras do gênero, e para isso, usamos o método de abordagem qualitativa. A incidência de alguns recursos gráficos (quadrinização, expressões onomatopaicas, balões) e/ou aqueles que a princípio, parecem estar ligados à representação da narração e à posição do produtor dos textos são estudados também, pois, partimos da hipótese de que esses elementos são relevantes para marcar a organização típica dos textos. A posição formal do enunciador é estudada em todas as tiras, e os resultados apresentados em tabela, mas apenas algumas são descritas no trabalho.

Portanto, os textos são analisados considerando-se os níveis das estruturas interna e externa. No primeiro caso, o texto é entendido como objeto de significação a partir de um todo organizacional ou estrutural; no segundo, é visto como objeto de comunicação entre sujeitos. (Orlandi, 2001). Entendemos que o texto é controlado por fatores lingüísticos e contextuais que levam à fabricação dos sentidos e só existe a partir dessa dualidade. O texto e o discurso são vistos levando-se em conta os interlocutores, o contexto (circunstâncias imediatas – o aqui e o agora), e as determinações sociais, históricas e ideológicas em que esse texto/discurso é produzido. Os níveis interno e externo, entretanto, recebem de cada teórico um tratamento diferenciado, por isso, as noções de texto e discurso e as implicações destes conceitos são delimitadas conforme as teorias abordadas, para caracterizar o *tipo textual* e o *gênero discursivo*.

O *humor*, a priori, característica essencial para a constituição das tiras, deve ser identificado em todos os textos citados no trabalho, mas apenas alguns são, sistematicamente, descritos. Para isso, são decisivas as contribuições de Bergson (1987) e Bakhtin (1987, 1998) e Brait (1996) como ancoragem para entendermos o humor nas tiras, além de outros autores que também estudaram o riso, tais como Raskin (1987) e Travaglia (1990, 1992). Não pretendemos elencar todos os mecanismos que levam ao riso, mas, demonstrar que as tiras provocam momentos de descontração e bom humor. Assim, escolhemos alguns mecanismos para explicar como e por que o *humor* acontece. Noções como pressuposição, inferências, ironia e canalização ou outros que possam comprovar ou indicar o que leva os textos à função humorística são consideradas, pois nossa preocupação é caracterizar as tiras, e para isso é importante verificar e entender como o humor acontece nesses textos. Entendemos que essa explicitação seja possível se consideramos também o *nível discursivo* do texto, conforme Orlandi (1987) e a perspectiva da ironia, conforme Beth Brait (1996).

Assim, o tema desta pesquisa é a análise textual-discursiva de textos quadrinizados conhecidos como *tiras*, focalizando aspectos da narratividade e do humor, considerando as linguagens visual e verbal. O estudo integra os pressupostos teóricos da Enunciação,

conforme é defendida por Travaglia (1991, 2002 a,b, 2003 a,b), na sua teoria tipológica de textos, a tipologia Sócio-interacionista de Bakhtin (2000, 2002 a, b), focalizando o conceito de *gênero* posto em *Estética da Criação Verbal* e outros textos do autor e a Análise de Discurso francesa descrita por Orlandi (1987, 2001). Assim, foram analisadas as tiras, e chegamos a algumas regularidades caracterizadoras as quais apontam elementos textuais e discursivos considerados significativos para a classificação dos textos como *tipo textual* e *gênero discursivo*. O número de tiras citadas neste estudo, conforme a necessidade de descrição e/ou comentário mais específico, ou exemplificação, perfaz um total de oitenta exemplos, agrupados e enumerados em ordem crescente, no anexo. Assim, alguns textos são detalhadamente analisados no corpo do trabalho e outros aparecem apenas como exemplo, ou citação mais superficial.

No primeiro capítulo deste estudo, fazemos um resgate teórico das perspectivas que devem direcionar a nossa análise, destacando as concepções de linguagem e classificações dos textos conforme os teóricos escolhidos. Iniciamos o segundo capítulo situando as tiras no contexto histórico e no espaço que ocupam na sociedade, e em seguida fazemos a análise e descrição dos textos, conforme a modalidade enunciativa assumida pelo enunciador, para caracterizar os textos tipologicamente, segundo Travaglia. Para o terceiro capítulo, reservamos a análise e descrição das particularidades das tiras conforme a teoria de gênero discursivo defendida por Bakhtin, incluindo suas concepções sobre linguagem, sujeito, dialogia, polifonia e carnavalização. Tentamos, com a análise interpretativa, delimitar aspectos significativos para a sub-divisão das seções deste capítulo. Entretanto, muitas idéias encontram-se disseminadas ao longo do trabalho devido a natureza da linguagem dos textos, que fundem em um todo quase indissociável, imagens, palavras, discurso, ideologia, humor, ironia. Finalmente, no quarto capítulo, chegamos a algumas generalizações definidoras do gênero tira, conforme se apresentam no jornal *Folha de São Paulo* e acrescentamos as conclusões finais.

I – CONCEPÇÕES DE LINGUAGEM E CLASSIFICAÇÕES TEXTUAIS E DISCURSIVAS

1-TIPOLOGIA TEXTUAL

Conforme Travaglia (2003b), um dos desafios da Lingüística Textual é a construção de uma teoria tipológica geral que abarque a maioria dos textos e que se aplique às tipologias existentes e as inter-relacione de algum modo. Assim, reunindo as diversas abordagens (literária, lingüística, antropológica, psicológica, pedagógica), os textos poderiam ser tipificados sob algum critério teórico consistente, envolvendo elementos classificatórios dentro de um ponto de vista teórico-epistemológico, a fim de evitar a dispersão classificatória. Apesar de reconhecer que um quadro classificatório único seja impossível, para organizar de alguma forma essas várias tipologias existentes, o autor propõe resgatar elementos, predominantemente, internos ao texto, usando critérios centrados no enunciador e suas relações com o interlocutor, com o tempo da enunciação, e com o tempo referencial, entre outros.

Para fazer referência a qualquer categoria distintiva de natureza tipológica dos textos que circulam em nossa sociedade, Travaglia (1991,2002a,b,2003,a,b) propõe o termo *tipelemento* como designativo para diferentes naturezas de elementos tipológicos que entrariam na tipologização dos textos. O autor considera três tipelementos caracterizadores e definidores da constituição desses textos: *tipo, gênero e espécie*.

O *tipo*, enquanto *tipelemento*, “é identificado e caracterizado por instaurar um modo de interação, uma maneira de interlocução, segundo perspectivas que podem variar constituindo critérios para o estabelecimento de tipologias diferentes”. (TRAVAGLIA, 1991, p.48 e 2003b). O autor exemplifica com os seguintes tipos organizados em cinco tipologias:

- 1- descrição, dissertação, injunção e narração.
- 2- discurso da transformação (texto argumentativo *stricto sensu*) e discurso da cumplicidade (texto não-argumentativo *stricto sensu*).
- 3- preditivo e não-preditivo.

4- texto do mundo narrado e do mundo comentado.

5- lírico, épico, dramático.

Para Travaglia, os tipos são fundamentais, pois entram na constituição da maioria dos gêneros existentes em nossa cultura/sociedade. Além do mais, pode haver *cruzamento, conjugação e intercâmbio* de tipos. Há *cruzamento* quando um texto se encaixa em mais de uma tipologia. Por exemplo: narrativo literário. Os tipos se *conjugam* em um mesmo texto, isto é, trechos dissertativos são, por exemplo, incorporados em um romance. A *conjugação* de tipos faz com que não existam tipos puros, mas dominância de um em detrimento de outros. Neste caso, o texto se define como de um tipo em função do tipo de interlocução. E há o *intercâmbio*, quando um tipo é usado por outro para provocar um efeito de sentido.

Apropriando-se do pensamento de Orlandi (1986), quando afirma que “a atividade do dizer é tipificante”, pois quando se diz algo a alguém, pretende-se, na verdade, dar uma determinada configuração ao discurso, Travaglia (1991) expande essa idéia e afirma que, o *tipo* se caracteriza como uma forma de ação, de interação, um tipo de interlocução. Assim, para os tipos descritivo, dissertativo, narrativo e injuntivo, na enunciação, para a perspectiva que se define, em relação ao objeto do dizer, isto é, ao referente, ou assunto, o *enunciador/locutor* se coloca sob perspectivas diferentes de forma a configurar uma atitude enunciativa, conforme o enunciado. Assim, em relação ao objeto do dizer pode se colocar na perspectiva do conhecer/saber ou do fazer/acontecer e da inserção ou não destes no tempo e no espaço. A partir da perspectiva desse locutor, o texto se caracteriza enquanto *tipo* tendo em vista as seguintes propriedades essenciais: na **descrição**, o *enunciador* se posiciona na perspectiva do conhecer inserido no espaço; na **narração**, o *enunciador* se coloca na perspectiva do fazer/acontecer inserido no tempo; na **dissertação**, o *enunciador* se mantém na perspectiva do conhecer, abstraindo-se do tempo e do espaço; e na **injunção**, o *enunciador* se posiciona na perspectiva do fazer posterior ao tempo da enunciação.

Os critérios, assim configurados por Travaglia (1991,2003a,2003b), possibilitam o estabelecimento de tipologias já conhecidas (dissertação, descrição, narração, injunção), mas, com critérios diferentes daqueles existentes em Fávero e Koch (1987), por exemplo. Por outro lado, a proposta de Travaglia, também, envolve um arcabouço teórico único, isto é, um plano definidor fundado na enunciação, que prevê as relações entre enunciador e enunciatário e as relações do tempo com o enunciado. Os diversos textos incorporam, na verdade, modos diferentes de interlocução com marcas lingüísticas que apontam pistas e instruções de sentido. O *tipo* é sempre definido pela relação entre *propriedades* textuais e as *marcas formais*. Essas

marcas formais caracterizam elementos tipológicos correlacionados às propriedades dos textos, conforme descrições dos tipos fundamentais, por exemplo, citados anteriormente.

O autor admite que a estrutura interna da configuração textual é atualizada em forma de uma série de operações textuais-discursivas, que incidem nos níveis micro e macroestruturais da configuração formal e conceitual do texto. Para atingir o objetivo enunciativo, e conseqüentemente, efetivar os efeitos de sentido, o enunciador assume diante do alocutário e em relação ao objeto do dizer, atitudes que podem modalizar-se nas formas de: a) narração, se o que se quer é contar, apresentar os fatos, os acontecimentos; b) descrição, se o que se quer é caracterizar, dizer como é o objeto descrito, fazendo conhecê-lo; c) dissertação, se o que se quer é refletir, explicar, avaliar, comentar, conceituar, expor idéias, pontos de vista, para dar a conhecer, para fazer saber, fazer crer, associando-se à análise e à síntese de representações; d) a injunção, se o que se quer é incitar a realização de uma ação por parte do interlocutor, orientando-o e aconselhando-o como fazê-lo. Enfim, o que se busca é o fazer fazer, o fazer agir do outro. Esses conceitos são os mesmos assumidos por Silva (1999) que, também, chegou aos mesmos resultados em sua pesquisa sobre tipologia de textos produzidos na sociedade.

Esta proposta de tipologização tem aporte, portanto, em três aspectos: a) seleção de informações de uma dada natureza, b) constituição/formulação de uma estrutura esquemática ou superestrutura, c) elementos composicionais de formulação da seqüência lingüística advindos da correlação entre marcas e propriedades características do elemento tipológico em formulação e que configuram as características de superfície de cada texto. E isso caracteriza o texto enquanto tipo, considerando a intenção do enunciador. Por outro lado, neste aspecto, em particular, o que o autor afirma é que não há propriamente marcas que sejam exclusivas de determinado elemento tipológico, mas dominância de um sob o outro. Algumas *narrativas*, por exemplo, podem funcionar como um comentário de caráter dissertativo e ou argumentativo.

Silva (1999) identifica-se com esse pensamento e ainda acrescenta que o funcionamento das categorias gênero discursivo e tipo textual assumem formas e funções específicas e variáveis dada a natureza do gênero a que pertence o texto. Ou seja, tudo é regulado pelo gênero a que o texto pertence e pela situação interlocutiva, ambientada em dada instância da comunicação. Enfim, para Silva (1999, p.102), a noção de *tipo textual* se define pela “determinação das relações internas da organização estrutural do discurso concretizadas no texto, as quais se dimensionam à luz do projeto discursivo do locutor”. Isto posto,

podemos considerar que esta proposta tem afinidades com a teoria que se pretende abordar, para descrever as tiras, pois ambas fundamentam-se na noção de enunciação.

Neste trabalho, interessa-nos, especialmente, a **narração** como proposta teórica básica, para descrição do nosso objeto de pesquisa, assim como, as várias nuances que esse tipo assume, conforme o projeto de produção textual do enunciador. Os outros tipos serão abordados, eventualmente, neste trabalho, quando se tornarem importantes para a descrição de tipos mistos. Além do mais, a incursão de outras tipologias deve ser retomada, pois uma narração pode ser constituída com a conjugação de outros tipos para constituir gêneros.

2- A NARRAÇÃO

O tipo **narração** é definido por Travaglia (1991, 2003a, 2003b), assim como pela maioria dos teóricos, como um enunciado que pressupõe a *temporalidade*, mas a concomitância entre o tempo da enunciação e o tempo referencial não mantém, necessariamente, relação de dependência. Diferentemente de muitos autores, a noção de tempo narrativo, conforme este autor, não está atrelada ao tempo verbal, enquanto realização de ações no passado e não se baseia em ordenação versus não ordenação. Na **narração**, conforme já esclarecemos, o *enunciador* se coloca na perspectiva do fazer acontecer, inserido no tempo e o objetivo é dizer os fatos. Os fatos ou acontecimentos constituem episódios ordenados no tempo do mundo real e/ou ficcional. No caso do mundo real, as informações relatadas são, presumidamente, verdadeiras. É o caso de, por exemplo, atas, reportagens, biografias, casos, autos jurídicos. No segundo caso, os fatos narrados podem ser verdadeiros ou não. É o caso de textos como romances, piadas, contos, fábulas, lendas, novelas, dentre outros. O interlocutor, na narração, assiste, como espectador, aos episódios sem participar deles. O autor propõe a narratividade enquanto *história* e *não-história*. Essas subdivisões são denominadas *espécies*.

A narração, enquanto *história*, refere-se a uma série de acontecimentos/ episódios encadeados entre si e caminhando para uma resolução e um resultado. Assim, nas *histórias*, a narração reproduz, dentro da seqüência temporal do texto, a sucessão temporal dos acontecimentos do mundo real, havendo pois, uma coincidência temporal com seu objeto. Com relação ao tempo, o autor ainda distingue, além do tempo referencial (sucessão cronológica), o tempo do texto (linearidade de situações na seqüenciação textual), e o tempo da enunciação (momento em que a formulação lingüística é produzida ou recebida). (Travaglia, 1991).

Nos textos narrativos *não-história*, não há uma série de acontecimentos ou episódios, ou se há esses acontecimentos eles não se encadeiam e nem caminham para uma resolução e um resultado. Em outras palavras, tem-se uma narração *não-história* quando seus episódios estão lado a lado no texto, mas não se encadeiam em direção a um resultado. (Travaglia, 1991, p.54). Portanto, a ordenação dos fatos nem sempre se evidencia, e o texto pode funcionar como um comentário de caráter dissertativo, ou como uma descrição, por exemplo, além de apresentar episódios não encadeados.

Na visão de Adam (1993), os textos se organizam em unidades estruturais, relativamente, autônomas denominadas *seqüências*. Essas seqüências entram na base de toda composição textual e são estruturas prototípicas. O autor considera as seguintes seqüências: *narrativa, descritiva, argumentativa, explicativa e dialogal*, as quais se integram e formam macroproposições. Os textos, nessa concepção são formados de seqüências definidoras do tipo. As seqüências constituem protótipos, isto é, modelos no sentido cognitivo do termo. Os textos são, quase sempre, heterogêneos, pois podem ser constituídos de mais de um tipo de seqüência. Por isso é difícil encontrarmos textos tipologicamente puros, isto é, exclusivamente narrativos, por exemplo, ou totalmente descritivos, pois os textos são compostos de seqüências de tipos diversos, ou uma seqüência de tipo dominante. Portanto, o texto, segundo o autor, é uma estrutura de seqüências heterogêneas, complexas, na qual podem figurar outras seqüências.

Seu modelo reconhece que de um ponto de vista cognitivo, os esquemas prototípicos não explicam operações como: conhecimentos pragmáticos, conhecimento de mundos, codificações sociais e históricas ou determinações psicológicas que entram na interação verbal, pois sua proposta se fundamenta na Lingüística Textual, e por isso trabalha com o texto, segundo o autor, - objeto abstrato - em oposição ao discurso - objeto concreto-produzido sob determinadas condições sociais e ideológicas. A estrutura da *narrativa*, na concepção de Adam (1993), é definida como seqüência de proposições interligadas que progridem rumo a um fim.

Os critérios para a definição de *narrativa*, segundo o autor, são: a) *sucessão de eventos*, que ocorrem em um tempo t e depois $t + n$. A temporalidade, não precisa estar organizada de forma linear, mas deve ser conduzida por uma tensão que faz com que a narrativa caminhe para seu fim, isto é, a situação final. Assim, os fatos organizados linearmente ou não, devem estar organizados de modo que o leitor recupere a ordem cronológica dos eventos. b) *unidade temática* com pelo menos um ator que garanta a unidade de ação. c) *transformação de predicados*, isto é, passagem de um estado para outro (de alegria

para tristeza, de tranquilidade para intranquilidade), através de uma série de acontecimentos encadeados. d) *um processo*, por meio do qual se constrói uma intriga ou nó. e) *causalidade narrativa*, como motivo para justificar o que vem depois dentro de uma ordem cronológica que resgata a ordem das causas. f) *avaliação final* explícita ou implícita sob forma de moral ou coda.

Essas seqüências, de certo modo, organizam o texto em termos de superestrutura, e se articulam de acordo com a seguinte estrutura intratextual: *situação inicial, complicação, avaliação, resolução, e situação final*, sendo as partes, ou fases marcadas por elementos da superfície textual, correspondentes à *dimensão pragmática* ou *configuracional*. Esses elementos marcados, lingüisticamente, na superfície textual são, dentre outros: os marcadores temporais (depois, em seguida, quando...) os conectores argumentadores (mas, portanto, como conseqüência...). O autor chega à conclusão que o passado simples não é condição necessária e nem suficiente para definir uma seqüência narrativa; nestes textos, o presente é muito freqüente e há forte presença de anáforas pronominais, alternância do imperfeito e do passado simples e composto, presença exclusiva de predicados do ser e estar, largo emprego de determinantes de valor genérico e de verdades morais. A análise da narrativa na proposta de Adam (1993) é restrita a modelos típicos como: fábulas e notícias, por exemplo, textos estes, exaustivamente descritos por ele.

Alguns textos tradicionalmente considerados narrativas pela maioria dos teóricos não são contemplados por essa teoria, como por exemplo, algumas crônicas cujas proposições não caminham rumo a um fim, pois fogem à noção do antes e depois, marcados por uma tensão e que deve levar ao desfecho final.

Quanto à organização global, para os textos narrativos da espécie *história*, enquanto estrutura esquemática (à semelhança dos modelos de Adam, 1987; de Van Dijk, 1983 e de Fávero e Koch, 1987), Travaglia (1991, 2003a) propõe a seguinte superestrutura: a) *introdução*; b) *orientação*; c) *trama*; d) *comentários*; e) *epílogo*. Na *introdução*, estão o anúncio e o resumo (estado); e na *orientação*, apresenta-se o cenário, o contexto ou situação. Fazem parte da *trama*: a complicação, a resolução e o resultado. Os *comentários* fazem avaliações, apresentam expectativas e explicações. O *epílogo* pode se apresentar em forma de fecho, coda ou moral.

Para Travaglia (1991), a orientação e o resultado são descritivos; o anúncio, o resumo, a complicação, a resolução, o resultado (eventos, atos, acontecimentos e algumas reações verbais) e o epílogo ou conclusão (fecho) são narrativos, e os comentários (expectativas), geralmente são narrativos preditivos; os resultados (as reações verbais em sua maioria), os

comentários (avaliação e explicação) e o epílogo ou conclusão (coda e moral) são dissertativos. A não-observação destes aspectos na formulação textual gera textos com problemas. Por esse viés, percebemos que as *narrativas*, em Travaglia, à semelhança de outros autores, também não são textos puros, e são sempre compostos por um ou mais tipos e podem também, simultaneamente, ser compostos por alguma espécie. Por outro lado, o fato de admitir uma estrutura formal na composição dos textos, e por outro, a presença de marcas do enunciador no discurso, podemos dizer que seu modelo busca na Lingüística Textual e no Discurso os fundamentos para sua classificação tipológica ou tipologização, já que “texto e discurso não existem um sem o outro”. (Travaglia, 1991, p. 42).

Todos esses modelos estruturais são amplos e complexos e prevêm situações comunicativas extensas ou curtas, como romances, contos, reportagens, notícias, contos de fadas, novelas, piadas, dentre outras. Apesar da complexidade de todos os modelos organizacionais de narração, todos eles admitem um esquema mínimo por meio do qual é possível determinar o *antes* e o *depois* de uma *ação* na qual aparece pelo menos um *sujeito-ator* ou *personagem*. Das categorias elencadas, as únicas obrigatórias para a manutenção do sentido do texto são a *complicação* e a *resolução*, pois sem elas não há narrativa.

Simplificando e adaptando os modelos expostos, pretendemos restringir a análise da **superestrutura** - organização esquemática global - aos itens: *orientação* (cenário ou situação), *complicação*, *resolução* (ação) e *resultado*, pois devem ser essas as categorias a serem analisadas no corpus. No *cenário* (parte constitutiva da orientação), o locutor especifica e/ou descreve o tempo, o lugar, os participantes e personagens. A *complicação*, gerada em cima de uma trama, é composta de acontecimentos em uma seqüência, formando os episódios. A *resolução* é o episódio que fecha encerrando a trama. O *resultado*, que também advém como resposta à trama apresenta as conseqüências da complicação. Ou seja, pelas estruturas lingüísticas explicita-se o desfecho, demonstra-se como termina a trama.

3. ESPÉCIE

A **espécie**, um dos *tipelementos*, é definida e caracterizada exclusivamente por aspectos formais de estrutura (inclusive superestrutura) e da superfície lingüística e/ou aspectos do conteúdo. (Travaglia, 2003a, 2003b). As *espécies* não possuem autonomia, não possuem, independentemente, realização própria. Isto significa que sempre participam da composição de um *tipo* de texto ou de um *gênero*. As espécies *história* e *não-história*,

necessariamente, vinculadas ao tipo narrativo, como vimos no item 2 são caracterizadas por aspectos de conteúdo.

De acordo com Travaglia:

se tivermos uma narração da espécie história, os episódios precisam ser ordenados no tempo do mundo real, caminhando em seu conjunto para um determinado fim ou episódio desfecho que encerra a série: todavia, se tivermos uma narração da espécie não-história, os episódios não precisam ser encadeáveis no tempo em direção a um fim, mas devem, por exemplo, poder, em seu conjunto ser vistos como constituindo um grande episódio. Isto é o que acontece por exemplo no gênero ata que é da espécie não-história do tipo narração. Dentro do tipo narração, gêneros como ata, reportagem, biografia, casos, autos jurídicos exigem informações que sejam verdadeiras ou presumivelmente verdadeiras no mundo real. (TRAVAGLIA, 2003a, p. 3. grifo nosso).

Fazem parte da classificação *história* os gêneros como romance, piadas, contos, novelas (de TV ou não), fábulas etc., cuja superestrutura já foi descrita na seção 2. Como vimos, anteriormente, as únicas categorias obrigatórias para que um texto se classifique enquanto *história* são a *complicação* e a *resolução*. Esses itens fazem parte de um esquema básico e indispensável, sem o qual não há *história*. É o caso, por exemplo, de texto como: “O menino adoeceu e morreu”, em que temos uma história, por ter a complicação (o menino adoeceu) e a resolução (e morreu). Já no texto: “Aos cinco anos de idade meu filho estava muito doente, sentia dores cuja causa não era descoberta pelos médicos”, temos apenas a *orientação* e, por isso, está indevidamente formulado e não funciona adequadamente na comunicação, se pretendemos considerá-lo como *história*.

Algumas narrativas *história* incluem personagens típicos ou prototípicos. É o caso dos contos de fadas (reis, rainhas, príncipes e princesas, fadas, bruxas, objetos e animais mágicos ou fantásticos), e das piadas (o português, a loira, o judeu e o árabe avarentos, o papagaio e o menino espertos, o genro e a sogra, dentre outros).

A perspectiva proposta por Travaglia (1991, 2002 a, 2003 a), nos itens 1, 2 e 3, admite a noção de língua/linguagem não apenas, como um instrumento de comunicação, mas, como forma de atividade entre os protagonistas do discurso: enunciador/locutor ou, enunciador/alocutário. Para o autor, os procedimentos discursivos do produtor estruturam o *discurso*, que, na verdade, se realiza em textos, de modo a configurar um tipo de texto.

Tem-se a uma narração *história* quando seus episódios se encadeiam, caminhando em direção a uma resolução e um resultado; e a *não-história* quando seus episódios estão lado a lado no texto, mas não se encadeiam em direção a um resultado.

4-GÊNERO

O *tipelemento gênero*, segundo Travaglia, “caracteriza-se por exercer uma função sócio-comunicativa específica”.(TRAVAGLIA-2003-notas pessoais na disciplina Tópicos em Lingüística IV: tipologia textual). Esta função social, segundo o autor, embora seja ‘pressentida’ e vivenciada, quase sempre não é de fácil explicitação, e este é um ponto que ainda precisa ser objeto de maior atenção e desenvolvimento na pesquisa. Travaglia (2003b) admite que o gênero possui a seguinte característica enquanto texto:

uma função social estabelecida dentro de quadros sociais institucionais ou de outra natureza, claramente definidos e que dão as condições de felicidade para ocorrência, inclusive quem são os seus produtores esperados ou mesmo ‘autorizados’ pela sociedade. (TRAVAGLIA, 2002b, p.130).

Isso posto, lembramos que o lugar social das tiras continua sendo, hoje, a mídia, ou seja, a veiculação desses textos continua sendo os meios de comunicação de massa, de onde eles provieram. A eventual publicação de livros decorre, geralmente, da compilação de textos anteriormente publicados em jornais ou internet.

O autor ainda questiona a dificuldade de se resgatarem gêneros em épocas remotas, quando a função social se modificou ou ficou perdida no tempo. Para nosso estudo, estamos considerando o *gênero tira*, a partir de seu aparecimento no tempo, já que o nosso objeto de estudo marca sua inscrição na sociedade em 1907 – *daily strip* – em publicações diárias dos jornais dos Estados Unidos. (Bibe-Luyten, 1985, p.20).

A questão do *gênero* parece encontrar na maioria dos teóricos um consenso quanto a sua função social. Em Dolz e Schneuwly (2004), por exemplo, retomando Bakhtin, encontramos a seguinte referência:

Uma das particularidades deste tipo de instrumento - como de outros, aliás - é que ele é constitutivo da situação. (...) A mestria de um gênero aparece, portanto, como co-constitutiva da mestria de situações de comunicação. Situando-nos na perspectiva bakhtiniana, consideramos que todo gênero se

define por três dimensões essenciais: 1) os conteúdos que são (que se tornam) dizíveis por meio dele; 2) a estrutura (comunicativa) particular dos textos pertencentes ao gênero; 3) as configurações específicas das unidades de linguagem, que são sobretudo traços da posição enunciativa do enunciador, e os conjuntos particulares de seqüências textuais e de tipos discursivos que formam sua estrutura. (DOLZ e SCHNEUWLY, 2004, p.52)

A proposta de Dolz e Schneuwly está orientada para propósitos didáticos, mas, ainda assim, é possível perceber a função social que os autores delimitam, quando tratam de gênero, assim como, a inter-relação entre *texto, gênero e discurso*.

Silva (1999), adotando a nomenclatura de Bakhtin, prefere a expressão “gênero discursivo”, para se referir à “designação que diz respeito a todas e quaisquer manifestações concretas do discurso produzidas pelos sujeitos em uma dada esfera social do uso da linguagem” (SILVA,1999, p.105), tais como: carta, bilhete, piada, bate-papo, história, caso, notícia, missa, etc. Ou seja, todas as manifestações comunicativas (re)conhecidas por nós empiricamente, atualizadas na forma de texto, são gêneros discursivos, e assim também, entendidos neste trabalho.

A releitura que vem sendo feita da obra de Bakhtin faz emergir, de acordo com estudos teóricos, a confirmação de uma certa regularidade no uso de certos textos, apontando, assim para o conceito de *gênero*, como uma estabilidade de fato, que, entretanto, pode evoluir, mudar, pois, é volátil, porquanto depende do uso que a sociedade faz desse texto, em cada época, de acordo com as necessidades de comunicação. Diferentemente da noção de *tipos* que se restringem à narração, descrição, argumentação, injunção, etc. e variam menos, “os vários gêneros são constituídos pelos tipos que são básicos”. (TRAVAGLIA, 2002a).

A noção de *gênero textual/discursivo*, nos tempos atuais, é tributária do pensamento bakhtiniano. Bakhtin (2002a) já assinalava em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, que “cada época e cada grupo social possuem seu repertório de formas de discurso na comunicação sócio-ideológica” (BAKHTIN, 2002a p.43). Para este autor, a linguagem se atualiza na materialidade do signo ideológico nas formas concretas de comunicação oral ou escrita a que ele denomina de *gênero do discurso*. Com base nas formas de enunciação é que as formas de comunicação verbal podem ser classificadas. Bakhtin (2000) retoma a noção de *gênero* em *Estética da Criação Verbal* e, reconhecendo a dificuldade da apreensão de objetos heterogêneos, como a réplica do diálogo cotidiano, o relato familiar, a carta (com suas variadas formas), a ordem militar padronizada etc, propõe levar em consideração a diferença essencial entre gênero de *discurso primário* (simples ou da oralidade) e o gênero *discursivo secundário* (complexo). Dentre os últimos estão o romance, o teatro, o discurso científico, o

discurso ideológico etc., que aparecem em circunstâncias culturais mais evoluídas e figuram em instâncias públicas mais formais. Pertencem ao discurso primário as interações verbais que acontecem nas atividades cotidianas e/ou íntimas em seus mais variados níveis (do discurso didático ou, filosófico ou sociopolítico). A transmutação dos gêneros em outros acontece quando, por exemplo, o gênero secundário absorve o primário. O diálogo inserido no romance, por exemplo, perde sua relação imediata com a realidade e passa a integrar a realidade do romance concebido como fenômeno da vida literário-artística e não da vida cotidiana. Nesse caso, embora elaborados pela comunicação cultural mais complexa, os gêneros secundários correspondem a uma interface do gênero primário.

Segundo Bakhtin (2000), a aquisição e conhecimento dos gêneros, “tipos relativamente estáveis de enunciados”, evita que, a todo momento, estejamos criando novas maneiras de comunicação:

Para falar, utilizamo-nos sempre dos gêneros do discurso, em outras palavras, todos os nossos enunciados dispõem de uma forma padrão e relativamente estável de estruturação de um todo. Possuímos um rico repertório dos gêneros do discurso orais (e escrito) (...) Esses gêneros do discurso nos são dados quase como nos é dada a língua materna, que dominamos com facilidade antes mesmo que lhe estudemos a gramática. Os gêneros do discurso organizam a nossa fala da mesma maneira que a organizam as formas gramaticais (sintáticas). (BAKHTIN, 2000, p. 301-302).

Bakhtin também admite que a diversidade de gêneros, padronizados, mais livres, plásticos, criativos se deve ao fato de os textos variarem conforme as circunstâncias, a posição social e o relacionamento pessoal dos parceiros, pois, elabora-se o enunciado em função da eventual reação-resposta a qual é o objetivo preciso de sua elaboração. A vida dos gêneros depende, portanto, das formas particulares de ver o mundo, conforme a época e a história. Por isso, deve haver tantos gêneros quanto as atividades comunicativas de que fazem uso as comunidades lingüísticas. Para Bakhtin (2000), “os tipos relativamente estáveis de enunciados”, marcados sócio-historicamente estão diretamente relacionados às diferentes **esferas sociais**, ou **situações sociais**, com **características temáticas, composicionais e estilísticas** próprias de cada um dos textos que ele reconhece como *gêneros*. (grifo nosso). Essas características prevêm, necessariamente, um tempo e um espaço (condição sócio-histórica).

No âmbito das possibilidades de comunicação, a escolha de um gênero determina a especificidade dessa interação, dentro de uma esfera social. A concepção de gênero, por esse

viés, está sujeita a “mudanças decorrentes das transformações sociais e de novos arranjos da organização e acabamento da arquitetura verbal, assim como de modificações do lugar atribuído ao ouvinte”. (KOCH, 2003, p.54). Assim, os gêneros oscilam, e pendem para a instabilidade e mudança, nas variáveis que só podem ser resgatadas na história. Nesse ponto a noção de gênero nos leva à visão de textos como uma rede em extensão progressiva, mas também sujeita à retração, quando algumas formas comunicativas perdem sua função ou funcionalidade.

Para Travaglia (2002 a, 2003a), apesar de matizes que aproximam as noções de *tipos*, *gêneros e espécies*, os *tipos* não têm existência independente dos *gêneros*. *Tipos e espécies* tomam vida na comunicação, na configuração dos *gêneros*. Os *tipos*, na verdade, atualizam-se nos *gêneros*, por isso, o autor reconhece a necessidade de tratar as noções tipo e gênero, como de naturezas diferentes. Para este autor, não se trata, tão somente, de nomenclaturas diferentes, e desse modo, admite a primazia do funcionamento do *gênero*, em detrimento do *tipo*, na sociedade.

Neste trabalho, estamos considerando o conceito de *tipo*, como uma forma de textualização, que faz emergir uma forma de interação ou interlocução, um modo de ação que são distintos conforme sejam as relações interacionais, mas por outro lado, mantêm *relações estáveis* – regularidades - de interlocução, dependentes do projeto discursivo do enunciador (Travaglia,1991); e o conceito de *gênero* a partir de Bakhtin (2000), pois admitimos que a interação verbal se dá por meio de gêneros que surgem ou desaparecem, conforme a necessidade de uso desse gênero ou saturação dele. Por isso, novos modelos comunicativos são incorporados nas interações verbais, como práticas sociais.

Os gêneros, conforme Bakhtin (2000), operam como facilitadores para a compreensão dos textos, pois apontam caminhos prováveis de análise e interpretação, prospectivamente. Segundo este autor, quando falamos, escrevemos, ouvimos, ou lemos um texto, temos a noção de um todo acabado, justamente pelo conhecimento prévio do próprio *gênero* que usamos nas relações comunicativas. Portanto, a noção de *gênero*, neste trabalho, está relacionada à materialidade lingüística e discursiva que encontramos concretizada, nas diversas formas de interação social. Assim, perceber a regularidade da utilização da língua como um processo, com múltiplas e heterogêneas realizações sociais é fundamental para compreender como se organizam e se diversificam os gêneros.

O pensamento deste teórico russo preocupou-se especialmente com a descrição do romance como um gênero que ele pretendia privilegiar. A noção de gênero em Bakhtin – conforme definida na sua teoria do gênero romanesco - caracteriza-se como uma diversidade

social de linguagens tomadas como um conjunto harmônico, atravessado de diferentes vozes individuais, organizadas estilisticamente. Para o autor, as unidades estilísticas nas quais o todo se decompõe são habitualmente:

- 1- A narrativa direta e literária do autor;
- 2- A estilização de diversas formas da narrativa tradicional oral;
- 3- Estilizações de diversas formas da narrativa (escrita) semiliterária tradicional (cartas, diários, etc.);
- 4- Diversas formas literárias, mas que estão fora do discurso literário do autor;
- 5- Os discursos dos personagens estilisticamente individualizados.

A combinação destas unidades, aparentemente independentes, integram-se no todo, organizando esta unidade superior em variedades estilísticas e lingüísticas. (Bakhtin, 1998). Por isso, o *gênero* é um todo heterogêneo, mas que comporta uma relativa homogeneidade, passível de recuperação e de análise.

A noção de *gênero* de Bakhtin (2002 a, b) não pode ser vista desvinculada de sua concepção de linguagem. Implica, não apenas, as formas lingüísticas no sentido determinista, como composição estrutural, mas, também, a noção de sujeito, de alteridade, incorporação de enunciados do “outro”, o diálogo com outros enunciados que vieram antes, o discurso réplica. Estes aspectos singularizam o pensamento bakhtiniano e devem ser tratados na seção seguinte.

5-O TEXTO-DISCURSO E O SUJEITO DE MUITAS VOZES

A abordagem de Bakhtin sobre a língua/linguagem, discutida em vários textos, está ancorada em uma visão interacional. Para este teórico, o que existe de fato é o processo lingüístico de interação verbal, como um processo criativo que se materializa na enunciação. E toda enunciação é um diálogo.

Apesar de Bakhtin recusar as classificações fechadas, apesar das indeterminações de alguns conceitos postos, às vezes, de forma ambígua, contradissente ou equivalente - *discurso/enunciado*, *texto/discurso*, *dialogia/polifonia* - não podemos negar que as reflexões do autor sobre a linguagem são antecipadoras, ou precursoras das principais orientações teóricas sobre o texto e o discurso. A proposta de Bakhtin, alicerçada especialmente na visão filosófica da linguagem, ignora os conceitos herméticos da lingüística imanente, e por isso os termos ou conceitos devem ser entendidos no conjunto da obra, levando-se em conta os contextos em que são inseridas as reflexões filosóficas, literárias ou lingüísticas, como idéias

não-excludentes, que se entrelaçam e se completam nos vários textos, escritos por ele, ou pelo chamado Círculo de Bakhtin.

O caminho que Bakhtin fez foi oposto àquele que toma a língua como objeto de estudo, por isso, prefere ver nas ciências humanas o próprio homem. Este homem é concebido como produtor e receptor de textos/discursos, que se tornam dizíveis em determinados contextos sociais. A lingüística é para o autor uma metalingüística, responsável pela explicação dos enunciados, e pelas situações de interação verbal, nas diversas esferas sociais. Para isso, aponta um dos conceitos basilares para a constituição da linguagem: o *dialogismo*.

A noção de língua/linguagem, na perspectiva bakhtiniana, pressupõe a relação dialógica entre os interlocutores, como condição para o estabelecimento do sentido. “O sujeito da cognição procura interpretar o outro sujeito, em lugar de apenas conhecer o objeto”, (BARROS, 1997, p. 29), pois o sentido só se completa na interação com o outro. O conceito de *dialogismo* discursivo de Bakhtin, fonte primeira da maioria das teorias do discurso, estabelece que “a segunda voz, uma vez instalada no discurso, do outro, entra em hostilidade com o seu agente primitivo e o obriga a fins diametralmente opostos. O discurso se converte em palco de lutas entre duas vozes”. (BAKHTIN, 2002b, p.194). Portanto, o *dialogismo*, noção que perpassa todo o pensamento do autor, determina a noção de discurso - e se confunde com ele - pois se constitui de duas faces opostas: o individual e o coletivo. Para o autor, a palavra não pertence inteiramente ao eu-enunciador, antes é o resultado de várias vozes, é sempre perpassada de outros “eus”. Ou seja, a rigor, não existe um “eu” mas um “nós”, resultado de convergências, divergências, posições e/ou contradições da vida social. Com essa visão, o autor introduz o conceito do *sujeito*, marcado pelo social:

O ser refletido no signo, não apenas nele se reflete, mas também se refrata. O que é que determina esta refração do ser no signo ideológico? O confronto de interesses sociais nos limites de uma só e mesma comunidade semiótica, ou seja: a luta de classes. (BAKHTIN, 2002, p.46, grifo do autor).

O sujeito falante, o ser que fala o “seu” discurso, é um “homem essencialmente social, historicamente concreto e definido. Seu discurso é uma linguagem social, e não um ‘dialeto individual’”. (Bakhtin, 1998, p. 135). Por isso, as falas “virtuais” dos personagens, como acontece no romance, podem ser vistas como um plurilingüismo, um ponto de vista sobre o mundo e aspiram por significação na interação com o leitor. O sujeito heterogêneo, conforme visão bakhtiniana, é constituído por outros falares, por outras posições ideológicas e históricas. As palavras, os signos produzidos por este sujeito, são “ tecidas a partir de uma

multidão de fios ideológicos e servem de trama a todas as relações sociais em todos os domínios”. (BAKHTIN, 2002, p.41). Este sujeito heterogêneo implica, portanto, a noção de *dialogia*. A interação verbal, por esse viés, se faz mediada pela fusão dos contextos sócio-histórico e ideológico, como duas vias que se completam e são indissociáveis. O discurso é, também, um “diálogo entre discursos” é “discurso de outrem”. Assim, para Bakhtin:

os enunciados não são indiferentes uns aos outros nem são auto-suficientes; conhecem-se uns aos outros, refletem-se mutuamente. São precisamente esses reflexos recíprocos que lhes determinam o caráter. O enunciado está repleto dos ecos e lembranças de outros enunciados, aos quais está vinculado no interior de uma esfera comum da comunicação verbal.(BAKHTIN, 2000, p. 316).

Procuramos em Barros (1997) a síntese do pensamento bakhtiniano para o conceito de *dialogismo*, refletido em várias obras, e muitas vezes, empregado pelo autor como variante de pluriglossia, polifonia, multidiscurso. A questão que norteará nosso estudo deve ser, portanto, conforme a exposição que segue, segundo esta explicitação. A autora apresenta duas noções para o *dialogismo* bakhtiniano: o *diálogo entre interlocutores* e o *diálogo entre discursos*. No primeiro caso, a autora destaca: a) a relação entre sujeitos (interlocutores que interagem) e a relação dos sujeitos com a sociedade; b) a intersubjetividade é anterior à subjetividade, pois a relação entre os interlocutores não apenas funda a linguagem e dá sentido ao texto, como também constrói os sujeitos produtores de texto.

No segundo caso, o discurso mantém relações com outros discursos, os discursos histórico-sociais e ideológicos recuperados na enunciação. São discursos que se entrecruzam com outros discursos. A orientação deste discurso para o “já dito”, ou seja, o diálogo entre discursos, nos faz compreender a natureza interdiscursiva da linguagem e o termo *interdiscursividade* usado neste trabalho. Este termo remete ao discurso depositado na memória, recuperado, transmutado, revestido de significados novos. O *dialogismo* concebido sob esses dois aspectos é a condição de sentido da linguagem. Com esta noção dialógica de linguagem, o texto é entendido como um “tecido de muitas vozes”. Assim, os enunciados ou texto-discurso, na interação verbal só se completam no outro, pois suscitam a réplica, a contrapalavra, o diálogo com os interlocutores e com outros discursos guardados na memória individual e coletiva.

Ao termo *polifonia* reservam-se as estratégias discursivas de muitas vozes, que se opõem à *monofonia*, discurso que procura ocultar as vozes. Segundo Bakhtin na *polifonia* as

vozes são plenivalentes, equípotentes, porquanto participam do diálogo com outras vozes em pé de igualdade. Apesar da complexidade do conceito, consideramos que, nos textos polifônicos, os diálogos entre os discursos deixam-se ver ou entrever de modo conflitante, de modo que nenhuma voz se sobreponha à outra. Os pontos de vista dos diferentes personagens e do narrador/enunciador lutam entre si, sem perder a identidade enquanto vozes e consciências autônomas. Desse modo, Bakhtin distingue a *polifonia* como a multiplicidade de vozes “independentes e imiscíveis”. Neste tipo de enunciação, as personagens são “não apenas objetos do discurso do autor mas os próprios sujeitos desse discurso diretamente significante”. (BAKHTIN, 2002, p.4).

Brait (1997) lembra que as questões relacionadas ao sentido e à significação aparecem no percurso reflexivo de Bakhtin,

sinalizadas necessariamente a partir de conceitos que envolvem o que hoje definimos como dialogismo, polifonia, interdiscurso, heterogeneidade e que, se nem sempre correspondem a palavras estabelecidas pelo autor, constituem ao menos sínteses das idéias que mobilizam seus trabalhos. (BRAIT, 1997, p.92).

As contribuições de Bakhtin para a noção de sujeito que fala no romance, o ser que reflete o mundo e é perpassado por outras vozes sociais e/ou individuais, também são significativas e ofereceram luzes para a interpretação das posições do produtor das tiras no nosso estudo. Distinguimos os termos *autor* e *enunciador*. Assim, estamos tomando como *autor* o indivíduo empírico, reconhecido nos textos literários como o produtor físico do texto; e como *enunciador* o “eu” que se coloca como responsável pela enunciação. O *enunciador*, por sua vez, também pode ser reconhecido em duas instâncias: como *narrador* e como *personagem* (e eventualmente como *narrador-personagem* e /ou *autor-personagem*). Estas entidades são reconhecidas como *locutores*, pois, suas vozes se deixam ouvir por meio do discurso direto ou de outras formas de falar no texto. Por isso os termos *locutores*, *personagens* e *narrador* são usados, indistintamente, na análise das tiras.

Neste trabalho, portanto, estamos propondo uma analogia com a literatura e levamos em conta os seguintes conceitos tomados dos estudos literários com seus equivalentes na análise do discurso:

Autor= (quem inventa, imagina) ----- Fernando Gonsales, Laerte, Angeli...

Enunciador = (perspectiva de quem vê, diz, narra, argumenta, disserta, expõe...)

Locutor = (quem fala) ----- *Narrador* e *Personagem*

Estes termos são empregados, neste trabalho, para distinguir as várias formas estruturais e discursivas que o sujeito toma ao enunciar e são reconhecidos, aqui, como equivalentes conforme explicitação acima, além de considerarmos, também, a posição participativa do leitor, pois, sem essa interação, o texto é apenas uma página inócua e o diálogo não se estabelece. Para Bakhtin, a categoria do ouvinte é parte inseparável e constitutiva de todo enunciado. Por isso, na relação desse “ouvinte” com o texto, consideramos a seguinte identificação:

Interlocutor/enunciatário ----- leitor (aquele que interage buscando os significados)

O interlocutor não é apenas o leitor, alguém fisicamente concreto, apesar de ele ser também, parte de todo significado, mas deve ser entendido, principalmente, como o “ouvinte”, com seu horizonte social sobre o qual cada sinal ganha o seu sentido.

6-TEXTO E DISCURSO NA VISÃO DE ORLANDI

A nossa proposta pretende abarcar os níveis *textual* e *discursivo*, conforme anunciado anteriormente. *Texto* e *discurso* são conceitos diferentes, mas interligados e interdependentes, quando se trata de explicar o funcionamento da língua, isto é, como a unidade comunicativa acontece na concretização dos textos. Do texto é possível construir os sentidos partindo da competência textual que o interlocutor tem da língua, interagindo no estabelecimento dos sentidos, dentro de um ponto de vista dependente de fatores socioculturais e interpessoais (Koch e Travaglia, 1991).

A modernidade favoreceu novas formas de textualidade, com novos contextos de realizações, isto é, novas condições de produção. Nesse sentido, em ciências humanas, as produções não-lingüísticas são passíveis de análise. A noção de *texto*, neste trabalho extrapola aqueles postos pela lingüística imanente, e por isso, tomamos de Orlandi (2001) o conceito com o qual nos identificamos e reconhecemos neste trabalho:

uma unidade de análise feita de som, letras, imagens, seqüências, com uma extensão dada, com (imaginariamente) um começo, meio e fim, tendo um autor que se representa em sua origem com sua unidade lhe propiciando coerência, não-contradição, progressão e finalidade. (ORLANDI, 2001, p.91).

O conceito posto considera o *texto* como unidade complexa, cujo plano de manifestação é de natureza verbal, visual e/ou verbo-visual. O texto se apresenta como um todo, uma unidade de análise e implica a sua contraparte, o discurso. (Orlandi, 2001). O *discurso*, segundo Orlandi (1987), é um lugar de investimentos sociais, históricos, ideológicos, por meio dos quais os sujeitos interagem em situações comunicativas. Enquanto o *texto* se abre como objeto simbólico com possibilidades de leituras, com possibilidades do sujeito significar, o discurso resulta em incompletude, jogo de significados inscritos na história e na memória. O texto é para o analista o lugar da relação com “a representação física da linguagem”, seja ela um signo verbal ou visual. Nos textos como as tiras, existem características de natureza semiótica, que são, portanto, consideradas como a necessária injunção das linguagens verbal e não-verbal. A estrutura textual é vista como sendo dotada de uma coerência interna resultante da conjugação desses tipos de linguagens. Essa dimensão específica da construção textual, como objeto também visual, integra, portanto, a análise de dois discursos (o visual e o verbal), como forma de recuperar os sentidos, com sujeitos em atividade, no meio social e histórico.

Estamos entendendo, portanto, a prática textual-discursiva como uma prática intersemiótica, na medida em que integra produções não somente lingüísticas, mas de outros domínios semióticos, como o pictórico, caso específico das tiras. Pois, um mesmo sistema de restrições semânticas pode operar sobre domínios semióticos lingüísticos e não-lingüísticos, como “suportes semióticos interdependentes e sujeitos às mesmas escansões históricas, às mesmas restrições temáticas” (Maingueneau, 1984 apud Cardoso, 2003, p.47), caso participem da mesma prática ou formação discursiva. É assim que vemos o texto e o discurso.

Além desses conceitos, segundo Orlandi (1987), no *discurso*, os enunciados determinam o que pode e deve ser dito, configurando *regularidades* lingüísticas explicadas nas formações discursivas, determinadas pelas condições de produção. O discurso considera, pois, tanto o contexto de situação como o contexto sócio-histórico e ideológico. A questão enunciativa deve ser relevante, pois, a tira é produzida dentro de uma seção específica do jornal, preenchendo determinadas condições de produção, que possibilitam a percepção dos embates discursivos, que se travam entre as formações discursivas no espaço da enunciação.

O nível lingüístico apenas não dá conta de distinguir as várias possibilidades de interação verbal. Para distinguir os vários níveis de interação é preciso ultrapassar os sentidos da língua (imaneente, com sentido único e imutável) e propor a análise do texto de modo a superar o limite das marcas formais, ainda que estas marcas sejam da enunciação pois,

as marcas formais podem afetar o processo de enunciação de perspectivas diversas: por exemplo, o apagamento do sujeito no discurso da história e no discurso científico têm direções diferentes. No discurso da história, o argumento do sujeito produz um efeito de objetividade dos fatos (o próprio fato fala nesse discurso); no científico, produz o efeito de objetividade do conhecimento (a voz desse discurso é a voz do saber).(ORLANDI, 1986, p.120)

Portanto, reconhecemos, ainda, a necessidade de um plano discursivo que supere o nível das marcas formais, uma vez que, estas não são suficientes para a análise do funcionamento da língua. Orlandi (1986) propõe a diferença entre *marcas*, que dizem respeito à organização interna do discurso, e *propriedades*, que focalizam a totalidade do discurso em relação às condições de produção. O que significa que as propriedades, segundo a autora, relacionam-se com a exterioridade.

O nosso estudo, portanto, pretende evidenciar as marcas formais dentro do discurso, assim como o próprio discurso, com suas propriedades, levando em conta a noção de texto (no sentido amplo), conforme concepções de Orlandi. (1986, 2001). Para Orlandi (1986), o texto pode ser visto e analisado enquanto *discurso*, a partir da forma como se articulam as marcas às *propriedades* dos discursos, e desse modo, temos um *tipo* de texto que resulta desse funcionamento discursivo.

A tipologia proposta por Orlandi (1987) descreve *o discurso lúdico, o polêmico e o autoritário*. O discurso lúdico é o que “vaza”, é ruptura; no discurso polêmico, a verdade é disputada pelos interlocutores; no discurso autoritário, prevalece o sentido único, ainda que de diferentes formas. Além do mais, os discursos tendem para um certo nível de dominância, não existem, necessariamente, de forma pura, e as configurações são determinadas nas interlocuções. Compete ao leitor perceber no texto as ancoragens lingüísticas, os não-ditos. A autora reconhece que a noção de tipo é necessária como princípio de classificação para o estudo do uso da linguagem, ou seja, do discurso e como propósito metodológico. A tipologia de Orlandi (1987) circunscreve-se na relação linguagem/contexto. O contexto entendido no sentido estrito – situação de interlocução, circunstâncias de comunicação, instanciação de linguagem – e no sentido lato – determinações histórico-sociais, ideológicas. Ou seja, a proposta tipológica da autora está intimamente ligada à relação do texto com as suas condições de produção. Tratemos de falar agora sobre o discurso *lúdico*, segundo Orlandi, que a princípio, é o que nos interessa de modo especial.

Discurso lúdico é aquele em que a reversibilidade entre os interlocutores é total, sendo que o objeto do discurso se mantém como tal na interlocução, resultando disso a polissemia aberta. O exagero é o non sense. (ORLANDI, 1987, p.154) (grifo da autora)

A *reversibilidade*, portanto, determina a dinâmica da interlocução. A partir da intensidade da reversibilidade, os interlocutores trocam os papéis e a voz do enunciador ecoa com sentidos vários de modo a permitir significações múltiplas, sentidos vários. Isto porque o discurso pode ser entendido pelo seu avesso ou reverso, do lado contrário: diz-se alguma coisa querendo dizer outra. Nesta proposta, a função referencial é a menos importante, mas na relação de tensão entre os interlocutores o pólo é a polifonia.

Entendemos, porém, que essa designação é ampla, pois submete ao mesmo nível todos os discursos polissêmicos, tais como o literário, por exemplo, e não trata da questão do riso, pois a noção de *non sense* não implica, necessariamente, o riso, a graça, pois, pode-se entender o *non sense* como característica do texto tão somente hermético, fechado, incompreensível. É neste aspecto que retomamos a noção de *regularidade*, conforme Guimarães (1986, apud Travaglia, 1991, p. 38): “se um texto é de certo tipo é porque há certa correlação entre uma propriedade configurada por condições de produção e certas marcas”.

É por meio da interação verbal que o *discurso* se inscreve enquanto um conjunto de *regularidades* lingüístico-discursivas que determinam um processo que marca um tipo de convenção. Nesse aspecto o tipo de texto resulta de “um funcionamento discursivo sendo este último definido como atividade estruturante, com finalidades específicas”. (ORLANDI, 1987, p.153). Como veremos, as tiras remetem ao humor. O interlocutor, no caso, não assiste passivamente, mas pelo contrário, participa, interage, como um jogador lendo no espaço intervalar, tentando encontrar a graça. “O jogar com o outro opera no espaço do não-dito, do semi-desvendado ‘sugerido’ mais do que do evidenciado e do dito”. (Authier- Revuz, 1982, p. 6).

Trataremos do assunto posteriormente, quando pretendemos retomar e relacionar o *discurso lúdico* com o *humor* a que os textos deste trabalho se prendem. Por ora, antecipamos que nos textos humorísticos, os sentidos plurivalentes remetem ao riso, conforme a nossa hipótese, através de um recurso não apenas de marcas formais, mas essencialmente, de marcas típicas da *propriedade* do discurso, evidenciadas pelas *regularidades*. Essas regularidades podem ser confirmadas, nas tiras, como veremos depois, na análise. Portanto, estamos considerando como regularidade a relação unívoca entre os textos (tiras) que sempre remete ao mesmo fim ou objetivo comunicativo, como constância enunciativa, ou seja, em todos eles

há a reincidência dos propósitos que marcam a perspectiva do enunciador em relação ao enunciatário.

No texto humorístico, essas formas de articulação dos discursos são, provavelmente, as da contradição, “ruptura”, e isto acontece quando a expectativa é quebrada, ou seja, o que provoca o humor é uma enunciação que leva a uma situação/reação não esperada pelo interlocutor, no mundo real. A quebra da expectativa dos sentidos esperados provoca um outro sentido fora de si mesmo, fora daquilo que é convencional ou normal. É o que chamaremos de efeito de sentido. Assim, o humor e sua manifestação explicitada no riso, nasce de antagonismos, de oposições, falsos equilíbrios, de choques de idéias, “provém do conflito entre ações sociais”. (Menezes, 1974, p.8). O texto, nesse caso, implica deslocamento de sentidos, ruptura de processos de significação, o jogo com o equívoco, uma forma de posicionamento essencialmente polissêmica. A *polissemia* é, portanto, um dos fatores essenciais para a descrição do que estamos considerando regularidade.

7- CONCEPÇÕES SOBRE O HUMOR

Desde Aristóteles até os dias de hoje, filósofos, historiadores, psicólogos, sociólogos, lingüistas e outros estudiosos indagaram sobre o riso. Bakhtin (1987) tratou do assunto, pela perspectiva literária, com a análise que fez da obra de *François Rabelais*, no livro *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. O autor desenvolve a noção de *carnavalização* ao descrever as festas medievais, consideradas como a “segunda voz do povo”, uma voz que se contrapõe à oficial.

No estudo bakhtiniano, o riso advém do rompimento com as instituições. A partir da suspensão da ordem estabelecida, inaugura-se uma nova ordem, para comemorar o lado festivo e alegre da vida, sem medo da punição. A questão do *dialogismo* é também, importante neste aspecto, pois a voz não-oficial é a outra voz, voz do povo, que se instala no discurso. A *carnavalização*, nos textos bakhtinianos, identifica-se com a multiplicidade de vozes, a ambivalência, a dualidade de posicionamentos. Na visão de Bakhtin são os lados oficial e o popular. Segundo o autor, na Idade Média, às cerimônias oficiais sérias havia, sempre, a contraposição popular:

Ofereciam uma visão de mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial, exterior à Igreja e ao Estado; pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, um segundo mundo e uma segunda vida aos quais os homens da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção(...) Isso criava uma espécie de dualidade do mundo. (BAKHTIN, 1987, p. 5).

O riso carnavalesco é um riso festivo, humanista, patrimônio do povo. Atinge todas as coisas e pessoas. O mundo inteiro parece cômico e jocoso, no seu alegre relativismo. É ambivalente, por que contrasta alegria com sarcasmo, nega e afirma, amortalha e ressuscita, simultaneamente. Expressa uma opinião sobre o mundo e inclui os que riem. Ao contrário do riso puramente satírico, negativo em que o autor se coloca fora do objeto e simplesmente se opõe a ele, transformando o risível em um fenômeno particular, no riso *carnavalesco*, o homem renasce e se renova, é fenômeno universal e não reação puramente individual.

A valorização do carnaval implica a vitalização de gêneros populares considerados menores, como a *paródia*. Na *paródia*, a linguagem torna-se dupla, admite a transgressão e subverte o texto primitivo. Dessa inter-relação de textos, provém, a noção de dialogia. A *carnavalização* é o triunfo da forma dialógica, pois, o conceito remete à idéia de coexistência de duas vozes antagônicas, em um mesmo texto. O que o autor chama de dialogia e pluralidade de vozes é significativo, pois o projeto de Bakhtin explora o riso nos seus múltiplos tons, focalizando, principalmente, a visão das classes populares. Por isso, o riso, na obra de Bakhtin, é riso popular das praças públicas, é festivo, alegre, e se opõe à seriedade dos cultos oficiais. A transgressão do código lingüístico (lógico, social), no carnaval, só é possível e eficaz porque se relaciona a uma outra lei. Assim, o *dialogismo* é “o duplo, a linguagem e uma outra lógica”. (KRISTEVA, 1974, p.70). Neste aspecto, o projeto teórico de linguagem de Bakhtin se mantém fiel à noção de diálogo e por este viés explica também o riso.

Raskin (1987) estudando, principalmente, as piadas na área da Lingüística Textual focaliza-as na perspectiva da teoria semântica da linguagem. Afirma que o texto é humorístico, quando há mudança do modo de comunicação confiável (*bona-fide*) para o modo não-confiável (não *bona-fide*), estruturado com base em marcas lingüísticas. Admite que o texto humorístico comporta oposições tais como situação real e situação não real, possível/impossível, normal/anormal. Tudo marcado, pragmaticamente, na superfície textual.

Bergson (1987), nos primórdios do século XX, já apontava, em um ensaio, os processos de fabricação do riso, sob a perspectiva filosófico-psicológica do comportamento humano. O autor, cujo trabalho focaliza a análise do humor a partir de peças teatrais

(comédias, farsas), identifica-o como uma espécie de descompasso com o mundo real. Rimos daquilo que soa desafinado, fora da simetria da vida social. Rimos das coisas que provocam um certo estranhamento, das coisas que subvertem a ordem social, tais como: disfarce, defeitos físicos, rigidez de caráter, mecanização artificial, vícios, e do efeito rígido das palavras, do efeito mecânico que a linguagem pode criar. O autor aborda o cômico, analisando-o em relação às formas e aos movimentos, o cômico produzido pela situação e pelas palavras. A comicidade de palavras ganha espaço especial na obra, pois o autor faz distinção entre o cômico que a linguagem cria (escolha de frases, palavras) e o que se consegue com a linguagem em termos de efeito.

Segundo o autor, a emoção não faz parte do riso, que provém da inteligência pura. É preciso calar a sensibilidade para que o riso tenha espaço na vida calcada na mecanização. O moral, norma de comportamento ligada à emoção, faz parte do ser humano, enquanto o mecânico faz parte dos aspectos não-humanos, programados como máquinas, susceptíveis a incidentes. As falhas, ou seja, a interferência na lógica do plano humano é a quebra do comportamento normal. E provoca o riso. Além do absurdo da situação que o riso carrega, o autor vê, também, o lado não benevolente, cujo objetivo é castigar nossos defeitos. Para analisar as ações e acontecimentos, Bergson recorre a três processos enunciativos: repetição, inversão e interferência de séries. Para formular sua análise dos mecanismos de humor, o autor afirma que a base de um dito cômico está na estratégia de se inserir uma idéia absurda em um molde de frase consagrada. Para nosso estudo interessa-nos abordar não somente o cômico produzido pelas palavras, mas de modo especial, aquele produzido por outras linguagens.

Possenti (2001) comenta sobre a necessidade e vantagem de análises, a partir de dados colhidos em textos humorísticos, para discutir sintaxe, morfologia, fonologia, regras de conversação, inferência, pressuposições etc. sob a perspectiva lingüística. Seu estudo e análise focalizam, especialmente, as piadas, que são descritas a partir dos processos textual e discursivo, mas dedica, também, parte de um capítulo de seu livro ao humor na imprensa. O autor aponta critérios não-conclusivos de subdivisão dos textos humorísticos na imprensa, segundo sua ligação maior ou menor com notícias em destaque em: a) humor dos chargistas de plantão cujo papel é de alguma forma retomar a matéria de primeira capa ou primeira página; b) o humor de autor. No primeiro caso, tem-se compromisso com o conteúdo do periódico, representa a voz da editora em um outro registro; no segundo há maior autonomia do autor nas escolhas temáticas. As tiras apontam nessa direção, com veremos. Obedecem a critérios diferentes daqueles textos compromissados com as manchetes. Portanto, as tiras,

diferentemente das charges, representam, geralmente, a própria voz do autor e eventualmente se ligam às notícias em destaque. Trataremos sobre isso depois, quando abordamos a posição do sujeito. Segundo Possenti, o que caracteriza o humor é “o fato de que ele permite dizer alguma coisa mais ou menos proibida, mas não necessariamente crítica, no sentido corrente, isto é, contrária aos costumes arraigados e prejudiciais” (POSSENTI, 2001, p.49),.

Travaglia (1992) também faz uma leitura sobre o riso a partir da abordagem lingüística e não-lingüística, focalizando de modo especial o humor na televisão brasileira. Em sua pesquisa, detectou várias formas de humor, quanto à forma de composição: 1) o humor descritivo, o narrativo, o dissertativo; 2) quanto ao objetivo do humor enumerou: riso pelo riso, liberação, crítica social, denúncia; 3) quanto ao grau de polidez, destacou: humor de salão, humor sujo, humor médio; 4) quanto ao assunto, classificou-o em humor étnico, negro, sexual, e político (este último incluído no que ele chamou de social, pois, conforme o que se enfoca pode ser político, de costumes, de instituições, de serviços, de caráter - tipo humano -, de governo, de classes, de língua).

Os códigos verificados foram o humor verbal e não-verbal. O autor destaca, também, o que provoca o riso a partir de *scripts* (estupidez, esperteza, ridículo, absurdo, mesquinhez) e de mecanismos tais como: cumplicidade, ironia, mistura de lugares sociais ou posições de sujeito, ambigüidade, uso de estereótipo, contradição, sugestão, descontinuidade de tópico ou quebra de tópico, paródia, jogo de palavras, quebra-língua, exagero, desrespeito a regras conversacionais, observações metalingüísticas e violação de normas sociais. Segundo Travaglia (1990), o humor, atividade ou faculdade humana está em todas as áreas da vida e sua importância está além do simples fazer rir.

Ele é uma espécie de arma de denúncia, de instrumento de manutenção do equilíbrio social e psicológico; uma forma de revelar e de flagrar outras possibilidades de visão do mundo e das realidades naturais ou culturais que nos cercam, e assim de desmontar falsos equilíbrios. (TRAVAGLIA, 1990, p.55).

Apesar de enfoques diferentes, acreditamos que essas teorias devem ser vistas a partir do ponto em que elas convergem, pois, é nesse aspecto, o da convergência, que nos apoiaremos para explicitar o humor nas tiras. Todos os autores concordam que o humor é da natureza humana e produz um certo tipo de oposição entre o que é equilíbrio e normalidade e a sua contraparte, aquilo que é desequilíbrio, incoerência, estranheza, que levam ao riso.

Bakhtin aponta na ambivalência, na polifonia do discurso *carnavalesco* o rompimento das formalidades relativamente à norma e às regras estabelecidas na sociedade, sob a perspectiva histórica e ideológica. Bergson aponta os processos de fabricação do riso, associados ao homem e à linguagem. O riso é fenômeno humano, pois nasce da convivência dentro de um sistema sociocultural. Travaglia explica e discute o que provoca o riso e os mecanismos que levam ao riso. Raskin considera o riso pela perspectiva lingüística e Possenti assinala o discurso “proibido”, o discurso que contraria a “normalidade social”. Todos esses propósitos colocam em xeque a conduta humana, a partir de uma perspectiva de *reversão*.

O que destacamos é que, por caminhos diferentes, todos admitem um certo tipo de inversão de posições, uma situação de pólos opostos, lados dicotômicos que se repelem, mas convivem. De um lado, a normalidade contrasta com a anormalidade, quando a expectativa é quebrada. A quebra da expectativa é significativa neste trabalho. O que queremos dizer é que essa expectativa é frustrada, porque o discurso humorístico se instala, contraditoriamente, em relação ao nosso conhecimento das coisas no mundo real/natural. É o que acontece no nível cognitivo, na fase precedente ao “efeito de sentido”, quando a organização desses sentidos não encontra correspondência. O efeito de sentido só pode ser entendido assim, porque, anteriormente, o processo de percepção da realidade não funcionou de modo esperado, de modo previsto. Antes, mostra o seu avesso na contradição engraçada. Por isso, só rimos se os modelos depositados na memória (sejam eles, sociais, culturais, lingüísticos ou de outra ordem) não se traduzirem conforme a nossa expectativa. A reversão, a quebra da expectativa está, portanto, condicionada ao conhecimento de mundo, às experiências vividas de acordo com as representações sociais. O discurso humorístico se constrói, assim, pela noção de *reversibilidade*, quando podemos extrair o seu inverso por outros processos mentais, que entram em conflito com a idéia primeira. É quando percebemos o estranho, o diferente.

Não pretendemos diferenciar o cômico, a comicidade, o lúdico, ou distinguir o humor satírico do humor irônico, neste trabalho, apesar de possivelmente, chegarmos a descrições desses níveis nas tiras. No momento, entretanto, estamos considerando a noção de humor, enquanto termo superordenado que engloba todas essas subdivisões e que, atualizado em texto, leva à graça, ao riso, às situações cômicas e divertidas. Entretanto, é interessante notar que a noção de riso não está, necessariamente, ligada a humor/ humorismo, enquanto que, o inverso é sempre reconhecido: humorismo implica o riso. O riso fisiológico pode ser consequência de um estado de tensão, de nervosismo, mas quando a situação é humorística o que se tem como resultado é a graça, é a “linguagem da surpresa” (GIL, 1991) que, com certeza, leva ao riso, à descontração, à situação de não-tensão entre o enunciador e o

interlocutor. Existem vários sentimentos que levam ao riso e por isso, várias espécies de riso: riso amarelo, riso amargo, triste, mau, irônico. O que determina o riso, conseqüência de uma interação bem humorada, é a relação de dependência entre o enunciado, os interlocutores e o contexto. É neste aspecto que o riso pode ser entendido neste trabalho, na maioria dos textos. Assim, o texto que provoca o riso é aquele, que leva ao bom humor. Nesse aspecto, retomamos a noção de *discurso*.

Brait (1996) procura descrever e interpretar determinados aspectos ligados a fenômenos lingüísticos caracterizados dentro de uma categoria ampla denominada *humor* e localizada em diferentes tipos de discurso. Dedicou-se especialmente ao assunto na análise que fez do livro *Madame Pommery*, de Hilário Tácito, na obra *Ironia em Perspectiva Polifônica*. O estudo da autora está circunscrito aos “mecanismos discursivos produtores de efeitos de sentido considerados ‘humorísticos’, e procura focalizar exclusivamente as articulações configuradas pela *ironia* como confluência de discursos, como cruzamento de vozes”. (Brait, 1996, p. 15). O ponto de vista teórico encontra nos termos *interdiscursividade* e *intertextualidade*, um recurso de linguagem, que a autora reconhece como potencializadores da *ironia*. Este processo discursivo, segundo a autora, passível de ser observado, configura diversas estratégias de compreensão e representação do mundo.

Brait (1996) vê a *ironia* como uma estratégia de linguagem que implica a cumplicidade do leitor, a partilha de uma memória discursiva que supõe a leitura das pistas lançadas pelo produtor, de modo que se possa prever o movimento do outro. A constituição do discurso irônico, como estratégia de linguagem, engloba, ainda, o discurso como fato histórico e social, e essa mobilização de vozes sociais instaura a polifonia e aponta um ponto de vista, e conseqüentemente, uma *argumentação* indireta. O termo polifonia, objeto de diferentes definições, cada uma apontando posição teórica particular, em Brait, parece relacionar-se, de maneira global, às várias possibilidades de diálogos entre os discursos. Desse modo, a ironia é sempre uma estratégia estruturante do discurso e envolve um processo polifônico. Admitir este entrecruzamento de vozes implica, na proposta de Brait, o diálogo entre outras *formações discursivas* divergentes.

II – A ARQUITETURA DOS TEXTOS

1- O Contexto histórico-social - As condições de produção das tiras

Não podemos falar de gêneros sem pensar na esfera de atividades em que eles se inscrevem, assim como as condições de produção, circulação e recepção desses textos. A trajetória que o texto do gênero **tira** fez, através do tempo, demonstra que o percurso não foi diferente da concepção de gênero idealizada por Bakhtin (2000). Se, por um lado, há uma certa normatividade que mantém os gêneros estáveis, por outro lado, as recombinações na história e no tempo permitem transgressões aos limites e a produção de novos gêneros. Parece que a teoria se comprova no gênero tira, quando o desvio do antigo se impõe como um novo gênero. Segundo Bibe-Luyten (1985), os textos quadrinizados envolvendo duas semióticas - visual e verbal - surgiram no fim do século XIX. Segundo Moya (1996), os pioneiros e precursores dos quadrinhos são o suíço Rudolph Töpffer (1799-1846), poeta, artista, humorista e professor; o alemão Wilhelm Busch (1832-1908), poeta, pintor e cartunista, criador de Juca e Chico (Max und Moritz –1865); o francês Georges Colomb (1856-1945), cujo pseudônimo era Chirtophe; e o italiano Ângelo Agostini (1843-1906) radicado no Brasil, criador de *Nhô Quim e Zé Caipora*. Todos aliavam suas qualidades literárias ao excelente nível de desenhos, em ilustrações de livros e histórias esporádicas publicadas também em livros, ou revistas.

Nos Estados Unidos, o aparecimento de *Yellow Kid*, em 1894, personagem criado por um desenhista americano (Richard F. Outcault) para o jornal sensacionalista, *New York World*, é tomado pelos pesquisadores como marco inicial para uma história das HQs (histórias em quadrinhos). As histórias engraçadas, de conteúdo muitas vezes caricaturesco, deram nome a esse gênero - *comic strip* - e apesar das novas modalidades discursivas surgidas depois, o nome permaneceu no país de origem. As histórias, publicadas em cores, eram longas e, geralmente, apareciam como suplemento dominical dos jornais. A resposta foi imediata e a popularidade dos quadrinhos concretizou a expansão desse modo de contar histórias de heróis criados por outros desenhistas que vieram depois. O que fora, até então, publicado apenas em livros teve, na imprensa de jornal e revista, o espaço para maior aceitação e veiculação. Em 1907, entretanto, sai de circulação o suplemento e aparece nos jornais a primeira tira diária –

daily strip – com o aparecimento de *Mutt e Jeff*, uma criação de Bud Fisher, que abre um novo espaço no jornal diário (Bibe-Luyten, 1985, p. 16). O aparecimento das tiras como componente interno do jornal, apresenta uma nova proposta e coincide com a explosão da imprensa norte-americana e a disputa pelo leitor. Por isso novas fórmulas, além das tiras cômicas, surgem na competição entre jornais, tais como as *tiras seriadas*, que funcionavam como um capítulo diário, como *Ferdinando*, no Brasil. (Bibe-Luyten, 1985). A difusão dos quadrinhos ainda teve nos *syndicates*, agências que funcionam como uma espécie de censura interna e controladora das publicações, um dispositivo de distribuição dos textos. No Brasil, ganhou outro nome. Os autores produtores desses textos referem-se a eles como *tiras*

Estas são as circunstâncias e o momento histórico em que estes textos se inscreveram no meio social e que marcam os **acontecimentos** que apontam as *condições de produção* do gênero. Conforme o exposto, as esferas comunicativas dos sistemas ideológicos – moral social, imprensa - corroboram para que as tiras se mantenham nos jornais com o endosso dos interesses financeiros.

As tiras que eram, a princípio, um tipo de “história em quadrinho mais curta” (Mendonça, 2002), parece não corresponderem mais a essa realidade e denominação, que julgamos precipitada, pois, acreditamos que outros componentes estruturais e discursivos devem ser relevantes e caracterizadores de um gênero específico, com marcas definidoras próprias, diferentes de outros textos quadrinizados. Apesar de as tiras manterem a linguagem pictórica das HQs, distanciaram-se destas em alguns aspectos, pois, às vezes, não contam uma “história”, mas, por outro lado, o discurso humorístico, a ironia, dos primeiros textos quadrinizados, parecem indicar uma regularidade nas tiras, ao contrário das HQs, que não estão preocupadas com um discurso específico. Portanto, a tira constitui, provavelmente, um outro gênero, diferente daquele que lhe deu origem, conforme pretendemos verificar, depois, na nossa análise. Na maioria dos jornais, que veiculam tiras, em nossa sociedade, estes textos aparecem com o título de *Quadrinhos*, geralmente, em grupo de 2, 6, 8, ou mais textos; os artigos nos jornais referem-se a esses textos como *tira* ou *tirinha*; nos livros didáticos, aparecem como *tira* ou *vinheta*. Neste trabalho, escolhemos o mesmo termo - tira - empregado pelos produtores destes textos.

Bakhtin (2000, p.348) nos autoriza afirmar que existe uma relação entre o gênero e a liberdade de criação de um novo projeto discursivo, quando afirma que “qualquer coisa criada se cria sempre a partir de uma coisa que é dada”. Com o que nos reportamos a Faïta (1997), ao se referir à noção de gênero de Bakhtin:

*Os gêneros do discurso apresentam-se ao locutor como recursos para pensar e dizer. Mas podemos, simulando uma atividade numa outra, desviar um gênero de seu destino e contribuir assim, num determinado momento da **história**, para novas formas de estratificação discursiva, conseqüentemente para o aparecimento de novas variedades entre a infinita variedade de gêneros.* (FAÍTA, 1997, p.173. grifo do autor.)

O objetivo de nosso estudo, portanto, é caracterizar as tiras, na atualidade, conforme a sua inscrição no nosso meio social, nos meios de comunicação, considerando, portanto, o *contexto de produção*. “A cada gênero associam-se momentos e lugares de enunciação específicos e um ritual apropriado. O gênero constrói o tempo-espaço de sua legitimação. Estas não são circunstâncias exteriores, mas os pressupostos que o tornam possível”. (Maingueneau, 1997, p. 36). O tempo-espaço das tiras é o midiático. As questões políticas, historicamente, postas pelo meio institucional, autorizaram e reconheceram esta enunciação, que hoje, ocupa um espaço em quase todos os jornais, além de aquecer o mercado editorial de livros e revistas.

2- Elementos Contextualizadores: o Autor e o Título

As tiras diferentemente das piadas, dos boatos ou provérbios que mantêm o enunciador no anonimato, possuem um *autor*, ou seja, possuem a figura de um sujeito que se responsabiliza pelo enunciado. O *autor* (produtor) das tiras do *Níquel Náusea* é identificado na pessoa de Fernando Gonsales, que assina os textos. Outros cartunistas, também respondem por seus textos, na *Folha de São Paulo*, como Laerte (Piratas do Tietê), Glauco (Geraldão, Geraldinho, Casal Neuras, Zé do Apocalipse, Dona Marta, Ozetês), Angeli (Chiclete com Banana), Caco Galhardo (Os Pescoçudos), Adão Iturrusgarai (Rocky e Hudson, Aline, La vie en Rose); e Jim Davis (Garfield), Dick Browne (Hägar) entre os estrangeiros, para citar alguns. O reconhecimento do nome do autor, para o leitor que já conhece os autores de tiras – Fernando Gonsales, Glauco, Laerte, etc. – por si só já faz avançar expectativas em relação ao tipo de texto. A localização do texto na página do jornal – no caso, *Folha Ilustrada* – também colabora para previsões sobre o tipo de texto.

O título das tiras, porém, é um dos elementos contextualizadores mais eficientes. O título das tiras de Gonsales remete ao personagem *Mickey Mouse* das HQs americanas, fornecendo o elemento básico para a orientação constitutiva de sentido. Formado a partir de sons semelhantes ao nome do ratinho-herói americano, o brasileiro é a contraposição daquele:

o nome é a composição ou decomposição de sons que levam à noção de insignificância (níquel/ contrapondo-se a Mickey) e à sensação de escárnio (náusea/ contrapondo-se a Mouse). Eco deformado do nome que inspirou a criação do personagem, o nome *Níquel Náusea* é engraçado porque faz paródia do primeiro no nível fonológico. Segundo o autor, a escolha de um rato para a tira deve-se ao fato de os ratos viverem no mundo dos humanos sem pedir licença, mas não nega também que o *Níquel* nutre uma ponta de inveja do sucesso do seu parente ianque e gosta de avacalhar o primo. (Gonsales, 2003, p. E7). Laerte, também quadrinista da *Folha Ilustrada*, usa de recurso semelhante na criação de seu personagem *Overman* (tira 66), um super-herói que sofre de egomania, é viciado em fliperama e conhaque e mora no Ipiranga. Os atos em nada heróicos desqualificam o *man* que não é *over* e por isso lemos o nome pelo seu avesso, como sátira aos heróis de HQs.. Adão Iturrusgarai se apropria do nome de um antigo ator americano, símbolo de masculinidade, no espaço cinematográfico, mas que na vida real era *gay*, para dar nome aos personagens amantes, *Rock e Hudson*.

Além do *Níquel Náusea* fazem parte da galeria das tiras de Gonsales a *Gatinha* que é uma rata, *Fliti*, uma barata macho (aciona na mente o nome de um produto usado para combater insetos), *rato Ruter* (cujo nome soa semelhante à extinta firma americana especializada em desentupir encanamentos), o *velho Sábio do Buraco*, além de outros animais e os personagens humanos. Assim, os nomes dos personagens também acionam a leitura pelo avesso e possibilitam a polifonia e a polissemia, contrariando a arbitrariedade do signo lingüístico.

Conforme já observara Bergson (1987) nas comédias, os títulos (O Avarento, O Jogador, O Ciumento, O Distraído, O Misanthropo), são, geralmente, um substantivo comum, “porque o vício cômico, por mais que o relacionemos às pessoas, ainda assim conserva a sua existência independente e simples” (BERGSON, 1987, p.17), porque é ele, o vício, que manobra os personagens como fantoches. Outras vezes as comédias têm um substantivo no plural ou um termo coletivo. É o que verificamos nos títulos das tiras - inclusive em outros autores - pois eles remetem, prospectivamente, ao riso destacando defeitos físicos, sátira aos problemas sociais e relacionamentos interpessoais e familiares. Dentre alguns citamos: Os Pescoçudos, Casal Neuras, Piratas do Tietê. Assim, com Bergson, observamos que o personagem cômico é um desviado, e mesmo que o nome próprio seja o título, esse é a degeneração do herói, paródia dele ou representa tipos, ousaria dizer estereótipos, pois o autor busca, instintivamente, as singularidades que “contrastam com as demais obras - poéticas ou trágicas - pela intenção inconsciente de corrigir e instruir”, e por outro lado, tem o objetivo de agradar, de fazer rir (Bergson, 1987, p.88). Neste aspecto são anti-heróis, contrapondo-se ao

herói, nos gêneros elevados. Os nomes associados aos desenhos contribuem para um tipo de texto que não pretende ser sério, mas humorístico. As nominalizações irônicas são, portanto, predominantes nos títulos das tiras e nos nomes dos personagens. Com Bakhtin (2002), podemos acrescentar que a palavra é materialidade sígnea, uma realidade que reflete e refrata outra realidade e por isso, remete a um significado fora de si mesmo. Além disso, esses personagens estão incluídos na literatura paródica e popular, cujos lastros antigos estão na categoria do carnaval (Bakhtin, 1987). Trataremos sobre estas questões no capítulo III deste trabalho.

Não podemos desconsiderar que Fernando Gonsales, o autor de *Níquel Náusea*, é veterinário e biólogo. A autoria marca alguns aspectos relevantes do próprio produtor do texto que deixa revelar a sua face quando escolhe, preferencialmente, personagens do mundo animal, porquanto o sujeito que fala nas tiras é um “homem essencialmente social, historicamente concreto e definido” (Bakhtin, 1998, p. 135). Apesar de não pretendermos levantar as questões estilísticas e particularidades de cada autor, consideramos que a pessoa que fala nas tiras é este homem social de que fala Bakhtin. Além disso, assim como o gênero romanesco, muitas tiras necessitam de falantes - locutores/personagens - que tragam o discurso original, a linguagem desse autor, que é, em certo grau, “um ideólogo”, no dizer de Bakhtin, e suas palavras são sempre um ponto de vista particular sobre si mesmo e sobre o mundo.

Os personagens das tiras em todos os autores são vários e alguns são fixos, com características próprias e permanecem na mídia por muito tempo. O contacto estreito com este gênero, possivelmente, é um elemento importante para uma leitura adequada. Segundo Eco (2004), há um acordo tácito entre o leitor e o texto ficcional. É esse acordo que permite o leitor compreender o mundo (verdades ou mentiras) de que o autor fala, dentro de uma estrutura do mundo possível em determinado texto.

3- A Caracterização Tipológica na Tessitura dos Quadrinhos

3.1. A Narração representada na seqüenciação dos quadros

A noção de *texto* conforme estabelecida no referencial teórico deste estudo (Orlandi, 2001), não se limita aos elementos lingüísticos, mas supõe um todo sincrético, composto de elementos ou signos com mais de uma expressão, e por isso o texto pode ser “lido como uma imagem”. (Eisner, 2001, p. 10). É neste sentido que nosso estudo tenta percorrer o sentido do

texto, como um objeto em que, o enquadramento, os desenhos e outros elementos atuam como um todo organizacional pleno de sentido.

Como vimos, na **narração** considerada como *história*, segundo Travaglia (1991,2003a), o enunciador se coloca na perspectiva do fazer acontecer inserido no tempo com o objetivo de dizer os fatos, os acontecimentos que constituem episódios encadeados entre si, caminhando para um fim, apontando um desfecho. Além disso, a organização global prevê uma seqüência mínima significativa: o antes e o depois marcados no tempo, por partes essenciais denominadas *complicação e resolução*. Adam (1993) também prevê essa superestrutura nos textos narrativos.

Em muitas tiras isso se efetiva na apresentação dos eventos organizados na seqüenciação dos quadros. Esse recurso gráfico dos quadrinhos orienta a história, apresentando os personagens em uma situação no tempo e no espaço. À semelhança das HQs, as tiras envolvem duas semióticas conforme Cirne e são “múltiplos os caminhos gráfico-narrativo-expressionais tanto nas tiras como nas novelas gráficas” (CIRNE, 2000, p.174). A noção de texto no sentido amplo, objeto que se lê composto de signos verbais e elementos não-lingüísticos, compõem o todo para esta análise tipológica.

Analisamos 150 tiras do *Níquel Náusea* e chegamos aos seguintes dados: todas apresentam a organização típica da *narrativa*, sendo que na maioria, ou seja, em 127 delas (84,67%), configura-se a estrutura da espécie *história* e, em 23 (15,33%), a narrativa é *não-história*. Dentre as tiras da espécie *história*, 67 (44,6%) apresentam-se enquanto seqüência de fatos que se organizam temporalmente, em quadros, mantendo a organização esquemática: *cenário, complicação, resolução, resultado*. Estes dados comprovam, de certa forma, o fato de esses textos serem, tradicionalmente, reconhecidos como *histórias em quadrinhos* mais curtas. Para Mendonça (2002), por exemplo, as tiras são narrativas curtas, de caráter sintético e são subtipo de HQs, (possuem até 4 quadrinhos), podem ser seqüências (‘capítulos’ de narrativas maiores) ou fechadas (um episódio por dia). Essa definição parece, porém, não contemplar alguns casos, como veremos depois.

Como os textos são constituídos de duas semióticas, procuramos identificar a sucessão dos eventos tendo em vista os dois signos. Levantamos o índice de textos, assim constituídos, e verificamos que a maioria é, realmente, composta de duas linguagens. Foi apurado um número insignificante de textos em que a linguagem verbal não entra na composição textual. Apenas três (2%) das cento e cinquenta tiras do *Níquel Náusea*, não apresentam essa configuração. Portanto, apesar de um índice pequeno, a história pode estar representada apenas nos desenhos. A ausência da linguagem verbal não interfere na leitura da *história*. É o

caso do texto 1 (cf.anexo): O leão furioso (quadro 1=complicação) doma o domador e, confortavelmente, toma assento na cadeira no lugar do homem.(quadro2= resolução).Os eventos são resgatáveis porque, linearmente, acionamos a vista da direita para a esquerda na seqüência dos quadrinhos. Assim, podemos perceber que a linguagem visual é suficiente para a manutenção de um tema. Além disso, o riso acontece diante da situação inusitada que é instaurada na inversão dos papéis: homem e animal. No texto 2, o humor é mais sutil e “censurado para crianças”. É preciso conhecer na fala de adultos comentários como: “sexo antes e um cigarro depois” para entender na seqüência dos quadros o que teria acontecido entre a assistente do mágico e o coelho na cartola. Os desenhos contam os fatos: o que acontece antes, durante e depois da mágica, ativando o conhecimento de mundo do leitor que lê a história completando os episódios por meio de inferências. Assim temos a *narração* de uma *história*, isto é, um caso de amor. O quadro com a cartola sem os personagens é revelador nesse aspecto. O que temos, portanto, são traços que acionam o imaginário nas curvas da moça e na cara de prazer do coelho.

Gostaríamos de evidenciar a natureza de narrativa da espécie história das tiras, pela análise de mais alguns textos, de modo a deixar claro o tipo de análise que nos levou aos dados anteriormente expostos. A partir do apelo visual-verbal, podemos construir, mentalmente, o texto 3 (anexo), na seqüência seriada dos quadros. Vejamos como os fatos se constituem em episódios ordenados no tempo, com a tira 3: Na sala de aula, o aluno, Tônico, é convidado a ler a redação que por algum motivo, não fora feita. Surge, então, a fada madrinha para salvá-lo da situação embaraçosa. A redação “escolar” desvela a situação constrangedora em que o aluno se coloca, quando lê um texto descritivo, sob a perspectiva feminina, composto das palavras: “sou linda e assanhada e gosto de rebolar pela floresta”; e por isso, Tônico é repreendido pela professora.

O percurso para se chegar a essa narrativa do tipo *história* é possível, porque podemos nos ancorar na seqüência de três cenas, representadas em três quadros que nos remetem ao espaço (escola), personagens (alunos, fada, professora) e à situação. A sucessão cronológica dos eventos pode ser resgatada a partir da linguagem, e dos elementos pictóricos (cara de preocupação, desapontamento, repreensão), além da dinâmica dos balões (indicando a fala e o pensamento) que marcam a instância da enunciação.

A estrutura esquemática do texto, tendo em vista a organização global, explicita três categorias constitutivas da história: *cenário*, *complicação* e *resultado*. O cenário é resgatado a partir do ambiente característico de sala de aula, com os personagens típicos. É pelo traço e não pelas palavras que o leitor orienta sua interpretação, situando-se no contexto escolar. A

complicação é o que faz desencadear a trama, que provoca o problema. No caso, o aluno não fez o dever (a redação), o que implica um desconforto pela falta de comprometimento com as tarefas escolares. A situação parecia ter sido resolvida com a fada – o que indicaria um desfecho feliz – se a solução não levasse ao inesperado: *o resultado* é a leitura de um texto inadequado, o que provoca o riso, caracterizando o humor. Esta tira ainda apresenta o desfecho, na interjeição indicativa de espanto e desaprovação da professora: “Tonico?” A pergunta, na verdade, funciona como desaprovação, tendo em vista o preconceito que a sociedade tem em relação aos comportamentos homossexuais.

Assim, esse texto reproduz a seqüência estrutural típica do *tipo narrativo*, com as marcas da superestrutura próprias da *história*, conforme visão de Travaglia (2002, 2003 a, 2003 b). Este resgate (orientação/cenário– complicação – resolução) se efetiva através dos dois tipos de signos: lingüístico e pictórico. O enunciador narra, usando dois signos para processar a história. O enunciatário também deve processar o sentido da leitura, lendo as linguagens: verbal e os desenhos.

A noção de narrativa de Adam (1993), também pode ser evidenciada: sucessão de eventos, unidade temática, com atores (personagens), um processo por meio do qual se forma um todo, uma história ou ação completa e uma avaliação final. Tudo isso também sob o respaldo da linguagem não-verbal.

No texto 4, a *história* se configura em uma cena de assalto. Um bandido intercepta um homem com uma faca, a fim de roubá-lo. O que se espera é que o cachorro que o acompanha venha em sua defesa, expulsando da cena o assaltante. O riso ocorre a partir da expectativa quebrada, quando o animal age como ser humano e, imitando o dono, ergue as patas em sinal de rendição. Para fazer este percurso narrativo foram usados três quadros. No primeiro, correspondente à *orientação* e *complicação*, percebemos a cena em que os personagens aparecem, assim como a linguagem verbal indicativa do ato criminoso. No quadro seguinte (*resolução*), espera-se a reação do cão, pois o dono cochicha-lhe uma frase que é entendida como um pedido de socorro (“vamos, Rex, mostre a ele o que você sabe fazer”) e no último, o *resultado*, onde está a graça: o cão não reage conforme se espera, pois o que ele “sabe fazer” é imitar o dono. Os episódios caminham rumo a um fim marcando, assim, na seqüência estrutural, o que se entende como história. Apesar de o desfecho levar à frustração – o fiel amigo do homem decepciona – ainda assim, temos um final, ainda que este dê margem a outra seqüência de atos. O homem encerra a cena exibindo a proeza do animal. A ironia da situação leva ao riso. O tempo referencial corresponde à sucessão de eventos, conforme a narrativa canônica dos textos da espécie história.

Na proposta de Adam (1993), teríamos, aqui uma seqüência dialogal, mas, levando-se em consideração os episódios e atores representados nos desenhos, podemos evidenciar a história, quando os acontecimentos caminham rumo a um fim a partir de uma complicação.

No texto 5 (touro premiado), também a estrutura da história está evidente. *Orientação*: apresentação do touro premiado através da legenda; *complicação*: a recusa do homem em admitir a premiação do animal que não possui os requisitos que, geralmente, são necessários a um touro vencedor. A *resolução* guarda o riso e a surpresa: o touro foi realmente premiado, mas por outro motivo: enviou cinco embalagens da vacina “Boizex” e foi sorteado. A graça está na relação contraditória entre os dois mundos: animal e humano e na apropriação do termo “premiado” que aciona expectativas em uma competição em que são julgadas as melhores raças. Como no primeiro quadro, a orientação (legenda e a representação visual de um touro em péssimo estado físico) não aponta na mente os esquemas que poderiam assinalar as características físicas de grande vencedor, o elemento surpresa fica no desfecho não esperado: o touro realmente foi premiado. A expectativa é frustrada no seu avesso. O que vemos pelos desenhos é a situação vitoriosa do touro, que corresponde à *resolução*.

No texto de número 6, estão no primeiro quadro a *orientação* (apresentação dos personagens), e a *complicação* (o ratinho Níquel está com coceiras) antecipada no quadro e contém a fala do personagem (*Fliti*) “vou acabar com sua coceira usando hipnose!”. Aparece aqui o *pressuposto*: Níquel está com problema de coceiras. Com isso podemos inferir a complicação que pode ser deduzida a partir desse comentário linguisticamente explicitado. A *resolução* corresponde à ação de hipnotizar e as falas típicas da situação (durma... durma...durma...), e o *resultado* não é o esperado (“não deu certo! eu estou acordado!”). O desfecho contém o humor, com uma estrutura lingüística típica da argumentação “mas seus piolhos dormiram”. O uso da conjunção (mas), com idéia de oposição, apresenta expectativas no sentido de negação dos argumentos anteriores, pois, o operador de contrajunção opera sobre os enunciados anteriores refutando-os, retificando-os, com outros argumentos que, no caso, não resolvem o problema da coceira, definitivamente. Ao enunciado anterior (a hipnose não acontece como se espera: Níquel não dorme), sobrepõe o posterior (o problema da coceira foi resolvido: “mas seus piolhos estão dormindo”). O humor provém de um desfecho (“solução”) não esperado e que não soluciona realmente o problema.

A tira 7 também apresenta a seqüência textual enquanto *história*. O primeiro quadro apresenta, concomitantemente, a *orientação* (com o cenário, as personagens, pai e filho) e a *complicação*: o problema do garoto na identificação de um réptil específico, que tem características que se assemelham a outro da mesma espécie. A seqüência de quadros

indicando o tempo, cronologicamente marcado nos desenhos, mostra que o menino, depois da informação dada pelo pai, foi verificar a espécie animal em cujo tanque a sua mãe caíra, para depois voltar com esta notícia que seria, em situação normal, alarmante. A *resolução* é representada no quadro final, quando se explicita a gravidade do problema: a mãe caíra no tanque de crocodilos e não no tanque de jacarés. O humor provém da inusitada preocupação com a precisão vocabular em detrimento da vida da própria mãe. O humor negro é o motivo do riso. A resolução, que vem como resposta à pergunta (problema do menino), neste caso, produz mais uma complicação do que um resultado que leva os eventos rumo a um fim. A *resolução* catastrófica produz o efeito do riso.

A tira 8 apresenta o recurso técnico de focalização de um detalhe, através de desenhos como um *zoom*, para depois no quadro subsequente, redirecionar o interesse a partir de uma tomada geral da cena enunciativa. Nos dois primeiros quadros a voz do enunciador se faz ouvir nas legendas: “os micróbios estão todos num canto...”, “... agora foram para um outro canto”. Os cantos formam à primeira vista, um tabuleiro de xadrez. No terceiro quadro, percebem-se os elementos que compõem a situação contextual (personagens humanos, ambiente de uma sala de jantar). O recurso tem o efeito de produzir a graça, pois a mudança inesperada de foco leva à cena da limpeza em que uma arrumadeira “acredita” que a mesa tenha ficado limpa com o ato de “passar um paninho” sobre ela. É nesse último quadro que se percebe como e porque os micróbios foram empurrados para um canto. O jogo de imagens visuais determina a leitura dessa tira que desloca para o último quadro a *complicação*: a dúvida colocada pelo personagem em relação à limpeza da mesa. É aqui que a metonímia visual cuja imagem simula um tabuleiro de xadrez é vista por inteiro, no terceiro quadro, como uma mesa xadrezada. A resposta “é claro” só pode ser resgatada em relação aos quadros anteriores, onde se percebe através dos desenhos e do enunciado explicativo ou descrição dinâmica o que acontece com os micróbios e porque isso acontece. O *resultado* é, antecipadamente, esclarecido nos dois primeiros quadros, quando o enunciador (correspondendo, aqui, ao narrador) expõe através dos desenhos a simples mudança de lugar dos micróbios e não a eliminação deles. A tira não teria graça se as imagens não desmentissem a resposta “é claro” contradizendo-a, ou seja, a garantia de que a limpeza fora feita é desmentida antes que a resposta seja enunciada. A mudança de foco, isto é, o deslocamento do ponto de vista do enunciador, a surpresa do inesperado, e a quebra da expectativa provocam o riso. Além do mais, o texto ironiza a limpeza superficial; a crítica que se faz aqui está nas situações opostas: a limpeza é feita, mas a sujeira permanece. Em outras palavras, a limpeza não foi feita.

Considerando o tempo, observamos que no segmento descritivo o tempo é o da simultaneidade, no segmento dialogal também há simultaneidade. A ordem episódica obedece à seqüência de sucessão de fatos no tempo, conforme a ocorrência no mundo real/natural. O resultado todo, porém, só faz sentido se o leitor tomar os dois primeiros quadros *a posteriori*, como evidência da contradição.

3.2.Histórias incompletas

Na maioria das tiras, vimos que a narrativa *história* é canônica e obedece à estrutura organizacional típica, com uma *orientação* - visualizada nos desenhos – e uma *complicação* que leva os eventos rumo a um desfecho final. Porém, a seqüência dos eventos, em 60 (47,24%) das 127 tiras do *Níquel Náusea* da espécie história não é completa. Nestas, a história é lacunada, omitem-se cenas, trechos, falas, e ao leitor cumpre a função de (re)construção mental da estrutura organizacional.

Vejam os como isso acontece. Na tira 9, a concepção de escoteirismo deve ser mentalmente acionada, para se construir a *orientação* e a *complicação* (falta uma estaca para montar a barraca) que, aparentemente, fora resolvida, quando o menino “soluciona” o problema: “esta aqui serve?”. O *resultado* é explicitado nos desenhos. Neste caso, outro esquema deve ser acionado para se relacionar que o vampiro fora despertado da morte. A resposta à pergunta: “De onde você tirou esta estaca?” fica, portanto, por conta da linguagem icônica. O humor fica no nível da inferência porque a solução para o problema da barraca, na realidade, provoca outro problema. A tira deixa em aberto uma *complicação* que deve levar os atores a um desfecho não apresentado e previsto.

As piadas e outras situações humorísticas usam com muita freqüência o recurso da mosca na sopa para deixar embaraçados os donos dos restaurantes. Na tira 10, o recurso é semelhante, mas com um expediente incomum: existe um piolho na sopa. Infere-se que o piolho é do próprio freguês, cuja enorme barba está imersa no prato de sopa. A situação é cômica porque o freguês reclama de um problema que é seu e não do serviço do restaurante e se agasta com um pequeno piolho sem dar atenção à grande quantidade de cabelos em sua sopa. A tira faz o trajeto estrutural da narrativa história, com a orientação (ambiente de restaurante), um problema (complicação = piolho na sopa) e um desfecho implícito. Não sabemos como o problema será encarado pelo garçon. O balão que encerra a voz do cliente (expressando o grito) é indicativo de que o desfecho não será amigável. Se o texto revelasse o

fim, provavelmente, não haveria humor. Pois o que faz o riso é a situação contraditória da reclamação.

A tira 11 faz uma brincadeira com o cordão que as formigas fazem ao percorrer caminhos. A fileira se transforma em um amontoado de formigas, quando uma delas pára (para amarrar o “cadarço”) e as outras se chocam formando uma grande embolada. Em dois quadros o texto conta uma história com a *orientação* (fileira de formigas), um *problema* ou *complicação* (uma formiga está com o cadarço desamarrado, e, portanto, precisa parar, para amarrá-lo), e um *resultado* (as formigas se enrolam umas nas outras.) A estabilidade da fila é quebrada por um acidente no percurso que, invariavelmente, no caso das formigas é o mesmo. As formigas não desviam a rota e o caos se faz no “desastre”. O interessante é que a *resolução* está elíptica, pois não aparece a parada da formiga para refazer o “laço do sapato”, mas, essa omissão produz o efeito de levar ao resultado não esperado de modo surpreendentemente rápido.

Muitas tiras aproveitam das estratégias usadas pelos ratos para conseguir comida dos humanos, como fonte para produção do humor. Nessas tiras a *complicação* está implícita. É o caso da tira 12. *Níquel* exhibe ao *Fliti* um frasco contendo as pílulas que lhe garantem o almoço. (=orientação). O comentário de *Fliti*, (Legal! Pílulas de astronautas), com a função de pergunta, corresponde ao conhecimento cognitivo que se tem sobre alimentação dos astronautas concentrada em cápsulas. A resposta negativa – “Não, pílulas para dormir”- só faz sentido se entendemos, através dos desenhos, que o rato faz referência ao homem e não a si mesmo, pois que, dormindo é possível roubar-lhe a comida. É pelos desenhos (homem dormindo em cima do prato de comida) que se pode inferir o *resultado*, assim como é pela inferência que deduzimos que o rato lhe deu sonífero. Além da interferência na visão de mundos (animal/ humano), o que faz rir é a expectativa quebrada que se tem sobre comprimidos como fonte de vitaminas e como sonífero. Apesar das omissões é possível resgatar o texto na perspectiva organizacional da *história*.

O texto 13 sobre o velho *Ananias* aciona o conhecimento de mundo, as experiências que temos sobre o comportamento de muitos velhos em relação aos animais, no mundo real. O primeiro quadro ativa na memória este conhecimento, que é representado nos desenhos, no cenário de uma praça. O desequilíbrio acontece porque o atirar milho aos pombos remete a outro significado na língua, equivalente a “atirar nos” e não “atirar aos”. O sentido de alimentar (=atirar aos) é desfeito pela linguagem visual do último quadro. O quadro número um contém uma *orientação* cuja expectativa é quebrada. O texto relata uma cena com uma

complicação implícita: o velho não gosta de pombos. O *resultado* fica por conta da imagem icônica. Apesar de haver lacunas na seqüenciação global, a *história* pode ser entendida.

Na tira 14, a voz do enunciador narra em uma seqüência de três quadros da espécie *história* o “suicídio coletivo” das moscas. Aqui, temos a *orientação* representada na apresentação dos personagens e o anúncio do tema que apresenta uma *complicação* (posição de sacrifício) para deixar no último quadro, o clímax, cuja resolução não é explícita, mas o resgate do desfecho final é de fácil inferência. O leitor pode acionar pelos esquemas mentais o sentido do grupo reunido, preparado para o suicídio coletivo. O sentido da “posição sagrada” do grupo, ironicamente, em forma de retângulo (a forma do mata-mosca), antecipa o conseqüente fim das moscas, através da linguagem visual e o resultado da história.

O riso provém da mistura de visões de mundos incongruentes: moscas levadas ao sacrifício mortal, no lugar de homens, e o homem no lugar de ser supremo, que executa e recebe a vida em sacrifício. Esses personagens se juntam à situação macabra do mundo dos homens em ritos religiosos que exigem sacrifício humano/animal. No nível do discurso o sentido é um efeito de sentido, ou seja, uma crítica às seitas ou instituições despóticas que levam “fiéis” ao não-questionamento e à aceitação passiva de imposições cruéis e fatalistas. A junção de situações reais com situações impossíveis, em um mesmo texto, não faz sentido, no mundo real. É isto o que leva ao riso. O humor provém dessa situação contraditória, além de fazer veicular a crítica às questões ideológicas.

Portanto, nem todas as tiras possuem a superestrutura completa. Dos 127 textos da espécie história, 60 (47,2%) deles não possuem todas as partes explicitadas no texto, nem nos desenhos. Desses 60, considerando a base de 150, temos que 40% possuem, na sua maioria, apenas a *orientação* e a *complicação*. Neste caso é preciso recorrer ao conhecimento cognitivo para estruturar mentalmente a seqüência da história. O *resultado* fica no nível da inferência. O leitor precisa preencher com os esquemas mentais o que foi omitido, e em outros casos, é a ausência de um final, que leva ao riso. A situação embaraçosa, sem desfecho exige a interação do leitor, para deduzir as partes omitidas.

Os modelos cognitivos depositados na memória, representados textualmente por meio de palavras e desenhos desempenham, portanto, uma série de tarefas vitais para a compreensão desses textos. O papel dos modelos cognitivos de situação, derivados de experiências pessoais, culturais, tudo que aprendemos, ou seja, o conhecimento de mundo, tudo isso é acionado para que o texto com poucas marcas lingüísticas seja mentalmente reconhecido como narrativa, quando o enunciador se posiciona a partir de sua perspectiva, modalizando a atitude interlocutiva de quem narra. A análise dos textos revela que a

concepção de que para haver uma narrativa as partes constitutivas devem estar marcadas no texto, não se confirmam. Além disso, foram identificadas 23 (15,3%) tiras do *Níquel Náusea* como narrativas *não-história*. Estas apresentam acontecimentos, personagens atuando, mas não possuem uma complicação com episódios que progridem rumo a um fim. Tratamos disso na seção seguinte.

3.3. Narrativa não-história ou narrativa mínima.

A diferença entre tiras da espécie *história* e *não-história* é que naquelas é possível resgatar as ações, os acontecimentos, que constituem os episódios, ainda que, no nível das estruturas mentais, ou seja, a partir do conhecimento de mundo, podemos inferir o que vem antes ou depois, como conseqüente final de um *problema*, nó ou intriga; podemos acionar o conhecimento de mundo e prever atos que antecipam ou continuam uma cena, uma representação derivada de um problema. Já nos textos *não-história*, existe um acontecimento(s) ou evento(s), com pelo menos um personagem em ação, mas o(s) episódio(s) não aponta(m) um conflito, um problema, que reclame pelo conseqüente desfecho, isto é, um fim.

Segundo Eisner (2001), nas modernas tiras ou revistas em quadrinhos, o recurso fundamental para a transmissão do *timing* é o quadrinho. As linhas desenhadas em torno da representação de uma cena, atuam como um dispositivo de contenção da ação ou de um segmento de ação. Possuem entre as suas funções a tarefa de separar ou decompor o enunciado. O ato de colocar a ação em quadrinhos tem, em alguns casos, o propósito de definir a duração do tempo. Em muitas tiras o enunciador brinca com esse recurso com o propósito de encerrar o tempo na série de quadros. A tira 15 é um exemplo desse recurso, em que o tempo é ironicamente posto em discussão.

Nessa tira há apenas duas citações do enunciador: “caramujos lutando kung-fu tem uma vantagem” e “dispensam o efeito de câmera lenta”. O texto joga com uma verdade coletiva reconhecida pela sociedade: os caramujos são lentos. Enquadra-se na classificação *não-história*, conforme o conceito posto neste trabalho. Segundo Travaglia (1991), “os textos narrativos sem possibilidade de ordenação dos fatos são não-história e podem funcionar como um comentário de caráter dissertativo”. Temos, portanto, um *comentário* (uma das partes da superestrutura da narrativa), mas o *resultado* não é posto, pois o final da luta não é revelado e não podemos inferir um resultado. A seqüência de quadros explicitam o tempo que é concomitante à ação em relação à enunciação, além de indicar a lentidão da luta, funcionando

assim como confirmação do comentário posto. O comentário tem um caráter explicativo ou dissertativo, conforme descrição de Travaglia (2003 a). Neste caso, o enunciado carrega a carga semântica que leva ao riso, conjugada com o visual, pois o que se vê nos desenhos é justamente o efeito de sentido provocado pelos “golpes” vagarosos. A situação lembra os filmes de *kung-fu* que usam recursos especiais (câmera lenta), a fim de que os movimentos da luta sejam acompanhados com os olhos. Esses movimentos são recuperados nesta tira na seqüência de cinco quadros simulando o tempo cronológico (sucessão) e os movimentos da luta. É justamente essa explicitação vagarosa dos golpes que é criticada, pois a lentidão é da natureza dos caramujos e, portanto, apesar do tempo transcorrido o gesto é praticamente o mesmo.

Na tira 16, o autor, também, joga essencialmente com esse recurso. A seqüência de seis quadros representa a duração do ato de ler. A lesma faz o percurso do texto, arrastando-se sobre o livro, para ler o enunciado: “curso de leitura dinâmica”. O largo uso de reticências colabora para enfatizar o longo tempo gasto para a decodificação da informação. Apesar do tempo transcorrido na seqüência de quadros, poderíamos considerar a tira como *não-história*. O texto só apresenta uma *complicação* – a dificuldade e o cansaço depois da longa caminhada para a decodificação do texto. Entretanto, se considerarmos a interjeição (*uau!*) como um *resultado* de um problema, o texto deve ser considerado como *história*, com um antes e um depois: a dificuldade da leitura (problema) e a alegria de completar o ato de ler (resultado). A ironia da lentidão da leitura, para um curso que propõe a rapidez, provoca o humor. Trata-se, portanto, de uma *história* engraçada que desloca o sentido do texto para o nível da contradição. Marcas mínimas, portanto, podem indicar a história e/ou a não-história.

A série de quatro quadros da tira 17 (batráquio educado), não se configura enquanto *história*, pois não há uma *complicação*. Os desenhos representam uma cena em que a “educação” fica “evidente”: o batráquio “só mostra a língua”, quando capta uma mosca. Assim como na tira 15, a ação (o episódio do sapo comer uma mosca) é só um exemplo confirmador do comentário. Sob a perspectiva da enunciação, o enunciador conta um episódio, uma cena dinâmica, com um personagem em ação. Para entender o humor do texto é necessário acionar pelo conhecimento de mundo o conceito de boa educação e resgatar seu oposto: mostrar a língua não é educado/não mostrar a língua é educado. Neste texto esse conceito funciona contrariando a noção de boas maneiras, isto é, comer de boca fechada, não mostrar a língua é educado. O batráquio mostra a língua na situação que é inadequada para nossa sociedade, ou seja, quando come. Assim o conceito de educação funciona pelo avesso: esticar a língua para capturar um inseto equivale a mostrar a língua; educado corresponde a

não-educado. Nos exemplos 15 e 17, portanto, a narração é subsidiária, está a serviço de um comentário e não se caracteriza como história.

Entendemos, pois, que nas narrativas *não-história*, o enunciador relata uma cena, focalizando um momento no tempo, sem o propósito de envolver o *personagem* em uma intriga ou complicação que reclame por um fim, um desfecho. Verificamos, pois, que na espécie *não-história*, os episódios não são encadeáveis no tempo levando a um desfecho final, com propósito de desvendar uma intriga, um problema, ou nó, mas, ainda assim, constituem um episódio narrado pelo enunciador (Travaglia, 2003 a), considerando a cena - representada nos desenhos - em que os personagens atuam ou representam. Esses textos, geralmente, propõem a representação de uma cena.

Na perspectiva de Adam (1993) não é possível classificar esses textos como *narrativa*, pois o texto não possui os elementos mínimos, o antes e o depois, gerados a partir de um processo por meio do qual se constrói uma intriga, um nó. Ainda que considerássemos os elementos extralingüísticos (batráquio, caramujos), acabaríamos esbarrando na questão teórica: de acordo com Adam só existe narrativa (*récit*) quando as proposições interligadas progridem rumo a um fim: para que haja narrativa é preciso um antes e um depois. Como o autor não prevê narrativas *não-história*, entramos em um paradigma não suficiente, ou incapaz de explicar o que hoje, tradicionalmente se tem denominado as tiras: *narrativas* e/ou *histórias*.

Por outro lado, nas tiras *não-história*, o enunciador pode ceder ao personagem a função de contar um fato de modo, a configurar a narrativa, na seqüência dos quadros. Na tira 18, por exemplo, temos um personagem (camaleão) que, ironicamente, “muda” de identidade: “Eu sou judeu”. “Agora sou muçulmano”. “Virei cristão”. “Também posso mudar de cor se quiser”. A característica do camaleão é mudar de cor. O humor está na expectativa do leitor de ver uma transformação real do camaleão, mas isto não acontece.

Diante do exposto, percebemos que as tiras exigem um leitor atento às pistas, capaz de ler/ver pequenos detalhes e fazer inferências. Além disso, nos textos *não-história* a perspectiva do enunciador é fundamental. O enunciador apresenta episódios que se encadeiam através do tempo, mas por outro lado, consegue relativizar ou “apagar” o *problema* e praticamente neutralizar o *resultado*. Por isso, consideramos esses textos como *narrativas mínimas*.

3.4- Tiras de um só quadro

Reconhecemos, nas seções anteriores, que é na seqüência dos quadros que se evidencia a temporalidade, ou tempo referencial (cronológico), nos textos quadrinizados, conhecidos como tiras. Essa técnica, também foi observada por Cirne: “A narrativa dos quadrinhos funda-se sobre o salto de imagem em imagem, fazendo da elipse sua marca registrada” (CIRNE,1972a,p.39). Vimos que nas tiras a seqüenciação e/ou omissão de quadros marca significativamente a seqüência dos eventos. Mas por outro lado, algumas tiras aparecem compostas de um único quadro, apesar disto não ser em número relevante. Essa é, porém, uma situação significativa, já que, essa parecia ser a estratégia para demonstrar, pelo recurso gráfico, a sucessão dos fatos nos quadros ordenados temporalmente. Na verdade, é, justamente, a sucessão que caracteriza a narrativa enquanto *história*, conforme Travaglia (2003 a) e Adam (1993). Mas, nas tiras, essa sucessividade não precisa estar segmentada ou subdividida em quadros. Por isso temos textos narrativos de um único quadro das espécies *história* e *não-história* e, às vezes, textos que não são *narrativos*.

Dos 150 textos - *Níquel Náusea* – analisados, seis apresentam o fato encapsulado em um único quadro. Desses seis, comentamos os seguintes: a corrida da centopéia (19), a corrida do unicórnio (20), os peixes e as bolhas de ar (21) e o urso (22). Esses textos mais parecidos com as *charges*, diferem destas, entretanto, pelo tipo de discurso e por serem menos marcados no tempo, conforme lembra Possenti (2001). Para o autor, as *charges* são mais datadas, mais comprometidas com a notícia do dia, estão, geralmente, relacionadas com o assunto da primeira página do jornal, e focalizam, com freqüência, o humor político; enquanto que, as tiras, que não têm compromisso com os fatos do dia ou da semana, podem ou não fazer alusão a fatos destacados na imprensa. Nestas, geralmente, a presença do autor é mais importante que a presença do editor. É preciso, porém, um estudo teórico mais acurado das *charges*, para precisar essa afirmação, conforme reconhece Possenti (2001, p.117-118), para comprovar essa primeira hipótese.

Os textos 19 e 20 são semelhantes, pois remetem à mesma situação: o *script* de uma corrida. A ausência de outros quadros reduz esses textos à *complicação*: quem é o vencedor na corrida? A *orientação* fica implícita e possível de ser inferida. Pelo desenho podemos perceber a situação típica de uma corrida em que a decisão final de aclamação do ganhador está em evidência, mas não se pode afirmar, com certeza quem ganhou. A mesma situação conflituosa acontece nas duas tiras, 19 e 20.

A *resolução* - nesse caso, também implícita - pode ser interpretada pelo interlocutor de uma ou outra maneira, pois o que é interessante não é saber quem ganhou a corrida, mas a situação que deixa em aberto a discussão sobre a trapaça. Além da surpresa dos atores: o unicórnio, figura lendária e a centopéia, com vários seguimentos de corpo, podemos inferir que haverá uma resolução conflitante. Assim, apesar da *resolução* elíptica, ainda é possível construir, nas ações, a *história*. Apesar do resultado questionável, podemos reconstruir mentalmente os fatos anteriores à corrida e deduzir a confusão ou briga que posteriormente surge, quando alguém leva vantagem desleal em uma competição. O riso está na situação embaraçosa que a *complicação* (parte da superestrutura) revela e na *resolução* que antecipa uma briga. Por isso podemos resgatar o antes (há uma corrida e deve haver um vencedor) e o depois da corrida (a briga, a discussão gerada com o resultado dessa corrida). Os esquemas mentais que temos sobre corrida, regras para a competição são acionados, para chegarmos a essa conclusão.

O texto 21 talvez seja o mais lacunado. Composto apenas de uma *complicação* às avessas. Para interpretar esse texto, o leitor precisa saber pelo conhecimento de mundo que os peixes soltam bolhas de ar; e o único que solta bolhas dentre todos é, no caso, o estranho, o diferente, ou seja, a normalidade passa a ser um caso de anormalidade. A legenda “nem sempre peixes soltam bolhas de ar” representa a voz do enunciador (narrador) que, além de contradizer o enunciado “figurativizado” nas imagens, usando aqui um termo de Fiorin (2001), funciona como um *comentário*, uma das categorias da superestrutura da narrativa, que engloba uma avaliação, uma expectativa ou explicação, conforme Travaglia já observara em outros textos: “os textos narrativos sem possibilidade de ordenação dos fatos são não-história e podem funcionar como um comentário de caráter dissertativo”. (TRAVAGLIA,1991, p.54). Considerando que o enunciado relatado evidencia um comentário a respeito dos peixes (personagens), teríamos, aqui, um tipo de texto *narrativo não-história*. O enunciador *conta um fato* (grifo nosso) que se torna engraçado devido à incoerência da situação.

As bolhas de ar podem, também, por outra interpretação, estar relacionadas a gases e seu conseqüente mal cheiro. Os personagens, representação dos seres humanos, incorporam atos próprios destes. O texto é composto de imagens que resgatam os recursos icônicos (expressão de espanto dos peixes diante do estranho, ou do ato impróprio para o “espaço social”) e completam o enunciado. Percebemos, portanto, uma situação de *complicação* e *resultado* simultâneos, e por isso foram classificados como *história*. Com elementos mínimos, podemos perceber um *problema* centrado no personagem, e o *resultado* percebido na situação

socialmente constrangedora. O desequilíbrio e o estranhamento ainda assim se justificam e, ironicamente, confirmam e reforçam a tese: “nem sempre peixes soltam bolhas de ar”.

Por outro lado, o enunciador comenta a cena empregando uma estrutura lingüística marcada no nível da pressuposição. “Nem sempre” pressupõe que pode acontecer o contrário, e aqui deparamos com o nível da argumentação (pressuposição) próprio dos textos opinativos. É desse jogo lingüístico conjugado com os desenhos, que a comicidade aparece. A situação em que estão os personagens é o dado que soa estranho, engatilhando o riso, pois o normal é o diferente. O comentário expresso na legenda contradiz a cena.

Com relação ao tempo da enunciação (momento da produção/recepção do texto), Travaglia (1991,2002a,2003a) admite que, na narrativa, pode haver ou não coincidência entre o tempo da enunciação e o referencial, podendo o da enunciação ser posterior, simultâneo ou anterior. O que acontece neste caso é a simultaneidade temporal.

De acordo com Adam (1993), podemos verificar que a legenda (única estrutura verbal neste texto) funciona como *seqüência explicativa* e não *narrativa*. A partir de uma problematização (a questão insólita dos peixes e das bolhas representadas na linguagem não-verbal), é apresentada a *explicação*: “Nem sempre os peixes soltam bolhas de ar”. Como a proposta de Adam se fundamenta nos princípios da Lingüística Textual e prevê apenas o nível do texto em termos de *seqüências*, podemos concluir que a tira 21 por essa teoria, não pode ser classificada como *narrativa*. As *seqüências*, conforme visão de Adam (1993), provavelmente, não são suficientes para a classificação das tiras, pois não apontam, em termos de marcas formais (e nem discursivas), para aquilo que já se convencionou chamar de narrativas em quadrinhos. Esta teoria prioriza o conhecimento cognitivo marcado lingüisticamente no texto e não prevê a presença das marcas da enunciação no discurso. Pela teoria de Adam, muitos textos podem ser classificados como seqüências dialogais ou expositivas, por exemplo. Mas, provavelmente, não como narrativas, conforme o conceito posto neste trabalho..

A tira 22 apresenta os personagens (urubus e um urso) em ação. A *orientação* e a *complicação* não são explicitadas. O que vemos no único quadro é apenas o resultado de uma complicação: o urso avançando sobre os urubus. O texto verbal consta de apenas uma seqüência –“ELE ESTAVA SÓ HIBERNANDO!!”. É neste grito dos urubus que se percebe o espanto. O termo *só* remete ao que não foi dito: ele não estava morto. Aqui estamos no nível do subentendido. É da natureza dos urubus procurar alimento na carcaça de animais mortos. A surpresa do despertar do urso é o que provoca o riso. É preciso acionar o conhecimento de mundo e inferir o percurso do texto que foi omitido: os urubus (é preciso reconhecer, também,

nos desenhos essas aves) encontraram um urso em hibernação (*orientação*), tinham fome e pretendiam comê-lo (*complicação*), foram surpreendidos (*resolução*), correram assustados (*resultado*). Assim, se o leitor conseguir refazer o percurso cronológico omitido, fazendo as inferências, pode-se considerar o texto uma história. É preciso preencher, mentalmente no cérebro, as seqüências omitidas, conforme o conhecimento cognitivo que temos sobre os hábitos dos urubus, para entender o texto e chegar ao riso no *resultado* final: a debandada dos urubus. O não-dito (*orientação, complicação, resolução*) não nos impediu, entretanto de fazer esse percurso. Portanto, algumas partes da superestrutura não precisam ser explicitadas, para fazer do texto uma *história* e provocar o riso. Antes, é a ausência delas que faz o humor na tira.

Diferentemente das HQs, que contam uma história na seqüenciação dos quadros, as tiras podem narrar no espaço de um único quadro. Com elementos mínimos, essas narrativas podem constituir textos da espécie *história*

3.5. A Estrutura das tiras em outros autores

Foram analisadas também cinquenta tiras de outros autores, para comparação e confirmação dos resultados encontrados em Gonsales. Assim, a partir dos outros autores que publicam tiras na *Folha Ilustrada*, encontramos os resultados comentados nesta seção. Escolhemos 6, 8, ou 9 tiras de cada autor que publica na *Folha Ilustrada*.

Foram encontrados 39 textos (78%) com a superestrutura típica da *história* e 2 *não-história* (5%) e 9 textos (18%) que não são *narrativas*, conforme proposta teórica de Travaglia. Das 39 tiras do tipo história 14 (35,90%) contam uma história nos moldes canônicos, com uma complicação e um desfecho final. A maioria das histórias, entretanto, não é completa. 25 (64,10%) delas possuem a superestrutura lacunada, e é preciso acionar o conhecimento cognitivo para completar o que o texto não explicita. Os 14 textos que apresentam a narrativa completa dependem, ainda assim, da interpretação da linguagem icônica, para que a graça se estabeleça na interação com o alocutário, e provoque o riso.

Vejamos como a *história* acontece. Na tira 54 temos um problema e a resposta a esse problema. O personagem *Geraldão* reclama da neurose da mãe e justifica: “é a menopausa”. Ao abrir a geladeira, sai de dentro dela a mãe que revida aos berros, empunhando uma arma: “repete!” A onomatopéia “búm!” representando o barulho do tiro e o desenho da fumaça completam a cena que, na verdade, critica o relacionamento entre mãe e filho, satiriza o comportamento dos seres humanos e as fases da vida: o jovem super ativo sexualmente em

oposição à mulher mais velha, com outros problemas de sexualidade. É importante ressaltar que os olhos exageradamente grandes, a nudez do personagem em quase todas as tiras, assim como as várias pernas, braços indicando os movimentos rápidos e nervosos, reportam também, às extravagâncias e aos excessos dos jovens, na figura emblemática do *Geraldão*. É mais pela linguagem icônica, portanto, que as tiras de Glauco, autor de outros personagens, citados anteriormente, fazem sentido. Na tira 55, *Geraldão* metamorfoseado de barata “apresenta seu novo hobby”: voar para espiar a vizinha. Ao fazer isso (há nos desenhos indicação dessa indiscrição, correspondendo, aqui, à orientação), o personagem recebe uma “raquetada” que o faz cair. A vizinha também tem um hobby, isto é, espantar os intrusos da mesma maneira que enfrenta os insetos. A tira se fecha com uma *complicação*. Temos, portanto, a *orientação*, a *resolução* e um final, que é um problema para o personagem, centro da perspectiva da narrativa, ou seja, o enunciador narra a partir do ponto de vista desse personagem.

A tira de Dick Browne (tira 57) também apresenta apenas uma *orientação* e uma *complicação*: o problema é andar dormindo. O suspense do desfecho não revelado, quando a orientação indica Hagar e o amigo numa ilha cercada de tubarões, produz o humor. O texto, contraditoriamente, não assinala o fato de estarem ambos presos na ilha, mas o problema do sonambulismo. A tira 58, entretanto, apresenta um *problema* - o dono do Rex não consegue ensinar nada a ele - que é confidenciado a Hagar e este propõe a solução: “arrume um cachorro”. A tira conta uma história que omite a *orientação*, e apenas no segundo quadro é possível visualizar Rex, o galo, e não o cão, como normalmente, o nome evoca na mente do leitor. Percebemos que existe uma *complicação* e um *resultado*.

A exploração de símbolos fálicos, ícones, e outros recursos significativos marcam alguns textos, como a tira 56, assinada por Laerte. Para fazer sentido é preciso inferir a *complicação*: alguém cujas características são recuperáveis na forma simbólica da mão, cometeu algum delito. O *resultado* está nessa identificação. A metáfora visual desta tira deve ser lida com a recuperação do sentido simbólico do gesto, e o percurso que o leitor deve fazer, para chegar ao riso está, justamente, no desacato, implicado nas mãos que falam.

Na tira 60, a *orientação* fica por conta da narrativa típica do romance pastiche, no canto do quadro (“Em uma atitude desesperada, resolvi enfrentar o mar bravio, na esperança de que as ondas arrastassem para bem longe minha tormenta mental. Porém o esforço demonstrou-se em vão”), como, provalmente, o pensamento do banhista. A impossibilidade do personagem diante do problema apresentado em forma de orientação na legenda/título - “Lembranças da Bahia” - representada na conhecida tira preta do *candomblé* baiano produz o

efeito do riso na quebra da expectativa. O jogo lúdico se instala no enunciado expresso no balão em forma de conflitante embarço do personagem, na praia, que reenvia à Bahia: “cocada branca ou cocada preta?”. O “drama pessoal”, cujo conflito se desestabiliza, diante do cenário paradisíaco da praia, produz o humor. O texto narra uma *história* lacunada, com um desfecho implícito.

A tira 59 denominada “*a gente sempre perde alguma coisa na vida*” de Angeli enquadra personagens urbanos, como retratos encaixados no espaço da tira. As características da *narrativa* da espécie *não-história* marcam o texto com os dados organizados paralelamente no texto - apresentação de cada personagem, com o problema pessoal, típico da modernidade. Não há um nó, apontando uma complicação, ou eventos apontando um fim, mas, antes, eventos independentes, cujo laço de relação para constituição do todo textual, liga-se ao título. Isto comprova que todos perdem alguma coisa, sem, entretanto, explicitar o mote motivador dessa perda.

Os exemplos 61 e 62, tiras assinadas por Caco Galhardo, são casos atípicos, pois não narram eventos como a maioria das outras tiras. O primeiro faz crítica às relações familiares na forma estrutural de instrução de jogo, e o segundo, imitando a forma dos questionários oficiais, brinca com as relações e o cotidiano das pessoas, para discutir os temas que não entraram no censo de modo bem engraçado. No nível discursivo, os textos fazem refletir as relações interpessoais que são, na verdade as que interessam às pessoas. Isso se comprova nas legendas-título: *Conjugal fighters* e “Perguntas que não entraram no censo”. O fato de não haver desenhos, mas, apenas palavras, no segundo caso, não descaracteriza o texto enquanto duas semióticas, pois a tipografia das letras, a escolha dos arranjos do questionário na página, refletem a mão do enunciador; ou seja, é pelo traço e pelos contornos nascidos do desenho, da técnica do manuscrito, que foge à impressão convencional dos livros, que o enunciador também assume outra semiótica que não são as palavras.

Alguns autores buscam, provavelmente, no grafite/grafismo a inspiração para composição textual. A série de tiras *Livro de Esboços* (63 e 64) de Angeli, por exemplo, também, fogem à convencionalidade e propõem o enunciado na “parede” de um único quadro. A maioria das tiras desta série consta de desenhos, rabiscos deformados parecidos com as montagens de textos típicos de inscrições em muros e outros espaços urbanos. A série não é *narrativa* da espécie *história*, pois os textos não se organizam formando uma seqüência de eventos. Não se evidencia também a *não-história* (*narrativa mínima*). Cada tira da série (há várias tiras com o mesmo tema, mas desenhos diferentes) possui independência própria. Os dados lingüísticos são exíguos e, em alguns casos, aparece a interferência de estrangeirismos

(63), além de ironizar os vários contextos da calvície, um dos fatores de riso, conforme Possenti (2001). Para Orlandi (2001) o grafismo é manifestação significativa. Forma diferente de textualizar. Traz intrincadas as relações com a magia da palavra, da letra, e remete ao que está além, com o lúdico, com o não-realizado. Forma de significar que desemboca no simbólico.

A tira 65 assinada por Caco Galhardo sob a denominação de *Os Pescoçudos*, tem como legenda no sentido vertical as palavras “fotinhos de advertência” e o desenho da faixa presidencial, onde se lê “excesso de poder provoca amnésia”. A tira circunscreve-se no tipo de texto reconhecido por Travaglia (1991) como *discurso da transformação* (texto argumentativo *stricto sensu*), e por outros (Koch, 1987) como texto *argumentativo*. Segundo, o autor no discurso da transformação ou argumentativo *stricto sensu*, o enunciador assume a posição de transformar o alocutário em seu cúmplice, buscando influenciar, persuadir, convencer, fazendo-o crer em algo, procurando a sua adesão. O texto se constrói na absorção do *interdiscurso*. Sob o texto ressoa outra voz, outro discurso; sob a voz do enunciador há outra voz. Aqui, a voz do anúncio de advertência, que aparece incorporada aos textos publicitários de cigarro, é retomada no contexto humorístico. As fotos que aparecem com o propósito de informar sobre os riscos do cigarro à saúde, funcionam, aqui, como advertência sobre o risco do cargo, que fabrica o poder absoluto. Corre-se o risco do esquecimento, equivalendo, aqui ao comprometimento, exigido pelo cargo. A relação do jogo despótico, a ilusão de democracia e os aspectos da política no Brasil são questionados e postos como reflexão para que o leitor aceite o enunciado, como uma verdade, ainda que no nível do humor. É, principalmente pelo traço (foto com uma imagem sem parte da cabeça, lugar da memória, além do símbolo de proibição), que o autor/produtor do texto consegue se posicionar, quanto à política do presidente do Brasil. O texto datado em 28 de maio de 2002 está comprometido com o discurso político, marcado no tempo e critica a continuidade do poder, na política do ex-presidente Fernando Henrique Cardoso. A predominância do tipo de interlocução recai, entretanto, no humor. A enunciação propõe fazer rir. Os sinais contextuais, de ordem enunciativa, estabelecem no plano da significação uma cumplicidade entre o enunciador e o enunciatário de modo que este possa compreender que aquilo que o “locutor assume e enuncia como fato é a tradução de um desejo coletivo e não de uma realidade”. (BRAIT, 1996, p.59). O efeito humorístico leva ao riso, mas reconhecemos que, ainda assim, a reação-resposta dependente do enunciatário, pode ser entendida como ofensa, crítica sarcástica, ou inoportuna.

Considerando as características descritas, este texto mantém as características da *charge*. Segundo o dicionário Houaiss,

a charge é um desenho humorístico, com ou sem legenda ou balão, geralmente veiculado pela imprensa e tendo por tema algum acontecimento atual, que comporta crítica e focaliza, por meio de caricatura um ou mais personagens envolvidas. Por isso, as charges, muitas vezes desatualizam-se, e perdem o sentido ou, no mínimo, o efeito de sentido não é o mesmo decorrido algum tempo.

São 9 (18%) as tiras que escapam às características comuns a todas as outras dentre as cinquenta analisadas. Estas são diferentes na proposta enunciativa, apesar de remeterem, também ao discurso humorístico. Ou seja, o enunciador não narra, mas mantém o projeto discursivo de produzir o humor. Nessas a força enunciativa reitera uma perspectiva em que predomina a intenção argumentativa/ dissertativa.

As tiras desses autores divergem das tiras de Gonsales que foram todas reconhecidas como *história* e/ou *não-história*. Nas tiras de autores estrangeiros é maior o número de narrativas, enquanto autores como Angeli, Caco Galhardo, Laerte recriam sempre sem a preocupação com modelos ou organização seqüencial típica da narratividade seja *história* ou *não-história*. Esses dados não são conclusivos, pois nos limitamos a uma pequena amostra de cada autor. Como existem divergências seria interessante uma pesquisa de maior fôlego que abarcasse amostras maiores de cada autor, o que esta pesquisa não comporta.

Para melhor visualização dos resultados encontrados, propomos a seguinte tabela:

TABELA 1 - Tiras e Narração							
	Gonsales		Outros		Total 1		Total 2
História completa	67/150 44,6%		14/50 28%		81/200 40,5%		
História incompleta	sem orientação 07/150 4,7%	40,1%	04/50 8%	50%	11/200 5,5%	42,50%	83%
	sem complicação 01/150 0,7%		01/50 2%		02/200 1%		
	sem resultado 52/150 34,7%		20/50 40%		72/200 36%		
Não-história	23/150 15,33%		02/50 4%		25/200 12,5%		12,5%
Não-narração	0/150		09/50 18%		09/200 4,5%		4,5%

Como vimos anteriormente, na perspectiva teórica de Travaglia (1991, 2003 a, 2003 b), o tipo de texto é identificado e caracterizado por instaurar um modo de interação, uma maneira de interlocução, segundo perspectivas que variam conforme o projeto discursivo do produtor do texto. Essa proposta baseia-se no funcionamento do texto enquanto estrutura interna e externa. Interna porque se assenta em um esquema superestrutural, onde são internalizados os modelos cognitivos ou esquemas formais, e externa pois, esse funcionamento é também regulado pela atitude enunciativa que o enunciador assume em relação ao objeto do dizer e ao seu interlocutor.

Sob essa perspectiva, de acordo com as tiras analisadas, vimos que a maioria das tiras caracterizam-se como *narrativas* (95,5%), pois a forma de dizer, as estratégias usadas pelo enunciador garantem essa posição enunciativa. Na maioria dos casos o enunciador narra um evento. Mas, nem todas as narrativas são da espécie *história*, conforme o quadro. Se considerarmos o total das histórias incompletas (42,5%) vemos que este total é maior que o número de histórias completas (40,5%). A elipse é uma marca relevante. É preciso esclarecer que os dados da tabela: sem orientação, sem complicação, e sem resultado, referem-se à não explicitação destas partes no texto. Por isso, reconhecemos que muitas tiras são lacunadas. Os textos *não-história* (12,5%) como as *não-narração* (4,5%) perfazem um total de 17% dos textos, que não podem ser desconsiderados, pois assinalam para uma instabilidade na escolha do tipo de enunciação.

É importante ressaltar que o texto constituído por duas semióticas – linguagem verbal e visual – apela não apenas para a concepção da abordagem cognitiva da linguagem, mas também para um processamento mais amplo. O interlocutor precisa acessar outros conhecimentos que a língua apenas não consegue abarcar: aqueles representados pela linguagem pictórica. A orientação, parte da superestrutura, quase sempre aparece no primeiro quadro, atuando cooperativamente para que isso aconteça. Ou seja, é pelo traço que nos orientamos em direção aos acontecimentos da narrativa. Esses signos, isto é, os não-verbais, compõem a composição estrutural com a fusão da linguagem verbal e fazem do quadrinho um enunciado comunicativo completo, mas nem sempre, uma história completa. Em alguns casos, o texto configura-se como um comentário jocoso, e não se caracteriza como narrativa.

O espaço intervalar, o não-dito, as omissões nos textos são elementos que devem ser recuperados, para que a *história* faça sentido. Essas elipses acontecem no nível lingüístico e extralingüístico. A omissão de quadros, por exemplo, quebra a série de imagens que poderiam funcionar como suporte para a leitura do texto. O número reduzido de quadros ou, em alguns casos, um único quadro encerra um tema, que só é entendido se formos capazes de inferir o

que foi omitido. Parece não haver, entretanto, um número, limite de quadros para o enunciado. Às vezes, a subdivisão da tira em pequenos quadros possui uma função comunicativa, e por isso aparecem tiras com até seis quadros, ou mais. Além disso, o interlocutor, apesar de assistir, como espectador, aos episódios sem participar deles (Travaglia, 1991) precisa acionar outros mecanismos, para entender como o enunciador constrói socialmente os significados. Apesar de a situação enunciativa, na narrativa, ser distensa, pois os interlocutores não estão diretamente envolvidos ou implicados na cena, o descomprometimento do interlocutor deve ser relativizado, pois depende dele acionar mecanismos mentais, e interagir no processo de produção dos sentidos. É por esse viés que podemos, também, ler criticamente o texto, e conseqüentemente, perceber o humor. Neste aspecto remetemos à noção de discurso.

A análise revela que a estrutura global não é fixa. Apesar da dominância do *tipo narrativo*, a capacidade criativa dos produtores não se fecha nos limites da superestrutura organizacional comum a esse tipo de texto. O projeto textual recria sempre, com dados novos. A reestruturação criativa, à semelhança dos “gêneros literários”, conforme Bakhtin (2000, p. 303) parece explicar, porque os textos diferem, apesar de uma certa estabilidade ou regularidade.

Sob a perspectiva de Travaglia (2002 a, 2003b), podemos dizer que as tiras não são textos puros. Na quase totalidade dos textos duas tipologias se agregam para compor o enunciado textual: a *narrativa* e o *discurso lúdico*, e assim verificamos que para a classificação, os tipos mantêm a dominância de um tipo. Reconhecemos que a dominância é do discurso lúdico, pois o propósito comunicativo do enunciador aponta para esse tipo de interlocução, que não pretende ser sério. Em alguns casos, porém, há *intercâmbio* de tipos. Isso acontece em poucos exemplos, quando a perspectiva do enunciador passa do propósito narrativo para fazer apenas comentário de caráter dissertativo.

O que fizemos, nesta seção, portanto, foi uma análise das tiras à luz da teoria textual-discursiva, conforme Travaglia (1991, 2002a, 2003b). Descrevemos os textos sob a perspectiva do enunciador, tendo em vista a categorização tipológica e assim, classificamos os textos em narrativos das espécies *história* e *não-história (narrativa mínima)*. Verificamos que nem todas as narrativas mantêm as propriedades constitutivas deste modo de enunciar.

Devemos ressaltar que a narrativa, considerada por Travaglia (2002 a), como um texto em que a relação entre enunciador e enunciatário é distensa, se comparada a textos argumentativos, as tiras revelam que, sob essa relação interlocutiva subjaz um tom argumentativo que recobre em maior ou menor grau o projeto da construção da história. As

narrativas são articuladas a partir de um ponto de vista. Isto é revelador e aponta para a noção de que a argumentação. A narrativa é também um modo de expor o posicionamento do autor, por isso a ideologia, as escolhas temáticas, as escolhas lexicais, os signos não-verbais não são neutros.

Entendemos a proposta tipológica do autor dentro de concepções teóricas que vêem o sujeito enunciador como aquele que constrói a perspectiva do “eu” no discurso. Apesar de a teoria travagliana considerar a interação texto/discurso, locutor (produtor) e alocutário, esta proposta prioriza o objeto de análise (texto-discurso) como o produto passível de análise. Na primeira seção do capítulo seguinte, procuramos ampliar nossa pesquisa, a fim de verificarmos como o sujeito enunciador se apresenta, ou se faz representar nas tiras.

III-ESTRATÉGIAS DISCURSIVAS NA ARQUITETURA DO DISCURSO HUMORÍSTICO

1-A linguagem dos quadrinhos

À semelhança das HQs o texto/discurso das tiras constitui um sistema enunciativo composto de quadro (os), desenhos, legendas, ou seja, integra as linguagens verbal e visual. Nesta seção analisamos a função das onomatopéias, das interjeições, dos balões e dos recursos gráficos como o negrito e o tamanho da letra na composição das tiras e o efeito de sentido desses recursos.

Assim como nas HQs, os recortes, as onomatopéias e os balões dão dinamicidade ao texto e fazem das tiras um todo textual. “O ruído nos quadrinhos, mais do que sonoro, é visual. Isto porque, diante do papel em branco, os desenhistas estão sempre à procura de novas expressões gráficas” (Cirne, 1972, p.30), para substituir ou completar, juntamente com os desenhos e as palavras o sentido de um enunciado. Possuem a função não apenas estética, mas principalmente, apontar para a entonação de voz, sentimentos, como medo, alegria, surpresa, ódio, etc. Os balões, assim como o uso de letras em negrito e as interjeições, em alguns enunciados, cooperam na composição do texto, além de serem importantes âncoras para o texto enquanto função metalingüística e funcionam como interseção entre imagem e palavra. Esses recursos gráficos típicos das HQs são também incorporados nas tiras, com a criatividade própria de cada autor. O desapontamento do personagem, na tira 26, que se lê na interjeição (*oh!*, em letras miúdas), o cochicho visualizado no balão tracejado da tira 4, para comentar apenas algumas, indicam que outros signos atuam na produção dos sentidos.

Junto com a quadrinização, esses recursos funcionam como as vozes do *enunciador* nas suas várias posições enunciativas (narrador, locutor, personagem), por meio das quais, consegue expressar o que à linguagem verbal demandaria algumas frases ou parágrafos.

As variantes da língua (falas dos personagens) repercutem o que Bakhtin (2000) chama de *tom*. Segundo o autor, todo enunciado é determinado pela expressividade, pela entonação com que os interlocutores avaliam-se, posicionam-se socialmente. Na tira 25, por

exemplo, o *ui* em letras pequenas, contrasta com a posição de força e virilidade que o personagem apresenta, além da situação ridícula que é determinada no rosnar forte da cachorrinha, em letras grandes. Nessa tira, uma cachorrinha com aparência inofensiva, quebra a antecipação do sentido ao apresentar em onomatopéia clássica o rosnar em letras grandes, para traduzir a ferocidade do animal. O humor, porém, aciona outro mecanismo de surpresa ao exibir a musculosa figura masculina na posição femininamente débil, o medo da “fera”. A expressão de medo se expressa no gritinho, com letras minúsculas (*ui*). A legenda “As aparências enganam... Sim! As aparências enganam”, remete ao dito popular, como reiteração da verdade coletiva, de forma jocosa. O discurso, que consegue ironizar o papel do macho portador da força, conforme a perspectiva do enunciador, é a chave para entender a tira e produz a comicidade.

Existem tiras em que os desenhos junto com as onomatopéias são suficientes para a manutenção de um tema (tira 38, por exemplo). A brincadeira dos duendes ou anões (?) batendo na porta apresenta três quadros em que os anões, pessoas quase sempre ridicularizados na sociedade, vistos como estereótipos da estupidez, conseguem troçar com o dono da casa. O barulho indicativo do som da campainha (*téee*), o sinal de interrogação (para indicar a pergunta: quem está batendo?), o *Blam* dentro do balão indicativo da força com que a porta é fechada e a risada dos duendes/anões como resposta e evidência do triunfo (há, há, há, há, há) compõem o material lingüístico desta tira. O texto só faz sentido com a visualização dos desenhos que apresentam um anão nos ombros de outro para alcançar a campainha. Os anões que, em nossa sociedade, quase sempre são motivo de piada, de chacota, aqui levam a melhor. A situação humilhante – é preciso dois para chamar alguém à porta – é quebrada para ceder lugar ao blefe. Outra análise seria ver os personagens como duendes que deixam o dono da casa em situação ridícula.

Outras tiras (24) usam da onomatopéia e da forma gráfica das letras com a função de enfatizar a intensidade do barulho. Na tira dos vampiros na igreja cujo sino chama para a missa, as badaladas acionam expectativas que são logo quebradas. O soar do sino relaciona-se ao volume que deixa os vampiros surdos e não à suposta aversão de vampiros por missa, que lembra um ato sagrado. O mito do mal (demônios representados por morcegos e vampiros) contra o bem (a fé, a religiosidade) é quebrado e as expectativas frustradas, pois o que o texto ironiza é o barulho do sino e não aquilo que o sino faz lembrar: a representação da igreja.

Na tira 39, dois cães disputam um osso, a forma gráfica da expressão “é meu”, cada vez maior e sem/com negrito, além de expressar a intensidade da voz, indica que o grito mais alto é o grito do mais forte. O “é meu!” mais alto acaba com a disputa, quando um esqueleto

reclama a posse do osso. A briga é frustrada ante a irrefutável legalidade da cobrança. A surpresa da aparição provoca o humor. É o *non sense* contrariando o resultado da briga de cães, quando na realidade, vence sempre o cão mais forte. Além do mais, a luta pela posse do osso acontece por motivos diferentes: os cães geralmente brigam por comida, enquanto que, aqui, a mesquinhez, a avareza que o ato expressa, no nível discursivo, tem no reclamante o motivo do riso.

Na tira 40, as onomatopéias (POU, PAE) indicam os socos entre os contendores que roubaram no jogo de cartas. O efeito é maior porque os jogadores (personagens) são frangos. A briga, *resultado* típico do comportamento desleal, apresentado no primeiro quadro, fica ainda mais engraçada porque as aves jogam valendo milho e não dinheiro. O humor fica na interação do homem que critica a questão no nível do discurso.

Assim, a iconicidade acústica presente nas onomatopéias, nos balões e tipo de letras é outra forma de enunciar e propõe graficamente uma leitura como percepção estética e expressiva, apontando pistas para a compreensão do tema, no nível discursivo.

2. As Posições do Sujeito Enunciador: diálogo entre os locutores/personagens

O enunciado, considerado, neste trabalho, no âmbito transfrástico, é aquilo que é dito pelo enunciador e aparece na exterioridade do texto, de modo global, pela perspectiva desse *enunciador/narrador*. Segundo Bakhtin (1998) o romance é constituído de unidades estilísticas heterogêneas que, ao penetrarem no texto, unem-se a ele num sistema literário harmonioso, submetendo-se à unidade do conjunto, de forma que as unidades subordinadas não podem ser vistas de modo isolado, indiferente ao todo. Dentre essas “unidades relativamente independentes”, subordinadas ao romance, o autor destaca *o discurso do autor*, *os discursos dos narradores*, *os gêneros intercalados*, *os discursos das personagens*, como unidades básicas de composição do todo. (Bakhtin, 1998, p. 74). Neste sentido, para usar os termos que lhe são caros, o romance “caracteriza-se como um fenômeno pluriestilístico, plurilíngue e plurivocal”. (Bakhtin 1998, p. 73).

O reconhecimento desses discursos, que se intercalam, para constituir o gênero romanescos, endossam a perspectiva que consideramos, ou seja, o texto em análise tomado como um conjunto, caracteriza-se como um fenômeno composto de unidades lingüísticas de diversos gêneros discursivos (o pastiche, tira 61; o provérbio, tiras 48 e 29; o dito popular, tira

25, por exemplo), com diversidade de vozes individuais, vozes das personagens, mas, que integram unidades organizadoras na voz do produtor, conforme pretendemos verificar.

Nesta seção, propomos decompor a voz do autor, considerando as posições que toma na unidade superior do todo, conforme os discursos assumidos nas tiras pela perspectiva do enunciador. Como vimos, no item 5 da abordagem teórica, o enunciador pode assumir posições que apontam identidades enunciativas diferentes, segundo os papéis que esse enunciador assume: autor, personagem, narrador-personagem, locutor-personagem. Acreditamos que o estudo das posições do enunciador, nas tiras, pode revelar estratégias típicas para o gênero e por isso, tratamos deste aspecto, para verificarmos os efeitos de sentido que esta posição enunciativa pode desvendar, para a caracterização dos textos. Assim como nos gêneros peça teatral, ou filmes, a presença do enunciador pode estar comprometida com sua intenção de estar ou não dentro da cena.

Além do traço, da estética dos desenhos, signos essencialmente criativos, responsáveis pelo projeto artístico, os signos lingüísticos, neste projeto arquitetônico, são reveladores, também, das posições do enunciador. Com esse suporte, nesta seção, descrevemos como o enunciador se posiciona nas tiras a fim de alcançar seu projeto discursivo. Verificamos como os signos lingüísticos e os signos “híbridos”, aqueles compostos de imagem e texto (balões) e os desenhos propriamente são incorporados ao texto/discurso. As subdivisões, ou posições formais do enunciador postas no referencial teórico são consideradas para esta abordagem a fim de verificarmos os efeitos de sentido que essa estratégia textual do enunciador pode provocar, no nível discursivo.

Nas tiras, portanto, o *enunciador* toma diversas posições que são explicitadas na superfície textual: fala através das legendas, de recursos gráficos-espaciais variados, ou toma o lugar dos personagens e, em alguns casos, toma o lugar do próprio narrador na figura de um personagem específico.

No primeiro caso, o enunciador pode posicionar-se como aquele que diz, sem a interferência ou injunção de diálogos, “expõe”. Esta forma *expositiva*, nas tiras do *Níquel Náusea*, aparece nos exemplos 14 e 15, constituídos essencialmente de legendas; ou constituídos de outros recursos gráficos, como por exemplo, a placa de advertência afixada no pilar de um museu de paleontologia com a inscrição: “Não alimente os animais” (tira 23). Esta forma expositiva de apresentação dos enunciados equivale à voz do *narrador* e corresponde a um dos *locutores* nos textos. A representação da cena fica por conta dos desenhos, como acontece em filmes, ou no teatro, em que os personagens encenam os

episódios. O narrador/locutor mantém o controle dos atos e ações que desfilam aos nossos olhos, expõe a cena, e, de certo modo, se esconde atrás dela.

Em muitas tiras *expositivas* a narrativa funciona para exemplificar um argumento ou tese. São textos, geralmente, com a função dissertativa e/ou argumentativa. A narrativa, visualizada nos desenhos, tem como função exemplificar uma afirmativa, que pode ser confirmada, ou desmentida. As tiras 13, 14, 15, 17, 21, 23 são exemplos em que essa função aparece. Esta forma estrutural de enunciar provoca o riso, pois, às vezes, o enunciador diz algo, mas desmente o enunciado na representação cênica (em 13, 17, por exemplo), ou o enunciado é confirmado na cena, de modo a ironizar uma situação (em 14, 15, por exemplo), posta na cena. Este descompasso produz um efeito de sentido, de modo que a incoerência produz o humor.

Nas tiras de Gonsales (*Níquel Náusea*) encontramos 12 textos (12%) organizados textualmente de forma expositiva. Os textos expositivos nos outros autores mantêm o número de 13 tiras (26%).

Títulos (Angeli em crise, tira 67) e ícones (tira 68) são também uma maneira de o enunciador falar. Na tira 67, a ironia irrompe da posição do autor que se faz personagem metamorfoseado em barata, que lembra textos autobiográficos, sob a perspectiva surrealista, nesta intimista cena kafkaniana. A graça acontece se o leitor for capaz de perceber a ironia da situação que flagra o próprio autor (humorista) diante do conflito, da impossibilidade criativa. A texto funciona como uma metalinguagem, em que o enunciador discute essa situação caótica. É mais ou menos como rir de um palhaço que procura a graça.

O texto 68 usa a metáfora do desenho em forma de ícone, representativa da ressaca do personagem. O recurso do desenho para enunciar é significativo e diz mais do estado do personagem que muitas palavras, o que provavelmente, eliminaria a graça. Além do mais, o motivo rabelaisiano do elogio aos excessos – bebida, comida, cigarro – procura mais no traço que nas palavras o ritual da festa do povo.

Em alguns casos, as legendas aparecem em forma de título e constituem uma estratégia das intenções enunciativas do sujeito enunciator cujo objetivo é implicar o leitor, enredá-lo, como no texto 59. Essa estratégia é explicitada na forma lingüística e na configuração gráfica da legenda, e funciona assim como legenda-título para aquela tira. Isto significa que algumas tiras, além do nome que a encabeça (Chiclete com Banana), possuem também um outro título, cujo propósito interacional é apontar a orientação. No exemplo, podemos verificar a presença do enunciador nas legendas, para cada um dos quadros.

Na maioria das tiras, o enunciador fala na voz dos personagens, por meio dos balões e, eventualmente, em legendas aspeadas, às vezes, na parte inferior do quadro numa forma tipicamente *representativa* (tira 77). Denominamos *representativa* esta forma de enunciar, pois o enunciador deixa para o personagem a função de contar ou narrar, representar a cena por ele idealizada. O autor aparece relativamente ausente à ação por ele criada. Há um certo apagamento do enunciador, para deixar fluir o “eu” das personagens. Quem vive são os personagens que falam e atuam, representam. Os filmes e as peças teatrais, de certo modo, compartilham desse modo de enunciar. Os personagens representam, e por isso podemos entender o texto por meio de suas falas, movimentos cênicos, gestuais, atitudes, e dos cenários; também nas tiras, os personagens são corporificados nos desenhos, e também representam e falam a sua palavra, ainda que esta seja a palavra de seu criador.

Esta perspectiva do *enunciador*, que se manifesta na voz dos personagens, como *locutor* como um tipo de “discurso direto”, acontece em 141 das duzentas tiras analisadas (70,5 %), incluindo aqui todas as tiras analisadas (108 do *Níquel Náusea* e 33 dos outros autores). Dos textos de Gonsales 72% são constituídos desta forma enunciativa, e os outros autores, também, mantêm o índice maior de textos *representativos*, ou seja, 66% das 50 tiras analisadas apresentam um *enunciador* na voz de personagens/locutores/narradores.

Estamos entendendo o discurso direto, nas tiras, as falas reproduzidas nos balões, incluindo, aqui as interjeições, as onomatopéias, tudo aquilo que é dito pelos personagens/atores. Alguns exemplos são 3, 4, 6, 7, 9, 10 12, etc. Segundo Maingueneau (2001a), a enunciação literária possui condições específicas. Os “sujeitos” no texto literário, construídos pelo próprio texto movem-se num tempo e em cenas enunciativas construídas por meio de um jogo de relações também internas ao próprio texto. Isso equivale a dizer que o narrador e as personagens são seres textuais e, desse modo, podem ser recuperados para análise, também nas tiras.

A fala dos personagens, entretanto, pode se apresentar apenas nas imagens, conforme o exemplo 27, em que a sub-divisão da ameba (personagem) é a resposta à briga posta pelo verme oponente: “Qualé? você é grande mas não é dois!”. A ameba desmente o argumento e podemos ver a réplica, não apenas porque lemos a onomatopéia (*plop*), mas porque vemos a duplicação do personagem. Este exemplo dialoga com o discurso científico, na retomada dos conhecimentos de Biologia, além de trazer a discussão no nível da linguagem que traduz pelo desenho os elementos omitidos.

A complexidade da perspectiva do narrador/enunciador, em alguns casos, assemelha-se ao modo de enunciar dos romances. Por isso, o *sujeito enunciador* visto a partir da

perspectiva do personagem, nas tiras *representativas*, não produz textos simples na perspectiva da enunciação, ao contrário, a complexidade, às vezes, é maior. No caso das tiras em que aparece, por exemplo o *Sábio do Buraco*, o personagem/locutor possui funções diferentes, conforme a tira. Assim, por exemplo, o locutor-personagem tem a função de narrar uma história, e nesse caso faz o papel do autor que tem a “consciência dos fatos”, como acontece no texto 28; ou a sua fala traduz uma situação irônica com um enunciado que é confirmado, conforme acontece no texto 29.

No primeiro caso, o narrador conta uma história, e por isso, temos uma história dentro da história. Tomamos este exemplo (tira 28) para verificar como isso acontece. As ciganas são conhecidas em nossa sociedade como quiromantes. Partindo desse conhecimento, o ato de ler a mão é anunciado no primeiro quadro pela perspectiva do narrador/locutor - *Sábio do Buraco* – “algumas ciganas lêem coisas na própria mão”. Esta informação provoca um estranhamento, pois sabemos que as ciganas, geralmente, lêem a mão de outras pessoas, não a própria. Além do mais, genericamente, a palavra “coisa” levanta alguma suspeita em relação ao que já se conhece sobre as ciganas e previsão do futuro. A orientação (primeiro quadro) é comprovada na representação do segundo quadro, que mantém a expectativa e não acrescenta dado novo, mas apenas a confirmação de que a cigana lê a própria mão. A cigana é surpreendida pelo (a) professor(a) colando. Neste quadro, temos, portanto, outra orientação, com um ambiente próprio de sala de aula, em que o ler a mão remete a outro contexto. No caso, o riso acontece porque a orientação anunciada inicialmente não é o caminho que se deve percorrer para entender o texto. A falsa pista só é percebida, quando o cenário muda e acrescenta-se a repreensão da professora. Apesar das elipses, o texto possui uma seqüência de eventos com um narrador, representado na personagem – o *Sábio do buraco*. Ainda que as partes essenciais delimitadas pela estrutura global não se evidenciem, o texto se apresenta como uma narrativa (história), com uma *complicação* elíptica: a aluna não sabe a matéria; *resolução*: a leitura da cola escrita na mão; e o *resultado*: a repreensão. As lacunas, as omissões que os quadros não registram, devem ser mentalmente preenchidas, para que o texto se caracterize como *história* engraçada. O riso deve emergir da expectativa quebrada.

O humor, nesse caso, irrompe da situação irônica, contraditória, que a fala do narrador de certa forma desmente, tendo em vista o contexto escolar que não confirma a expectativa levantada pelo próprio narrador, o *Sábio do Buraco*. Nesse caso o conflito de vozes entre o narrador e a história produz o humor. Assim como nas fábulas em que o enunciador conta uma história como recurso argumentativo para convencer o leitor, nessa tira o narrador (*Sábio do Buraco*) cumpre essa tarefa, mas de modo a desarticular o conhecimento que temos de

quiromancia. O humor é percebido a partir do paradoxo da narrativa, que entra em contradição com o diálogo dos personagens.

No segundo caso (tira 29), o *Sábio do Buraco* parte de premissas ditas como verdades que são comprovadas pelo seu avesso. A voz do ditado popular, que, na verdade é outra voz, historicamente resgatada através da subversão do texto primeiro, provoca o humor na contradição da expectativa. “É melhor um pássaro na mão... do que artrite”. O texto confirma a tese defendida pelo narrador-locutor que ironiza a condição do homem na velhice. O rompimento com o discurso fundador produz o efeito humorístico.

Em 30 tiras do *Níquel Náusea* (20%), o enunciador aparece dividido em dois, em uma estratégia mista, que engloba a forma *expositiva-representativa*, como por exemplo os textos 25, 26, 33. Temos, portanto, dois *locutores*: o *narrador* e o (s) *personagem* (s). Os textos expositivos/representativos nos outros autores aparece em número menor, correspondem a 4 tiras (8%). Assim como na literatura (romances, crônicas, fábulas, etc.) o enunciador se posiciona de forma mista.

No texto 34 o narrador (*Sábio do Buraco*), à semelhança do texto 29, possui um enunciado que é comprovado, mas difere daquele na estrutura da organização textual vista, neste caso, como *expositiva-representativa*. Para explicar fenômenos ou calamidades da natureza, o texto confirma de modo irônico, como se formam as nuvens de gafanhotos. O enunciado contradiz a verdade, por meio do processo interdiscursivo, que será tratado na seção 4 deste capítulo.

Na tira 25 (as aparências enganam) o narrador parte de uma premissa dada como certa, usando o ditado como argumento, que é confirmado com o rosnar da cachorrinha e a atitude medrosa do atleta. Outra que segue a mesma estratégia é a tira 26 (certas pessoas não sabem dar presentes). A função argumentativa da narrativa, nessas tiras, faz emergir a força do enunciado em que a voz do autor fala mais alto. Assim, em algumas tiras a conclusão ou tese é confirmada, e em outras, é modificada. Este descompasso produz o humor. Nesses textos, apesar de o enunciador narrar uma cena, esta tem por objetivo exemplificar o posicionamento do autor. A voz do autor nesses casos é a perspectiva que mantém o direcionamento do texto. A atitude ou modo do enunciador é tipicamente narrativo, mas a voz do autor mantém um propósito que é o de defender um ponto de vista. Desse modo, nos reportamos a Travaglia (1991) e verificamos que realmente algumas narrativas têm uma função *argumentativa*. Assim como nas fábulas ou nas parábolas em que o enunciador narra para defender uma tese, nas tiras, com o mesmo propósito, o enunciador propõe para o enunciatário um texto narrativo com objetivos argumentativos a favor de uma conclusão. Isso

nos leva a admitir que não existem tiras puramente narrativas, ou despretensiosamente neutras. A concepção ideológica, marcada na voz dos personagens, é o eco da voz do autor. As narrativas não estão isentas das concepções de mundos que os textos refletem.

O sujeito que fala pela voz dos *locutores-personagens* consegue por meio dessa estratégia enunciativa um efeito de sentido que reconhecemos como o de não comprometimento. O sujeito enunciador consegue deslocar para outro lugar, tirando de si a responsabilidade do ato ilocucionário. Assim, não assume diretamente a fala, jogando para os personagens essa posição. A argumentação acontece indiretamente.

Para maior visualização das posições assumidas pelo enunciador, apresentamos esses dados na tabela 2 abaixo:

TABELA 2 – Estrutura das tiras

Estrutura / autores	Gonsales	Outros	Total
Representativa	108/150 (72%)	33/50 (66%)	141/200 (70,5%)
Expositiva	12/150 (8%)	13/50 (26%)	25/200(12,5%)
Mista	30/150 (20%)	04/50 (8%)	34/200 (17%)
Total	150	50	200

A perspectiva do enunciador e o modo de organização dos enunciados revelam que numa visão global, existe um sujeito que fala o seu discurso por mecanismos que indicam a atitude de quem narra, ainda que na fala de personagens. Por isso, a maioria dos textos foram classificados como narrativas. Por outro lado, o enunciador, posição do sujeito que estabelece a perspectiva da narração, ou outra modalidade enunciativa, deixa revelar estratégias que tornam o texto engraçado, a partir dessas escolhas ocupadas por ele no interior do texto.

A perspectiva, ou ponto de vista que os enunciados tomam nas várias posições do enunciador, fazem os textos deslocarem-se nos diversos sentidos e provoca o que Possenti (2001) denomina efeito de sentido. Em algumas tiras é a fala do *narrador* que entra em conflito com a voz do *locutor* (personagem), como no exemplo representado na tira 33. Em outras, a atitude do personagem entra em conflito com sua fala (tira 18), ou, a fala do locutor/personagem entra em conflito com o enunciado (inscrição no cartaz publicitário) e desenhos (tira 34), ou a fala do personagem entra em conflito com a representação da cena (tira 27), ou ainda o enunciado provoca o conflito do personagem (67). Em todas prevalece o discurso que leva ao riso, no nível da contradição, no conflito de falas e a expectativa é quebrada, porque um enunciado funciona em oposição a outro. A forma por meio da qual o

enunciador se faz revelar, pode interferir em um relativo apagamento do autor, e com isso, desvelar com mais propriedade a sua posição enunciativa, apontando, também, marcas da argumentação. A argumentação, nestes textos, suscita uma contradição, um jogo polêmico de idéias e posições, “arena de classes”. É dessa articulação engenhosa e contraditória que o riso acontece.

3- As estratégias discursivas e as vozes do discurso

Há textos em que, apesar de a fala refletir a oposição entre os personagens, o diálogo não reproduz a interação face a face entre os locutores/personagens. Os termos empregados por Bakhtin, conforme esclarece Barros (1997), *dialogismo*, princípio constitutivo da linguagem e do discurso, e *polifonia*, um determinado tipo de texto em que o dialogismo se faz presente por meio de várias vozes sem que uma se sobreponha a outra, são pertinentes para explicar as articulações discursivas das tiras. Nesta seção, tentamos distinguir esses conceitos e recorreremos ao segundo termo, *polifonia*, para explicar as tiras 30, 31 e 32; e consideramos o termo *dialogismo*, no sentido amplo, como a interação entre os interlocutores (as vozes do enunciador, dos locutores/personagens, do autor).

Vejamus a tira 30, por exemplo, em que o enunciador se apresenta como *locutor*, na fala dos personagens, mas sob duas perspectivas. O ponto de vista do homem que mata uma mosca: “Mosca é assim! A gente mata uma e logo aparece outra igual!” E por outro lado, a perspectiva da mosca: “Mentira! Nenhuma vai ser igual à minha querida Nair!” A fusão de perspectivas opostas, na mesma tira, sem que uma fala seja a réplica direta da outra, produz o efeito da contradição, que leva ao riso. Esta perspectiva enunciativa em que a voz do enunciador e a voz do personagem são postas em relativa igualdade, pode ser interpretada à luz da teoria polifônica de Bakhtin (2002), conforme conceito posto na obra *Problemas da Poética de Dostoievski*: duas vozes se instalam no texto sem que nenhuma prevaleça sob a outra. Antes, é a conjugação de vozes opostas, mas imiscíveis, que faz o sentido do texto e provoca, no caso das tiras, o efeito humorístico. As perspectivas dos dois personagens focalizados sob ângulos divergentes representa dois lados através dos quais o enunciador narra o episódio, sem que ele mesmo se faça enunciar, explicitamente. O efeito de sentido nessa perspectiva enunciativa em que as vozes dos personagens se constroem sem que uma se

sobreponha a outra, funciona como um efeito de sentido que leva ao humor que, neste caso, é conhecido como humor negro.

A tira 31 contrapõe dois focos de interesse, como centros da perspectiva do enunciador, ou seja, apresenta dois pontos de vista, duas realidades: a ardente paixão entre as joaninhas, representada no discurso amoroso, e a perspectiva do homem, que não consegue “observar o acasalamento desses bichinhos” e faz a joaninha arder em chamas, sob os efeitos da luz do sol concentrada pela lupa. Os interesses opostos, temas divergentes que se cruzam no mesmo texto, revelam perspectivas opostas que não estariam em conflito se postas isoladamente. Neste texto as posições, fortuitamente, se chocam e se opõem. O riso acontece desse acaso, do destino. Por outro lado, os dois lados incongruentes, os insetos e o homem dialogam com o conhecimento científico sobre ótica, na disciplina Física.

A tira 32 em que o *locutor* atira o toco de cigarro (“o cigarro mata”) também é polifônico na medida em que as perspectivas do enunciador estão divididas em duas visões antagônicas: a posição do fumante, na recuperação do discurso sobre o tabagismo, e a posição da formiga, que é morta pelo cigarro, como consequência do ato fortuito de jogar o cigarro. O riso se faz de um ato de desdém (“conversa”), que ironicamente, mata uma formiga. E percebemos isso, porque o toco cai no Valdir, a formiga que morre debaixo das cinzas do cigarro. A morte surpreende os/as colegas formigas, que irrompem com um grito de desespero. A expectativa mais uma vez é quebrada pelo avesso. A ironia acontece na contradição da fala do locutor que não acredita que o cigarro mate, mas, na verdade, mata. A morte da formiga comprova isso. Este jogo de falas que se contrapõem, de modo que essas vozes entrem em conflito, sem que estejam participando do diálogo face a face, levam ao desenlace inesperado, e provoca o riso. A esta perspectiva enunciativa, que divide espaço entre os personagens sem que as falas, as ações, as atitudes estejam vinculadas ao destino da outra, chamamos de polifonia. Esta é a estratégia, o jogo enunciativo que conduz o efeito humorístico e que estamos chamando de *polifonia*, uma estratégia discursiva por meio da qual coexistem no mesmo texto, múltiplas vozes, vozes equipolentes, equivalentes, imisturáveis, imiscíveis. O sujeito se investe de “máscaras” enunciativas que representam as várias vozes que falam simultaneamente no texto, sem que uma se sobreponha ou julgue as outras.

O sujeito/enunciador, que se inscreve a partir de diferentes perspectivas enunciativas é uma das características das tiras de Gonsales que, além do mais, mistura seres antagônicos em um mesmo contexto. Assim como nas fábulas em que os animais personificam os homens, também nas tiras, os animais falam e agem. Com esses recursos, o enunciador consegue também a comicidade e desestabiliza as “verdades”.

As estratégias dialógicas podem aparecer, também, na organização do enquadramento. Este recurso implica mais que uma seqüência temporal de organização dos fatos e funciona como uma mudança de foco, apontando outros discursos imbricados. Isso acontece quando o enunciador destaca, no primeiro quadro, um detalhe do personagem ou objeto. O enquadramento, neste caso, funciona como uma mudança de perspectiva do enunciador, focalizando, no primeiro quadro, o objeto de seu interesse, mas nos quadros seguintes, o desfecho previsto e anunciado para aquela situação (contexto/orientação) não se confirma. Sob essa ótica, consegue o efeito da surpresa, e isso também leva ao riso. Na tira 35, esse recurso é usado como estratégia para provocar o riso; e no nível discursivo o enunciador consegue, também, desarticular as posições sociais hierárquicas e a autoridade reservada a uma classe. Vejamos como isso acontece: alguns insetos, representação figurativa do poder autoritário, cercam a barata *Fliti*, que num rápido movimento (são usados recursos visuais/traços) escapa voando. Diante do ridículo da situação desmoralizadora, para o “general”, pois os comandados (“soldados”) pediam novas ordens, a situação se transforma de modo inusitado quando a roda que fora feita para cercar a barata é “aproveitada” para que todos cantem “ciranda, cirandinha”. Com um desfecho inesperado, o enunciador consegue ironizar o comando além de mostrar a idiotização dos comandados (“o general não perde uma”). Para fazer essa leitura é preciso entender a questão da hierarquia no comando militar e a não-aceitação da derrota por parte do superior. A eficácia do argumento (contra-ordem do comando) não é questionada, pois o lugar social dos soldados não permite essa interpelação. O autor põe em xeque a questão dos “aparelhos repressores de estado”.

Segundo Bergson (1987), o desvio explica o humor nessa tira, quando a mudança súbita de atitude do comandante ordena que os comandados façam uma brincadeira de criança. É isto que a seqüência de quadros apresenta. Conforme o autor, o papel do riso é abrandar a rigidez, convertendo-se em maleabilidade, e desse modo, a vaidade profissional e a ordem autoritária cedem lugar ao riso. É o que Bergson denomina “comicidade profissional”. (Bergson, 1987, p.91).

O mesmo recurso aparece também em 8 e 14. A tira 36 (a estátua de São Francisco e as pombas), também, pode ser entendida sob o paradigma do deslocamento do foco. Os quadros remetem ao interesse do *Niquel* e dos pássaros pela pomba e não pela imagem do santo, como seria o esperado de acordo com os nossas expectativas, pois faz parte de nossa cultura e envolve uma questão estética, apreciar a beleza idealizada nas estátuas que enfeitam as praças. A preferência pela pomba é o elemento surpresa, principalmente a partir do comentário que vem do mundo animal: “o escultor caprichou na pomba”. Espera-se um

comentário elogioso em relação à estátua e não em relação à pomba. Isto acontece porque o leitor, geralmente vê o objeto a partir da ótica humana, e, portanto, espera um comentário que reforce esse posicionamento. A antecipação anunciada no primeiro quadro (“São Francisco e a pomba é a estátua preferida do parque”), não se confirma. O elogio à pomba furta a nossa expectativa. A reação que vem da ótica do mundo animal é o elemento surpresa. Além do mais, o discurso religioso anunciado e resgatado na figura do santo não procede. O desvio do foco para um discurso “erótico” é motivo de riso. Estamos considerando como foco a perspectiva anunciada, pelo enunciador, através dos desenhos, correspondente à orientação. Neste aspecto o enunciador além de dialogar com a linguagem do cinema – planos e ângulos *plongé*, *close-up* - (Cirne, 1972, Vergueiro, 2004) instala dois mundos, sob ângulos divergentes e assim, se posiciona dialogicamente.

Entendemos o diálogo não apenas no sentido de réplica à palavra do locutor (personagens que respondem, como na mudança de turnos), mas especialmente, no sentido das posições enunciativas assumidas pelo sujeito enunciador, assim como a reação-resposta do “ouvinte”, com seu horizonte ideológico.

Na tira 33, as articulações dialogais acontecem entre o enunciador (a narrativa direta do narrador) e o personagem. Cada um com seus “acentos”, modo de conceber o mundo, ou seus mundos. O dialogismo se instala como um jogo enunciativo em que se conjugam, no mesmo texto, o discurso do autor, (com o resgate da temática: piratas e vingança), o discurso do narrador (no segundo quadro), o discurso dos personagens e o gênero intercalado (texto com detalhes típicos de livros juvenis). Todos esses mecanismos dialógicos são produtores de efeito de sentido e levam ao humor. Nesta tira, o locutor (tubarão) dialoga com o narrador, numa perspectiva inusitada, que torna opaca a figura do capitão, pretensamente, personagem principal. Prevalece a perspectiva do tubarão. Essa interação produz a contradição, quando o enunciador frustra a expectativa do personagem (tubarão), além do deslocamento de sentido que a vingança adquire no texto.

Em todos esses textos o *dialogismo* se apresenta como estratégia para o estabelecimento do sentido e do humor. Em alguns casos, a posição do enunciador é também *polifônica*, pois sua voz é um misto de vozes de personagens que entram no diálogo, sob perspectivas aparentemente independentes, focalizando seu próprio mundo, sua própria realidade. É assim que estamos interpretando o fenômeno da *polifonia* nas tiras.

O *sujeito* que fala nas tiras de Gonsales e de outros autores é um imbricado de vozes, individuais e coletivas o que leva a textos, essencialmente, dialógicos e a textos polifônicos, eventualmente. O *dialogismo*, modo enunciativo dos romances, conforme entende Bakhtin

(2002), aparece como uma constante nas tiras; a *polifonia* - fenômeno mais raro, percebido especialmente em Dostoievski – é também menos recorrente nas tiras. Sob a luz desse pensamento, podemos reconhecer nestes fenômenos uma estratégia de linguagem assumida pelo enunciador e temos, no final, um enunciado irônico. O que equivale a dizer que o *dialogismo* (polifonia para alguns teóricos) instaura o processo do humor.

4- O Funcionamento Discursivo do Humor no Diálogo entre Discursos

Os termos cômico, comicidade, humor, ironia, são, muitas vezes, usados indistintamente, pelos teóricos, para explicar o fenômeno do riso. A Linguística procura determinar a maneira pela qual se processam os mecanismos lingüísticos presentes no texto e que fazem detonar o riso. Segundo Raskin (1987), o texto engraçado reveste-se de marcas recuperáveis no texto a partir de dois *scripts* parcialmente compatíveis com o texto, sendo que, deve haver uma relação opositiva entre os dois *scripts*, com um gatilho, óbvio ou implicado que faz a mudança de um *script* para outro. Concordamos com Raskin e reconhecemos que a noção dos *scripts* superpostos exigem do leitor um conhecimento anterior. É por meio desses conhecimentos prévios que o leitor pode confrontar os *scripts* e desnudar o que está em xeque. Podemos acrescentar que esse conhecimento anterior implica um tipo de conhecimento de mundo, uma representação social reconhecida e estabelecida pela comunidade onde o discurso se inscreve. Relaciona-se com valores culturais, atitudes comportamentais, formas de conceber o mundo concreto, a partir do lugar onde os sujeitos produzem e organizam seus textos e os reconhecem como sendo próprios de sua “esfera social”. Bergson (1987, p. 14) parece confirmar esta relação do riso com o social, quando destaca a idéia diretriz de suas reflexões: “Para compreender o riso, impõe-se colocá-lo no seu ambiente natural, que é a sociedade; impõe-se sobretudo determinar-lhe a função útil, que é uma função social”.

Koch e Travaglia (1991) apontam para a necessidade de se considerar o contexto situacional. Neste aspecto, estamos considerando que os desenhos recobrem essa falta, não prevista na lingüística textual. E de nossa parte acrescentamos que a explicação do riso, nas tiras, deve incluir além da linguagem dos desenhos (contexto/situação) o nível discursivo, no qual o gênero se enquadra. Com este respaldo teórico, procuramos demonstrar, nesta seção, o como e o porque do riso, tendo em vista o gênero dos textos, levando em consideração o

diálogo entre os discursos nas representações sociais. Bakhtin (1987) viu o riso, especialmente, na recuperação do já dito, na carnavalização do discurso, no passado medieval.

Conforme destacamos, na seção 7 do referencial teórico os estudiosos tratam do riso sob propostas metodológicas diferentes, com objetivos teóricos, também diferentes. Mas, em um ponto todos concordam: o riso provém de uma certa desestabilização ou no nível lingüístico ou proveniente das relações comportamentais na sociedade. Como pretendemos descrever o nosso objeto de estudo como um gênero específico, não podemos fugir às singularidades de cada texto e por isso sentimos a necessidade de ampliar a noção de humor, que se instala nos textos, para o nível icônico e discursivo, formas singulares de significar. Assim, focalizamos as *estratégias dialógicas* da linguagem como uma forma de *interdiscurso*.

Na tira 29, a *interdiscursividade* aparece a partir da subversão do provérbio, quando a expectativa é quebrada. O que temos é um enunciado dialógico em que duas vozes são ouvidas: o provérbio e o comentário do personagem. No texto, o locutor/narrador, considerando, aqui, a figura do *Sábio do Buraco*, apresenta o seguinte enunciado: “é melhor um pássaro na mão... do que artrite”. Enquanto o provérbio (assumido pelo personagem) apresenta uma assertiva dada por nossa sociedade como verdade inquestionável, a voz da razão, a seqüência do enunciado subverte essa voz coletiva, rompendo a expectativa. Normalmente, os provérbios acrescentam argumentos em defesa de um valor coletivo. No caso, o provérbio, texto fonte (melhor um pássaro na mão do que dois voando), propõe argumentos em favor daquilo que já se tem, o que implica a preservação e não a perda; a tira, pelo contrário, acrescenta outro argumento que é irrefutavelmente verdadeiro, pois ninguém prefere artrite, mas por esse viés, argumenta em favor da perda. O efeito é um sentido novo que se completa na linguagem visual de um velhinho com artrite. As estrelinhas indicando dores na mão completam o texto. O humor está na apreensão da realidade. Com esse processo engloba-se o discurso proverbial com outro sentido e, portanto, outro valor, outra verdade ou, por que não dizer, outra realidade se instala no nível da enunciação.

Segundo Bergson (1987), o riso se explica, muitas vezes pelo disfarce. A pessoa que se disfarça é cômica, assim como a pessoa que acredita estar disfarçada também o é. As tiras do *Níquel Náusea* aproveitam largamente desse recurso. Vejamos, por exemplo, a tira 41.

Um homem tira a máscara do *Batman*. A surpresa do inesperado é o que gera o riso. Debaixo da máscara que jamais alguém conseguiu arrancar (e é preciso acionar o conhecimento de mundo, para saber que *Batman* é um herói dos quadrinhos americanos cujo rosto é sempre mantido incógnito para a sociedade), aparece um rosto, mais surpreendente ainda que a máscara. Se a máscara é um simulacro do rosto do herói, o rosto é um simulacro

do homem. E a nova face continua sendo a mesma, posto que o morcego (*bat* em inglês) continua sendo morcego, com o agravante de ser mais caricatural que o primeiro. Ou seja, o disfarce oculta outro disfarce, ou um problema. Esse duplo disfarce também produz o riso, porque o enunciador revela, na crítica bem brasileira humorada, não apenas o herói (diminuído, pois foi “desmascarado” ou descoberto), mas as máscaras do homem que é outro ou se faz passar por outro, a deformação do homem. Esta interpretação é possível por que recuperamos no discurso dos heróis dos quadrinhos o já dito, isto é, reconhecemos o nível *intertextual/interdiscursivo* da linguagem.

Para Bakhtin (1998) o produtor edifica seu discurso na esteira do já dito e apenas o Adão mítico que chegou com a primeira palavra, num mundo virgem, poderia evitar a incorporação do discurso alheio. Esse efeito dialógico, reconhecido, nesta seção, como *interdiscursividade*, reconhece o termo como a voz do outro discurso a partir do qual se constrói um novo, subvertendo o primeiro. No texto 41, esta relação *interdiscursiva* cuja estratégia é desvelar as máscaras do herói e do ser humano, explica como as redes da memória resgatam o discurso do passado, fazendo uma nova leitura. A desconstrução do “mito” (Batman) explica-se, também, pelo viés da ideologia. Estamos entendendo ideologia como as diversas formas de visão do mundo e de expressão dessas visões, usadas para levantar questões relativas aos interesses sociais, e não no sentido determinista como de dominação social apenas. O humor é crítico, por isso o interlocutor precisa tomar um posicionamento crítico em relação à linguagem. É neste sentido que o leitor é convidado a interagir com o texto, aderindo às concepções, valores, ideologias postas e discutidas pelo autor.

Além do mais, a situação é cômica, segundo Bergson, porque revela um “desvio”. Para o autor o “desviado” é aquele que provoca um certo estranhamento, que foge do padrão considerado normal pela sociedade. (Bergson, 1987). A anormalidade se revela com clareza na seqüência dialogal: “entendeu porque me chamam homem morcego?”. E nesse caso, mais uma vez é preciso ligar a linguagem verbal à visual. O movimento indicativo da máscara arrancada é feito, também, por recurso onomatopaico, que ocupa um quadro inteiro representando a ação marcada no tempo referencial, isto é, a sucessão cronológica. O caminho que percorremos para analisar essa tira é o texto enquanto material lingüístico, linguagem icônica e nível discursivo.

Na tira 42, o humor também se evidencia pelo viés *interdiscursivo*. Níquel Náusea (1º quadro) interpela o amigo sobre seu chapéu: “porque você usa isso na cabeça?” O “isso” é uma referência ao chapéu que ele usa, mas que, na verdade é uma representação das orelhas do personagem Mickey Mouse. No quadro seguinte, Níquel diz que o Mickey não usa chapéu,

evidenciando-se a verdade que conhecemos do personagem, a partir das HQs. A situação fica cômica quando, no terceiro quadro, aparece o “herói” cumprimentando os ratinhos com o tradicional gesto de tirar o chapéu. A surpresa é um Mickey careca, pois que “orelhas” e chapéu se equivalem. A sátira ao personagem torna-se evidente, pois o humor muitas vezes se apropria de defeitos físicos, como mecanismo de ironia. Para Bergson (1987, p.100), “o humor tem por função intimidar humilhando. Não conseguiria isso se a natureza não houvesse deixado para esse efeito, nos melhores dentre os homens um pequeno salto de maldade, ou pelo menos de malícia”.

Essa tática revela além da ridicularização do herói, a idéia de aculturação “naturalizada”: as pessoas usam um tipo de fantasia típica para se tornarem semelhantes ao ídolo. O enunciador faz o duplo jogo do disfarce, novamente. Aquele que se disfarça de herói, e aquele que sendo herói se torna objeto de riso, posto que ridículo. Conforme Possenti (2001), a calvície é um dos recursos que leva ao riso também nas piadas. Possenti (2001, p.126), também defende a idéia de que “fazer humor é basicamente produzir um equívoco, ou melhor, desnudar um equívoco possível”. É com a colaboração do nível discursivo que conseguimos também explicar o “como” o texto se torna engraçado, apoiados na interdependência dos signos lingüístico e não-lingüístico.

No nível discursivo, o humor acontece, nas tiras analisadas, porque o sentido é um efeito de sentido, ou seja, ele resulta de uma enunciação (Possenti, 2003), e não, simplesmente, dos signos, das palavras, dos enunciados, da língua ou da imagem não-verbal. É importante, ainda, lembrar que cada enunciação se dá levando em conta que já houve outras enunciações. A presença do Mickey, personagem-antonomásia de Disney, não é uma escolha neutra e sua presença remete ao mundo do herói, muitas vezes visto como o paladino da lei e da simpatia. É esse mito que o enunciador desfaz, quando o introduz na tira. É por esse viés que entendemos *interdiscursividade*: o discurso que volta revestido de novos valores ou significados; por isso não se pode dizer que é mera repetição de um discurso, porquanto a enunciação não se repete.

Na tira 43, o sentido e a concepção que temos da gênese da humanidade, conforme a narrativa bíblica, de certo modo foram guardados na memória pelo enunciador e são retomadas com outro valor, no caso, como discurso humorístico. Assim, novamente se instala a pluridiscursividade, o diálogo entre discursos. A enunciação da tira, diferente daquela ligada à história, provoca um efeito contraditório e humorístico. O riso que se instala, entretanto, não é satírico, ou de transgressão aos dogmas cristãos, mas é um riso “festivo”, “carnavalesco”. É suspensão da ordem hierárquica estabelecida e inauguração de outra ordem, sem medo de

comemorar o lado festivo e alegre da vida, sátira ao mundo formal e institucional. É assim, como o avesso das convenções sérias, que vemos o humor nesse texto. O outro lado, o texto religioso é retomado como oposição. Desse modo, o dialogismo “implicaria o duplo, a linguagem e uma outra lógica”. (Kristeva, 1974, p.70). No caso, a costela tomada literalmente como o corpo da mulher não preenche as expectativas de Deus que reconhece seu “erro” e propõe refazer o “modelo”: “é preciso botar mais recheio”. Assim, as vozes do discurso citado entram em conflito com o outro dizer, em outro *gênero discursivo*, que aqui tem como função provocar o riso.

Seguindo a mesma proposta da tira anterior, também a tira 44 faz alusão à citação bíblica, na paródia do livro do Gênese, quando, modernamente, infere outro personagem, uma larva, para tentar mudar o rumo da história da humanidade, cujo final já estava predestinado: condenação e castigo (perda do paraíso). A larva, ou *agente L-3*, que deveria ser o asqueroso motivo para que o ato de comer a maçã não se consumasse, não consegue bom termo. O asqueroso “obstáculo”, representado na figura de um verme, é comido também, juntamente com a maçã. A intromissão de um herói próprio do mundo da espionagem (com nome em forma de código L-3) no contexto de recriação do texto bíblico, leva ao riso, além da própria fragilidade desse herói. A desconstrução do herói (L-3) é posta como motivo de riso e o homem também é ridicularizado, porque come a maçã “bichada”. Para entender o sentido desse texto é preciso ver na releitura do gênese a noção de *interdiscursividade* e a crítica que se faz através de outro gênero discursivo.

Para entender a tira do coelho e da nave com formato ou aparência de tartaruga (tira 45), também é preciso acionar a memória. O discurso fabular é, neste caso, retomado com outro sentido. É o que Orlandi (2001) denomina de deslizamento de sentido. Segundo Orlandi, a relação da língua com a historicidade pode explicar como um texto é recuperado em outro momento com outro sentido, nas relações de paráfrase que instalam outro dizer. Neste texto, vemos ainda que, o jogo das imagens e da linguagem verbal atuam cooperativamente, pois os desenhos antecipam a descida de uma nave ou objeto voador espacial que rasga o espaço num átimo de segundo (o traço em zig-zag expressa isso). O sentido, diferente do texto fundador (considerando aqui, a fábula da tartaruga e da lebre) que deu origem a este, produz um efeito metafórico. Rimos porque mais uma vez a tartaruga vai ser vencida na corrida. (a resolução fica implícita). Se, no texto primeiro, a tartaruga vence porque a lebre subestima a lentidão de sua oponente, neste caso, o equívoco da lebre em relação à “coisa desafiada” é o fato que leva ao riso. Se por um lado, a arrogância do desafiador persiste (texto fonte), por outro, no novo dizer, a superioridade do desafiado em

oposição à ingenuidade do desafiador produz a ironia. O que o discurso deixa revelar é a oposição ao texto primeiro: a invencibilidade da “tartaruga/ nave espacial”, sem deixar de ser o mesmo discurso: a antiga história da lebre contra a tartaruga em uma corrida em que o resultado leva à surpreendente vitória do mais lento, neste o resultado é o mesmo, e quem continua em situação desfavorável é a lebre.

Outro texto que também pode ser lido pelo viés da metáfora discursiva com o resgate do conto infantil, é a tira 46. Fazem parte de nossa memória, personagens típicos, como bruxas e/ou feiticeiras que encantam príncipes em sapos, e que só voltam à forma original, depois do beijo da princesa. E assim, a força amorosa do gesto é capaz de reverter o feitiço. A resposta irônica “... sou a princesa Izabel”, toma como suporte frases conhecidas e empregadas geralmente quando, em um diálogo, alguém contrapõe um argumento mais absurdo ou irreal do que o do interlocutor. O humor funciona porque a resposta tem o efeito reverso, ou seja, a fala é tomada como verdadeira e o sapo insiste: “Me dá um beijinho”.

Pinóquio é outra história infantil que também é acionada na memória, (tira 34) e por isso, podemos recuperar o novo sentido e seu efeito humorístico. O Grilo Falante, que no texto original é um tipo de consciência do menino mentiroso, aqui, é pretexto para explicar como se formam as nuvens de gafanhotos: atraídos pelo cartaz de propaganda do concurso público. As filas, a multidão que, geralmente, aglomera-se na concorrência por uma vaga em concursos públicos não pode ser descartada como possibilidade de interpretação no nível do discurso, além da explicação irreal dada pelo personagem.

Podemos concluir que, nas tiras o sujeito heterogêneo é atravessado por outros falares, por outras posições ideológicas e históricas, e implica a noção de dialogia. É o *dialogismo*, noção que perpassa todo o pensamento de Bakhtin (1987, 2000, 2002) que determina a noção de discurso - e se confunde com ele - pois se constitui de duas faces opostas: o individual e o coletivo. A *interação verbal*, por esse viés, se faz mediada pela fusão dos contextos sócio-histórico e ideológico, como duas vias que se completam e são indissociáveis. O discurso é, pois, um “diálogo entre discursos” é “discurso de outrem”.

É com essa visão de *dialogismo*, como uma estratégia que evoca outros discursos, que textos humorísticos, também, podem ser compreendidos. Em outros autores, encontramos outras denominações. Em Castro (1997), por exemplo, encontramos uma análise da estrutura proverbial, com a ancoragem na concepção de língua bakhtiniana que se mostra iluminadora. A autora prefere o termo *bivocalidade*, para explicar as estratégias enunciativas assumidas pelo enunciador no resgate do outro discurso. A bivocalidade, nesse caso, funciona como uma ruptura entre o que o discurso aponta no nível da enunciação e o que ele revela, enquanto

efeito de sentido. É no desvio do sentido que se encontra o outro discurso, quando se desqualifica o primeiro, na proposição do novo, mas sem apagar as marcas daquele. Por isso os valores coexistem.

As tiras, também, possuem elementos que, para serem entendidos, não podem ser analisados à luz da lingüística formal apenas, cujo objetivo classificatório restringe o texto; antes, podem ser interpretadas no nível do discurso dialógico conforme pensamento bakhtiniano. Diante disso, vejamos como o *humor* pode ser entendido, à luz deste pensamento, resgatando-se o conceito de *dialogismo*, como um caso de bivocalidade, conforme a terminologia adotada por Castro (1997), quando a segunda voz se instala no discurso, do outro, e entra em conflito com o enunciado primitivo, provocando dimensões diametralmente opostas. “O discurso se converte em palco de lutas entre duas vozes” (Bakhtin, 1981, p.168). Com essas colocações, tomemos o exemplo 47.

O riso, conseqüência natural desse tipo de interação comunicativa, resulta da ironia, que, só é possível no nível da *interação verbal*. No enunciado “devagar se vai ao longe, mas demora”, temos, no todo da enunciação, a pluralidade de vozes. A primeira, que é o ditado popular (devagar se vai ao longe), e a segunda, que entra em conflito com esta, contrapondo-se, negando: “mas demora”. Nesse aspecto, tomamos as palavras de Castro:

A ironia é um caso típico de discurso bivocal. Nela a palavra tem duplo sentido: volta-se para o objeto do discurso como palavra comum e para um outro discurso. A consideração pelo discurso de um outro implica, na verdade, o reconhecimento do segundo contexto como meio de perceber o significado da ironia.(...) Ironizar é dizer algo pelo enunciado, portanto, remeter à enunciação, mas é também, e sobretudo, voltar-se contra a própria enunciação acrescentando-lhe uma idéia oposta, e no mesmo instante em que ela é enunciada. (CASTRO, 1997, p.130)

A contradição do enunciado é a quebra da expectativa, o jogo de vozes. O que temos no final é um enunciado bivocal/dialógico. Isto é, o sentido do texto funciona como uma fusão de unidades enunciativas: a enunciação do autor mais a unidade de enunciação da voz do outro, que se faz ouvir no ditado popular. O resultado é a contradição a partir da qual se recupera o elemento pressuposto como a verdadeira expressão de significação, mas, atravessada por outra voz, no todo da enunciação. A enunciação contraditória leva ao riso: objetivo final da interação, nesse contexto, presentificado no *gênero* tira. Essa junção de opostos e noções que são correlatas - fala de outrem, discurso do outro, vozes dos outros - recupera o todo comunicativo, na interação verbal, por meio do princípio que rege a

abordagem teórica de Bakhtin: o *dialogismo/bivocalidade*.. O conhecimento estratificado do ditado popular é partilhado no meio social e, por isso, em Bakhtin, o sujeito não pode ser considerado isoladamente, mas atravessado por outras falas, nas relações sociais.

Detivemo-nos no nível dos enunciados lingüisticamente marcados, mas não podemos esquecer que as duas linguagens, visual e verbal, também atuam interativamente. Podemos analisar a proposição “mas demora”, em relação ao contexto, como comprovação da expectativa quebrada, uma vez que o cenário é o mesmo, apesar da longa caminhada – espaço temporal-representada na série de quadros. E assim confirmamos: a lesminha não sai do lugar. Assim a expectativa é quebrada no nível do enunciado, marcado pelo conector “mas” e no nível da enunciação.

Nos textos analisados nesta seção, a quantidade de citações, articulações com outros discursos, de forma explícita ou implícita, o diálogo que se trava no interior dos textos, apontam a *ironia* como uma estratégia de linguagem, como um “aspecto constitutivo da linguagem, e ao mesmo tempo, fundador de discurso”. (BRAIT, 1996, p.127). As articulações dos contrários instauram o humor como uma estratégia enunciativa, nas redes do interdiscurso como resposta aos discursos que vieram antes, forjando a lógica dos conceitos, e das verdades.

5- Carnavalização e mecanismos de humor

Nesta seção focalizamos de modo particular os mecanismos produtores de humor, conforme Bergson (1987) e a noção de carnavalização em Bakhtin (1987).

A barata *Fliti* (tira 48), um dos personagens mais engraçados, é também um dos mais polêmicos das tiras de Gonsales. Viciada em naftalina, pode ser mal interpretada como uma proposta de apologia às drogas. Segundo Bergson (1987, p.17) “o vício muitas vezes representa uma curvatura da alma” e é gerador de riso desde que, não se lhe interponham artificios, uma certa rigidez que impeça a comoção, pois, nesse caso, a emoção leva ao drama e não à comédia. O vício é cômico quando se faz insensível aos nossos olhos; é preciso impedir a comoção, impedir a natureza trágica das ações, para que o processo de fabricação do riso se dê no plano da “rigidez” que se opõe à maleabilidade, e enfatiza a insociabilidade do personagem. Bergson completa ainda que o automatismo é essencialmente risível. Para o autor:

Num defeito, até mesmo numa qualidade, a comicidade está no fato de que o personagem faz, à revelia, o gesto involuntário e diz a palavra inconsciente. Todo desvio é cômico. E, quanto mais acentuado, mais sutil será a comédia.(BERGSON, 1987, p. 77).

A ingenuidade do personagem, incapaz de fazer julgamentos ou de ver-se e de julgar-se a si mesmo, furta-lhe a possibilidade de consciência diante da realidade ou normalidade, conforme já observara também Bergson (1987) em relação aos personagens cômicos, e por isso nos faz rir.

Bakhtin (1987) encontra na noção de carnavalização a explicação para a permissão de todos os excessos. O consumo abusivo de bebida, no carnaval da Idade Média, deve ser transposto, aqui, como outro vício similar: a droga, representada na naftalina, no *spray* e outros produtos que lembram o álcool. Aquilo que é veneno para as baratas, no caso da personagem, é motivo de excitação, de euforia, de alegria. Mas para entender o riso é preciso, também, lembrar que estamos tratando de um gênero que pretendemos definir como humorístico em que é permitido dizer algo mais ou menos proibido. Reportamos a Possenti ao se referir às piadas e assumimos que também nas tiras se veicula “um discurso subterrâneo, não oficial, que não se manifestaria, talvez, através de outras formas de coletas de dados, como entrevistas” (POSSENTI, 2001, p. 26). Esse é um dado característico do gênero que evidencia o humor que estamos chamando de *regularidade* do discurso. O humor é contra as convenções, é contra as formalidades.

Por esse mesmo viés, o das contravenções, o personagem *Geraldão* de Glauco (tira 68) pode ser entendido, assim como o cachorro que segue seu dono nos modos e hábitos (tira 69). A *dona Marta* do mesmo autor (tira 70), também, não foge aos excessos nos arroubos sexuais. Nas palavras de Bakhtin (1987, p.130): “a satisfação das necessidades é a matéria e o princípio corporal cômicos por excelência”. Se em Bakhtin esses aspectos da cultura popular, na Idade Média, eram ambivalentes, na medida que incorporavam, a um mesmo tempo o sublime e o profano, durante as festas, nas feiras, ou nos rituais sagrados, aqui, a questão do riso se contrapõe ao que é sério, mas que é institucionalmente reconhecido como uma forma de enunciação engraçada, forma de “carnavalização” do mundo, das concepções e crenças, sejam elas marcadas no nível político, social ou histórico. Por isso as interdições verbais “o baixo material corporal” (BAKHTIN, 1987, p. 93), a zona dos órgãos genitais tomam a forma de jocosa ironia. A jovem *Aline* de Adão Iturrusgarai apresenta outra face da vida, em que as liberalidades sexuais se contrapõem aos preconceitos dos pretensos namorados (tira 71). Os

gestos obscenos (tira 56), na representação metonímica da mão, e questões como homossexualidade (tira 72) também não escapam às críticas.

De tudo isso podemos depreender que, no discurso humorístico, os valores atribuídos ao enunciador, mas que são, na verdade, a voz do autor, são conceitos ou preconceitos do mundo social por ele reconhecidos, e por meio dos quais chama a atenção do enunciatário. A perspicácia para compreender o texto depende não só do reconhecimento desses “valores”, mas também da interpretação das estratégias usadas pelo enunciador inscritas nos enunciados verbais, que devem ser lidos com a interação do nível simbólico dos desenhos, cuja linguagem é, às vezes, mais sutil. Se esses discursos são retomados, é porque existe um outro discurso, o da moralidade, que se opõe a este e, por isso, reconhecemos que o humor, propõe um discurso pelo avesso das convenções, na perspectiva da *reversibilidade*. Isso só acontece porque existe na sociedade um discurso oficial, sério, investido de ética e moral, nas diversas formas de representações sociais.

Segundo Bakhtin (1987, p.57) “o riso tem um profundo valor de concepção do mundo, é uma das formas capitais pelas quais se exprime a verdade sobre o mundo na sua totalidade, sobre a história, sobre o homem”. Entendemos que as tiras fazem isso. Mostram verdades da sociedade sob uma forma diferente - mas não menos importante -faz calar por um momento o sério, para desnudar os discursos que se quer questionar. A autoridade, a hierarquia, as religiões, a etnia, o cotidiano da vida, todos os temas são motivo para fazer ouvir o discurso que reprime a liberdade pura. Fazer rir é dizer/narrar, questionando o outro discurso, aquele com o qual se quer contrapor.

Assim, “Rabelais transformou-se em potente e jubilosa caixa de ressonância” (AUTHIER-REVUZ, 1982, p.18) e tomado pela lingüística, a noção de carnavalização além de incluir a noção de dialogia, não exclui o ideológico que, na verdade determina a linguagem tendo em vista sua natureza social. Vem da obra de Rabelais a reflexão bakhtiniana de que toda cultura de raiz popular, “traz em si momentos cíclicos de uma carnavalização demolidora das estruturas hierárquicas, de todos valores políticos, morais, ideológicos, estéticos, religiosos”. (TEZZA, 2003, p. 22). As tiras ocupam este espaço e mantêm vivo o mundo rabelaisiano. Com essas considerações podemos acrescentar que debaixo do riso subjaz o viés da argumentação.

Bergson (1987) enumera uma série de mecanismos que levam ao riso como a mecanização calcada no vivo. Na tira 49, por exemplo, o cômico provém da rigidez artificial do corpo do touro com perna mecânica. A *inversão* das palavras (touro mecânico/com perna mecânica) “não passa de jogos espirituosos” cujo efeito, neste caso, ainda transpõe o discurso

próprio do homem para o contexto animal. O avesso dos dois mundos com a interação do touro/personagem que reclama por respeito, faz soar uma voz humana nas relações sociais.

As fisionomias, a feiúra, as deformidades, a caricatura, são outras formas de “comicidade das formas” citadas por Bergson e exploradas por todos os autores, que conseguem com o desenho captar os movimentos disformes dos seres e torná-los visíveis a todos os olhos, mediante ampliação desproporcional dessas formas. A expressividade dos desenhos mantém a identidade individual dos autores, pois o *estilo* de cada um é, também, uma característica do gênero, por meio do qual podemos ler a produção dos sentidos registrados nas imagens como componentes do texto. Se Bergson realça os aspectos negativos do riso, imprimindo-lhe um tom punitivo, Bakhtin (1987), insiste na concepção alegre e festiva do mundo rabelaisiano, convencionalmente denominado *realismo grotesco*. Para Bakhtin, as imagens grotescas parecem monstruosas e horrendas, se consideradas do ponto de vista da estética “clássica”. O autor prefere realçar a força regeneradora das imagens ambivalentes e contraditórias resgatadas da cultura cômica popular. Essa percepção do riso vem da voz do povo, das festas populares, das paródias dos ritos oficiais e religiosos e do vocabulário das praças públicas. Esta concepção ambivalente do mundo mantém a universalidade dos temas e o aspecto positivo e regenerador da *carnavalização*.

Travaglia (1992) elenca as situações do humor na televisão, e em todos os casos vemos, também, o deslocamento de sentido, a lado da reversibilidade. Preferimos, neste trabalho, não citar todas as possibilidades, mas apontar apenas alguns mecanismos do risível e comentar sobre essas concepções, pois consideramos que o humor, assim como a linguagem, possui fontes inesgotáveis de criação, que recusam um ponto final.

6- Linguagem e polissemia: o sujeito ideológico no discurso plurivalente

Assim como na literatura, em que a linguagem poética deve ser lida pelo menos como dupla (Kristeva, 1974), também as tiras, textos plurivalentes, só fazem sentido no espaço intervalar construído pelo leitor. Os significados são recuperados como um efeito de sentido que se deixa revelar através dos múltiplos significados, na polissemia aberta que convida à análise no espaço do não-dito, mas sugerido e inferido nas lacunas, conforme explicitado nas bases teóricas, na seção 7.

A criatividade, e estamos considerando que as tiras são textos muito criativos, implica a ruptura do processo de produção da linguagem, pelo deslocamento das regras, fazendo intervir o diferente, produzindo movimentos que afetam os sujeitos e os sentidos na relação

com a história e com a língua. Irrompem, assim sentidos diferentes. (Orlandi, 2002, p.37).

Conforme Bakhtin, a relação da palavra com o gênero determina sua significação, pois “o que se ouve soar na palavra é o eco do gênero em sua totalidade”. (Bakhtin, 2000, p. 312). Por isso, os textos e os signos que os compõem devem ser lidos conforme as singularidades do gênero. Na interação verbal a palavra se concretiza como signo, que na visão de Bakhtin, é sempre ideológico, caso contrário, incorreria cair no ato puramente fisiológico proferido individualmente, quando deixaria de ser signo, para ser materialidade lingüística neutra desprovida de função e de significado.

Na tira 50, o personagem *Níquel Náusea* observa as formigas para “saber o que elas fazem com esses pedaços de folhinha!”, referindo-se ao conhecimento que, geralmente, temos sobre folhas e formigas, ou seja, sabemos que é próprio do comportamento das formigas carregar folhinhas para o formigueiro. A contradição é explicada no quadro que apresenta a palavra “folhinha” empregada como “calendário”, signo reconhecido no contexto humano. Além do mais, é típico do comportamento do homem, e não do comportamento das formigas, o interesse por foto de mulher nua que o calendário estampa, através dos desenhos que se formam e se completam em um quebra-cabeças. A “folhinha/calendário” é construída com alegre alvoroço pelas formigas. Esse outro sentido só é entendido dentro de um contexto específico da língua, e o efeito de sentido provoca o riso. Temos, novamente o discurso humorístico explicado a partir da linguagem e das figuras, mas em uma situação surpresa: o contexto animal. O riso se instala nessa comunicação social bem humorada através da convergência de mundos, que em situação real, não seria possível. Mundos incongruentes aliam-se no tecido textual e sob perspectiva ingenuamente irônica, deslocando o sentido da palavra para o contexto animal, na atualização do gênero.

Segundo Bakhtin (2002), a capacidade de significar é determinada no contexto. Isso significa que a tira é lugar em que o discurso joga com a ambigüidade, convidando o leitor à reação-resposta, que no mínimo, implica dois sentidos e desse modo, a leitura das tiras, instaura o leitor como co-produtor. Entendemos, pois, que existe uma estreita relação entre a estratificação discursiva e a compreensão dos sentidos do texto.

Por outro lado, a heterogeneidade, o sentido múltiplo, remetem necessariamente à manifestação ideológica. Para Bakhtin (1998), o sujeito é um ideólogo e suas palavras são sempre um ideograma. Isto porque os pontos de vista dos produtores dos textos retratam infundáveis modos de representações sociais. Portanto, para ler as vozes refletidas nas tiras é preciso que o leitor seja capaz de interagir com o texto, nas suas várias possibilidades sociais

de significar. Essas possibilidades não descartam as posições ideológicas dos sujeitos enunciadorees.

Na tira 51 a propaganda política explica o como e o porquê da história que tem uma complicação e uma resolução. À primeira leitura temos um brinquedo eletrônico (um ursinho) que repete mecanicamente um texto gravado e *Niquel* só percebe a voz monológica que não aceita a réplica, porque o ursinho é, na verdade, candidato a senador. O que esse texto revela, porém, é, justamente, esse discurso, tipicamente político. A não-interação é típica do discurso político, discurso autoritário. O deslocamento de sentido para esse contexto produz o efeito de sentido que a AD (análise do discurso) chama de metáfora discursiva e interdiscursividade. Esse discurso político só pôde ser resgatado porque está depositado na memória do falante/leitor enquanto forma estratificada.

A repetição demagógica de frases ditas como um refrão, com o objetivo de conquistar o eleitor, na verdade, mais chateiam do que realmente cativam. O discurso político-publicitário não acrescenta nada de novo: “Sou Tony! Gosto muito de você”. O discurso político soa falso, e por isso não convence. É essa a crítica que se faz, e o humor provém dessa crítica. Os recursos para ler a ironia das falas eleitoreiras fica por conta do nível lingüístico marcado na repetição insistente de frases prontas (“gosto muito de você”) que evocam esse discurso não-interativo. O riso está na ruptura entre o que o texto propõe (no primeiro quadro) e o que o discurso revela sem dizer explicitamente, mas deixa revelar através do cartaz – a voz do enunciador - que anuncia a candidatura; e assim, fica fácil inferir o que foi exposto.

Na tira 53, o discurso repercute outro discurso distante e faz ecoar a temática da vaidade. Com o fluir do tempo, textos do passado como as fábulas de Esopo e Fedro recontadas por La Fontaine (*A Gralha e o Pavão*) e depois, por Monteiro Lobato (*O Corvo e o Pavão*), encontram nas tiras, além da universalidade do tema – a vaidade e sua contraparte, o recato, a simplicidade ou humildade - uma forma de o enunciador discutir a ideologia que ele assume com um jeito novo, materializado no gênero. A enunciação, ainda que realizada por um indivíduo, encontra no ponto de vista de seu conteúdo, organizada fora do indivíduo, as condições extra-orgânicas do meio social. (Bakhtin 2000). À semelhança das fábulas em que as gralhas enfeitam-se com penas de pavão, aqui os frangos não menos gralhas e muito mais humanos retomam, na metáfora do pavão, o imaginário coletivo, no discurso irônico da vaidade. Se nos tempos remotos há um discurso que critica a vaidade, é porque nesse tempo, as fábulas já argumentavam a favor da virtude.

Na tira de Caco Galhardo, (número 73), novamente o tema da vaidade é recuperado na imagem do *Pavão*, com a alegoria do carnaval do Brasil. Neste caso, o pavão esconde na beleza da plumagem a feiúra dos pés. No novo contexto, devemos ler o que é escondido (os pés), como os desgovernos dos oito anos de Fernando Henrique Cardoso, o presidente naquela época. Esta é a pista apontada pelo enunciador a fim de acionar a memória discursiva do leitor. A leitura deve ser feita pelo viés da ironia. Mais uma vez as redes interdiscursivas instalam-se no jogo irônico retomando da tradição literária o tema, como um imbricamento contraditório, que deve contar com a adesão do leitor. O enunciador argumenta, ironicamente, na figura simbólica do pavão, a fragilidade da ostentação da figura política. A voz do enunciador explicitada na legenda e no título, aponta a ironia, na falsidade do elogio e no deslocamento de sentido da figura-tema, apresentada no carro abre-alas. Título e legenda também são estratégias discursivas, se consideramos que no discurso do comentarista do desfile, ecoa uma voz de outro gênero: o narrador/comentarista do desfile de uma escola de samba. A carnavalização, no sentido bakhtiniano, encontra nesta tira, a essência ou a excelência representativa: a ironia na desqualificação da autoridade política, recuperada na citação do carnaval das escolas de samba, com a alusão ao tema político revelado no título. A citação explícita a FHC particulariza esse viés que desarticula o discurso oficial, na festa popular das praças e avenidas.

Reconhecemos, portanto, que o discurso das tiras não é neutro, reflete as posições, valores arraigados, crenças sociais e políticas que reverberam no individual. Temos pois que os argumentos dependem de um sujeito que se coloca em determinado lugar e o ocupa atravessado pelas suas concepções de mundo e pelas concepções de mundo dos outros. O sujeito contém sua voz do “outro”, e, portanto, para compreendermos a enunciação é preciso que nos orientemos em relação à outra voz, em cada novo contexto.

Sobre a questão ideológica que, segundo pensadores como Bakhtin, não estão ausentes de nenhum texto, pois o autor considera a palavra como “o fenômeno ideológico por excelência” (Bakhtin, 2002, p.36), acreditamos que, realmente, além de as escolhas lingüísticas não serem neutras, carregam significados múltiplos. Para a compreensão das tiras tudo isso é realmente revelador, pois, é através do humor que, longe de ser inocente, parece apontar para questionamentos em todas as esferas sociais.

Sujeito e signo, duas partes de um todo, refletem-se e refratam-se nos limites de uma mesma comunidade semiótica e se tornam luta de significados múltiplos. O signo se torna “arena de classes”, pluralidade de sentidos, dialética interna, contradição oculta, que se renova constantemente. Todas as palavras e formas que povoam a linguagem das tiras são

vozes sociais e históricas, que lhe dão determinadas significações concretas e que se organizam [...] em um sistema estilístico harmonioso, expressando a posição sócio-ideológica diferenciada do autor no seio dos diferentes discursos de sua época. (BAKHTIN, 1998, p.106).

É preciso reconhecer, entretanto, que alguns textos são quase herméticos, outros, principalmente as histórias com seqüência canônica, são menos complexos e estabelecem interação mais fácil. Esse é um aspecto relevante e consideramos característica para o gênero, cujo conteúdo lacunado, com exígua referenciação, apela para as inferências e para a competência discursiva do leitor.

7- A carnavalização da linguagem

Segundo Bakhtin (2000) o uso que fazemos da língua está condicionado aos gêneros disponíveis em todas as *esferas sociais*.

Em cada época de seu desenvolvimento, a língua escrita é marcada pelos gêneros do discurso e não só pelos gêneros secundários (literários, científicos, ideológicos), mas também pelos gêneros primários (os tipos de diálogo oral: linguagem das reuniões sociais, dos círculos, linguagem familiar, cotidiana, linguagem sociopolítica, filosófica, etc.) A ampliação da língua escrita acarreta em todos os gêneros a aplicação de um novo procedimento na organização e na conclusão do lugar que será reservado ao ouvinte, o leva a uma maior ou menor reestruturação e renovação dos gêneros do discurso. (BAKHTIN, 2000, p.285, 286).

As tiras, assim como no romance de Rabelais, em análise feita por Bakhtin (1987), exibem também a heterogeneidade dos registros de linguagem. Essa maneira de gerir o texto confere a ele um modo especial de enunciação que sustenta o projeto discursivo cujo objetivo é organizar e delimitar o *gênero*. É nessa perspectiva que se torna possível dizer algo obsceno, imoral, amoral, fora das normas institucionais. Como na obra cômica de Rabelais, em que as diversas formas e manifestações do vocabulário familiar e grosseiro, invectivas, insultos, *blasões* populares, em latim ou latim vulgar, expressam as múltiplas categorias dos falares, inter-relacionam-se na heterogeneidade da língua, as tiras pelo mesmo viés transgridem regras oficiais, rompem com a língua padrão. Em alguns casos, funcionam como uma antilíngua, ou composição mesclada de outras línguas, interlíngua. As tiras 74 e 75 são exemplos dessa

abordagem. As duas remetem ao mesmo tema. O despotismo, o autoritarismo, a voz e a força do poder são elementos discutidos nas histórias contadas em duas versões: espanhol e italiano. Os desenhos falam mais que a língua. A violência pelo lado reverso é o discurso que se veicula nessas tiras. As duas fazem *intertextualidade*, na retomada do trava-língua (um ninho de mafagafos com cinco mafagafinhos, quem desmafagafifar os mafagafos, bom desmafagafiador será.), e a primeira ainda dialoga, no nível pictórico, com um quadro de Goya: *O Três de Maio*. A obra mais impressionante do pintor pela enorme carga de dramaticidade, descreve o fuzilamento dos espanhóis que haviam se rebelado contra a ocupação francesa, entre 1808 e 1814. O código de linguagem caminha em parceria com os desenhos para fechar o projeto discursivo não-sério (não *bona-fide*), que consideramos característica significativa para o gênero. Por isso é possível transgredir o código padrão e explorar as possibilidades “primárias”, com todas as informalidades que a língua permite ao gênero. Esta tira permite repensar as relações entre humor, ironia e tragédia. Instaura um confronto entre dois mundos ou classes oponentes, e provoca muito mais tragicidade que riso, por isso a ironia, mais trágica do que cômica, é mais facilmente explicada, neste texto. Ou poderíamos dizer que há um tipo de humor que provoca o sentimento de piedade. A tragédia individual, representada no texto, relembra a tragédia coletiva, sob a égide da violência e produz o efeito irônico, pela repetição dos atos ou desatinos da humanidade através da história. Ironiza-se a violência humana, a força, o poder, o autoritarismo. O humor pode revelar a agressão a instituições vigentes, mantenedoras do poder.

No caso da tira 75 as formações discursivas favoráveis à preservação da fauna, movimentos ecológicos contra o massacre dos animais podem funcionar contrariamente ao projeto de produção do riso. Neste caso, o humor negro explica a relação de repúdio aos discursos tidos como oficiais.

Em algumas tiras é justamente o deslocamento da formalidade típica das correspondências oficiais para o contexto da informalidade que faz o humor na tira (76). Rimos porque o nível lingüístico, a frieza da linguagem não-familiar não é percebida pelo ator/personagem. Em outras tiras a ironia à linguagem amorosa é posta como motivo e condição de contradição (tira 37). A linguagem dos amantes com suas falas estilisticamente individualizadas estabilizam e desestabilizam o discurso amoroso. Esta pluralidade de falas, fala de gêneros intercalados, este mundo figurativo e expressivo configuram todos os temas (Bakhtin, 1998), na estratificação dos discursos das tiras.

Segundo Rajagopalan (2003, p.68), no mundo globalizado as línguas sofrem influências numa escala sem precedentes. Os chamados “portunhol”, “franglais”, “spanglish”

são exemplos concretos de realidade lingüística do mundo de hoje. São línguas mistas em constante processo de evolução, inconcebíveis no final do século XIX. Essas formas de comunicação aparecem com frequência nas tiras, como processo efetivo da influência dos povos, através das estruturas no nível que chamamos de interlíngua, e também por meio de estrangeirismos, como por exemplo as tiras 61 (*conjugal fighters*) e 77 (*short cuts*). Estes fenômenos lingüísticos de orientação dialógica com a incorporação da língua alheia, “com elementos no nível léxico-lógico, semânticos, sintáticos, etc. estão estreitamente unidos com a orientação intencional e com o sistema geral de acentuação destes ou daqueles gêneros”. (Bakhtin, 1998, p.96). O que significa assumir que “a maneira como a obra gere a língua faz parte do sentido dessa obra”. (Maingueneau 2001 b, p.104). Esse processo produz um tipo de dialogia, de plurilingüismo, ou multilingüismo conforme concepção bakhtiniana.

Essa incidência de variações lingüísticas é recorrente nos outros autores, e não em Gonsales, o que evidencia que o código de linguagem também é uma escolha e reflete a posição plurilingüe do autor. O enunciador nas tiras, longe de se manter neutro em relação ao código de linguagem, registra a mescla dos falares, toda ordem de pluriglossia da língua que se apresenta como: popular urbano, gírias, termos vulgares, dialetos sociais, variedades de língua. As tiras, assim como no gênero romance, apresentam uma diversidade social de linguagens e de vozes individuais. “O discurso do autor, os discursos dos narradores, os discursos das personagens, não passam de unidades básicas de composição com a ajuda das quais o plurilingüismo se introduz”. (Bakhtin, 1998, p. 75).

Além dos vários códigos lingüísticos na caracterização das tiras, é preciso reconhecer que os gêneros disponíveis na cultura são, também, determinados historicamente, conforme tratamos no item 4 da fundamentação teórica. Ao enunciar, o texto exprime os modos característicos do produtor/enunciador que se submete a uma modalidade específica sem quebrar as regularidades que são, na verdade, próprias do gênero. Cada esfera social faz uso da língua (cotidiana ou não) de modo a potencializar os aspectos temático, estilístico e composicional que sistematizam ou normatizam o gênero. Embora os estudos sobre gênero em Bakhtin provenham de suas reflexões retiradas da literatura, acreditamos que esta é uma forma privilegiada de enunciar, pois nela as formas assumidas pela linguagem divergem, ampliam-se num horizonte sem fim de possibilidades polissêmicas. A heterogeneidade lingüística, determinante para a subdivisão dos gêneros primário e secundário, em Bakhtin (2000), encontra nas tiras formas aparentemente simples que emanam da linguagem oral, do cotidiano, falas familiares, o que nos apontaria, precipitadamente, para o gênero de discurso *primário*, que se opõe às formas rígidas, mais formais das instâncias públicas, consideradas

como gênero de discurso secundário. Mas, na verdade, as falas, desvinculadas da realidade comunicativa imediata, deixam de ser atividade cotidiana para se transformar em atividade verbal artística, planejada, elaborada, instrumentalizada, em um processo de signos plurivalentes, imagens e sons. A linguagem perde o seu caráter de espontaneidade, perde a relação imediata com a realidade existente, transmuta-se em enunciados complexos. O gênero discursivo funciona como um instrumento, por meio do qual a forma mais elaborada - gênero secundário - absorve, e modifica o gênero primário, pois “os gêneros primários ao se tornarem componentes dos gêneros secundários, transformam-se dentro destes”. (Bakhtin, 2000, p.281). A diversidade de significados, a expressividade, o grau de complexidade lingüística nos autoriza a classificar as tiras como gênero secundário.

Bakhtin aponta a dessacralização da língua como uma característica dos gêneros carnavalescos. Nas praças públicas a linguagem *familiar* ecoava como oposição às regras de etiqueta, regras de polidez. Desta forma a licença do riso é “elevada ao grau superior da consciência ideológica, graças à vitória sobre o dogmatismo lingüístico”. (BAKHTIN, 1987, p.417). Na mesma perspectiva, usando aqui as palavras de Tezza (2003, p. 22) sobre a obra bakhtiniana, “a toda cultura - e toda linguagem - oficial e centralizadora, contrapõe-se a força de estratificações e de linguagens não-oficiais e descentralizadoras que incluem a categoria do riso popular”.

8- A carnavalização dos personagens

Os estudos de Bakhtin sobre o romance focalizados especialmente no capítulo VI do livro *Questões de Literatura e de Estética* e no livro *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento* destacam três figuras que devem ser significativas para o resgate dos personagens nas tiras. Essas figuras são: o *trapaceiro*, o *bufão* e o *bobo*. Segundo Bakhtin (1998) estas personagens destacam-se nas formas literárias de caráter satírico e paródico da baixa Idade Média, cuja gênese remonta a tempos mais antigos, cuja historicidade não pretendemos discutir. A importância destas personagens, para Bakhtin, está justamente nas funções especiais que assumem na literatura de caráter humorístico, na Idade Média. E o nosso interesse é apontar a influência que estas figuras exercem, nos textos humorísticos da modernidade, as tiras, partindo das reflexões de Bakhtin (1997, 1998).

Para Bakhtin, o trapaceiro, o bufão e bobo trazem consigo uma ligação muito forte com os palcos teatrais e com os espetáculos de máscaras ao ar livre, e de modo especial, a existência dessas personagens tem um significado que não é literal, mas *figurado*. Ou seja,

elas não são o que o parecem ser, são o avesso da realidade, o lado falso de cada situação que representam. Estes são os pontos que merecem a nossa atenção.

O *autor* das tiras precisa de uma espécie de máscara, de certo modo convincente na *forma* e no *gênero*, que determine sua posição para ver a vida, como, também a posição para tornar pública essa vida. É desse lugar, circunscrito e determinado pela sociedade, como um *gênero*, no espaço do jornal, que o autor pode enunciar, criticar, desnudar as máscaras sociais. Assim é que essas personagens transformadas em tipos variados, personagens grotescos, engraçados, exóticos, excêntricos, ingênuos incorporam papéis diferentes da sociedade, que são na verdade, a representação alegórica do homem. As personagens das tiras são como essas figuras – o trapaceiro, o bufão e o bobo – em proporções relativizadas, transformadas em outras máscaras, adaptadas pelo autor à sociedade contemporânea. Com estas figuras, de raízes populares, o autor pode revelar-se e revelar seu mundo, denunciar toda espécie de convencionalismo, hipocrisia, falsidade, insensatez, excentricidade, e o aspecto pernicioso da vida. Nas tiras, os personagens com essa força centralizadora de oposição de realidades, mostram o lado do avesso, transformando o mundo em provisória alegria pela perspectiva do carnaval.

Segundo Bakhtin (1998), o trapaceiro possui alguns fios que o ligam à realidade; o bufão e bobo não compreendem as convenções estabelecidas e vêem a vida pela lente da ingenuidade. Assim, à figura do trapaceiro podemos relacionar os personagens como *Sr. Rusga e o Dr. Rabujo* (Chiclete com Banana de Angeli) da tira 78; os *Skrotinhos* da tira 80, como o projeto infantil, um devir, uma antecipação da rabugice e da pretensa seriedade dos homens de negócio; *Garfield*. (tira 76) na sátira ao vilão, inteligência lúcida, sagaz, que se opõe às convenções. O bufão, cuja função antiqüíssima se liga à revelação pública da vida privada, de modo especial, a sexual, podemos relacionar personagens como *Geraldão, dona Marta, Aline*, dentre outros. Os personagens *Hagar* (tira 58) e rato *Ruter* (tira 52) são os bufões do mundo moderno também. O bobo está na ingenuidade de *Fliti, Niquel Náusea* e em outros personagens do mundo animal de Gonsales, e nas falas incoerentes de outros personagens de outros autores descritos neste estudo.

Para Bakhtin as máscaras que os personagens assumem “não são inventadas, elas têm raízes populares muito profundas, são ligadas ao povo por privilégios consagrados de não participação do bufão na vida, e da intangibilidade de seu discurso” (BAKHTIN,1998, p. 277).A praça pública e os palcos dos teatros são lugares onde esse discurso pode ser ouvido. Na atualidade, uma das formas encontradas de manifestação da existência deste discurso sem voz, são as *tiras*, no espaço público do jornal. Assim, opondo-se à vida séria das convenções

sociais, e a todo tipo de convencionalismo podemos dizer que os personagens, nas tiras, tornam possível a inclusão de todos os temas da atividade humana, no espaço ambivalente por excelência, com grande divulgação no jornal. A palavra do povo, a segunda voz, provisoriamente, faz calar o tom sério, para fazer fluir o riso. O espaço do jornal é a praça pública, o espaço onde é possível e permitido dizer o que é dito, como “uma espécie de libertação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus”. (BAKHTIN, 1987, p.8).

É neste espaço público, que os personagens tomam vida, pois “no palco real são perfeitamente compreensíveis e tão familiares que parecem não despertar nenhum problema”. (BAKHTIN, 1998, p. 276). Mas, nas tiras são elementos essenciais, provocam o riso, porque têm o direito de não compreender, de arremedar, de hiperbolizar a vida, de falar parodiando, de não ser literal.

Nas tiras, a exteriorização do homem é possível por meio do riso paródico em que todas as relações humanas são desvendadas. A incompreensão e o sofrimento, a dor da existência encontra saída na ironização do pensamento filosófico-existencialista das tiras denominadas *La vie en rose* (tira 79), por exemplo. A posição sempre reflexiva do personagem, sem nome, identidade, o isolamento do mundo, sua concepção pessimista do mundo refletem ironicamente o pensamento existencialista. O título em francês, cujo tema desmente as concepções do próprio personagem, evocam, de certo modo, nomes com o Jean-Paul Sartre, filósofo francês, divulgador do existencialismo. O *Sábio do Buraco* é filósofo às avessas.

Tudo isso nos aponta para as excentricidades, desatinos, concepções do homem no mundo moderno, materializadas nas figuras alegóricas dos personagens e são relevantes para a compreensão do gênero, como texto híbrido, composto de imagens, por meio das quais podemos visualizar as *máscaras* no traço, no rabisco, nas formas simbólicas extraídas do cotidiano, com o estilo próprio de cada autor.

Conforme esclarece Bakhtin (1987) o motivo da *máscara* é complexo e pleno de simbologia. Todas as manifestações engraçadas como a paródia, a caricatura, a careta, as contorções e as macaquices são derivadas da máscara. “A máscara traduz a alegria das alternâncias e das reencarnações, a alegre relatividade, a alegre negação da identidade e do sentido único, a negação da coincidência estúpida consigo mesmo”. (Bakhtin, 1987, p.35).

As tiras encontram nos desenhos caricatos, nos animais “humanizados”, no traço disforme a máscara ideal para representar a realidade. Talvez pudéssemos explicar, considerando as várias formas alegóricas que as personagens assumem, porque o riso é solto,

aberto, alegre, festivo, ou sarcástico e mordaz em cada tira, considerando as máscaras sociais que os personagens representam, e desse modo, pudéssemos acrescentar que o riso flui na proporção da “reação-resposta” que o personagem evoca no leitor. Alegria, ingenuidade, piedade, compaixão, ironia, sarcasmo. Pois rimos de todas as coisas que fogem à “normalidade”, inclusive da tristeza alheia e da nossa. Entretanto, para que isso aconteça, o produtor do texto conta com a adesão do leitor, pois os valores atribuídos aos personagens pelo enunciador - valores pessoais, culturais, e socialmente comungados, ou constitutivos do imaginário coletivo – devem ser compartilhados e nessa participação, segundo Brait (1996), instaura-se a intersubjetividade. É neste aspecto que a categoria do leitor (ouvinte) é constitutiva da linguagem, é inseparável do enunciado (Tezza, 2003).

É assim que o autor das tiras tem o direito de “arrancar as máscaras dos outros, de tornar pública a vida privada com seus segredos mais íntimos”. (Bakhtin, 1998). É neste aspecto que as tiras dialogam com os textos do passado, trazendo para o presente as máscaras do homem, nas figuras alegóricas das personagens, revestidas com os aspectos e características da modernidade. Com isso, é possível criar um modo particular de exteriorização do homem, por meio do riso paródico, por meio de um *gênero*. É também no rastro das tradições antigas, impregnadas de riso, que a tira encontra na forma o seu discurso (relativamente estável) e pode dizer as “verdades”. Por outro lado, o autor também se investe de “máscaras” diferentes (estratégias dialógicas e polifônicas) e atrás dessas máscaras, julga, avalia e questiona a sociedade. Por isso a sua palavra não é monológica, mas múltipla, plural e inacabada, pois, o acabamento depende, necessariamente, do ouvido do outro.

Por todas as colocações e reflexões postas neste estudo, podemos considerar que a tira diária de jornal, arte seqüencial, constitui uma das principais manifestações da arte popular nos tempos modernos. É por meio dela que o autor se realiza e realiza o seu ponto de vista e o ponto de vista da sociedade moderna. Com essas reflexões, podemos considerar que as tiras se inscrevem na literatura popular, resgatam as imagens rabelaisianas e traduzem o mundo, pela perspectiva do carnaval. Os textos resgatam o fenômeno ambivalente do riso, pois o autor expressa uma opinião sobre o mundo e nele se inclui. O risível integra no mesmo espaço o homem, a sociedade, o lado oficial e o popular. O riso das tiras é universal, atemporal.

IV-DAS ESTRATÉGIAS ENUNCIATIVAS À CARACTERIZAÇÃO DO GÊNERO

1.Uma proposta de caracterização para o gênero tira

Com base nas formas de enunciação é que se pode determinar se um texto é de um ou outro gênero. O gênero *tira* indica o que é e o que se diz por meio da construção composicional de um discurso não-sério, que leva ao riso. Algumas das particularidades descritas são típicas de textos que incorporam gêneros diversos, tais como piadas, trava-língua, poemas piada, algumas crônicas, dentre outros. Mas, apesar de o projeto enunciativo, nesses casos, ser o de provocar uma interação lúdica, as propriedades de cada um são marcadas, especialmente, no nível semiótico, apontando as dessemelhanças. Tentamos, com esta análise, reconhecer as regularidades, que apontam o texto como um gênero, diferente das piadas, por exemplo. Por outro lado, o gênero tira além de encerrar uma historieta, nem sempre se configura como tal. Muitas narrativas não são orientadas rumo a um fim. A construção organizacional marcada na quadrinização, o conteúdo temático-discursivo de cada enunciador/produtor apontam as dessemelhanças, sem, contudo, romper com a unidade que leva à regularidade: o *humor*, a *ironia*.

O gênero tira, enquanto *tipelemento*, possui “uma função sócio-comunicativa específica” cujo objetivo, identificamos neste trabalho, como o de provocar o riso, criticar, ironizar. Reconhecemos que as tiras são enunciados “com uma *forma padrão* e relativamente estável de *estruturação de um todo*” (Bakhtin, 2000, p. 301), dentro de modo de interação que caracteriza o texto, como um gênero, com as singularidades de cada autor.

A *narrativa*, enquanto *tipo*, explicitada nas tiras toma contornos próprios, forma particular de enunciar. Não se narra segundo as regras dos romances, contos, lendas, fábulas, piadas ou histórias canônicas. Tampouco os episódios aparecem conforme os relatórios, atas, exemplos típicos das narrativas *não-história*. Em todos os casos, a linguagem dos desenhos é constitutiva dos textos e apontam o projeto do enunciador.

O gênero delimita como e o que deve ser dito. É por isso que as gramáticas do texto estão pouco a pouco se liberando de conceitos como texto bem formado ou não. A coerência

nas tiras implica um trabalho interpretativo do leitor que deve ser capaz de ler ajustando o texto ao *gênero* em que ele se insere.

A heterogeneidade que se verifica, nos textos estudados, configura um modo de interação regulado pelo *gênero*. Essa heterogeneidade é constituída de histórias completas e/ou lacunadas, contrariando a noção de narrativas canônicas cuja necessidade de explicitar o antes e o depois é determinante para o texto fazer sentido; as histórias sem desfecho fazem sentido para o gênero e às vezes, é justamente, a ausência do fim o detonador do riso. A não-história, também, revela um enunciador na perspectiva típica de quem narra. Podemos dizer que o *gênero* tira sub-assume as posições interlocutivas, tais como, *narração*, especialmente, mas também, a *argumentação* aparece atualizada nos textos, com o objetivo de provocar no enunciatário o efeito de sentido, ou seja, o riso, com a crítica a algum aspecto da vida individual ou social. Assim, o *tipo* toma forma no *gênero* (Travaglia, 2002 a, Silva, 1999), e o que se ouve no final é o *gênero* na sua particularidade textual, discursiva e com um propósito comunicacional.

Segundo Orlandi (1996), as práticas sociais de textualização que veiculam em certa época, em certa cultura são enunciados cristalizados em formas textuais. Essa formalização faz com que o texto, do ponto de vista de sua realidade empírica, seja um objeto com meio e fim, mas enquanto discurso, ela é marcado pela “incompletude”, pois se relaciona com outros textos, com suas condições de produção, com a exterioridade constitutiva, com o interdiscurso, com a memória. As estratégias de leitura que se impõem ao “leitor modelo”, corroboram para que os efeitos de sentido se completem no outro.

Podemos dizer que a tira contém um discurso que é unidade e dispersão. Unidade porque o discurso é caracterizado aqui como humorístico, essencialmente irônico; dispersão porque é constituída de sujeitos enunciadores que tomam posições enunciativas que imprimem no texto marcas que acarretam valores, posicionamentos ideológicos. Esse enunciador é duplamente dividido, pois, as posições que o sujeito ocupa nas tiras é multifacetada também. É heterogêneo por que se caracteriza como um fenômeno pluriestilístico, plurilíngüe, plurivocal, cujo discurso dito por um enunciador também comporta outras vozes.

A coexistência de valores opostos é uma das características essenciais das tiras. O discurso engraçado que propõe o lúdico, a descontração, busca apreender o real da vida, na irrealidade fantástica do mundo ficcional. Além de provocar o riso, o enunciador consegue como resultado final, questionar a realidade, dessacralizar instituições, desvendar outra face de um mundo proibido, desvelar verdades inquestionáveis e tidas como dogmas, desmistificar

valores ou crenças arraigadas, desvelar raciocínios que jamais foram pensados, ler o mundo pelo avesso. O avesso implica o direito, discurso este, que se quer ironizar. Podemos acrescentar com o pensamento de Brait (1996), que também nas tiras a *ironia* se instaura, como um paradoxo argumentativo, um afrontamento de idéias, uma polêmica. Podemos ainda acrescentar que o discurso irônico das tiras é atemporal, não se perde com o tempo, como acontece, geralmente com as charges, por exemplo, com quem mantém estreita relação no nível da linguagem.

Neste trabalho, entendemos que, além da perspectiva enunciativa, segundo Travaglia (1991, 2002 a, 2003b), permanece também, nas tiras, enquanto regularidade, o discurso *lúdico*, conforme Orlandi (1987), como projeto enunciativo do produtor do texto, através das duas semióticas, sendo que os desenhos podem constituir textos, independentemente dos itens lingüísticos. O que realmente acontece em todas as tiras é um tipo de interlocução, que estamos considerando lúdica, e que se sobrepõe às *narrativas* (história e não-história), e/ou aos textos *não-narrativos*, considerados como casos atípicos, (charges, grafite), mas que são, também, uma realidade textual que não pode ser desconsiderada. Em todas as tiras, o enunciador provoca no leitor um tipo de interlocução que leva ao riso, à situação distensa, por meio de enunciados humorísticos, dentro de uma estrutura composicional “relativamente estável”. Por outro lado, reconhecemos que o termo *lúdico* é muito amplo e não prevê aquilo que, no discurso das tiras, é essencial para sua caracterização: o *humor*. A *polissemia*, a possibilidade dos sentidos vários, os efeitos de sentidos que as tiras recobrem são a chave para a categorização tipológica das tiras, tendo em vista a dominância da ironia nos textos.

Assim, com o suporte teórico de Orlandi (1987), tendo em vista a sua tipologia de discurso, que reconhece no *discurso lúdico* a interação entre os interlocutores pela relação de reversibilidade, propomos ampliar o projeto tipológico de Travaglia (2002 a, 2003 a,b) que considera os tipos de texto determinados pela situação interlocutiva entre enunciador e enunciatário. Neste aspecto, reconhecemos que a enunciação *humorística* é também um *tipo* de interlocução, constituída, no nosso caso, por palavras, desenhos e outros recursos gráficos expressivos.

Entendemos, pois, que a nossa abordagem prevê o projeto discursivo do enunciador, conforme as *propriedades* do discurso, descritas em Orlandi (1987), e assim, explicitamos o tipo de discurso *lúdico* que se instaura no texto. Isto equivale a dizer que acreditamos que as *propriedades* do discurso estão relacionadas à questão do *humor* e por isso, reconhecemos que o dizer é “tipificante”. Sob essa perspectiva, consideramos que o *enunciador*, nas tiras,

posiciona-se em relação objeto do dizer, em relação ao interlocutor e em relação ao tempo, tendo em vista as seguintes *propriedades* discursivas:

O **enunciador** produtor do texto se posiciona na perspectiva distensa, lúdica, do não confiável, do humor. Faz uma representação da realidade, geralmente, mas não necessariamente, em forma de narrativa, usando duas linguagens.

O **objetivo** do enunciador é fazer rir, provocar o riso, por meio de situações irônicas, engraçadas que desestabilizam os contextos sociais do mundo natural e social de modo ficcional. Isto acontece porque a expectativa é quebrada e o texto deve ser lido pelo seu avesso. Prevalece o discurso aberto, a polissemia, o discurso humorístico. A ironia, como estratégia discursiva nos níveis intertextual e interdiscursivo, desestabiliza conceitos, ainda que pelo viés da ficção.

O **interlocutor** deve agir como um “leitor modelo” (Eco, 2004), preenchendo as lacunas, atribuindo significados possíveis, interagindo, buscando o sentido no espaço intervalar. Lê o não dito. Ri da situação caótica do *non sense*, da situação contraditória, do impasse não resolvido que o texto desvela, quando desarticula as cenas enunciativas e produz o imprevisível fazendo emergir a contradição. Reconhece, na forma enunciativa, a paródia da vida, impelido pela leitura feita ao avesso das representações sociais.

O **tempo** do texto, ou tempo referencial não é significativo. O alocutário precisa completar mentalmente as seqüências dos episódios. Portanto, o tempo ocorre em várias instâncias enunciativas.

O **tempo da enunciação** é o presente. As cenas desfilam perante os olhos do interlocutor, como um teatro, ou filme.

Estes comentários nos levam à confirmação de que, com relação à tipologia de textos, não existem textos puros e classificações únicas que fechem os textos em invólucros herméticos, mas predominância de tipos em detrimento de outro. Essas regularidades textuais-discursivas postas acima, apontam além da narratividade, o discurso humorístico e/ou irônico. O *discurso humorístico* parece levar à regularidade, com fator de confluência.

A nossa abordagem das *tiras* tenta explicar a ambivalência do discurso humorístico, sob a perspectiva da “história e da ideologia” (Orlandi, 2001). Reconhecemos que é impossível resgatar esses princípios partindo apenas da unilateralidade do sujeito, que se fecha na subjetividade como fonte única da enunciação, ou lendo apenas a superfície textual. Percebemos, por outro lado, que o sujeito-autor, aparentemente, consciente do processo discursivo, propõe produzir um bom texto humorístico, pois é justamente isso o que lhe assegura um espaço no jornal, ou internet. O sujeito externo ao discurso, sujeito dotado de

intenção comunicativa, procura no recebedor, a resposta ao seu texto. Segundo depoimento de Gonsales, conforme dados colhidos na entrevista informal no *site* <http://www.cybercomix.com.br>, só permanece no mercado editorial dos jornais, canal principal das tiras, além da internet, aquelas que agradam ao público leitor. Nas palavras de Gonsales:

o personagem Fliti levantou a tira num momento bom, em que ela corria o risco de sair da Folha porque o pessoal tava achando sem graça. As outras tiras que entraram com o Níquel (Alfredinho Canibal, de Ignatz e Camarillo Brillo de Flávio Del Carlo) já tinham dançado. (...) Aí o editor chegou e disse que a tira tava meio caída. (...) Acho que, se não fosse o Fliti, a tira tinha dançado. (...) Aí eu dei uma mexida no Níquel e ele ficou mais leve.(GONSALES, <http://www.cybercomix.com.br>)

Estas palavras nos fazem reconhecer, que apesar de o *autor* estar imbuído de um projeto enunciativo, cujo objetivo é levar à graça, ao riso, à situação de crítica dos fatos, submete-se à interferência externa. O autor, o sujeito que fala, nas tiras sofre, também, a interferência de fatores sócio-históricos e ideológicos, conforme a análise que fizemos. Assim, o sujeito-enunciador das tiras é um sujeito social, heterogêneo, ideológico, que fala o “seu” discurso sob perspectivas variadas.

Algumas características das tiras são próprias de outros textos humorísticos como a comédia e a piada. Para explicitar com clareza o gênero tira, destacamos as características formais e discursivas que foram abordadas neste trabalho consideradas caracterizadoras do gênero. Esses aspectos de alguma forma foram tratados nos capítulos II e III e devemos acrescentar que as análises apontam, portanto, marcas que determinam o gênero em tela. Conforme vimos nos itens 4, 5 e 7 do referencial teórico, a concepção de linguagem em Bakhtin (2000, 2002 a, b) e a noção de *gênero*, apresentam dimensões essenciais e indissociáveis, que retomamos, resumidamente, conforme os resultados da análise:

1- As tiras apresentam *configurações específicas das unidades de linguagem, com traços da posição enunciativa do locutor (sujeito/enunciador) e da forma composicional do gênero do discurso* (marcas lingüísticas ou estilo).

O *sujeito enunciador* é constituído por uma voz individual atravessada por uma voz coletiva. Conforme a visão bakhtiniana, a rigor, o sujeito não é um “eu” mas, um “nós”. Diferentemente das piadas que, na verdade, são uma voz coletiva representada em uma voz individual, já que não existe um sujeito que assina os textos, as tiras mantêm a autoria. Por outro lado, o enunciador, aquele que conta a piada, não se compromete com o enunciado, que

pode não refletir o seu posicionamento ideológico. O sujeito nas tiras é social, histórico e ideológico, passível de transformações e intravisiões. Crivado, divide-se em vários locutores na superfície textual e nas estratégias discursivas. “Pressionado”, sofre intervenções da mídia. O ser que fala reflete seu mundo e é refletido por ele, por isso, o sujeito das tiras é híbrido e revela, na individualidade e nas falas individualizadas, a ironia das relações sociais. O ser reflete as relações do mundo, de modo reflexo e reflexivo.

2-Os *temas* - conteúdos ideologicamente configurados – que se tornam comunicáveis (dizíveis) através do texto, de certa forma, estariam relacionados a uma unidade temática e cobrem igualmente sua realização, por isso não podem ser confundidos com assunto, por exemplo. O tema é elemento único, irrepetível de uma enunciação, expressão da situação histórica concreta em que se pronuncia um enunciado. Nas tiras, os temas são os mais variados possíveis, apresentam o homem e sua representação dos espaços sociais. Por isso apesar de temas já ditos a releitura dos textos/discursos pelo viés da ironia é o sempre o dado novo, jamais dito. O *tema*, ou seja, o conteúdo temático e ideológico, é o homem em todas as situações sociais, políticas, institucionais, culturais. A vida íntima e privada se torna pública e questionada nas máscaras sociais representadas pelos personagens, nas formas alegóricas dos animais, nas máscaras do próprio autor.

3- Os *elementos das estruturas comunicativas e semióticas* compartilhadas pelos textos pertencentes ao gênero (forma composicional), foram, também, identificadas nas tiras. Apesar de Bakhtin fazer referência apenas ao signo lingüístico, reconhecemos que os elementos semióticos não-verbais constituem a forma composicional própria do gênero. Nas tiras, o *signo* é constituído de duas linguagens: visual e verbal, além do uso de outros recursos de linguagem, tais como balões, interjeições, onomatopéias, metonímias e metáforas visuais, enquadramentos, etc.

O *código de linguagem* é, geralmente, não padrão, com variedades lingüísticas diversas: a linguagem familiar, grotesca, carnavalizada, apreendida no *discurso* plurivalente, polissêmico, ideológico. A *forma estrutural* apresenta-se, geralmente, como um segmento retangular, na posição horizontal, contendo texto verbo-visual. A organização física da tira, entretanto, depende da reorganização do texto, conforme o espaço disponível nos meios de comunicação. A linha demarcatória separando os quadrinhos pode ser omitida, e cabe ao leitor inserir mentalmente a ordem seqüencial.

4-As *esferas sociais* ou comunidades discursivas foram determinadas, historicamente pela imprensa, como fator confluyente de interesses financeiros, na tentativa de conquistar o leitor com um texto lúdico, como um contraponto às notícias sérias dos jornais.

Os jornais, as revistas e, hoje, a Internet são o *material suporte* destes textos; mas nos detivemos apenas no primeiro espaço enunciativo. Este é o espaço da carnavalização por excelência, campo propício e profícuo para a ambivalência, espaço de todas as falas. As tiras dividem com as notícias e outros textos de caráter oficial e sério o mesmo espaço. A palavra do povo, a segunda voz, provisoriamente, faz calar o tom sério, para fazer fluir o riso.

5-A *função social* é provocar o riso. É o riso em todos os seus tons: ingênuo, patético, festivo, alegre, e mais raramente, o riso satírico, mordaz, cáustico, etc. O humor não se fecha no riso cômico e solto das piadas, mas reveste-se de tons variados, no resgate das imagens rabelaisianas.

6-Além das concepções Bakhtin, verificamos que a modalidade enunciativa ou *tipo textual* é, geralmente, a narrativa das espécies história e não-história, além de criações que extrapolam essa proposta. Por isso não se pode dizer que as tiras são, obrigatoriamente, narrativas curtas, mas, sim enunciados irônicos, que se modalizam quase sempre em narrativas lucunadas, e a elipse é sua marca. Além da narrativa, o enunciado é especialmente um tipo de *discurso humorístico*. O humor está presente nas mais variadas formas e situações da vida, por meio de uma perspectiva ficcional. No discurso humorístico há uma voz que subverte a razão, os valores, as crenças, a moralidade, uma voz que quebra a expectativa, pondo em xeque as representações concebidas pelo indivíduo e pela coletividade. Por esse viés não se pode descartar o valor argumentativo da linguagem. O humor está a serviço de uma situação(ões) que se quer questionar. Este é também um fator de regularidade e mantém as *forças centrípetas* do gênero. A articulações das linguagens (verbais e visuais) estruturam a argumentação como um paradoxo desestabilizador das verdades.

7- A relação entre os *interlocutores* é distensa. A *Folha Ilustrada*, caderno da Folha de São Paulo de onde retiramos o nosso material textual, supõe um leitor adulto, o que não implica que as tiras se restrinjam a esse suporte material e a esse interlocutor.

Segundo Orlandi (1987), a origem dos sentidos está na relação do sujeito com a linguagem e a história. “O sujeito e os sentidos se constituem ao mesmo tempo por um processo que tem como fundamento a ideologia” (Orlandi, 2002, p.47). Recuperamos com o suporte teórico desta autora e especialmente com Bakhtin, o signo ideológico e a linguagem como um fenômeno social e histórico. As reflexões sobre a linguagem deste teórico concebem o *sujeito* heterogêneo que assume posições diversas no discurso. Foi com esta perspectiva que as tiras foram entendidas, descritas, analisadas e identificadas como um *gênero*. Assim o *discurso* se fez palco de vozes, *dialogia*, *bivocalidade*, *polifonia*, *pluriligüismo*. Portanto, a

tira tomada como um conjunto caracteriza-se como “um fenômeno pluriestilístico, plurilíngüe, e plurivocal” (Bakhtin, 1998, p.73), assim como o romance.

Acreditamos que paralelamente ao projeto discursivo de narrar/enunciar, o enunciador propõe fazer isso através de textos irônicos, cheios de humor, que levam ao riso ou, no mínimo, a um leve sorriso. Além disso, carrega marcas, influências dos contextos social e ideológico que na verdade, pontuam as posições desse sujeito enunciador. No texto humorístico, portanto, há uma voz global - a voz do enunciador - que constrói e assegura a unidade, o projeto de completude do texto responsável pelo humor, mas há também a voz social responsável pelo contexto ideológico, que é a voz do sujeito-autor. Nesse caso o *sujeito-autor* deve ser visto dentro de seu contexto sócio-histórico.

Tratamos de alguns aspectos de modo superficial, neste trabalho, pois um aprofundamento maior demandaria um largo espaço e tempo. Entretanto, reconhecemos que o enfoque idiossincrático na pessoa que fala contribuiria para uma melhor caracterização das tiras. Acenamos características gerais dos vários autores e envolvemos, de modo particular os textos de Fernando Gonsales, mas sem descartar a possibilidade de que o *sujeito-autor* de cada texto seja analisado dentro de outros aspectos, com outras metodologias, ou dando ênfase a outros aspectos lingüísticos e/ou discursivos, ou evidenciando mais significativamente o aspecto semiótico.

Com Bakhtin (2000), reconhecemos que as tiras se enquadram na categoria de gênero “mais criativo”, pois que variam conforme as circunstâncias, a posição social e o relacionamento pessoal dos parceiros, pois “elabora-se o enunciado em função da eventual reação-resposta que é o objetivo preciso de sua elaboração” (Bakhtin, 2000). Por isso os gêneros variam na época e na história. Além disso, as tiras exigem do enunciador a mestria, a arte do desenho e da criação de personagens, sejam eles caricaturais, estilizados, ou com traços mais próximos do realismo, surrealismo, ou expressionismo. Entretanto, o texto como objeto estético foi avaliado e discutido superficialmente e este é um ponto que demandaria uma pesquisa exaustiva.

Além da linguagem típica dos textos quadrinizados, a tira se caracteriza por instaurar no discurso, o humor e a ironia, por meio de estratégias de linguagens verbal e visual, através da rede da memória discursiva dos sujeitos produtores e recebedores, que resgatam o já dito de modo a contrapor-se ao que realmente está em jogo: um ponto de vista, “sob a máscara da argumentação indireta” (Brait, 1996), uma perspectiva crítica do homem a partir de um sujeito, ser social que se combina e se desdobra em vários. O que se ouve são vozes múltiplas e múltiplos diálogos, cujos temas mantêm um discurso atemporal, diferente das charges, mais

datadas, que se perdem nas redes de memória, o discurso das tiras é o discurso que atualiza inúmeras situações sociais.

A *ironia* acontece no diálogo entre discursos, no diálogo entre os locutores, explicitado no nível textual e discursivo, no diálogo entre os interlocutores (leitores/ouvintes) e na representação cênica dos desenhos, nas máscaras que os personagens representam: É o “conflito de vozes”. É graças a este pluriligüismo social que a tira “orquestra todos os temas, todo seu mundo objetual, semântico, figurativo, e expressivo”. (Bakhtin, 1998, p.74). Em todas essas situações a expectativa é frustrada e o que se ouve é o enunciado “surpresa” na desconstrução dos sentidos, no efeito irônico que o texto produz. As tiras são o lugar do estranhamento, o espaço em que o sujeito enunciadador olha o objeto do lado de dentro, e esse modo, além de refletir o seu eu, reflete o mundo, as situações caóticas pelo lado do avesso, pela via da contradição.

A contradição do enunciado é a quebra da expectativa, o jogo de vozes. O que temos no final é um enunciado bivocal, dialógico. Isto é, o sentido do texto funciona como uma fusão de unidades enunciativas: a enunciação do autor mais a unidade de enunciação da voz do “outro”. A enunciação contraditória leva ao riso: objetivo final do gênero, isto é, a sua função social. É essa conclusão a que chegamos ao final da análise das tiras. Para endossar nosso posicionamento, recorreremos, também, a Authier-Revuz quanto trata da heterogeneidade expressa e constitutiva da linguagem. A autora aponta que “este modo de jogar com o **outro** no espaço do não-explicito, do semi-desvendado ‘sugerido’, mais do que evidenciado e do dito; é deste jogo que fazem uso retoricamente eficaz os discursos irônicos, as antíteses, os discursos indiretos livres” (AUTHIER-REVUZ, 1982, p.). A colocação do outro em suas várias modalidades confirma isso nas tiras. A posição absurda, que desqualifica o enunciado esperado, produz um certo tipo de deslocamento de sentido. Esse deslocamento, nas tiras, faz-se através de vários recursos, além dos lingüísticos. Essas são dimensões significativas que fazem configurar a relevância desse modo enunciativo, apontando para as marcas do texto, como um *gênero*. Reforçamos a nossa palavra com Maingueneau (apud Cardoso, 2003, p.71) para quem a ironia, gesto dirigido a um destinatário, não é simplesmente uma atividade lúdica e desinteressada. O interesse estratégico da ironia consiste nos valores contraditórios do enunciado irônico, sem que o locutor seja submetido às sanções que isso deveria acarretar, o que equivale a dizer que a ironia consiste numa armadilha que permite o “desassujeitamento” do locutor que consegue escapar às normas de coerência que toda argumentação impõe, às regras de racionalidade e da conveniência pública.

Finalmente, podemos afirmar que o *gênero tira* corresponde a textos intersemióticos, geralmente narrativas lacunadas cuja interação verbal tem como propósito comunicacional o humor, por meio de enunciados irônicos, que permitem o desassujeitamento do enunciador. A interlocução, aparentemente incoerente, apresenta na contradição e na quebra da expectativa, valores opostos que driblam as normas de convívio social, sem que essa ação verbal seja submetida às sanções que isso acarreta, além de contrariar as representações sociais e conceitos do mundo natural. A apreciação valorativa sobre os temas que cada tira comporta, entretanto, deve ter adesão do interlocutor. Se considerarmos um leitor modelo, podemos dizer que em todas as tiras, o efeito de sentido funciona como fator de reversibilidade, no mundo real/natural. As representações sociais, marcadas, historicamente, na interação enunciador (produtor do texto) e interlocutor (leitor) instalam-se, no texto/discurso, pelo avesso. O riso emerge do *estranhamento*. O estranho se explica pela paródia da vida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante da complexidade do pensamento teórico bakhtiniano, qualquer trabalho que envolva essa teoria pode conduzir a um reducionismo superficial. Entretanto, mesmo correndo o risco, ousamos enveredar por este caminho, pois o texto bakhtiniano instiga, sempre, a “contrapalavra”, e por isso aceitamos o desafio, ao estabelecer o diálogo, como atitude “responsiva”, na tentativa de não deixar muda a palavra, ainda que, não tenhamos alcançado o pensamento lingüístico-filosófico do autor na sua totalidade.

Para deixar mais claro a concepção de *gênero* conforme a visão bakhtiniana, devemos acrescentar que o projeto filosófico de linguagem de Bakhtin se mantém fiel a noções como dialogia/polifonia, tema/significação, signo ideológico, sujeito social sob um modo específico ou forma composicional (marcas lingüísticas e estilo individual), que são elementos caracterizadores do gênero, condicionado, sempre às comunidades discursivas, ou *esferas sociais*. Foi este o percurso que fizemos para descrever as tiras. O conceito de gênero, colocado neste trabalho, portanto extrapola à noção de forma, isto é, aspecto formal visualizado na folha impressa, conforme propostas estruturalistas, e assume com Bakhtin as dimensões sócio-interacionais de língua postas por este autor, cuja concepção de linguagem está calcada na perspectiva dialógica.

Reconhecemos que muito ainda se pode dizer sobre as tiras, com outros enfoques, outras metodologias e perspectivas diferentes ou como aprofundamento dessa abordagem. A fonte nos parece inesgotável. Muito ainda se tem a dizer sobre o discurso humorístico. As omissões e a incompletude desta pesquisa, justificáveis, considerando o caráter restrito deste trabalho, são por outro lado, um convite a novas investigações que podem, inclusive, contradizer este estudo. Isto porque as formas de organização dos textos e dos gêneros discursivos não se fecham em formas herméticas, únicas, absolutas. Os diferentes gestos de interpretação significam de modos diferentes, pois, os sentidos não são evidentes, embora pareçam ser.(Orlandi, 2004) O nosso estudo é mais um gesto de leitura, de interpretação do espaço simbólico da linguagem com o propósito de cercar o texto, apreender o que lhe é inerente: a essência do gênero. Buscamos nas desigualdades enunciativas das diferentes

estratégias de linguagem assumidas pelo sujeito-falante uma perspectiva centralizadora que pudesse explicitar o discurso das tiras, como um gênero distinto. O percurso que fizemos na apreensão dos sentidos procurou a inter-relação dos sujeitos produtores e leitores, reconhecendo que os sentidos dos signos não se fecham.

Considerando a análise e descrição dos textos, podemos concluir que o gênero *tira*, enquanto elemento tipológico, caracteriza-se como texto essencialmente heterogêneo. Esta heterogeneidade se faz nos níveis lingüístico, composicional, enquanto organização estrutural, a partir do sujeito subdividido, multifacetado, polifônico, plurivalente, que interage nas relações humanas, principalmente, no contexto social das instâncias midiáticas. A noção de língua que se faz marcar é a língua não-padrão, pois, os textos não estão centrados em aspectos da linguagem normativa, enquanto nível lingüístico. O conceito de língua abarca uma visão globalizadora, a língua de todos, os múltiplos falares. A linguagem polissêmica possibilita os vários sentidos, os múltiplos significados. É pelo viés da polissemia que também o signo ideológico se inscreve.

A *narrativa*, enquanto *tipo*, apesar de dominante, pois o enunciador produz geralmente um texto cujo objetivo é contar um evento (Travaglia (1991, 2002 a, 2003 a), não se evidencia em todos os textos, de modo que as hipóteses colocadas no início deste trabalho foram parcialmente confirmadas, conforme demonstrado. Apesar de muitas dessas tiras não serem histórias completas a tarefa essencial de determinação do sentido fica por conta do leitor, que realiza as operações de interpretação de modo a pressupor o não-dito. As relações interlocutivas, isto é, aquilo que o enunciador pretende com o texto, apontam regularidades para a caracterização do tipo e do gênero. Por isso, defendemos a idéia de que estes textos são predominantemente humorísticos e por esse viés o enunciador também propõe, intersubjetivamente, produzir o riso. Assim o discurso humorístico é dominante, e confirma a função típica do gênero. Como vimos, o humor focaliza valores contraditórios, através de um fenômeno da linguagem que reconhecemos como *ironia*. Apesar da situação distensa entre enunciador e enunciatário, as nuances do discurso argumentativo, também, não escapam às tiras.

O conceito de gênero, conforme o pensamento bakhtiniano, não se confunde “com procedimentos hierárquicos, com categorias formais ou estruturas acabadas, pois nele coexistem diversificadas formas de se pensar o mundo e a história humana” (Machado, 1997,p.155). Essas variações são reconhecidas como características do projeto individual de cada autor, que com os dados de sua visão de mundo, conscientemente ou não, produz um

texto que é único, mas deixa vislumbrar a possibilidade do diferente, marcando o gênero como enunciado discursivo em expansão, passível de mudanças.

O conceito de *texto*, neste trabalho, extrapola aquele posto pela Lingüística Textual, pois não se tem um texto apenas lingüístico. Consideramos o texto como unidade de análise a partir de um todo feito de sons, letras, palavras, ícones, desenhos, seqüências quadrinizadas, tipografia, cenografia, tudo isso na relação do mundo com o simbólico, que se materializa em sentidos, próprios para o *gênero*. Consideramos o conceito de texto intersemiótico, com a conjunção de signos, como uma “peça” no sentido de engrenagem. Esta “peça” tem um jogo que permite o trabalho de interpretação do equívoco, no espaço simbólico aberto, com a possibilidade de o sujeito significar e se significar indefinidamente (Orlandi, 2001). Assim, a negociação dos sentidos irônicos só é possível na interpelação e conseqüente adesão do enunciatário. É com esta participação que a tira funciona no processo de interação. Com base nos recursos lingüísticos e pictóricos, discursivizados, às vezes, de modo muito sutil, o enunciador chama o enunciatário/interlocutor a aderir a representações do mundo segundo sua ótica, para reconhecer nesse ponto de vista, inscrito no enunciado engraçado, a paródia da vida.

Finalmente, é preciso ressaltar que tratamos nosso objeto de estudo levando em consideração a perspectiva da Enunciação, proposta por Travaglia e a Análise do Discurso, resgatando as noções de sujeito e signo ideológico em Bakhtin. De um lado, ao tratarmos das intenções representadas no texto, foi possível apreender o modo de organização textual, consideradas as perspectivas enunciativas do sujeito enunciador. Por outro lado, com a Análise do Discurso conseguimos fazer emergir o signo que percorre a estrutura textual e incorpora o conceito de ideologia com as várias posições e estratégias do enunciador. Recuperando o conceito de discurso lúdico de Orlandi (1987), apresentamos uma classificação para as tiras, considerando o humor. Os modos de funcionamento discursivo em termos de categorização não podem se restringir às nominalizações herméticas, pois os discursos tendem para um tipo, e não existem tipos puramente autoritário, polêmico ou lúdico, mas a dominância de um (Orlandi 1987). No caso das tiras, predomina o último. Por isso, tentamos ir além e propusemos que o discurso lúdico, nas tiras, é mais que um gesto desinteressado ou atividade isenta de pretensões ideológicas. O discurso nas tiras é irônico e essa ironia vem marcada em todos os níveis de linguagem: verbal e visual. Por isso, ampliamos essa perspectiva incorporando as estratégias da linguagem pelo viés da ironia (Brait, 1996). Além disso, nos apoiamos na teoria do riso de Bergson (1987) e no conceito de carnavalização de Bakhtin (1987), para explicar o humor.

Com a proposta fundadora de gênero discursivo e a concepção de linguagem de Bakhtin reconhecemos a função social do gênero, cujo objetivo principal é o de sustentar um discurso humorístico, com especificidades próprias nos níveis formal, composicional e discursivo.

Os temas do gênero tira focalizam as representações sociais em todas as suas possibilidades. Sendo social, o foco do enquadramento discursivo é sempre o homem, ainda que se fale de animais ou objetos, é sob a ótica do homem e sobre o homem que os textos tratam. Somente o homem pode ser questionado, analisado, ironizado nos contrapontos e contradições da vida. É neste aspecto que as linguagens (visual/verbal) convergem para tornar possível o projeto humorístico.

Com esses teóricos esperamos que as tiras tenham sido descritas e categorizadas segundo o tipo e o gênero. Esperamos que esta análise possa contribuir como uma proposta para enriquecer os conhecimentos sobre tipologia e gênero, mas, principalmente, esperamos que as tiras possam ser compreendidas, levando-se em conta esses aspectos teóricos. Como estrutura e funcionamento, as tiras não podem fugir à visão de significação que os signos verbais e não-verbais carregam, pela própria necessidade intrínseca à linguagem, que é a de fazer sentido para o mundo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADAM, Jean-Michel. “Textualité et séquentialité. L’exemple de la description” in *Langue Française*. no. 74. Paris: Larousse, Maio de 1987: 51-72.

_____. *Les textes: types et prototypes - Récit, description, argumentation, explication et dialogue*. Paris: Nathan. 1993. 223p.

AUTHIER-REVUZ, Jaqueline. “Heterogeneidade expressa e heterogeneidade constitutiva: elementos para uma abordagem do outro no discurso” Tradução de Sandra Diniz Costa. *DRLAV*, 26. Paris, Centre de Recherches de l’Université de Paris VIII., 1982, p. 91-51

BAKHTIN, M. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC, 1987.419p.

_____. *Questões de literatura e de estética*. (A teoria do romance). São Paulo: Unesp, 1998. 436 p.

_____. *Estética da criação verbal*. Tradução: Maria Ermantina Galvão Pereira. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 2000. 421p.

_____. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*.10º ed. São Paulo: Annablume/HUCITEC, 1929- 2002 a. 196p.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 3ª.ed. Rio de Janeiro/ São Paulo. Editora Forense Universitária, 2002 b. 275p.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. “Bakhtin e as contribuições para a teoria da linguagem”. In Beth Brait (org.) *Bakhtin, dialogismo e a construção do sentido*. Campinas: Editora da Unicamp, 1997, p. 27-38.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. 2ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.105p.

BIBE-LUYTEN, Sonia M. *O Que é História em Quadrinhos*. São Paulo: Editora Brasiliense, Coleção Primeiros Passos,1985, 88p.

BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996. 266p.

BRAIT, Beth. “Bakhtin e a natureza constitutivamente dialógica da linguagem”. In *Bakhtin, Dialogismo e Construção do Sentido*. Beth Brait (org.) Campinas, SP: Editora UNICAMP. 1997. p.91-104.

CARDOSO, Sílvia Helena Barbi. *Discurso e Ensino*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003. 166 p.

CASTRO, Maria Lília Dias de. “A dialogia e os efeitos de sentidos irônicos”. In. *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Beth Brait (Org.) Campinas, SP: Editora UNICAMP. 1997. p.129-137.

CIRNE, Moacy. *Para ler os quadrinhos: da narrativa cinematográfica à narrativa quadrinizada*. Petrópolis: Editora Vozes Ltda. 1972 a.99p.

_____. *A explosão criativa dos balões*. Petrópolis: Editora Vozes, 1972b.70p.

_____. *Quadrinhos sedução e paixão*. Petrópolis: Vozes, 2000. 220p.

DIONÍSIO, Ângela Paiva et alii. (Orgs.) *Gêneros textuais & ensino*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002.229p.

DOLZ, Joaquim e SCHNEUWLY, Bernard. “Gêneros e Progressão em expressão oral e escrita -Elementos para reflexões sobre uma experiência suíça (franófona)”. In ROJO, Roxane e CORDEIRO, Glais Sales (trad. e org.) *Gêneros orais e escritos na escola*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2004, p.41-70

ECO, Humberto. *Seis Passeios pelos Bosques da Ficção*. Tradução Hildegard Feist. 8ª.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, 2004. 158p.

EISNER, W. *Quadrinhos e arte seqüencial*. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.154p.

FAÏTA, Daniel. “A noção de gênero discursivo em Bakhtin: uma mudança de paradigma”. In Beth Brait (org.) *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997. p.159-175.

FÁVERO, Leonor Lopes e KOCH, Ingedore, G. Villaça (1987). “Contribuição a uma tipologia textual” in *Letras & Letras*, vol. 3 (1).Uberlândia: Departamento de Letras/ UFU, junho de 1987.

_____. “Tipologias de textos” in LOPES, Harry Vieira et alii (ogs). *Língua Portuguesa - O currículo e compreensão da realidade*. São Paulo: Secretaria de Estado de Educação / Coordenadoria de Estudos e Normas Pedagógicas, 1991: 33-42.

FIORIN, José Luís. *Elementos de análise do discurso*. 10ª ed. São Paulo: Contexto, EDUSP, 2001.93p.

GIL, Célia M. Carcagnolo. *A linguagem da surpresa: uma proposta para o estudo da piada*. 1991. 220 f. Tese (Doutorado em Lingüística) Universidade de São Paulo, FFLCH. São Paulo, 1991.

GONSALES, Fernando. *Níquel Náusea: Os Ratos Também Choram*. São Paulo: Editora Bookmarkers, 1999. 65p.

_____.Folha de São Paulo, *Caderno Folha Ilustrada*, 4 de dezembro, 2003, p. E 7

HOUAISS. Dicionário de língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

KOCH, Ingedore, G.V. TRAVAGLIA, L. C. *A Coerência Textual*. São Paulo: Contexto, 1991.94p.

KOCH, Ingedore. G.V. *Desvendando os segredos de texto*. São Paulo: Contexto, 2003. 168p.

KRISTEVA. J. *Introdução à semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.199p.

MACHADO, Anna Rachel.“Gêneros de textos, heterogeneidade textual e questões didáticas”.In Boletim ABRALIN, vol.23, p. 94-107, Florianópolis:Imprensa Universitária,1999.

MACHADO, Irene A. “Os gêneros e o corpo do acabamento estético”. In Beth Brait (org.).*Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*.Campinas:Editora UNICAMP,1997,p.141-158.

MAINGUENEAU, D. *Novas tendências em análise do discurso*. 2 ed. Campinas, Pontes/ UNICAMP, 1997,198p.

_____, Dominique. *Elementos de lingüística para o texto literário*. Leitura e Crítica. São Paulo: Martins Fontes, 2001a. 212 p.

_____, Dominique. *O contexto da obra literária*.Leitura e Crítica. São Paulo: Martins Fontes, 2001b. 202 p.

MENDONÇA, M. R. de S. “Um gênero quadro a quadro: a história em quadrinho” In DIONÍSIO, Ângela et alii.(org.).*Gêneros Textuais e Ensino*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002,p. 194-207.

MENEZES, Eduardo Diatay B. “O riso, o cômico e o lúdico”. *Revista de Cultura Vozes*. No 1, 1974/ ano 68. 5-16p.

MOYA, Álvaro. *História da História em Quadrinhos*.São Paulo: Editora Brasiliense S. A., 1996. 212p.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. “A análise de discurso: algumas observações”. In DELTA, vol. 2, no. 1, 1986.

_____(1987). *A linguagem e seu funcionamento, as formas do discurso*. Campinas: Pontes, Ed. rev. 1987. 238p.

_____*Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. Petrópolis: Vozes, 1996.

_____. *Discurso e Texto: Formulação e circulação dos sentidos*. Campinas, SP, Pontes, 2001. 218p.

POSSENTI, Sírio. *Os humores da língua: análise lingüística de piadas*. Campinas: Mercado de Letras, 2001. 2ª ed.152p.

_____. “Ainda sobre a noção de efeito de sentido”. In Gregolin, M. do R. *Análise do Discurso: as materialidades do sentido*,2ª ed, São Paulo: Clara Luz, 2003, p.37-46.

RAMA, Ângela e VERGUEIRO. *Como usar as histórias em quadrinhos na sala de aula*. (orgs.) São Paulo: Contexto, 2004. 157p.

RAMOS, Paulo. “Os Quadrinhos em aulas de Língua Portuguesa”. In. RAMA, Ângela e VERGUEIRO, Waldomiro (orgs.) *Como usar as histórias em quadrinhos na sala de aula*. São Paulo: Contexto, 2004. pp.65-104.

RAJAGOPALAN, Kanavillil. *Por uma lingüística crítica: linguagem, identidade e a questão ética*. São Paulo: Parábola Editorial, 2003.143p.

RASKIN, Victor. “Linguistic heuristics of humor: a script based semantic approach”. In M. Apte ed. *The International Journal in the Sociology of Language* no.65, 1987,(Special Issue on Language and Humor. Berlin/ New York/ Amsterdam: 11-26.

SILVA, Jane Quintiliano G. “Gênero discursivo e tipo textual”, in *Scripta*. Belo Horizonte, v. 2, n. 4, pp. 87-106. 1999.

TEZZA, Cristóvão. *Entre prosa e poesia: Bakhtin e o formalismo russo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003, pp. 13-49.

TRAVAGLIA, Luiz Carlos. “Uma introdução ao estudo do humor pela lingüística”. DELTA, vol. 6, no. 1, 1990 (55-82)

TRAVAGLIA, Luiz Carlos. *Um estudo textual - discursivo do verbo no português*. 1991. 330+124 pp. (Tese) Doutorado em Ciências Lingüísticas -IEL/UNICAMP, Campinas, 1991.

_____. “O que é engraçado? – categorias do risível e o humor brasileiro na televisão”. *Leitura: Revista do departamento de letras clássicas e vernáculas*. Nos. 5/6 jan/dez 89/90, Maceió; Universidade Federal de Alagoas, 1992.

_____. “Tipologia Textual e Ensino da Produção de Textos” in *Anais do XI Encontro Nacional de Professores de Português -XI ENAPP- Escolas Técnicas Federais - ETAs - e Centros Federais de Ensino Técnico - CEFETs*. Natal: Escola Técnica Federal do Rio Grande do Norte, 1998: 103-117.

_____. “Tipos, gêneros e subtipos textuais e o ensino de língua materna” in BASTOS, Neuza Maria Oliveira Barbosa (org.). *Língua Portuguesa : uma visão em mosaico*. São Paulo: EDUC/ PUC- SP, 2002a: 201-214

_____. “Gêneros de texto definidos por atos de fala”. In ZANDWAIS, Ana(org.) *Relações entre pragmática e enunciação*. Porto Alegre: Sagra Luzatto, 2002b:129-153.

_____. “Composição tipológica de textos como atividade de formulação textual” in *Revista GELNE*, vol.4, no. 1. Fortaleza: Grupo de Estudos Lingüísticos do Nordeste/ Universidade do Ceará, 2003a: xx-xx. (no prelo)

_____. “Tipelementos e a construção de uma teoria tipológica geral de textos.” 2003b (inédito). 19p.

VAN DIJK, Teun. A. *La ciencia del texto: um enfoque interdisciplinário*. Barcelona: Paidós, 1983.

VERGUEIRO, Waldomiro. “A linguagem dos quadrinhos: uma ‘alfabetização necessária’”. In RAMA e VERGUEIRO (org.) *Como usar as histórias em quadrinhos na sala de aula*. São Paulo: Contexto, 2004, pp. 31-64.

BIBLIOGRAFIA

BARROS, Diana Luz Pessoa e FIORIN, José Luiz Fiorin (org.) *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 2003, 81.

BRONCKART, Jean-Paul. *Atividade de linguagem: textos e discursos*. São Paulo: EDUC, 1999. 353p.

DUCROT, Oswald. *O Dizer e o Dito*. Campinas, SP: Pontes, 1987. 222p.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. 6^a ed. São Paulo: Editora Perspectiva S.A, 2001. 366p.

FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: R. J. Forense-Universitária, 1972. 236p.

GADET, E. & HAK. T. (orgs.) *Por uma análise automática do discurso. Uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. Campinas: UNICAMP, 1990. (trad. bras. de *Towards an automatic discourse analysis*)

INDURSKY, Freda. “Reflexões sobre linguagem: de Bakhtin à Análise do Discurso”. In *Línguas e Instrumentos Lingüísticos*. São Paulo: Pontes, 2000. p.69-88.

TAVARES, Hênio. “Gêneros Literários”. In *Teoria Literária*. Belo Horizonte/ Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991. p.107-160.

ANEXO

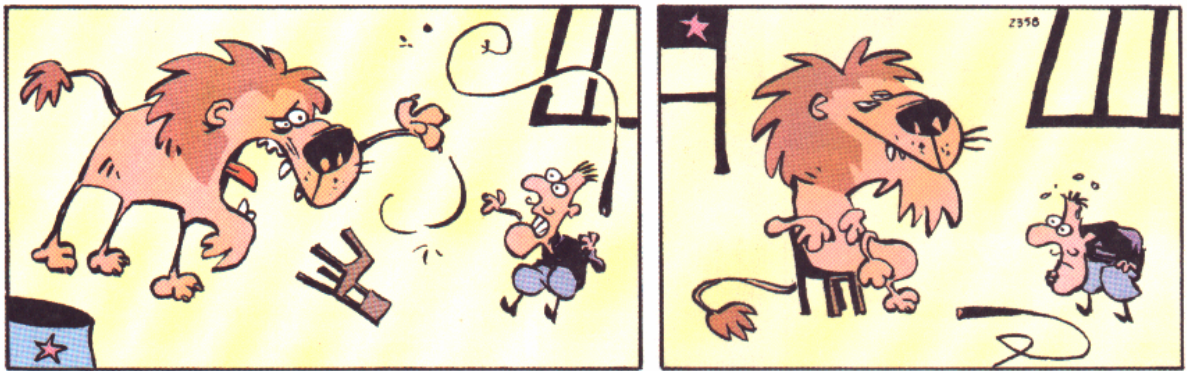
- 1- *Níquel Náusea*. Fernando Gonsales (textos de 1 a 53).
- 2- Outros autores (textos de 54 a 80).

Terezinha Nepomuceno

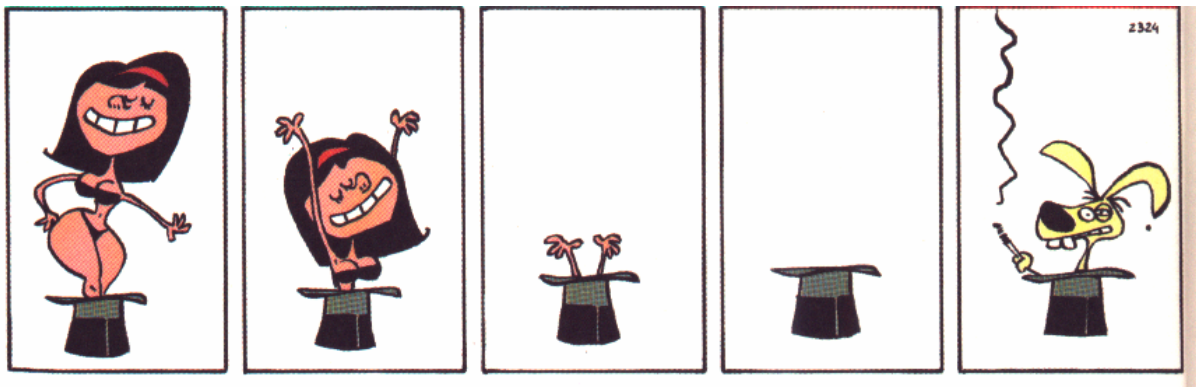
SOB A ÓTICA DOS QUADRINHOS:
Uma proposta textual-discursiva para o gênero tira



Universidade Federal de Uberlândia
Instituto de Letras e Linguística
2005



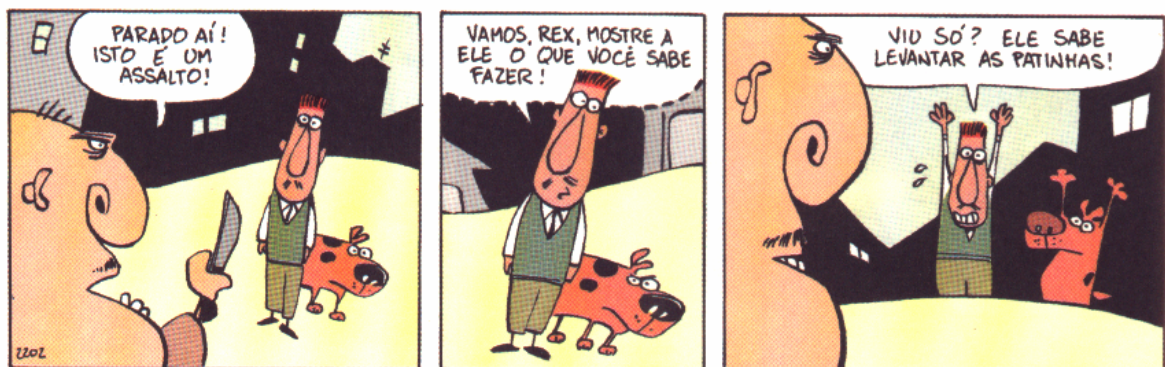
texto 1- Os ratos também choram. Coleção Cybercomix. São Paulo:Ed Bookmakers, 1999. p.52



texto 2- Os ratos também choram. Coleção Cybercomix. São Paulo: Ed. Bookmakers, 1999..p.30.



texto 3-Os ratos também choram. Coleção Cybercomix. São Paulo: Bookmakers, 1999.p 8



texto 4 - Os ratos também choram. Coleção Cybercomix. São Paulo: Bookmakers, 1999.p 7.



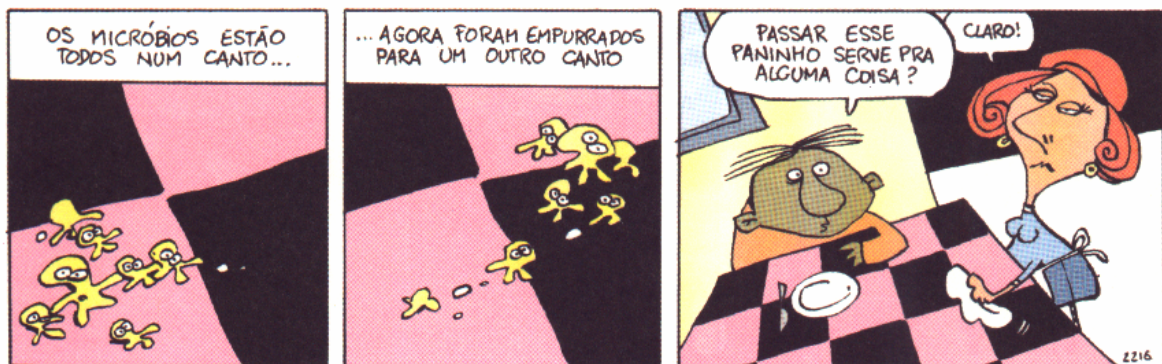
texto 5- Os ratos também choram. Coleção Cybercomix. São Paulo: Bookmarkers, 1999. p. 31.



texto 6 - Os ratos também choram. Coleção Cybercomix. São Paulo: Bookmarkers, 1999. p. 21.



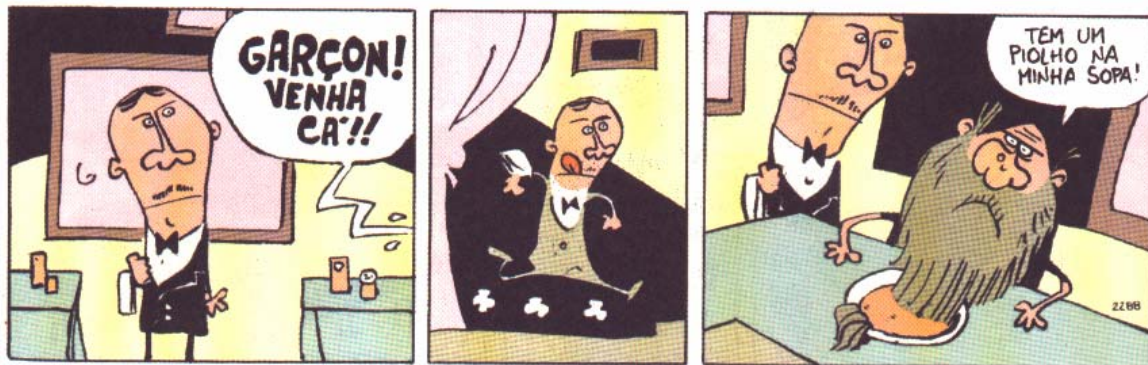
texto 7- Os ratos também choram. Coleção Cybercomix. São Paulo: Bookmarkers, 1999. p.31.



texto 8 - Os ratos também choram. Coleção Cybercomix. São Paulo: Bookmarkers, 1999. p.10.



texto 9- Os ratos também choram. Coleção Cybercomix. São Paulo: Bookmarkers, 1999. p. 9



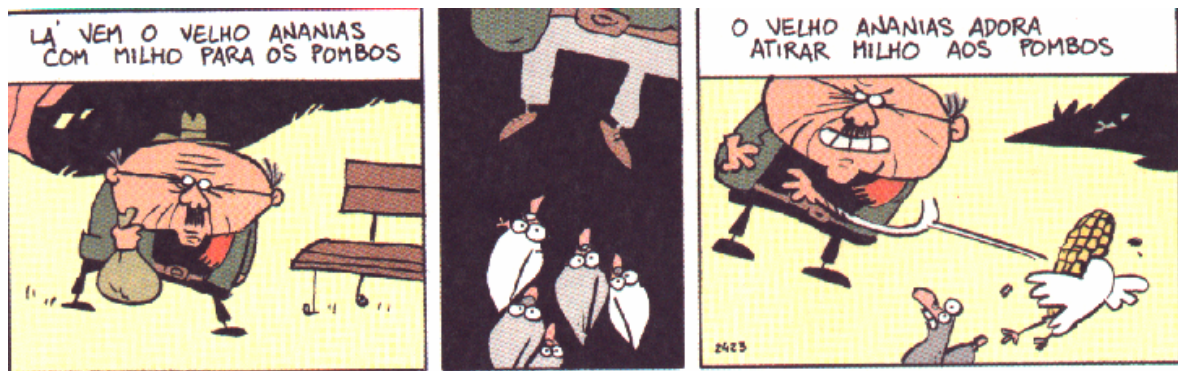
texto 10 -Os ratos também choram. Coleção Cybercomix. São Paulo: Bookmarkers, 1999. p.24



texto 11 -Os ratos também choram. Coleção Cybercomix. São Paulo: Bookmarkers, 1999. p.19



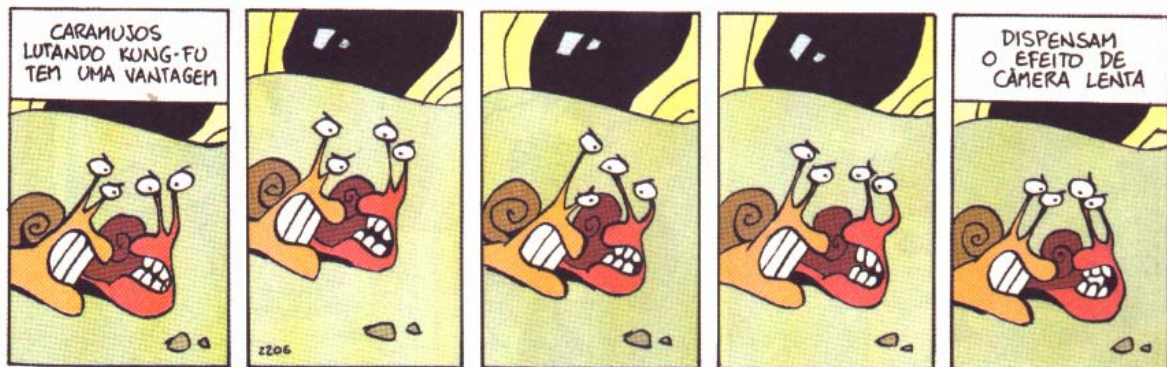
texto 12 -Os ratos também choram. Coleção Cybercomix. São Paulo: Bookmarkers, 1999. p. 10



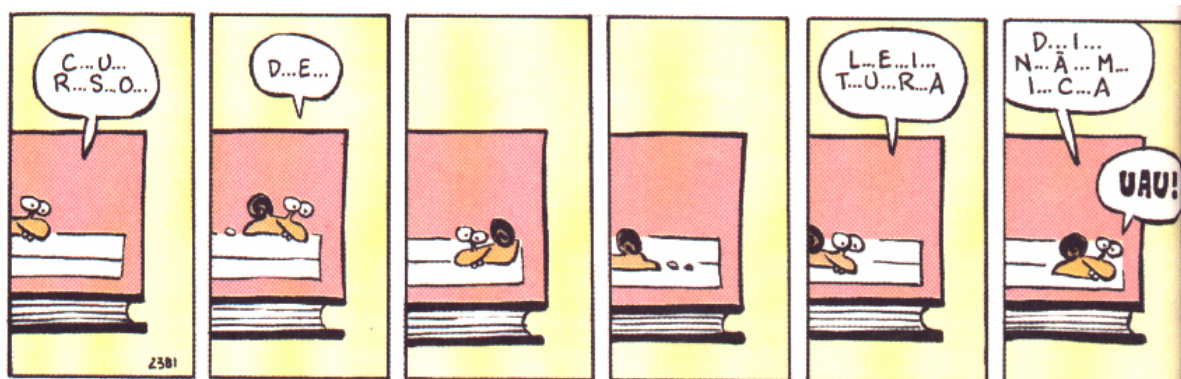
texto 13 - Os ratos também choram. Coleção Cybercomix. São Paulo: Bookmarkers, 1999. p.50



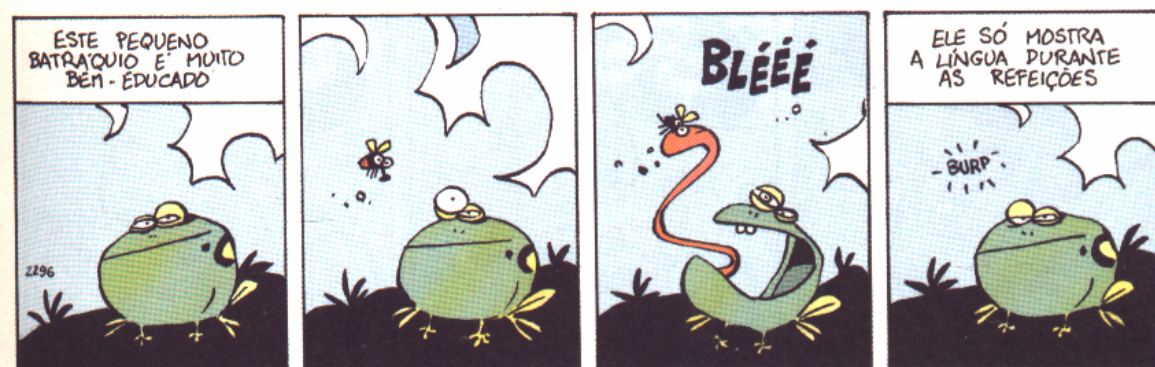
texto 14 - Os ratos também choram. Coleção Cybercomix. São Paulo: Bookmarkers, 1999. p. 15



texto 15 - Os ratos também choram. Coleção Cybercomix. São Paulo: Bookmarkers, 1999. p.7



texto 16 - Os ratos também choram. Coleção Cybercomix. São Paulo: Bookmarkers, 1999. p.40.



texto 17 Os ratos também choram. Coleção Cybercomix. São Paulo: Bookmarkers, 1999. p.25.



texto 18 – Folha de São Paulo, caderno *Folha Ilustrada*, 12/04/02, E 7



texto 19- Os ratos também choram. Coleção cybercomix. São Paulo: Bookmarkers, 1999. p.10



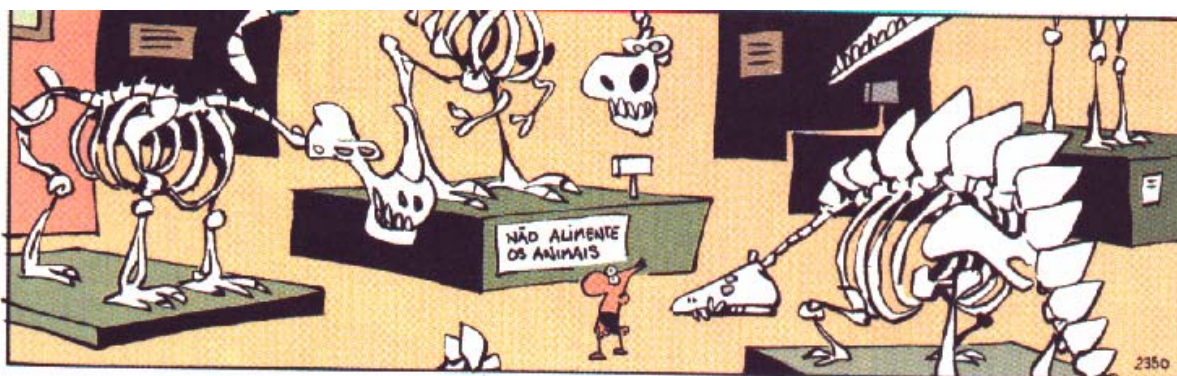
texto 20 – Os ratos também choram. Coleção Cybercomix. São Paulo: Bookmarkers, 1999. p. 35



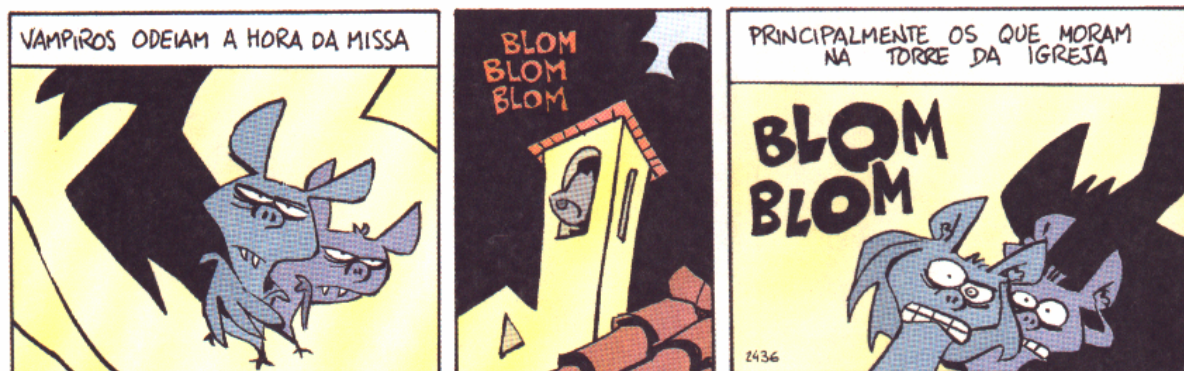
texto 21-Os ratos também choram. Coleção Cybercomix. São Paulo: Bookmarkers, 1999. p. 21.



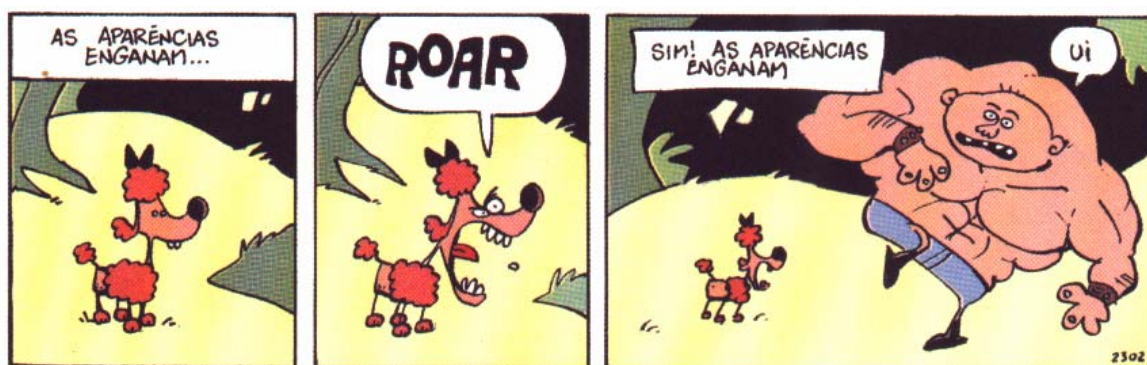
texto 22-Os ratos também choram. Coleção Cybercomix. São Paulo: Bookmarkers, 1999. p. 50



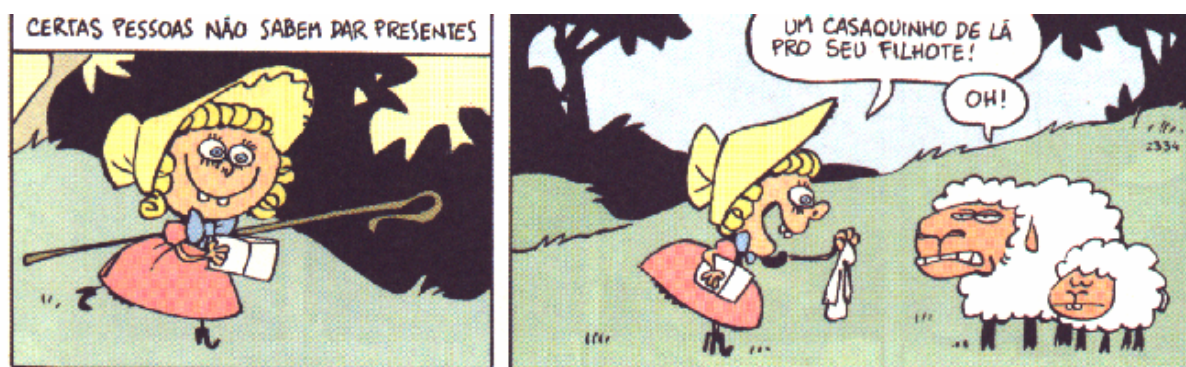
texto 23- Os ratos também choram. Coleção Cybercomix. São Paulo: Bookmarkers, 1999. p. 34.



texto-24- Os ratos também choram. Coleção Cybercomix. São Paulo: Bookmarkers, 1999. p. 52



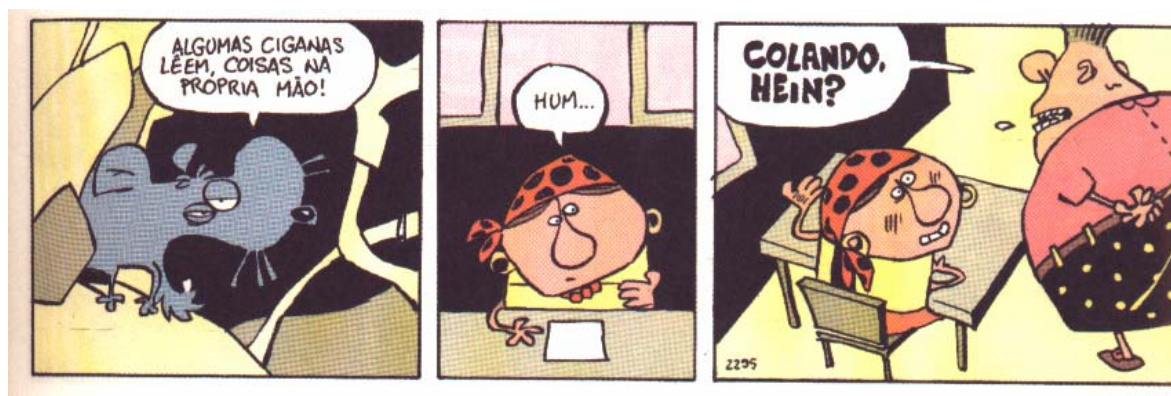
texto 25- Os ratos também choram. Coleção Cybercomix. São Paulo: Bookmarkers, 1999. p. 26.



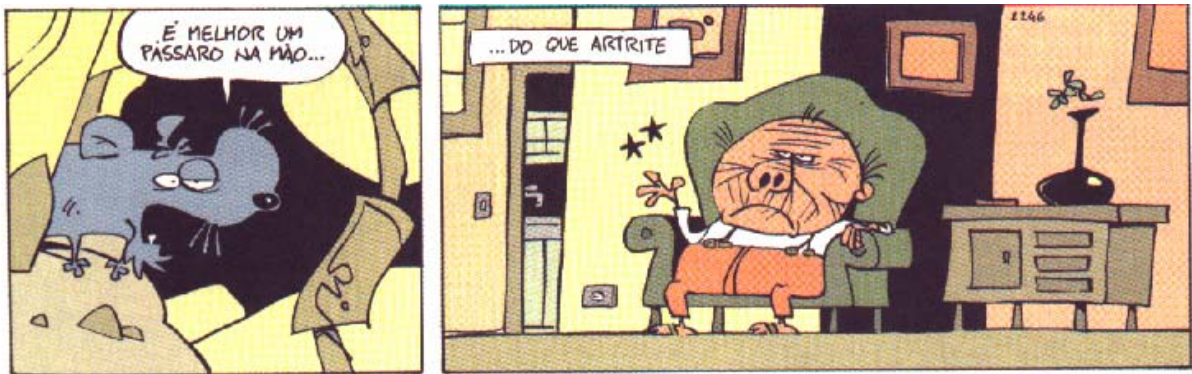
texto 26- Os ratos também choram. Coleção Cybercomix. São Paulo: Bookmarkers, 1999. p.32.



texto 27- Os ratos também choram. Coleção cybercomix. São Paulo: Bookmarkers, 1999. p.53.



texto 28- Os ratos também choram. Coleção Cybercomix. São Paulo: Bookmarkers, 1999. p. 25



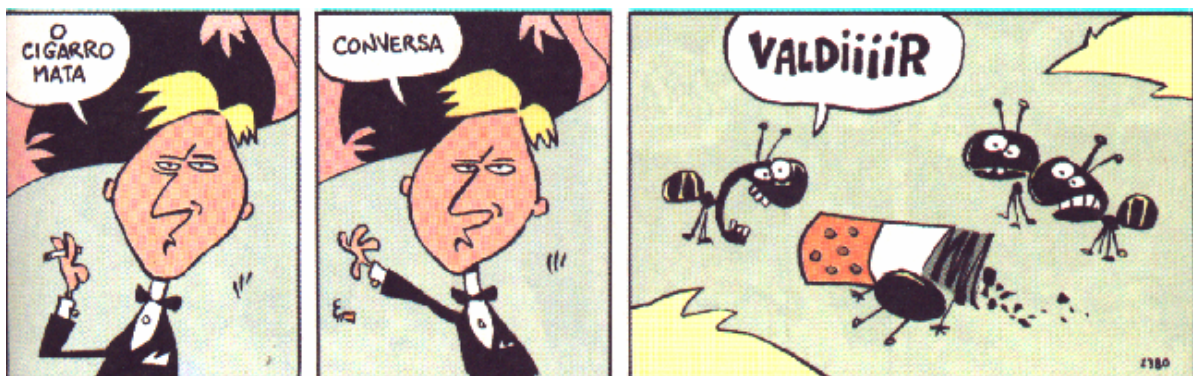
texto 29- Os ratos também choram. Coleção Cybercomix. São Paulo: Bookmarkers, 1999. p.16.



texto 30- Os ratos também choram. Coleção Cybercomix. São Paulo: Bookmarkers, 1999. p. 43.



texto 31- Os ratos também choram. Coleção Cybercomix. São Paulo: Bookmarkers, 1999. p.46.



texto 32- Os ratos também choram. Coleção Cybercomix. São Paulo: Bookmarkers, 1999. p.41.



texto 33- Os ratos também choram. Coleção Cybercomix. São Paulo: Bookmarkers, 1999. p.9.



texto 34- Os ratos também choram. Coleção Cybercomix. São Paulo: Bookmarkers, 1999. p.38.



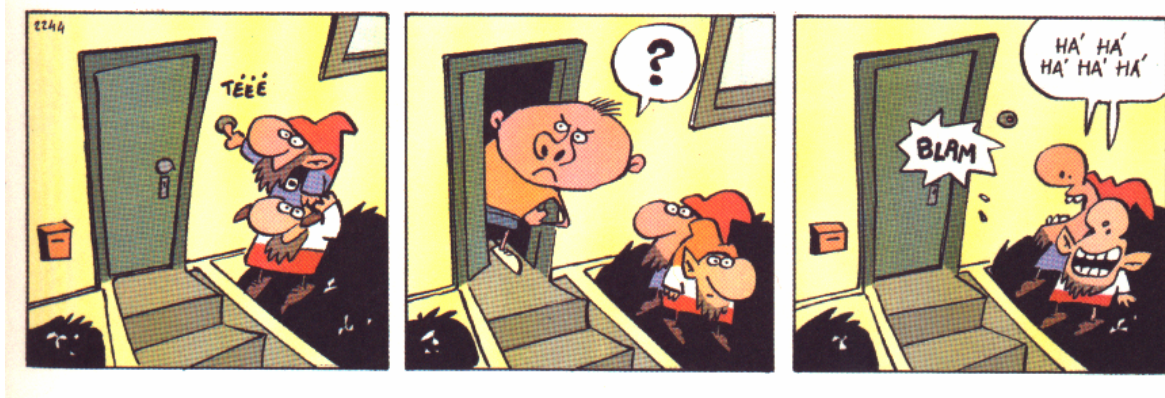
texto 35- Os ratos também choram. Coleção Cybercomix. São Paulo: Bookmarkers, 1999. p. 9.



texto 36- Os ratos também choram. Coleção Cybercomix. São Paulo: Bookmarkers, 1999. p. 37.



texto 37- Os ratos também choram. Coleção Cybercomix. São Paulo: Bookmarkers, 1999. p.13.



texto 38- Os ratos também choram. Coleção cybercomix. São Paulo: Bookmarkers, 1999. p.15.



texto 39- Os ratos também choram. Coleção Cybercomix. São Paulo: Bookmarkers, 1999. p. 60.



texto 40- Os ratos também choram. Coleção Cybercomix. São Paulo: Bookmarkers, 1999. p.65.



texto 41- Folha de São Paulo, caderno *Folha Ilustrada*, 02/03/02, E 9



texto 42- Os ratos também choram. Coleção Cybercomix. São Paulo: Bookmarkers, 1999. p.11.



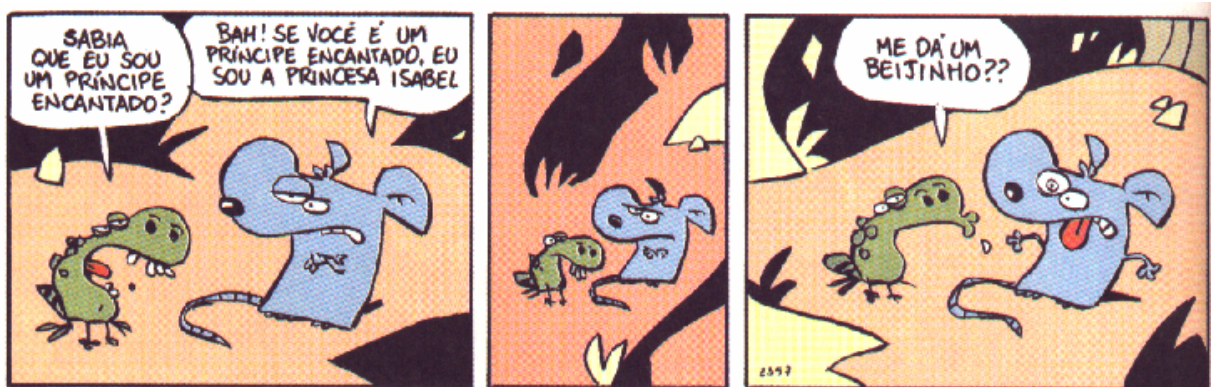
texto 43- Os ratos também choram. Coleção Cybercomix. São Paulo: Bookmarkers, 1999.p.12..



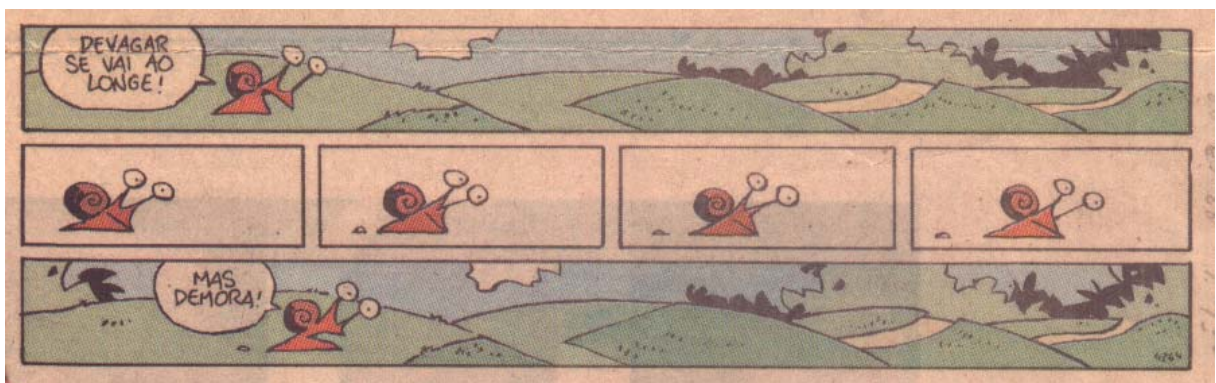
texto 44- Os ratos também choram. Coleção Cybercomix. São Paulo: Bookmarkers, 1999.p.28.



texto 45- Os ratos também choram. Coleção Cybercomix. São Paulo: Bookmarkers, 1999. p.63



texto 46- Os ratos também choram. Coleção Cybercomix. São Paulo: Bookmarkers, 1999.p.36.



texto 47- Folha de São Paulo, caderno *Folha Ilustrada*, 23/03/02. E 13



texto 48- Os ratos também choram. Coleção Cybercomix. São Paulo: Bookmarkers, 1999.p.23.



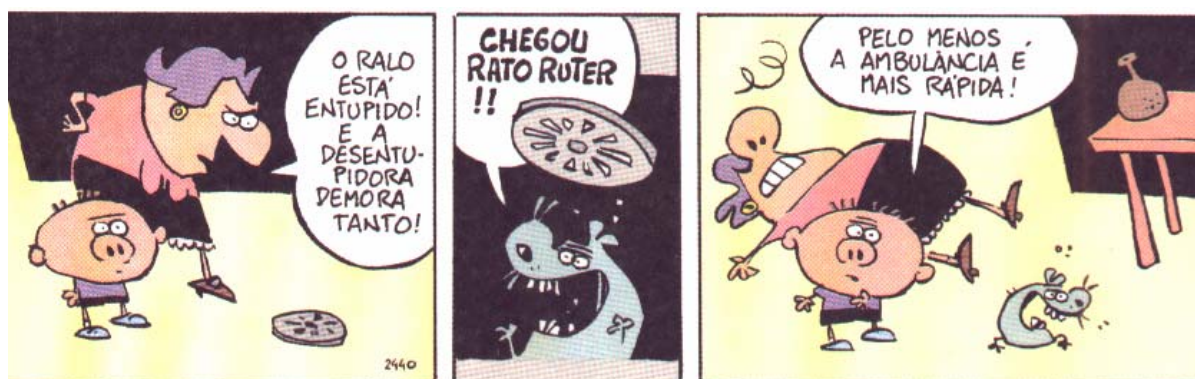
texto 49- Folha de São Paulo, caderno *Folha Ilustrada*, 07/03/02. E 9.



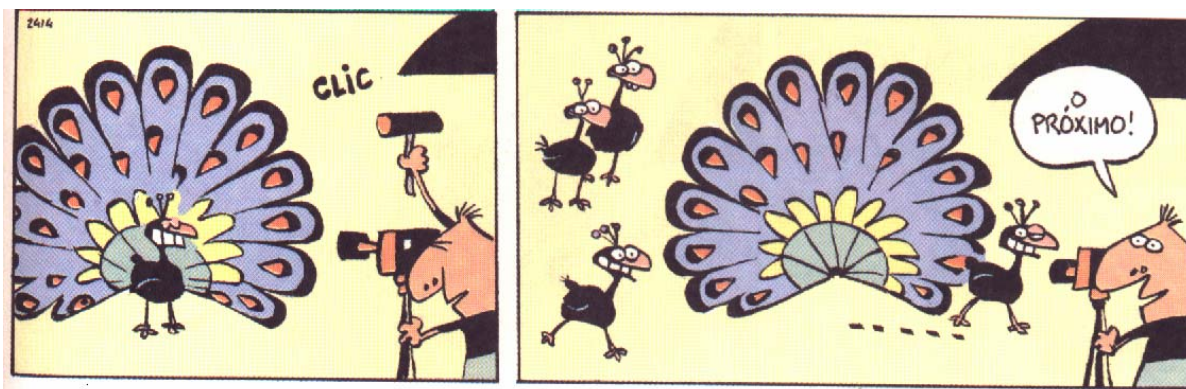
texto 50- Os ratos também choram. Coleção Cybercomix. São Paulo: Bookmarkers, 1999.p.59.



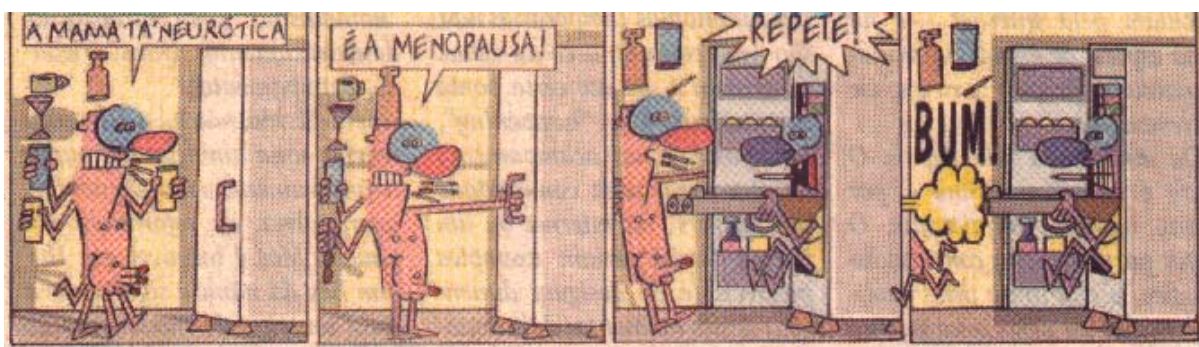
texto 51- Os ratos também choram. Coleção Cybercomix. São Paulo: Bookmarkers, 1999.p.62.



texto 52 –Os ratos também choram. Coleção Cybercomix. São Paulo: Bookmars, 1999, p.53.



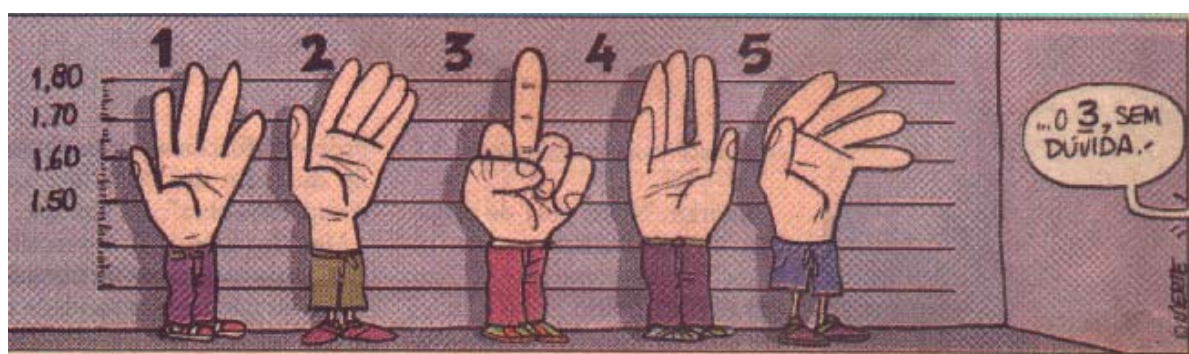
Texto 53 - Os ratos também choram. Coleção Cybercomix. São Paulo: Bookmarkers, 1999. p.47.



texto 54-Geraldão. Glauco. Folha de São Paulo, caderno *Folha Ilustrada*, 20/02/02. E 7.



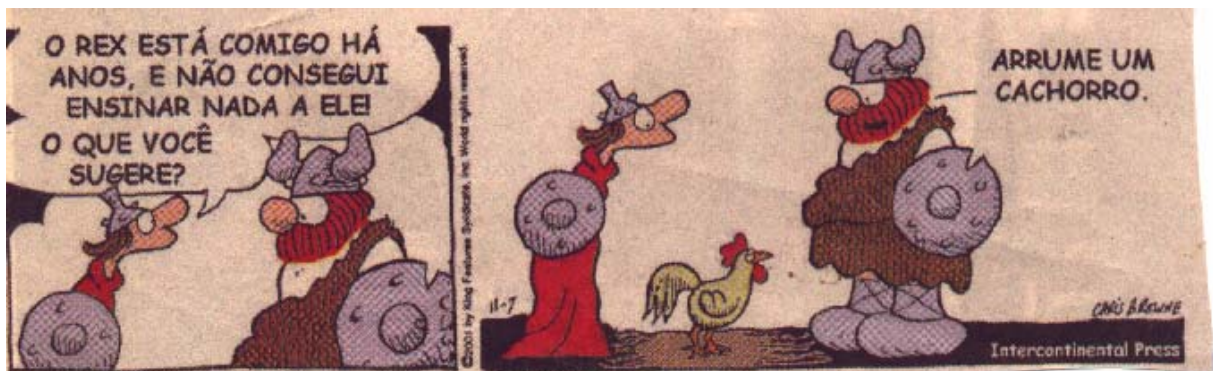
texto 55- Geraldão. Glauco.Folha de São Paulo, caderno *Folha Ilustrada*, 11/02/02. E 5



texto 56-Piratas do Tietê. Laerte. Folha de São Paulo, caderno *Folha Ilustrada*, 10/06/02 E5.



texto 57-Hagar. Dick Browne. Folha de São Paulo, caderno *Folha Ilustrada*, 06/04/02 E 9.



texto 58- Hagar. Dick Browne. Folha de São Paulo, caderno *Folha Ilustrada*, 10/12/01. E 7.



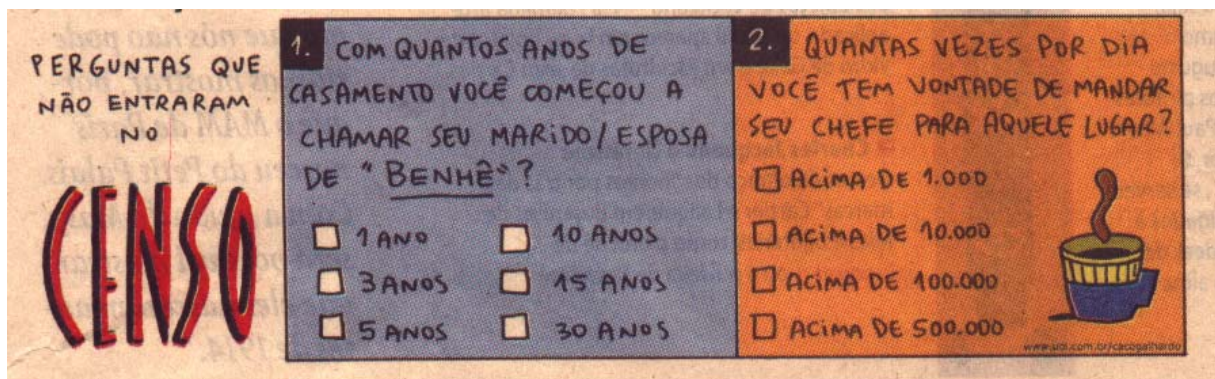
texto 59-Chiclete com Banana. Angeli. Folha de São Paulo, *Folha Ilustrada* 19/01/02. E 9.



texto 60-Os PESCOUDOS. Caco Galhardo. Folha de São Paulo, *Folha Ilustrada*, 24/01/02. E 7.



texto 61-Os Pescoçudos. Caco Galhardo. Folha de São Paulo, *Folha Ilustrada*, 16/05/02. E 5



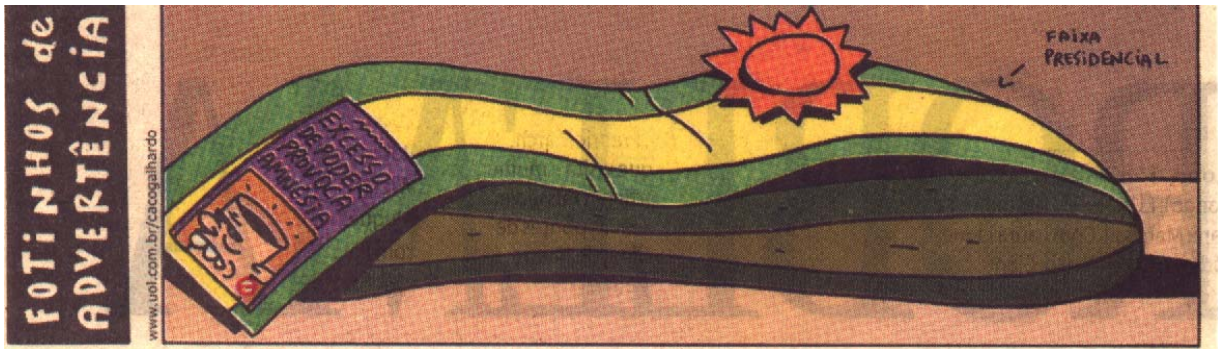
texto 62-Os Pescoçudos. Caco Galhardo. Folha de São Paulo, *Folha Ilustrada*, 22/05/02. E 9.



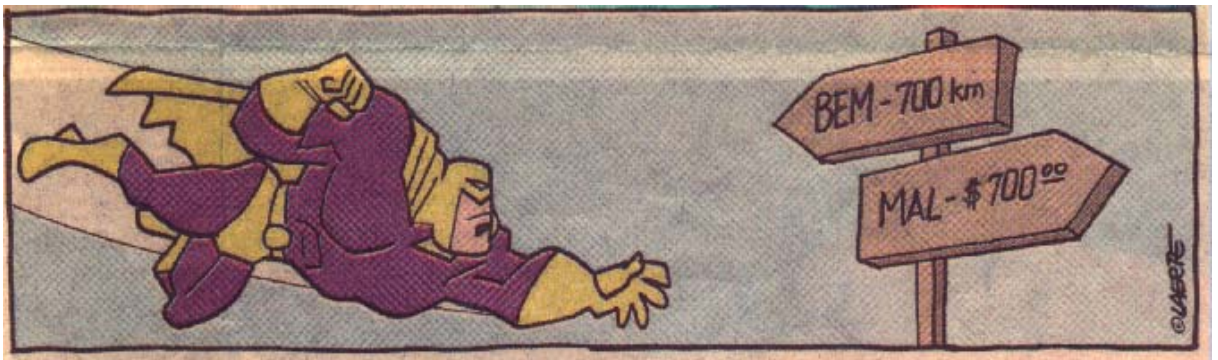
texto 63-Chiclete com Banana. Angeli. Folha de São Paulo, *Folha Ilustrada*, 13/12/01. E 7.



texto 64- Chiclete com Banana. Angeli. Folha de São Paulo, *Folha Ilustrada*, 14/12/01. E 7.



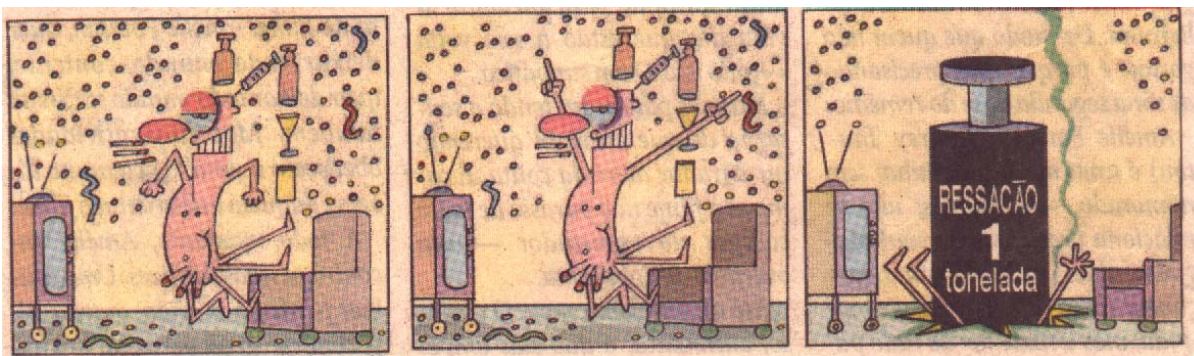
texto 65-Os Pescoçados. Caco Galhardo. Folha de São Paulo, *Folha Ilustrada*, 28/05/02. E5



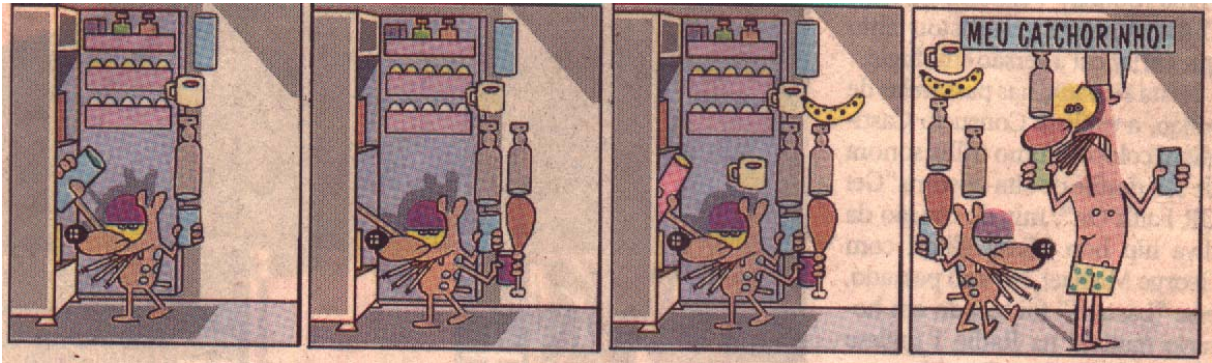
texto 66-Piratas do Tietê. Laerte. Folha de São Paulo, *Folha Ilustrada*, 29/12/01. E 6.



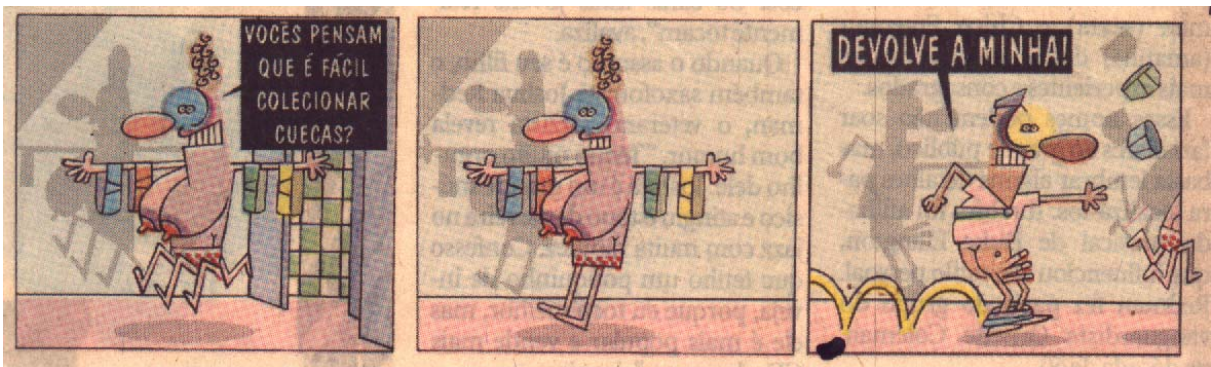
texto 67-Chiclete com Banana. Angeli. Folha de São Paulo, *Folha Ilustrada*, 20/04/02. E 7.



texto 68-Geraldão. Glauco. Folha de São Paulo, caderno *Folha Ilustrada*, 13/02/02. E 7.



texto 69- Geraldão. Glauco. Folha de São Paulo, caderno *Folha Ilustrada*, 08/03/02. E 7.



texto 70-Dona Marta. Glauco. Folha de São Paulo, caderno *Folha Ilustrada*, 22/05/02. E 9.



texto 71- Aline. Adão Iturrusgarai. Folha de São Paulo, *Folha Ilustrada*, 20/02/02. E 7.



texto 72-Rocky e Hudson. Adão Iturrusgarai. Folha de São Paulo, *Folha Ilustrada*, 24/05/02 E 7.



texto 73-Os Pescoçudos. Caco Galhardo. Folha de São Paulo, *Folha Ilustrada*, 12/02/02. E 5.



texto 74- Piratas do Tietê. Laerte. Folha de São Paulo, *Folha Ilustrada*, 22/05/02. E 9.



texto 75- Piratas do Tietê. Laerte. Folha de São Paulo, *Folha Ilustrada*, 25/05/02. E 9.



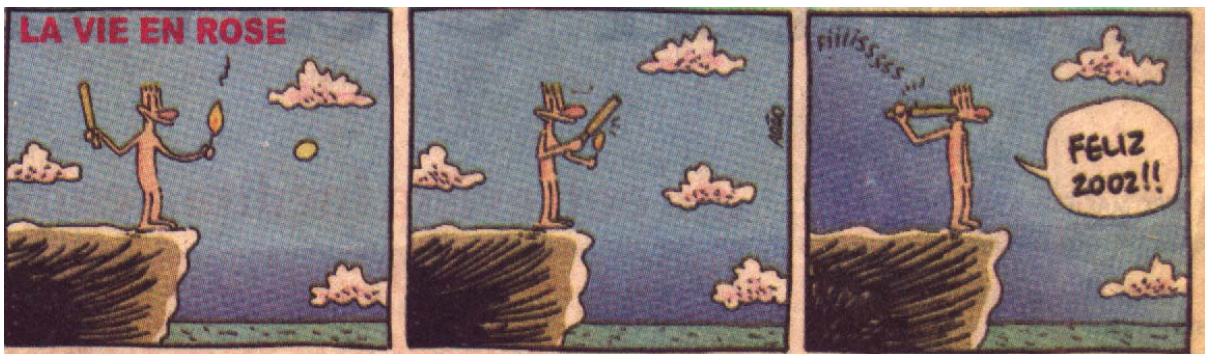
texto 76-Garfield. Jim Davis. Folha de São Paulo, caderno *Folha Ilustrada*, 27/12/01. E 5.



texto 77-Os Pescoçudos. Caco Galhardo. Folha de São Paulo, *Folha Ilustrada*, 08/02/02. E 7.



texto 78-Chiclete com Banana. Angeli. Folha de São Paulo, *Folha Ilustrada*, 20/04/02 E 9.



texto 79-La Vie en Rose. Adão Iturrugarai. Folha de São Paulo, *Folha Ilustrada*, 01/01/02 E 5



texto 80. Chiclete com Banana. Angeli. Folha de São Paulo, *Folha Ilustrada*, 01/01/02 E 5

