



Revista

PERcursos Linguísticos

Volume 7

Edição N. 15

Ano 2017

Dossiê: linguagem humorística

Organização:

Penha Lins

PPGEL- UFES
PERcursos Linguísticos

VITÓRIA

2017

Dossiê: linguagem humorística

Dados Internacionais de Catalogação na publicação (CIP)

PERcursos linguísticos [recurso eletrônico] / Universidade Federal do Espírito Santo, Programa de
Pós-Graduação em Linguística. – v. 7, n. 15 (2017)- . – Dados eletrônicos. – Vitória: UFES, 2011-

Semestral.

ISSN: 2236-2592

Sistema requerido: Adobe Acrobat Reader.

Modo de acesso: World Wide Web: < <http://periodicos.ufes.br/percursos>>

1. Linguística – Periódicos. 2. Linguística – Estudo e ensino. I. Programa de Pós-graduação em
Linguística. II. Universidade Federal do Espírito Santo.

CDU: 81(05)

Ficha catalográfica elaborada por:

Saulo de Jesus Peres

CRB6 – Reg. 676/ES

CCHN/ PPGEL – Programa de Pós-Graduação em Linguística

Universidade Federal do Espírito Santo
Av. Fernando Ferrari, nº 514
Campus Universitário – Goiabeiras
CEP 29075-910
Vitória – ES
Tel: 027 4009-280

Esta revista é um periódico semestral.

Reitoria

Reitor: Reinaldo Centoducatte

Vice-Reitor: Ethel Leonor Noia Maciel

Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação

Pró-Reitor: Neyval Costa Reis Júnior

Centro de Ciências Humanas e Naturais

Diretor: Renato Rodrigues Neto

Vice-Diretor: Ricardo Corrêa de Araújo

Departamento de Línguas e Letras

Chefe: Alexsandro Rodrigues Meireles

Programa de Pós-Graduação em Linguística Mestrado em Estudos Linguísticos

Coordenadora: Daniel de Mello Ferraz

Coordenador Adjunto: Kyria Finardi

EQUIPE EDITORIAL

Editor-gerente

Patrick Rezende

Editores de seção

Guilherme Brambila

Mônica Lopes Smiderle de Oliveira

Micheline Tomazi

Maria da Penha Pereira Lins

REVISÃO TEXTUAL

Guilherme Brambila

CONSELHO EDITORIAL

Profa. Dra. Adriana Nascimento Bodolay, Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri.

Dra. Mayelli Caldas de Castro, IFES - Instituto Federal do Espírito Santo.

Dra. Sandra Mara Moraes Lima, Sedu – ES/PUC-SP

Dra. Tatiany Pertel, UESC

Profª Drª Vanda Elias

Paula Tatiana Silva-Antunes, Universidade Federal do Acre, Brasil

Dr. Mário Acrísio Alves Junior, UFES

Profa. Dra. Luciana Moraes Barcelos Marques, UFES
Doutora Losana Hada de Oliveira Prado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC/SP, Brasil
Iara Mikal Holland Olizaroski Iara Mikal Holland Olizaroski, Universidade do Oeste do Paraná
(Unioeste)
Profª Drª Cláudia Kawachi, Universidade Federal do Espírito Santo Programa de Pós-Graduação em
Estudos Linguísticos
Dr. Gustavo Ximenes Cunha, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)
DR Rony Petterson Gomes do Vale, Universidade Federal de Viçosa, Brasil
Dr. Daniel Mello Ferraz
Dra. Aluiza Alves de Araújo, Universidade Estadual do Ceará (UECE), Brasil
Prof. Dr. Jader Martins Rodrigues Junior, Universidade Federal do Ceará
Srta Mayara Oliveira Nogueira, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil
Profa. Dra. Michele Freire Schiffler, Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil
Roberto Perobelli Oliveira, Universidade Federal do Espírito Santo
Profª Drª Lillian V. F. dePaula, UFES, Brasil
Sra. Renata Martins Amaral, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio)
Dra Junia Mattos Zaidan, UFES, Brasil
Dra. Daniavelin Renata Marques Pereira, Universidade Federal do Triângulo Mineiro, Brasil
Alexandre Antônio Timbane, Universidade Federal de Goiás, Brasil
Bernardo Limberger, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil
Bruno Deusdará, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
Kyria Rebeca Finardi, Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil
Profa Dra Rita Maria Ribeiro Bessa, Universidade Federal da Bahia e Universidade Estadual de Feira de
Santana
Sra Karylleila Santos Andrade, Universidade Federal do Tocantins, Brasil
Davi Borges Albuquerque, Universidade de Brasília, Brasil
Júlio Araújo, Universidade Federal do Ceará, Brasil
Dra Maria cristina giorgi, CEFET/RJ, Brasil
Profª Drª Maria da Penha Pereira Lins, UFES
Prof. Dr. Rivaldo Capistrano Júnior, UFES
Prof. Dr. Luís Fernando Bulhões Figueira
Micheline Mattedi Tomazi, UFES, Brasil
Profª Drª Marta Scherre, UNB/UFES
Profª Drª Marina Célia Mendonça, UNESP
Profª Drª Maria Silvia Cintra Martins, UFSCAR
Profª Drª Janice Helena Chaves Marinho, UFMG
Prof Dr José Augusto Carvalho, UFES
Prof Dr José Olímpio de Magalhães, FALE/UFMG
Profª Drª Júlia Maria da Costa de Almeida, UFES
Profº Drº Juscelino Pernambuco, UNESP/UNIFRAN
Profª Drª Lilian Coutinho Yacovenco, UFES
Prof Dr Luciano Vidon, UFES
Profº Drº Luiz Antonio Ferreira, PUC/SP
Profª Drª Maria Flavia de Figueiredo, UNIFRAN
Profª Drª Maria Luiza Braga, UFRJ
Alexsandro Rodrigues Meireles, UFES, Brasil
Ana Cristina Carmelino, Universidade Federal de São Paulo, Brasil
Profª Drª Edenize Ponzo Peres, UFES
Profª Drª Edna Maria Fernandes dos Santos Nascimento, UNESP
Profª Drª Fernanda Mussalim, UFU
Profª Drª Hilda de Oliveira Olímpio, UFES
Profº Drº Ingedore Grunfeld Vilaça Koch, UNICAMP
Lúcia Helena Peyroton da Rocha, UFES, Brasil

INDEXAÇÃO

A PERcursos Linguísticos está indexada em:

DOAJ, LATINDEX, Diadorim, JOURNALSEEKER, SUMÁRIOS.ORG, Journals4free, SHERPA/RoMEO, Google Scholar, LIVRE, WorldCat.org, EZB-Elektronische Zeitschriftenbibliothek, WZB, ERIHplus, CIRC, CCG / IBT - UNAM, Vésila-Biblioteca Digital, REDIB, SEER, ZDB, JURN, Periódico.Capes

Sumário

APRESENTAÇÃO	8
A CONSTRUÇÃO DO HUMOR EM ADÃO ITURRUSGARAI: UMA ANÁLISE PRAGMÁTICA DAS TIRAS DE ALINE.....	11
REFERENCIAÇÃO E HUMOR EM CHARGES	25
“TIRANDO O ESCURO DAS COISAS”: O HUMOR ENGAJADO NOS QUADRINHOS DE HENFIL.....	36
PIADA EM SALA DE AULA É COISA SÉRIA: O POTENCIAL DOS TEXTOS CHISTOSOS PARA O ENSINO DE LÍNGUA PORTUGUESA.....	55
A PAIXÃO DA CÓLERA EM “O AMIGO DA ONÇA”, DE PÉRICLES MARANHÃO	74
A REPRESENTAÇÃO DA MULHER EM TEXTOS HUMORÍSTICOS:	92
UMA ANÁLISE DO GÊNERO PIADA À LUZ DA PRAGMÁTICA.....	92
COMO SER ENGRAÇADO E NÃO APENAS UM IDIOTA: UM ESTUDO DA REFERENCIAÇÃO E DO HUMOR NA DESCICLOPÉDIA.....	107
HUMOR, ENGENHO E ARTE: UM “PATO AO TUCUPI” DE MARCELO SANDMANN	121
<i>FOI COMIDA, MAS VAI CASAR!</i> ENTENDENDO A PRODUÇÃO DO HUMOR NAS PIADAS, SOB DOIS OLHARES	132
PIADA EM EFEITO DOMINÓ: TIRA CÔMICA INICIA, REDE SOCIAL CONTINUA ...	144
HUMOR E RESILIÊNCIA: AS IMPLICATURAS NAS TIRAS “SUPERNORMAIS”	157
O RISO NO CULTO EVANGÉLICO: CONSIDERAÇÕES SOBRE O HUMOR EM PRÁTICAS DISCURSIVAS RELIGIOSAS	174
CHARGE E HUMOR: EIS A QUESTÃO	186
BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE HUMOR – E ANÁLISES DE “EU PENSEI FAZER UM POEMA” (2002), DE MIRÓ DA MURIBECA, E DE “(H)OJERIZA” (2013), DE LEILA MÍCCOLIS.....	205
COM OS QUADRINHOS NAS MÃOS: HUMOR E LIBRAS NA TURMA DA MÔNICA .	218
A INTERTEXTUALIDADE E A IRONIA NO GÊNERO CHARGE.....	241
ASPECTOS MULTIMODAIS E IDENTITÁRIOS EM TIRAS DE GERVÁSIO E JANDIRA	264

APRESENTAÇÃO

A Revista Percursos Linguísticos, neste número especial, registra e divulga a produção científica apresentada no decorrer do desenvolvimento do III Simpósio sobre Linguagem Humorística, ocorrido em novembro de 2016. Este número conta com a participação de pesquisadores do Espírito Santo e de outros estados brasileiros.

Os artigos selecionados focalizam a temática Humor sob diferentes aspectos e a partir de diferentes suportes teóricos e metodológicos. Assim, a distribuição científico-metodológica busca apoio em noções da Linguística Textual, da Pragmática, da Retórica, da Linguística funcionalista, entre outras teorias.

Desse modo, esta edição de Percursos Linguísticos reúne dezessete artigos, que ratificam seu espaço de interlocução entre pesquisadores que se debruçam sobre a temática Humor, instaurando um canal de discussões teórico-metodológicas diretamente pertinentes à linguagem humorística, firmando-se, portanto, como um relevante veículo de divulgação de estudos sobre essa temática.

Os artigos que compõem este número estão apresentados como a seguir:

1. “A construção do humor em Adão Iturrusgarai: uma análise Pragmática das tiras de Aline”, de autoria de Aline Souza de Lima e Mônica Lopes Smiderle de Oliveira, focaliza o tema sexualidade, sob teor sarcástico, com apoio de noções da Pragmática, especialmente das máximas conversacionais;
2. “A referenciação e humor em charges”, de Araceli Covre da Silva, analisa o humor em charges, observando a correlação que há entre intertextualidade e ironia;
3. “Tirando o escuro das coisas: o humor engajado nos quadrinhos de Henfil”, de Giovanna Carrozzino Werneck e Priscila de Souza chiste Leite, focaliza a formação crítica do leitor, tendo em vista o momento político, com base, principalmente, nos estudos de Bakthin;
4. “Piada em sala de aula é coisa séria: o potencial dos textos chistosos para o ensino de Língua Portuguesa”, de autoria de Rosani Marlow, aborda o gênero Piada e sua funcionalidade como potencial didático, sob os princípios dos PCNs;
5. “A paixão da cólera em “O amigo da onça”, de Péricles Maranhão”, de Ana Cristina Carmelino e Edna Maria Fernandes dos Santos Nascimento, busca

- como inspiração o irreverente protagonista “amigo da onça” e sua paixão por constranger os outros, com o auxílio de noções da Retórica;
6. “Apresentação da mulher em textos humorísticos: uma análise do gênero piada à luz da Pragmática”, de Bharbara Bonelle de Souza e Mayra Duarte Figueira, focaliza o lugar da mulher na sociedade, tendo como *corpus* o gênero piada, com apoio da Pragmática;
 7. “Como ser engraçado e não apenas idiota: um estudo da referenciação e do humor na desciclopédia”, de Glaucimere Patero Coelho, numa postura sociocognitiva interacional, observando a construção de referentes na deflagração do humor;
 8. “Humor, engenho e arte: um “pato ao tucupi” de Marcelo Sandmann”, de Lucas dos Passos, trata das peripécias linguísticas da poesia irônica e bem humorada de Marcelo Sandmann, com base em Bergson;
 9. “Foi comida, mas vai casar! Entendendo a produção de humor nas piadas sob dois olhares”, de Marcos roberto Machado, enfoca a questão dos estereótipos e sua produção de humor, apoiando-se, principalmente em Possenti;
 10. “Piada em efeito dominó: tira cômica inicia, rede social continua”, de autoria de Paulo Ramos, observa o comportamento dos leitores de tiras cômicas, abordando a interação e o hipertexto, em especial o *Facebook*;
 11. “Humor e Resiliência: as implicaturas nas tiras ‘Super Normais’”, de Maria da Penha Pereira Lins e Danndara Wagmaker Gonçalves, a partir de um *corpus* composto por tiras busca entender o humor resiliente, com base nos estudos sobre as implicaturas conversacionais;
 12. “O riso no culto evangélico: considerações sobre o humor em práticas religiosas”, de Rony Peterson Gomes do Vale e Patrícia Duarte, resultado do projeto de pesquisa Humor no culto religioso, trata da questão sob a luz da análise do discurso, especialmente da Semiologia;
 13. “Charge e Humor: eis a questão”, de Tamiris Machado Gonçalves, analisa o funcionamento de charges no que diz respeito a relações dialógicas instauradas entre discursos;
 14. “Breves considerações sobre humor – e análises de “eu pensei fazer um poema” (2002) de Miró da Muribeca, e de “(Ho)jeriza” (2013), de Leila Miccolis”, de autoria de Wilberth Salgueiro, apresenta reflexões teóricas acerca do humor, a

partir de Verena Alberti e Georges Minois, estabelecendo um sintético levantamento de poesias brasileiras que, desde o Barroco, se notabiliza pelo uso do humor;

15. “Com os quadrinhos nas mãos: humor e Libras na turma da Mônica”, de Rozilda Almeida Neves Magalhães e Lucas Santos Campos, trata do tema inclusão social, tendo como foco a abordagem a pessoas com deficiência e como *corpus* a história em quadrinhos de Maurício de Sousa, como inspiração a linguagem de sinais e como apoio a Linguística funcionalista e o Sociointeracionismo.
16. “A intertextualidade e ironia no gênero charge”, de Avanúzia Ferreira Matias, Ana Célia Clementino Moura e Janicleide Vidal Maia, investiga a construção do sentido, via intertextualidade e ironia na interpretação de charges.
17. Lorena Santana apresenta uma reflexão sobre a construção do humor em quadrinhos a partir da teoria das identidades sociais, focalizando na idade de gênero.

Consideramos que, desta forma, a Revista Percursos Linguísticos cumpre sua função, com respeito a contribuir com os estudos sobre o Humor, mostrando essa temática sob as mais diferentes abordagens e variados apoios científico-metodológicos.

Penha Lins
Patrick Rezende
Guilherme Brambila
Mônica Smiderle

A CONSTRUÇÃO DO HUMOR EM ADÃO ITURRUSGARAI: UMA ANÁLISE PRAGMÁTICA DAS TIRAS DE ALINE

Aline Souza de Lima¹

Mônica Lopes Smiderle de Oliveira²

RESUMO: Este trabalho tem como objetivo relacionar os estudos da Pragmática às teorias humorísticas, a fim de verificar como o humor é construído nas tiras de quadrinhos, da personagem Aline, de Adão Iturrusgarai, que são famosas por utilizar o humor sarcástico, tendo como temáticas a sexualidade, a homossexualidade e o deboche que se vê na vida em sociedade. Para tal, utilizaremos os conceitos de Grice (1982), que mostram que a interação segue o princípio da cooperação, ou seja os interlocutores estabelecem um acordo de falarem a verdade, a quantidade necessária, de modo claro e relevante. E também utilizaremos Raskin (1985) com sua Teoria de *Script Semântico* do Humor que pressupõe que todo texto humorístico possui dois *scripts* que, apesar de necessariamente distintos e opostos, são compatíveis. Assim, a partir dessas teorias, analisaremos duas tirinhas, da personagem Aline, que trazem o humor por meio da ironia, do sarcasmo, ora para chamar a atenção do leitor para reflexão sobre algumas questões culturais e sociais, ora somente para divertir, causar o riso.

PALAVRAS-CHAVE: Pragmática. Adão Iturrusgarai. Humor. Ironia.

ABSTRACT: This work aims to relate the Pragmatics to the Humorous Theories in order to verify how the humor is constructed in the comic strips of the character Aline by AdãoIturrusgarai, who their characters are famous for using sarcastic humor, having as themes like sexuality, the homosexuality and the debauchery that is seen in life in society. For this, we will use the concepts of Grice (1982), which show that interaction follows the cooperation principle, that is, the interlocutors establish an agreement to speak the truth, the necessary quantity, in a clear and relevant way. Also we will use Raskin (1985) with his Semantic Script Theory of Humor, which assumes that every humorous text has two scripts that, although necessarily distinct and opposite, are compatible. Thus, from these theories, we will analyze three comic stripes of the character Aline that bring humor through sarcasm, sometimes to draw the reader's attention to the reflection on some cultural and social issues and in others, only to amuse, to cause the laughter.

KEYWORDS: Pragmatics. Adão Iturrusgarai. Humor. Irony.

¹ Prof^a Mestranda em Estudos Linguísticos, Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Vitória, Espírito Santo, alinerj27@yahoo.com.br

² Prof^a doutoranda em Estudos Linguísticos, Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Vitória, Espírito Santo, monicasmiderle@yahoo.com.br

Introdução

Os estudos da Pragmática tiveram como precursores os autores Austin (1790-1859) e Grice (1913-1988). Enquanto Austin proporcionou uma nova concepção à linguística, trazendo à sua teoria, uma visão performativa da linguagem, baseada na teoria dos atos de fala, Grice revelou que a comunicação natural pode informar conteúdos implícitos, através de suas máximas conversacionais e o princípio de cooperação. Desta forma, segundo Yule (1996) podemos definir a Pragmática como sendo a ciência que estuda o significado das palavras e dos enunciados dentro de um determinado contexto. Assim, para neste artigo, usaremos autores como Grice (1982) e Raskin (1985) com Teoria da Implicatura e Máximas Conversacionais e Teoria de *Script* Semântico do Humor, respectivamente, a fim de observar as intenções implícitas sobre a maneira como o humor é construído.

Ermida (2002) informa que a Pragmática compreende o estudo dos princípios que conduzem o uso comunicativo da língua, fazendo a crítica da linguagem quando analisa as decisões de quem se comunica usando como exemplo algo que é concreto e que provocou a interação entre as partes. O humor funciona como “[...] um fenômeno interativo, criado no sutil equilíbrio entre o que o emissor codifica e o que o receptor decodifica, ou entre o que o primeiro pretende e o segundo entende” (ERMIDA, 2002, p. 270).

É interessante mostrar que Raskin (1985) afirma que o humor é composto por dois sentidos: a visão e a audição e ambos podem ser usados simultaneamente. Nós, seres humanos, costumamos rir de situações e de histórias que para nossa cultura soam como engraçadas. Portanto, o riso é uma questão cultural: o que para uma sociedade parece engraçado, para a outra pode não haver sentido. Isto porque a forma como processamos um texto considerado sério é diferente do que é percebido como humor, deboche ou ironia. No humor não existe uma preocupação com a verdade, com a clareza ou certeza dos fatos. Pelo contrário, o que se deseja é contar com a crença de que ali possa existir algo verdadeiro, mas sem que haja a preocupação em verificar se é assim. Conforme dito pelo autor, o compromisso é a diversão a partir de quatro (4) critérios:

Quantidade: Dê exatamente tanta informação quanto necessária para a piada;
Qualidade: Diga somente o que é compatível com o mundo da piada;
Relação: Diga somente o que é relevante para a piada; Modo ou maneira:
Conte a piada eficientemente (RASKIN, 1985, p. 103).

A preocupação aqui é com o ato de comunicação/interação que se estabelece entre as partes. A piada deixaria de ter “graça” se não houver correspondência. Cada uma das situações engraçadas vai gerando outras situações mantendo uma comunicação que funciona como condição essencial para ocorrer a interação bem-sucedida (ERMIDA, 2002).

É importante informar que as tirinhas, *corpus* deste trabalho, normalmente lidam com questões ligadas aos aspectos culturais, sociais, políticos e econômicos, utilizando o humor como mecanismo principal, e, por isso, estão sempre sendo veiculadas a vários meios de comunicação como: jornais, revistas, livros, entre outros.

Assim, tornou-se objetivo deste trabalho analisar duas tirinhas, da personagem Aline, de Adão Iturrugarai, pois essas tiras trazem o humor de forma irônica e debochada, a fim de chamar a atenção do leitor e gerar uma reflexão, especialmente, no que diz respeito a alguns “tabus” que cercam a discussão em e na sociedade que vivemos, mas também para divertir.

Humor em Raskin

Raskin, em sua *Teoria de Script Semântico de Humor*, investiga a semântica contida nas piadas. É importante ressaltar, que embora os estudiosos enfatizem que nenhuma teoria é capaz de explicar o humor em sua totalidade, as considerações estabelecidas por Raskin são de muita importância para entender esse processo, apesar de ele mesmo, em sua obra reconhecer que alguns tipos de humor foram desconsiderados como o humor negro (que faz graça com a crueldade) e o escatológico (que utiliza questões relacionadas aos atos fisiológicos), por exemplo. Apesar disso, a *Teoria de Script Semântico de Humor* se faz necessária à análise que faremos do *corpus* que adotamos junto aos estudos pragmáticos de Austin e Grice.

Assim, Raskin (1985) toma como base dois pressupostos: o primeiro deles, é que para que uma história seja considerada engraçada ou para que a piada aconteça, é preciso que o texto seja compatível (parcial ou totalmente), como representação de um conjunto de informações que tem um sentido mais amplo, construído por uma estrutura cognitiva internalizada pelo falante que fornece a ele informações sobre como as coisas

são feitas, organizadas. Para que isso ocorra é necessário cumprir duas exigências: “[...] (i) o texto é compatível, totalmente ou em parte, com dois scripts diferentes; (ii) os dois scripts com os quais o texto é compatível são opostos (Raskin, 1985, 99).

O autor utiliza o termo *script* como representação de um conjunto de informações que se tem sobre algo. “[...] O *script* ou *frame* é um gráfico dotado de nós lexicais ligados entre si por relações semânticas” (p.81). Isso compreende as informações que o ser humano tem a respeito de algum assunto, cuja definição se dá por um conjunto de informações ou situações, como rotinas consagradas e modos difundidos de realizar atividades, consistindo em uma estrutura cognitiva internalizada pelo falante. Esses *scripts* ou *frames* que cada indivíduo carrega estão relacionados com as questões cotidianas como levantar, escovar os dentes e tomar banho, até as questões mais complexas como vida, morte, religiosidade, política, entre outras (SANTOS, 2012).

Desta forma, Veiga (2006):

o falante nativo é detentor de três *scripts* distintos: os estabelecidos pelo “senso comum”, partilhados pelos outros falantes em geral; os individuais, resultantes das suas vivências e quadros de referência de conhecimentos particulares e subjetivos; e os restritos, compartilhados por um grupo restrito de indivíduos (família, amigos) com quem o falante convive (VEIGA, 2006, p. 233).

Ainda, em relação à oposição dos *scripts*, Beeman (2000) alerta sobre a necessidade de se avaliar o conhecimento compartilhado pela audiência que irá participar da realização do humor. De acordo com o autor, a mensagem presente no *script* inicial deve fazer parte do conhecimento cultural da audiência. Dessa forma, o efeito cômico da situação se dará justamente com a *quebra de expectativa* em relação ao desenvolvimento esperado pelo *script* inicial.

Satisfeitas essas condições, o ouvinte será capaz de, ao se deparar com o “elemento estranho” ao *script* inicial no qual se encontra mudar para o modo humorístico que faz parte da Pragmática, que é passar do modo *bona fide* de comunicação (o modo sério, honesto, através do qual o falante veicula alguma informação para o ouvinte, de acordo com as máximas conversacionais de Grice), para o modo *non-bona fide*, que segundo Raskin (1985 p. 101): “(...) é o de causar um efeito especial com a ajuda do texto”.

Assim, nas piadas, em que o efeito especial é o riso, o primeiro *script* pertence ao modo *bona fide*, e o segundo ao *non-bona fide*. O modo *bona fide* diz respeito ao diálogo e é permeado pelo princípio da cooperação, em que o falante está preocupado com a verdade e aprecia o seu discurso, enquanto que o ouvinte está convicto sobre isso. Já o *non-bona fide* está diretamente ligado às piadas que, basicamente, possuem a função de brincar com, contrariar ou até mesmo “atingir” os discursos que não são permitidos pela sociedade, através da oposição dos dois *scripts*.

Desta forma, em uma piada mais “complexa”, pode não acontecer um *script* inesperado, mas sim uma implicatura por alusão, ou seja, é levado em consideração que o falante tenha conhecimento sobre o que aquele que ouve pensa ou sabe.

Pragmática: princípio da cooperação

Para Grice (1982) as pessoas estabelecem uma forma de comunicação baseada em critérios que demonstram desejo de diálogo, e por meio da interação há um compartilhamento de conhecimentos prévios. O interactantes assumem o compromisso de estabelecer sentido, por meio do princípio da cooperação, ou seja, tendem a falar a verdade, o necessário, de modo claro e relevante.

Imaginemos todas as pessoas de um grupo falando ao mesmo tempo sobre vários assuntos. Isso traria dificuldades na comunicação, ao passo que se antecipadamente todas estiverem ali porque desejam dar sua opinião sobre um mesmo assunto que aí sim vai gerando outros temas, fazendo com que a interlocução possa fluir. Ou seja, é preciso que o Princípio Cooperativo se estabeleça permitindo a todos os envolvidos participarem desse momento.

Considerando as premissas estabelecidas por Grice (1982) isso significa considerar o máximo de quantidade de informações, tanto de forma verbal quanto escrita para que a interlocução seja mantida e alimentada. Exemplo disso é o convite para uma festa que tem uma série de informações que precisam ser compartilhadas com os convidados para que eles possam comparecer.

As informações devem ser verdadeiras; não podemos informar que a festa é em um determinado lugar se ela ocorrer em outro lugar. Isso seria considerado uma

violação da máxima de qualidade. Já a máxima da relevância diz respeito à importância à informação que será compartilhada. Se tiver por parte dessa pessoa o desejo real de comparecer a festa, preciso ter o máximo de informações verdadeiras possíveis que me permitam chegar e aproveitar aquele momento, exemplo disso é o tipo de traje que deve ser usado, o horário que a festa começa.

Podemos perceber que:

Em resumo, essas máximas especificam o que os participantes têm de fazer para conversar de maneira eficiente, racional, cooperativa: eles devem falar com sinceridade, de modo relevante e claro e ao mesmo tempo, fornecer informações suficientes para que o ouvinte possa compreender o que lhe foi proposto pelo falante, pois conforme mostra o autor, a comunicação não é somente uma atividade racional e propositiva, mas também cooperativa. A partir dessa suposição, Grice pressupõe que haja um acordo entre os interlocutores, uma cooperação mútua estabelecida pelo falante e pelo ouvinte. ... através do Princípio da Cooperação (PC) que o interlocutor detecta os significados de natureza inferencial num ato comunicativo, além dos significados explicitados pelo falante (OLIVEIRA, 2008, p. 64).

Grice (1982) esclarece que caso esses critérios não sejam seguidos, significa que houve uma violação das regras. Ao realizar a leitura dos textos, basta observar as seguintes questões: sempre que houver palavras, frases ou expressões incompreensíveis para a maioria seja por desconhecimento, ou por ser muito técnica, esse texto será considerado **obscuro**; sempre que houver o uso de elementos da linguagem que permitem a dupla interpretação ou a referência a mais de uma explicação, ele será considerado **ambíguo**; sempre que for feito o uso de muitas palavras para dizer algo bem simples e que poderia ser dito de forma mais concisa, ele será considerado redundante; sempre que as informações estiverem desconectadas causando dificuldades no entendimento da leitura, o texto será considerado desorganizado, ou seja, em desordem.

Grice (1982) ainda mostra que a observação dessas regras evitando o uso de (metáforas, eufemismos, personificação, ironia, hipérbole) para não ultrapassar a máxima de *qualidade*, falar ou escrever o que é necessário para passar a ideia do que realmente queremos respeitando a *máxima de quantidade*, seguir a lógica do assunto em questão em consideração à *relevância* do mesmo, em relação à *máxima de modo* para segui-la basta ser objetivo e observar os critérios definidos não “caindo” na obscuridade, na ambiguidade ou uma desordem. É fundamental para garantir uma boa interlocução entre as pessoas, além do entendimento do texto que as máximas sejam

seguidas. O autor denomina esse mecanismo dedutivo inferencial em funcionamento de “*implicaturas conversacionais particularizadas*”, referem-se ao Princípio de Cooperação e às máximas no contexto.

A implicatura seja ela convencional ou conversacional tem como objetivo levar o leitor ao diálogo, a ter o desejo de se comunicar. Enquanto a primeira está relacionada ao sentido literal da palavra, a segunda pressupõe um rompimento entre o que está anunciado e o que é falado de fato, isso obriga um preenchimento na conversa para ela faça sentido (ALBUQUERQUE, BARROS, 2015).

A *Teoria inferencial das implicaturas* mostra que existe uma diferença entre o que é dito (sentença) e o significado do que está sendo falado, ou seja, no que aquele ato, conversa ou leitura implica. Então não basta observar, o que está sendo falado, mas também entender o que não está sendo dito nas entrelinhas, e a partir daí fazer deduções, considerando o contexto e as demais diferenças. Já o *Princípio de Cooperação* significa que existe um entendimento de ambas as partes sobre o que está sendo dito e ouvido permitindo que a conversa flua (LEÃO, 2013).

Atualmente é possível perceber essas diferenças e violações de critérios nas tirinhas de humor. Neste estudo utilizaremos as tiras de humor da personagem Aline, criada por Adão Iturrusgarai, em 2009/2011.

O humor em Aline: análise pragmática

Aline, criada por Adão Iturrusgarai é uma personagem que foge ao estereótipo-padrão que se espera de uma personagem feminina, típica sobre a mulher submissa e perdida entre os afazeres domésticos e um emprego formal. Ela é a imagem da liberdade, uma adolescente sem pudores, e sua figura é caricaturada pelo fato de que ela vive com dois namorados mostrando algumas conquistas das mulheres de forma exagerada para os padrões morais estabelecidos pela sociedade, como pode ser observada nas tiras a seguir:

Analisemos a tira 1:

Tira 1: Blog da Aline



Fonte: <http://adao-tiras.blog.uol.com.br/aline/>

É possível observar que a tira publicada no dia 26/09/2009, no blog de Adão Iturrugarai, intitulado de “O Mundo Maravilhoso de Adão Iturrugarai”, há o diálogo entre a personagem Aline e seus dois namorados, Otto e Pedro. E essa interação corresponde a uma linguagem coloquial, pelo uso de vocábulo como “grana”, por exemplo, referindo-se a “dinheiro”.

É interessante frisar que além de analisar o linguístico, é de suma importância observar o não linguístico, pois no gênero quadrinhos, a junção dos códigos verbal e não verbal contribuem para promover o sentido e o humor, pois para Rama & Vergueiro (2004), os quadrinhos são constituídos de um sistema narrativo composto por dois códigos que atuam em constante interação: o visual e o verbal. “Cada um desses códigos ocupa um papel especial, dentro das HQs, reforçando um ao outro e garantindo que a mensagem seja entendida” (p.31).

Assim, nessa tira, destacamos a parte imagética, como a cor do cabelo da Aline que por ser considerada uma garota “moderninha”, tem seu cabelo pintado de rosa e assim é retratada em todas as tiras. Além de observarmos a fonte diferenciada, utilizada no último quadro que demonstra o que está sendo digitado pela personagem e também no primeiro quadro a palavra **GRANA** escrita em caixa alta e em negrito, destacando o termo que contribui para gerar o riso.

A princípio, no primeiro quadro, o título Blog da Aline aciona um *script*, relacionado à informática, já que a personagem Aline, aparece no primeiro quadro sentada em frente a um computador e assim, ela pronuncia: “DECIDI QUE VOU GANHAR **GRANA** COM A INTERNET”. Nessa sentença podemos acionar nosso

frame - informática, e pressupor que Aline fará uso da internet para procurar um emprego ou buscar alguma ocupação que utilizará a rede de navegação, como ferramenta para sua melhoria financeira. Tal expectativa é gerada em nós, leitores, pela reiteração que se faz presente no segundo quadro, por meio da fala dos personagens Otto e Pedro: “ENFIM, A ALINE VAI FAZER UM BOM USO DA REDE...” Ainda há a manutenção do mesmo *frame*, pois o leitor busca em seus conhecimentos prévios que fazer bom uso da rede para ganhar dinheiro é buscar emprego.

Percebemos que o humor nessa tira é construído pela quebra de expectativa, quando, no terceiro quadro, somos surpreendidos pelo anúncio: “ALINE SARADINHA: Disposta a realizar todas as suas fantasias. Faço massagem tailandesa...” Neste momento, o humor se faz quando conseguimos identificar que este tipo de anúncio é comum às profissionais que trabalham com sexo. Assim, a oposição de *scripts*, contribui para gerar essa *quebra de expectativa* e provocar o riso.

Nessa tira percebemos que há a violação da máxima do modo, seja claro, ao fazer uso da expressão “Ganhar GRANA”, levando os namorados a suporem que Aline, a partir desse momento faria um bom uso da internet. A escolha lexical do advérbio “enfim” utilizada pelo garoto, sintetiza essa ideia e corrobora com a dubiedade e com a quebra de expectativa, responsáveis pelo humor. Assim, Oliveira (2008) afirma que o humor é um fenômeno discursivo que busca a contradição, a transgressão, o deslocamento de algo, quase sempre de modo inesperado, a fim de possibilitar o aparecimento do riso, da crítica e da ironia.

Vejamos a segunda tira:

Tira 2: Garota de Programa



Fonte: <http://adao-tiras.blog.uol.com.br/aline/>

Como já mencionado, a compreensão das tiras está relacionada tanto ao verbal quanto ao não verbal, pois segundo Fogaça apud Oliveira (2008:75) “nossa percepção visual se caracteriza por um interesse ativo da mente frente a um objeto. E o incentivo visual em nada prejudica o desenvolvimento do intelecto, pelo contrário, é o meio de percepção mais espontâneo, que antecede a escrita”.

É importante notar, então, a expressão facial do pai de Aline, nesta segunda tira, pois tanto no primeiro, quanto no segundo quadros, ele aparece de boca aberta, indicando indignação e raiva, pelo fato da personagem ter “virado” garota de programa. A indignação apresentada pelo pai de Aline é percebida não só pelo uso da fala em letras maiúsculas e finalizadas por vários pontos de exclamação.

No primeiro quadro a imagem das personagens – tanto o pai de Aline, quanto ela mesma – são apresentados sem cor, como se fossem apagados, invisíveis, levando o leitor a prestar atenção no fundo colorido de azul e no balão em tom alaranjado de fala do pai indignado, pela profissão escolhida pela filha.

Percebemos que a indignação expressa no script “virou garota de programa” introduzida no primeiro quadro é mantida pela pergunta feita no segundo, com: Como vou explicar isso aos meus amigos? A diferença entre o primeiro e o segundo quadro, apesar de mantida a fala com letras em caixa alta e a boca do pai de Aline, bastante aberta, que torna evidente se manifesta aos gritos com sua filha e os braços também abertos, evidenciando que se assustou, o autor retira as personagens da cor branca, em que pareciam estar sem visibilidade, e os representa em colorido, justamente para que o leitor perceba as características da personagem, como sendo uma adolescente bem despojada, sem muitos pudores, porque além do cabelo cor de rosa, suas roupas são justas, a blusa deixa a barriga à mostra e a saia é bem curtinha. Além disso, os tênis são cor de rosa, combinando com o cabelo. A cor rosa, conhecida pelo senso comum, como uma cor bem feminina, ligada ao gênero feminino.

Já no terceiro quadro, as expressões se alteram, a boca do pai agora fechada, indica que a figura paterna fica sem ação ao ouvir o argumento da filha que mantém o dedo indicativo, em posição ostensiva mostrando autoridade no que está pronunciando, “DIZ PRA ELES QUE É 100 REAIS QUARENTA MINUTOS.” Por meio desse

pronunciamento é que ocorre o humor, via *quebra de expectativa*, pois Aline ao invés de atender aos anseios de seu pai, de que ela negasse a ideia de ter se tornado “garota de programa”, ela com muita naturalidade e impondo sua posição, rompe com o esperado e provoca o riso.

A comunicação se faz eficaz, na utilização da máxima da categoria de relação: “seja relevante”, que representa a indignação do pai da personagem e a categoria de modo com a supermáxima do “seja claro”, tornando a intencionalidade do questionamento do pai de Aline algo evidente no diálogo estabelecido entre os dois. Assim, duas máximas na categoria de modo foram desfeitas: a primeira: evite a obscuridade da expressão; obscuridade essa expressa no *script* garota de programa, pelo pai da personagem e que ganha outro significado na voz da personagem Aline, com a confirmação dela de que realmente realiza esse serviço; e a segunda que é a de evitar a ambiguidade, o *script* garota de programa é claramente visto pelo pai de Aline como uma profissão negativa, enquanto que pela própria Aline isso não acontece.

Diante do exposto, Oliveira (2008, p. 106) declara que:

Quando as máximas são violadas, ocorre um hiato entre o que o falante diz e o que o ouvinte compreende. Esse hiato só pode ser preenchido por meio do processo inferencial, pois a decodificação não é suficiente, exigindo mais esforço do ouvinte. A violação, dessa forma, é muito usada como recurso de construção de humor.

Assim, fica evidente que no dito, nem sempre, encontramos o sentido, pois como Koch (2003:13) relaciona a linguagem à metáfora do iceberg, em que o dito é o posto, a parte visível, mas o que se quer dizer, está abaixo da superfície, ou seja, está nas inferências, nos implícitos.

Analisemos a terceira tira.

Tira 3: Casamento



Fonte: <http://adao-tiras.blog.uol.com.br/aline/>

Pela linguagem imagética dessa terceira tira podemos perceber que Aline, na cama ao lado de Otto e Pedro, despida, reclama: “13 ANOS DE CASAMENTO! TEMOS QUE SAIR DO TÉDIO!” Desta forma, a personagem Aline deixa claro que seu script sobre “casamento duradouro” está ligado ao tédio, às ações cotidianas que, para ela, são sempre as mesmas, inclusive para o sexo. Vale perceber, que as frases, sempre escritas com letras maiúsculas terminam com dois pontos de exclamação; a intenção da personagem parece querer destacar o seu ponto de vista, dividindo cada ponto de exclamação a Otto e Pedro, separadamente. Além disso, há o destaque, em negrito, para o número 13 que corresponde ao tempo da longa união que há entre Aline, Otto e Pedro.

Nestas primeiras falas do diálogo, Aline, com base nas implicaturas e máximas conversacionais de Grice (1982), atende as duas máximas da quantidade: sua contribuição informativa não é mais do que necessária, afinal de contas, ela está ligada diretamente às imagens que compõem esse primeiro quadro.

O jogo interativo continua entre os personagens nos próximos quadros, levando Aline a permanecer em uma posição mais elevada do que os maridos, se apresentando de forma autoritária, com as mãos na cintura, informando que eles precisam fazer algo diferente. Otto, identifica as pistas linguísticas, deixadas pela namorada e exclama “TIPO O QUÊ?”, querendo assim, satisfazer os anseios da namorada e disposto a mudar essa situação de descontentamento. Aqui, Otto aciona a supermáxima da categoria de modo, como se pedisse a Aline para que ela seja clara naquilo que deseja.

O humor surge, no último quadro, quando Aline *quebra* a expectativa não só de Otto e Pedro, mas principalmente a de seu leitor, ao responder: “LAVAR A LOUÇA!”

Pois todos esperavam que a personagem respondesse algo relacionado ao *script* sexo, a personagem aciona uma ação ligada ao *script* afazeres domésticos, como lavar a louça e deixa claro que esta tarefa, normalmente, está ligado a uma atividade que ela, como mulher, mesmo “moderninha” e sem pudores, constantemente faz.

Identificamos ainda nesse último quadro que as personagens tomam a forma da cor bege, diferente dos quadros anteriores. Se a associarmos à expressão: “ficou bege”, como representativa de um estado de constrangimento, de vergonha, podemos entender a intenção de Adão Iturrusgarai ao colocá-los dessa maneira.

Considerações finais

Após análise das teorias de Raskin e Grice e a leitura das tirinhas de humor expressas na personagem Aline, percebemos que fazer uso de elementos linguísticos e semânticos encontrados na *Teoria inferencial das implicaturas* e na *Teoria de Script Semântico de Humor* faz todo sentido, pois é possível encontrar nas referidas tiras várias violações das máximas conversacionais. Nesse caso, as tiras funcionam como um elemento mais leve que permite ao leitor absorver o conteúdo escrito e o que está nas entrelinhas, deixando uma mensagem em muitos momentos não escrita, mas que pode ser compreendida devido ao conhecimento partilhado.

Referências

ALBUQUERQUE, R. P. L.; BARROS, A. L. E. C. *Análise Pragmática e Semântica dos Discursos de Tirinhas de Quadrinhos*. Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos. Revista Philologus, ano 21, nº 61, Supl: Anais do VII SINEFIL, Rio de Janeiro: CIFEFIL, jan./abr. 2015.

BEEMAN, W. O. Humor. In: DURANTI, A. (ed.). *Linguistic Lexicon for the Millenium*. Journal of Linguistic Anthropology. 2000.

ERMIDA, I. C. C. A. Humor, Linguagem e Narrativa: para uma análise do discurso literário humorístico. *Tese de Doutorado em Ciências da Linguagem*. Universidade do Minho. Braga, 2002, 524 p.

GRICE, P. H. Lógica e conversação. (Trad João W. Geraldi). In: DASCAL. *Fundamentos Metodológicos da Lingüística* (vol IV): Pragmática - Problemas, críticas, Perspectivas da Lingüística. Campinas: UNICAMP. 1982.

KOCH, I. V. *Desvendando os segredos do texto*. 5ed. São Paulo: Cortez, (2006[2003]).

LEÃO, L. B. C. *Implicaturas e a violação das máximas conversacionais: uma análise do humor em tirinhas*. Work. Pap. Linguíst., 13(1): 65-79, Florianópolis, jan./mar, 2013. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5007/1984-8420-2013v14n1p65>. Acesso em: 10 fev. de 2017.

OLIVEIRA, M. L. S. de. Polidez nos quadrinhos: uma Análise Pragmática das tiras de Mafalda. *Cadernos do CNLF*, Volume X, no.12. 2009. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/xcnlf/13/15.htm>>. Acessado em 05 de fevereiro de 2017.

_____. A ironia como produção de humor e crítica social: uma análise pragmática das tiras de Mafalda. *Dissertação de mestrado*. UFES: PPGEL, 2008.

RAMA, A; VERGUEIRO, W. (orgs). *Como usar as histórias em quadrinhos na sala de aula*. São Paulo: Contexto. 2004.

RASKIN, V. *Semantic Mechanisms of Humor*. Dordrecht-Boston-Lancaster: D. Reidel. 1985.

SANTOS, H. S. *A identificação dos recursos expressivos de humor em Comédias da Vida Privada* – Edição Especial para Escolas, de Veríssimo, como estratégia para o ensino de leitura e produção de texto. *Diálogo das Letras, Pau dos Ferros*, v. 01, n. 02, p. 207 – 225, jul./dez. 2012.

VEIGA, M. J. A. O humor na tradução para legendagem: inglês/português. *Tese (Doutorado)* – Departamento de Línguas e Culturas, Universidade de Aveiro, Aveiro, Portugal, 2006.

YULE, G. *Pragmatics*. Oxford: Univ. Press. 1996.
Tirinhas disponíveis em: <http://adao-tiras.blog.uol.com.br/aline/>

REFERENCIAÇÃO E HUMOR EM CHARGES

Araceli Covre da Silva¹

RESUMO: Este trabalho tem como propósito analisar a charge sob a perspectiva da teoria da referenciação como fenômeno de construção no qual os objetos são criados no e pelo discurso. Para tanto, busca-se apoio fundamentalmente nas concepções de Koch (1998, 2015), Cavalcante, Rodrigues e Ciulia (2003), Lima (2009) e Cavalcante (2012). Parte-se do princípio de que a charge, gênero multimodal, apresenta categorizações que não se estabelecem necessariamente pelas informações explicitadas no texto, mas são produzidas, sobretudo, pela ativação de elementos, cujas pistas funcionam como gatilho para o efeito de criação de humor. As observações indicam que a forma como os referentes são evocados contribui para a função comunicativa desse gênero que, dada a sua configuração, exige informações condensadas e, conseqüentemente, impõe ao leitor o conhecimento dos fatos cotidianos, a fim de produzir sentidos adequados e perceber o humor, a ironia e a crítica social nela presentes.

PALAVRAS-CHAVE: Charge. Humor. Referenciação.

ABSTRACT: This paper has the purpose to analyze the daily cartoon under the perspective of the theory of referencing as a construction phenomenon in which the objects are created in and by the discourse. In order to do so, it gets support fundamentally from the conceptions of Koch (1998, 2015), Rodrigues and Ciulia (2003), Lima (2009) e Cavalcante (2012). It takes as principle that the daily cartoon, as a multimodal genre, presents categorizations which do not necessarily establish themselves by the information implicit in the text, but are especially produced by the activation of elements, whose clues works as a trigger to the creation of the humoristic effect. Observations indicate that the form in which the referents are evoked contributes to the communicative function of the genre that, given its configuration, demands condensed information and, consequently, demands from the reader the knowledge of daily facts in order to produce the adequate meaning and perceive the humor, the irony, and the social criticism present in it.

KEYWORDS: Cartoon. Humor. Referencing.

Considerações iniciais

“Não há comicidade fora daquilo que é propriamente humano”
(Bergson, 2007)

O humor é inerente à vida humana, manifesta-se sob diversas formas, gera riso, emerge das situações vividas pelo homem, instaura-se pela ruptura do que seria habitual, daí, como situa a epígrafe, o cômico é um ato tipicamente humano. Mas como

¹ Doutoranda em Estudos Linguísticos (PPGEL/UFES) e professora do Centro de Ensino Superior de Vitória (CESV). E-mail: aracelicovre@hotmail.com.

esse ato é construído? Que estratégias são utilizadas? Como o efeito de humor é criado? Pensamos sobre essas questões pautando-nos nos processos referenciais utilizados para a produção de charges, objeto de análise. Com base na teoria da referenciação, presente em Mondada (2003), Apotheloz (2003), Koch, (1998, 2015), Cavalcante (2003, 2012) entre outros, analisamos duas charges que versam sobre a prisão de Antony Garotinho, ex-governador do Estado do Rio de Janeiro. Antes, porém, traçamos um panorama sobre a teoria da referenciação e discorremos sobre o gênero charge.

A referenciação no processo de produção textual

A comunicação se estabelece por meio de textos, multimodais ou não, orais ou escritos, que são produzidos com vistas a alcançar determinado objetivo, o que, de certa forma, direciona a configuração dada e a linguagem utilizada. Nessa perspectiva, a concepção de texto ancora-se no fato de que sua produção é “sociocognitivo-interacional de língua que privilegia os sujeitos e seus conhecimentos em processos de interação” (Koch e Elias, 2006, p. 12). Isso significa que o texto é processado pelo leitor/ouvinte não só por meio das informações presentes em sua superfície, mas também, e principalmente, por meio das informações contextuais, das informações acionadas no ato comunicativo, da relação estabelecida por seus participantes, do conhecimento supostamente compartilhado.

Pensar a interação como um jogo no qual são acionados conhecimentos internos e externos ao ato comunicativo leva-nos à percepção de que o processo de construção textual é dinâmico, configura-se e reconfigura-se baseado na necessidade dos participantes do processo interativo. A maneira como nos comunicamos com os outros se dá muito mais em decorrência de nossa atuação discursiva e de nossa interação sociocognitiva do que de procedimentos formais de categorização linguística, como pontua Marcuschi (2007). Isso revela a inexistência de uma relação biunívoca entre linguagem e mundo, não há uma correspondência direta entre a linguagem e o que ela representa; há, na verdade, relações que se constroem na dinâmica da interação, aspecto defendido, no campo da Linguística Textual, nas pesquisas sobre referenciação.

Os estudos sobre os processos referenciais têm mostrado a questão da referência de modo distinto daquele tradicional, em que há uma correspondência direta entre a

palavra e a coisa que ela representa. Ao contrário, o processo de referenciação é uma construção que depende de muitos fatores e, por isso, não é estável; implica uma visão dinâmica em que os objetos vão sendo construídos e recriados no discurso, de acordo com as intenções do produtor do texto. As formas de referenciação vêm das escolhas dos sujeitos. Os leitores, rastreando as pistas contextuais, estabelecem uma relação entre o texto e a parte não linguística da prática na qual o texto é produzido. Nas palavras de Mondada e Dubois (2003, p. 20), essas práticas “não são imputáveis a um sujeito cognitivo, abstrato, racional, intencional, ideal, solitário face ao mundo, mas a uma construção de objetos cognitivos e discursivos na intersubjetividade das negociações, das modificações, das ratificações e de concepções individuais e públicas do mundo”.

Se os referentes são construídos no discurso, no seio da interação, se não são dados *apriori*, mas ativados pelas pistas contextuais, então eles podem ser categorizados e recategorizados a partir das intenções, da necessidade e das escolhas do produtor do texto. Conforme assinalam Lins e Capistrano Jr. (2014, p. 34),

a seleção de recursos da linguagem, portanto, não é mera atividade de designação, rotulação ou etiquetamento do mundo externo ao texto, mas se constitui num processo que, negociadamente, revela como esses sujeitos (re)elaboram realidades e estabelecem suas expectativas e avaliações. Assim, se a construção de referentes é uma atividade dinâmica e instável, os sujeitos estão sempre transformando, moldando (recategorizando) objetos de discurso.

Ao transformar, moldar, recategorizar um referente, o produtor do texto conduz, de certa forma, o percurso interpretativo do leitor/ouvinte, que o constrói consoante suas ações cognitivas e socioculturais. Vale ressaltar que o processo de recategorização extrapola os limites linguísticos do texto. A charge, por exemplo, é um gênero multimodal que integra as linguagens verbal e imagética, em cujo imbricamento o processo referencial se realiza. De acordo com Lima (2009, p. 40), “o processo de recategorização não necessariamente é homologado por uma relação explícita entre um item lexical e uma expressão recategorizadora na superfície textual, estando a sua (re)construção, em maior ou menor grau, sempre condicionada pela ativação de elementos inferidos do plano contextual”. Evidencia-se, assim, que na produção de sentido de um texto as construções referenciais conjugam os elementos presentes na superfície textual com todos os outros que, associando-se a eles por meio dos processos inferenciais, contribuem para a leitura do texto.

Com o intuito de ratificar o quão importante é entender o processo de recategorização como associação de elementos que ultrapassam os limites de ordem linguística, destacam-se as seguintes características propostas por Lima (2009, p. 57):

- i) a recategorização nem sempre pode ser reconstruída diretamente no nível textual-discursivo, não se configurando apenas pela remissão ou retomada de itens lexicais;
- ii) a recategorização deve, em alguns casos, ser (re)construída pela evocação de elementos radicados num nível cognitivo, mas sempre sinalizados por pistas linguísticas;
- iii) a recategorização pode ter diferentes graus de explicitude e implicar, necessariamente, processos inferenciais.

Nas charges propostas para análise, como sinaliza Lima (2009), demonstraremos que a recategorização pode ancorar-se em elementos fora da superfície textual os quais são ativados pela cognição do leitor/ouvinte a partir das expressões linguísticas. A recategorização pode ser compreendida como um processo que possibilita a modificação do referente ao longo de um texto. Assim, em consonância com Koch (2002), Lima (2009) e outros estudiosos, comungamos da ideia de que a recategorização é um processo dinâmico, construído no discurso pelas pistas contextuais e inferências ativadas pelo leitor. As análises apresentadas mais adiante mostram que a recategorização pode ser uma importante estratégia para a produção de humor em charges. Dada a concisão comunicativa desse gênero, o leitor aciona seus conhecimentos contextuais, categorizando e recategorizando as informações, ainda que não estejam explícitas.

A charge: elementos constitutivos e deflagração do humor

O gênero charge é normalmente publicado em jornais, construído num quadro único, composto de ilustrações que caracterizam personagens ligados a enredos, os quais remetem a referentes situados no tempo e no espaço. De acordo com Silva (2004, p. 13),

O termo charge é francês, vem de *charger*, carregar, exagerar e até mesmo atacar violentamente (uma carga de cavalaria). Este tipo de texto tem caráter temporal, pois trata do fato do dia. Dentro da terminologia do desenho de humor pode-se destacar, além da charge, o cartum (satiriza um fato específico de conhecimento público de caráter atemporal), a tira, os quadrinhos e a caricatura pessoal.[...]. Ela é o local escolhido pela ironia, metáfora (transferência), pelo contexto,

pelo sujeito, para atuar. Por ser combativa, tem lugar de destaque em jornais, revistas e na Internet. (SILVA, 2004, p. 13).

O estudo de Silva (2004) indica algumas características presentes em charges, das quais destacamos a temporalidade, a ironia e a caricatura. A primeira porque situa o tema em um momento específico: os fatos enunciados geralmente são da ordem do dia, dos últimos acontecimentos do cotidiano, especialmente políticos; a segunda porque aciona um tom crítico que gera humor; a terceira porque cria o personagem, cujo reconhecimento é fundamental para a produção de sentido.

Os textos chárgicos são temporais porque estão geralmente relacionados a uma notícia jornalística, a uma realidade específica, sobretudo a fatos de cunho político. Mostram um fato sob uma ótica crítica e humorística, de forma leve, aparentemente despreziosa, desvelam o olhar do produtor acerca dos problemas, das mazelas sociais. Um dos recursos utilizados para exprimir esse olhar é a ironia, uma “figura por meio da qual se diz o contrário do que se quer dar a entender; [...] se caracteriza pelo emprego inteligente de contrastes, usada literariamente para criar ou ressaltar certos efeitos humorísticos” (Houaiss, 2001, p. 1651). Assim, a ironia revela um dizer que se esconde no não dito, daí ser muito utilizada em textos humorísticos. Além da ironia, há que se pensar na função da caricatura presente nas charges, especialmente as políticas. De acordo com Landowsky (1995, p. 79):

A caricatura política obedece aos mesmos princípios gerais, mas acrescenta certas determinações particulares. Mesmo que, pela acentuação sistemática das incongruências ou das deformidades, ela não se prive nunca de enriquecer a seu modo nossa visão estética dos homens que encarnam o poder, ela limita-se raramente a inferir sobre este plano, o das coisas diretamente visíveis.

Pode-se dizer que a caricatura provoca o humor na medida em que seu traço permite identificar aridicularização do ser representado. O exagero é uma forma de chamar a atenção do leitor sobre a imagem retratada, funciona como um gatilho cômico.

Como já salientado, a charge é um gênero multimodal, o que significa que sua leitura não é linear; não há como definir o início da leitura, porque, a depender da percepção de cada leitor, a interpretação se dá a partir de um ponto. Além de se caracterizar como um gênero multimodal, a charge é condensada, o que exige do leitor o reconhecimento da imagem associado às indicações verbais (se houver) para

desencadear os elementos que ancorarão a produção de sentido. Por isso, a imagem caricatural e a ironia são elementos marcantes nesse gênero e promovem o humor.

Defendemos a ideia de que a charge deixa transparecer uma crítica social e a faz com leveza. Nela há uma temática séria retratada de forma humorística. Se há crítica, há proposições que desvelam um ponto de vista, há processos retóricos envolvidos, há o desejo de provocar uma reflexão e, conseqüentemente, mudança de comportamento. A retórica,

sedimenta ou altera os estados de espírito, move a disposição, modifica temperamentos e, por isso, liga-se intrinsecamente ao **humor**, uma vez que ao mostrar, pela construção discursiva, o valor positivo do ético, do justo, do belo, do honrável e da nobreza do acordo, ressalta nuances significativas da dimensão humana para, como objetivo maior, capturar a benevolência do auditório. Por ser inimiga da neutralidade, a retórica incita os **humores**: quando necessário, questiona as verdades absolutas, os dogmas, as autoridades, os idealismos, conclama o auditório a tomar uma posição [...] (Ferreira, 2015, p. 181-182) grifos do autor.

Conforme indica a citação, o humor não se restringe ao fazer rir apenas, mas trabalha com o comportamento humano com o intuito de promover uma reflexão sobre as atitudes do ser. Observaremos nas charges analisadas como elas contribuem para a formação crítica do leitor, ainda que de forma humorística.

O processo referencial na promoção do humor

À luz da teoria apresentada, propomos um olhar sobre duas charges cujo tema é a prisão de Antony Garotinho, ex-governador do Rio de Janeiro.

Charge 1



Fonte: <http://www.gazetaonline.com.br/opiniao/2016/11/charge-do-amarildo--17-11-2016-1013996536.html>, acesso em 05/02/2017.

A charge em tela foi produzida por Amarildo e publicada no Jornal A Gazeta em 17/11/2016. Conforme já salientamos, a charge é um texto temporal, geralmente relacionado a algum fato social e as imagens nela utilizadas precisam ser reconhecidas para a produção de um sentido adequado. No caso em análise, temos a figura caricatural de Antony Garotinho recebendo a voz de prisão anunciada por um representante da lei. O leitor é convocado a acionar informações sobre Garotinho e observar a forma como ele foi desenhado. Além disso, é fundamental que ele tenha conhecimento da legislação brasileira em relação à prisão. Esses pontos norteiam a produção de sentido.

Em relação às informações sobre Garotinho, é preciso reconhecer que se trata de uma figura pública, secretário de governo de Campos dos Goytacazes e ex-governador do Estado do Rio de Janeiro, e saber que ele foi preso no Flamengo, Zona Sul do Rio, por agentes da Polícia Federal, em 16/11/2016, portanto no dia anterior à publicação

dessa charge, acusado de envolvimento em atos de corrupção, como noticiaram alguns jornais do país.

Garotinho é representado como um menino, conforme indicam a roupa e os acessórios utilizados (short, camiseta, boné virado para trás e tênis), além da linguagem comumente usada por adolescente em conflito com a lei (Pô, tio! Eu não posso ser preso! Eu sou “dimenor”). O argumento utilizado pelo garoto para não ser preso é ele ser “dimenor”. Pela legislação brasileira, medidas socioeducativas são aplicáveis a adolescentes que praticam atos infracionais previstos no art. 112 do Estatuto da Criança e do Adolescente. Embora o ato praticado por menores (faixa etária de 12 a 18 anos) seja um delito, a penalidade tem caráter predominantemente educativa e não punitiva, o que lhes possibilita não serem tratados como criminosos. A associação desses aspectos encaminha-nos à forma como o referente é construído nessa charge: o nome de Garotinho é recategorizado ao remeter à categoria adolescente. O chargista se vale do apelido do ex-governador, “Garotinho”, e esse referente é reconfigurado em um menino, por meio da imagem e da fala.

Verificando charges publicadas em jornais ou em sítios eletrônicos no período em que Garotinho estava sendo alvo de investigações, vimos que havia várias produções fazendo alusão a esse caso, o que corrobora a afirmativa de esse gênero abordar questões da ordem do dia. É interessante observar como o mesmo episódio é retratado por chargistas diferentes. Com o intuito de identificar se há estratégias recorrentes no processo de construção do texto e que outros elementos são ativados para a produção do sentido, quando se trabalha com o mesmo tema, selecionamos a charge seguinte, publicada também no dia 17/11/2016.

Charge 2

GAROTINHO É PRESO NO RIO



Fonte: <http://centraldoparana.com.br/charge/charge-17112016>, acesso em 05/02/2017.

Essa charge, que trabalha com a mesma temática da anterior, foi produzida pelo chargista Sinfrônio e publicada pela Central do Paraná. Nela o ex-governador é novamente retratado como um garoto. Como os olhos estão vendados, conforme determina o Estatuto da Criança e do Adolescente, é possível inferir que o ser representado é menor de dezoito anos. Isso, somado à “manchete” “Garotinho é preso no Rio”, promove o reconhecimento da imagem da charge, em que o ex-governador é mais uma vez recategorizado como um menino.

Além da figura do garoto, há dois aspectos importantes para a produção de sentido. O primeiro é o uso do demonstrativo **isso** (Imagina isso quando crescer...), que remete ao garoto. Mas seu sentido vai além de uma mera indicação; funciona, na verdade, como uma pista para que o leitor complete as reticências deixadas pelo produtor. Certamente, considerando a expressão “imagina isso”, uma das interpretações possíveis que se pode presumir é, “se ainda garoto já é suspeito de cometer infrações, quando crescer, o que se pode esperar?” O segundo é o referente “operação chequinho”², necessário para que o leitor construa sua leitura. Trata-se de uma operação

²No dia 16/11/2017, vários jornais noticiaram a prisão de Antony Garotinho e os motivos pelos quais ele estava sendo investigado. A “operação chequinho” é uma das ações investigadas. As informações presentes neste texto sobre o caso foram extraídas do sítio eletrônico <http://g1.globo.com/rio-de->

que investiga o uso indevido de um programa social implantado em Campos-RJ, o **cheque cidadão**, cujo propósito era beneficiar famílias em vulnerabilidade social. O ato sob investigação é a utilização do cheque para compra de votos nas eleições em Campos-RJ. A leitura da charge requer a associação da manchete “Garotinho é preso no Rio”, com a imagem do menino, além do saber sobre a “operação chequinho”. A identificação do referente Garotinho, ex-governador, e sua recategorização como menino, apresentado na imagem, confirma a hipótese de que a recategorização é uma importante estratégia na produção da charge.

As charges analisadas indicam que a recategorização é acionada pelas pistas contextuais (anúncio da prisão) e construída com base na evocação de elementos de natureza cognitiva (ex-governador = Garotinho/ associada Garotinho = menino). Observando outras produções publicadas relativas ao caso de Garotinho, foi possível perceber a recorrência dessa estratégia.

Considerações finais

A charge é um gênero textual cujo processo de produção requer de seu autor uma percepção ampla dos assuntos cotidianos, mas, dada sua configuração, exige que as informações sejam condensadas de forma a permitir ao leitor o resgate de pontos não explicitados no texto. Essa construção se torna possível por meio do jogo de imagens, das recategorizações que essas imagens podem acionar, associadas aos registros linguísticos, quando existem. Trata-se de um texto que revela um posicionamento crítico, com uma dose de humor.

Pelas charges analisadas, foi possível identificar como o processo de recategorização do referente é produtivo na construção de charges e ainda como esse processo contribui para a promoção do humor. De forma concisa, com base nas informações linguísticas e nos conhecimentos inferidos das pistas contextuais, o leitor constrói o sentido sobre temas sérios, mas de forma lúdica.

Por ser a charge um gênero temporal que dialoga com fatos do cotidiano, o reconhecimento dos referentes é condição *sinequa non* para sua compreensão. Quanto

mais informações o leitor tiver sobre o fato retratado, maior será o seu entendimento. Assim, a leitura de charges está diretamente relacionada ao conhecimento de mundo do leitor, ao seu *background* sociocultural e político, que passa a integrar o texto, pois é nesse imbricamento que a produção discursiva se instaura.

Referências

- CAVALCANTE, M. M. *Os sentidos do texto*. São Paulo: Contexto, 2012.
- FERREIRA, L. A. Tá rindo de quê? Aspectos da graça e do risível em retórica. In: CARMELINO, A. C (org.). *Humor: eis a questão*. São Paulo: Cortez, 2015. p. 181-194.
- KOCH, I. G. V. *Desvendando os segredos do texto*. São Paulo: Cortez, 1998.
- _____. *Introdução à linguística textual: trajetória e grandes temas*. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2015.
- _____; ELIAS, V. M. *Ler e compreender os sentidos do texto*. São Paulo: Contexto, 2006.
- _____; _____. *Ler e escrever: estratégias de produção textual*. São Paulo: Contexto, 2009.
- LANDOWSKI, E. *Não se brinca com o humor: a imprensa política e suas charges*. Face São Paulo, v.4 n° 2, jul/dez, 1995.
- LIMA, S. M. C. *Entre os domínios da metáfora e da metonímia: um estudo de processos de recategorização*. 2009. 204f. Tese (Doutorado em Linguística). Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2009.
- _____; CAVALCANTE, M.M. Revisitando os parâmetros do processo de recategorização. *ReVEL*, v. 13, n 25, 2015 [www.revel.inf.br].
- LINS, M. P. P.; CAPISTRANO Jr., R. A referenciação como gatilho para a construção do humor em tiras cômicas. In: LINS, M. P. P.; CAPISTRANO Jr., R. (Orgs.) *Quadrinhos sob diferentes olhares teóricos*. Vitória: PPGEL-UFES, 2014. p. 31-43.
- MARCUSCHI, L. A. *Cognição, linguagem e práticas interacionais*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007.
- MONDADA, L.; DUBOIS, D. Construção de objetos de discurso e categorização: uma abordagem dos processos de referenciação. In: CAVALCANTE, M. M. et al. (Orgs.) *Referenciação*. São Paulo: Contexto, 2003. P. 17-52. (Coleção clássicos da linguística).
- SILVA, C. L. M. *O trabalho com charges na sala de aula*. Pelotas, RGS: UFRGS, 2004

“TIRANDO O ESCURO DAS COISAS”: O HUMOR ENGAJADO NOS QUADRINHOS DE HENFIL

Giovanna Carrozzino Werneck¹
Priscila de Souza Chisté Leite²

RESUMO: O objetivo deste artigo é compreender o humor ea linguagem verbo-visual dos quadrinhos do cartunista Henfil a fim de demonstrar o potencial deles para a formação crítica do leitor, tendo em vista o atual momento político de retirada de direitos e de desconstrução dos serviços públicos. A metodologia utilizada é a pesquisa bibliográfica e o referencial teórico pauta-se em Bakhtin e pesquisadores do humor e dos quadrinhos, como Carmelino, Travaglia, Brait e Ramos. Na primeira seção, trata-se do humor e suas funções, com destaque para o caráter político e denunciatório dos quadrinhos de Henfil. Na segunda, debate-se a concepção de quadrinhos e verbo-visualidade, em que texto e imagem são intrínsecos à linguagem e devem ser observados como unidades complexas de significação. Em seguida, é analisado o contexto histórico e político da produção humorística de Henfil, caracterizada como engajada politicamente e como aquela que dava voz às classes desfavorecidas. Ressalta-se a relevância do presente artigo ao trazer para o contexto atual a produção de um cartunista que revelou aspectos da sociedade da época relativamente semelhantes aos que vivemos hoje, como o cerceamento das liberdades, o sucateamento dos serviços públicos e a retirada de direitos da classe trabalhadora.

PALAVRAS-CHAVE: Humor. Henfil. Leitor Crítico.

ABSTRACT: The aim of this article is to understand the humor and the verbal-visual language of comic strips by the cartoonist Henfil in order to demonstrate their potential for the critical formation of the reader, considering the current political moment of withdrawal of rights and deconstruction of public services. The methodology used is bibliographical research and the theoretical reference is based on Bakhtin and humor and comics researchers, such as Carmelino, Travaglia, Brait and Ramos. In the first section, it is about humor and its functions, highlighting the political and denunciatory character of Henfil comics. In the second, we discuss the conception of comics and verb-visibility, in which text and image are intrinsic to language and must be observed as complex units of signification. Then, the historical and political context of the humorous production of Henfil, characterized as politically engaged and as the one giving voice to disadvantaged classes, is analyzed. The relevance of this article is highlighted by bringing to the present context the production of a cartoonist who revealed aspects of society at the time relatively like those we live today, such as the curtailment of freedoms, the scrapping of public services and the withdrawal of rights from the working class.

KEYWORDS: Humor. Henfil. Critical Reader

Introdução

¹ Instituto Federal do Espírito Santo (IFES), Vitória, Espírito Santo, Brasil. E-mail: gcarrow@gmail.com.

² Instituto Federal do Espírito Santo (IFES), Vitória, Espírito Santo, Brasil. E-mail: pchiste@ifes.edu.br.

No mês em que comemoramos um ano do golpe político/parlamentar/midiático ocorrido em abril de 2016 com a deposição de uma presidenta cujo mandato foi legitimamente conquistado nas urnas em 2014, e há 53 anos do golpe militar de 1964, a classe trabalhadora depara-se, mais uma vez, com medidas neoliberais impostas unilateralmente por um governo ilegítimo que atende aos interesses das classes dominantes promotoras do último golpe. Dentre tais medidas, há o sucateamento dos serviços públicos, principalmente, daqueles nas áreas de saúde, educação e assistência social; o cerceamento de liberdades individuais; a criminalização dos movimentos sociais, além de projetos de lei que visam distanciar a escola do pensamento crítico e plural, da socialização do conhecimento sistematizado e da formação de cidadãos comprometidos com a transformação social em prol da classe trabalhadora.

As leituras rápidas e acríticas via redes sociais virtuais, a recepção passiva das notícias formatadas oriundas de variadas mídias e os discursos agressivo sem defesa do retorno ao Regime Militar, demonstram quão necessário é investir na formação do leitor crítico. Nesse sentido, vislumbra-se a possibilidade de contribuir para a análise do atual cenário político por meio do estudo do humor e da linguagem verbo-visual dos quadrinhos do cartunista Henfil, a fim de demonstrar o potencial desses textos na formação de leitores críticos capazes de produzir sentidos contra-hegemônicos para a nova realidade pós-golpe.

Como modo de sistematizar tal discussão, este artigo inicia-se com a apresentação sobre as múltiplas faces do humor, que além de provocar risos pode também denunciar, criticar e desestruturar a ordem vigente. Ainda nesta seção, são explicitadas as relações do humor com o riso, enfatizando os conceitos de carnavalização e realismo grotesco propostos por Bakhtin (1993). Em seguida, destacam-se os quadrinhos e a linguagem verbo-visual relacionando-os à produção humorística de Henfil. A terceira seção aborda o universo discursivo dos quadrinhos henfilianos que, pelo humor político e linguagem verbo-visual, exteriorizam a contestação, o engajamento político e a crítica aos costumes da época.

Direcionamos este artigo a pesquisadores interessados em debater o processo de formação do leitor capaz de ler criticamente a realidade e de se constituir como sujeito autônomo, tendo em vista o rompimento da ordem democrática pós-golpe e os princípios mercadológicos e neoliberais, que despotencializam espaços e discursos voltados para a formação política, humana e transformadora da realidade social.

As muitas faces do humor

Quando falamos de humor, tende-se a relacioná-lo a algo que provoca o riso e diverte. Entretanto essa é apenas uma das faces do humor. De acordo com Travaglia (1990):

O humor é uma atividade ou faculdade humana cuja importância se deduz de sua enorme presença e disseminação em todas as áreas da vida humana, com funções que ultrapassam o simples 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).

O humor, além da sua face relativa ao fazer rir, apresenta outros objetivos explicitados em subcategorias por Travaglia (1992): a liberação, a crítica social e a denúncia. A liberação ocorre quando existe alguma proibição ou censura que é derrubada pelo humor, sendo possível dizer e fazer aquilo que fora dele não seria viável devido à repressão. Para Travaglia (1992, p. 50), “[...] toda forma de humor tem a liberação como objetivo principal ou subsidiário”. Outro objetivo do humor é a crítica social, que consiste em desvelar o absurdo e o ridículo de comportamentos, costumes, instituições, a fim de romper com a estrutura vigente e potencializar modificações na estrutura política e social por meio da mobilização e conscientização do leitor. A denúncia “[...] é uma espécie de crítica dirigida especialmente aos comportamentos que não são admitidos pelas normas sociais explícitas, mas que são praticados graças à dissimulação, hipocrisia e convivência social das pessoas” (CARMELINO, 2012, p. 48). Nesse sentido, o humor possibilita mostrar que determinado comportamento ou costume existe e é negativo, favorecendo uma mudança social. Além dessas funções apontadas, Carmelino (2012) acrescenta a função persuasiva relacionada ao “[...] quebrar barreiras do que é considerado ‘normal’ ou ‘sério’, ou seja, por meio do humor, é possível dizer certas coisas que fora dele seriam impraticáveis” (CARMELINO, 2012, p. 48).

Verifica-se que o objetivo do humor não é somente provocar o riso, pois apresenta outras funcionalidades, como satirizar, depreciar, denunciar e criticar. Portanto, sua construção é contextualizada e exerce um papel político-social: “[...] o que o humor critica, agride, desestrutura é o estabelecido em uma sociedade, suas estruturas, seus componentes [...] e o seu conteúdo difere de sociedade para sociedade e de um

período histórico para o outro” (TRAVAGLIA, 1990, p. 23).

Bakhtin também foi um dos grandes estudiosos do riso, porém vamos nos ater a suas proposições sobre a categoria carnavalização e o estilo intitulado como realismo grotesco, elementos presentes, por analogia, no humor henfiliano. Bakhtin (1993), ao examinar a importância do riso popular no contexto da obra de François Rabelais, atesta que:

[...] sua amplitude e importância na Idade Média e no Renascimento eram consideráveis [...] opunha-se à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época. Dentro da sua diversidade, essas formas e manifestações - as festas carnavalescas, os ritos e cultos cômicos e especiais - possuem uma unidade de estilo e constituem partes e parcelas da cultura cômica popular, principalmente da cultura carnavalesca, uma e indivisível (BAKHTIN, 1993, p. 03).

Ao analisar os textos literários de Rabelais e, em especial suas personagens, Bakhtin (1993) considera que elas vivenciam festas medievais carnavalescas, nas quais os membros de classes sociais distintas podiam trocar de papéis ou representar elementos do imaginário social. A alteração da ordem social ocorrida durante esses festejos era dissipada diante do riso, ao mesmo tempo em que o absurdo e o ridículo se tornavam parte da ordem aceitável pelos diferentes segmentos sociais, que se permitiam viver uma segunda vida, um mundo ao revés, negados pelas festas oficiais da Igreja e pelo poder feudal.

[...] todos esses risos espetáculos organizados à maneira cômica apresentavam uma diferença notável, uma diferença de princípio, poderíamos dizer, em relação às formas do culto e às cerimônias oficiais sérias da Igreja ou do Estado feudal. Ofereciam uma visão do 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 [...]. Isso criava uma espécie de dualidade do mundo (BAKHTIN, 1993, p. 05).

Nesse mundo ao revés, o medo inexistia e ria-se das contradições sociais inerentes à sociedade da época. Assim, o que havia de terrível se tornava habitual e o inaudito era desvelado pelo humor e por uma linguagem que se constituía em paródia da vida ordinária, pois, ao negá-la, ressuscitava e renovava através da catarse, forma de alívio para as situações de conflito social. Por conseguinte, “[...] o riso carnavalesco medieval é ambivalente: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo, burlador e

sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente” (BAKHTIN, 1993, p. 11). Ao rir do interdito pela ideologia oficial e censura do Estado, o povo retratado na obra de Rabelais, se liberava do ponto de vista hegemônico sobre o mundo, das convenções sociais e dos medos, e passava a “[...] olhar o universo com outros olhos, compreender até que ponto é relativo tudo o que existe e, portanto, permitia compreender a possibilidade de uma ordem totalmente diferente do mundo” (BAKHTIN 1993, p. 30).

Em consonância com a categoria carnavalização, Bakhtin reflete sobre o realismo grotesco³, marca do estilo literário de Rabelais, como aquele que se constitui pelas manifestações de rebaixamento e degradação de tudo o que é considerado da ordem do sagrado e da moral de determinada época. “O traço marcante do realismo grotesco é o rebaixamento, isto é, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo o que é elevado, espiritual, ideal e abstrato” (BAKHTIN, 1993, 17). Sendo assim, durante as festas carnavalescas medievais, fonte para a criação literária de Rabelais, ocorria uma paralisação temporária de todo tipo de censura e medo impostos pela religião dominante, bem como uma ruptura passageira das relações hierárquicas vigentes.

Essa eliminação provisória, ao mesmo tempo ideal e efetiva, das relações hierárquicas entre os indivíduos, criava na praça pública um tipo particular de comunicação, inconcebível em situações normais. Elaboravam-se formas especiais do vocabulário e do gesto da praça pública, francas e sem restrições, que aboliam toda a distância entre os indivíduos em comunicação, liberados das normas correntes de etiqueta e da decência (BAKHTIN, 1993, p. 9).

Era, portanto, através das festas populares descritas em textos literários que Bakhtin inferiu que o povo conseguia relativizar a ordem habitual das coisas, aproximando-se do que, normalmente, colocava-se à distância e abaixando o que, comumente, encontrava-se no alto. Pelo humor permitia-se a dessacralização de um modo oficial de conceber a vida, marcado pela opressão, proibição e rigor, e a sua

³ Na obra *Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais, Bakhtin define o termo “grotesco”, substantivo oriundo da palavra *grotta* (gruta), traçando sua origem a partir da descoberta de uma pintura encontrada no século XV nas paredes subterrâneas das termas romanas de Tito. Essa imagem reunia representações de formas vegetais, animais e humanas que se transformavam e se confundiam. O termo “grotesco”, então, exprime a transmutação de certas formas em outras, no eterno inacabamento da existência. Bakhtin infere também que essa pintura compõe um imenso universo da imagem grotesca que existiu em todas as etapas da Antiguidade e que continuou existindo na Idade Média e no Renascimento (DISCINI, 2006).

substituição por uma concepção mais livre, catártica, que se revelava nas alternâncias, reversões e profanações.

A fim de melhor compreendermos o humor, a carnavalização e o realismo grotesco como elementos que podem ser aproximados dos quadrinhos de Henfil, serão apresentadas na próxima seção as particularidades relativas à linguagem dos quadrinhos e à verbo-visualidade.

Os quadrinhos e a linguagem verbo-visual

A criação de sequências de imagens para contar histórias não é privilégio da Modernidade. Na realidade, o ser humano valeu-se desse recurso desde a Pré-História, quando registrava crenças e fatos do cotidiano nas paredes das cavernas para, ideologicamente, marcar o espaço histórico humano. Nesse sentido, narraré uma atividade linguística pautada em uma diversidade de manifestações artísticas, como hieróglifos, pinturas, esculturas, mosaicos, vitrais, tapeçarias, as quais, inicialmente, eram realizadas apenas por meio do texto visual. A partir da sistematização da escrita, de forma paulatina, foram estabelecidas as relações entre texto escrito e imagens, como nas iluminuras medievais.

Assim sendo, texto e imagem são elementos intrínsecos à linguagem e devem ser observados como unidades complexas de significação por estarem inseridos em um discurso⁴. Pensar nos quadrinhos a partir desse pressuposto é tomá-los como uma simbiose da linguagem verbal e visual denominada verbo-visualidade:

Ao tratarmos do verbo-visual, da verbo-visualidade, é necessário, antes de mais nada, distinguir alguns aspectos fundamentais. De um lado, temos os estudos do visual, especialmente os ligados à arte. É disso que tratamos com referência às obras que recuperam, diferentemente, os trabalhos do Círculo para a leitura e interpretação do visual, da cultura visual. Outra coisa é um estudo que procura explicar o verbal e o visual casados, articulados em um único enunciado, o que pode acontecer na arte ou fora dela, e que tem gradações, pendendo mais para o verbal ou mais para o visual, mas organizados em um único plano de expressão, combinatória de materialidades, expressão material estruturada (BRAIT, 2013, p. 50).

⁴Consideramos que discurso é “[...] efeito de sentidos entre locutores [...]” (ORLANDI, 2008, p. 63), que se realiza na inscrição da língua em um contexto sócio-histórico. Segundo Orlandi (2008, p. 14), “[...] o discurso é um processo contínuo que não se esgota em uma situação particular. Outras coisas foram ditas antes e outras serão ditas depois”.

Dessa forma, a verbo-visualidade constitui os quadrinhos, pois sua forma marcada por elementos verbais e visuais que se interpenetram e estruturam uma forma composicional própria atravessada por relações dialógicas, cujos efeitos de sentido existem a partir de construções discursivas relacionadas aos contextos enunciativos. Bakhtin (2000) considera a linguagem como atividade instituída em um processo concreto em que o signo se instaura ideológica (apresenta índices de valor de cunho social) e dialogicamente. Ao mesmo tempo, o signo ideológico, que compõe as enunciações e os discursos, pode se materializar de diversas formas, sendo uma delas os enunciados verbo-visuais. Isso posto, Bakhtin (2002) aponta que:

Numa abordagem ampla de relações dialógicas, essas são possíveis também entre outros fenômenos conscientizados desde que estejam expressos em uma matéria sígnica. Por exemplo, as relações dialógicas são possíveis entre imagens de outras artes, mas essas relações ultrapassam os limites da metalinguística (BAKHTIN, 2002, p.184).

A perspectiva semiótica-filosófica-ideológica que vai construir o que Bakhtin (1997) designa como signo ideológico é a que serve de fundamento para a leitura do visual, mesmo não havendo menção explícita à imagem.

Os signos são o alimento da consciência individual, a matéria de seu desenvolvimento, e ela reflete sua lógica e suas leis. A lógica da consciência é a lógica da comunicação ideológica, da interação semiótica de um grupo social. Se privarmos a consciência de seu conteúdo semiótico e ideológico, não sobra nada. A imagem, a palavra, o gesto significante etc. constituem seu único abrigo. Fora desse material, há apenas o simples ato fisiológico, não esclarecido pela consciência, desprovido do sentido que os signos lhe conferem (BAKHTIN, 1997, p. 35-36).

Esse excerto permite-nos apontar que os enunciados também podem apresentar uma dimensão verbo-visual. De acordo com Brait (2004), as linguagens em geral buscam combinar o verbal e o visual para os mais diferentes fins, pois implica a mobilização de múltiplos sentidos e discursos, o que promove uma interação mais viva que atinge o homem e a sua condição de ser e estar no mundo.

Por conseguinte, os quadrinhos são textos em que a verbo-visualidade se apresenta como constitutiva, impossibilitando o tratamento excludente do verbal ou do visual e enfatizando formas de junção assumidas por essas dimensões no processo de produção de sentidos. Assim, a concepção de texto também deve ser diferenciada, ao ultrapassar a dimensão verbal e reconhecer também o visual como integrantes de um enunciado concreto que deve ser analisado tendo em vista as particularidades de seus

planos de expressão e das esferas em que circula (BRAIT, 2009). À vista disso, a dimensão verbo-visual dos quadrinhos pode ser conceituada como:

A dimensão em que tanto a linguagem verbal como a visual desempenham papel constitutivo na produção de sentidos, de efeitos de sentido, não podendo ser separadas, sob pena de amputarmos uma parte do plano de expressão e, conseqüentemente, a compreensão das formas de produção de sentido desse enunciado, uma vez que ele se dá a ver/ler simultaneamente (BRAIT, 2013, p. 44).

Diante do exposto, cabe relacionar o que foi apresentado ao nosso objeto de estudo: a produção henfiliana. Em meio à ditadura que assolava o país desde 1964, Henfil valeu-se em sua produção humorística das especificidades da linguagem verbo-visual dos quadrinhos, em que as palavras se integravam ao espaço das imagens desenhadas, dos quadrados fronteiros e até de alguns vazios estratégicos.

Mas, o mais importante é se acostumar a ler a sequência dos quadrinhos. Em geral, as pessoas ficam tensas querendo à força entender. E aí param um tempo enorme em cada quadrinho, olhando todos os detalhes, como se num deles estivesse a chave, o segredo da piada ou a charada. E perdem o fio da sequência, que é o que interessa (FRADIM 17, 1977, p. 42).

Cabe assinalar que textos que utilizam diferentes linguagens implicam diferentes leituras e relações e, conseqüentemente, leitores familiarizados com tais diferenças, conforme sugerem Bourdieu e Chartier (2011) acerca das acepções do termo “leitura”:

Há algo mais talvez nesse uso não controlado da palavra leitura, aplicada a todo um conjunto de materiais que lhe resistem. É claro que se pode decifrar um quadro, um ritual, um mito, mas o conjunto desses modos de decifração, que não referem dispositivos que funcionam na leitura de textos, não são enunciáveis, contudo, senão através dos próprios textos. Há, portanto, na própria restrição uma incitação a essa universalização, contra a qual é difícil de se precaver (BOURDIEU; CHARTIER, 2011, p. 234).

Nesse sentido, as novas relações que o indivíduo pode estabelecer com o texto verbo-visual dos quadrinhos justificam a utilização desse recurso em práticas que potencializam espaços de formação de leitores críticos. Os quadrinhos de Henfil conseguem apontar para uma dimensão dialógica ainda mais complexa em termos de linguagem, do que apenas aquela voltada para a imagem autônoma ou, ainda, para a narrativa construída somente por imagens.

Henfil e o humor engajado

Mineiro de Ribeirão das Neves, radicado no Rio de Janeiro e nascido em 5 de fevereiro de 1944, Henrique de Souza Filho, conhecido como Henfil, era de origem familiar modesta e sua condição socioeconômica lhe possibilitou verificar *in loco* as mazelas da sociedade brasileira, as quais serviram de inspiração para a criação dos enredos vividos por suas personagens: "Cresci no berço que qualquer Celso Furtado desejaria ter para discorrer sobre o subdesenvolvimento" (HENFIL apud MORAES, 1996, p. 28).

Henfil e seus dois irmãos, o sociólogo Betinho e o músico Chico Mário, herdaram da mãe a hemofilia, doença que impede a coagulação do sangue e é controlada através de transfusões. Por influência dos irmãos mais velhos, principalmente de Betinho, Henfil engajou-se precocemente nas causas políticas e sociais e no universo dos intelectuais mineiros.

Durante a ditadura militar brasileira iniciada em 1964, Henfil tornou-se um dos principais representantes da linhagem carioca da imprensa alternativa⁵. Nesse período, além dos problemas econômicos e da injustiça social que se agravaram, houve uma ostensiva repressão política após a publicação do Ato Institucional nº 5 (o AI-5, de 13 de dezembro de 1968), que se manifestou na pulverização dos movimentos artísticos, estudantis e sociais, somada ao represamento da luta sindical e à intensificação da censura sobre os agentes produtores de cultura no Brasil.

Naquele momento encontrava-se em ascensão a preocupação com o desenvolvimento de uma cultura política comprometida, de início, com o estabelecimento dos princípios democráticos e, posteriormente, com a qualidade da democracia instaurada. Essa se manifestava, sobretudo, através das redes de militância, de solidariedade, de informação e de comunicação construídas no âmbito da sociedade civil e que, de alguma forma, contribuíram para reverter o grau de fragmentação e desarticulação da sociedade civil organizada e para propor às instituições políticas mecanismos de divisão na formulação e execução de políticas públicas corretivas das gritantes desigualdades sociais existentes (PIRES, 2007, 462).

Foi dentro desse contexto que a imprensa alternativa se transformou em um relevante veículo utilizado por atores sociais para expressar a oposição ao regime militar instaurado, ao modelo econômico proposto, bem como defender os direitos fundamentais garantidos por uma sociedade democrática. Em 1969, Henfil passou a

⁵A imprensa alternativa designa o tipo de imprensa não alinhada à linha da mídia tradicional, durante o regime militar no Brasil de 1964. Era representada por pequenos jornais, em geral com formato tablóide, dirigidos e elaborados por jornalistas de esquerda que buscavam informar a população sobre temas de interesse nacional, mesmo sendo alvo de censura (PERUZZO, 2006).

integrar a equipe do jornal alternativo Pasquim, principal janela de suas críticas ao regime militar e aos costumes da época, assumindo uma postura combativa e irreverente contra o autoritarismo.

A imprensa, como aparelho ideológico informativo do Estado, reproduzia a imagem oficial de tranquilidade política conveniente à manutenção do governo militar. [...] O Pasquim caracterizou-se pela aparente irreverência, pelo humor contra a própria classe média, que se revelou incapaz de solucionar suas contradições. Através do humor, o Pasquim tentou discutir a problemática nacional, de maneira metafórica, para poder sobreviver aos censores. Mas, mesmo assim, seu campo de ação foi limitado e seus editores, muitas vezes, punidos (SEIXAS, 1996, p. 11).

Nesse sentido, a censura determinou a produção cultural do Brasil dos anos 60 e 70, uma vez que qualquer citação sobre a política em vigor, sobre político ou pessoa pública que tivesse sido exilada ou considerada subversiva pelo Estado, tornava a obra impublicável. “A censura configurou-se como mantenedora do poder do grupo militar dominante no país ao selecionar e determinar o saber que era divulgado às classes dominadas” (SEIXAS, 1996, p. 9). Ao mesmo tempo, com a censura os artistas realizaram outros modos de criação e de fazer quadrinhos no Brasil, tendo em vista as limitações impostas. Porém, para Henfil, a censura era sempre de caráter negativo, pois o distanciava do público e o obrigava a se tornar sutil e contido em sua expressão artística.

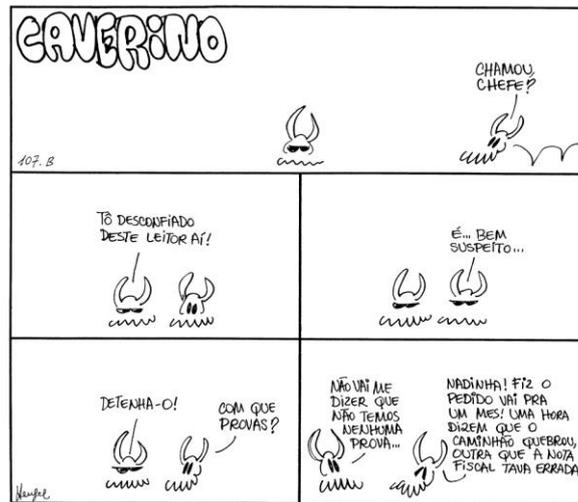
[...] todo mundo fala assim: ‘Ah, mas a censura é muito propícia para criação, porque você é obrigado a criar novas linguagens, você enriquece muito! Não enriquece coisíssima nenhuma, porque o que acontece é que você vai ficando cada vez mais sutil, você vai elitizando a sua comunicação. Não é meu interesse, então, essa elitização e eu estou indo, cada vez indo mais para ela, estou cada vez com menos contato com o povo, vamos dizer, pelo fato de ficar muito sutil (FRADIM 21, 1977, p. 42-43).

A obra de Henfil é vasta e variada, todavia em todas as suas produções há uma característica marcante: seu desenho e seu traço, eficientes e rápidos, que parecem não se conter em seu próprio pensamento. “Henfil desenhava à velocidade do pensamento, quase tão perfeitamente como se estivesse escrevendo. Mais, até, pois os elementos utilizados em suas representações eram mais do que a escrita poderia objetivar” (VAILLÕES, 2014, p. 118-119). Percebem-se nos desenhos de Henfil outras particularidades. Uma delas é o vazio dos quadrinhos, a escassez de objetos e paisagens e a predominância da cor branca (figura1):

Como não estou a fim de na base de um erro maior justificar um menor, quero esclarecer para quem ainda não notou que uma das características do

meu trabalho é o uso do branco (branco, espaço, vazio, white). O branco faz parte do clima das minhas historinhas. O branco é o meu cenário. [...] O conflito em minhas historinhas não é com a natureza, mas sim entre homens. O cenário atrapalharia, seria gratuito e idiota. [...] Um branco enorme com os bonequinhos bem pequenos é para (acho) dar a visão da solidão, do esmagamento, às vezes, do espírito sonhador, da distância dos personagens. Já o boneco ocupando o espaço todo deve dar a demonstração de *close*, de força, de centralização da preocupação dentro dele (FRADIM 13, p. 44-45).

Figura 1: Exemplo de escassez de objetos e predominância do vazio



Fonte: Página do Instituto Henfil (Facebook), 2016.

Ramos (2014) destaca que as cores fazem parte dos quadrinhos e são elementos que contêm informação, ora mais relevante para a produção de sentidos, ora menos, porém sempre com uma intenção estilística. Em alguns casos, o uso da cor é fundamental para o entendimento da narrativa, como no caso dos quadrinhos de Henfil em que a ausência de cores e a predominância do branco fazem parte do cenário e possibilitam a construção de sentidos pelo leitor.

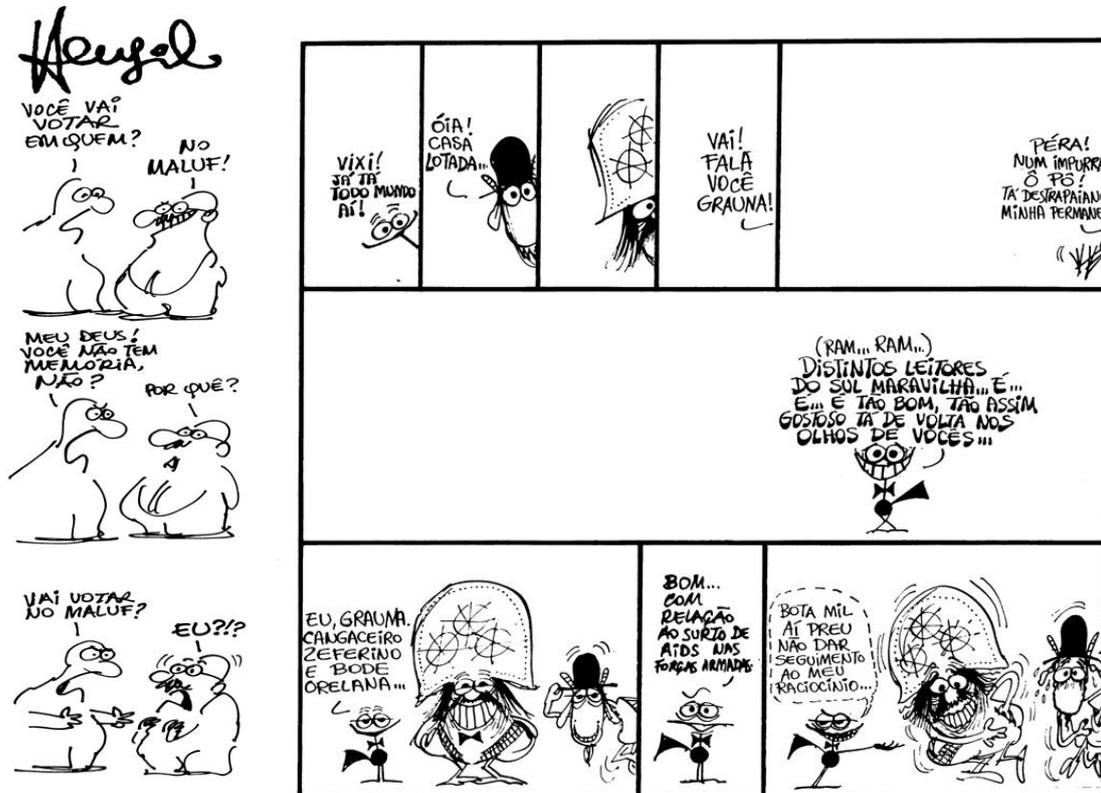
A cor é um elemento que compõe a linguagem dos quadrinhos mesmo nas histórias em preto e branco. O uso de cores, a preta e a branca, vêm desde o início dos quadrinhos e permanece até hoje, por limitação de recursos tecnológicos, por economia de custos ou por pura opção estilística (RAMOS, 2014, p. 84).

Não somente o vazio, mas a divisão dos quadros, característica estética e estrutural dos quadrinhos, é diferenciada na obra de Henfil, que nem sempre utilizava as formas fechadas, como o quadrado marcado (figura 2), o qual tem a função de envolver os elementos verbo-visuais, ou dividia os quadros de maneira uniforme (figura 3). Henfil discorre sobre a padronização e disposição dos quadros:

Reconheço que facilita tremendamente a leitura. Mas, ao lado de quem produz, muitas vezes, tolhe e condiciona. A gente acaba se acostumando a fazer dentro de um espaço determinado e não se solta a voos mais livres e

altamente criativos. Pessoalmente, acho monótono e acho que atrofia a percepção dos leitores. A um ponto tal que quando veem algo diferente se sentem confusos, desinteressados e até incapazes de perceber e entender (FRADIM, 13, p. 42).

Figuras 2 e 3: Exemplos de quadrinhos não marcados e demarcados de maneira desigual



Fonte: Página do Instituto Henfil (Facebook), 2016.

Outro elemento que compõe a linguagem dos quadrinhos é o balão, onde está presente a fala ou pensamento das personagens. Os balões são formados pelo continente (corpo e apêndice) e pelo conteúdo e a presença deles e a forma como se constituem podem fazer parte do estilo de cada artista (EISNER, 2010). Romualdo (2000, p. 31) afirma: “[...] há autores que optam por não usar o balão. Em seus desenhos a fala fica desguarnecida em um canto do quadrinho, ao lado, ou próximo do falante. O apêndice se transforma em uma seta reduzida a um traço que sai da boca do personagem”. Henfil priorizava o uso do apêndice sem o balão (figura 4) e justificou sua escolha em um excerto da revista Fradim:

No início dos quadrinhos o pessoal usava a divisão quadradinha para facilitar a leitura para um público que NUNCA tinha visto aquele tipo de leitura animada. E o balão é um recurso (recurso apenas) para mostrar o papel ao leitor ainda inseguro, de onde é que saía a fala, quem é que estava falando. Pô, mas hoje, 20 a 30 anos depois, com toda a antiga e nova geração já acostumada com os símbolos dos quadrinhos [...] não há mais necessidade

desses recursos primários, dessas muletas de comunicação. No meu caso, quando quero indicar quem está falando o texto, faço apenas um traço em direção ao boneco. Boneco este que geralmente está com a expressão e a boca de quem está justamente falando aquilo (FRADIM 13, p. 41-42).

Figura 4: Exemplo de ausência de balões



Fonte: Página do Instituto Henfil (Facebook), 2016

Há na obra de Henfil uma preocupação em fazer do humor um instrumento de crítica social e política através de personagens⁶ notáveis, como: os Caverinos (figura 1); o operário Orelhão (figura 5); a Turma da Caatinga formada pela Graúna, Zeferino e Bode Orelana (figura 6); o CabôcoMamadô (figura 7); os Fradinhos Baixim e Cumprido; Ubaldo, o paranoico; o Preto-que-Ri; a onça Glorinha; os personagens que representavam times de futebol, como o Urubu, o Cri-Cri, o Pó-de-Arroz, dentre outros (MALTA, 2008).

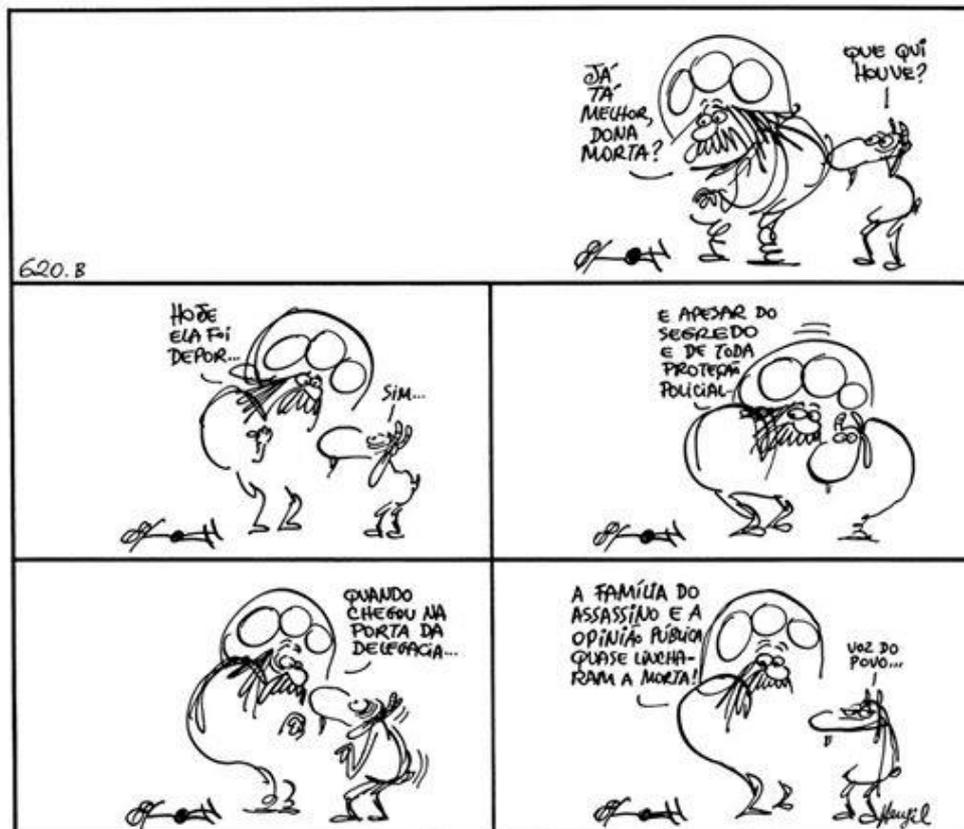
⁶Nos limites desse artigo não foi possível explorar aspectos estilísticos próprios do realismo grotesco em analogia com as personagens henfiliana. Sabemos que muitas aproximações poderiam ser realizadas, sobretudo quanto a série intitulada Fradim nos episódios referentes ao inferno em contraponto às personagens inqueridas por Bakhtin (1993) quando reflete sobre a obra de Ralelais.

Figura 5: Personagem Orelhão



Fonte: Página Henfil Oficial (Facebook), 2016

Figura 6: A Turma da Caatinga



Fonte: Página do Instituto Henfil (Facebook), 2016

Figura 7: CabôcoMamadô



Fonte: Página Henfil Oficial (Facebook), 2016

Henfil valia-se da ridicularização e da zombaria como elementos fundamentais para a deterioração da imagem pública dos símbolos do poder e dos costumes da época, o que aproxima sua criação do que Bakhtin (1993) chamou de carnavalização e de realismo grotesco. Também sobressaíam em seus traços os contornos do humor político, elemento essencial da sua produção humorística e definido de maneira metafórica por ele no seguinte excerto do livro “Como se faz humor político” (1985), em que Henfil é entrevistado por Tárík de Souza:

Henfil: [...] o talento é fruto da necessidade. Vamos a uma situação concreta. Você não sabe desenhar nada. Mas um dia você vê um incêndio e lá em cima tem uma pessoa desesperada e esta pessoa é analfabeta. Você tem que avisá-la que os bombeiros estão chegando para salvá-la, para que ela não pule. Não adianta escrever no chão, porque ela não sabe ler. Tem que desenhar esta mensagem no chão. Como? Desenhar o que puder. O outro não entende. Aí você vai mudando o “desenho” com a ajuda do outro lá em cima. Muda, cria, até ele entender. Aí está o SEU desenho.

Tárík: Você concorda que acaba de definir o humor político?

Henfil: Concordo (SOUZA, 1985, p. 89).

A arte defendida por Henfil é a arte que modifica, que milita por um mundo melhor; é a arte que dá voz a quem está sendo explorado e não tem como falar. A arte feita por ele, por si só, já trazia a preocupação com o engajamento político, retratado por meio da ironia e do cinismo do humor, recursos utilizados para provocar o riso carnavalesco, citado por Bakhtin (1993).

Uma das características básicas do humor desse autor é a procura de expressividade, a liberdade de experimentar recursos visuais no próprio trabalho, a capacidade e a coragem de realizar experiências. E isso não se industrializa, não se ensina na escola de artes gráficas: apenas se desenvolve no processo de criação artística, pois o trabalho de Henfil pode ser incluído no âmbito da arte. E arte será pelo fato de que, também na utilização dos signos visuais, insere-se numa realidade individual e social de época: a década de 70, no Brasil. E arte distante dos conceitos estéticos da classe

dominante: não a busca do belo enquanto simples prazer catártico, mas uma arte consciente e conscientizadora do mundo que nos cerca (SEIXAS, 1996, p. 89).

Assim, o trabalho de Henfil não pode ser desvinculado da militância, da preocupação política e do cuidado com a mensagem de seus desenhos, por mais que a censura da época atuasse no sentido de “cortar” o que era considerado inadequado para manter a “ordem pública”: “Do alto dos seus 1,70m de insolência afirmou que ‘o humor pelo humor é sofisticação, é frescura, já passou’. De acordo com Henfil, para ser tomado a sério, o humorismo deveria ser jornalístico, engajado, quente” (HENFIL apud MORAES, 1996, p. 140). Para, além disso, Henfil queria que seus desenhos fossem do povo e para o povo:

O que aparece em seus desenhos, contemporâneos, críticos e virtuais avessos da ditadura, são temas de poder popular, capacidade de atuação contra o regime, nação marcada por múltiplas tensões (alto da caatinga *versus* sul-maravilha; homem *versus* mulher; intelectuais *versus* seres comuns; classe média *versus* pobres [empregadas domésticas, operários, etc.]; racismo e preconceito *versus* solidariedade) (SILVA, 2002, p. 339).

Henfil afirmava que seu compromisso não era com o humor e nem em provocar riso, mas clarear os fatos, desvelar uma realidade censurada: "Quando eu faço um desenho, eu não tenho a intenção que as pessoas riam. A intenção é de abrir, é de tirar o escuro das coisas. Só isso, mais nenhum interesse" (HENFIL apud SOUZA, 1985, p. 23). Mesmo a partir dessa assertiva é possível pensar que sua obra não é desprovida de humor. A produção henfiliana transcende as intencionalidades do artista, ou seja, ela está aberta a diferentes diálogos que ultrapassam os propósitos do autor no momento da sua criação. Ela incorpora múltiplas vozes, pois em analogia com o romance polifônico estudado por Bakhtin (2002), os discursos englobam conhecimentos e olhares de seu autor, que por sua vez se baseou nos olhares de outros, ocorridos em tempos diversos. Tais discursos ao entrarem em contato com o leitor podem incorporar novos sentidos relacionados com a vivência deste receptor e com o contexto histórico no qual ele está inserido.

Por meio do exposto, ressalta-se que o humor político, a ironia, bem com as categorias bakhtinianas de crítica literária da carnavalização e do realismo grotesco, podem ser utilizadas para se refletir acerca dos quadrinhos henfilianos voltados para a militância política e utilizados como instrumentos de subversão da ordem vigente em um contexto de repressão próprio do regime ditatorial da época, ao mesmo tempo que

possibilitam desnudar aspectos de uma realidade censurada ou manipulada pelo estado. Nesse sentido, era possível, por meio do humor, desvelar o real e criar possibilidades para a sua transformação.

Considerações finais

O presente artigo buscou retomar a relevância da produção humorística do cartunista Henfil, tendo em vista as semelhanças entre os contextos políticos pós-golpe 1964/2016, caracterizados pela despoticização de espaços de reflexão, participação política e formação de leitores críticos. O artigo trouxe as concepções de humor relacionado não só ao riso, mas também à subversão, à crítica e à carnavalização presentes na obra de Henfil, comprometida com a política e a transformação social. Os quadrinhos foram analisados como forma de arte com linguagem específica, a verbo-visual, em que imagens e palavras não podem ser dissociados no processo de produção de sentidos. Foram abordadas as especificidades dos quadrinhos de Henfil, sua relação de contestação à ditadura militar da época através do humor, da ironia, da carnavalização e do realismo grotesco, bem como seu engajamento político que buscava a mobilização social, principalmente, da classe trabalhadora.

Nesse sentido, enfatizamos a necessidade de nos engajarmos politicamente no atual momento histórico brasileiro em que projetos de lei cerceadores encontram-se na pauta de discussão nacional e temas de cunho político e social são silenciados nos espaços públicos mobilizadores da participação social e de promoção de leitores críticos, o que nos aproxima, atualmente, do contexto histórico em que Henfil produziu seus quadrinhos. O humor, seria, então, uma alternativa para a subversão da censura velada e da criminalização de protestos e discursos da classe trabalhadora, tornando possível “tirar o escuro das coisas”.

Referências

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1993.

_____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 8. ed. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. Os gêneros do discurso. In: BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 277-326.

_____. *Problemas da Poética em Dostoiévski*. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

BOURDIEU, P.; CHARTIER, R. A leitura: uma prática cultural. In: CHARTIER, R. (Org.). *Práticas de Leitura*. 5.ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2011. p. 231-253.

BRAIT, B. Linguagem e identidade: um constante trabalho de estilo. *Trabalho Educação e Saúde*. Rio de Janeiro, v. 2, n. 1, p. 185-201, 2004.

_____. A palavra mandioca do verbal ao verbo-visual. *Revista Bakhtiniana*, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 142-160, 2009.

_____. Olhar e ver: verbo-visualidade em perspectiva dialógica. *Revista Bakhtiniana*, São Paulo, v. 8, n. 2, p. 43-66, 2013.

CARMELINO, A. C. Humor: uma abordagem retórica e argumentativa. *Revista Desenredo*, v. 8, n. 2, 2012.

DISCINI, N. Carnavalização. In: BRAIT, B (org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006. p. 53-94.

EISNER, W. *Quadrinhos e arte sequencial*. 4.ed. São Paulo: W.M.F. Martins Fontes, 2010.

FRADIM 13. Rio de Janeiro: Codecri, 1976.

FRADIM 17. Rio de Janeiro: Codecri, 1977.

FRADIM 21. Rio de Janeiro: Codecri, 1977.

MALTA, M. *Henfil: o humor subversivo*. São Paulo: Expressão Popular, 2008.

MORAES, D. *O rebelde do traço: a vida de Henfil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

ORLANDI, E. *Discurso e texto*. Formulação e circulação dos sentidos. 3. ed. Campinas: Pontes, 2008.

PERUZZO, C. M. K. Revisitando os conceitos de comunicação popular, alternativa e comunitária. In: *Núcleo de Pesquisa "Comunicação para a Cidadania", do XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, Brasília-DF, INTERCOM/UnB, v. 6, 2006.

PIRES, M. C. F. Humor, lutas sociais e direitos femininos nos anos 1970. In: ABREU, M.; SOIHET, R.; GONTIJO, R. (Orgs.). *Cultura e leituras do passado: historiografia e ensino de história*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2007.

RAMOS, P. *A leitura dos quadrinhos*. 2.ed. São Paulo: Editora Contexto, 2014.

SEIXAS, R. *Morte e vida Zeferino*. Henfil e humor na revista Fradim. Rio de Janeiro: Oficina do Autor, 1996.

SILVA, M. A. Rir por último: Henfil, a ditadura militar e os contextos. Projeto História, *Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*, v. 24, 2002.

SOUZA, T. *Como se faz humor político*. Henfil. Depoimento a Tárík de Souza. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1985.

TRAVAGLIA, L. C. Uma introdução ao estudo do humor pela linguística. *DELTA*, v. 6, n.1, p.55-82, 1990.

_____. O que é engraçado? Categorias do risível e o humor brasileiro na televisão. *Leitura – Estudos Linguísticos e Literários*. Maceió: Universidade Federal de Alagoas, n. 5, v. 6, p. 42-79, 1992.

VAILLÕES, S. *Entre o traço, a palavra e o riso*: Henfil e a educação. 2014. 145 p. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Cascavel, 2014.

Referências das figuras

Figuras 1, 2, 3, 4 e 6: <https://www.facebook.com/instituto.henfil>. Acesso em: 20 set. 2016.

Figuras 5 e 7: <https://www.facebook.com/Henfil.Oficial/?fref=ts>. Acesso em: 20 set. 2016.

PIADA EM SALA DE AULA É COISA SÉRIA: O POTENCIAL DOS TEXTOS CHISTOSOS PARA O ENSINO DE LÍNGUA PORTUGUESA

Rosani Muniz Marlow¹

Aqui, homenageio Júlia, oito anos, [...] por ter descoberto que o segredo das piadas é que elas têm um segredo

(POSSENTI, 1991, p. 519)

RESUMO: O artigo objetiva analisar o gênero discursivo piada, discorrendo sobre suas características sócio-discursivas e histórico-culturais e revelando seu potencial didático como instrumento de professores e professoras para o ensino da língua portuguesa. Para isso, a análise consulta documentos oficiais, como os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs), e autores de estudos sobre gêneros discursivos e textos humorísticos, como: Bakhtin (1992), Marcuschi (2003), Koch (2003), Possenti (2001) e Lins (2014), além de evidenciar a discussão de que o ensino, inclusive da língua materna, deve preocupar-se com questões pedagógicas, como o interesse do alunado e a prática lúdica como forma de proporcionar ambientes favoráveis à aprendizagem significativa em sala de aula. Neste sentido, as piadas podem ser ferramentas para o ensino, dado o seu conteúdo irreverente e sua aceitação nos mais diversos públicos sociais. O *corpus* é composto de dez chistes de domínio público, transcritos da oralidade ou coletados da internet, e a análise apresenta possibilidades de se trabalhar com piadas sem a preocupação de direcioná-las para séries específicas da educação formal, mas especialmente com a intenção de que os docentes percebam o potencial das piadas para o ensino e levem a sério a sua inclusão na sala de aula.

PALAVRAS-CHAVE: Piada. Ensino. Sala de Aula. Língua Portuguesa.

ABSTRACT: The article aims to analyze the discursive genre joke, discussing its socio-discursive and historical-cultural characteristics and revealing its didactic potential as an instrument of teachers to teach the Portuguese language. For this, the analysis consults official documents, such as the National Curricular Parameters (PCNs), and authors of studies on discursive genres and humorous texts, such as Bakhtin (1992), Marcuschi (2003), Koch (2003), Possenti and Lins (2014), as well as highlighting the discussion that teaching, including the mother tongue, should be concerned with pedagogical issues, such as student interest and play practice as a way of providing environments conducive to meaningful learning in the classroom. class. In this sense, jokes can be tools for teaching, given their irreverent content and their acceptance in the most diverse social audiences. The corpus is composed of ten jokes in the public domain, transcribed from the oral or collected from the Internet, and the analysis presents possibilities of working with jokes without the concern of directing them to specific series of formal education, but especially with the intention that

¹ É mestra do em Estudos Linguísticos do programa de pós-graduação em Estudos Linguísticos da Universidade Federal do Espírito Santo (PPGEL-UFES), Vitória/ES, e professora da Faculdade Europeia de Vitória (FAEV), Cariacica/ES. E-mail: rosanimarlow@gmail.com.

teachers realize the potential of jokes for teaching and take their inclusion seriously into the classroom.

KEY-WORDS: Joke. Teaching. Classroom. Portuguese Language.

Introdução: o ensino de Língua Portuguesa entre o ideal e o real

Ao descrever em linhas gerais a história da alfabetização no Brasil, os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs) (1997), estabelecidos pelo Ministério da Educação e Cultura (MEC), afirmam que é recente a relação efetiva entre alfabetizar e praticar a linguagem e que: “Os esforços pioneiros de transformação da alfabetização escolar consolidaram-se, ao longo de uma década, em práticas de ensino que têm como ponto tanto de partida quanto de chegada o uso da linguagem”. (BRASIL, 1997, p. 20). O conceito de linguagem nos PCNs valoriza o aspecto de práticas sociais inscritas num determinado contexto histórico:

A linguagem é uma forma de ação interindividual orientada por uma finalidade específica; um processo de interlocução que se realiza nas práticas sociais existentes nos diferentes grupos de uma sociedade, nos distintos momentos da sua história. Dessa forma, se produz linguagem tanto numa conversa de bar, entre amigos, quanto ao escrever uma lista de compras, ou ao redigir uma carta — diferentes práticas sociais das quais se pode participar. (BRASIL, 1997, p. 22).

As práticas sociais devem prover os alunos de oportunidades do uso eficaz da linguagem: a compreensão ativa - e não a decodificação e o silêncio - e o uso da fala e da escrita como expressão e comunicação por meio de textos - e não a avaliação da correção do produto. Os PCNs também afirmam que a escola é o espaço para uma educação comprometida com o exercício da cidadania e que essa educação precisa criar condições para o desenvolvimento da capacidade do uso eficaz da linguagem para a satisfação de necessidades pessoais do indivíduo no cotidiano em sociedade. Isso implica rever algumas posturas tradicionais em relação ao ensino da língua materna:

Para a escola, como espaço institucional de acesso ao conhecimento, a necessidade de atender a essa demanda implica uma revisão substantiva das práticas de ensino que tratam a língua como algo sem vida e os textos como conjunto de regras a serem aprendidas, bem como a constituição de práticas que possibilitem ao aluno aprender linguagem a partir da diversidade de textos que circulam socialmente. (BRASIL, 1997, p. 25).

Desenha-se, assim, em linhas formais, que a escola e seus profissionais detêm a responsabilidade de adequar e propor um ensino-aprendizagem da língua conectado

com situações reais de comunicação, intervindo sobre o resistente “ensino tradicional”. Informações do Anuário Brasileiro da Educação Básica, do ano de 2015, publicado pelo movimento Todos pela Educação, em parceria com a Editora Moderna, auxiliam no entendimento do atual cenário do ensino de língua materna no país.

O Anuário (2015) registra que a Educação Básica, que compreende a Educação Infantil (EI), o Ensino Fundamental (EF) e o Ensino Médio (EM), tem a finalidade de oferecer a crianças e jovens formação comum indispensável para o exercício da cidadania e sua qualificação para o mundo do trabalho. Além disso, lembra que a Educação é, segundo a Constituição Federal, direito de todos e dever do Estado e da família e será promovida e incentivada com a colaboração da sociedade.

No entanto, uma leitura atenta deste Anuário (2015) permite perceber que a finalidade pretendida e o direito da educação se mostram retóricos para a opinião pública especializada e utópicos para a educação do país como um todo. Fazendo uma relação entre EI e letramento, o Anuário afirma que mais de 85% das creches e pré-escolas da rede pública ainda carecem de salas de leitura (TODOS PELA EDUCAÇÃO, 2015). Ilustra essa estatística a afirmação de Regina Scarpa, diretora pedagógica da Escola Vera Cruz e Doutora em Educação pela Universidade de São Paulo, em artigo publicado no mesmo Anuário, com relação à alfabetização na Educação Infantil:

[...] enquanto as crianças pobres que frequentam as pré-escolas públicas muitas vezes são impedidas de se aproximar da língua escrita, as crianças ricas das pré-escolas particulares são quase que obrigadas a se alfabetizar antes de entrar no Ensino Fundamental. No entanto, entre a proibição e a obrigação, há uma criança que pensa e indaga o que é e o que representa a escrita e que constrói conhecimentos sobre esse objeto da cultura, sem pedir permissão para os adultos que a rodeiam. Desde pequena, essa criança quer aprender a escrever o próprio nome e o de familiares, explora as letras no teclado do computador, desliza o dedinho pelos tablets e smartphones, encontrando com muita facilidade aquilo que busca e encanta-se com todo tipo de livro – quando pode ter acesso a eles. (TODOS PELA EDUCAÇÃO, 2015, p. 26).

A disponibilidade dos recursos biblioteca e sala de leitura continua com índice aquém do ideal nas escolas públicas de EF: 25,7% só possuem biblioteca; 12,9% só possuem sala de leitura, e apenas 5,5% possuem biblioteca e sala de leitura, segundo o Anuário (2015). Em relação ao EM, o mesmo Anuário (2015) registra que 56,4% dos estabelecimentos da rede pública disponibilizam somente biblioteca; 19,6%, apenas sala de leitura; 11,6%, sala de leitura e biblioteca.

Especificamente sobre os índices de jovens que concluem o EM, o Anuário (2015) registra índices tímidos e que já preocupam atores governamentais no sentido de propor ações que mantenham os jovens na escola, atraindo-os com metodologias que unam teoria e prática dos conteúdos:

O percentual de jovens que conseguem concluir o Ensino Médio até os 19 anos é baixo e vem crescendo em ritmo lento. Esse indicador mostra que uma parcela significativa da população com idade entre 15 e 17 anos abandona a escola precocemente ou fica retida na etapa anterior, o Ensino Fundamental. Por isso, o PNE [Programa Nacional de Educação] prevê a criação de um programa nacional de renovação do Ensino Médio, a fim de atrair os jovens com práticas pedagógicas interdisciplinares e estruturadas pela relação entre teoria e prática. Mas é preciso levar em conta que políticas voltadas ao Ensino Médio podem ser inócuas caso não haja a mesma atenção com os Anos Finais do Ensino Fundamental. (TODOS PELA EDUCAÇÃO, 2015, p. 37).

A preocupação do MEC em mensurar o que pretende a meta do Programa Nacional de Educação (PNE), ou seja, alfabetizar todas as crianças no máximo até o final do 3º ano do EF, está sendo concretizada através da aplicação da Avaliação Nacional da Alfabetização (ANA) a partir de 2013. Porém, segundo o Anuário (2015), “o MEC optou por divulgar os resultados apenas para as escolas, com o objetivo primordial de contribuir para a melhoria das práticas de ensino” (TODOS PELA EDUCAÇÃO, 2015, p. 50).

Não é pretensão para o momento discorrer sobre a pertinência dessas avaliações para mensurar a eficácia dos programas de alfabetização, mas salientar que há problemas nas práticas de ensino de um passado ainda presente nas salas de aula e que há esforços para contextualizar a educação para que esta sirva aos interesses de formação e informação do cidadão brasileiro.

Diante da constatação da necessidade de readequação de práticas educativas, torna-se interessante rever alguns conceitos sobre didática e aprendizagem escolar. Regina Célia Cazaux Haidt (1998), em seu *Curso de Didática Geral*, expõe que a aprendizagem ocorre quando o aluno participa ativamente do processo de construção do conhecimento, aplicando seus esquemas operatórios de pensamento aos conteúdos estudados. Ou seja, aprender é uma atividade mental, é pensar, refletir e agir. A aprendizagem será favorecida quando forem substituídas as tarefas “mecânicas”, que apelam para a repetição e a memorização, por outras tarefas que estimulem e exijam dos alunos a execução de operações mentais. Assim, o professor deve apresentar aos alunos

situações desafiadoras, levando em conta os interesses da faixa etária, criando condições para que a pesquisa, a manipulação e a experimentação se realizem. Para Haidt (1998), numa perspectiva que permita ao aluno estabelecer esquemas de ação que são a base dos esquemas operatórios, ambos formando as estruturas mentais do indivíduo,

[...] ao aluno cabe manipular, construir, observar, comparar, classificar, ordenar, seriar, estabelecer relações, situar fatos no tempo e no espaço, contar, fazer operações numéricas, ouvir, falar, perguntar, ler, redigir, fazer estimativas, propor hipóteses, experimentar, enunciar conclusões, conceituar, analisar, sintetizar, criar. (HAIDT, 1998, p. 148).

Além de proporcionar uma aprendizagem significativa através da construção do objeto de ensino por meio da atividade mental do aluno, é preciso que o ensino considere as experiências, as vivências e os conhecimentos anteriores dos alunos. Margot Bertolucci Ott (2013, p. 63), em seu artigo *Ensino por meio de solução de problemas*, concorda com Haidt (1998) e acrescenta que a escola deve partir do contexto problemático em que a comunidade se vê inserida. Para as autoras, o professor deve trabalhar com problemas reais, com fatos da realidade social, deve ensinar por meio de solução de problemas. Portanto, é imprescindível que esta realidade social seja percebida e levada para a sala de aula, e talvez seja essa a tarefa fundamental da escola e do professor.

José Carlos Libâneo (1994, p. 42), com base em David Ausubel (1918-2008), escreve, na obra *Didática*, que o fator isolado mais importante que influencia a aprendizagem é aquilo que o aluno já conhece. O professor deve descobrir o que o aluno já sabe e basear nisso seus ensinamentos. Esse conhecimento do aluno vai depender diretamente da sua vida real. Sendo assim, o professor deve compatibilizar conteúdos e métodos com o nível de conhecimentos, experiências e desenvolvimento mental dos alunos.

Júlio Furtado (2005), discípulo de Ausubel(1918-2008), no artigo *O papel do professor na promoção da aprendizagem significativa*, entende que o professor que deseja contribuir para uma aprendizagem significativa de seus alunos deve considerar o que é de interesse do aluno, e não do professor. Em termos práticos, segundo o autor, o professor deve “parar de dar aulas”, “parar de dar respostas”, “parar de dar tantas instruções”, elevar a autoestima dos alunos, promover a interação entre eles e procurar novas formas de desafiar os alunos, perseguindo uma aprendizagem profunda, no

sentido de

[...] relacionar o conteúdo com aprendizagens anteriores, com suas experiências pessoais, o que, por sua vez, os leva a avaliar o que vai sendo realizado e a perseverarem até conseguirem um grau aceitável de compreensão sobre o assunto. A aprendizagem profunda se torna real, então, quando há a intenção de compreender o conteúdo e, por isso há forte interação com o mesmo, através do constante exame da lógica dos argumentos apresentados. (FURTADO, 2005, p. 5).

Assim, buscar novas abordagens de ensino implica deslocar alguns padrões já alicerçados da prática docente individual e superar-se, desafiar-se na elaboração de atividades pedagógicas criativas, que despertem o interesse dos alunos, que valorizem o conhecimento de mundo de que dispõem, que façam sentido para as suas vidas, e que, por tudo isso, já os predisponem à aprendizagem significativa.

Porém, parece justamente ser esta, a autossuperação, a maior dificuldade para que a mudança inicie, pois, como consideram Fairchild, Lídia Suassuna et al, no texto *Práticas de leitura, produção textual e análise linguística na formação docente*, “a atitude, tanto quanto o conhecimento técnico, compõe o perfil do professor de língua portuguesa” (FAIRCHILD, 2009, apud SUASSUNA et al, 2014, p. 122). Já na obra *Saberes docentes e formação profissional*, Maurice Tardif complementa esse entendimento ao afirmar que “o 'saber-ensinar' não define tanto uma competência cognitiva, lógica ou científica, mas uma competência prática ou pragmática”. (TARDIF, 2010, p. 153).

Assim sendo, é pretensão deste artigo tentar pesquisar como essas orientações, em princípio teóricas, podem contribuir para propor novas práticas educativas, sobretudo aquelas que considerem os conhecimentos e os interesses do aluno e favoreçam o seu envolvimento no conteúdo estudado.

Piadas: textos do mundo real para a sala de aula

Consta nos PCNs de Língua Portuguesa: “Ensinar a escrever textos torna-se uma tarefa muito difícil fora do convívio com textos verdadeiros, com leitores e escritores verdadeiros e com situações de comunicação que os tornem necessários”. (BRASIL, 1997, p. 28). Esta afirmação é uma crítica aos textos que, dentro da escola, servem a um único propósito: ensinar a ler e a escrever. Estes textos não existem fora da escola e não

têm a capacidade de construir sentido entre teoria escolar e prática social.

Textos reais, que circulam socialmente, cumprem um papel modelador e servem como fonte de referência, repertório textual e suporte da atividade intertextual. A diversidade textual que existe fora da escola pode e deve estar a serviço da expansão do conhecimento letrado do aluno. Neste mesmo entendimento, Magda Soares (2013), em seu artigo *Letramento e alfabetização: as muitas facetas*, defende que é um equívoco a separação de práticas de alfabetização às de letramento porque,

No quadro das atuais concepções psicológicas, lingüísticas e psicolingüísticas de leitura e escrita, a entrada da criança (e também do adulto analfabeto) no mundo da escrita ocorre simultaneamente por esses dois processos: pela aquisição do sistema convencional de escrita – a alfabetização – e pelo desenvolvimento de habilidades de uso desse sistema em atividades de leitura e escrita, nas práticas sociais que envolvem a língua escrita – o letramento. (SOARES, 2013, p. 14).

Falar em diversidade textual, em textos reais como unidade de ensino e em necessidades de interação comunicativa é falar em gêneros discursivos, que são “tipos relativamente estáveis de enunciados” (BAKHTIN, 2003, p. 262). Segundo Michael Bakhtin (2003), em *Estética da criação verbal*, só há comunicação, fala e escrita através de gêneros do discurso. Há um infundável repertório de gêneros à disposição dos sujeitos desde que aprendem a falar, pois: “Aprender a falar significa aprender a construir enunciados [...]. Os gêneros do discurso organizam o nosso discurso quase da mesma forma que o organizam as formas gramaticais (sintáticas). Nós aprendemos a moldar o nosso discurso em formas de gênero”. (BAKHTIN, 2003, p. 283).

Luiz Antônio Marcuschi (2003) define gêneros textuais como fenômenos históricos vinculados à vida social e cultural, sujeitos a variações e transmutações. São textos materializados no dia a dia e, como entidades comunicativas, por meio deles a comunicação entre sujeitos se estabelece. Os gêneros textuais apresentam características sócio-comunicativas definidas por conteúdo, composição, estilo, nível linguístico e domínio discursivo. Dessa forma, por meio do conteúdo, tem-se a natureza da informação que veiculam e, por meio da composição, entende-se a estrutura textual e os tipos de texto que os compõem, que são sequências teoricamente definidas por sua natureza linguística. Vale ressaltar a argumentação, a exposição, a descrição e a injunção, entre outros, como sequências tipológicas. Já por meio do nível linguístico, pode-se observar se o texto é formal, informal, culto ou dialetal, e pelo estilo nota-se o

tipo de situação em que o gênero se aplica, como pública ou privada. Já o domínio discursivo é usado para “designar uma esfera de produção discursiva ou de atividade humana”. (MARCUSCHI, 2003, p. 23).

A necessidade de firmar os gêneros textuais como ferramenta de ensino faz com que Marcuschi (2003) e Ingedore Koch (2003) abordem essa questão, orientando na conscientização do uso de gêneros em sala de aula. Segundo Marcuschi (2003), os gêneros textuais são importantes para a compreensão e a produção de textos, pois estes se manifestam sempre em um ou outro gênero. Dessa forma, o autor concorda com os PCNs quando afirmam que o trabalho com o texto deve ser feito na base dos gêneros orais e/ou escritos.

Koch (2003), na obra *Desvendando os segredos do texto*, trata dos gêneros na escola como ferramenta de comunicação e objeto de ensino/aprendizagem. Ao apresentar possibilidades de como ensinar produção textual, a autora cita os estudos de Schnewly e Dolz (2004). Estes autores afirmam que, na escola, pode-se distinguir três maneiras para essa abordagem. Na primeira delas, os gêneros são estudados totalmente isolados dos parâmetros da situação de comunicação, tornando-se puras formas linguísticas, cujo objetivo passa a ser o seu domínio. Na segunda, a escola é tomada como lugar de comunicação e as situações escolares como ocasiões de produção / recepção de textos. Dessa forma, os gêneros passam a ser resultado do próprio funcionamento da comunicação escolar e sua especificidade é o resultado desse funcionamento, mas o gênero não é ensinado em suas características. Já na terceira maneira, a escola é negada como lugar particular de comunicação, agindo como se houvesse continuidade absoluta entre o exterior da escola e o seu interior, sendo os gêneros inseridos e ensinados em sua função social.

O objetivo de Schnewly e Dolz (2004) é propor uma reavaliação dessas três abordagens por meio de uma tomada de consciência do papel central dos gêneros como objeto e ferramenta de trabalho para o desenvolvimento da linguagem, visando a levar o aluno a dominar o gênero e a experimentar situações as mais próximas possíveis da realidade em que são observadas. A preocupação predominante seria a de criar situações autênticas de comunicação, de levar o aluno ao domínio do gênero exatamente da forma como este funciona e é requerido nas práticas de linguagem de referência.

Para Schneuwly e Dolz (2004), ao ensinar tendo um gênero discursivo como instrumento de aprendizagem, três dimensões podem ser alcançadas: (a) os conteúdos e os conhecimentos se tornam dizíveis, visíveis, através dele; (b) os elementos das estruturas comunicativas e semióticas partilhadas pelos textos tornam-se reconhecidos como pertencentes ao gênero; (c) as configurações específicas de um gênero atravessam a heterogeneidade das práticas da linguagem e fazem emergir as regularidades do seu uso.

Os gêneros discursivos e sua circulação são práticas reconhecidamente culturais. O gênero piada, objeto de ensino neste artigo, está inserido entre os exemplos de gêneros orais e escritos de domínio social de comunicação, estando figurado na capacidade de linguagem dominante da narrativa, junto com outros gêneros do tipo conto, fábula, romance etc. As piadas aproximam-se mais da oralidade, considerando o conceito de “*continuum* linguístico”, e se constituem de textos curtos, de conteúdo inocente ou tendencioso, em linguagem informal, coloquial, que veiculam humor e irreverência, operando com ambiguidade e vaguidade de sentidos, pressuposições, sentidos indiretos, implícitos e inferências. Os sujeitos envolvidos no discurso humorístico são marcados pela heterogeneidade.

Grande parte dos temas abordados nas piadas versa sobre assuntos socialmente controversos, como sexo, política, racismo, religião etc. Personagens que definem estereótipos sociais são explorados: o bêbado, Joãozinho, o padre, a loira burra, o português etc., mas também personalidades públicas podem protagonizar as anedotas. Por veicularem uma visão sintetizada dos problemas sociais, em linguagem irreverente, os chistes são facilmente compreendidos por interlocutores não-especializados. Daí sua função no contexto social, já que difundem anônima e sutilmente ideologias, preconceitos, estereótipos e valores culturais que, se não refletem o pensamento da maioria, podem representar o termômetro da relevância do assunto para grupos sociais à medida da propagação das piadas e da continuidade de reprodução destas. Muitas delas nascem de fatos do cotidiano público e, se não mais reproduzidas, são esquecidas.

O signo que normalmente expressa as piadas é o verbal, especialmente enriquecido, quando oral, de gestos, de expressão corporal e facial e até de dramatização. As piadas ainda são encontradas sob a forma de imagens (figuras), vídeos

e textos multimodais. A produção de piadas apresenta autoria tanto de sujeitos sociais anônimos, bem como de profissionais do humor que, assim, assinam, diversificam e comercializam diversos gêneros da esfera humorística. Com o advento e a popularização das redes sociais, por exemplo, nota-se um grande trânsito de publicações que veiculam textos de humor em ambientes virtuais, inclusive com a adequação ou a inauguração de novos gêneros discursivos.

Pelo menos três vantagens em relação a outros gêneros textuais têm as piadas, para o ensino: (1) os chistes existem em grande quantidade e, provavelmente, em todas as culturas e níveis sociais; (2) as piadas são dados efetivamente enunciados pelos falantes, podendo facilmente ser encontradas obras que se dedicam exclusivamente ao registro e à divulgação de muitas delas e até profissionais reconhecidamente “contadores de piadas”; e ainda (3) são divertidas, ou seja, promovem, quando pouco, a distração e o riso - razões para que não sejam desprezadas no ambiente escolar e nem na atual realidade social. Assim, o gênero piada pode constituir um objeto importante para o ensino de Língua Portuguesa, pois pode suscitar e promover pesquisa fonética, fonológica, lexical, morfológica, sintática, sociolinguística, semântica, pragmática e discursiva e, normalmente, aciona mais de um mecanismo linguístico (fonológico, lexical, morfológico, sintático etc.) para a produção do humor.

Para os estudiosos do discurso, as piadas são interessantes como peças textuais, pois requerem um domínio linguístico entre os interactantes que, de alguma forma, é complexo. Sírio Possenti (1991), pesquisador do humor, revela seu interesse nos textos chistosos e sua intenção de fazer com que eles sejam reconhecidos como um material interessante para análises linguísticas. O autor cita que as piadas são relevantes em várias questões, como: em quais condições de ambiente são contadas, qual a importância de serem bem narradas, o fato de envolverem fatores culturais, históricos, psicológicos, psicanalíticos etc. Possenti (1991) ainda afirma que as piadas são excelentes dados para a Linguística por duas razões fundamentais: a primeira é que elas mostram claramente que as línguas não são estruturas acabadas, isto é, não é verdade que nelas tudo é opositivo e distintivo, pelo contrário, seu funcionamento exige uma contínua inter-relação entre fatores de ordem gramatical, cultural, ideológica, cognitiva etc. A segunda razão é que as características da linguagem aparecem na piada de forma condensada, o que permite, com um único dado, várias abordagens de ensino. Além

disso, elas possuem vantagens: encontram-se em grande quantidade, circulam anonimamente e são ouvidas, contadas, recontadas, por todo mundo em todo o mundo.

Em seu artigo *Observações esparsas sobre discurso e texto*, Possenti (2003), seguindo Freud (1856-1939), diz que o tratamento dos chistes que mais se aproxima da Análise do Discurso é certamente o que as considera uma "junção de dois mundos". Além disso, os chistes deram corpo à concepção de “alíngua”, isto é, da língua como sendo fundamentalmente falada ao equívoco, derivando (podendo derivar) sempre para uma interpretação outra, como uma moeda de duas faces cunhada com materiais do interdiscurso. Num ensaio intitulado *O humor e a língua*, Possenti (2001) afirma que, de maneira geral, talvez se possa dizer que a base da piada está no duplo sentido, mas é fundamental dar-se conta de que o duplo sentido tem muitas caras.

Neste sentido, Suassuna e outros autores (2014) sustentam que, além de um ensino de português organizado em torno da articulação das práticas de leitura, de produção e textos e de análise linguística, é preciso considerar categorias de ensino que promovam a compreensão da realidade social, com referências antropoculturais para a construção de sentidos.

Maria da Penha Pereira Lins (2014), em entrevista concedida a Patrick Rezende na Revista Percursos Linguísticos, cita algumas potencialidades do uso da linguagem humorística na sala de aula. Dentre elas, Lins cita atividades de leitura de mundo, crítica social, ancoragem pragmática, interpretação de texto (e de mundo) e produção de escrita, estrutura da narrativa, tópico discursivo, processos interativos e tantos outros conteúdos. Dentre tantas possibilidades de se utilizar a piada em sala de aula, o professor pode estabelecer sequências didáticas que proporcionem identificar e explorar os atributos do gênero das piadas.

Análise: o potencial dos textos chistosos

A proposta deste artigo é que o professor utilize as piadas no contexto escolar, considerando o potencial dos textos de humor na sala de aula e as várias possibilidades expostas. Obviamente que o educador deve selecionar e analisar cuidadosamente os textos chistosos para optar pela composição que melhor se adaptar à faixa etária e aos objetivos de seu planejamento de aula ou projeto pedagógico ou debates que deseje

fomentar.

O *corpus*² apresentado a seguir, uma coletânea de dez anedotas anônimas, não pretende esgotar as possibilidades de análise de cada piada, nem apresentar resultados práticos de atividades de sequências didáticas em sala de aula, mas tenta evidenciar a potencialidade dos textos chistosos como comunicação real, como instrumento de estudo que venha a contribuir para determinado planejamento de aula, para além da abordagem tradicional.

- Ex. 1: Uma mulher acha o filho estranho e decide fazer o teste de DNA. No resultado dá que não é filho dela nem do marido. Então ela diz pro seu marido PORTUGUÊS.
- Amor, tenho uma coisa para te dizer, mas não sei como falar.
 - Pode falar, amor!
 - Fiz o teste de DNA e o menino não é nosso.
 - Ora pois, você não lembra não? Quando estávamos saindo da maternidade, o menino estava cheio de merda. Aí você falou: Vai lá trocar ele, que eu te espero. Aí eu peguei um limpinho e deixei o todo cagado lá.

Esta piada, em especial, ilustra o quanto o humor pode estar atrelado a conhecimento de mundo, pois, para se compreender a causa do humor desta piada, para além da ambiguidade textual, deve ser compartilhado o conhecimento da “rivalidade” entre portugueses e brasileiros, sendo os primeiros considerados ignorantes pelos segundos, no Brasil, e o inverso, em Portugal. A piada dá a possibilidade de abordar sobre marcas de oralidade e especificidades da língua portuguesa falada no Brasil e em Portugal. Além disso, esta piada também requer que o leitor conheça ou seja provocado a pesquisar sobre o exame DNA.

- Ex. 2: Num certo dia de confissões, uma igreja estava passando por reformas, quando o padre teve uma baita diarreia, mas não podia parar de ouvir os seus fiéis. Foi então que ele teve a brilhante ideia de chamar o pintor que estava trabalhando perto do confessionário e explicar para ele que era bem fácil realizar o trabalho: era só ele olhar uma “tabelinha” que estava colada na parede interna e, então, distribuir as penitências para quem se confessar...
- O primeiro fiel que chegou confessou que tinha traído a mulher. O pintor, então, olhou: “Traição conjugal = 10 Pai Nosso e 9 Ave Maria”. Passou o segundo, o terceiro, e aí por diante, até que, lá pelas tantas, uma mulher chegou e confessou que havia praticado sexo oral. O pintor olhou para a tabela e lá não havia sexo oral... Foi então que ele resolveu sair bem rapidinho e pedir ajuda para o coroinha. E lá foi ele, chegou perto do piazinho e perguntou:
- O que é que o padre dá para sexo oral?
- O coroinha então respondeu:
- Pra mim ele dá duas paçoquinhas e uma Coca-Cola!

Essa é uma piada que muito bem poderia complementar uma coletânea sobre o tema “Pedofilia na Igreja”, ilustrando como um assunto tão polêmico se estende ao

²A maioria das piadas utilizadas nesse estudo foi extraída de sites de textos chistosos de suportes da internet. Em menor número, foram reproduzidas do repertório oral da autora.

gênero da piada, justamente por suas características informal e anônima, mas com conteúdo social e ideológico. A leitura desse texto ativa conhecimentos prévios sobre o tema e pode fomentar pesquisa e conscientização sobre o assunto em sala de aula. Podem ser explorados também o aspecto semântico, a ambiguidade, a estrutura narrativa etc.

- Ex. 3: Um mineiro estava preste a morrer quando sente um cheiro muito bom. Manda chamar o filho mais velho e pede:
- Fio, vai pegá um pão de quejim pra mim, vai...
- Passado algum tempo, e lá está o filho de novo:
- Uai! Ocê num troxe meu pão de quejim, por quê?
 - Ara! A mãe mandô dizer que é pra hora do funeral...

Pode-se evidenciar, nessa “piada de mineiro”, a questão regional e sociocultural. Trabalhar esse texto abre oportunidades para se falar, por exemplo, de variação linguística e de preconceito linguístico. Ainda, perceber os casos decacoepia, os desvios da correta pronúncia dos grupos fônicos segundo a norma-padrão. A própria tranquilidade com que o assunto “morte” é tratado pode também ser explorado num viés cultural.

- Ex. 4: Aquela vizinha fofoqueira encontra uma amiga no supermercado e comenta:
- Sábado eu fui num casamento, lindo que só vendo! Uma das melhores festas que eu já fui!
 - É mesmo? E os noivos foram passar a lua de mel aonde?
 - Em lugar nenhum! Pois no dia seguinte ele já estava no cemitério e ela no hospital!
 - Que horror!
 - Nada, é que ele é coveiro e ela é enfermeira.

Essa piada explora os campos semânticos das palavras cemitério e hospital que, no contexto, passaram a alimentar a possibilidade de ter acontecido uma catástrofe aos recém-casados, afinal casamento com festa e tudo pós-supõe viagem de lua de mel. É a típica fofoca que, quando bem narrada, dispõe a ordem dos enunciados de forma a suscitar suposições outras sempre mais sensacionais que o fato real. Outra proposta para a sala de aula é provocar o debate sobre o “sensacionalismo” presente nos canais de comunicação em massa.

- Ex. 5: Um dia, na Itália, um homem foi procurar um padre e confessou-lhe:
- Perdoe-me, padre – disse, soluçando. – Durante a Segunda Guerra Mundial, escondi um refugiado em meu sótão.
 - Bem, isso não é pecado – disse o padre.
 - Mas, o caso é que o fiz pagar aluguel – confessou o homem.
 - Isso não foi bonito, mesmo assim o senhor se arriscou – disse o padre.
 - Ah, obrigado, padre – disse o homem. – Mas, tenho mais uma pergunta...
 - O que é?
 - O senhor acha que devo contar-lhe que a guerra terminou?

Esse texto humorístico pode colaborar para um plano de aula sobre a Segunda Grande Guerra. O assunto pode ganhar ares de descontração para quebrar a sucessão de fatos sangrentos e hediondos da história, não impossibilitando de se falar sobre a questão dos exilados políticos. Já na área da comunicação, a piada reforça a importância da informação numa sociedade na qual quem sabe mais se estabelece ou tira proveito dos que sabem menos.

Ex. 6: Jesus Cristo resolveu voltar à Terra... E decidiu vir vestido de médico! Procurou um lugar para descer, escolheu no Brasil um posto de saúde do sistema SUS. Viu um médico trabalhando há muitas horas e morrendo de cansaço. Jesus, então, entrou de jaleco, passando pela fila de pacientes no corredor, até chegar ao consultório. Os pacientes viram e falaram:

- Olha aí, vai trocar o plantão.

Jesus Cristo entrou na sala e falou para o colega que podia ir, que ele iria tocar o ambulatório dali por diante. E, todo resoluto, gritou:

- O PRÓXIMO.

Entrou no consultório um homem paraplégico em sua cadeira de rodas. Jesus Cristo levantou-se, olhou bem para o aleijado e, com a palma da mão direita sobre sua cabeça, disse com firmeza:

- LEVANTA-TE E ANDA!

O homem levantou-se e saiu andando do consultório, empurrando a própria cadeira de rodas. Quando chegou ao corredor, o próximo da fila perguntou:

- E aí, como é esse Doutor novo?

Ele respondeu:

- Igualzinho aos outros... Nem examina a gente!

O discurso dominante na área de saúde é que o Sistema Único de Saúde (SUS) é ineficiente e mal administrado pelo Governo Federal. Essa piada, portanto, depõe contra essa ideia, pois: nem Jesus Cristo conseguiu agradar aos pacientes do SUS. O texto é interessante para se discutir a predisposição que se tem para criticar, reclamar, sem que haja propostas ou atitudes para mudar a situação atual, quando o assunto é, por exemplo, cidadania, sociedade ou política. Outra possibilidade de análise é sobre a importância da afetividade no desempenho da profissão, pois é de conhecimento geral a queixa que existe em relação aos profissionais médicos que são insensíveis e até desumanos com pacientes. A contrapartida existente é que os profissionais da área de saúde precisam desenvolver uma autodefesa psicológica para não se deixar abalar pelo sofrimento alheio. Como equilibrar essa relação?

- Ex. 7: Era tarde da noite. O ladrão pulou o muro e estava forçando a porta dos fundos da casa quando ouviu uma voz:
- Jesus tá te olhando...
Assustado, o ladrão parou, ouviu, mirou a lanterna para os cantos, mas nada viu. Continuou a forçar a porta e...
- Jesus tá te olhando...
Desconfiado, o ladrão de novo parou, ouviu, mirou a lanterna para os cantos, e nada. Continuou...
- Jesus tá te olhando...
Aliviado, o ladrão descobriu que a voz vinha de um papagaio, empoleirado perto da janela:
- Ah, é só um papagaio...
- Papagaio não... meu nome é Judas – disse a ave.
- Quem é o bobo que colocou o nome de Judas num papagaio? – caçou o larápio...
- O mesmo que colocou o nome de Jesus no Pitbull...

Essa piada exige que se tenha conhecimento prévio dos fatos bíblicos, especialmente da participação de Judas como o traidor de Cristo, bem como da qualidade bestial peculiar da raça canina citada. A relação entre esses dados proporcionará ao leitor desse texto imaginar sempre o mesmo fim trágico para o bandido sem que a piada o tenha revelado. A proposta pode ser discutir-se a legitimidade desse tipo de defesa doméstica ou pessoal. Quais os benefícios? Quais os riscos? Quais os cuidados a serem tomados?

- Ex. 8: O general dirige-se a um soldado e pergunta:
- Você tem troco pra 100?
- Claro, meu chapa! – responde prontamente o soldado.
- Isso são modos de dirigir-se a um oficial?! – revolta-se o General. – Vamos tentar novamente: Recruta, tem troco pra 100?
E o soldado, com continência e voz firme:
- Não, senhor!

Já essa piada permite tratarmos de assuntos como “pronomes de tratamento” ou a “relação de hierarquia”, especialmente importante no campo profissional, para o qual também devem ser orientados os alunos. É interessante também discutir o quanto a amizade e a camaradagem estão na contramão das formalidades e cerimônias.

- Ex. 9: **O sujeito chega num banco e berra para uma das atendentes:**
- Eu quero abrir uma porra de uma conta nesta merda de banco!
Surpresa, a atendente fica totalmente paralisada.
- O que foi? Você é surda, menina? – berra o sujeito. – Mexa esse seu traseiro porque estou com uma pressa filha da puta.
- Desculpe, meu senhor – balbucia a moça. – Neste banco não toleramos esse tipo de linguagem.
Nisso, o gerente se aproxima:
- Algum problema? – pergunta ao sujeito.
- Sim! Acabo de ganhar 10 milhões na loteria e já faz cinco minutos que estou querendo abrir uma porra de uma conta neste banco de merda e...
- Essa vaca ainda não atendeu o senhor?

Talvez essa piada não mereça a simpatia ou a aprovação de nenhum professor

que preze o bom nível de vocabulário, porém não há como negar a realidade social que representa: a de que basta ter dinheiro para ter respeito e para fazer o que se deseja em qualquer ambiente. A piada dá oportunidade para se discutir o prestígio social da linguagem.

- Ex. 10: Estavam o velho e a velha se preparando para dormir, quando ela disse a ele:
- Meu velho, antigamente você pegava na minha mão...
 - Ele, olhando para ela de rabo de olho...
 - Tá bom... – e pega na mão dela.
 - Passados alguns minutos...
 - Meu velho, antigamente você ficava bem juntinho de mim...
 - Outra olhada de rabo de olho e...
 - Tá bom... – e se achegou mais perto dela.
 - Mais uns minutinhos e...
 - Meu velho, antigamente você me dava uma mordidinha na pontinha da orelha que era uma delícia...
 - Ele levantou da cama, injuriado...
 - Tá bom... vou pegar a dentadura.

Temas acerca da terceira idade são possíveis de se trabalhar com essa piada: sexo, companheirismo, solidariedade e limitações físicas. Recentemente, estão sendo realizados vários estudos que dão conta de que a população brasileira está envelhecendo e que, muito em breve, o setor da economia que oferece produtos para consumidores da terceira idade será beneficiado. É provável que esses idosos do futuro sejam hoje os pais ou os avôs dos alunos, razão que torna o assunto pertinente e indispensável de ser discutido em sala de aula. Outro tema abordado pela piada é a utilização de prótese dentária, o que dá abertura para se discutir o preconceito para com os portadores de necessidades especiais (PNEs) e portadores de objetos protéticos do tipo dentadura, óculos, aparelho de surdez, perna mecânica, cadeira de rodas etc.

Somando-se as possibilidades de trabalho com os textos chistosos ao conceito da sequência didática, o qual Dolz e Schneuwly (2004) entendem ser um procedimento formado por atividades escolares organizadas e sistematizadas, nas quais pode-se trabalhar um gênero textual oral ou escrito, estes autores esquematizam a sequência didática em: apresentação da situação, produção inicial, módulos e produção final. Abaixo, as piadas apresentadas são classificadas em possíveis campos de análise para uma proposta de sequência didática:

Tabela 1: Possíveis campos de análise do gênero discursivo piadas

Possíveis campos de análise	Exemplos de piadas
-----------------------------	--------------------

Oralidade	1 – 3
Escrita	1 – 3
Narrativa	2 – 3 – 7 – 10
Intertextualidade	5 – 6 – 7
Análise Linguística	1 – 3 – 4 – 8
Produção de Texto	2 – 9
Análise do Discurso	4 – 6

O primeiro componente da sequência, a apresentação da situação, é o momento em que o professor prepara o aluno para apresentá-lo ao gênero a ser estudado, no caso a piada. Inicia-se o trabalho fazendo com que os alunos tenham contato com textos chistosos, leiam, contem e escutem piadas para conhecer e reconhecer o gênero que está sendo abordado. Deve-se, ainda, nesta apresentação didática, fazer com que o aluno perceba a importância social do conteúdo do gênero piada. A produção inicial é o momento em que os alunos elaboram um primeiro texto oral e escrito. Por meio dessa produção, o aluno fará uso de tudo que viu na apresentação da situação, além de aperfeiçoar seu conhecimento acerca do gênero piada. É através da primeira produção que o professor observa o que precisa trabalhar ou desenvolver para o ensino do gênero. O terceiro componente da sequência didática são os módulos. Neles, superam-se os problemas levantados na primeira produção. Dolz e Schneuwly (2004) mostram como saída para um melhoramento no texto dos alunos variar os modos de trabalho.

Em outras palavras, é importante, em cada módulo, trabalhar com atividades diversificadas, possibilitando diferentes maneiras e aumentando as chances de sucesso do alunado. Na produção final, o aluno coloca em prática tudo o que aprendeu e o professor faz uma avaliação somativa da aprendizagem. O professor pode elaborar uma grade, na qual avaliará o aluno no decorrer das atividades da sequência didática.

Conclusão: piadas levadas a sério

Através de documentos formais da Educação, o artigo pontuou o ideal e o real em relação ao ensino de língua materna, bem como relembrou aspectos pedagógicos de suma importância que devem ser considerados pelos docentes para uma aprendizagem

significativa, inclusive em relação ao seu fazer didático.

A breve exposição dos teóricos neste artigo pretende contribuir, com suas ideias, para apresentar e valorizar a inclusão de textos de humor na sala de aula, tanto para o ensino de Língua Portuguesa como na interface com outras áreas disciplinares, afinal, os estudos do humor reúnem importantes produções sobre o assunto. Especialmente em relação à Linguística, Lins, entrevistada por Rezende, defende: "A Linguística se beneficia ao focalizar texto de humor, na medida em que possui ferramentas diversas e variadas para descrever o humor e detectar sua função no texto". (LINS; REZENDE, 2014, p. 4).

Conclui-se com a intenção de incentivar o professor a servir-se do gênero discursivo piada para ensinar Língua Portuguesa, tendo em vista o potencial que este tipo de texto depreende, tanto de ordem linguística, quanto histórico-sócio-cultural. Além disso, acredita-se que, por meio de atividades de sequência didática, o professor tenha êxito ao apresentar, motivar, desafiar, intervir, revisar e avaliar, e o aluno seja capaz de ouvir, ler, escrever, interpretar, inferir, retextualizar e analisar, fazendo com que o ensino de língua portuguesa atrelado a textos humorísticos encontre, na irreverência e na diversão, a seriedade e a modernidade para o ensino da língua materna.

Referências

- BAKHTIN, M. Os gêneros do discurso. In: _____. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BRASIL. *Parâmetros curriculares nacionais: língua portuguesa*. Secretaria de Educação Fundamental. Brasília: 1997.
- DOLZ, J.; NOVERRAZ, M.; SCHNEUWLY, B. Sequências didáticas para o oral e a escrita: apresentação de um procedimento. In: ROJO, R.; CORDEIRO, G. S. (org.). *Gêneros orais e escritos na escola*. São Paulo: Mercado de Letras, 2004.
- FÁVERO, L. L.; ANDRADE, M. J. C. V. O.; AQUINO, Z. G. O. *Oralidade e escrita: Perspectivas para o ensino de Língua Materna*. 4ª ed. São Paulo: Cortez, 2003.
- FURTADO, J. *O papel do professor na promoção da aprendizagem significativa*. 2005. Disponível em: <<http://juliofurtado.com.br/papeldoprof.pdf>>. Acesso em 26/04/2016.
- Haidt, R. C. C. *Curso de didática geral*. 7ª ed. São Paulo: Ática, 1998.

KOCH, I. G. V. *Desvendando os segredos do texto*. 2ª ed. São Paulo: Cortez, 2003.

LIBÂNEO, J. C. *Didática*. São Paulo: Cortez, 1994.

LINS, M. P. P; REZENDE, P. Pragmática, humor e perspectivas linguísticas: uma entrevista com Penha Lins. *Revista PERcursos Linguísticos*, nº 9, vol. 4. Vitória: PPGEL-UFES, 2014.

MARCUSCHI, L. A. *Da fala para a escrita: Atividades de retextualização*. São Paulo: Cortez, 2003.

OTT, M. B. Ensino por meio de solução de problemas. In: CANDAU, V. M. (Org.). *A didática em questão*. 35ª ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 2013.

POSSENTI, S. *O humor e a língua*. 2001. Disponível em: <<http://aescritanasentrelinhas.d3estudio.com.br/wp-content/uploads/2009/02/o-humor-e-a-lingua-texto.pdf>>. Acesso em 26/04/2016.

_____. *Observações esparsas sobre discurso e texto*. Cad. Est. Ling., Campinas, (44):211-222, jan/jun. 2003.

_____. *Pelo humor na lingüística*. Revista DELTA. São Paulo: ABRALIN, vol. 7, nº 2, 1991. Pág. 491-520.

SOARES, M. *Letramento e Alfabetização: as muitas facetas*. 2003. Disponível em: <<https://www.escrevendoofuturo.org.br/EscrevendoFuturo/arquivos/4106/n25a01.pdf>>. Acesso em 26/04/2016.

SUASSUNA, L. et al. Práticas de leitura, produção textual e análise linguística na formação docente. In: SILVA, L. L. M. et al (Orgs.). *O texto na sala de aula: um clássico sobre ensino de língua portuguesa*. Campinas: Autores Associados, 2014. Pág. 119-139.

TARDIF, M. *Saberes docentes e formação profissional*. 10ª ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 2010.

TODOS PELA EDUCAÇÃO. *Anuário Brasileiro da Educação Básica*. 4ª ed. São Paulo: Editora Moderna, 2015.

A PAIXÃO DA CÓLERA EM “O AMIGO DA ONÇA”, DE PÉRICLES MARANHÃO

Ana Cristina Carmelino¹

Edna Maria Fernandes dos Santos Nascimento²

RESUMO: “O Amigo da Onça”, série criada por Péricles Maranhão e publicada por ele na revista *O Cruzeiro* de 1943 a 1962, é um importante acervo do humor gráfico brasileiro. As histórias mostram o personagem-título colocando os outros em situações constrangedoras e inesperadas. Tais situações despertam uma gama de paixões nos personagens com quem ele interage e isso provoca o riso do leitor. O objetivo deste artigo é mostrar qual seria a paixão que move O Amigo da Onça a gerar uma circunstância embaraçosa e a controlar o outro. Considera-se a hipótese de que o irreverente protagonista de Péricles, geralmente, suscita a cólera. O arcabouço teórico adotado na fundamentação do estudo estabelece um diálogo entre a Retórica e a Semiótica, as duas principais perspectivas que tratam do conceito de paixão, em geral, e da paixão da cólera. O *corpus* de análise compreende produções gráficas publicadas sobre o personagem em *O Cruzeiro*, cuja temática são festas carnavalescas.

PALAVRAS-CHAVE: O Amigo da Onça. Cólera. Humor. Retórica. Semiótica.

ABSTRACT: “O Amigo da Onça”, series created by Péricles Maranhão and published by him in the magazine *O Cruzeiro* from 1943 to 1962, is an important collection of Brazilian graphic humor. The stories show the character putting others in embarrassing and unexpected situations. Such situations awaken a range of passions in the characters with whom he interacts and this provokes the reader's laughter. The purpose of this paper is to show which passion would be O Amigo da Onça to generate an embarrassing circumstance and to control the other. The hypothesis is considered that the irreverent protagonist of Pericles, generally, raises the cholera. The theoretical framework adopted in the foundation of the study establishes a dialogue between Rhetoric and Semiotics, the two main perspectives that deal with the concept of passion in general and the passion of cholera. The analysis *corpus* includes graphic productions about the character published in *O Cruzeiro*, whose theme are carnival parties.

KEYWORDS: O Amigo da Onça. Cholera. Humor. Rhetoric. Semiotics.

¹Professora Adjunta do Departamento de Letras da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), São Paulo, SP, Brasil. E-mail: anacriscarmelino@gmail.com.

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

O Amigo da Onça: considerações iniciais

Figura 1: O Amigo da Onça finge ser mulher ao fantasiar-se de odalisca



Legenda do balão: “- Então, “querido”, você ainda me ama?!!”

Fonte: MARANHÃO, P. O Amigo da Onça. *O Cruzeiro*, São Paulo: Diários Associados, ano XXVI, n. 18, p. 75, 14 fev. 1953.

A cena em tela representa uma situação ocorrida em frente a um hotel, durante o Carnaval. Chega-se a essas conclusões por meio de pistas verbais e visuais presentes na produção. Parte da palavra hotel aparece grafada no que parece ser a calçada do estabelecimento. É lá que podem ser observadas duas pessoas fantasiadas. O contato teria ocorrido possivelmente após o baile de Carnaval. Isso porque um deles pergunta se o outro ainda o amaria. O advérbio “ainda” conota anterioridade, que os dois já haviam se visto durante a festa.

O fato de ambos estarem fantasiados (costume corrente nos dias carnavalescos) reforça a interpretação de que a cena se passa durante essa festa típica da cultura brasileira. Outro dado, este de ordem contextual, confirma que a ação se passa mesmo

nos dias de Carnaval: a data de publicação da história, 14 de fevereiro de 1953, é bastante próxima à da realização do festejo popular naquele ano, que ocorreu no dia 17 do mesmo mês.

Voltemos à cena representada. À direita, há um homem alto, vestido de pierrô; à esquerda, uma pessoa baixa, trajada de odalisca, que se revela homem após tirar a máscara e a peruca e questionar, de forma irônica: “–Então, ‘querido’, você ainda me ama?!!”. A situação sugere que o homem, vestido de forma semelhante a um pierrô, esteve durante o baile paquerando a suposta-odalisca (que até então se fazia de mulher). Ao descobrir que a odalisca a quem possivelmente havia feito juras de amor era um homem, o pierrô percebe ter sido literalmente feito de palhaço, bobo. Maldade? Brincadeira? Não importa, a conduta foi sacana.

A história, criada sob a forma de cartum, espécie de anedota gráfica que tende a ser desenhada em uma cena só (quadrada) e versar sobre temas gerais (cf. RAMOS, 2010; CARMELINO, 2014), tem como elemento constituinte a produção do humor por meio de uma situação inesperada. No caso analisado, o fato de a narrativa ser concentrada em única cena exige do leitor um volume maior de inferências. Nesse exemplo, a atitude inesperada (desvelar-se homem) causa um misto de espanto e desespero no interlocutor (dado que pode ser visto pela sua expressão e pelas marcas visuais no entorno de sua cabeça— gotas, linhas circulares e algo semelhante a palitos de fósforo acesos) e, como consequência, provoca humor.

A imagem corresponde a um dos exemplos da produção gráfica criada por Péricles Maranhão para a revista *O Cruzeiro: O Amigo da Onça*. O personagem tornou-se uma das figuras mais importantes e populares do humor gráfico brasileiro daquele tempo (cf. FERNANDES, 1987; CARMELINO, 2017). Baixinho, magro, com cabelo penteado para trás à base de fixador, de bigodinho e, em geral, vestido de casaco, o personagem-título sempre coloca os outros em situações embaraçosas, constrangedoras (e por vezes até perigosas). É o que pode ser visto na Figura 1. Tais situações, frequentemente inesperadas, levam ao riso³ (como dito, algo próprio aos cartuns).

Convém salientar que a expressão “amigo da onça” – que circula no Brasil e remete ao tema da falsidade, porque representa aquele que finge ser amigo, mas não o é

³Embora exista diferença de significado entre os termos “humor” e “riso”, neste texto as palavras são usadas como sinônimas.

–se não tem origem na criação de Péricles, popularizou-se a partir dela, que acabou virando sinônimo de “amigo falso” (cf. BUENO, 2003; FERNANDES, 1987). Esse tipo irreverente provoca naqueles que contracenam com ele um grande constrangimento, gerando medo, raiva, desespero, dor, receio, susto, pois sempre sofrem algum prejuízo, são censurados, ameaçados, derrotados, frustrados. Nessas situações constrangedoras, O Amigo da Onça faz jus a seu apelido, vencendo sempre.

As paixões que O Amigo da Onça desperta nos personagens com quem ele interage e que provocam o riso são facilmente reconhecidas pelo leitor, pois elas aparecem explícitas tanto por meio da linguagem verbal quanto da não verbal. Partindo dessas considerações, o objetivo deste artigo é mostrar qual(is) seria(m) a(s) paixão(ões) que move(m) a personagem-título a controlar o outro e a gerar uma situação constrangedora, sempre levando vantagem. Consideramos a hipótese de que a paixão que o comportamento irreverente e irônico de O Amigo da Onça direta ou indiretamente suscita nos personagens é, em geral, a cólera.

Desse modo, o referencial teórico adotado para fundamentar a análise é o conceito de paixão, em especial a paixão da cólera, visto sob a ótica das principais perspectivas que abordam a noção – a Retórica, com base nos pressupostos de Aristóteles (1979, 2003), e a Semiótica, a partir dos estudos de Greimas (1983) e Fontanille (2005). Entendemos que ambas as teorias ajudam a compreender melhor o objeto analisado.

Os exemplos usados como *corpus* de análise (e que servem para ilustrar este artigo) fazem parte de um recorte temático realizado a partir de levantamento dos cartuns de Péricles publicados em *O Cruzeiro* (do início ao final de sua produção, que vai de 23 de outubro de 1953 a 3 de fevereiro de 1962): eles trazem a cena enunciativa das festas carnavalescas. Tradicional no Rio de Janeiro, local onde *O Cruzeiro* foi editada, o tema configura um importante reflexo da cultura do país, filtrado pelo traço de Péricles. Filtrado com humor, registre-se, tendo O Amigo da Onça como o fio condutor das cenas representadas.

A paixão da cólera à luz de duas perspectivas teóricas: Retórica e Semiótica

As paixões podem ser vistas por mais de um olhar. A quem atribua a primeira abordagem do conceito à Retórica (cf. LEBRUN, 2009), disciplina para a qual a noção se tornou central, pois constitui um importante recurso argumentativo, um artifício de

que o orador dispõe para persuadir o auditório a aderir à sua causa. De acordo com Aristóteles (2003, p. 5), as paixões dizem respeito a “todos aqueles sentimentos que, causando mudança nas pessoas, fazem variar seus julgamentos”. Nas palavras de Meyer (2000, p. XLI), as paixões são “um teclado no qual o bom orador toca para convencer”.

Segundo Aristóteles (2003), o objetivo do orador é persuadir o auditório. Para tanto, ele deve apresentar enunciados persuasivos ou provas aos ouvintes, esperando fazê-los aderir ao seu discurso. Porém, o domínio da demonstração discursiva não é suficiente nesse processo; é necessário que o orador inspire confiança nos ouvintes por meio de sua postura, bem como que os seduza despertando suas emoções. O filósofo analisa as paixões de modo a permitir ao orador suscitá-las ou pacificá-las em seus ouvintes.

Como a Retórica não é nem moral nem imoral, as paixões não são descritas como vícios ou virtudes permanentes, mas como tendências preponderantes que conformam as pessoas e que são provocadas pelo orador. Relacionam-se à dor e ao prazer, ao apetite sensível, aos desejos que flutuam. A lista de paixões capazes de mudar os juízos (julgamentos, valores, pensamentos, ações) varia nas obras do filósofo entre 11 (*Ética a Nicômaco*, 1979) e 14 tipos (*Retórica das paixões*, 2003).

No livro *Ética a Nicômaco* (1979), Aristóteles define a paixão como aquilo que move, impulsiona o homem para a ação (*práxis*). No rol das paixões, figuram sensações que são acompanhadas de dor ou de prazer. Podem ser consideradas, portanto, como o que internamente guia o agir humano, estando intimamente relacionadas com a moralidade, com a virtude ou com o vício que cada um apresenta: “Por paixões entendo os apetites, a cólera, o medo, a audácia, a inveja, a alegria, a amizade, o ódio, o desejo, a emulação, a compaixão, e em geral os sentimentos que são acompanhados de prazer ou dor” (1979, 1105b, p. 22-24).

Ainda nessa mesma obra, o filósofo observa que o homem que domina suas paixões e escolhe agir bem é tido como virtuoso ou bom; já aquele que se deixa levar por certos impulsos internos é tido como vicioso ou moralmente mau. Aristóteles também destaca que o desejo tem influência sobre o caráter humano e seus impulsos podem gerar quatro tipos de posturas distintas: o continente, o incontinente, o temperante e o intemperante (cf. 1979, 1119a).

A disposição temperante remete ao homem capaz de guiar-se pela razão, por possuir um apetite dócil, uma vez que não teria desejos excessivos nem maus (cf. 1979, 1146a). Em contrapartida, o intemperante seria aquele que se mostra incapaz de abandonar seus desejos a favor do que dita “a reta razão”, porque quer tudo o que é agradável e, para tê-lo, é levado a agir a qualquer custo (cf. 1979, 1119a).

Se agir ou não por vontade própria é revelador do caráter humano, segundo os pressupostos aristotélicos, o homem que, conscientemente, busca os prazeres excessivos revela-se como incontinente, uma má disposição de caráter (cf. 1979, 1151a). No entanto, aquele que, “conhecendo como maus seus apetites, recusa-se a segui-los em virtude do princípio racional” (1979, 1145b, p. 13-14), deve ser admirado, pois revela características da disposição continente.

Após discutir tais disposições de caráter, Aristóteles mostra que a excelência ética ou virtude é determinada justamente pela maneira como o homem emprega essas paixões em sua ação. Pela racionalidade, o homem tende a ser capaz de temperá-las. Desse modo, o homem virtuoso não é aquele que renuncia suas paixões (que reprime seus desejos), mas aquele que sabe dosá-las, usá-las adequadamente (cf. 1979, 1106b).

Nessa ótica, se as paixões e as ações são movimentos da alma, consistem em um dado da natureza humana. Desse modo, não é por causa das paixões que sentimos que somos bons ou maus. Tais emoções são contínuas, isto é, grandezas que podem ser divididas sempre em partes menores e em graus menores, de tal forma que, quando se age, sempre é possível fixar a intensidade passional exata apropriada à situação.

Na obra *Retórica das paixões* (2003), como comentado, Aristóteles lista 14 paixões, a saber: cólera, calma, temor, segurança (confiança, audácia), inveja, impudência, amor, ódio, vergonha, emulação, compaixão (piedade), favor, indignação e desprezo. Todas elas estão vinculadas à relação da pessoa com o outro. Nesse caso, refletem tanto as representações que fazemos dos outros quanto as representações que os outros concebem de nós no domínio da imaginação.

No que concerne à cólera – paixão que, no nosso entender, é despertada nos personagens pelas situações constrangedoras provocadas pelo Amigo da Onça, que tende a levar vantagem e controlar o outro –, ela pode ser entendida, de acordo com Aristóteles (2003), como uma forma de vingança que surge a partir de um sentimento de ser injustiçado por alguém. Nas palavras do autor:

Seja, então, a cólera o desejo, acompanhado de tristeza, de vingar-se ostensivamente de um manifesto desprezo por algo que diz respeito a determinada pessoa ou a algum dos seus, quando esse desprezo não é merecido. [...] a toda cólera se segue certo prazer, proveniente da esperança de vingar-se; é agradável, com efeito, pensar que se obterá o que se deseja; ora, ninguém deseja para si o que lhe parece impossível; assim então o encolerizado deseja o que lhe é possível (ARISTÓTELES, 2003, p. 7).

Trata-se de uma paixão que, relacionada ao julgamento de alguém, vem acompanhada de dois sentimentos: a dor e o prazer. O que motiva a cólera é o insulto ou o desprezo, estados que causam a dor. O prazer origina do desejo de se vingar contra esses dois estados (insulto ou desprezo). Se, para Aristóteles (2003), as paixões causam mudanças nas pessoas e fazem variar seus julgamentos, a cólera também teria essa função e caberia ao orador valer-se dela adequadamente (e na medida certa) em seus discursos para mover seu auditório, já que ninguém se encoleriza intencionalmente.

Na busca em refletir sobre as disposições que despertam a cólera, Aristóteles (2003, p. 7-15) destaca várias formas de encolerizar-se com alguém. Dentre elas, destacam-se: o desrespeito; o desgosto (se um desejo é contrariado ou não conquistado, a cólera se manifestaria pelo aborrecimento); o inesperado, porque pode provocar pesar; o escarnecimento ou a zombaria, porque ultrajam; o prejuízo, pela falta ou dano gerado; a crítica ou o desprezo a questões consideradas de grande importância, porque não demonstram a comunhão de valores.

Na ótica aristotélica, a paixão da cólera não se constitui como uma reação instintiva, mas, sim, é permeada pela estima social, já que é mais comum encolerizar-se com os que não retribuem o bem, os que se opõem, os amigos que não dizem ou não fazem nada de bom, os que não notam desejos ou necessidades importantes, os que regozijam com os infortúnios. Como salienta Aristóteles (2003, p. 13), está-se diante de um sentimento que se mostra maior “contra os amigos do que contra aqueles que não lhes são caros, porque pensam ser mais pertinente receber dos primeiros um bem do que disso serem privados”.

Diferentemente da proposta aristotélica, que concebe as paixões como um recurso persuasivo, que pode mover o homem à ação, a Semiótica proposta por Greimas, a partir de meados de 1980, começa a considerar a paixão como um componente do percurso gerativo do sentido que constrói também uma dimensão do discurso. Do mesmo modo que com a dimensão pragmática e com a cognitiva, busca-se estabelecer um percurso para a dimensão passional. Tendo, respectivamente, como

modalizadores *fazer*, *saber* e *sentir*, essas dimensões configuram o sujeito da ação, o sujeito cognitivo e o passional e constroem a figura do ator, individualizando o actante-sujeito do nível narrativo, diferenciando-o dos outros que compõem a cena enunciativa, dando-lhe um corpo próprio que cria um simulacro do mundo natural.

Em “Cólera”, verbete do *Dicionário das paixões literárias*, Fontanille (2005, p. 61-79) inicia seu texto, que resumimos a seguir, comentando que, em geral, a paixão da cólera surge como uma explosão em decorrência de outra paixão, a exemplo, citam-se o ciúme em Otelo, a avareza em Harpagon. Outra característica desse comportamento passional, apontada pelo semioticista, é o fato de ela denunciar a ingenuidade daquele que esperava alguma coisa e, como isso não ocorre, ele se sente frustrado. A partir dessas considerações, propõe o percurso canônico da cólera, reformulando o já proposto por Greimas (1983), em “Colère”:

confiança ⇨ **espera** ⇨ **frustração** ⇨ **descontentamento** ⇨ **agressividade** ⇨
explosão

A etapa da confiança, que estabelece uma relação entre no mínimo dois sujeitos, é formulada a partir de um “crer” em alguém e pode ser instalada de maneira informal, puramente afetiva, ou mais explícita e formal, sob a forma de um contrato narrativo, ou mesmo de uma promessa. A espera, por sua vez, guarda a memória da confiança que a institui e por isso depende também da participação de outro sujeito. O crer, instalado na confiança, desdobra-se então em um “crer em alguma coisa” (o estado esperado) e em um “crer em alguém” (aquele que deve realizar essa “qualquer coisa”).

Na terceira fase, a frustração, o sujeito da cólera sente a privação do objeto desejado, e seu corpo sensível experimenta a decepção, havendo, portanto a reativação do seu querer. Na etapa do descontentamento, o sujeito confronta o que ele esperava e o que obtém (o estado que se espera e o estado realizado) e se vê em uma situação insatisfatória, inadequada entre o que projetou e o que foi realizado. O sujeito se vê clivado pelo sujeito do querer, o eu projetado, e pelo sujeito do saber, o eu atual não realizado. Tal situação de inquietação e agitação demanda uma resolução.

A agressividade, penúltima fase, é então dirigida explicitamente ao outro sujeito, o faltoso, o tratante, aquele que não cumpriu sua promessa. Essa etapa pode ser descrita

como o efeito da irrupção do antissujeito no campo de presença do sujeito que, nesse momento, revê sua percepção do outro e o identifica como antissujeito potencial.

Nesse sentido, a agressividade abre outro tipo de sequência potencial, uma sequência de afrontamento, uma prova: o sujeito se prepara para o confronto, e sua eventual agitação manifesta então a emergência de um poder-fazer que pode se configurar no ódio ou na vingança. A explosão, enfim, deixa o sujeito face a ele mesmo, e ele resolve brutalmente as tensões acumuladas, sem nenhuma consideração em relação ao antissujeito incriminado ou aos danos que possa causar. Com a explosão, o sujeito quer resolver somente o mal-estar, o desconforto que o outro lhe causou.

A sequência canônica da cólera é fundada, conforme ressalta Fontanille (2005) em uma cadeia de razões: o sujeito explode em razão da sua agressividade, ele é agressivo em razão de seu descontentamento, ele fica descontente em razão de sua decepção, ele está decepcionado em razão do que esperava e, enfim, ele espera em razão do que lhe havia prometido, e rompe a confiança. A estrutura da cólera é composta, portanto, de três papéis: um sujeito, um objeto (esperado e/ou desejado) e outro sujeito, que se revela como antissujeito, que pode ser identificado ou somente inventado, que provoca a ruptura unilateral do contrato fiduciário.

O ultraje que leva à cólera e ao riso: possível movimento patêmico em O Amigo da Onça

Considerando-se que ninguém se encoleriza intencionalmente, conforme destaca Aristóteles (2003), mas que esta paixão, em geral, é provocada por alguma ação de outrem, e que esse comportamento humano obedece a um percurso canônico, segundo Greimas (1983) e Fontanille (2005), vejamos os dois exemplos que seguem.

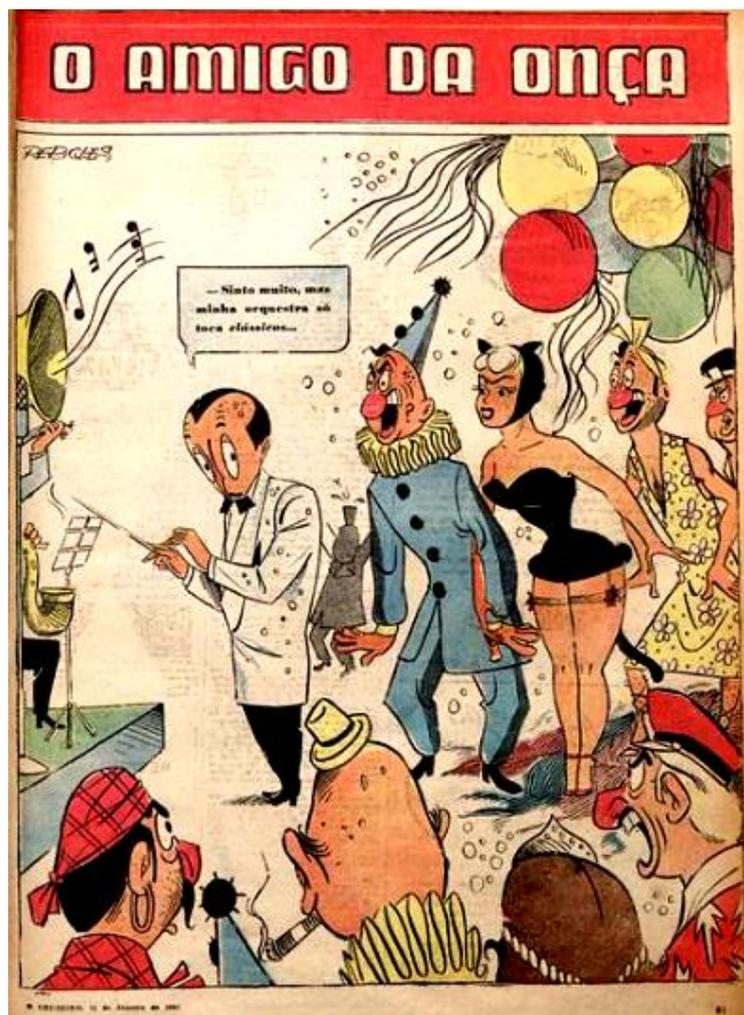
Figura 2 – O Amigo da Onça pega mulher de outro em festa carnavalesca



Legenda do balão: “– Mulher deu sopa... eu apanho...”

Fonte: MARANHÃO, P. O Amigo da Onça. *O Cruzeiro*, São Paulo: Diários Associados, ano XXVI, n. 17, p. 71, 7 fev. 1953.

Figura 3 – O Amigo da Onça interrompe baile de Carnaval para tocar clássicos



Legenda do balão: “- Sinto muito, mas minha orquestra só toca clássicos...”

Fonte: MARANHÃO, P. O Amigo da Onça. *O Cruzeiro*, São Paulo: Diários Associados, ano XXVI, n. 16, p. 84, 31 jan. 1953.

Os cartuns das figuras 2 e 3 chamam a atenção porque mostram a mesma cena enunciativa: a interrupção das festividades carnavalescas. No exemplo 2, a cena passa-se no espaço público de um salão de festas, marcado no texto por bexigas coloridas, bebida sobre a mesa, serpentina, confete e principalmente pela fantasia de uma mulher que expõe seu belo corpo que, topologicamente quase no centro do cartum, destaca-se tanto aos olhos do homem que a acompanha como aos dos outros homens que a observam com olhar de cobiça.

Essa cena corriqueira no Carnaval de pessoas que se divertem começa a se desenhar de outra forma, se nos detivermos em O Amigo da Onça que, abraçado à

mulher, canta displicentemente “–Mulher deu sopa... Eu apanho...”⁴ e no homem que em pé, atrás de uma mesa, tem duas cabeças, numa o olhar dirige-se para o lugar em que a mulher, que, se seguisse os bons costumes, deveria estar sentada, e noutra, para a posição que ela ocupa no salão junto ao personagem-título. A imagem das duas cabeças do homem, metáfora visual que lembra Hidra, monstro mitológico de várias cabeças, e os sinais gráficos que são lançados a partir delas (linhas e estrelas), figurativizam uma explosão de cólera.

Embora as festas carnavalescas sejam caracterizadas pela liberdade de expressão e movimento (dado que permite certas brincadeiras), é a atitude sacana, surpreendente e insólita de O Amigo da Onça – que descaradamente captura uma mulher alheia para dançar no baile de Carnaval – que funciona como mecanismo de deflagração do humor no cartum em questão.

No exemplo da figura 3, uma mulher e vários homens, também em um salão de festas carnavalescas, que logo reconhecemos pelas mesmas figuratizações da cena enunciativa já comentada anteriormente, na qual há bexigas, serpentina, confetes. Os papéis temáticos dos carnavalescos são desenhados pelo traje de cada um, pierrô, homem vestido de mulher, pirata, almirante, palhaço, gata. Cena também corriqueira no Carnaval brasileiro que, como a Figura 2 começa a causar estranhamento ao observamos a mesma atitude dos sujeitos/atores, expressão de raiva no semblante. Se no cartum 2 a cólera é expressa com muita intensidade por meio da figura do monstro Hidra; no cartum 3, essa mesma paixão tem maior extensidade, é uma raiva coletiva que leva os sujeitos/atores a fazerem um cerco contra O Amigo da Onça, que, impassivelmente, explica “– Sinto muito, mas minha orquestra só toca clássicos”.

Ao tocar clássicos em uma festa que é marcada por músicas típicas, as do Carnaval (conhecidas como marchinhas), O Amigo da Onça quebra a expectativa dos sujeitos ali presentes com algo incomum, faz com que ouçam músicas que não esperavam, não estavam no script. Desse modo, tanto a situação insólita, surpreendente, quanto o sarcasmo (pela ironia e desdém) do personagem-título são os elementos responsáveis por gerar o riso da cena.

⁴ O verso “Mulher deu sopa... Eu apanho...”, cantando pelo Amigo da Onça, é o título de uma marchinha de carnaval de 1952, feita pelos Vocalistas Tropicais. Organizado na cidade de Fortaleza, CE, no início da década de 1940, o grupo teve várias formações até chegar a uma definitiva por volta de meados daquela década contando com os seguintes componentes: Nilo Xavier da Mota fazia arranjos, violão e vocal; Arlindo Borges, violão solo; Raimundo Evandro Jataí de Sousa, arranjos, viola e vocal; Artur de Oliveira, afoxé e vocal e Danúbio Barbosa Lima no tantã. Informações disponíveis em: <<http://dicionariompb.com.br/vocalistas-tropicais/dados-artisticos>>. Acesso em: 2 abr. 2017.

Os cartuns em análise nos levam a identificar uma série de paixões comuns mobilizadas. Da parte de O Amigo da Onça, agente explícito dos enunciados, veem-se audácia, impudência e indiferença (frieza, desdém, desprezo). Da parte dos que sofrem a sua ação (o homem que tem a companheira levada, na Figura 2, bem como os foliões, na Figura 3), notam-se indignação e, principalmente, cólera.

A paixão da cólera, segundo os pressupostos aristotélicos, surge a partir de um sentimento de ser injustiçado por alguém. Em ambos os cartuns, os sujeitos que sofrem a ação de O Amigo da Onça experimentam essa sensação, visto que o personagem-título é o responsável por intervir nas festividades carnavalescas: uma forma de cometer injustiça. No primeiro exemplo, pega descaradamente a companheira de um homem que estava à mesa com ele (“dando sopa”), deixando-o sozinho, sem par. No segundo, altera a seu bel prazer a programação musical da festa de Carnaval, sem se importar com o público (que certamente estava ali para ouvir certo tipo de música) e com o que a ocasião demanda.

Quanto às disposições que despertam essa paixão, nota-se que, no exemplo 2, o suposto companheiro da mulher que é apanhada pelo personagem-título encoleriza-se não só pelo desrespeito, prejuízo e desgosto (teve sua companheira atrevidamente levada por outro homem), mas também pelo inesperado (a mulher, de repente, não estava mais sentada ao seu lado; estava dançando, no salão, com outro), que causa um profundo pesar, sensação de impotência e indignação, e, principalmente, pelo escarnecimento, que ultraja.

No exemplo 3, observa-se que os foliões se encolerizam pelo prejuízo que levam (privação), pelo desprezo (a indiferença) de O Amigo da Onça diante do momento (que demonstra não ligar se se trata de um baile de Carnaval, se as pessoas foram ali e pagaram para ouvir certas músicas), pelo desgosto e desrespeito (o desejo das pessoas é contrariado) e também pelo inesperado (culturalmente, não se espera que em festas carnavalescas a orquestra toque clássicos). Do exposto, uma coisa é certa: o prazer de O Amigo da Onça é causar raiva no outro.

Convém destacar ainda que, na perspectiva da Retórica, as paixões não são tidas como vícios ou virtudes permanentes, mas como tendências preponderantes que conformam as pessoas. As paixões recorrentemente movimentadas por um agente, a partir de seus desejos, podem, no entanto, revelar seu caráter. Das disposições de caráter

depreendidas por Aristóteles (1979), nota-se que O Amigo da Onça apresenta-se como intemperante: não abandona seus desejos a favor de uma conduta correta; não obedece às regras da boa convivência social (embora conheça as leis, busca desviar-se delas); age calculadamente, portanto, de forma consciente, para ter ou fazer o que mais lhe agrada: constranger, sacanear, ultrajar.

Nesse sentido, pode-se dizer que, intemperante, O Amigo da Onça visa ao gozo e sofre com uma cupidez insaciável, que chega a desvelá-lo como desumano (sádico, maldoso, inconveniente). Não demonstra compaixão ou temor. Tais características o consolidam com um caráter nada virtuoso. Ressaltam-se seus vícios, seus desvios morais. Estes subvertem a ordem, as normas sociais. A subversão é uma forma de produzir humor. Logo, o personagem-título gera um riso de escárnio: por meio de atitudes ultrajantes e irônicas, do desdém, do menosprezo, zomba do infortúnio alheio.

Se, para Aristóteles (2003, p. 13), a cólera não consiste apenas numa reação instintiva, porque é atravessada pela estima social, visto que é mais comum encolerizar-se com “os que se opõem” e “os que não notam desejos ou necessidades importantes”, verifica-se que a manifestação sobressalente desse sentimento nos cartuns em análise tem razão ser. O Amigo da Onça é indiferente aos (anseios dos) outros: não respeita a mulher alheia (Figura 2) nem o desejo dos foliões (Figura 3). Além disso, o personagem-título, como um bom orador, sabe “tocar a mola dos afetos”, utilizando os movimentos da alma que prolongam certas emoções.

Ao retomarmos o percurso da paixão da cólera proposto por Fontanille(2005), podemos observar que os cartuns 2 e 3 expressam apenas a etapa da explosão da cólera. Esse tipo de anedota gráfica tende a desenhar apenas uma cena enunciativa e por essa característica as fases da confiança, espera, frustração, descontentamento e agressividade estão implícitas nesse texto verbo-visual. A sequência canônica da cólera é fundada, conforme o semioticista, em uma cadeia de razões: o sujeito explode em razão da sua agressividade, ele é agressivo em razão de seu descontentamento, ele fica descontente em razão de sua decepção, ele está decepcionado em razão do que esperava e enfim, ele espera em razão do que lhe havia prometido, e rompe a confiança.

No caso em pauta, o das cenas carnavalescas, fica implícito que, na etapa da confiança, os atores do enunciado, apoiando-se no imaginário cultural, creem que poderiam se divertir como pode acontecer nas festividades do rei Momo. Na fase da

espera, por sua vez, guardaram na memória a confiança que tiveram nesse saber armazenado na cultura brasileira, acreditando que eles deviam aproveitar essa festa pagã. Na terceira fase, a da frustração, os sujeitos da cólera, no cartum 2, um homem, e no 3, os carnavalescos, sentem a privação do objeto desejado, e seus corpos sensíveis experimentam a decepção, havendo, portanto a reativação do querer. Na etapa do descontentamento, os sujeitos, individual e coletivo, confrontam o que eles esperavam e o que obtêm (o estado que se espera e o estado realizado) e se veem em uma situação insatisfatória, inadequada entre o que projetaram e o que foi realizado.

Tal situação de inquietação e agitação demanda uma resolução. A agressividade, penúltima fase, é então dirigida explicitamente ao outro sujeito, o faltoso, o tratante, O Amigo da Onça que frustra a promessa da diversão prometida pela cultura. Na explosão, fase explícita nas cenas enunciativas analisadas, os sujeitos homem e foliões estão em face deles mesmo e resolvem brutalmente as tensões acumuladas, sem nenhuma consideração em relação a O Amigo da Onça incriminado, explodem, tentando resolverem o mal-estar, o desconforto que o outro lhe causou. Ainda sob a ótica de Fontanille (2005), que assevera que a paixão da cólera surge como uma explosão em decorrência de outra paixão, podemos observar que, no exemplo 2, o homem acreditou na mulher que o acompanhava, mas ela, levada pelo personagem-título, o coloca em uma situação constrangedora. A ingenuidade do homem que crê na mulher é, nessa cena enunciativa, a paixão fundadora do percurso da cólera.

No exemplo 3, a paixão motriz da sequência da cólera é também a ingenuidade, mas nela essa paixão tem um campo de ação maior, porque ela é da ordem do coletivo. Observa-se, portanto, que O Amigo da Onça provoca uma situação embaraçosa que pode romper acordos individuais ou coletivos. Configura-se aqui o personagem que leva o nome “amigo da onça”, aquele que se coloca como um *voyeur* que vê e põe em cena situações embaraçosas vividas pelo outro, detendo os traços semânticos inconveniente, maldoso, insensível, sacana.

Nos dois exemplos em questão, há uma subversão da norma social, o esperado não acontece, e o inesperado, as pessoas não se divertem, provoca no enunciatário o riso, paixão com que o enunciador quer comover seu enunciatário. O Amigo da Onça, movido pelo gozo do prazer sádico, interrompe o curso normal dos acontecimentos e este prazer sádico é uma forma de O Amigo da Onça sentir-se vitorioso e ter o poder sobre o outro e a sociedade. Ele detém o poder de modificar um costume arraigado na

cultura brasileira, subvertendo uma prática social: não houve diversão na festa do rei Momo. Se, no nível do enunciado, os atores/sujeitos são acometidos pela paixão da cólera, no nível da enunciação a paixão que move a personagem-título é o poder sobre o outro e sua vitória em revelar situações constrangedoras por que passa o outro. Sua vitória faz jus a seu epíteto, ele é vencedor sempre.

Considerações finais

Se, conforme os pressupostos de Aristóteles (1979, 2003), as paixões funcionam como um recurso argumentativo, porque buscam, de certa forma, tocar as pessoas em favor de uma causa, provocar mudanças a fim de variar seus julgamentos, persuadi-las, O Amigo da Onça, personagem produzido por Péricles Maranhão para revista *O Cruzeiro*, incita a paixão da cólera para provar (mais que demonstrar) o poder que tem sobre os outros: o de controlá-los. E faz isso com prazer. Tal postura o revela intemperante, coloca em destaque seus vícios, seus desvios morais. Isso não é nada ético, segundo a prática social, mas gera humor. Nos cartuns analisados, os sujeitos com quem o personagem-título interage mostram-se encolerizados, porque se sentem injustiçados de certa forma, experimentam o prejuízo, o desgosto, o desrespeito, o desprezo, o inesperado.

No que tange ao percurso canônico da cólera, à luz da Semiótica, embora as cenas enunciativas dos dois cartuns explicitem somente a última etapa, o enunciatário pode facilmente reconstituí-lo pelas marcas deixadas no texto pelo enunciador. Essa paixão comum em diferentes tipos de textos (literários, cinematográficos, novelas etc.) é sempre gerada porque um sujeito se vê privado de seu objeto de desejo. Nos dois cartuns de Péricles, sua concretização não foge à regra: os foliões, por motivos diferentes, são privados de se divertirem na festa carnavalesca.

Desse modo, nota-se que a cólera incitada nos outros pelo personagem-título é gerada por uma transgressão de uma prática social no nível do enunciado com a finalidade de provocar o riso. Embora não seja novidade tratar a cólera de modo não sério, jocoso, a comicidade do discurso de Péricles é um traço revelador de uma paixão do ator/agente da enunciação: O Amigo da Onça que sente prazer em gozar do outro, mas ao mesmo tempo detém o prazer de agradar o outro. Em outras palavras, ele goza

ao provocar a raiva e goza de fazer o outro rir. Duplo poder: sobre o outro que está na cena enunciativa e sobre aquele que observa a cena enunciativa enunciada.

Referências

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Trad. L. Vallandro e G. Bornheim. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Col. “Os Pensadores”).

ARISTÓTELES. *Retórica das paixões*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BUENO, M. *A origem curiosa das palavras*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

CARMELINO, A. C. Reflexões sobre a (ir)relevância de categorizar gêneros: em questão certos textos humorísticos. *Revista (Con)Textos Linguísticos*, Vitória, v. 8, n. 10.1, p. 141-165, 2014. Disponível em: <<http://periodicos.ufes.br/contextoslinguisticos/article/view/8356/5929>>. Acesso em: 2 abr. 2017.

_____. *Os “Amigos da Onça”*: o estereótipo do sacana no humor gráfico. Projeto de pós-doutorado desenvolvido na Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, no Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa, Araraquara, SP, 2017.

DICIONÁRIO Cravo Albin da música popular brasileira. *Vocalistas tropicais*. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/vocalistas-tropicais/dados-artisticos>>. Acesso em: 2 abr. 2017

FERNANDES, M. Péricles. In: PÉRICLES, M. *O Amigo da Onça*. São Paulo: Busca Vida, 1987, p. 3-4.

FONTANILLE, J. Colère. In: RALLO DITCHE, E.; FONTANILLE, J.; LOMBARDO, P. *Dictionnaire des passions littéraires*. Paris: Belin, 2005, p. 61-79.

GREIMAS, A. J. *De l’Imperfection*. Paris: Périgueux-Fanlac, 1987.

GREIMAS, J. A.; FONTANILLE, J. *Semiótica das paixões*. São Paulo: Ática, 1993.

GREIMAS, J. A. Colère. In: GREIMAS, J. A. *Du sens II: essaissémiotiques*. Paris: Seuil, 1983, p. 225-246,

LEBRUN, G. O conceito de Paixão. In: NOVAES, A. (Org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo, 2009. p. 12-32.

MARANHÃO, P. *O Amigo da Onça*. O Cruzeiro. São Paulo: Diários Associados, ano XXVI, n. 16, p. 84, 31 jan. 1953.

_____. *O Amigo da Onça*. O Cruzeiro. São Paulo: Diários Associados, ano XXVI, n. 17, p. 71, 7 fev. 1953.

MEYER, M. 2003. Prefácio: Aristóteles ou a retórica das paixões, por Michel Meyer. In: ARISTÓTELES. *Retórica das paixões*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. XVII-LI.

RAMOS, P. *A leitura dos quadrinhos*. 1. reimpr. São Paulo: Contexto, 2010.

A REPRESENTAÇÃO DA MULHER EM TEXTOS HUMORÍSTICOS: UMA ANÁLISE DO GÊNERO PIADA À LUZ DA PRAGMÁTICA

BharbaraBonelle de Sousa¹
Mayra Duarte Figueira²

RESUMO: Uma das temáticas mais em destaque atualmente no cenário das diferentes mídias é a questão do lugar da mulher na sociedade. Desse modo, consideramos relevante desenvolver estudos sobre essa temática, no sentido de colocar em foco o problema que preocupa os especialistas em estudos socioculturais e linguísticos. Nessa perspectiva, o objetivo deste artigo é analisar piadas que focalizam a condição feminina, com a finalidade de compreender como se efetiva, nesse gênero, uma representação social negativa da figura da mulher na sociedade brasileira. Para análise dessas piadas, contamos com as contribuições de Santos (2014) para melhor entender esse gênero textual. Tomamos como base os estudos de Goffman (1980) e Brown e Levinson (1978) a respeito da representação social e polidez, de Grice (1982) sobre o Princípio de Cooperação, de implicaturas e de máximas conversacionais, bem como os estudos de Oliveira e Basso (2014) referente à aplicabilidade desses conceitos. Além disso, utilizamos, também, estudos sobre linguagem e gênero social, tais quais Lakoff ([1973] 2010); Kendall e Tannen (2001); Eckert e McConnel (1992). Com esse escopo bibliográfico, consideramos a hipótese de que, no gênero piada, a mulher é representada socialmente a partir de uma imagem negativa, em contraposição a uma imagem positiva do homem.

PALAVRAS-CHAVE: Pragmática; Implicatura; Gênero Social; Representação Social; Piadas.

ABSTRACT: One of the most prominent themes broached contemporarily in different media is the issue of which place women occupy in our society. Therefore, we consider relevant to carry out studies about this theme, focusing on this question, about which different experts in sociocultural and linguistic studies are concerned. In view of this, this article aims to analyze jokes that focus on the female condition, with the purpose of understanding how a negative social representation of the image of women takes effect on this particular textual genre. For the analysis of the jokes, we count on the contributions of Santos (2014), to better understand it. We also base ourselves on the studies of Goffman (1980), and Brown and Levinson (1978) about social representation and polity, of Grice (1982) on the Principle of Cooperation, implicatures and conversational maxims, as well as on the studies of Oliveira e Basso (2014), regarding the applicability of these concepts. Moreover, we also draw on studies on language and

¹ Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos na Universidade Federal do Espírito Santo, Departamento de Línguas e Letras, Centro de Ciências Humanas e Naturais, Vitória, Espírito Santo, Brasil. E-mail: bharbara_bonelles@hotmail.com.

² Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos na Universidade Federal do Espírito Santo, Departamento de Línguas e Letras, Centro de Ciências Humanas e Naturais, Vitória, Espírito Santo, Brasil. E-mail: mayra_duarte@hotmail.com.

social gender, as the ones of Lakoff ([1973] 2010); Kendall e Tannen (2001); Eckert e McConnell (1992). Based on that, we take as our hypothesis that women are socially represented from a negative image, against a positive representation of men.

KEYWORDS: Pragmatics, implicature, social gender, representation, jokes

Introdução

Às mulheres e aos homens, ao longo da história da humanidade, sempre foram atribuídos papéis sociais diferentes. Esses papéis e os padrões comportamentais são estabelecidos por fatores como classe social, escolaridade, posição social do trabalho e questões de gênero. Ou seja, o sexo masculino e o sexo feminino, mesmo que hoje estejam em um processo de maior flexibilização, não possuem equidade de gênero.

A figura feminina na sociedade cresceu muito nas últimas décadas, mas ainda carece de muita luta por espaço de equidade no que concerne aos inúmeros aspectos sociais cotidianos. Antes, à mulher, era destinado apenas o papel de mãe e dona de casa e, apesar de terem ganhado um espaço na sociedade, principalmente no mercado de trabalho, a mulher ainda é vista em certas situações como inferior e submetida à figura masculina, mostrando que há um preconceito de gênero extremamente presente que denigre a imagem da mulher, bem como sua face em diversas situações.

Nesse sentido, visando contribuir para um melhor entendimento sobre a questão de gênero e representação social da figura da mulher na sociedade, este trabalho propõe uma interface entre os estudos da Pragmática e os estudos de gênero social, analisando sob o ponto de vista sociocultural e linguístico piadas que envolvem mulheres e as colocam em uma posição inferior na sociedade.

Para tanto, inicialmente, serão apresentadas considerações sobre o gênero textual piada, em seguida serão abordadas as teorias relacionadas à polidez, à conversação, à linguagem e ao gênero social. Do diálogo entre essas noções, analisam-se três piadas extraídas da internet no intuito de mostrar como a figura feminina é representada nesse gênero textual, e como as diferenças construídas socialmente entre homem e mulher podem ameaçar a imagem social das mulheres e construir uma representação negativa.

Teoria da polidez e noção de face

Polidez é uma das regras de conduta que conduzem a uma padronização dos comportamentos dos seres humanos na sociedade. Responsável por evitar as tensões e conflitos nas interações sociais, o indivíduo, ao direcionar sua fala a uma pessoa, fornece informações a seu respeito visando construir sua imagem pública junto aos demais (Cf. Goffman, 2011, p 11).

Nesse sentido, um determinado enunciado ao ser proferido pode ser bem aceito ou não, isto é, a interação com o outro está passível de imprevisibilidade e, por isso, estamos sempre preocupados em manter o controle da situação, bem como evitar conflitos. Assim, visando regular seus discursos, os participantes devem se submeter às regras de conduta que auxiliam, então, os sujeitos a manter a expectativa perante a sua face.

A respeito da face, Goffman (1980, p.76-77) define como:

Valor social positivo que uma pessoa efetivamente reclama para si mesma através daquilo que os outros presumem ser a linha por ela tomada durante um contato específico. Face é uma imagem do *self* delineada em termos de atributos sociais aprovados – embora se trate de uma imagem que pode ser partilhada por outros, como quando a pessoa consegue fazer uma boa exibição profissional ou religiosa fazendo uma boa exibição para si mesma.

A face corresponde, então, a autoimagem que construímos socialmente, e os sujeitos são atores sociais que podem desempenhar diferentes papéis, em diversas situações. Assim, para assegurar a imagem pública positiva perante um grupo, o sujeito irá emitir um ato de fala condizente com a sua intenção, haja vista que o ato comunicativo está diretamente ligado às relações sociais.

Embasados nessa teoria de face, Brown e Levinson (1987, p.61) elaboraram um modelo referente à construção da imagem social e definem face como a imagem pública que cada pessoa quer reivindicar para si próprio, propondo uma dualidade e diferenciando face positiva e face negativa. A face negativa corresponde ao território de cada indivíduo, e a ausência de imposição e a face positiva está relacionada ao desejo que cada um tem de que sua imagem seja aceita pelas outras pessoas.

Ambas as faces fazem parte de um jogo no processo de interação social estando cada uma delas passível à ameaça explícita ou implícita. Tais ameaças foram

classificadas em atos de linguagem e apresentados em quatro categorias, que se referem tanto ao ouvinte quanto ao falante:

- Atos que ameaçam a face positiva do locutor: atos que representam auto-humilhação como reconhecimento da própria fraqueza, da incompetência, das limitações pessoais (o que envolve pedido de desculpas, a admissão de um erro), etc.
- Atos que ameaçam a face negativa do locutor: a promessa, por exemplo, compromete o sujeito a realizar atos que exigirão dele o cumprimento da palavra empenhada, aplicação de feedback, agradecimentos, aceitação de favor, etc.
- Atos que ameaçam a face positiva do interlocutor: receber crítica, insulto, desaprovação, etc.
- Atos que ameaçam a face negativa do interlocutor: atos que ameaçam a liberdade de ação do interlocutor, perguntas diretas sem demonstrar cortesia, perguntas indiscretas, conselhos não solicitados, ordens, cobrança de favorecimentos anterior, etc. (SAITO E NASCIMENTO, s.d, p.4).

Contudo, ao se ameaçar a face alheia, os sujeitos, na maior parte das vezes, fazem uso de estratégias de polidez como forma de amenizar o efeito criado durante a comunicação. Sob a ótica de circunstâncias como essas, Brown e Levinson (1987) criaram estratégias de polidez, tais como a polidez positiva, a polidez negativa e a polidez indireta, que descrevem os mecanismos utilizados pelos interactantes num processo de interação. A primeira refere-se ao desejo do interlocutor de manter e preservar sua autoimagem. Já na polidez negativa os enunciados são marcados por diferenças entre os interlocutores, tendo-se um tratamento mais formal, desejo de imposição, uma vez que não há uma aproximação entre os sujeitos. E a polidez indireta é um ato de comunicação indireto, em que se tem o uso de expressões indiretas e insinuações, deixando a interpretação por parte do interlocutor.

Essas estratégias de polidez funcionam, então, como atenuadoras dos atos ameaçadores de face e como modalizadoras sociais, uma vez que elas são capazes de aumentar ou diminuir a distância entre os interlocutores em uma dada interação.

Gênero piada

A piada é um gênero com características narrativas, relativamente curto, de autoria desconhecida, que evolui sequencialmente e linearmente, apresentando número

reduzido de personagens. Esse gênero textual, geralmente, se baseia em algum tipo de estereótipo ativado a partir de uma incongruência. Isto é, “na piada o humor seria caracterizado pela percepção de um paradoxo, de uma disparidade do estado das coisas do mundo.” (SANTOS, 2014, p. 68)

A piada desempenha, assim, uma função comunicativa, sendo seu principal objetivo a produção de humor crítico ou irônico, retratando os discursos produzidos socialmente. Contudo, tendo em vista que a piada possui a função social de entretenimento humorístico, o senso de humor varia em cada cultura. O que é engraçado para um povo, pode não ser engraçado para outro. Além disso, é importante ressaltar que a identidade é sempre representada nas piadas por meio de estereótipos.

A piada é, então, uma recriação da realidade, contudo o leitor/ouvinte precisará recorrer ao contexto, bem como realizar um processo cognitivo para interpretá-la. E para dar conta dos indícios contextuais devemos atentar para as pistas presente nas piadas, tais como o conhecimento extralinguístico (conhecimento de mundo) e o metalinguístico (conhecimento de convenções e estruturas linguísticas). (Cf. MARCUSCHI, 2008).

Nesse sentido, a interpretação da piada passa segundo Godoi e Santos e (2009):

[...] por um processo físico (ouvir), depois por um processo cognitivo (interpretar) e, por último, entra em ação um processo afetivo-emotivo (rir). Por detrás dessa cadeia, aparentemente simples e natural, se oculta um trabalhoso processo cognitivo que demanda complexas atividades mentais.

Assim, a mente guarda a representação de mundo e os conceitos necessários para a interpretação desses tipos de texto. A sequência e a linearidade desse texto ativam esses conceitos, conduzindo o leitor a certas expectativas a respeito do final da história. Nesse sentido, é possível afirmar que, “é o desfecho da narrativa, portanto, que carrega o mote humorístico, que faz a conexão entre o linguístico e o extralinguístico com o cognitivo, causando no ouvinte da piada, o riso.” (GODOI & SANTOS, 2009). A piada, aparentemente, parece um simples e natural texto, mas carrega com si um árduo processo cognitivo inferencial que depende de fatores linguísticos, cognitivos, como também de fatores socioculturais.

Teoria da Conversação em Grice

Os estudos pragmáticos realizados por Paul Grice desenvolveram e discutiram a perspectiva de que, quando falamos, não estamos sempre remetendo a significados prototípicos. Quando nos expressamos, o que queremos comunicar pode ser mais do que está na literalidade. Assim, as situações comunicativas envolvem aspectos que estão dispostos não só pela compreensão dos significados das palavras, mas também pelo conhecimento do contexto, por exemplo.

Ao entendermos que a ação linguística visa certos objetivos, compreendemos que essa mesma ação é carregada de intencionalidade. Tal intencionalidade ora pode estar apenas vinculada ao significado da sentença e ora ao significado do falante - esse quer vincular uma informação disponível numa situação comunicativa. Nessa perspectiva, o estudo desenvolvido por Grice (1982) sobre a lógica da conversação está pautado no princípio de que, nas situações comunicativas, os indivíduos dialogam sem a necessidade de se esforçarem para compreender os sentidos das mensagens, uma vez que, durante a comunicação, eles estão cientes de que há informações que um locutor enuncia a fim de que um interlocutor compreenda, ou seja, por trás do que é dito, espera-se o implicado.

Assim, Grice dedica-se a mostrar de que forma, durante a conversação, dizemos e implicamos ao mesmo tempo. Para o autor, o dito e o implicado são uma combinação resultante da compreensão de uma situação comunicativa. Posto isso, relaciona-se o dito à semântica de uma sentença, diretamente vinculado a uma informação gramatical e, por outro lado, o implicado/implicatura se realiza no significado do falante – a inferência/interpretação está vinculada a outros aspectos que estão dispostos na interação, como o contexto.

Isso se dá com base no princípio de que, quando falamos, há uma intenção que esperamos que nosso interlocutor compreenda. Em contrapartida, esse interlocutor também quer capturar a intenção do falante. A ideia é que nós, enquanto locutores ou locutários, não pensamos apenas nos significados proferidos em uma sentença, mas também no que é proporcionado pelo contexto da conversação. Esse comportamento é regido pelo acordo implícito que Grice denominou como princípio da cooperação: “faça sua contribuição conversacional tal como é requerida, no momento em que ocorre, pelo propósito ou direção do intercâmbio conversacional em que você está engajado” (GRICE, 1982, p. 86). Ou seja, para ele, processamos simultaneamente o significado da

sentença (o dito) e o significado do falante (a implicatura).

É importante salientarmos que esse princípio depende da intenção proposta durante a enunciação. Ele é explorado à medida em que os interlocutores de uma conversação vão desenvolvendo o que, aparentemente, sugere ser uma falta que cooperação por parte dos falantes e é, na verdade, uma forma de maximizar a interpretação

Qualquer abandono aparente do princípio de cooperação é uma indicação de que o significado da sentença deve ser ampliado de modo a que o princípio esteja vigente – os interlocutores contam com a racionalidade um do outro e a observância do princípio para dele tirarem proveito e fazerem da comunicação algo dinâmico, racional e eficaz (OLIVEIRA E BASSO, p 34 e 35, 2014).

Nesse sentido, Grice concluiu que há dois tipos de implicaturas que regem a conversação: a) as convencionais, relacionadas ao significado das palavras em uma sentença, e b) as implicaturas não convencionais, denominadas também de conversacionais, que dizem respeito às particularidades dos discursos em diferentes contextos de interações. Assim, a inferência do conteúdo implicado é fundamental para a interpretação de situações que envolvem, por exemplo, humor, ironias, metáforas, críticas, deboches, entre outras, tendo em vista que dependem da percepção que engloba determinados contextos.

Dessa forma, o princípio da cooperação, para Grice (1982), que constituem regras que os falantes devem seguir para conversarem de forma cooperativa e eficiente, é regido com base nas seguintes máximas conversacionais:

1- Máxima de quantidade: relacionada a quantidade informação fornecida.

Faça com que sua informação seja tão informativa quanto requerido/ não faça sua contribuição mais informativa do que é requerido.

2- Máxima de qualidade: Trate de fazer uma contribuição que seja verdadeira,

Não diga o que acredita ser falso.

Não diga senão aquilo que você pode fornecer evidência adequada.

3- Máxima da relação:

Seja relevante.

4- Máxima do modo: trata de como o que é dito deve ser dito

Seja claro.

(GRICE, 1982, p.87).

Essas máximas permitem, portanto, ao falante conversar violando ou explorando alguma delas de forma que o interlocutor faça inferências a partir do que é dito. Assim, com base na crença da intencionalidade da ação linguística, tem-se a ideia de que um falante abandona uma máxima propositalmente para produzir uma implicatura. E para que haja a implicatura conversacional, é preciso que um falante viole o princípio da cooperação, a partir da ruptura, em que um falante abandona uma máxima confiando que seu interlocutor compreenderá o sentido da enunciação, e produza, conseqüentemente, uma implicatura que restaure o princípio.

Portanto, no estudo teórico analítico desenvolvido neste artigo, apontaremos como, através do abandono e exploração das máximas conversacionais, os estereótipos negativos da mulher são reproduzidos no gênero piada. Acreditamos que esse gênero textual conta diretamente com a noção de cooperação para produzir o humor nos textos, bem como as informações vinculadas ao tema de cada piada, como veremos nas análises mais adiante.

Linguagem e gênero social

Os estudos sobre linguagem e gênero social exploram o papel que a linguagem desempenha na construção de representações sociais, no que diz respeito às diferenças linguísticas na linguagem de homens e mulheres, e das relações interpessoais nos contextos socioculturais em que a linguagem é produzida e atualizada. Como pontuam Eckert e McConel-Ginet (1992), “isolar gênero de outros aspectos da identidade social também conduz a generalizações prematuras até mesmo sobre concepções normativas a respeito da feminilidade e da masculinidade” (Eckert e McConel- Ginet, 1992). Nesse sentido, é preciso entender que a linguagem é uma ferramenta para a construção das desigualdades nos papéis desempenhados pelos homens e pelas mulheres e que, dessa maneira, é capaz de perpetuar os estereótipos de gênero, bem com romper com eles.

A forma como as pessoas agem numa situação comunicativa depende das posições que ocupam em comunidades e instituições sociais. Dessa forma, os estereótipos de gênero reproduzidos por meio das ações linguísticas podem interferir no processo de mudança dos papéis sociais desempenhados pelas mulheres. Os espaços e as diferenças marcam a construção linguística entre homens e mulheres em uma dada

cultura, de forma que o falar está associado a posições ocupadas e desempenhadas pelos indivíduos. A linguagem, carregada de intencionalidade, constrói recursos simbólicos, como bem pontuaram Kendall e Tannen (2001), que atualizam e gerenciam os as identidades sociais e culturais dos indivíduos.

Em diálogo com teoria da conversação de Grice, Eckert e McConnell-Ginet (1992), defendem a ideia de que, provavelmente, não precisamos convencer ninguém de que os significados codificados de uma sentença se agrupam e transmitem um conteúdo informacional, mas para que o ouvinte compreenda o que é implicado nas sentenças, ele precisa ir muito além da codificação. Ele precisa conhecer as práticas sociais para entender as implicaturas. Dessa forma, quando falamos sobre as dificuldades de conquista enfrentadas diariamente pelas mulheres, enfatizamos o fato de que os repertórios linguísticos reforçam e corroboram essas situações.

A sentença “mulher gosta de dinheiro”, por exemplo, pela observação do que está codificado, não significa nada demais. Seria apenas o fato de a mulher gostar de ter dinheiro. Entretanto, essa implica, numa visão sexista, de que as mulheres entram em relacionamentos com os homens não por gostarem deles, mas sim do poder aquisitivo que eles apresentam. Esse é um pensamento social compartilhado que despreza o modo de agir dos homens e aponta para a visão deles sobre o que as mulheres buscam em um relacionamento: “as línguas oferecem recursos para representar situações envolvendo múltiplos participantes desempenhando papéis diferentes e atribuindo uma responsabilidade diferencial para o que está acontecendo”³. (ECKERT E MCCONNEL-GINET, 1992, p. 207)

Assim, podemos perceber que os pressupostos de gêneros são enunciados de diversas formas nas situações sociais cotidianas e eles não são marcados por alguma espécie de comprovação empírica das relações entre homens e mulheres, mas sim pela desigualdade da relação desses dois gêneros.

É a prática discursiva, e não a convenção linguística, que é responsável em última instância por muitos (talvez a maioria) dos pressupostos sexistas e heterossexuais transmitidos quando as pessoas usam a linguagem. Ao mesmo tempo, a mudança de padrões de uso da linguagem na prática discursiva pode desempenhar um papel que ajuda a expor e talvez até desalojar pressupostos problemáticos (ECKERT; MCCONNEL-GINET, 1992, p. 207)⁴

³Tradução nossa.

⁴Tradução nossa.

As piadas e a construção das faces das mulheres

A piada é um gênero textual caracterizado pela presença do humor, como sabemos. Entretanto, para isso, a reprodução de estereótipos popularmente difundidos é explorada por meio das máximas conversacionais. A questão em voga neste trabalho é que muitas dessas piadas realizam a manutenção e perpetuação do estereótipo negativo da figura da mulher, em que ela ocupa um lugar socialmente inferior em relação ao homem, como veremos nos exemplos a seguir.

Piada 1:

“Monge: - O que deseja?”

Mulher: - Mestre, eu não sei o que fazer. Toda vez que meu marido chega em casa "bêbado", ele me bate muito.

Monge: - Eu tenho um ótimo remédio para isso. Assim que o seu marido chegar em casa embriagado, basta pegar um copo de chá de erva cidreira e começar a bochechar com o chá. Apenas faça bochecho e gargareje continuamente... E nada mais.

Dois semanas depois ela retorna ao monge e parecia ter nascido de novo.

Mulher: - Mestre, seu conselho foi brilhante! Toda vez que meu marido chegou em casa "bêbado", eu gargarejei, fiz bochecho com o chá e meu marido desmaiou na cama sem me bater!

Monge: - Tá vendo como ficar de boca fechada resolve? ”

Numa piada, a ambiguidade ou a quebra de expectativa são ações esperadas pelo leitor ou ouvinte, tendo em vista que essas são características que figuram nesse gênero textual. Na piada 1, a crença em voga de que as mulheres falam demais é reforçada e implicada a partir da última fala do monge: “Tá vendo como ficar de boca fechada resolve?”. Dessa forma, a máxima do modo não é observada, ou seja, é rompida, uma vez que opera a ambiguidade.

Pode-se entender aí que “boca fechada” é ficar quieta, sem falar nada para que o marido não se aborreça com ela e não a agrida novamente. A representação da imagem social da figura feminina está, então, baseada no estereótipo de que a mulher fala demais e esgota a paciência do homem, sendo a própria responsável pela agressão física que recebe dele.

A intenção de construir o humor consiste justamente na quebra da expectativa de que o remédio fosse da ordem do fisiológico e resolveria de alguma forma o tal

problema, mas, na verdade, corresponde ao ato de manter a mulher com a boca ocupada de forma que não possa falar nada e, assim, não motivar a agressão do homem.

É interessante observar, portanto, como nesse texto a relação de poder socialmente construída cotidianamente é reforçada por um estereótipo falso por comprovação empírica.

Em oposição direta a esse estereótipo [de que as mulheres interrompem os homens com mais frequência], um dos resultados de pesquisa sobre linguagem e gênero mais citados é que são os homens que interrompem as mulheres. [...] Essa descoberta refuta o estereótipo misógino que acusa as mulheres de falarem demais e ajuda a explicar a experiência, relatada pela maioria das mulheres, de que são frequentemente cortadas e interrompidas pelos homens (TANNEN, [1990] 2010, p. 67 e 68).

Mas nesse caso, a piada, como uma forma de criar o risível, reproduz uma construção negativa da imagem social da mulher por meio das relações de poder construídas linguisticamente, ainda que o pressuposto em questão na piada 1, por exemplo, seja falso. Nessa piada, a face positiva da mulher é ameaçada com base na desaprovação e crítica do comportamento da mulher pelo monge, que reproduz, portanto, indiretamente o mesmo comportamento do marido agressor, o de responsabilizar a mulher pela situação ocorrida.

Piada 2

A loira está no bar. Ela chama o garçom e quando este se aproxima, ela se levanta e fala baixinho no ouvido dele:

- Onde é o banheiro?

O garçom responde: -

Do outro lado.

A loira se aproxima do outro ouvido do garçom e diz:

- Onde é o banheiro?

Nessa segunda piada, observamos que houve uma falha na comunicação entre a mulher e o garçom, provocando uma disparidade entre os personagens. Essa incongruência estabelecida pela loira que deflagra o humor. Ao se aproximar do outro ouvido do garçom e repetir a pergunta, a moça demonstra não ter compreendido de forma clara o que o mesmo disse anteriormente. Percebe-se, assim, que a máxima da

quantidade e a máxima do modo não foram respeitadas, tendo em vista que a informação dada pelo garçom à moça não foi suficiente e nem clara para que ela compreendesse que se tratava de uma resposta em relação ao espaço físico do ambiente e não à localização do ouvido, o que acabou gerando ambiguidade em sua fala e, portanto, a deflagração do humor.

Ao ler/ouvir esta piada o sujeito precisará recorrer ao contexto, bem como realizar um processo cognitivo para interpretá-la, isto é, o leitor/ouvinte deverá atentar para as pistas presentes na piada, tal como o conhecimento extralinguístico sobre loiras. Contudo, percebe-se, ao ler a piada, que a representação da imagem feminina nesse tipo de texto está baseada em estereótipos de que a mulher, por ser loira, é vista como burra, denegrindo a imagem de todas as loiras.

Dizer que toda loira é burra, é um conceito depreciativo herdado culturalmente e o produtor ao colocar a mulher como loira na piada, acaba afetando a face positiva desta, bem como das demais loiras, pois chamar alguém de burro é uma ofensa. Nesse sentido, ao produzir a piada, o produtor se utiliza da estratégia de polidez indireta visto que faz uso de insinuações, para denegrir a imagem da mulher, deixando a interpretação por parte do interlocutor.

Piada 3

O rapaz leva a namorada para o motel. Chegando lá, ela tira a roupa, deita-se na cama, abre as pernas e sussurra com voz lânguida:

- Vem, me fazer sentir mulher!

O rapaz tira as roupas, joga-as em cima da moça e diz:

- Toma, lava!

Na terceira piada, percebemos que o humor reside na ambiguidade da fala “me fazer sentir mulher”, que para o homem está relacionada à interpretação de que uma mulher precisa realizar tarefas domésticas, enquanto para a mulher a interpretação está atrelada ao prazer durante a relação sexual. Nessa quebra de expectativa, após a fala da mulher e pela resposta do marido, é que o autor tenta construir o humor. Além disso, a máxima do modo foi rompida, haja vista que a fala da mulher não foi tão clara e objetiva para o homem. Outra máxima que também não é realizada é a da quantidade, pois, aparentemente, a informação dada pela mulher não foi suficiente para evitar a ambiguidade, e contribui para o humor da piada em questão.

Quanto à resposta do homem à moça, vemos que ao jogar suas roupas em cima

dela e mandar que ela as lavasse, ele afeta a face positiva dela, insinuando que a atividade que faz com que uma mulher se sinta como tal é a realização das tarefas domésticas. Para isso, o produtor faz uso, portanto, da estratégia de polidez indireta, tendo em vista que faz uso de expressões indiretas e insinuações, deixando a interpretação aos interlocutores por meio de elementos implícitos baseados nos conhecimentos misóginos compartilhados culturalmente a respeito do papel das mulheres na sociedade.

Posto isso, podemos perceber que a representação da imagem feminina nesta piada está baseada no estereótipo de que “lugar da mulher é na cozinha”. Isto é, essa piada retoma o discurso de que os serviços domésticos são destinados exclusivamente às mulheres. Nesse sentido, essa piada traz à tona um discurso machista e patriarcal, haja vista que coloca a mulher em uma posição submissa ao homem.

Nessa piada, então, há o estereótipo pejorativo herdado culturalmente como forma para deflagrar humor, além daquelas acima citadas, mostrando que há um preconceito de gênero bem presente na sociedade que denigre a imagem da mulher, bem como sua face.

Considerações Finais

Neste trabalho, revisitamos os estudos sobre o gênero textual piada, devido ao foco da análise estar nesse gênero. Além disso, revisitamos também os aspectos das estratégias de polidez e construção de face e o estudo sobre o gênero social e a linguagem com a finalidade de estabelecer uma interface entre os estudos da Pragmática e os estudos de gênero social.

A partir das análises feitas sobre as piadas retiradas da internet via conversas de *Whatsapp*, foi possível perceber que as construções das faces das mulheres, envolvidas em situações comunicativas, estão relacionadas diretamente às diferenças socialmente construídas nos papéis desempenhados pelos homens e pelas mulheres, uma vez que partimos da hipótese de que de que, no gênero piada, a mulher é representada socialmente a partir de uma imagem negativa.

Vimos, também, que as quebras das máximas conversacionais, propostas na teoria de Grice (1982), assim como as estratégias de polidez de Brown e Levinson (1987), interferem na problematização do conteúdo das piadas, de forma que a percepção de um problema social de uma representação negativa da mulher está

condicionada à compreensão das implicaturas inferidas a partir da violação de algumas máximas nos textos e falas dos personagens.

Portanto, é possível dizer que as abordagens utilizadas para este trabalho são complementares e integradoras no sentido de revelar o papel construtor linguístico para a construção de pressupostos negativos sobre a figura da mulher via implicaturas.

Referências

BROWN, P. & LEVINSON, S. *Politeness: Some universals in language usage*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

_____; _____. Universals in language usage: Politeness phenomena. In: ECKERT, P., MCCONNELL-GINET, S. *Saying and Implying*. In: *Language And Gender*. Cambridge. 2003. p. 192 – 227.

GODOI, E; SANTOS. S.L. *Uma abordagem pragmática para a análise e interpretação da piada*. Disponível em: http://www.uces.br/ucs/tplSiget/extensao/agenda/eventos/vsiget/portugues/anais/textos_ator/arquivos/uma_abordagem_pragmatica_para_a_analise_e_interpretacao_da_piada.pdf Acesso em: 02 de fevereiro de 2017.

GOFFMAN, E. A elaboração da face: uma análise dos elementos rituais na interação social. In: GOODY, E. N. *Questions and politeness: Strategies in social interaction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1978. p. 56-289.

_____. *A representação do eu na vida cotidiana*. Tradução de Maria Célia Santo Raposo. Petrópolis: Vozes, 2011.

GRICE, H. P. Lógica e Conversação. In: DASCAL, M. (org). *Fundamentos metodológicos da linguística: Pragmática - problemas, críticas, perspectivas da linguística*. Campinas: Unicamp. p. 81-103, 1982.

FIGUEIRA, S. A. (Org.). *Psicanálise e ciências sociais*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1980.

KENDALL, S; TANNEN, D. Discourse and Gender. In: SCHIFFIN, D.; TANNEN, D.; HAMILTON, H (Orgs.). *The Handbook of discourse analysis*. Oxford: Blackwell, 2001.

LAKOFF, R., Linguagem e lugar da mulher. In: OSTERMANN, A. C., FONTANA, B. (Orgs.). *Linguagem, Gênero, Sexualidade: clássicos traduzidos*. São Paulo: Parábola Editorial, 2010, p. 13-30.

MARCUSCHI, L.A. *Produção textual, análise de gêneros e compreensão*. São Paulo: Parábola, 2008.

OLIVEIRA, R. P., BASSO, R. M. *Arquitetura da Conversação: teoria das implicaturas*. São Paulo: Parábola Editorial, 2014.

SAITO, C. L. N.; NASCIMENTO, E. L. *Preservação de face e polidez: um jogo de sedução nas interações face a face*. Disponível em: <<http://www.diritto.it/archivio/1/20656.pdf>> Acesso em: 20 de junho de 2016.

SANTOS, S.L. *O enigma da piada: convergências teóricas e emergência pragmática*. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2014.

TANNEN, D. Quem está interrompendo? Questões de dominação e controle. In: OSTERMANN, A. C., FONTANA, B. (Orgs.). *Linguagem, Gênero, Sexualidade: clássicos traduzidos*. São Paulo: Parábola Editorial, 2010, p. 93-108.

COMO SER ENGRAÇADO E NÃO APENAS UM IDIOTA: UM ESTUDO DA REFERENCIAÇÃO E DO HUMOR NA DESCICLOPÉDIA

Glaucimere Patero Coelho¹

RESUMO: O presente trabalho tem como objeto de estudo o processo de referenciação no escopo da Linguística Textual de base sociocognitiva interacional, com vistas a investigar a construção dos referentes (objetos-de-discurso), como estratégia textual discursiva que provoca a deflagração do sentido humorístico em artigos da desciclopédia. O site desciclopédia foi escolhido como ambiente de análise por favorecer a construção do sentido em situações reais de interação, haja vista que seus artigos são produzidos de forma livre e colaborativa por seus leitores, podendo ser alterados, desde que respeitem as normas instituídas pelo site. Dentre temas sociais de grande relevância, o artigo “político” foi selecionado, com a proposta de ser analisado mediante a construção e reconstrução dos referentes no discurso humorísticomanifesto como crítica social na opinião pública. A construção dos objetos-de-discurso como protagonista na deflagração do humor, visando à análise das formas linguísticas referenciais, será fundamentada nos pressupostos teóricos de Mondada & Dubois (2003), Koch & Marcuschi (1998) e Koch (2009), concernente aos estudos do humor recorremos a Travaglia (1990,1992), Possenti(1998/ 2010) e Carmelino (2009, 2012).

PALAVRAS-CHAVE:Referenciação; humor, Desciclopédia; político.

ABSTRACT: The present work aims at studying the process of reference in the scope of Text Linguistics of socio-cognitive interactional perspective, in order to investigate the construction of referents (discourse-objects) as a discursive textual strategy that causes the deflagration of humorous sense in the articles of Uncyclopedia. The Uncyclopedia site was chosen as an analysis environment because it favors the construction of meaning in real situations of interaction, considering that its articles are produced in a free and collaborative way by its readers and they can be modified as long as the changes respect the norms established by the site. Among social topics of great relevance, a "political" article was selected, with the aim of being analyzed through the construction and reconstruction of referents in the humorous discourse manifested as a social critic in public opinion. The construction of discourse-objects as a protagonist in the triggering of humor, aiming at the analysis of referential linguistic forms, will be based on the theoretical assumptions of Mondada & Dubois (2003), Koch & Marcuschi (1998)and Koch (2009). With regard to the studies of the humor we resort to Travaglia (1990/1992), Possenti (1998/2010) and Carmelino (2009, 2012).

KEYWORDS: Reference; humor; Uncyclopedia; political.

¹ Doutoranda em Estudos Linguísticos (UFES) e mestre em Estudos Linguísticos (UFES) . E-mail: glauci.patero@hotmail.com.

Referenciação: Texto e Cognição

Os estudos linguísticos se interessam pela linguagem em suas diversas perspectivas, sendo que a inter-relação entre linguagem, mundo e pensamento tem conquistado um espaço ímpar, sobretudo quando estabelecida no plano textual discursivo, em que a língua é compreendida de forma dinâmica, variável e cognitiva que denota uma atividade social de negociação. Nesse seguimento teórico, ancorado na Linguística Textual de base sociocognitiva interacional, quando o objetivo é analisar a ação dos interlocutores como sujeitos socialmente constituídos e ativos na produção de sentido, é perceptível que os estudos sobre o fenômeno da referenciação despontam de forma privilegiada.

A ênfase firmada na progressão referencial justifica-se, pois referir não é uma atividade de rotular elementos presentes em um mundo preexistente, mas sim é um dispositivo de articulação entre elos coesivos que levam à coerência textual de forma elaborada. Portanto, pode-se compreender que a referenciação não está alusiva a uma simples atividade de nomear objetos ou pessoas, mas sim à construção da realidade por visões discursivas diferenciadas, mediante ações interativas praticadas entre os interlocutores, pois conforme Marcuschi (2001) a referência deve ser tratada dentro das práticas comunicativas, em que a linguagem é uma atividade colaborativa.

Mondada e Dubois (2003, p. 18) consideram a atividade referencial como uma “construção de objetos cognitivos e discursivos na intersubjetividade das negociações, das modificações, nas ratificações de concepções individuais e públicas do mundo.”. As autoras ao trazerem à baila a influência de questões cognitivas e culturais no plano interativo de discursivização elevam a noção de referência para referenciação e os referentes passam a ser objetos-de-discurso. A construção dos objetos-de-discurso se processa por ações cognitivas, pragmáticas, semânticas e Contextuais, fatores estes que norteiam o ponto de vista empregado pelos sujeitos.

Os objetos-de-discurso não se confundem com a realidade extralingüística, mas (re) constroem-na no próprio processo de interação. Ou seja: a realidade é construída, mantida e alterada não somente pela forma como nomeamos o mundo, mas, acima de tudo, pela forma como, sociocognitivamente, interagimos com ele: interpretamos e construímos nossos mundos por meio da interação com o entorno físico, social e cultural (KOCH, 2009, p. 61).

Conforme já fora explanado a progressão referencial não ocorre de maneira despreziosa, mas sim elaborada por estratégias favorecidas pela plasticidade dos

objetos-de-discurso, possibilitando modificações e adaptações de acordo com o ponto de vista que o enunciador pretende adotar. Dentre os estudos sobre as estratégias de construção dos objetos-de-discurso, a contribuição teórica de Koch (2009, p. 62), permite analisar esse processamento pelo intermédio das seguintes operações básicas.

1. Construção/ ativação: operação pela qual um “objeto” textual até então não mencionado é introduzido, passando a preencher um nóculo (“endereço” cognitivo, locação) na rede conceitual do modelo de mundo textual: a expressão linguística que o representa é posta em foco na memória de trabalho, de tal forma que esse “objeto” fica saliente no modelo.

2. Reconstrução/reativação: operação pela qual um nóculo já presente na memória discursiva é reintroduzido na memória operacional, por meio de uma forma referencial, de modo que o objeto-de-discurso permanece saliente (o nóculo continua em foco).

3. Desfocalização/desativação: operação que ocorre quando um novo objeto-de-discurso é introduzido, passando a ocupar a posição focal. O objeto retirado de foco, contudo, permanece em estado de ativação parcial (stand by), podendo voltar à posição focal a qualquer momento; ou seja, ele continua disponível para utilização imediata na memória dos interlocutores.

Nos postulados de Koch e Marcuschi (1998, p. 170), a progressão referencial “diz respeito à introdução, preservação, continuidade, identificação, retomada, etc. de referentes textuais, tidas como estratégias de designação dos referentes.”. Ainda segundo os autores, na manutenção dessas operações, as anáforas ganham visibilidade e podem ser divididas em dois subgrupos que são: as anáforas diretas (*AD*), também nomeadas de correferenciais e as anáforas indiretas (*AI*),

Para melhor compreender a distinção entre ambas, Marcuschi (2005, p. 53) considera conveniente salientar que as anáforas indiretas “trata-se de uma estratégia endofórica de *ativação* de referentes novos e não de uma *reativação* de referentes já conhecidos, o que constitui um processo de referenciação implícita”, isto é, ocorrem, sem que haja um referente explícito no texto ou no contexto cognitivo, podendo, muitas vezes, serem ancoradas por estratégias inferenciais presentes em conhecimentos que formulam a trama textual. De outro modo “Em geral, postula-se que as *AD* retomam referentes previamente introduzidos, estabelecendo uma relação de co-referência entre anafórico e seu antecedente” (MARCUSCHI, 2005, p.55), isto é, são responsáveis pela

manutenção da cadeia referencial do texto a partir da retomada de termos antecedentes já inseridos.

Ainda, acerca da atividade de referenciação é oportuno destacar que o indivíduo participa da ação discursiva por meio de técnicas que fomentam uma reformulação textual, isto é, o sujeito dispõe de informações que ele emprega no texto, de acordo com suas próprias escolhas, e que se manifestam por meio de categorias dentro do plano linguístico, textual e discursivo, unindo a práxis, a linguagem e a percepção. “Este sujeito constrói o mundo ao curso do cumprimento de suas atividades sociais e o torna estável graças às categorias – notadamente às categorias manifestadas no discurso.” (MONDADA & DUBOIS, 2003, p. 20).

Consoante às autoras, é válido destacar que devido à variabilidade de categorias disponíveis, os referentes podem ser categorizados e recategorizados de forma dinâmica. Ainda acerca da escolha por determinada categoria, o ponto de vista adotado condiciona a seleção mediante o imbricamento de fatores contextuais, dentre eles os aspectos históricos, sociais, o posicionamento ideológico, que pode ser decisivo para a categorização dos objetos-de-discurso. De acordo com Cortez e Koch (2013, p. 10), “o ponto de vista (PDV) não se limita à expressão de uma percepção e integra julgamentos e conhecimentos que o locutor e/ou enunciador projetam sobre o referente.”.

Notadamente, para a construção desse arranjo textual anafórico, as escolhas lexicais despontam com grande vivacidade por apresentar uma significação extralinguística, uma vez que o sujeito tem a seu dispor um repertório de lexemas armazenados em sua memória discursiva, e que foram adquiridos pela junção de informações ao longo de sua trajetória de vida. Ao realizar uma seleção lexical para a manutenção de um processo comunicativo, o enunciador constrói sinais relevantes que orientam a defesa de um ponto de vista, sendo possível observar questões que vão além das variedades linguísticas, pois refletem sua identidade e seu posicionamento ideológico.

Com base nesses aspectos é que desponta o interesse em estudar os artigos do site desciclopédia, por serem criações livres, em que cada leitor interage e contribui de forma criativa, deixando ressaltar impressões individuais que se mesclam às dos outros colaboradores. Sobretudo com a intencionalidade de construir uma mesma proposta de sentido, que se mantém ao longo do processo de construção textual.

Com base no exposto, para construir a parte analítica do presente trabalho, o olhar lançado para as escolhas lexicais ganha destaque, primeiramente por se tratar da análise de um artigo da desciclopédia, cuja estrutura é descritiva, próxima ao verbete, tendo como função informar e explicar conceitos, servindo de consulta, por isso, geralmente apresentam uma objetiva explanação de termos. Em segundo lugar, porém como fator principal, sabendo-que os artigos apresentam uma estrutura e funcionalidade diferentes de uma enciclopédia tradicional, o léxico empregado permite inferir muito mais do que a descrição de conceitos, pois ao parodiar a descrição dos termos eleva o caráter meramente informativo a um plano caricatural, com a construção de um sentido humorístico muito além do jocoso.

O humor nos artigos da desciclopédia

“A Desciclopédia é um site de humor debochado e seu conteúdo não deve ser levado a sério”. Assim está descrito na apresentação do site que complementa que o humor não deve ser dissociado daquilo que é propriamente humano, justificando sua proposta de criação e de estilo humorístico adotado.

Em regra geral, a definição do termo humor vem associada ao riso, ao que é cômico, e mantém relações peculiares com diversos assuntos de ordem linguística, culturais, sociais, históricos, desvelados por interações cognitivas e interacionais. Assim, alguns teóricos abordam de uma forma mais distinta o termo e elevam os estudos do humor para além do risível, direcionado a um projeto de dizer que revela um sujeito sócio-historicamente constituído, ativo e participante, conforme discorre Luiz Carlos Travaglia (1990, p. 55):

O humor é uma atividade ou faculdade humana cuja importância se deduz de sua enorme presença e disseminação em todas as áreas da vida humana, com funções que ultrapassam o 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.

É pertinente destacar que Travaglia (1990) valida que o humor e o riso são inerentes, e entende o humor como a capacidade humana de desvelar, por meio do riso, sob a aparência do “não-sério”, aspectos da repressão imposta pela sociedade. Seguindo esse entendimento, o autor evidencia que é “uma forma de revelar e de flagrar outras possibilidades de visão de mundo e das realidades naturais ou culturais que nos cercam,

e, assim, de desmontar falsos equilíbrios” (p. 55), e acrescenta por vezes que o humor propõe “o ataque ao estabelecido, à censura, ao controle social” (p.59). Consoante aopensamento de Travaglia, Sírío Possenti descreve o humor apontando algumas características:

[...] o humor [...] tem suas regras, seu universo, suas funções. Haverá certamente alguma relação com a realidade, mas construída segundo as regras do humor, análogas às da ficção. Nem retrata, pois não tem pretensões sociológicas, nem prega diretrizes, pois não tem função educativa ou moralizante. Contudo, não deixa de ter algum papel, de retratar à sua maneira os fatos e as pessoas (exagerando-os, caricaturizando-os, ridicularizando-os) [...]. E os leitores ou ouvintes fazem com isso o que lhes der na telha – segundo seus valores e ideologias (POSSENTI, 2010, p.179).

Ainda define Travaglia (1992) que é fundamental compreender que existem estratégias para construção do discurso humorístico, tais como a cumplicidade, a mistura de lugares sociais, a ironia, a ambiguidade, a contradição, a sugestão, a descontinuidade tópica, a paródia, o jogo de palavras, o quebra-língua, o exagero, o desrespeito a regras conversacionais, as observações metalinguísticas e a violação de normas sociais, o uso de estereótipos. Lins (2002, p. 18) salienta que “a produção do humor se faz por processos interativos, nos quais não só os fenômenos linguísticos, mas também fatores de ordem psicológica e social geram condições para a produção do humor”.

De acordo Bergson (2001) o humor e a comicidade estão vinculados ao processo interativo entre os participantes, e se evidenciam no fenômeno sociocultural. Podemos assim dizer que o estudo focado no discurso humorístico tem ganhado cada vez mais relevância, principalmente por estar ligado à cultura popular, em que a comicidade se manifesta por meio de sátiras, de ironias, de paródias, de estereótipos e apresentam várias funções em um ambiente discursivo. Portanto, o humor pode abranger qualquer assunto, pois está presente em diversos eventos dialógicos e contextuais, em que o saber linguístico cotidiano se manifesta principalmente nos variados gêneros, não ficando as produções digitais fora deste universo.

Em destaque no presente trabalho objetiva-se fixar o olhar sobre os colaboradores que utilizam o humor com função de deflagrar o riso, mas não de maneira despreziosa, pois recorrem à comicidade como mecanismo de denúncia para retratar um escape aos desgastes, às desesperanças, aos sentimentos frente às desordens da sociedade. Carmelino (2012, p. 48), ao trabalhar o humor em uma abordagem retórica e argumentativa, defende que: “a denúncia é uma espécie de crítica dirigida especialmente

aos comportamentos que não são admitidos pelas normas sociais explícitas, mas que são praticados graças à dissimulação, à hipocrisia e à convivência social das pessoas.”.

O humor aponta uma manifestação da linguagem sendo importante conhecer as circunstâncias de sua produção. No caso do site desciclopédia que é construído com a ferramentawiki, um software livre que permite aos usuários uma criação e uma refacção de textos, podemos dizer que, em qualquer hora, e em qualquer lugar que o internauta esteja, ele pode modificar o que alguém já fez, mas não só para manter o objetivo do site, percebemos que a construção de sentido denota que autores diversos comungam de um ponto de vista semelhante, e o revela com a mesma intencionalidade. Isto é, cada autor se relaciona com o texto fortalecendo a essência colaborativa no ato de produção.

Com foco nos estudo sobre humor, visando aprofundar um olhar analítico dos artigos produzidos pelos internautas na desciclopédia, foi então selecionado o artigo que retrata a imagem do político, pois faz parte dos diálogos do povo de forma contundente. A análise seguirá fundamentada na observação das estratégias linguísticas para deflagração do humor, todavia tendo na progressão referencial o suporte basilar para investigar a fecho linguístico que deflagra a comicidade.

O humor dos desciclopedianos: Análise do objeto-de-discurso “político”

Neste tópico faremos a análise de fragmentos de um artigo retirado da desciclopédia, foi selecionado o político como objeto-de-discurso, personagem que marca presença de forma contundente nas relações dialógicas, sendo estereotipado histórico e socialmente. É relevante considerar que o próprio site se intitula “livre de conteúdo”, sem apresentar responsabilidade autoral, sem a necessidade de buscar referenciais teóricos para validar a construção de cada conceito, logo sem compromisso com o certo e errado, com o politicamente correto.

Apresentando um espaço de significação com ênfase no discurso humorístico, os artigos da desciclopédia revelam-se propícios para análise do processo de referenciação, sobretudo quanto à construção dos referentes, pois após serem ativados são constantemente recategorizados por diferentes autores em um mesmo plano textual. Por representarem diversos pontos de vista é possível apontar que o fluxo referencial segue mediante escolhas lexicais realizadas denotando uma intencionalidade comum, nesse caso sobressaindo a deflagração do humor. Destarte o político torna-se objeto de

interesse para os desciclopedianos, pois podem de forma humorística retratar a imagem desta figura pública. Conforme vemos no fragmento textual abaixo:

- (1) **Político**, criatura abominável que se alimenta do sangue do povo, mais conhecidos como FDP essa espécie é altamente primitiva e ainda não consegue fazer coisas fáceis como: falar (a não ser no horário político), escrever, etc. Mas essa espécie tem algumas habilidades comuns nos dias de hoje como roubar e sugar, o que vem causando um ampla proliferação da espécie pelo mundo, em especial nos países mais pobres onde a população gera as condições ótimas para o desenvolvimento de alcateias e hordas de políticos (Político. Desciclopédia. 11/04/2017- grifo nosso).

No fragmento textual (1), nota-se que o referente “político” sofre uma ativação não ancorada e após ser introduzido é categorizado pelo sintagma nominal “criatura abominável”, podendo o leitor inferir que se refere àquele que amedronta e apavora, que causa repulsa, em efeito contrário ao medo causando comicidade. Ainda no mesmo enunciado esse objeto-de-discurso é recategorizado como sendo “o que se alimenta do sangue do povo”, reforçando a noção de perigo, porém com efeito humorístico, pois em um plano léxico semântico apresentam uma relação de sentido que denota ser o “político” uma ameaça à sociedade.

De acordo com a teoria de Bergson (2001) a comicidade está associada à sociedade e à cultura de certos grupos, assim observa-se que a cadeia referencial anafórica segue pela sigla FDP em “mais conhecidos como FDP...”, para compreender essa recategorização, o leitor precisa de um esforço cognitivo e de retomar os seus conhecimentos prévios associando FDP à abreviação de “Filho da puta”. Notadamente o uso de palavras de baixo calão, popularmente conhecido por palavrões, é bastante difundido nos diálogos cotidianos, sobretudo na internet, quando a intenção é reproduzir um desabafo, uma crítica de caráter ofensivo, evidenciando segundo a teoria bergsoniana que o humor exerce uma função social, como dispositivo de denúncia ao desvio de comportamento e dos padrões da sociedade.

É importante observar que o objeto-de-discurso segue recategorizado pelo termo genérico “espécie”, junto ao predicado do sujeito “altamente primitiva”, em que o advérbio “altamente” cria um efeito de intensidade e faz menção a uma existência que vem desde os primórdios da sociedade. Logo, o fluxo referencial vem reforçado na descrição estereotipada do político como sendo alguém limitado que não consegue realizar coisas básicas e inteligíveis como falar e escrever, denotando uma crítica ao

insinuar que o político só fala em tempos de eleição, no horário que é reservado à suas promessas de campanha.

Embora o emprego do termo “espécie” apareça de forma generalizante, isto é, não específica para o referente um lugar na classificação taxonômica, ocorre repetidamente associado à imagem estereotipada de um indivíduo que provoca prejuízos à sociedade, conforme é mantida pela sequência explicativa dos seus atos, como o fato de roubar e sugar. Ao agrupar os políticos em alcateias (coletivo de lobos) e hordas (grupo de indisciplinados e invasores), apresenta uma recategorização por analogia, pois coloca em um mesmo patamar léxico semântico, a alcateia e as horas de políticos.

Um importante mecanismo linguístico responsável pela construção do humor é a paródia, que segundo Travaglia (1992, p. 63) “alude ao original ridicularizando-o, normalmente pelo caricatural”. Consoante a Travaglia, Carmelino (2009, p. 26) salienta que “esse fenômeno lança mão da forma de um texto, alterando o conteúdo para criticar não o texto fonte, mas qualquer elemento da sociedade”. Conforme o fragmento abaixo é possível perceber que os desciclopedianos produzem, portanto, uma paródia do dicionário oficial ilustrado de Língua Portuguesa, que em sua versão original traz conceitos verídicos, sendo satirizado, objetivando prestar juízo de valor à conceituação do termo “político”. Vejamos:

- (2) O [Dicionário](#) Oficial Ilustrado de Língua Brasileira define político como um bando de vigaristas que existem unicamente para roubar os otários que os elegeram, assim, através de roubo direto, ou de artimanhas elaboradas ou não, se apoderam de formas não lícitas das posses daqueles que labutam todos os dias, e, também faz isto de forma lícita ao criarem leis que transformam atos ilegais em legais, desde que sejam eles que os cometam. As quadrilhas dos políticos são denominadas de [partido](#). Normalmente, os políticos se reúnem no Cãogresso Nacional, cujas reuniões são chamadas de sessões, nas quais se fazem discursos e debates que são verdadeiras cachorradas, (Político. Desciclopédia. 11/04/2017- grifo nosso).

Segundo os desciclopedianos, no fragmento (2) a definição de político aparece recategorizada pela expressão nominal “bando de vigaristas”. Para Travaglia (1990, p. 72) o humor “é uma espécie de arma de denúncia” e a comicidade surge pela sátira aos desvios cometidos por alguém ou por alguma instituição ou a quem a represente, assim vigaristas deixa bem claro a intencionalidade de estereotipar o político como sendo aquele que engana as outras pessoas e disso intenta tirar proveito. Esta denúncia se reforça pela sentença explicativa que agrega à existência dos políticos a única atitude de empregar meios fraudulentos e ilícitos para roubar de seus eleitores, categorizados como

sendo “otários” que labutam todos os dias, atitudes estas que ao serem tomadas vem de encontro à imagem que os políticos deveriam prezar junto à sociedade.

O humor causa um efeito risível de criticidade bem evidente no emprego das expressões lexicais que reforçam a imagem estereotipada do político corrupto. Ao sumarizar o grupo de partido político pela anáfora indireta “quadrilha” mobiliza os conhecimentos armazenados na memória do leitor e levam a associação entre os políticos como integrantes de uma organização criminosa. O emprego desse lexema configura uma imagem negativa aos partidos políticos, podendo relacionar “bando de vigaristas” e “quadrilha de políticos” como sinonímias, pois carregam a mesma carga semântica.

- (3) Há várias teorias sobre a origem dessa praga abominável, e desprezível. Uma delas é de que uma das pragas do Egito (a 171ª praga, o enxame de *politicuscorruptus*) tenha migrado em um comboio de macarrão instantâneo para o [Brasil](#) e se espalhado para o resto do mundo. No Brasil ela começou com a monarquia e se espalhou posteriormente no senado.

Atualmente, afeta qualquer um: metalúrgico semi-analfabeto, estilista [gay](#), empresário buscando novos lucros, mulher de ex-candidato à presidência, coronel nordestino, sociólogo desempregado, cantor de forró, sindicalista, ex-guerrilheiro, membro do MST, líder religioso, jogador de War metido à ministro da economia...

A teoria mais aceita pela ciência é a de que seja uma contaminação pelo vírus *FDP Human vírus*. Essa doença é extremamente contagiosa entre partidários políticos, que torna o recipiente num vampiro insaciável sugador de dinheiro, verbas públicas e peitos de estagiárias. É incurável, pois é (inexplicavelmente) fortalecida pelo povo de 4 em 4 anos (Político. Origem. Desciclopédia. 11/04/2017- grifo nosso).

Na busca por explicar a origem do político, no fragmento (3), ocorre uma correferencialidade anafórica entre “praga abominável” e “desprezível”, pois se referem ao mesmo objeto-de-discurso, que em termos gerais manifestam o humor pela ironia. O humor nesse caso é complementado pelo enunciado que segue ao teorizar a origem dos políticos catalogando-os como uma das pragas do Egito. Colocada entre parênteses a expressão nominal “a 171 praga, o enxame de *politicuscorruptus*” faz alusão ao artigo 171 do Código Penal Brasileiro “Obter, para si ou para outrem, vantagem ilícita, em prejuízo alheio, induzindo ou mantendo alguém em erro, mediante artifício, ardil, ou qualquer outro meio fraudulento”, bem como faz uma paródia com a taxonomia e classifica a espécie em *politicuscorruptus*, reforçando a imagem ligada à corrupção, o que funciona como gatilho para o humor. Ainda o mesmo parágrafo apresenta a pronominalização anafórica como estratégia de referência, como se pode observar o pronome ela, que remete ao objeto-de-discurso.

“Atualmente, afeta qualquer um” nessa sequência em que o sujeito é elíptico, é preciso que o leitor faça um esforço cognitivo para compreender que há uma remissão recategorizadora para “praga do Egito”. Portanto, o humor é deflagrado em forma de denúncia, mas requer do leitor que ele ative em sua memória conhecimentos envolvendo personalidades ligadas à política nacional, não com a citação de nomes, mas sim de características que os identificam por estarem envolvidos em movimentos sociais, artísticos e midiáticos, tornando-os popularmente conhecidos. A denúncia se baseia no perfil de figuras públicas, que nem sempre possuem um preparo e uma experiência para exercercargo político em defesa de interesses públicos, vislumbrando muitas vezes interesses particulares.

No último parágrafo o objeto-de-discurso “político” sofre uma desativação permanecendo em estado de ativação parcial (*stand by*). Assim, é introduzido um novo referente, sendo “vírus FDP *Human vírus*” fazendo uma sátira à classificação taxonômica do vírus, juntamente da abreviação de “FDP- Filho da puta”, expressão já utilizada no decorrer do texto de forma pejorativa. Esse referente é retomado e mantido pelo substantivo “doença”, podemos assim dizer que a descrição desse referente ao longo do parágrafo colabora para sua categorização, pois as expressões adjetivas “extremamente contagiosa” e “incurável”, reforçam o plano argumentativo.

Tendo ocupado um lugar na memória discursiva, o objeto-de-discurso “político” é reativado pelo substantivo “o recipiente”, que tem função anafórica hiperonímica, essa expressão retoma um grupo maior “partidários políticos”, e recategoriza o objeto-de-discurso que ao ser contaminado pelo vírus, vem a ser tornar um “vampiro insaciável, sugador de dinheiro, verbas públicas e peitos de estagiárias”.

Seguindo a perspectiva teórica adotada, observamos que a continuidade referencial anafórica foi construída e mantida por expressões nominais que se aproximam em um plano léxico semântico. Reiteramos que a observação do léxico se fez relevante, pois representa os saberes compartilhados entre interlocutores integrantes de determinada comunidade linguística, mais precisamente compõem um acervo disponível na memória de um grupo sócio-linguístico-cultural, que ao ser empregado em eventos textuais discursivos reflete na construção de sentido ao construir a realidade de acordo com o ponto de vista que se pretende expor.

Considerações finais

Estudar textos humorísticos é um trabalho prazeroso, mas nada fácil em virtude dos mecanismos linguísticos, textuais e discursivos que desvelam os efeitos de sentido provocados. Trilhar pelos caminhos da comicidade é um desafio, sobretudo por que requer uma maturidade teórico-metodológica que contemple cada aspecto do dizível e do risível presente nos eventos textuais.

Conforme foi mencionado, é consenso entre a maioria dos teóricos abordados que o humor é intrínseco às atividades humanas, logo vem acompanhando os avanços tecnológicos da modernidade. Nesse universo a sociedade em rede tem se manifestado dentro de um processo de interação cada vez mais complexo, o que tem despertado o interesse em abordagens teóricas que direcionam o olhar em pontos específicos, como é o caso da progressão referencial como gatilho na deflagração do humor. Assim, diante do que foi percorrido na parte teórica e analítica do presente trabalho, é pertinente apresentar algumas considerações:

Notadamente, a proposta teórica pautada no fenômeno da referenciação possibilitou trabalhar com a cognição, com o interacional e com o plano linguístico discursivo mobilizado pelos sujeitos dentro de práticas sociais e enunciativas. Portanto, chamou atenção o site desciclopédia, pelo vasto repertório de artigos disponíveis em que a cibercultura se manifesta por uma autoria colaborativa. É pertinente esclarecer que estando diante de uma autoria desconhecida, ao selecionar um objeto-de-discurso as estratégias empregadas no processo de referenciação não foram analisadas a fim de apontar o perfil, a origem e a quantidade dos colaboradores, pois não encontramos espaço para levantar tais hipóteses, uma vez que a wiki é um software livre e que permite modificações a qualquer tempo e por diversos internautas.

Destarte, os efeitos de sentido construídos por visões discursivas diferenciadas, foram os pilares que motivaram a presente pesquisa. Durante o trajeto analítico percebeu-se que dentre os mecanismos utilizados para a construção do objeto-de-discurso “político”, destacaram-se os estereótipos, as paródias, juntamente com as inferências, os conhecimentos prévios e os saberes partilhados produzindo um discurso humorístico uníssono. O humor foi articulado intencionalmente, ecoando como uma liberação denunciativa dos interesses de classes em satirizar a imagem pública de políticos como representantes do povo, assim visando por meio do humor denunciar práticas recorrentes de corrupção. A classe política apresenta uma imagem desgastada e

empática no meio da sociedade, sendo constantemente reproduzida em diversos gêneros, como charges, piadas, crônicas, verbetes, tornando-se até personagens de programas humorísticos. A desciclopédia, site com a intenção de abrir um espaço para a liberação do humor, não deixaria de colaborar na manutenção deste estereótipo tão usual nas práticas comunicativas.

Referências

BERGSON, H. *O Riso: ensaios sobre a significação da comicidade*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CARMELINO, A. C. Humor: uma abordagem retórica e argumentativa. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo* - v. 8 - n. 2 - p. 40-56 - jul./dez. 2012.

_____. Dicas do Casseta& Planeta para você se dar bem na vida...: em foco a constituição do humor. In: *Revista Saberes Letras: lingüística, língua, literatura*. Faculdade Saberes. – v.7, n.1. – Vitória: Saberes Instituto de Ensino Ltda. p. 22-40, 2009. ISSN: 1679-3374. Disponível em <http://www.saberes.edu.br/downloads/REVISTA_SABERES_IETRAS_1_EDICAO_ON_IINE.pdf>

KOCH, I. G. V. ;MARCUSCHI, L. A. Processos de referenciação na produção discursiva. *D.E.L.T.A* . 14, 1998: p. 169-190.

_____. *Introdução à linguística textual: trajetórias e grandes temas*. 2º ed. São Paulo. Editora WMF Martins Fontes, 2009.

_____. CORTEZ. S. L. A construção do ponto de vista por meio de formas referenciais. In: CAVALCANTE, M. M.; LIMA, S.M.C. *Referenciação: teoria e prática*. São Paulo: Cortez, 2013.

LINS, M. P. P. *O humor nas tiras de quadrinhos: uma análise de alinhamento e enquadres em Mafalda*. Vitória: Grafer. 2002.

MARCUSCHI, L. A. Anáfora indireta: o barco textual e suas ancoras. In: KOCH, I. G. V.; MORATO, E. M.; BENTES, A. C. (orgs.). *Referenciação e Discurso*. São Paulo: Contexto, 2005, p. 53-101.

MONDADA, L.; DUBOIS, D. Construção dos objetos de discurso e categorização: uma abordagem dos processos de referenciação. In: CAVALCANTE, M. M.; RODRIGUES, B. B.; CIULLA, A. (Orgs.). *Referenciação*. São Paulo: Contexto, 2003. p. 17-52.

POLÍTICO. Desciclopédia, 11 abril. 2017. Disponível em: <<http://desciclopedia.org/wiki/Pol%C3%ADtico>> . Acesso em: 11 abril . 2017.

POSSENTI, S. *Os humores da língua*. São Paulo: Mercado das Letras, 1998.

_____. *Humor, língua e discurso*. São Paulo: Contexto, 2010.

TRAVAGLIA, L. C. Uma introdução ao estudo do humor pela linguística. *D.E.L.T.A*, v. 6, n. 1, 1990, p. 55-82.

_____. O que é engraçado? Categorias do risível e o humor brasileiro na televisão. In: *Leitura: Estudos linguísticos e literários*. Maceió: Universidade Federal de Alagoas, n. 5, 6, p. 42- 79, 1992.

HUMOR, ENGENHO E ARTE: UM “PATO AO TUCUPI” DE MARCELO SANDMANN

Lucas dos Passos¹

RESUMO: A poesia de Marcelo Sandmann pode ser caracterizada, em geral, como irônica, bem-humorada, dada a peripécias linguísticas e dotada de um dinamismo e uma rarefação típicos da contemporaneidade, inclusive pelo diálogo que estabelece entre a “cultura erudita” e a popular; de igual modo não são raros os poemas de elevada voltagem erótica e também aqueles que lidam com as formas tradicionais, como o soneto de métrica regular. Todos esses traços são colocados em pauta em “Pato ao tucupi (uma breve digressão herói-cômica)”, poema de seu segundo livro que põe em cena a inusitada relação entre um homem de meia idade e uma jovem “de-menor” numa suíte de motel. Ao longo das 24 estrofes compostas segundo o esquema camoniano d’*Os Lusíadas*, Sandmann une a sucessão de eventos risíveis a jogos de linguagem que intensificam a comicidade dos versos. Para a análise desse humor – que, autoirônico, se volta contra o próprio autor e protagonista do pequeno enredo poético (uma vez que, em diversos momentos, é dele que se ri) –, além da leitura de dados e formas da tradição evocados pelo poeta, virão à baila os estudos de Freud acerca do chiste e o ensaio de Henri Bergson sobre o riso.

PALAVRAS-CHAVE: Marcelo Sandmann. Linguagem humorística. Poesia e humor. Poesia brasileira contemporânea.

ABSTRACT: Marcelo Sandmann’s poetry can be generally characterized as ironic, humorous, given to linguistic feats and gifted with a dynamic and rarefied quality typical of contemporaneity, moreover because of the dialogue established between the popular and the “erudite culture”; by the same token, the poems with elevated erotic voltage are not rare, as well as those dealing with the traditional forms, like the sonnet of standard metric. All these traits are called upon in “Patoao Tucupi (umabrevedigressãoherói-cômica)”, a poem from his second book that stages the unusual relationship between a middle aged man and an underage girl in a hotel suite. Throughout the 24 stanzas composed according to the camonian scheme from *Os Lusíadas*, Sandmann joins the succession of ludicrous events to language play that intensify the comicalness of the verses. For the analysis of this humor – of which, self-ironic, turns on the own author and protagonist of the small poetic plot (since, in various moments, the laughter is aimed at him) –, in addition to reading data and traditional forms evoked by the poet, the studies of Freud surrounding the jest and the essay by Henri Bergson about laughter will also come to the fore.

KEYWORDS: Marcelo Sandmann. Humorous language. Poetry and humor. Brazilian contemporary poetry.

Introdução

Em “Pato ao tucupi (uma breve digressão herói-cômica)”, publicado em *Criptógrafo amor*, de 2006, orquestram-se os elementos centrais da poética do

¹Doutor em Letras (área de concentração: Estudos Literários), pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo (PPGL/Ufes). E-mail: lucasdospassos@hotmail.com.

curitibano Marcelo Sandmann, que pode ser caracterizada como irônica, bem-humorada, dada a peripécias linguísticas (daí duas de suas principais referências serem José Paulo Paes e Paulo Leminski) e dotada de um dinamismo e uma rarefação típicos da contemporaneidade, inclusive pelo diálogo que estabelece entre a “cultura erudita” e a popular; de igual modo não são raros, em seus quatro livros², os poemas de elevada voltagem erótica e também aqueles que lidam com as formas tradicionais, como o soneto de métrica regular. Não há, porém, na obra do autor, empresa com a sofisticação formal – e mesmo o tamanho – do poema ora posto em pauta: afinal, os 192 decassílabos de “Pato ao tucupi”, a maior parte heroicos, se dividem em 24 estrofes compostas segundo o esquema camoniano d’*Os Lusíadas* – a saber, a oitava rima, ou oitava real³. O tema, por outro lado, não podia ser mais chão: humor e sexo – mais especificamente: a inusitada relação entre um poeta de idade já avançada e uma adolescente tatuada da cabeça aos pés, com *piercing* na língua, minissaia, devidamente municiada por sua porção de coca, bastante irrequieta e, porque não dizer, dominante; aliás, uma *lasciva puella*, uma *dominatrix* que fustiga até mesmo fisicamente o objeto de seu desejo. Daí provém a primeira inversão de feições cômicas que se afigura no poema: o macho adulto branco sempre no comando é subjugado, feito de gato e sapato pela jovem companheira; tudo muito distante, portanto, da fantasia erótica dos autores românticos, em cujas narrativas egocêntricas, diria Freud⁴, mais hora, menos hora, sempre têm a donzela apaixonada ali, à mão. A primeira estrofe dá a dica:

“A soma dos quadrados dos catetos
É igual ao quadrado da hipotenusa”.
Assim foi-me dizendo, em tom faceto,
Enquanto desabotoava a blusa.
Eu, de natural um tanto obsoleto,
Com medo de encarar ali Medusa,
Os olhos para o teto desviei.
Mas em vão, que um espelho vislumbrei
(SANDMANN, 2006, p. 47).

² A obra poética de Marcelo Sandmann, até agora, se compõe de *Lírico renitente* (2000), *Criptógrafo amador* (2006), *Na franja dos dias* (2012) e *A fio* (2014).

³ A oitava real, segundo Geir Campos, assim se define: “É a estrofe de oito versos decassílabos com rima segundo o esquema *abababcc*, também denominada oitava heroica se composta de versos heroicos”. Sobre a oitava rima, autor diz: “Composição poética em que as estrofes são oitavas, principalmente oitavas reais como em *Os Lusíadas* de Camões” (CAMPOS, 1978, p. 118).

⁴ Em “O poeta e o fantasiar” (1908), Freud chama de narrativas egocêntricas aquelas em que tudo se desenrola segundo a fantasia onírica do autor: “Se todas as mulheres dos romances sempre se apaixonam pelo herói, isso deve ser compreendido raramente como uma descrição da realidade, mas, ao contrário, deve ser simplesmente entendido como a existência necessária dos sonhos diurnos” (FREUD, 2015, p. 61).

As rimas, consoantes e cruzadas – e, mais ao fim, emparelhadas –, no esquema dinâmico que a estrofe propõe, acionam, de início, os ouvidos, acenando com uma repetição previsível que fornece, por si só, sua dose de prazer. Esse prazer Freud aborda em seu trabalho sobre os chistes (1905/1969) e o relaciona à familiaridade emprestada pela rima, dizendo que a reiteração sonora promove a redescoberta de algo familiar: o processo infantil de aprendizado do léxico, em que a criança é levada pela sonoridade das palavras (ritmo e rimas), beirando, por vezes, ao *nonsense*. A essa questão mais abstrata, para não dizer inconsciente, se vinculam fatos mais concretos: ora, os dois primeiros versos reproduzem, *ipsis litteris*, a conhecida sentença das aulas de geometria, disposta, pelo poeta, em esquema métrico decassílabo – muito embora no segundo verso o acento não recaia na sexta sílaba. Mais um traço de familiaridade, portanto, se prefigura, e parece indício de um tom coloquial que é imediatamente solapado pela linguagem dos versos seguintes, de vocabulário raro (“tom faceto”), referências clássicas (Medusa) e construções sintáticas retorcidas (“Eu, de natural um tanto obsoleto”). Da disjunção entre a banal regrinha matemática e a matéria verbal empolada, outra dose de humor, que encontra ainda outro aliado: a referência a uma situação sexual, ao que tudo indica, constringedora:

Ela, que rubor algum maculava,
Fitando em minhas faces forte pejo,
Já larga gargalhada desatava,
Finda a qual, sapecou-me honesto beijo.
Se do amplexo fatal eu me esquivava,
Nas gingas imitando o caranguejo,
Mais e mais ela a mim arremetia,
Decidida a pôr fim à carestia.
(Idem, ibidem)

Estão aí, mais uma vez, lado a lado, o preciosismo do léxico (“forte pejo”, “carestia”), a tendência à perífrase, ao dizer volteado (“rubor algum maculava”, “mais e mais ela a mim arremetia”), e o apelo a um dado prosaico – dessa vez, a imagem da ginga do caranguejo. Vão se delineando, de igual modo, os perfis dos amantes colocados em cena: por motivos até então insuspeitados, o poeta se faz arredo, nega o tempo todo, se esquiva feito presa; a moça, por sua vez, em toda a cena se impõe, sem vergonha, e até se diverte com o desconcerto do parceiro.

Diante disso, uma vez entendidas as circunstâncias gerais do enredo em versos, vale fazer uma pausa para verificar os múltiplos mecanismos de humor acionados pelo

poema. Detectaram-se alguns procedimentos básicos que ajudam a fundar o humor do texto – dividem-se em dois grandes grupos: uns dizem respeito ao comportamento dos personagens, à sua constituição física e ao contraste fundamental entre os dois; outros vêm da configuração linguística dada pelo poeta à circunstância peculiar, tanto no que diz respeito a questões propriamente poéticas (rimas, ritmos, metros, intertextos) quanto a construções sintáticas e lexicais, naturalmente vinculadas às primeiras. Chamarei, doravante, elementos do primeiro grupo de *cena*; os do segundo grupo, de *linguagem*. Assim, o humor todo do poema deriva, já adiantado, da linguagem desenhada pela cena dos dois amantes e da encenação da linguagem produzida pelo poema. A graça da cena decorre, quase toda, do contraste inesperado entre a garota dominadora e o poeta encalacrado. O cômico, na linguagem, vem quase todo ele da disjunção entre a temática comezinha e o rebuscamento linguístico dos versos. São, ambos, então, baseados na tensão entre opostos – que colidem.

O humor da cena

Em *O riso*, Bergson lança um pouco de luz sobre a questão: traçando um paralelo entre a leitura do poema e a teoria do filósofo, tem-se que o humor da cena provém da inversão de papéis; o da linguagem, da transposição dos discursos. A inversão assim se definiria: “Imaginemos certos personagens em dada situação: obteremos uma cena cômica fazendo com que a situação volte para trás e com que os papéis se invertam” (BERGSON, 1980, p. 53). Bergson trata, literalmente, de cenas que se reconstroem de trás para diante aos olhos do espectador; no entanto, constata: “mas nem sempre é necessário que as duas cenas simétricas sejam representadas diante de nós” – afinal, “basta que nos mostrem uma, desde que haja certeza de que pensamos na outra”. “Assim é que nos rimos”, arremata o filósofo, “do acusado que dá lição de moral ao juiz, da criança que pretende ensinar aos pais, enfim, do que acabamos de classificar como ‘mundo às avessas’” (BERGSON, 1980, p. 53). A questão, no poema, é evidentemente social – e crítica: numa cena de sexo, é hábito pensar no homem *sobre* a mulher; e nessa posição está muitas vezes uma boa dose de violência. No primeiro dos “Três ensaios sobre a teoria da sexualidade” (1905), Freud esbarra no mesmo ponto, ao constatar que o sadismo, chamado também de algolagnia ativa, tem raízes fáceis de detectar no que chama de pessoas normais – nesse caso, nos homens: “A sexualidade da maioria dos varões exhibe uma mescla de *agressão*, de inclinação a subjugar, cuja

importância biológica talvez resida na necessidade de vencer a resistência do objeto sexual de outra maneira que não mediante o ato de *cortejar*” (FREUD, 1996, p. 141). O sadismo seria, então, no raciocínio freudiano, nada mais do que um exagero desse componente agressivo que se observa na pulsão sexual ativa, em geral identificada à masculina. A questão, repito, é social, e encontra ressonância no ensaio *A dominação masculina*, de Pierre Bourdieu: “Se a relação sexual se mostra como uma relação social de dominação, é porque ela está construída através do princípio de divisão fundamental entre o masculino, ativo, e o feminino, passivo, e porque este princípio cria, organiza, expressa e dirige o desejo” – que se entende da seguinte maneira: “o desejo masculino como desejo de posse, como dominação erotizada, e o desejo feminino como desejo da dominação masculina, como subordinação erotizada, ou mesmo, em última instância, como reconhecimento erotizado da dominação” (BOURDIEU, 2014, p. 31). Voltando ao poema, a inversão que se cria quando a personagem feminina abandona as vestes de tímida mocinha indefesa e assume sua potência ativa diante de um homem mais velho se fia no constructo social que comumente cola a imagem do homem à do dominador. Nisso, sobretudo, se baseia seu humor.

Mas a inversão por si só não é suficiente para construir o aspecto cômico da cena representada no poema; o tratamento que é dado a essa cena é condição *sinequa non* para o riso. Por exemplo, em certa altura da ação, depois de o poeta advertir o leitor, entre parênteses, que preza “de ser sublimado aedo” – o que ajuda a justificar sua indecisão diante da persistente parceira –, a inversão chega a seu ápice, quando:

No couro, enfim, convindo que eu não dava,
No couro, sim, quis dar-me, por desplante.
Co’a meia com que os pés agasalhava,
Meus pulsos preste atava, ó terna amante!
Saca da saia a cinta, fibra brava.
Zurze já o frigobar, febricitante.
Mas antes que lambasse por detrás:
“Cruz credo! Te arrenego, Satanás!”
(SANDMANN, 2006, p. 50)

Três estrofes depois, o motivo do espanto:

Juntinhos, bem juntinhos sobre o tálamo
(A tudo, enfim, supera a pura estima!),
As unhas, deslizando como cálamo
(A quanto não obriga o amor da rima!),
Furunc’lo lacerou. Reclamo: “Ai, amor!”

(E nova vez maculo est'obra-prima.
Pois onde lá me falham consoantes,
Eu meto, sem piscar, tonitruantes.)
(Idem, p. 52)

Moto-contínuo, “às artes recorrendo da oratória”, o poeta expõe “algum receio bem fundado” a fim de convencer a parceira a não dar continuidade à pugna. Diante da nova recusa, a jovem se sai com novo truque, sacando da bolsa “grânulos brancos de pequena ampola”, dos quais se ocupam as atenções e os narizes dos personagens por cinco estrofes, até que:

Paroxismos de intelectual gozo
Coroavam a festa dos sentidos.
Iluminações em fluxo assombroso,
Transsubstanciações de toda a libido.
Mas quando, enfim, o Verbo portentoso
Já nada ocultava a nossos ouvidos,
Ouvimos algures um forte rataplã,
Pancadas abruptas: pam! pam! pam! pam!

Fora dos gonzos, a porta esboroa,
“Parado todo mundo, documento!”
Quatro gorilas pós uma elefoa
Congestionavam nosso apartamento.
“Uchoa, junta as roupa’ do coroa”,
Disse aquela, de um modo virulento.
Este, recém-fardado cabo mor:
“A mina, capitão, é de-menor.”
(Idem, p. 56)

Devidamente encaminhado ao xilindró, termina o poeta o poema:

Quiçá tivesse ao fim eu boa xênia!
Já séc’lo e meio empós a escravidão,
Mesclada sempre mais nossa progênia,
Conceitos, preconceitos em questão,
Aos afrodescendentes peço vênica:
A cela estava cheia de negão!!!
Quem vai orar por mim, ó alma minha?
Acaso, minha mãe, eu sou neguinha?

O que ali dentro depois sucedeu
É segredo que guardo cá comigo.
Por que bramar que Deus nos esqueceu,
Que foi o Demo quem nos deu abrigo?
Ao fim e ao cabo, sim, tudo valeu,
Mormente quando safos do perigo.
Em breve, pois, aqui, segunda parte,
Se a tanto me ajudar o engenho e arte.
(Idem, p. 58)

Do referido tratamento que o poeta dá a cena, talvez o elemento mais à mostra seja o fato de que, a todo o tempo, o protagonista toma a si mesmo, em seu desconcerto e com seus defeitos, como matéria cômica. A inépcia diante da amante, a falta de jeito na aproximação de sua genitália, a submissão desconfortável, o furúnculo anticlímax e até os piparotes que toma quando avança vorazmente sobre a cocaína votam, todos, contra a visão do amante-herói romântico. De igual modo, a súbita aparição da polícia, que o lança numa cela que, em princípio, daria continuidade à submissão, intensifica o caráter falível do poeta e, mais, revela que a cena lhe é de todo desfavorável. Por que, então, expor a situação sob essa camada de humor – extraindo prazer donde só houve dor? A pergunta ensaia sua resposta, que encontra ressonância noutra ensaio freudiano, “O humor” (1927): “podemos dizer que se pode usar a posição humorística – sempre na direção de quem ela gostaria que existisse – contra ela mesma ou contra pessoas estranhas”; assim, “supõe-se que aquele que faz isso tem um ganho de prazer” e, ainda, “um ganho de prazer semelhante atinge o – imparcial – ouvinte” (FREUD, 2015, p. 274). O ganho de prazer, quando o alvo do humor é seu próprio autor, tem algo de estratégico e personalista. Atesta Freud: “lembramos da outra situação do humor, provavelmente a originária e mais significativa, a de alguém que dirige a atitude humorística contra sua própria pessoa para, dessa maneira, defender-se de suas possibilidades de sofrimento”⁵ (idem, p. 277). Esse humor autoinfligido pela narrativa de dor apresentada, no poema, por um prisma cômico atua, assim, como um mecanismo de preservação do Ego⁶ do protagonista – e mais: como a tendência geral é termos empatia pelas presas, e não pelos carrascos, funciona também como peça retórica de convencimento do leitor, que passa a ser simpático a um homem de meia idade que leva uma adolescente menor de idade ao motel. O personagem-poeta criado por Sandmann é, no final das contas, um narrador não confiável e narcisista, e seu exibicionismo verbal é traço inerente à construção da comicidade – que merece, agora, ser analisada pela perspectiva linguística.

⁵ Em sua conclusão, Freud amplia os sentidos da questão: “se o Supereu, por meio do humor, consola o Eu e almeja defendê-lo do sofrimento, com isso, ele não contradiria seu surgimento na instância parental” (FREUD, 2015, p. 280).

⁶ Neste caso, evidentemente, um Ego de tinta, papel, ritmos e metros.

O humor da linguagem

Como já antecipei, o riso derivado da linguagem do poema deve sobretudo ao que Bergson chama de transposição – considerada, por ele, a mais profunda comicidade de palavras. A exemplo do que se postulou sobre a inversão, nesse caso também não é necessário que a obra humorística apresente o contexto discursivo original para, só depois, transportar seus traços para outro, rearranjados; basta que se conheça a expressão natural. Por isso, o filósofo assim formula o conceito de transposição: “Obteremos um efeito cômico ao transpor a expressão natural de uma ideia para outra tonalidade” (BERGON, 1980, p. 66). Sobre a tonalidade da expressão discursiva, Bergson distingue dois tons extremos – o solene e o familiar – para então dizer que a fantasia cômica pode operar nos dois sentidos: trazendo o assunto nobre ao tom menor ou, em contrapartida, elevando o assunto banal ao tom mais grave. Essa a tarefa que Sandmann impõe a seu poeta pândego quando o coloca numa composição em oitava rima, em linguagem rebuscada, para narrar seus pouco nobres desacertos. Pode-se perscrutar com microscópio cada peripécia linguística do poeta exibido; por ora, fico, contudo, como exemplo, com os sentidos possíveis do título do poema – que vão se mostrar imantados, também, à construção mais geral da cena, já deslindada, e à matéria erótica do texto, que avança na produção de prazer.

O subtítulo (“uma breve digressão herói-cômica”) denuncia sutilmente a transposição humorada que se faz nos versos, pois, além de o poema não ser nada breve, vê-se, em seu epíteto, uma cacofonia que produz sentido: de “herói-cômica” se decalca “heroico-cômica”, e é justamente esse o gênero poético (o heroico-cômico, bastante desgastado no século XIX) que Bergson identifica como um dos exemplos mais clássicos de transposição cômica, uma vez que imprime ao assunto trivial – muitas vezes os infortúnios do protagonista – um exagerado (e deslocado) tom solene. Mas sem dúvida o mais estranho, no título, é a referência ao prato típico da culinária paraense, que à primeira vista nada parece ter a ver com o enredo desfiado pelos versos. Uma segunda referência ao pato ao tucupi aparece, diretamente, apenas na quinta estrofe:

Canta-me a cólera, ó Musa, daquela
Pequena, dir-se-ia vera Circe,
Que ao artelho premia joia bela,
À língua perfurava fero pierci’,
Tatuada do cachaço às canelas
(Quem pudera dali, então, partir-se?),
Logo a mim metamorfo me querendo
Em pato ao tucupi, ó caso horrendo!

(SANDMANN, 2006, p. 48).

O trecho, como muitos outros, dá testemunho fiel do todo do poema. O poeta, exibindo sua febre verborrágica, chama à baila a musa heróica de Camões, Virgílio e Homero; cria, em rima interna e preciosa, o laço da mesóclise “dir-se-ia” com Circe, deidade ligada à feitiçaria; também apela, aqui e ali, a um vocabulário menos rebuscado (cachaço, canelas); e, enfim, diz, com horror, que a companheira o queria transformado em pato ao tucupi. O elemento gastronômico surge, claro, como metáfora da posição ocupada pelo poeta, já que a moça queria mesmo era devorá-lo; mas a especificidade do pato ao tucupi abre espaço para outras digressões. O tucupi, sumo extraído da mandioca brava, depois de ferventado e reservado por alguns dias, se junta ao extrato do jambu (hortaliça típica do norte do país) no cozimento do pato. Acontece que o jambu, entre suas muitas propriedades culinárias e medicinais, é também um naturalíssimo afrodisíaco, tanto feminino quanto masculino⁷. O poeta, então, metamorfoseado em pato aos olhos de sua *dominatrix*, é além de tudo banhado em caldo afrodisíaco. Avançando um pouco na questão, já que entre comida e sexo há muitos paralelos, vem logo à mente a comparação entre o pato ao tucupi e a posição sexual que se convencionou chamar, no uso popular, de frango assado. A comparação não é inédita: há um blog de humor em que a autora enumera, numa crônica, “pato ao tucupi” numa sequência de nomes de posições sexuais⁸; mas, afora isso, parece não haver nenhuma referência mais sólida – apenas o conceito, nalguns sites e manuais, de “pato-mandarim”, apelido dado a uma das muitas contorções previstas pelo Kama sutra⁹. Se entre o tucupi e o mandarim há algum parentesco, até agora não se sabe; fato é, contudo, que no segundo (indicam os manuais) ocorre a penetração por trás, como parece sugerir a cena em que a moça vira e amarra o poeta para dar-lhe no couro – palavras dele próprio. O rastreio desses insondáveis significados se afasta, porém, do centro cômico do poema: pato ao tucupi é,

⁷ Em pesquisa para sua dissertação de mestrado em Cirurgia, Rommel Prata Regadas chegou à seguinte conclusão: “o creme de jambu (*Acmelaoleracea*) aumentou a excitação e o desejo sexual feminino e o desejo e a satisfação sexual masculina durante a atividade sexual, quando comparado ao placebo” (REGADAS, 2008, p. 10).

⁸ Cecília, que se identifica pelo pseudônimo Branca Leonny, na divertidíssima crônica intitulada “A posição do frango assado”, assim escreveu em seu blog – *Corte as unhas dos pés*: “Até a velha maluca, Dona Neomir, ‘transa’ (faz sexo) melhor do que a gente; ela disse que ‘mete’ muito: faz meia meia, embolada, passo do elefantinho, baiana, perereca pulando, pato com tucupi, colher de pedreiro, pula-corda, gato de botas, mico-leão, bate prego, abelha, cabrita (Benedita confundiu o nome das posições) e só a gente é que continua fazendo o frango assado. São dezoito anos de frango assado, João! Faça alguma coisa, homem de Deus!” (LEONNY, 2016, s/p).

⁹ Sobre o “pato-mandarim”, consulte-se o guia *Reflexologia sexual*, de Mantak Chia e W. U. Wei (2005, p. 174).

enfim, antes de tudo, a veste do poeta transformado em coisa, e coisa deglutível – para humor e prazer daquele que lê.

Considerações finais

O transe verbal erigido no poema deve em muito, como se viu, à pletora de intertextos arrolados pelo poeta, indo das mais óbvias referências clássicas – antigas e renascentistas – à referência cifrada a um conhecido personagem do imaginário literário curitibano (tão logo aparecem vodca e limão na quarta estrofe, é feita a menção a um certo Diônisis Polaco, divindade mais próxima à imagem de Leminski¹⁰). Na transa verbal, aliás, já que a polícia interrompeu a concreção possível do coito que se ensaiava, encontra paralelo perfeito a matéria erótica de que o poema se compõe. Encena-se, entre toques e erudições, uma sedução do poema face ao leitor culto, com que dialoga; funda-se nisso, diria Roland Barthes, sua *escritura*, que é “a ciência das fruições da linguagem, seu *kama-sutra*” (BARTHES, 2008, p. 11). Assim como o semiólogo francês vê em Sade, o prazer do poema de Sandmann vem de suas colisões: “códigos antipáticos (o nobre e o trivial, por exemplo) entram em contato; neologismos pomposos e derrisórios são criados; mensagens pornográficas vêm moldar-se em frases tão puras que poderiam ser tomadas por exemplos de gramática” (idem, *ibidem*). Para voltar a Bergson, das colisões que dizem respeito à cena, a mais evidente é a inversão; das relativas à linguagem, sobreleva-se a transposição do discurso – tudo convergindo, enfim, para o que, no poema, há de mais fundamental: humor e sexo, engenho e arte.

Referências

BARTHES, R. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BERGSON, H. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: 1980.

BOURDIEU, P. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kühner. 12. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.

CAMPOS, G. *Pequeno dicionário de arte poética*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1978.

¹⁰ A estrofe completa conta: “Tal e qual ela ali me acarinhou / Ou das vodcas com limão que libamos, / Que Diônisis Polaco prostrou; / Ou do vidro de rollmops que emborcamos, / Quitute que Tiestes desdenhou; / Sobre estar eu há muito entrado em anos: / Quanto mais junto a mim já se inclinara, / Tanto mais do escrutínio eu declinara.” (SANDMANN, 2006, p. 48).

CHIA, M.; WEI, U. W. *Reflexologia sexual: o Tao do amor e do sexo*. Trad. Merle Scoss. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

FREUD, S. Os chistes e sua relação com o inconsciente(1905). In: *Edição standard brasileira das obras completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1969, v. VIII.

_____. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade(1905). In: *Edição standard brasileira das obras completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1996, v. VII.

_____. O poeta e o fantasiar (1908). *Arte, literatura e os artistas*. Trad. Ernani Chaves. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 53-68.

_____. O humor (1927). *Arte, literatura e os artistas*. Trad. Ernani Chaves. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 273-280.

LEONNY, B. A posição do frango assado. *Corte as unhas dos pés (porque estão rasgando os lençóis)*, 2016. Disponível em: <<http://brancaleonny.blogspot.com.br/2016/10/topico-21-posicao-do-frango-assado.html>>. Acesso em: 23 nov. 2016.

REGADA, R. P. *Efeito do creme de jambu (Acmellaoleracea) sobre a função sexual masculina e feminina*. 2008. 72 f. Dissertação (Mestrado em Cirurgia) – Universidade Federal do Ceará. Faculdade de Medicina, Fortaleza, 2008.

SANDMANN, M. *Criptógrafo amador*. Curitiba: Medusa, 2006.

FOI COMIDA, MAS VAI CASAR! ENTENDENDO A PRODUÇÃO DO HUMOR NAS PIADAS, SOB DOIS OLHARES

Marcos Roberto Machado¹

RESUMO: Este trabalho pretende investigar algumas características do gênero textual piada que cooperam na produção do humor. Para tanto, inicialmente, propomos um percurso teórico sobre a noção de textos e gêneros textuais, com destaque para o gênero piada, baseando-nos, sobretudo, em Possenti (2001). Em seguida, apresentamos algumas reflexões sobre o papel dos estereótipos na construção do humor (POSSENTI, 2001, BLUM, 2014; BARRETO, 2015). Acorados na Teoria Semântica do Humor de Victor Raskin (*apud*. LINS; GONÇALVES, 2013), analisamos a produção do humor a partir da sobreposição de dois *scripts*.

PALAVRAS-CHAVE: Humor.Piadas. Estereótipos. Scripts

ABSTRACT:This study aims at investigating some characteristics of the joking that cooperate for the production of humor. Initially, we propose a theoretical course on the notion of textual texts and genres, with emphasis on the genre joke-texts, based especially on Possenti (2001). Afterwards, we present some reflections on the role of stereotypes in the construction of humor (POSSENTI, 2001, BLUM, 2014; BARRETO, 2015) and, using some categories of analysis present in the Semantic Theory of Humor by Victor Raskin (*apud* LINS, GONÇALVES, 2013), we analyze the production of humor from the overlapping of two scripts.

KEYWORDS: Humor. Joking. Stereotypes. Scripts

Introdução

O advento da modernidade trouxe consigo algumas exigências, tais como a necessidade de se dominar tanto a língua escrita, quanto a oral, ou seja, ler e escrever passaram a ser princípios fundamentais de uma sociedade politizada, soberana e que esbanja informação. Assim, ter domínio sobre a linguagem, pressupõe um indivíduo consciente e crítico. Além disso, pertencer a uma classe que desconhece a linguagem escrita é entrar por um terreno de preconceitos e alienações, pois, de fato, o domínio da linguagem constitui um princípio fundamental de todo cidadão que vive em

¹ Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Letras, área de concentração em Estudos de Língua-Linguística, no Instituto de Letras da Universidade Estadual do Rio de Janeiro/Uerj. Rio de Janeiro, RJ, Brasil. E-mail: Marcosro_ma@hotmail.com.

comunidade, já que é através da comunicação que se veicula grande parte do conhecimento do mundo. Ademais, um cidadão que se informa, que pontua, que reflete sobre a situação social é um indivíduo capaz de se posicionar contra aquilo que não lhe pareça correto.

Muitas vezes, ter habilidade de escrita não é suficiente, é necessário que essa habilidade comunicativa permita uma interação crítica entre os participantes do evento discursivo, questionando e formulando ideias, a fim de poder intervir de forma positiva numa dada situação. Essa consciência crítica se torna indispensável na dinâmica social. Assim, um cidadão crítico sabe reconhecer seus direitos e, principalmente, sabe como e quando utilizá-los.

Essa consciência crítica também é importante no entendimento de determinados textos que exigem uma compreensão mais abrangente, indo além das fronteiras do verbal e não-verbal. Isso se dá na medida em que em que esses textos estão, muitas vezes, ancorados em situações do cotidiano e dependem delas para serem perfeitamente compreendidos.

Reportagens, notícias e artigo de opinião são exemplos de textos que, em sua maioria, estão associados a situações do dia a dia e, portanto, devem ser lidos e compreendidos tendo, como pano de fundo, o contexto em que eles foram produzidos e a que fazem referência.

Muitas vezes, determinados textos são dotados de certas características que os tornam mais atrativos que outros, despertando o interesse. Exemplos desses textos podem ser facilmente encontrados na publicidade, em que a linguagem do humor é utilizada como um recurso persuasivo na construção de sentidos.

Assim, percebemos o papel importante que o humor apresenta, tanto nas relações sociais do cotidiano, quanto nas questões linguísticas.

O texto

Os falantes de uma determinada língua compartilham do conhecimento de que a comunicação não é feita por palavras isoladas, mas sim de enunciados que, isolados não detêm significação própria, mas ao serem relacionados a outros enunciados, e também ao contexto em que foram produzidos, constituem textos. Nas palavras de Fávero e Kock (BONINI, 2002, p.15):

[...] o texto consiste em qualquer passagem, falado ou escrita, que forma um todo significativo, independente de sua extensão. Trata-se, pois, de uma unidade de sentido, de um contínuo comunicativo contextual que se caracteriza por um conjunto de relações responsáveis pela tessitura do texto – os critérios ou padrões de textualidade, entre os quais merecem destaque especial a coesão e a coerência.

Para Koch (2002, p.16), o próprio conceito de texto depende das concepções que se tenha de língua e de sujeito. Ao levarmos em consideração a concepção de língua como representação do pensamento, o texto vai ser o produto desse pensamento, já que tem como fundamento a ideia de sujeito como o senhor absoluto de suas ações e de suas falas. Dessa forma, cabe ao ouvinte o papel de passivo, pois só tem o dever de captar as intenções do que foi dito pelo sujeito. Na concepção de língua como código, e, portanto, um instrumento de comunicação, o texto é visto como um simples produto da codificação de um emissor, cabendo ao leitor/ouvinte a tarefa de decodificar a mensagem. Tem-se aqui também a ideia de decodificador exercendo um papel meramente passivo. Na concepção de língua como atividade dialógica, ou seja, interacional, na qual os sujeitos são os atores do evento sócio-discursivo, o texto passa a ser o lugar da interação, o meio por onde são veiculados os enunciados. Nessa concepção, a interação é marcadamente formada por indivíduos que exercem um papel essencialmente ativo. Para Koch (2002, p.17), ao adotar essa última concepção:

[...] a compreensão deixa de ser entendida como simples “captação” de uma representação mental ou como a decodificação de mensagem resultante de uma codificação de um emissor. Ela é, isto sim, uma *atividade interativa* altamente complexa de produção de sentidos, que se realiza evidentemente, com base nos elementos linguísticos presentes na superfície textual e na sua forma de organização, mas que requer a mobilização de um vasto conjunto de saberes e sua reconstrução deste no interior do evento comunicativo (*grifo da autora*).

Logo, o sentido do texto é conseguido através da interação entre os participantes do evento discursivo, no qual a coerência relaciona-se ao modo como se organizam os elementos presentes na superfície textual e aqueles do contexto sociocognitivo dando origem a uma entidade discursiva veiculadora de sentido (KOCH, 2002, p.17). Assim, associada à interação, a coerência constitui uma propriedade fundamental na construção do sentido do texto. Um texto coerente e coeso é essencial para efetivar a comunicação entre os indivíduos participantes do evento comunicativo.

Muitas vezes, essa coerência exige um esforço maior dos participantes do evento comunicativo na compreensão de determinados textos. Ou seja, nem sempre as

condições para que um texto seja compreendido em sua totalidade são apresentadas de forma explícita. Assim, é importante que os interlocutores compartilhem determinados conhecimentos, valores sociais e culturais que vão conferir sentido às produções textuais.

Nesse sentido, destacamos o gênero piada, cujas narrativas nem sempre têm o efeito esperado pelo seu locutor. É preciso conhecer sua audiência e saber se esses valores sociais e culturais são realmente compartilhados.

Gêneros textuais

Os Gêneros Textuais são entidades sócio comunicativas que se adaptam às necessidades de comunicação e se renovam, na medida em que se renovam as condições de sua utilização. São tipos de enunciados que se distinguem pelo conteúdo temático e pelo estilo. Os gêneros possuem características próprias, ou seja, uma forma de composição e um plano composicional próprios. Para Koch (2002, p.54), são as diferentes situações sociais que determinam um gênero com características temáticas, composicionais e estilísticas peculiares a cada um e, levando-se em consideração que segundo Bakhtin (1992) todas as esferas da atividade humana estão relacionados diretamente com a utilização da língua, podemos inferir que vem daí o caráter diversificado dos gêneros, já que a língua muda e varia, na medida em que mudam e variam as condições de sua utilização. Sendo assim, os gêneros passam a ser considerados como entidades heterogêneas.

São milhares os gêneros textuais e a cada dia outros são criados. Marcuschi (2002) afirma que a multiplicação dos gêneros aconteceu, não especialmente pelo surgimento de novas tecnologias, mas sim pelo uso dessas tecnologias e suas interferências nas atividades comunicativas diárias.

Os gêneros têm por objetivos vender produtos, ensinar, comunicar e, até, divertir. Isso tudo de acordo com o conteúdo que veiculam. Ao analisarmos um determinado gênero é necessário que se trabalhe com a sua caracterização linguística, textual e discursiva, levando em consideração a natureza da informação, a composição e o estilo que caracterizam cada gênero textual como tal. Logo, observamos textos com conteúdo extremamente formal, um artigo científico, por exemplo, outros com conteúdo bastante informal, coloquial até, como o caso do gênero humorístico piada.

O gênero piada

Caracterizar um gênero como tal não é tarefa muito difícil, já que cada gênero possui características próprias, tais como a linguagem utilizada, o local de veiculação ou o público-alvo. No entanto, essa tarefa pode, em alguns momentos, não se apresentar tão facilmente assim, pois, como afirma Maingueneau (2008, p.116): “os gêneros são instituições de fala sócio-historicamente definidas, sua instabilidade é grande, e eles não se deixam apreender em taxonomias compactas.” Assim, é interessante notar que um mesmo tipo de material linguístico pode ser considerado como gêneros diferentes, de acordo com o suporte utilizado. Marcuschi (2002, p. 21) afirma que um determinado texto publicado em uma revista científica constitui o gênero “artigo científico”, caso esse texto apareça em um jornal diário, passará a ser considerado como um “artigo de divulgação científica”. Isso depende do suporte utilizado.

O gênero piada veicula uma informação que, ao final, produzirá riso, ou pelo menos espera-se que o produza. Muitas vezes, a narrativa por si só não tem o efeito humorístico, mas sim o desempenho daqueles conhecidos como “bons contadores de piadas”, que fazem sua audiência gargalhar através de uma série de outros recursos que não estão necessariamente ligados à piada em si. Alguns desses textos humorísticos apresentam em sua estrutura textual descrição dos personagens, contextualização dos fatos narrados para, ao final, trazer uma situação cômica, com a quebra da expectativa.

As condições gerais de enunciação de uma piada são bem definidas, embora em alguns momentos pode-se observar uma quebra dessas condições. Piadas selecionam o local para serem ditas. Por constituírem um material que trabalha com estereótipos e situações controversas, as piadas não são aceitas em ambientes em que possivelmente gerarão um certo “mal estar” entre os presentes no ato discursivo. Ademais, por também serem exemplos de textos humorísticos, as piadas rejeitam ambientes considerados “sérios” demais, como a reunião entre os acionistas de uma grande multinacional. É evidente que essas regras podem ser facilmente quebradas. Suponhamos que na ocasião da reunião anteriormente citada, algum acionista se levantasse e compartilhasse com os outros presentes sua vontade de contar uma piada (sobre empresários, por exemplo) e de fato o faz. Assim, teremos uma quebra das regras, embora a piada só tenha vindo à efetivação resguardada pelo aviso. Ambientes como sala de aula, igrejas reuniões de condomínio dentre outros rejeitam a piada, mesmo assim, não se pode dizer que não são utilizadas, sobretudo quando se observa uma grande tensão causada pela situação do

momento nos indivíduos presentes. Bakhtin (1992) afirma que qualquer aspecto da expressão-enunciação que seja considerado será determinado pelas condições reais da enunciação em questão, ou seja, a situação imediata definirá o que vai ser dito e a forma de dizê-lo.

O ambiente da interação entre os indivíduos será o responsável pelos seus atos discursivos. Assim, podem ser considerados como lugares próprios para se contar uma piada um encontro com os amigos em um “barzinho”, o intervalo das aulas na faculdade e todos os lugares em que a situação da interação não rejeitar a piada.

As piadas constituem, segundo Possenti (2001, p.25), um tipo de material altamente interessante, sobretudo no meio linguístico, uma vez que só há piadas sobre temas socialmente controversos. Uma busca em um *site*² especializado em humor, podemos encontrar uma diversidade enorme de temas para as piadas, tais como: família, idosos, sexo, Joãozinho, médico, mendigos, pescador, português, profissões, políticos, regionais, religiões, sexo, sogra, loiras, loucos, amigos, mineiro, entre outras.

Em seus trabalhos sobre os mecanismos semânticos do humor, Raskin (1985) afirma que o texto de humor verbal, ao ser formulado, deve ser compatível com dois Princípios Gerais:

- O texto deve ser compatível, todo ou em parte, com dois *scripts* diferentes;
- Os dois *scripts* compatíveis com o texto são opostos num senso: real/não real; esperado/não esperado; possível/impossível.

O autor utiliza o termo *script* referindo-se a um conjunto de informações sobre algo, ou seja, um roteiro de como as coisas são feitas e organizadas, muitas vezes, relacionadas a estereótipos. Esses *scripts*, de acordo com Raskin, são evocados por itens lexicais.

Para este autor, uma grande quantidade de informação deve ser armazenada no léxico da língua de forma a poder ser acessada facilmente, durante o processamento das sentenças. Assim, elas são combinadas dentro *descripts* (ou *frames*). Muitas vezes, no processo, um determinado item lexical pode se encaixar em mais de um *script*, nesse caso ocorre o que Raskin chama de *sobreposição*. Essa sobreposição pode dar origem a textos humorísticos, desde que respeitados os dois Princípios Gerais, anteriormente mencionados.

O autor ressalta, no entanto, que mesmo respeitados os Princípios Gerais, a

²Os tipos de piadas, bem como as próprias piadas utilizadas neste trabalho, com exceção daquelas que apresentarem a fonte, foram retirados do *site* <http://www.piadas.com.br/> acesso 29/01/2017.

sobreposição em si mesma pode não ser suficiente para provocar o humor no texto, já que é importante avaliar os conhecimentos partilhados pela audiência participante do evento comunicativo, ou seja, é essencial que o conteúdo presente noscript inicial seja de conhecimento dos participantes. Assim, o riso surgirá na quebra de expectativa entre o desenvolvimento esperado pela audiência em relação ao *script* inicial e a finalização do evento comunicativo.

Outro aspecto a destacar na teoria de Raskin (1985 *apud*. LINS; GONÇALVES, 2012), reside nos modos de comunicação *bona-fidee non-bona-fide*:

No modo de comunicação *bona-fide*, o locutor está comprometido com a verdade e relevância do seu texto e o ouvinte está consciente desse compromisso e concebe o texto dito como verdadeiro e relevante, graças ao seu reconhecimento de compromisso na conversa por sua verdade e relevância (LINS; GONÇALVES, 2012, p. 27).

No modo de comunicação *non-bona-fide*, o leitor, ao perceber algum elemento estranho no texto e que não tem relação com o *script* inicial, muda a maneira como recebe esse texto, considerando-o como humorístico. Para Barreto (2013, p. 7-8), ao assim fazer, o ouvinte busca uma interpretação alternativa para esse elemento, procurando por um *script* concorrente que torne a mensagem significativa.

Dessa forma, o modo de comunicação *bona-fide* associa-se à comunicação comum, enquanto o *non-bona-fide* pode ser empregado na compreensão das piadas.

Sou loira, mas não sou burra: os estereótipos nas piadas

As piadas operam fortemente com estereótipos, isto é, apresentam um tipo de julgamento desprovido de fundamentação. Esse tipo de julgamento está na base das representações, ou seja, muitas decisões do dia a dia são tomadas baseadas nessas representações, como o fato de não se empregar alguém por causa do tom de pele, ou pela origem social. De acordo com Blum (2004, p. 251), estereótipos são entidades culturais presentes em imagens salientes de um dado grupo, ressaltando alguma característica presente com uma valência negativa, ou seja, de forma pejorativa.

Para o autor:

Stereotypes are false or misleading generalizations about groups held in a manner that renders them largely, though not entirely, immune to counterevidence. In doing so, stereotypes powerfully shape the stereotyper's perception of stereotyped groups, seeing the stereotypic characteristics when

they are not present, failing to see the contrary of those characteristics when they are and generally homogenizing the group. (2004, p. 251)³

De acordo com Faggion (2015), a noção de estereótipo ganha força na análise sobre os limites do humor na medida em que são as piadas de teor étnico, de gênero e religioso as principais responsáveis por testar a fronteira entre a liberdade de expressão e o respeito aos alvos da sátira.

Para Possenti (2001), ao utilizar esses estereótipos, as piadas adquirem uma visão simplificada dos problemas, tornando-os aparentemente de fácil aceitação. Também, pode-se apontar que ao se valer de um determinado estereótipo, na piada pode estar subentendida uma atitude subjetiva de depreciação, que vem ao encontro de uma supervalorização do seu autor ou de um grupo específico. Assim, por exemplo, nas piadas em que as loiras são apresentadas como pessoas dotadas de pouca inteligência, pode-se inferir, por exemplo, que morenas e ruivas representam exatamente o contrário; isto é, essas são inteligentes:

Piada 1⁴

O marido, lembrou que era aniversário de casamento, e deu de presente para a sua mulher, *loira*, uma gargantilha de ouro com o nome dela em letras chapadas. Ela coloca e vai ver como ficou:

- Meu amor — diz ela — as letras estão ao contrário!
- Deixa de ser *burra* mulher! — resmunga o marido — Você tá olhando no espelho! (grifo meu).

Piada 2

Duas loiras estavam viajando, cada uma em seu Fusca, de repente o Fusca da frente quebra e as duas param no acostamento.

A loira abre o capô dianteiro do Fusca e assustada fala para a amiga:

- Amiga, você não vai acreditar, mas roubaram o meu motor.
- A outra corre para o seu Fusca, abre a tampa traseira e responde aliviada:
- Não esquenta, eu tenho um motor reserva no meu porta-malas.

Da mesma forma, piadas sobre os portugueses, recorrentes em conversas entre brasileiros, tentam reforçar uma pseudo superioridade destes em relação àqueles, baseando-se no critério de inteligência. Em muitas dessas piadas, não há explicitamente nenhuma referência a portugueses, mas a nacionalidade dos personagens é facilmente

³Os estereótipos são generalizações falsas ou enganosas sobre os grupos que os tornam amplamente, embora não inteiramente, imunes à contra-evidência. Nesse sentido, os estereótipos influenciam poderosamente a percepção estereotipada dos grupos estereotipados, vindo as características estereotipadas quando não estão presentes, deixando de ver o contrário dessas características quando são e, em geral, homogeneizando o grupo (Tradução nossa).

⁴ Piada disponível em: www.humortadela.com.br/piadas-texto/27848, acesso 31/01/2017.

inferida pelos seus nomes, que já fazem parte do imaginário popular dos brasileiros:

Piada 3

O Joaquim estava caçando perto de um morro no Rio de Janeiro. Logo, ele avista um sujeito voando de asa-delta. Ele aponta a espingarda e manda dois tiros. Fica observando um pouco e diz para o companheiro de caçada:

- Oh Manoel, não sei se matei o pássaro, mas que ele largou o homem, largou!

A falta de variedade na escolha de nomes para os personagens dessas piadas – os portugueses – também pode ser considerada como um estereótipo, ou seja, todo português ou se chama “Manuel” ou “Joaquim” e toda portuguesa “Maria”. Assim, homogeneiza todo um grupo, com base em uma característica que, possivelmente, pode não ser mais tão presente na sociedade portuguesa contemporânea. Esses nomes, ao serem lançados na piada, já preparam a audiência para uma situação cômica, pois já é sabido que em toda piada de português, o riso se dará a partir de algo absurdo, associado diretamente à falta de inteligência daquele. Dessa forma, não há, necessariamente, uma “quebra de expectativa”, mas sim o reforço de um estereótipo – situação inicial – desencadeado pelos nomes dos personagens, dentro de uma narrativa em que já se conhece previamente a conclusão. Logo, o riso será tanto maior quanto maior for a impossibilidade daquela narrativa acontecer numa situação real, realizada por não portugueses, no caso, brasileiros.

Piada 4

Manuel está tomando banho, e grita para Maria:

- Ô Maria, me traz um xampu.

E Maria lhe entrega o xampu. Logo em seguida, ele grita novamente:

- Ô Maria, me traz outro xampu.

- Mas eu já te dei um agorinha mesmo, homem!

- É que aqui está dizendo que é para cabelos secos, e eu já molhei os meus.

Muitos outros grupos são retratados de forma estereotipadas nas piadas, tais como os baianos – preguiçosos, sempre cansados e sonolentos; judeus – gananciosos, ricos; “bichas” – afeminadas; e muitos outros. Nessas piadas que lidam com estereótipos, o conhecimento compartilhado deve ser acessado para que a situação cômica aconteça, sem esse conhecimento prévio, a piada poderia não se efetivar. No exemplo abaixo, a comicidade só é possível se acessarmos o estereótipo comumente associado a baianos. Para uma audiência que desconhece esse estereótipo, esse texto perde boa parte do seu viés cômico:

Piada 5

Quatro baianos acabam de assaltar um banco com sucesso. Param o carro uns quilômetros à frente, e um deles pergunta ao chefe da quadrilha:

- E aí... vamocontá o dinheiro, meu rei?

- Pra que todo esse trabalhão? Vamos esperar o noticiário da TV pra saber!

Foi comida, mas vai casar – a quebra de expectativa nas piadas

Piada 6

Na viagem, a mãe ajuda a filha, que está enjoada. O cavalheiro ao lado pergunta:

- Foi comida?

- Foi, mas vai casar, responde a mãe.

Retomando Raskin e sua teoria sobre os mecanismos semânticos do humor, para que o texto seja engraçado é preciso que ele atenda a algumas condições: o texto deve ser compatível, todo ou em parte, com dois *scripts* diferentes e esses *scripts* devem ser opostos. Assim, na piada acima, o item lexical “comida” associa-se a dois *scripts*:

Script 1: Comida: alimento; algo próprio para se comer; refeição;

Script 2: Comida: pessoa com quem se tem relações sexuais ou pessoa que se entrega sexualmente, normalmente, de forma passiva. (Esse *script* apresenta traços da linguagem mais vulgar, em alguns contextos, pode ser considerado pejorativo).

Inicialmente, é-nos apresentado o contexto da piada, destacando uma mãe que cuida da filha, enjoada - um mal estar que acomete certas pessoas durante viagens em determinados meios de transportes. Ao questionar a mãe sobre a causa, muito provável, do enjoo, o cavalheiro emprega o item “comida” (-humano). Diante de todo o contexto, o leitor aceita facilmente esse *script*: alimento, refeição, o que é confirmado pela mãe, ao responder afirmativamente à suposição do cavalheiro. No entanto, ao afirmar que a filha “vai casar”, o leitor é levado a inferir, assim, que o item “comida” (+humano), na fala da mãe, refere-se à moça que, após ter se relacionado sexualmente, pode estar grávida e sofrendo os sintomas comuns do início de uma gestação.

O humor deste texto surge na combinação de dois *scripts* na medida em que elementos estranhos são introduzidos. Ao afirmar que a filha “vai casar”, a mãe apresenta uma informação que não possui nenhuma relação com o enjoo da garota por

ter comido algo e estar viajando, o *script* inicial. Entretanto, é essa informação “estranha” que leva o leitor a mudar imediatamente a compreensão do texto, saindo do modo *bona-fide* para o *non-bona-fide*, ou seja, compreendendo a ambiguidade presente no item “comida”. Assim, essa informação “estranha”, funciona como o gatilho para o segundo *script*, que, ao se sobrepor ao primeiro, desperta o teor cômico da situação.

Conclusão

Os textos são conjuntos de enunciados que têm por objetivo propor a comunicação entre os indivíduos. Assim, é através de textos que transmitimos nosso conhecimento de mundo para as outras gerações. Os gêneros textuais são textos com características próprias ligados à sociedade e às condições de enunciação, que cumprem um determinado propósito: vender, informar, rir. Logo, as piadas são consideradas gêneros já que têm uma função e uma estrutura definidas. Como gêneros, elas cumprem seu objetivo que é produzir riso, mas isso só é possível se a piada respeitar algumas condições, algumas delas relacionadas à atitude do narrador, que mobilizará determinados recursos para a compreensão do texto humorístico e outras à maneira como a piada é desenvolvida e os elementos que ela apresenta para o seu leitor/ouvinte. As piadas, em geral, se valem, em sua construção, de estereótipos relacionados a determinados grupos, assim, elas refletem comportamentos e atitudes presentes na sociedade, simplificando-as e tornando-as objeto de riso, muitas vezes, ultrapassando a barreira do socialmente aceitável e reforçando preconceitos.

Referências

BAKHTIN, M. Os gêneros de discurso. In: _____. *Estética da Criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BARRETO, K. H. *O humor e a Semântica de Frames*. <<http://www.ufjf.br/revistagatilho/files/2013/05/O-Humor-e-a-Sem%C3%A2ntica-de-Frames1.pdf>> acesso em 29 janeiro 2017.

BLUM, L. Stereotypes and Stereotyping: A Moral Analysis. In: *Philosophical Papers*, v. 33, n. 3, nov.2004, p. 251-289. <<https://philpapers.org/archive/LAWSAS-2.pdf>> acesso em: 30 de janeiro de 2017.

BONINI, A. *Gêneros Textuais e Cognição: um estudo sobre a organização cognitiva da identidade dos textos*. Florianópolis: Insular, 2002.

FAGGION, V. S. Era só piada! Uma apreciação crítica aos limites do humor.
<<http://www.jur.puc-rio.br/seminariopg/index.php/seminario/issue/viewFile/3/19>> *Cadernos do Seminário da Pós*, 2015. Acesso em 29 janeiro de 2017.

KOCH, I. V. *Desvendando os segredos do texto*. São Paulo: Cortez, 2002.

LINS, M. P. P. GONÇALVES, SANTANA, L. *O humor como discurso de prevenção: o cartum sob a ótica da pragmática*. Vitória: Ufes, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguística, 2012.

MAINGUENEAU, D. *Cenas da enunciação*. POSSENTI, S.; SOUZA-E-SILVA, M. C. P.(orgs.). São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

MARCUSCHI, L. A. Gêneros Textuais: Definição e Funcionalidade. In: DIONISIO, A. P.; MACHADO, A. R.; BEZERRA, M. A. (orgs.) *Gêneros textuais e ensino*. Rio de Janeiro: Editora Lucerna, 2003.

POSSENTI, S. *Os Humores da Língua: Análises Linguísticas de Piadas*. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2001.

PIADA EM EFEITO DOMINÓ: TIRA CÔMICA INICIA, REDE SOCIAL CONTINUA

Paulo Ramos¹

RESUMO: A proposta deste artigo é observar o comportamento dos leitores de tiras cômicas veiculadas na internet. Parte-se da hipótese de que o humor inaugurado pela história tem uma continuidade nos comentários dos internautas. A análise irá observar uma tira veiculada no Facebook, bem como as manifestações registradas pelos usuários daquela rede social. O estudo irá trabalhar com os conceitos de interação e hipertexto, próprios à Linguística Textual, e de piadas pronta e conversacional, abordados por pesquisas linguísticas sobre o humor.

PALAVRAS-CHAVE: Tira cômica. Piada. Rede social. Interação. Hipertexto.

ABSTRACT: The purpose of this article is to observe the behavior of comic strip readers on the Internet. The hypothesis is that the humor inaugurated by the story has a continuity in the Internet users' comments. The analysis will observe a strip posted on Facebook, as well the manifestations registered by the users of that social network. The study will work with the concepts of interaction and hypertext, proper to Textual Linguistics, and canned joke and conversational joke, addressed by linguistic research of humor.

KEYWORDS: Comic strip. Joke. Social network. Interaction. Hypertext.

Introdução

O ponto inicial da discussão trazida neste artigo tem a ver com a tira cômica mostrada a seguir:

Figura 1 – Tira cômica da série *Ryotiras* veiculada no Facebook



Fonte: TOKUMOTO, Ricardo. RYOTiras. *Facebook*. 20 abr. 2017. Disponível em:

¹ Professor do Departamento de Letras da Universidade Federal de São Paulo. E-mail: contatopauloramos@gmail.com.

<https://www.facebook.com/ryotiras/photos/a.449233371893.238680.195364936893/10155165127926894/?type=3&theater> Acesso em: 1º maio 2017.

A história é de autoria de Ricardo Tokumoto e integra a série *RYOTiras*. As criações dele foram escolhidas como a melhor webtira (nome dado a tiras veiculadas na internet) na edição de 2016 do Troféu HQMix, considerado a principal premiação de quadrinhos do país. Foi por esse motivo que a selecionamos como *corpus* para esta análise.

O prêmio refletiu o conteúdo apresentado no blog mantido pelo autor e que tem como título o mesmo nome da série. A página virtual foi criada em 2007 e, inicialmente, utilizava personagens fixos. Depois, os temas e as pessoas representadas passaram a ser livres, ou seja, pensados para cada situação apresentada (cf. TOKUMOTO, 2012, 2016). É desse segundo momento a história que abre este artigo.

A tira cômica mostra um homem com feições jovens, porém com alguns fios brancos no cabelo. É justamente esse aspecto que ele aborda em suas falas, expostas nos balões de fala presentes nos três quadrinhos: “Eu já tenho vários cabelos brancos. Mas não se enganem. Eu ainda sou bastante imaturo”.

A declaração final contrasta com a expectativa sugerida pela existência dos fios brancos. Estes, ao menos em tese, são indicadores do avanço da idade e, por consequência, de maior maturidade. Em outros termos: a tonalidade branca do cabelo surgiu apesar de o personagem ainda ser jovem. E “bastante imaturo”, como ele próprio faz questão de reforçar.

Essa quebra de expectativa na narrativa é uma marca própria do gênero. Segundo Ramos (2009, 2011, 2017), as tiras cômicas tendem a criar um desfecho inesperado, que leva ao humor. No caso, como dito, o inusitado foi o fato de uma pessoa jovem reforçar sua idade, por meio da assumida imaturidade, apesar de ter alguns cabelos brancos, aspecto que poderia conotar envelhecimento.

O desenhista circula as histórias em seu site e também em redes sociais. A tira da Figura 1, por exemplo, foi veiculada em 20 de abril de 2017 tanto no Facebook quanto no Twitter. Estes trazem um diferencial em relação à página do blog do autor: tendem a apresentar maior número de comentários dos leitores. Enquanto o blog não havia registrado nenhuma manifestação, via-se comportamento distinto nas duas redes.

A inserção da tira no Twitter teve um retorno de leitor, 107 compartilhamentos (quando o usuário duplica aquele conteúdo em sua própria página, acrescentando algum

comentário ou não) e 169 curtidas (indicação de anuência pelo que fora lido). No Facebook, os números são ainda mais plurais: 28 comentários, 761 curtidas e 104 compartilhamentos².

Há dois pontos a serem observados. O primeiro é a tendência de a maior parte dos comentários serem registrados nas redes sociais, algo percebido também nos sites e blogs de outros autores brasileiros. Embora não seja algo ainda passível de mudanças, como quase tudo na internet, trata-se da realidade identificada na produção brasileira em 2017. O segundo ponto é verificar o teor do que é comentado. É justamente essa a proposta desta nossa discussão.

Partimos da premissa de que a tira funciona como o pretexto inicial dos comentários dos leitores, que podem seguir ou não o tópico proposto por ela. Defendemos a hipótese de que as manifestações geram também novas situações humorísticas entre os próprios usuários. Ou seja, a piada não se restringe à história em si, ela encontra uma continuidade entre as pessoas que tiveram contato com aquele conteúdo.

O exemplo utilizado para análise será exatamente a tira de Ricardo Tokumoto que temos discutido até o momento. Como o maior volume de comentários sobre ela foi registrado no Facebook, será dessa rede social o material selecionado para a análise. Como já mencionado, ocorreram, até a data da coleta, 28 manifestações de leitores da história.

Três conceitos irão nortear o estudo. Os dois primeiros são os de interação e de hipertexto, que serão lidos à luz da Linguística Textual. O terceiro é o de piada conversacional, distinção em relação à piada pronta, proposta por autores que têm pesquisado produções humorísticas sob um viés linguístico. Estabelecidos e discutidos os conceitos, o que será feito a seguir, partiremos, então, para as análises.

Diferentes formas de piada

Para analisarmos as manifestações de quem visitou a página da série *Ryotiras* no Facebook, é necessário termos clareza sobre o que seja uma piada. Para começar a discussão, cabe registrar que ela pode ocorrer de diferentes maneiras. Vejamos. O senso comum tende a enxergá-las como uma narrativa humorística, com um final inesperado, que leva ao humor.

² Dados coletados nas duas redes sociais em 1º de maio de 2017.

Mostramos a seguir um caso assim, extraído de uma coletânea de piadas para serem veiculadas no Twitter, rede social que põe um limite de 140 caracteres às postagens dos usuários (TADEU, 2009, p. 57):

- *Aqui está a fotografia dos meus dois filhos gêmeos.*
- *Mas estou vendo só um.*
- *É que eles são iguais, então só tirei a foto de um.*

A chave para entender a história é revelada somente no final, algo próprio a essa forma de produção. Ao invés de tirar a foto dos dois meninos, a mãe optou por registrar apenas um. Sendo gêmeos e iguais, ao ver um, a pessoa teria noção de como é o outro. O inusitado dessa situação é o que levaria ao sentido humorístico.

Narrativas como essa, contadas verbalmente ou reproduzidas por escrito, tendem a trazer conteúdos previamente elaborados. Antes de trazer a história à baila, a pessoa precisa saber quais são seus personagens, os elementos a serem relatados e a surpresa revelada ao final. Essas marcas dialogam com uma das formas de piada, chamada de piada pronta por Raskin (1985).

O autor desenvolveu um modelo teórico para analisar linguisticamente produções assim. De forma bastante resumida, elas apresentariam um *script* (entendido como sendo conhecimentos cognitivos prévios dos falantes sobre questões pessoais e sociais) para, depois, no final, revelar outro, até então camuflado ao leitor. A alternância de *scripts*, que deveriam ser compatíveis um com o outro, porém opostos, é o que levaria ao humor.

No caso visto há pouco, poderíamos pensar na existência de um *script* inicial relacionado ao registro de pessoas em fotografia. No final, releva-se outro, sobre semelhança física entre gêmeos. Há compatibilidade entre os dois *scripts* apresentados, já que há a presença de um dos gêmeos na foto, mas também oposição entre eles. Essa distinção é o que provocaria o sentido humorístico.

Posteriormente, Raskin revisou o modelo teórico, em parceria com Attardo (1991), procurando ampliar a outras produções humorísticas. Na nova leitura, o *script* não seria mais um elemento condicionante aos textos cômicos como um todo, mas continuaria presente em parte deles, como no caso das piadas prontas.

Ramos (2011) propõe uma aproximação entre as piadas prontas e as tiras cômicas. Para o autor, haveria aspectos visivelmente distintos em ambas, como a presença de imagens e de quadrinhos nas tiras, aspecto constituinte delas. Mas

existiriam também convergências, como a tendência de apresentação de narrativas curtas, previamente planejadas e com desfecho inesperado, tendo personagens fixos ou não.

Por esse raciocínio, a história mostrada na Figura 1 dialogaria com as marcas das piadas prontas, que seriam, também, elementos constituintes de seu próprio gênero, a tira cômica. Há uma narrativa curta, criada em três quadrinhos, com um personagem não fixo, ou seja, criado especificamente para aquela história. A situação inesperada, fonte do humor, é revelada na cena final, o fato de os fios de cabelo brancos não conotarem maturidade, e sim o oposto, imaturidade.

O humor trazido na tira é o ponto inicial da discussão. Direta ou indiretamente, a temática dela acaba ecoando nos comentários dos usuários da página, como será detalhando mais adiante. Nesse caso, percebe-se uma continuidade do humor, um prolongamento dele. Com um diferencial: não se trata mais de piadas prontas, cujo conteúdo se sabe previamente. São geradas situações cômicas nos contatos entre os sujeitos. Essa situação se assemelha a outra forma de piada, a chamada conversacional.

A expressão também foi cunhada por Raskin (1985). O autor procurava, com isso, distingui-la das piadas prontas, inicialmente seu principal interesse. Embora a revisão de seu modelo teórico (RASKIN, ATTARDO, 1991) tenha procurado abarcar as piadas conversacionais, um maior detalhamento sobre o processamento delas é trazido em outro estudo, este desenvolvido por Norrick (1993).

Norrick produziu um *corpus* composto somente por gravações feitas de situações informais. Com base nelas, identificou vários casos de piadas conversacionais (ou espontâneas formas sinônima utilizada por ele). O pesquisador dividiu as ocorrências em três eixos de análise:

- com relação à organização na conversação, elas poderiam ocorrer em pares adjacentes (como pergunta/resposta), em quaisquer trechos (no início, no meio ou no fim da fala individual ou da conversação em si), seriam realizadas por trocadilhos ou outros recursos semelhantes ou mesmo terem como alvo aspectos relacionados a um dos interlocutores (não raras vezes, de forma bastante jocosa ou agressiva);
- no âmbito interpessoal, seriam as brincadeiras criadas durante o contato entre as pessoas; entre as possibilidades, estariam incluídas as anedotas

peçoais, relatos vividos por um dos participantes, que podem ser complementados ou não pelo(s) interlocutor(es);

- sob o aspecto metalingual (não deve ser confundido com função metalinguística), este teria como foco aquilo que determinado grupo de falantes entende e aceita como risível, o que evidenciaria o grau de conhecimento ser socialmente por aqueles sujeitos.

Tomando como base os estudos de Raskin (1985), Raskin e Attardo (1991) e Norrick (1993), Carmelino e Ramos (no prelo) defendem que exista um *continuum*, uma gradação de casos de piadas. Num extremo, estariam as narrativas previamente planejadas (piadas prontas e anedotas peçoais). No outro, as situações mais espontâneas e menos previsíveis, surgidas no contato entre as peçoas (piadas conversacionais).

Se aplicada a esta análise, essa continuidade revelaria que a tira cômica tenderia a se aproximar da narrativa planejada. Os comentários dos usuários da página, das piadas conversacionais – e, por conta disso, dialogariam fortemente com os três eixos propostos por Norrick (1993). É com esse olhar sobre o tema que iremos observar as manifestações registradas na página do Facebook, objeto deste estudo.

Interações humorísticas

Os contatos entre autor e leitor, mediados pelos diferentes suportes (computador, *tablets*, *smartphones*) e mídias (blogs, redes sociais etc.), têm sido entendidos como práticas de interação³. Antes de avançar a discussão, no entanto, cabe definir o que se entende por interação.

O conceito ganhou maior evidência com o pensamento de Bakhtin (2000). Para o autor russo, todas as atividades de comunicação ocorrem por meio da interação entre os seres, em que um sujeito pressupõe o outro, tendo posturas ativas nesse contato. Nas palavras do autor:

De fato, o ouvinte que recebe e compreende a significação (linguística) de um discurso adota simultaneamente, para com este discurso, uma atitude *responsiva ativa*: ele concorda ou discorda (total ou parcialmente), completa, adapta apronta-se para executar, etc., e esta atitude do ouvinte está em elaboração constante durante todo o processo de audição e de compreensão desde o início do discurso, às vezes já nas primeiras palavras emitidas pelo locutor (BAKHTIN, 2000, p. 290).

³ O termo *interação* nos ambientes digitais é mencionado em obras de Araújo e Biasi-Rodrigues (2005), Primo (2008) e Marquesi, Elias e Cabral (2008), para citarmos três exemplos.

A atitude ativa dos locutores, segundo ele, fica mais evidente nos diálogos, situação comunicativa em que se alternam as falas e também as posições dos locutores (quem fala se torna ouvinte e vice-versa). Essas premissas bakhtinianas ecoaram na área da Linguística Textual e ajudaram a repensar o papel do texto e também do processo de produção de sentido(s).

O texto passou a ser visto como o local da interação, um evento comunicativo situado sócio-historicamente, no qual os sujeitos (autor/leitor, falante/ouvinte) entram em contato, cada um com sua bagagem cognitiva própria. Koch foi uma das autoras que contribuíram para alicerçar essa interpretação. Tomemos de empréstimo as explicações dela:

A produção de linguagem constitui *atividade interativa* altamente complexa de produção de sentidos, que se realiza, evidentemente, com base nos elementos linguísticos presentes na superfície textual e na sua forma de organização, mas que requer não apenas a mobilização de um vasto conjunto de saberes (enciclopédia), mas sua reconstrução – e a dos próprios sujeitos – no momento da interação verbal (KOCH, 2009, p. 33).

Essas bases teóricas poderiam ser aplicadas a qualquer produção mediada pelos sujeitos, inclusive as virtuais, chamadas, dentro do escopo teórico da Linguística Textual, de hipertextos. Estes teriam como uma de suas marcas, de acordo com Xavier (2009) e Gomes (2010), a possibilidade de leitura não linear, processo viabilizado pela presença de links – clica-se em um ícone ou palavra e se acessa outra tela ou conteúdo.

Com a ampliação da internet e do acesso (mais rápido) a ela, alargou-se a apropriação aos hipertextos, uma maior presença das pessoas nos ambientes digitais e o estímulo a um contato entre os sujeitos, ora de forma verbal, ora visual, ora ambos. Na leitura de Braga (2013), essa interatividade já configuraria uma das marcas do meio virtual:

Navegando pelas diferentes publicações feitas na rede, o leitor define caminhos de leitura (escolhe links e ordem de acesso às informações disponibilizadas na página). Além disso, como hoje está cada vez mais comum os ambientes digitais oferecerem espaços para comentários e publicação de leitores, na Web 2.0 o leitor contribuiu diretamente com o sentido do texto lido na medida em que assume o papel do autor, publicando seus comentários ou relacionando o texto lido a outras publicações que circulam na rede (BRAGA, 2013, p. 45).

Como se vê, o leitor, ao se manifestar, torna-se também autor e interfere no(s) sentido(s) produzido(s) a partir do conteúdo ali presente. Entendemos ser justamente

essa realidade a vista nas 28 manifestações de pessoas que visitaram a página de *RYOTiras* no Facebook⁴ em 20 de abril de 2017.

Em todos os casos, os comentários abordaram, de maneira humorada, o tema apresentado na tira cômica criada por Ricardo Tokumoto (e mostrada na Figura 1, não custa lembrar). Ou seja, replicaram o tom engraçado inaugurado pela história e deram continuidade a ele. Houve três enfoques dados ao assunto:

- relatos pessoais sobre a presença precoce de fios brancos no cabelo (6 casos, 21,4%);
- referências a outras pessoas que tivessem apresentado essa característica (21 ocorrências, 75%);
- as duas situações anteriores juntas (um registro, 3,6%).

Vejam os casos a seguir. Começamos pelo primeiro, os relatos pessoais. Estes se assemelham a testemunhos sobre a presença de cabelos brancos. Dois deles (mantivemos a mesma grafia utilizada nos comentários e omitimos os nomes para evitar identificação dos autores):

- Esse sou eu. Sei lá por que caralhos meus cabelos estão ficando brancos, mas a imaturidade continua latente! Sempre!
- Tenho 16 e tenho mais cabelos brancos que meu tio de 32, ue

Alguns dos leitores/autores utilizaram um recurso próprio do Facebook para registrarem suas experiências. A rede social permite que se marque o nome de outra pessoa, também usuária da página. Dessa forma, é avisada pelo sistema de que alguém se referiu a ela em alguma postagem. Cabe a essa pessoa verificar o conteúdo ou não, acionando o link que leva a seu nome, uma das marcas do hipertexto.

Nos exemplos vistos, alguém indicava um(a) conhecido(a) e se referia a ele(a) sobre a existência ou não dos fios brancos. Três casos assim (uma vez mais, para que os autores não sejam identificados, optamos pelo uso apenas da inicial do primeiro nome):

- Eu na vida, M.
- L., num tenho nenhum ainda amém
- B., eu

⁴ A página de *RYOTiras* somava 62.006 curtidas em 1º de maio de 2017. Ao curtir algo, a pessoa passa a receber aquelas informações em sua página da rede social.

O que se pôde perceber é que o interlocutor acionado tendia a responder, estabelecendo um diálogo direto entre os próprios usuários da rede social. No caso do último exemplo (“B., eu”), a pessoa marcada (“B.”) entrou nos comentários da página de *RYOTiras* e registrou “hajssslslslsksk”, que, nesse contexto, pode ser lido como uma forma de risada. Em outros termos: o relato pessoal foi lido como sendo uma autoironia de forma bem-humorada pelo(a) interlocutor(a).

Embora não tenha sido objeto de análise, percebeu-se comportamento semelhante em parte das pessoas que compartilharam o conteúdo a seus próprios leitores do Facebook – como comentado no início do artigo, houve 104 compartilhamentos. A maioria apenas duplicou a história. Alguns, no entanto, inseriram uma pequena frase, assumindo ter aquelas características: “Oi, eu mesmo”; “Este cara sou eu”; “eu...”.

Por essas primeiras marcas do *corpus*, já se pode perceber que há diferentes níveis de interação em uma postagem. O autor da tira estabelece um diálogo com os leitores, que também se tornam autores à medida que registram suas impressões. Outra forma de contato é entre os próprios usuários, quer sejam acionados (ao terem o nome marcado) para verem o que fora escrito, quer não.

Outra observação é que os usuários entram no clima humorístico da tira cômica, produzindo eles mesmos novos comentários e proporcionando uma continuidade tópica da história – e da comicidade dela. O que muda é o modo. Em vez de serem manifestações mais próximas da piada pronta, se formos seguir o *continuum* proposto por Carmelino e Ramos (no prelo), elas se assemelhariam às anedotas pessoais sugeridas por Norrick (1993).

Ainda com base nos três eixos de análise de Norrick, vê-se que podem ser identificados elementos de todos eles: cria-se uma conversação entre usuários, o humor é estabelecido em um contato inter-pessoal e, para que seja compreendido, apresenta informações compartilhadas por ambos, nos casos das pessoas marcadas nos comentários.

Essa última possibilidade, a de outro(a) usuário(a) da rede social ter o nome registrado no comentário para que possa visitar a página e ter ciência daquele conteúdo, foi a tônica da maior parte 21 ocorrências de pessoas que enxergaram em alguém conhecido o tema proposta na tira. Na prática, funcionava como uma provocação, tendo

o interlocutor como alvo (de forma maldosa e jocosa, possibilidade aventada por Norrick).

Em alguns casos, a pessoa indicava somente o nome com quem pretendia brincar. Em outros, a intenção de provocar o(a) outro(a) era reforçada pela presença de expressões indicadoras de riso e/ou com representações de rostos sorrindo (utilizamos, uma vez mais, apenas as iniciais dos prenomes):

- M., essa chegou a dar saudade de ti HAHHAHAHAHA
- R., não me leve a mal kkkk
- A., hahaha 😊
- T., 😊

Estabelece-se, portanto, uma interação pautada no humor. E humor próximo ao das piadas conversacionais, mais espontâneo, surgido no contato entre os sujeitos. Quem não faz parte desse contato em uma situação semelhante à de quem observa uma conversa de fora: por não conhecer quem são, apenas infere as informações com base nas pistas textuais apresentadas (que, no caso, indicam que a pessoa marcada tenha fios brancos no cabelo).

Como já mencionado, a tendência é a de os usuários marcados responderem aos comentários. Ou às provocações, no caso. Nos exemplos analisados, foi mantido o tom humorístico. Uma situação assim, em que o diálogo é travado entre G. e J.:

G. – J.

J. – Vc me acha imatura? Ahahaha 😊

J. – Eu sei que sou

G. – Mas eu posso tirar eles se você quiser 😊

Nesse exemplo, a provocação se concentrou no nível inter-pessoal, como proposto por Norrick. Feita a provocação, J. brinca, perguntando se G. a considera imatura – a brincadeira é reforçada pela presença de marcas de riso. Na sequência, assume ser imatura. G. continua a provocação, propondo tirar os fios brancos, caso a outra queira. São situações, portanto, bastante próximas aos casos de piadas conversacionais.

Cabe registrar, para finalizarmos esta etapa, o único caso em que houve os dois comportamentos, ou seja, a pessoa tanto assumiu ter fios brancos como também mencionou outra, que teria as mesmas marcas no cabelo. O usuário do Facebook

registrou o nome de outro(a) e incluiu o verbo “somos”, que incluía ambos naquela situação. O interlocutor, ao contrário da maioria dos demais casos, não respondeu. Limitou-se apenas a curtir o comentário – curtir algo, nessa e em outras redes sociais, é uma forma de a pessoa concordar com aquele conteúdo.

Considerações finais

O caso analisado neste artigo é apenas uma diminuta gota no oceano que se configurou a internet. Por isso, a navegação por esse mar digital requer cautela. Não se pode fincar âncoras conclusivas. Do contrário, corre-se o sério e real risco de generalizar algo que pode ser mostrado com marcas distintas em outra embarcação. O que se pode afirmar, com um pouco mais de segurança, é como se deu o comportamento dos dados aqui analisados.

Nossa proposta era observar como os comentários dos usuários das redes sociais repercutiam o conteúdo da postagem. Trabalhávamos com a hipótese de que, no caso de tiras cômicas, um dos gêneros mais populares das histórias em quadrinhos nos ambientes digitais, haveria a tendência de o conteúdo humorístico ecoar nos registros dos leitores (que, ao escrever, tornam-se autores também), gerando um prolongamento do humor. A hipótese se confirmou. Ao menos do material analisado (nossa pequena gota desse oceano digital).

Optamos por analisar uma tira cômica da série *RYOTiras*, criada por Ricardo Tokumoto. O desenhista expõe suas produções em um blog e em redes sociais, entre elas o Facebook, que fora selecionado para o estudo. O corpus foi composto por uma tira, veiculada no dia 20 de abril de 2017, e pelos 28 comentários de usuários registrados naquela postagem.

Com base no que fora visto, percebeu-se que o humor gerado pela tira foi o tópico norteador dos comentários inseridos na postagem. Leitores/autores expuseram relatos pessoais, em que afirmavam ter (ou não) fios brancos, assunto abordado na história. Também marcavam os nomes de outras pessoas, a quem creditavam tal característica física.

Nessa segunda situação, houve vários casos em que a interação ultrapassou o contato entre autor (desenhista, no caso) e leitor (o usuário da página). Ao marcarem os nomes de outras pessoas, os sujeitos estabeleciam um diálogo direto com outros sujeitos do Facebook, gente previamente conhecida e com quem compartilhavam informações

comuns – além da evidente proximidade afetiva, o indício é que teriam também fios brancos no cabelo.

A atitude de acionar outro(a) foi vista, dentro desse contexto, como uma forma de usar o(a) interlocutor(a) como alvo de uma brincadeira, expondo, de forma pública, uma peculiaridade da pessoa. Mantinha-se, nessas trocas de mensagens, o tom cômico iniciado pela tira e, dessa forma, prolongava-se o humor. Pelo menos, entre esses sujeitos. Embora estes soubessem o motivo da gozação, os demais leitores tendiam apenas a supor a informação, por não terem o mesmo conhecimento compartilhado.

A tira cômica, bastante próxima a uma piada pronta, inaugurou o humor. A partir dela, e com base nela, ocorre um processo de continuidade manifestado pelos leitores/autores. O diferencial é que, nos comentários analisados, predominou outro tipo de piada, a conversacional, surgida justamente em situações de interação espontânea, como o espaço dos comentários das redes sociais. Nos contatos entre os usuários, perceberam-se tanto construções surgidas por meio da interação em si quanto por anedotas pessoais.

Cabe retomar a metáfora do oceano. Trata-se de uma análise sobre uma gota, captada de um enorme mar digital. A análise de outras gotas, em situações semelhantes, poderá confirmar essa rota, evidenciar outras ondulações ou até mesmo trazer a descoberta de novos territórios, ainda não explorados. O que se procurou foi dar início à discussão, de modo que as próximas embarcações possam, ao menos, navegar com um pequeno mapa previamente esboçado.

Referências

ARAÚJO, J. C.; BIASI-RODRIGUES, B. (orgs.). *Interação na internet: novas formas de usar a linguagem*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005.

ATTARDO, S.; RASKIN, V. Script theory revis(it)ed: joke similarity and joke representation model. *Humor: International Journal of Humor Research*. Berlin/New York: Mouton de Gruyter, 1991. vol. 4-3/4. p. 293-347.

BAKHTIN, M. Os gêneros do discurso. In: *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 277-326.

BRAGA, D. B. *Ambientes digitais: reflexões teóricas e práticas*. São Paulo: Cortez, 2013. (Coleção Trabalhando com... na Escola; v. 6).

CARMELINO, A. C.; RAMOS, P. Piadas conversacionais: espontaneidade e humor. In: TRAVAGLIA, L. C. (org.). *Gêneros orais*. (No prelo).

GOMES, L. F. *Hipertextos multimodais: leitura e escrita na era digital*. Jundiaí, SP: Paco Editorial, 2010.

KOCH, I. G. V. *Introdução à Linguística Textual*. 2. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

MARQUESI, S. C.; ELIAS, V. M. S.; CABRAL, A. L. T. (orgs.). *Interações virtuais: perspectivas para o ensino de Língua Portuguesa a distância*. São Carlos, SP: Claraluz, 2008.

NORRICK, N. R. *Conversational joking*. Indianapolis: Indiana University Press, 1993.

PRIMO, A. *Interação mediada por computador*. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 2008. (Coleção Cibercultura).

RAMOS, P. *A leitura dos quadrinhos*. São Paulo: Contexto, 2009.

_____. *Faces do humor: uma aproximação entre piadas e tiras*. Campinas, SP: Zarabatana Books, 2011.

_____. *Tiras no ensino*. São Paulo: Parábola Editorial, 2017.

RASKIN, V. *Semantic mechanisms of humor*. Dordrecht: D. Reidel Publishing Company, 1985.

TADEU, P. *Mil piadas pra Twitter*. São Paulo: Matrix, 2009.

TOKUMOTO, R. *RYOTiras*. Disponível em: <<http://ryotiras.com/>>. Acesso em: 30 abr. 2017.

_____. *RYOTiras Omnibus*. Belo Horizonte: Quadrinhos Rasos, 2012.

_____. *RYOTiras Omnibus*. 2. ed. Belo Horizonte: Miguilim, 2016.

XAVIER, A. C. *A era do hipertexto: linguagem & tecnologia*. Recife: Editora universitária da UFPE, 2009.

HUMOR E RESILIÊNCIA: AS IMPLICATURAS NAS TIRAS “SUPERNORMAIS”

Maria da Penha Pereira Lins¹

Danndara Wagmaker Gonçalves²

RESUMO: As histórias em quadrinhos são presença marcante em inúmeras esferas midiáticas. Entre a gama de gêneros autônomos que compõe este hipergênero, está o que chamamos de tiras em quadrinhos. Neste trabalho, estamos focalizando as tiras “SuperNormais”, que abordam as dificuldades e os preconceitos enfrentados por pessoas com deficiência, no cenário atual. Assim, o foco desta pesquisa é desenvolver uma análise pragmática do conteúdo dessas tiras, tendo como base os ensinamentos Grice ([1975]1982), que nos auxiliam a identificar nos textos as implicaturas que dirigem no sentido de inferências ligadas à intenção do autor. No que se refere à linguagem humorística, buscamos auxílio, principalmente, nas teorias de Bergson (1987) e Propp (1992), que relacionam a comicidade com o riso, Lins e Gonçalves (2013), que analisam o cômico em gêneros dos quadrinhos e Gomes (2008), que trata da questão da resiliência realizada a partir de um comportamento bem-humorado. Esse aparato teórico nos dá a possibilidade de observar elementos verbais e visuais na condução da busca do sentido pretendido no *corpus* em questão.

PALAVRAS-CHAVE: Quadrinhos. Tiras. Implicaturas. Humor. Resiliência.

ABSTRACT: Comics have a strong presence in many media spheres. Among the range of autonomous genres that compose this hyper genre, there is what we call comic strips. This work is focused on “Super Normais” comics, that discuss the issues and the pre judgment faced by people with disabilities, in the current days. Thus, this research aims at developing a Pragmatics analysis in the comic strips content, based on Grice’s ([1975]1982) thoughts, that help us to identify the texts implicature that go forward to the interference sense related to author’s intention. With respect to humorous language, we are, mainly, guided by BERGSON (1987) and Propp’s (1992) theories, related to comicalness and laughter, Lins and Gonçalves (2013), who analyze the comicalness in comic sand Gomes (2008), who works with the resilience issue from a humorous behavior. This theoretical perspective promotes the possibility of observing verbal and visual elements in leading search the corpus intended sense.

KEY-WORDS: Comics. Comic strips. Implicature. Humor. Resiliency.

Considerações iniciais

Quando falamos de humor, remetemo-nos, muitas vezes, a situações informais de simples graça. Poucas vezes paramos para pensar no que motiva ou o que gera

¹Professora do Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Espírito Santo (PPGEL/UFES), Vitória –ES, Brasil. E-mail: mpenhalins@gmail.com.

²Mestranda em Estudos Linguísticos pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Espírito Santo (CAPES/UFES), Vitória –ES, Brasil. E-mail: danndarawagmaker@hotmail.com.

determinada situação cômica. Com a evolução dos estudos linguísticos, pode-se perceber que o humor vai além da simples graça, por isso, se faz necessário analisar quais mecanismos motivam o risível.

Para explicar essas questões, alguns estudos foram desenvolvidos em diversas áreas, como a Psicologia, a Sociologia, a Filosofia e a Linguística, sendo esta última responsável por identificar os mecanismos estabelecidos por fatores linguísticos e não linguísticos. Lins e Gonçalves (2013) defendem que não deve haver limitação do estudo sobre o humor apenas para as questões linguísticas, mas acreditam na necessidade de um estudo interdisciplinar, que envolva, também, questões socioculturais e psicológicas.

Ao refletir sobre as possibilidades de haver comicidade em situações adversas, Gomes (2008) alia o conceito de resiliência psicológica à definição de humor, o que amplia as possibilidades de análise das situações interativas. É o caso das tiras “Super Normais”, em que seus autores buscam levar uma mensagem de conscientização por meio de tiras críticas e bem-humoradas.

Desse modo, nosso trabalho está organizado em quatro seções: a primeira tem como foco definições a respeito dos estudos pragmáticos, mais especificamente dos conceitos explicitados por Grice ([1975]1982); a segunda discorre sobre os conceitos de humor e resiliência; a terceira sobre o gênero textual tiras em quadrinhos e, por fim, a quarta seção desenvolve uma análise a respeito das implicaturas criadas a partir das interações humorísticas do *corpus* em questão.

Estudos pragmáticos: o princípio da cooperação de Grice

A comunicação é fundamental para a interação humana. Para nos comunicar, utilizamos diversas formas de linguagem, como a oral e a escrita. Contudo, não costumamos analisar quais mecanismos determinam as escolhas linguísticas e o que motiva o uso de uma expressão em vez de outra, na fala presente em nossos diálogos. A Pragmática é o ramo da Linguística que estuda a linguagem nos contextos de comunicação e busca analisar o sentido do falante na interação.

Nesse sentido, é possível afirmar que somente os conhecimentos a respeito da estrutura da língua não são suficientes para que se tenha uma interação totalmente bem-

sucedida, pois, no ato comunicacional, é exigido de nós muito mais do que a intercambiação dos significados preestabelecidos. É preciso que os participantes da interação, além de decodificarem a mensagem, façam inferências a partir do contexto em que estão inseridos, para que, assim, interpretem corretamente os enunciados. Para exemplificar o exposto acima, Oliveira e Basso (2014) propõem o seguinte exemplo:

Imagine que um funcionário público esteja preenchendo um formulário e pergunte à entrevistada: “Estado Civil?”. A entrevistada responde: “separada”. [...] Essa mesma expressão linguística, em uma situação diferente, pode veicular outras informações para além do estado civil. Imagine a mesma pessoa agora conversando num *chat* de relacionamentos amorosos na internet e dizendo/escrevendo ‘separada’. [...] Nesse caso, ela profere “separada” com a intenção não apenas de informar seu estado civil – o que ela também faz –, mas de veicular que está disponível para um relacionamento afetivo (OLIVEIRA E BASSO, 2014, p.17).

Segundo os autores, quando falamos, procuramos alcançar linguisticamente determinados objetivos. Ou seja, a ação linguística é realizada intencionalmente e o objetivo do locutor é que seu ouvinte perceba essa intenção. Percebendo a intenção do falante, o ouvinte estará fazendo uma inferência sobre a implicatura construída pelo interlocutor. Os estudos pragmáticos visam a analisar esse tipo de acontecimento, em que procuramos desvelar as intenções, a partir dos significados das sentenças proferidas.

Nesse sentido, o filósofo britânico Herbert Paul Grice apresentou, em 1967, as condições gerais que se aplicam à conversação, durante a palestra William James, ministrada em Harvard. As publicações relacionadas a essa palestra foram feitas nos anos de 1975 e 1978, no artigo intitulado “Lógica e conversação”. Tal publicação foi traduzida para o português no ano de 1982, pelo professor João Wanderley Geraldi, e publicada pela editora da Unicamp.

Em “Lógica e conversação”, Grice ([1975]1982) propõe um modelo conversacional que explica as estratégias que regemos atos comunicativos, atividade linguística que fazemos cotidiana e naturalmente. Segundo Oliveira e Basso (2014), o objetivo de Grice nesse artigo é instituir uma teoria da conversação que seja capaz de explicar as inferências que fazemos, de forma natural, ao conversamos. Assim, o autor afirma que somente os seres racionais são capazes de manter uma conversa, por meio das trocas de informações, através das línguas. Quando conversamos, dizemos, ao mesmo tempo, o que implicamos.

Suponha que A e B estejam conversando sobre um amigo comum C que está, atualmente, trabalhando num banco. A pergunta a B como C está se dando em seu emprego, e B retruca: Oh, muito bem, eu acho; ele gosta de seus colegas e ainda não foi preso. Neste ponto, A deve procurar o que B estava

implicando, o que ele estava sugerindo, ou até mesmo o que ele quis dizer ao dizer que C ainda não tinha sido preso (GRICE, ([1975]1982), p.84).

Ou seja, num ato linguístico, num proferimento, há dois tipos de informação: a dita e a implicada. A primeira é a informação literal, gramatical, que é chamada de proposição. A segunda, é a informação pragmática, que chamamos de implicatura. Então, o que falamos possui um significado usual (o que se diz) e as implicaturas (a interpretação do que se diz, o que realmente se quer dizer). Essa informação “oculta” é inferida pelo ouvinte, a partir da interpretação semântica de um determinado proferimento num certo contexto de fala.

Em relação à interação, Grice ([1975]1982) sugere que, quando conversamos, nos baseamos num acordo tácito de cooperação, com a intenção de que a conversa seja bem-sucedida. O participante da interação faz o possível para ser claro e eficaz em suas falas, para que o interlocutor o entenda satisfatoriamente. A partir dessas proposições, o autor elabora o Princípio Geral da Cooperação, que diz: “faça sua contribuição conversacional tal como é requerida, no momento em que ocorre, pelo propósito ou direção do intercâmbio conversacional em que você está engajado. (GRICE, 1982, p.86)

A partir dessa noção, Grice ([1975]1982) estabelece as chamadas Máximas Conversacionais, que ditam as regras seguidas instintivamente pelos falantes, para que consigam conversar de maneira cooperativa e eficaz. São elas:

1. Máxima da Quantidade

Faça sua contribuição tão informativa quanto for necessário

Não faça sua contribuição mais informativa do que o necessário

2. Máxima da Qualidade

Não diga o que você julga ser falso

Não diga senão aquilo para o que você possa fornecer evidência

3. Máxima da Relação

Seja relevante

4. Máxima do Modo

Evite obscuridade de expressão

Evite ambiguidade

Seja breve

Seja ordenado

Segundo o filósofo, quando um participante da interação viola propositalmente uma das máximas, são construídas implicaturas conversacionais. Assim, quando o falante deixa de cumprir intencionalmente uma das máximas, ele pressupõe que o ouvinte é capaz de inferir corretamente a implicatura criada, pois confia que ambos estão seguindo o Princípio da Cooperação.

Humor e resiliência

A linguagem humorística é utilizada com frequência nas diversas situações cotidianas. O humor está presente, por exemplo, numa conversa do dia a dia, em uma propaganda de TV, em filmes, em charges, e em tantos outros gêneros do discurso. Apesar do advento dos estudos sobre a linguagem humorística, supõe-se que ainda existam poucos estudos esclarecedores sobre o assunto, na área da Linguística.

Lins e Gonçalves (2013) afirmam que o humor é responsável por provocar uma atitude no homem diante da sociedade, que supõe seu caráter ridículo e, também, sublime. Por isso, ao contrário do que muitos pensam, o humor não é uma simples atitude que causa comicidade e diversão. Os mecanismos que regem a produção do humor vão muito além da simples graça e é de extrema importância compreender como e por que o humor é desencadeado em determinadas situações comunicativas. Assim, em estudos sobre o humor, deve-se levar em consideração as questões linguísticas, socioculturais e psicológicas, pois, segundo Lins (2002):

A produção do humor se faz a partir de processos interativos, nos quais não só os fenômenos linguísticos, mas também fatores de ordem psicológica e social geram condições para a produção do humor (LINS, 2002, p.18).

No livro *O riso*, Bergson (1987) teorizou a significação do cômico. Inicialmente, ele definiu o homem como o único animal que ri. Além de rir, o homem também é um animal que faz rir. Por isso, não haveria comicidade fora do que é humano. Para ele, o riso surge quando presenciamos um ato involuntário de fazer algo. Assim, quanto mais natural for a causa do cômico, mais engraçado ele será. Deformidades também provocam o riso, pois “por mais regular que seja uma fisionomia, por mais harmoniosas

que suponhamos as suas linhas, por mais flexíveis os movimentos, jamais o equilíbrio dela será absolutamente perfeito” (BERGSON, 1987, p.22). Por isso, o riso é insensível, ou seja, para rir, o homem não deve estar emocionalmente envolvido com a situação e deve esquecer temporariamente a afeição que sente.

Em seu trabalho *Comicidade e Riso*, Vladimir Propp (1992) afirma que não é possível analisar a comicidade fora da psicologia do riso e da percepção do cômico. O estruturalista russo descreve o humor como a capacidade de perceber e criar o cômico. Assim, a comicidade aconteceria ao haver uma contradição entre a forma e o conteúdo, aparência e essência, o que proporciona o descobrimento de defeitos, segredos, daquele ou daquilo que suscita o riso. Ou seja, quando há uma particularidade ou estranheza que distingue uma pessoa do meio em que vive, ela está propensa a ser vista como cômica e ser alvo de riso. Nesse sentido, Propp (1992) lista vários tipos de riso, tais como: o riso de zombaria, de curta duração, riso bom, maldoso, alegre, ritual e imoderado. Estes são definidos de acordo com a forma em que se desenvolve o cômico e a demonstração do riso no momento em que ele acontece.

Em estudos atuais, percebe-se que o humor pode ser gerado, também, em algumas situações adversas. O sentido de humor, nesse caso, ultrapassa as noções das teorias visitadas anteriormente, tendo também função de amenizar o sofrimento. Compreende-se, então, que, apesar de enfrentarmos algumas dificuldades, somos capazes de nos manter bem-humorados em algumas dessas situações. O humor pode, por isso, ser considerado uma virtude, capaz de ajudar na superação dos desafios e problemas diários.

Nesse sentido, Vitor Gomes desenvolve pesquisas a respeito do que ele denomina de “humor resiliente”. Suas teses de Mestrado e Doutorado, defendidas respectivamente em 2004 e 2008, no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Espírito Santo, visaram a explicar como o indivíduo consegue manter-se bem-humorado em situações em que o sofrimento seria inevitável. Para explicitar, ele diz:

[...] o humor exerce papel fundamental na resistência (e resiliência após) à adversidade, seja como uma maneira de suavizar a sublimar a dor existencial por meio da transmutação do doloroso em cômico, seja pela necessidade fundamental de sorrir, frustrando expectativas, pois, de onde se espera desamparo/depressão, encontra-se a alegria. Afinal, como um indivíduo que sofreu algum trauma, ou possui qualquer fator que provoque a adversidade,

pode persistir e continuar a sorrir ou, ainda, comicizar suas dores? (GOMES, 2008, p.23).

Sobre a produção do cômico, Gomes (2008) ensina que ela não parte somente de um indivíduo para o outro. É possível que o humor parta da própria pessoa que se encontra em sofrimento. Por isso, há muitas pessoas que fazem piadas de si mesmas e de suas situações negativas, por preferirem enfrentar o momento de forma positiva, mais animada. Esta atitude eleva a autoestima do indivíduo, ajudando-o a aceitá-lo melhor.

Com essa nova visão, Gomes (2008) amplia o campo de abrangência dos estudos sobre o humor, abordando uma nova possibilidade interpretativa de textos humorísticos, em que indivíduos relatam fatos sérios, mas buscam no humor um incentivo para o enfrentamento das adversidades. Como defendem Lins e Wagmaker Gonçalves (2016):

Este novo conceito de humor nos leva a pensar sobre a busca do prazer para o alívio do sofrimento [...]. É uma forma de olhar as possibilidades de solução. O que podemos afirmar é que buscar sentido no humor como enfrentamento é possível e unir este estudo às teorias linguísticas é muito enriquecedor para a área (LINS; WAGMAKER GONÇALVES, 2016, p.46).

O gênero HQ: as tiras em quadrinhos

De uma forma geral, as histórias em quadrinhos (HQs), apresentam uma modalidade própria de linguagem, operando com a mescla de estratégias verbais e não-verbais, o que torna o texto dinâmico e atraente aos leitores. Ao trabalhar as duas modalidades linguísticas, os textos em quadrinhos operam numa relação de complementaridade entre o visual e o linguístico, o que possibilita o preenchimento de possíveis lacunas interpretativas deixadas por alguma das modalidades.

Em relação à definição dos gêneros em quadrinhos, há de se considerar algumas definições a respeito do que Ramos (2011) chama de “hierarquia genérica”. Para o autor:

[...] os quadrinhos compõem um campo maior, denominado hipergênero, que agrega elementos comuns aos diferentes gêneros quadrinísticos, como o uso de uma linguagem própria, com elementos visuais e verbais escritos, e a tendência à presença de sequências textuais narrativas [...]. Tais características seriam percebidas em uma gama de gêneros autônomos, unidos por esses elementos coincidentes (RAMOS, 2011, p.1).

Entre essa gama de gêneros autônomos, está o que chamamos de tiras em quadrinhos. Esse gênero é o mais comumente veiculado na mídia em geral e pode ser considerado um meio de comunicação de massa, pois circula numa variedade imensa de esferas midiáticas. Assim, as tiras de quadrinhos podem ser encontrada sem livros didáticos, em páginas de jornais, em sites especializados, nas redes sociais, entre outros.

Segundo Lins e Gonçalves (2013), as tiras são sequências de, quase sempre, três quadros, em que o autor apresenta, sustenta e conclui uma ideia, com o objetivo de prender a atenção do leitor, causando-lhe o riso e a reflexão. De acordo com o Dicionário Aurélio Online da Língua Portuguesa, esse gênero se define por ser um “Cada uma das faixas horizontais de uma banda desenhada, que tem normalmente um conjunto de vinhetas”.

Em relação às temáticas, as tiras em quadrinhos abordam os mais diversos assuntos, que vão desde pequenas historietas até relatos do contexto social, com a intenção de críticas e ironias. Os temas são escolhidos, então, de acordo com a intenção e a finalidade do autor, bem como do público-alvo que ele pretende atingir com a obra.

Lins e Gonçalves (2013) fazem as seguintes afirmações a respeito das tiras em quadrinhos:

Elas podem apresentar sequências em edições ou diárias, mas o mais comum é serem fechadas, ou seja, cada dia uma história. Pode-se considerar que, no que diz respeito às tiras de quadrinhos, uma história se passa no espaço de uma só tira, perpassando os quadros que a constituem; mas, também, que, de tira para tira, um assunto se desenvolva, atinja ampliações consideráveis (LINS; GONÇALVES, 2013, p.53).

Compreendemos, então, que as tiras em quadrinhos são divididas horizontalmente, com um número limitado de quadros. Estes são compostos por elementos das modalidades verbal e não-verbal, como os balões, que representam as falas, os pensamentos e as expressões dos personagens e dos elementos que formam o cenário, além dos personagens. No que diz respeito à estilística, é recorrente o uso da linguagem informal com marcas de oralidade, pois as interações tratam, na maioria das vezes, de diálogos produzidos no cotidiano. Esse seria um dos fatores que fazem das histórias em quadrinhos um gênero de fácil acesso a seus leitores.

Ramos (2011) elenca uma série de características próprias ao que ele denomina “tiras cômicas”. São elas:

- Apresentam formato fixo, de uma coluna;
- A tendência é que o formato seja horizontal, de um (mais comum) ou dois andares; em revistas em quadrinhos, pode aparecer também na vertical;
- A tendência é de uso de poucos quadrinhos, dada a limitação do formato (o que constitui narrativas mais curtas); em geral, fica entre uma e quatro vinhetas (embora haja casos que utilizem vários quadrinhos);
- A tendência é de uso de imagens desenhadas; há registro de casos que utilizam fotografias, mas são raros;
- Em jornais, é comum aparecer na parte de cima da tira o título e o nome do autor; em coletâneas feitas em livros e em blogs, essas informações são suprimidas das tiras porque aparecem em geral na capa da obra;
- Os personagens podem ser fixos ou não;
- Há predomínio da sequência narrativa, com uso de diálogos;
- O tema abordado é sobre humor;
- Há tendência de criar um desfecho inesperado, como se fosse “uma piada por dia”;
- A narrativa pode ter continuidade temática em outras tiras.

As tiras de quadrinhos possuem, portanto, características que se associam diretamente com a linguagem do humor. Propõe-se, neste trabalho, analisar os processos de produção de humor no *corpus* selecionado, com base nas teorias pragmáticas e humorísticas visitadas anteriormente.

As implicaturas pelo humor resiliente nas tiras “Super Normais”

As tiras “Super Normais” são produzidas por quatro amigos brasileiros, que seuniram com o objetivo de produzir obras que falam sobre a inclusão de pessoas com deficiência no cenário social atual. Tais tiras são publicadas periodicamente no site chamado *Casa Adaptada* (<http://www.casadaptada.com.br/>) e na página da rede social *Facebook*, que recebeu o nome de “*SuperNormais: o poder da diferença*”. Além disso, os autores produzem tiras para outros sites e blogs sempre que solicitados. É por meio dessas páginas que os autores divulgam todos os seus trabalhos e interagem com os leitores.

Os autores dessas tiras são a consultora para inclusão Mirella Prosdócimo, o sociólogo Manoel Negraes, o jornalista Rafael Bonfim e o desenhista Rafael Camargo. Entre eles, apenas o desenhista não é deficiente. Os outros, convivem com a deficiência física há mais de quinze anos, por isso têm propriedade ao falar das dificuldades e dos desafios enfrentados por eles no dia a dia. Para os autores, uma pessoa com deficiência “[...] não é herói e nem digno de pena. É uma pessoa normal, supernormal, mas com uma condição diferenciada, que, quando busca a sua autonomia e independência, movimentada todos aqueles que estão em volta”(Autores de “Super Normais” em entrevista ao site <http://www.vercompalavras.com.br>).

Falar sobre deficiência e inclusão mostra-se bastante relevante, já que, de acordo com o último o Censo Demográfico realizado em 2010 pelo IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística), há, no Brasil, um total de 45 milhões de pessoas com deficiências, o que representa cerca de 24% da população total do país.

Partindo das noções de Grice ([1975]1982), em seus postulados sobre o Princípio da Conversação e da Teoria das Máximas, é possível analisar as tiras de quadrinhos “Os Normais”, observando as situações comunicativas nelas presentes. Para Grice, nós não apenas interagimos, mas estamos a o todo tempo buscando intercambiar significados na conversação. Da mesma forma, o nosso interlocutor busca sempre entender e captar o que queremos realmente dizer quando falamos. É o que afirmam Oliveira e Basso (2014):

Se prestarmos atenção nas nossas interações linguísticas cotidianas, notaremos que em geral “lemos as mentes” dos nossos interlocutores, “sacamos” o que eles querem dizer sem que seja preciso sermos explícitos – “adivinhamos” suas intenções comunicativas (OLIVEIRA E BASSO, 2014, p.30).

Por isso, quando fazemos a leitura das tiras os “SuperNormais”, é possível perceber que a sua intenção vai além do que está simplesmente representado, de forma verbal e não verbal. Os criadores destas tiras buscam sempre levar-nos à reflexão sobre a situação dos deficientes no Brasil. É o que podemos afirmar com a análise das tiras abaixo.

Tira 1



Fonte: <<http://www.casadaptada.com.br/wp-content/uploads/2014/11/DEFICIENTES-SUPER-NORMAIS-3.jpg>>. Acesso em 8 de abr. 2017.

Na tira 1, observamos uma encenação em que um homem, aparentemente sem deficiência, está em um local, vê três pessoas deficientes se aproximando e faz uma abordagem desagradável, acumulando perguntas descontextualizadas.

Levando em consideração o Princípio da Cooperação de Grice ([1975]1982) e suas Máximas Conversacionais, constatamos que o homem sem deficiência quebra a máxima da quantidade, tendo em vista o número elevado de perguntas que dirige aos SuperNormais. Ou seja, em sua fala, ele pede mais informações do que o necessário e acaba sendo inconveniente.

Em contrapartida às indagações do personagem sem deficiência, os SuperNormais respondem: “*Somos chatos iguais a você, só isso*”. Essa fala também quebra uma das máximas propostas por Grice ([1975]1982), a da Quantidade, pois eles não fizeram da informação dada tão informativa quanto necessário, eles não forneceram as respostas solicitadas pelo personagem no segundo quadrinho. Outra máxima violada no terceiro quadrinho é a da relevância, pois o que os SuperNormais respondem não foi o indagado, assim a informação é irrelevante, naquele momento.

A violação dessas duas Máximas Conversacionais direciona para a seguinte implicatura: o personagem do sem deficiência acredita que os personagens deficientes, por serem chamados de “SuperNormais”, são super-heróis, por isso faz tantas perguntas a respeito do que são capazes de fazer. Já os SuperNormais, não gostando de tantas indagações, não respondem ao que foi perguntado, e falam apenas que o personagem sem deficiência é chato.

Tira 2

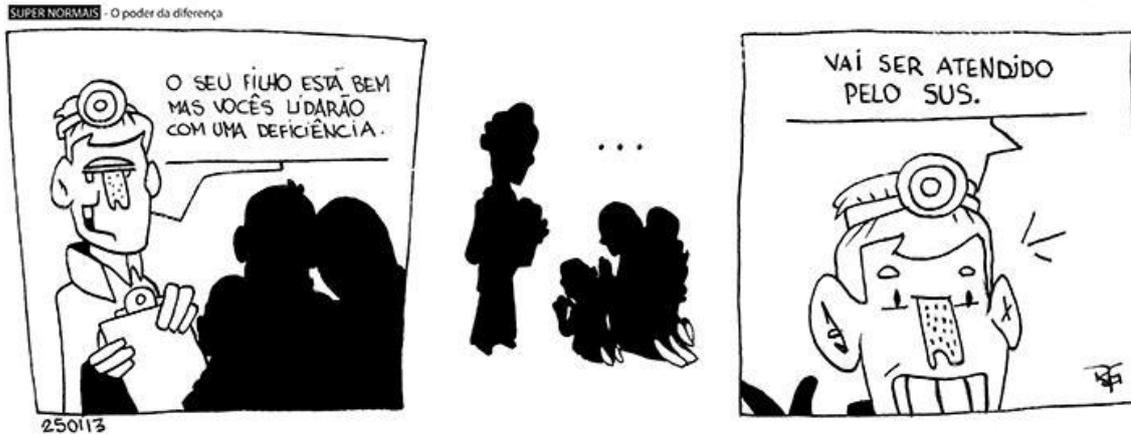


Fonte: <<http://www.vercompalavras.com.br/blog/wp-content/uploads/2013/03/TIRINHA-4.jpg>>. Acesso em: 8 de abr. 2017.

Na tira 2, os personagens do primeiro e segundo quadrinhos falam a respeito da causa que lutam em relação ao direito dos deficientes. No último quadro, há uma quebra de expectativa no que diz respeito ao tema sustentado nas primeiras cenas. O personagem do terceiro quadrinho também é deficiente, cego. Ele diz: “*Já encontrei minha causa, agora preciso saber onde deixei os meus chinelos*”. Ao proferir essa frase, o personagem acaba violando a Máxima Conversacional da Quantidade, pois ele fornece mais informações do que o solicitado no momento, quando diz que precisa saber onde deixou os chinelos. Outra Máxima quebrada é a da Relevância, pois a informação dada em relação à necessidade de encontrar os chinelos não é relevante para o momento da interação.

A partir da constatação da quebra dessas máximas, podemos dizer que a implicatura criada por essa tira é: O personagem cego acredita que a causa mais relevante para ele, naquele momento, sendo deficiente visual, é encontrar seus objetos pessoais pela casa, diferentemente dos outros dois personagens, que buscam lutar por causas mais sérias, problemas sociais, que atingem a totalidade dos deficientes.

Tira 3



Fonte: <<http://www.casadaptada.com.br/wp-content/uploads/2014/11/DEFICIENTES-SUPER-NORMAIS-15.jpg>>. Acesso em: 8 de abr. 2017.

Na tira 3, acima, há a quebra da Máxima do Modo, proposta no Princípio da Cooperação, por Grice ([1975]1982). Nessa máxima, devemos levar em consideração não o que é dito, mas sim como é dito, observando as submáximas: Evite obscuridade de expressão, evite ambiguidade, seja breve e seja ordenado. Neste caso, o médico utilizou uma expressão obscura e ambígua, pois, ao falar de deficiência em uma consulta médica, o paciente provavelmente interpretou o termo como insuficiência física ou mental, quando, na verdade, a deficiência seria no Sistema Único de Saúde do país.

Identificada a Máxima Conversacional violada, podemos definir que a implicatura criada por essa tira é: o médico acredita que o Sistema Único de Saúde do país é ineficiente e que essa deficiência é maior que qualquer outra do corpo ou da mente, e é com isso que os pais deveriam se preocupar naquele momento.

Tira 4



Disponível em:

<<https://www.facebook.com/superNormais/photos/a.272124649592219.1073741829.151688771635808/572073462930668/?type=1&theater>>. Acesso em: 8 de abr. 2017.

Na tira 4, o personagem representado é um cartunista, que aparece em frente ao computador desenhando. No primeiro quadrinho, ele aparece lendo um possível comentário deixado para ele no computador: “*Meu caro cartunista, os anões reivindicam sua cota de tiras...*”. Após ler o comentário, ele demonstra um pequeno descontentamento. Já no segundo quadrinho, aparece mais um comentário feito ao cartunista, que diz: “*Meu caro cartunista, os surdos reivindicam sua cota de manifesto...*”. A demonstração de descontentamento sugerida pela fisionomia do cartunista aumenta, demonstrando que ele não ficou muito satisfeito. Como prova disso, no terceiro quadrinho, o personagem é irônico e fala: “*Meu caro cartunista, a associação dos calvos sugere menção honrosa...*”, pois o mesmo é calvo.

Outro ponto importante que podemos observar para demonstrar a insatisfação do cartunista ao ler e fazer os comentários é o surgimento de mais um olho a cada quadrinho. No primeiro ele aparece apenas com um olho, já no terceiro, ele está com três olhos.

Em relação às Máximas de Grice ([1975]1982), nesta tira há o aparente rompimento da Máxima da qualidade, pois, no último quadro, o personagem diz algo que não é verdadeiro, pois inclui a calvície com deformidade física. Ele utiliza o recurso da ironia para dizer o contrário do que pensa, acabando por dizer o que julga ser falso.

Identificando a Máxima Conversacional violada, podemos dizer que a implicatura criada por essa tira é: o cartunista acredita que não é possível dar destaque, em suas criações, a todos que acreditam ter algum tipo de deficiência ou falta de algum atributo, pois, se assim fosse, não haveria espaço para tantas representações em seus desenhos.

Analisadas as tiras 1, 2, 3 e 4, com base nos postulados sobre o humor visitados anteriormente, percebemos que, como afirmam Lins e Gonçalves (2013), o objetivo do humor produzido por essas tiras é, de fato, responsável por provocar uma atitude nos leitores diante a situação representada pelas tiras.

Baseados nas teorizações de Bergson (1987), percebemos que a comicidade das tiras está dentro dos defeitos humanos, dentro das deformidades ou deficiências apresentadas pelos personagens das tiras. Para isso, os leitores devem esquecer temporariamente a afeição ou identificação que sentem, para poderem chegar ao efeito humorístico dos textos.

Observando as tiras a partir dos estudos sobre o humor de Propp (1992), é possível dizer que, para rirmos delas, é preciso que percebamos a comicidade que há em seus textos, a partir da representação de personagens que possuem particularidades.

Com o avanço das teorias humorísticas, podemos, também, analisar as tiras apresentadas à luz dos postulados sobre o humor resiliente. Assim, é evidente que as tiras “SuperNormais” são reflexos da realidade de seus idealizadores, que utilizam criações bem-humoradas para relatar acontecimentos usuais da vida dos deficientes. Ao tomarem esse posicionamento, os autores mostram-se resilientes, pois se utilizam do humor para retratar os acontecimentos negativos. É uma maneira de enfrentar positivamente a deficiência, além de demonstrar o preconceito e a intolerância com essa parte tão significativa da sociedade.

Considerações finais

O estudo feito a partir das interações contidas nas tiras “Super Normais” nos leva a concluir que o processo de interpretação textual deve ir muito além do que está meramente representado na superfície do texto, de forma verbal e não-verbal. Para que se compreenda satisfatoriamente estes textos multimodais, os processos de produção do

humor e suas implicaturas, é preciso que o leitor tenha um olhar que vá além da decodificação de elementos meramente linguísticos.

O sentido construído nas tiras de quadrinhos observadas está baseado nos conceitos de Grice ([1975]1982) sobre o Princípio de Cooperação e das Implicaturas Conversacionais, que foram constatadas em todos os casos analisados. Assim, comprova-se que, nas interações, levamos em conta não apenas o dito, mas, também, o implicado.

Além disso, também foi constatado que os autores das tiras fazem uso da resiliência psicológica, aliada ao humor, para retratar situações reais nas tiras. Para Gomes (2008), o humor resiliente pode ser um aliado na superação das dificuldades e, no caso dessas produções, ele leva uma mensagem de criticidade, pois faz com que o leitor se conscientize do preconceito e das dificuldades enfrentadas pelos deficientes físicos na sociedade atual.

Referências

BERGSON, H. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

CENSO DEMOGRÁFICO 2010. *Características gerais da população, religião e pessoas com deficiência*. Rio de Janeiro: IBGE, 2012. Acompanha 1 CD-ROM. Disponível em: <ftp.ibge.gov.br/Censos/Censo_Demografico_2010/Caracteristicas_Gerais_Religiao_Deeficiencia/caracteristicas_religiao_deficiencia.pdf>. Acesso em: 22 mai. 2016. 50

GOMES, V. *O bom-humor de professores de uma escola especial e a comicidade que a corrompe: uma “leitura-sentida a partir de Bergson*. 19 de dez. 2008. 240 f. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação/PPGE da Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória. 2008.

GONÇALVES, L. S. A construção do humor em cartuns educativos. In: LINS, M. P. P.; CARMELINO, A. C. (orgs.) *Linguagem do humor: diferentes olhares teóricos*. Vitória: Ufes, Programa de Pós-Graduação, 2009.

GRICE, H. P. Lógica e conversação. (Trad. João W. Geraldi). In: DASCAL, Marcelo (Org.). *Fundamentos metodológicos da linguística: Pragmática*. Campinas, 1982, v.8.

LINS, M. P. P. *O humor como discurso de prevenção: o cartum sob a ótica da Pragmática*. Vitória: PPGEL – UFES, 2013.

_____. A Pragmática e análise de textos. *Revista Contextos Linguísticos*, Vitória, n. 2,

p. 158-176, jan. 2008.

_____. *O humor em tiras de quadrinhos: uma análise de alinhamentos e enquadres de Mafalda*. Vitória: Grafer, 2002.

OLIVEIRA, R. P. de ; BASSO, R. M. *Arquitetura da conversação - teoria das implicaturas*. São Paulo. Parábola. 2014. 51

PROPP, V. *Comicidade e Riso*. São Paulo: Ática, 1992.

RAMOS, Paulo. Gêneros do humor nos Quadrinhos. In: LINS, M. P. P.; CAPISTRANO, R. C. Jr (Orgs.) *Quadrinhos sob diferentes olhares teóricos*. Vitória: PPGEL - UFES, 2014.

_____. *Histórias em Quadrinhos: Gênero ou Hipergênero*. Estudos Linguísticos. (São Paulo. 1978), v. 38, p. 1-14, 2009.

_____. *Tiras, gênero e hipergênero: como os três conceitos se processam nas histórias em quadrinhos?* Publicado em: VI Siget – Simpósio Internacional de Estudos de Gêneros Textuais, Natal/RN, 16 a 19 de agosto de 2011. Disponível em: [http://www.cchla.ufrn.br/visiget/pgs/pt/anais/Artigos/Paulo%20Ramos%20\(UNIFESP\).pdf](http://www.cchla.ufrn.br/visiget/pgs/pt/anais/Artigos/Paulo%20Ramos%20(UNIFESP).pdf).

Acesso em: 12 de abr. de 2017.

DIONÍSIO, B. *Amigos criam tirinha para falar sobre deficiência física e ser humano*, 2012. Disponível em: <<http://g1.globo.com/pr/parana/noticia/2012/10/amigos-criam-tirinha-para-falar-sobre-deficiencia-fisica-e-ser-humano.html>>. Acesso em: 12 de abr. 2017.

MOTTA, L. M. V. de M.; *Quem são os Super Normais*, 2013. Disponível em: <<http://www.vercompalavras.com.br/blog/quem-sao-os-super-normais/>>. Acesso em: 12 de abr. de 2017.

WAGMAKER GONÇALVES, D.; LINS, M. P. P.; Implicaturas desvelam o humor resiliente m cartuns: deficiência e preconceito. In: LINS, M. P. P. (org.) *Explicando o humor pela pragmática*. Vitória: Ufes, Programa de Pós-Graduação em Linguística, 2016.

O RISO NO CULTO EVANGÉLICO: CONSIDERAÇÕES SOBRE O HUMOR EM PRÁTICAS DISCURSIVAS RELIGIOSAS¹

Rony Petterson Gomes do Vale²
Patrícia Duarte³

RESUMO: Este artigo é, ao mesmo tempo, um resumo de nossas principais descobertas realizadas com o projeto de pesquisa intitulado “Humor no culto religioso”, desenvolvido na UFV, durante o ano de 2016, seguida de reflexões sobre os resultados e sobre os efeitos de sentido advindos do uso estratégico das formas do riso nas práticas discursivas religiosas. Utilizando dos pressupostos a Análise do Discurso, mais especificamente da Teoria Semiolinguística, apresentamos uma descrição das atividades religiosas evangélicas no Brasil e das principais coerções sociodiscursivas implicadas no culto evangélico. Em seguida, trazemos algumas amostras de análise dos atos de comunicação humorísticos encontrados no *corpus* da pesquisa e finalizamos com uma reflexão dos efeitos de sentido desencadeados pelo discurso do Pr. Cláudio Duarte.

PALAVRAS-CHAVE: Riso; Humor; Discurso Religioso; Análise do Discurso; Estratégias Discursivas.

ABSTRACT: This article is, at the same time, a summary of our main findings from the research project entitled "Humor in religious worship", developed at UFV, during the year 2016, followed by reflections on the results and effects of meaning arising from the strategic use of forms of laughter in religious discursive practices. Using the assumptions of Discourse Analysis, specifically the Semiolinguistic Theory, we present a description of the evangelical religious activities in Brazil and the main sociodiscursive coercions involved in the evangelical cult. Next, we bring some samples of analysis of the humorous acts of communication found in the corpus of the research and we conclude with a reflection of the effects of meaning triggered by the discourse of Pr. Cláudio Duarte.

KEY-WORDS: Laughter; Humor; Religious Discourse; DiscourseAnalysis; Discursive Strategies.

Introdução

Durante séculos, vários tratados (de poética, de ética, de filosofia, de medicina etc.) tentaram apresentar uma discussão sobre a utilização do riso. De acordo com Vale (2013), essas reflexões sobre o riso e o risível foram marcadas por constantes reformulações dos postulados da Antiguidade (das ideias de Platão a Aristóteles, de

¹Esse artigo é produto das reflexões obtidas a partir dos resultados do projeto de pesquisa intitulado “Humor no culto evangélico: estratégias discursivas do Pr. Cláudio Duarte”, registrado na Pró-Reitoria de Pesquisa da Universidade Federal de Viçosa (n. 80116268524), executado no ano de 2016.

² PhD em Linguística do Texto e do Discurso. Professor adjunto (Linguística/Português) da Universidade Federal de Viçosa. E-mail: ronyvale@ufv.br.

³ Graduanda em Letras (Português/Francês) pela Universidade Federal de Viçosa. E-mail: patricia.duarte@ufv.br

Cícero a Quintiliano) durante a Alta Idade Média até os primeiros momentos da filosofia moderna. Mais especificamente no que toca a relação entre o riso e a Igreja, Le Goff (2000 apud VALE, 2013, p. 86) afirma que houve dois momentos críticos: “no primeiro, todos os esforços se voltam para uma rejeição total do riso; já no segundo, retoma-se a ideia dos antigos baseada em uma tipologia do riso”: de um lado o riso bom; de outro, o riso mau – diabólico! Nesse contexto, ao se regulamentar as prescrições para o riso, foram consideradas duas concepções de alegria, uma relacionada a coisas passageiras (*laetitia temporalis*) e outra (*gaudium spiritualis*), que seria a verdadeira felicidade, só alcançada após a morte, mas que poderia ser contemplada em vida, desde que se observassem as coisas divinas. Nessa ética cristã, o riso deveria ser utilizado para alcançar o bem e para evitar o pecado.

Atualmente, na sociedade ocidental e humorística – cf. Minois (2003) –, o riso, sobretudo a sua forma reduzida do humor, tem sido utilizado por diversos tipos discursivos, como argumenta Vale (2013, p. 243, grifos do autor):

Somado ao *politicamente correto*, uma hipótese sugere que esse novo tipo de humor e essa nova geração de humoristas são resultados, em maior ou menor medida, da introdução da cultura norte-americana do stand-up no cenário humorístico brasileiro, que, de certo modo, proporcionou, na mente desses humoristas, o direito a certos excessos de liberdade discursiva fora do espaço dos palcos...

E quanto ao discurso religioso: seria possível esse atravessamento? Uma resposta a essa pergunta vai além do alcance desse artigo (e também da pesquisa que o gerou). Todavia, Essa possibilidade de atravessamento nos instigou a questionar como um pastor, aparentemente influenciado pela cultura do *stand-up* e que se aproveita dos espaços midiáticos abertos na igreja neopentecostal (que aposta numa divulgação maciça pela rádio, TV e internet), “joga” com as coerções sociodiscursivas estabelecidas dentro dos cultos evangélicos.

Com isso em mente, este ensaio tem como objetivo refletir sobre os resultados obtidos a partir de nosso projeto de pesquisa intitulado *Humor no culto evangélico: estratégias discursivas do Pr. Cláudio Duarte*, no qual se analisou um *corpus* composto por cinco⁴ pregações do pastor. A partir de análises prévias desse *corpus*, percebemos a

⁴Em nossa análise foram selecionados cinco vídeos, a saber: “Vai devagar! Examine!”, com 3’03”; “Nada é tudo!”, com 4’04”; “Essa é para os solteiros que querem casar!”, com 7’35”; “Pais que não tem autoridade com os filhos”, com 9’32”; e “Culto da vitória da Família”, na Igreja Monte Horebe, com 2h01’51”. Disponíveis em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mBkB53nu910>>. <<https://www.youtube.com/watch?v=4b2ExCix9bI>>. em:

presença constante do riso nessas pregações. Essa presença do riso, por sua vez, é, de certo modo, a marca desse pastor: em entrevista dada a um programa de TV⁵, o pastor diz que utiliza o humor para conseguir a atenção de seus fiéis, e fazer com que a mensagem seja melhor assimilada pelos jovens a que visa atingir. Diante disso, nos procuramos verificar quais são efeitos de sentido do uso estratégico (e premeditado, como afirma o pastor) do riso. Destarte, objetivamos analisar e identificar os Atos de Comunicação Humorísticos (ACHs), descrevendo as técnicas, visadas e conivências a eles relacionadas, de modo a melhor compreendermos a utilização do humor dentro do culto evangélico.

Este artigo, que aqui se apresenta, é, então, ao mesmo tempo, um resumo de nossas principais descobertas, seguida de reflexões sobre tais resultados e sobre os efeitos de sentido advindos do uso estratégico das formas do riso nas práticas discursivas religiosas. Começamos por uma descrição das atividades religiosas evangélicas no Brasil, seguida da apresentação das principais coerções discursivas implicadas no culto evangélico. Por fim, trazemos uma amostragem da análise dos ACHs encontrados no *corpus* da pesquisa, finalizando com uma reflexão dos efeitos de sentido desencadeados pelo discurso do Pr. Cláudio Duarte.

Breve história do desenvolvimento das igrejas protestantes no Brasil

Nas últimas décadas, temos visto uma grande “concorrência” religiosa em nosso País. Em decorrência disso, o Brasil está deixando de ser pensado apenas como um país católico e temos evidenciado uma crescente pluralização de outras igrejas cristãs no Brasil. Segundo Pierucci (2000), o catolicismo vem perdendo adeptos para outras religiões, sobretudo para outras igrejas cristãs, algumas delas “mais bem-sucedidas” que outras na questão de sua expansão pelo país, como exemplo as igrejas neopentecostais.

Nesse sentido, são esclarecedores os dados do Censo 2010. Com relação à diversidade cristã no país e ao número de seguidores, o censo diz que, depois do catolicismo, com mais ou menos 60% de adeptos, temos o protestantismo com aproximadamente 20%. Todavia, essas porcentagens só mostram os números totais do protestantismo, desconsiderando as cisões internas. De acordo com Pierucci (2000, p.

<<https://www.youtube.com/watch?v=e4x7ZOJRBKg>>.
V61fEp0P0>. Acessos em: 16 set. 2016.

<<https://www.youtube.com/watch?v=F-V61fEp0P0>>.

⁵ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=jLox_XUF8Yc. Acesso em: 10 de ago. 2016.

284), o protestantismo é “dividido, desde o início do século XX, em protestantes históricos e pentecostais”. Além dessa divisão em protestantes e pentecostais, ainda seguindo Pierucci (2000), existe no Brasil o protestantismo de imigração e o protestantismo de conversão, que abarcam as correntes do protestantismo, que são: luteranos, anglicanos ou episcopais, metodistas, presbiterianos, congregacionalistas e batistas. Existe também o pentecostalismo, que passou a se diferenciar em outros dois tipos: os pentecostais clássicos e os neopentecostais.

Apesar de a religião protestante ser também uma religião de cristãos, como a católica, existem várias diferenças entre elas. Essas diferenças, de acordo com Silva (2014, p. 11), dizem respeito: “à visão de paraíso, ao valor que se dá ao dinheiro, à doutrina seguida, ao tratamento das imagens, ao celibato, ao Papado, à santidade de Maria e à interpretação da Bíblia”. Dentre essas diferenças, temos a livre interpretação da Bíblia, por conta das traduções que precisaram ser feitas em diversos idiomas, que fizeram com que o indivíduo tivesse que interpretar as Escrituras sem a ajuda do sacerdote, propiciando assim um aumento das interpretações e conseqüentemente a expansão das igrejas protestantes. Esse aumento das igrejas acompanhou o número de fiéis.

Já as igrejas pentecostais começaram a chegar ao Brasil nas primeiras décadas do século XX e rapidamente se difundiram pelo país. A primeira foi a Congregação Cristã do Brasil, que surgiu no Paraná e em São Paulo em 1910, a segunda foi a Assembléia de Deus em Belém do Pará em 1911. Segundo Pierucci (2000, p. 288), “a partir dos anos 50, os evangélicos pentecostais cresceram tanto e se diversificaram de tal forma, que acabaram por se tornar amplamente majoritários entre os protestantes brasileiros”. Ainda segundo Pierucci, esses pentecostais começaram a se dividir em dois tipos: os “clássicos” e os “neopentecostais”. Porém, os neopentecostais oferecem uma forma de religiosidade muito eficiente, em termos práticos, pouco exigente, em termos éticos, e, doutrinariamente, descomplicada. Os neopentecostais conservam do pentecostalismo clássico o estilo de culto fortemente emocional, voltado para o êxtase, com papel de destaque para a glossolalia, o exorcismo e o milagre, visados sempre como resultados palpáveis a ser experimentados de imediato.

Percebemos, assim, que existem várias ramificações entre as igrejas protestantes, por causa das várias interpretações das Escrituras. De acordo com Silva (2009), seja uma nova percepção bíblica, seja o descontentamento ou o desejo do filiado ou de um

grupo deles, acaba ocasionando a criação de novas igrejas e novas denominações. Porém, essas novas igrejas acabam conservando aspectos das já existentes.

O culto do pastor Cláudio Duarte

O culto do Pr. Cláudio Duarte segue de perto os moldes do culto evangélico pentecostal. Divide-se em três partes: Louvor, Testemunhos e Pregação da Palavra de Deus. Tal culto⁶ começa com um pastor [não denominado no vídeo] dando alguns avisos referentes à Igreja, e depois ele convida a todos para uma oração que dará início ao culto. Enquanto ele faz a oração, todos ouvem um cântico de fundo. Em seguida, entra um pastor, Marcos, e faz uma oração para então dar início aos testemunhos. Ele começa fazendo alguns pedidos a Deus e depois segue lendo dois textos de pessoas que deram seu testemunho, uma delas estava presente no culto. Depois o outro pastor [não denominado] entra e pede a todos que digam: “eu sou teu, Senhor”, para dizer que são protegidos por Deus e por isso nenhum mal se sucederá. Ele convida a todos que estão presentes ali no culto e aos que estão em casa, para ficarem de pé uns ao lado dos outros para buscar e aclamar a Deus, ao final ele pede aplausos. Logo depois, entra outro pastor que chama a todos para prestar culto a Deus a partir de uma oferta ou Dízimo. Ele utiliza de uma passagem da Bíblia para dizer que todos devem dizimar “na casa do Senhor”, afirma ainda que o Dízimo é dado ao senhor e não à Igreja, assim, todos irão prestar um culto a Deus.

Esse momento é um momento de alegria, segundo o pastor, e ele pede para tocar uma música, enquanto as pessoas levam o Dízimo para uma caixinha que fica em frente ao palco. Após a contribuição, o pastor pede para que o pastor Eliseu entre e dê continuidade ao culto fazendo uma oração para as pessoas que precisam de uma benção. Após a oração, o pastor volta e pede que o pastor Cláudio entre. É o momento que começa a Pregação da Palavra de Deus.

O pastor verifica se todos estão acompanhando através da pergunta “Amém?” e todos respondem “Amém”. Cláudio começa pedindo a Deus que abençoe as pessoas que estão em casa assistindo o culto. Em seguida, ele lê uma parte da Bíblia e pede para que as pessoas acompanhem com ele, logo após ele faz uma oração e discorre sobre a

⁶ Para essa análise do culto do pastor Cláudio, tomamos como exemplo o “Culto da Vitória da Família”, postado pela Igreja Batista Monte Horebe. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qdBFpvgP1T0>>. Acesso em: 23 out. 2016.

passagem da Bíblia que foi lida dando conselhos e fazendo pedidos aos fiéis. E, nesse momento, ele utiliza de formas do riso (no caso, humorística) para falar da história que foi lida na Bíblia. O pastor dá um exemplo de uma situação que aconteceu com ele, também utilizando dessas mesmas formas humorísticas, fazendo os fiéis rirem e, então, volta para a história da Bíblia interpretando-a. Durante a pregação, alguns fiéis dizem “Glória a Deus” e aplaudem o que o pastor diz sobre a passagem da Bíblia. O pastor ainda apresenta alguns exemplos de situações que aconteceram com outras pessoas e faz os fiéis rirem mais, terminando sua pregação ao passar uma lição de moral e retomando algumas partes da história bíblica para chegar a sua conclusão. Assim, ele pede para que todos fiquem de pé, faz uma reflexão, distribui alguns conselhos, enquanto uma música é tocada ao fundo. Para terminar o culto, ele pede para que todas as pessoas que estavam fora da igreja entrem e para que o outro pastor fale. Esse outro pastor dá alguns avisos e faz a última oração do culto.

O que deve ficar dessa descrição é o lugar, dentro do culto, no qual o humor é utilizado e o riso é desencadeado: a pregação. Nesse caso, embora a Palavra Sagrada esteja bem perto, o humor é utilizado como forma de reforço do dito (quando explica o sentido obscuro religioso da passagem bíblica) ou mesmo como argumento (quando exemplifica as ações, comportamentos ou discursos passíveis de serem depreendidos do texto sagrado). Mas... apesar dessa intuição sobre o humor, o que realmente acontece quando essa forma do riso entra em cena? Qual é a sua natureza linguístico-discursiva? Quais efeitos de sentido ela tem o potencial de desencadear? Para essas questões, devemos adentrar no campo da Análise do Discurso Humorístico.

Análise do discurso e humor: *miseenscènetriádica* e Atos de Comunicação Humorísticos (ACHs)

O humor, para Charaudeau (2006), apresenta em sua forma discursiva, uma *miseenscène* triádica, onde temos três sujeitos: *o locutor, o destinatário e o alvo*, sendo que o alvo pode representar um sujeito indiretamente presente durante o ato de linguagem, ou pode se fundir com o locutor ou o destinatário, nesse caso, tornando cúmplice ou vítima do ato. Ainda com Charaudeau (2006), o ACH não constitui a totalidade de uma situação de comunicação, portanto, o ato de comunicação humorístico pode se inserir em qualquer tipo de situação e em uma diversidade de contratos. Assim, para analisarmos um ACH, devemos levar em conta a situação de comunicação, a

temática predominante, os procedimentos languageiros⁷ colocados em funcionamento e os efeitos suscetíveis de serem produzidos no auditório. Também temos algumas categorias para essa análise que estão ligadas à enunciação e às categorias do enunciado. De acordo com Charaudeau (2006), as categorias da enunciação, fazem parte de um “jogo” com o que é dito explicitamente e aquilo que é deixado a entender; as categorias do enunciado, por sua vez, estão ligadas ao semantismo das palavras.

Ainda de acordo com a proposta de Charaudeau (2006), o sujeito locutor orienta a intencionalidade do ACH de acordo com um efeito visado, que busca, da parte de um sujeito destinatário, uma determinada convivência, relacionada a certo efeito de prazer. Para Charaudeau (2006), o efeito possível de um ACH resulta de um tipo de *mise en cause* em relação ao mundo e de um contrato de convivência proposto pelo locutor ao destinatário, exigindo que este tome partido em relação à causa. Não existe garantia de coincidência, porém, entre o efeito visado e o efeito produzido. Esses efeitos podem evidenciar o efeito visado pelo sujeito locutor, que mantêm uma relação com as visadas discursivas, ou corresponder a diferentes tipos de convivências exigidas pelo sujeito destinatário. Tais convivências podem ser: lúdica, crítica, cínica, de derrisão ou *plaisanterie* (“brincadeira, piada”).

Análise dos ACHs no Discurso Religioso: algumas reflexões

Ao falarmos da análise de um ACH, devemos entender primeiro a finalidade do riso. De acordo com Vale (2013, p. 93),

se pode utilizar do riso objetivando alcançar: a felicidade (pelo alegramento ou pela boa saúde); o sucesso na argumentação (apresentando-nos como pessoas civilizadas e urbanas); o descanso das obrigações religiosas; as verdades diferentes daquelas propostas pelas teses ditas sérias; a purificação dos vícios e dos defeitos da alma.

Dessa forma, o fazer rir, ou melhor, a *visada de fazer-rir*, tendo como fim o próprio riso, “dilui-se nos mais variados tipos de discursos”, e torna-se um efeito visado

⁷ Devido a grande quantidade de procedimentos relacionados às técnicas do riso, colocaremos, para efeito de referência, que esse trabalho se utilizou dos conhecimentos de Freud e de Possenti. Para Possenti (2008 apud Vale, 2009, p.30), as técnicas são “chaves linguísticas” que “são o meio de desencadear o riso”, portanto, são essas chaves utilizadas por um sujeito que configuram certas maneiras de dizer sobre certos temas, levando assim, ao riso. Essas chaves linguísticas estão distribuídas pelos níveis linguísticos, são eles: fonológico, morfológico, sintático e lexical. Apesar de buscar relação dos chistes com o inconsciente, Freud (2006) faz sua análise através de uma decomposição da estrutura textual e linguística de piadas. Entre elas (Cf. FREUD, 2006, p. 27-89) destacamos: condensação, múltiplo uso do mesmo material, duplo sentido, trocadilhos, deslocamento, réplica direta, automatismos, unificação, resposta pronta, ironia, exageração, alusão, representação por algo pequeno e analogia.

por aqueles que têm como função de fazer rir, garantindo sucesso junto ao público e à sociedade. Com efeito, os ACHs nos apresentam várias formas de convivências que o sujeito-locutor pode buscar estabelecer com o sujeito-receptor. Esses ACHs podem, ainda, se constituir de várias visadas, entre elas, a visada de fazer-rir. Porém, ao falarmos da convivência e dos efeitos de sentidos que o sujeito-locutor busca estabelecer com o sujeito-receptor, segundo Charaudeau (2006), percebe-se que nem sempre tem a ver diretamente com o fazer-rir, propriamente dito, pois, as convivências e os seus efeitos de sentido correspondentes podem se afastar do riso como forma de efeito visado ou, se relacionar, às concepções filosóficas como o ceticismo ou cinismo, por exemplo.

Análise do humor no discurso religioso do Pastor Cláudio Duarte

Em nossa análise, levamos em consideração, seguido a trilha de Vale (2009), as técnicas do riso apresentadas por Freud (2006), que nos ajudam a entender os recursos linguísticos utilizados para se fazer um ACH, e as técnicas propostas por Possenti (2008, p. 46), que as define como “chaves linguísticas que são um meio de desencadear o riso”. Além disso, a proposta de Charaudeau (2006) será utilizada para termos uma visualização dos efeitos e das convivências passíveis de serem desencadeados pelo ACHs. Vejamos alguns exemplos de análise.

Pastor Cláudio Duarte: *As pessoas algumas vezes não têm noção disso, e aí se casam achando: ô meu Deus, até que a morte os separe. Não sabe o quão vai desejar... logo, logo, que ela chegue, é ou não é verdade?*

De acordo com Freud (2006), podemos dizer que a técnica utilizada pelo pastor foi a *alusão*, pois trata-se da representação indireta por algo conexo ou correlacionado, reconstituído por inferências e associações “facilmente estabelecíveis”. Nesse caso, trata-se de uma *alusão* mais *duplo sentido*. Isso ocorre quando uma palavra carrega dois sentidos dos quais o menos proeminente evidencia a alusão. Quando o pastor diz: “até que a morte os separe”, entendemos que é um pedido para que o casamento dure, que as pessoas fiquem juntas pelo resto da vida; mas, nesse caso, o pastor se apropriou da expressão “até que a morte os separe” utilizando do seu duplo sentido para concluir seu pensamento e dizer que o casal não sabe o quão vai desejar que a morte chegue logo. Já, seguindo Possenti (2008), a chave linguística utilizada nesse ACH, é a da *pressuposição*, que se baseia no acionamento de pressuposições pelo léxico ou pela sintaxe e nos laços entre essas pressuposições e o intertexto. Ou seja, através do léxico “morte” e sua relação com o texto, podemos fazer pressuposições, como a que foi feita

pelo pastor. Com relação às visadas, propostas por Charaudeau (2004), temos a visada de demonstração, em que o EU (pastor), quer “estabelecer a verdade e mostrar as provas, segundo uma certa posição de autoridade de saber” (VALE, 2009, p. 46). Já o TU (fiéis), “está em posição de ter que receber e ter que avaliar uma verdade e, então, ter a capacidade de fazê-lo” (VALE, 2009, p. 46). A convivência encontrada foi a crítica, que “propõe ao destinatário uma denúncia de um ‘falso-parecer’ de virtude que esconde valores negativos” (VALE, 2009, p. 64). Temos, então, o pastor como locutor, os fiéis como destinatários e o alvo recai sobre as pessoas que se casam.

Pastor Cláudio Duarte: E eu vou falar uma coisa pra você. Às vezes eu escuto a frase: José do Egito. Eu não gosto dela. Eu gosto: José das mudanças. Que onde esse cara chega, numa linguagem carioca, o bagulho fica doido.

De acordo com Freud (2006), podemos dizer que a técnica utilizada pelo pastor foi a *analogia*, pois, “é um tipo de comparação que se evidencia pela presença de clichês ou alusão a estes” (VALE, 2009, p. 36). Nesse caso, o pastor cita a frase “José do Egito”, como algo que se tornou clichê, e então, faz uma comparação a “José das mudanças” a relacionando com a história de José. Na linha de Possenti (2008), podemos dizer que a chave linguística utilizada é a *inferência*, que “a partir de dados explícitos e implícitos – mas facilmente recuperados pelo contexto – tem-se a possibilidade de uma conclusão, por parte do leitor/ouvinte, altamente sugestionada pelo texto” (VALE, 2009, p. 32). Já com relação às visadas, propostas por Charaudeau (2004 apud VALE, 2009, p. 46), temos a *visada de informação*, em que o EU (pastor), “quer ‘fazer saber’, e ele está legitimado em sua posição de saber”, enquanto o TU (fiéis), “se encontra na posição de ‘dever saber’ alguma coisa sobre a existência dos fatos, ou sobre o porquê ou o como de seu surgimento”. A convivência encontrada foi a *lúdica*, que “é um alegramento por ele-mesmo dentro de uma fusão emocional do autor e do destinatário” (VALE, 2009, p. 64). Assim, temos o pastor como locutor, os fiéis como destinatários e o alvo recai sobre os fiéis.

Pastor Cláudio Duarte: “Ah pastor, mas eu tenho uma amiga. Namorou um menino que não era cristão. Hoje ele tá na igreja, é uma benção”. Tem uma? Ah, que pena. Quer entrar na minha caixa de e-mails? Pra ver quantas mulheres chorando, orando dez, quinze anos para o miserável se converter.

De acordo com Freud (2006), podemos dizer que a técnica utilizada pelo pastor foi a *ironia*, ou seja, a “substituição ou representação pelo oposto” (VALE, 2009, p. 36). Nesse caso, uma fiel chega até o pastor para contar um fato e, de forma irônica, o pastor

substitui o que essa fiel havia dito. Segundo Possenti (2008), a chave linguística utilizada foi a *inferência*. Já com relação às visadas, temos a *visada de informação*, em que o EU (pastor), “quer ‘fazer saber’, e ele está legitimado em sua posição de saber” (VALE, 2009, p. 46), enquanto que o TU (a fiel), “se encontra na posição de ‘dever saber’ alguma coisa sobre a existência dos fatos, ou sobre o porquê ou o como de seu surgimento” (VALE, 2009, p. 46). A conviência encontrada foi a *cínica*, que “possui um efeito destruidor. [...] Aqui, não há a mesma contra argumentação implícita”: “o sujeito humorista ostenta que ele assume essa destruição dos valores, avesso e contra todos” (VALE, 2009, p. 64).

A partir da análise do *corpus*⁸, conseguimos constatar que, na grande parte dos ACHs, quando a conviência (o que se busca no outro, no interlocutor) é *crítica*, o *alvo* recai sobre as mulheres; quando ela é *cínica*, o *alvo* também recai sobre as mulheres; quando ela é *plaisanterie* (“algo do tipo: olha! Isso foi só uma brincadeira... não estou falando sério!) o *alvo* recai sobre o pai do pastor; quando ela é *lúdica*, o *alvo* recai sobre ele mesmo, o pastor, e sobre o seu filho; e quando ela é de *derrisão*, o *alvo* recai novamente sobre as mulheres. Logo, temos, predominantemente, as mulheres como o *alvo* do discurso desse pastor.

Considerações Finais

Diante do exposto, podemos dizer que o pastor profere um discurso, embora religioso, fortemente marcado por propósitos misóginos: o humor esconde ódio, a aversão ou o, no pior dos casos, o desprezo para com as mulheres. Os vestígios do imaginário sociodiscursivo eurocêntrico e cristão se apresentam de forma sub-réptica:

a mulher da Renascença, herdeira da misoginia medieval e do medo disseminado pelos pregadores, é encarada como um ‘mal necessário’ cuja lascívia representa uma ‘tentação natural’ ao homem, possuidor de uma natureza menos carnal. Paradoxalmente objeto de devoção e medo, nela se conjugam passividade e luxúria, idealização e marginalização, permanecendo à sombra da figura masculina como um ‘segundo sexo’ (LIEBEL, 2004, p. 20).

Além disso, podemos fazer inferências quanto ao tipo de riso que mais foram utilizados pelo pastor Cláudio. Para Propp (1992 apud VALE, 2013, p. 99), o riso pode ser classificado em seis tipos, a saber: riso de zombaria (de derrisão), riso maldoso

⁸ Foram encontrados, nos cinco vídeos que compuseram o *corpus*, 53 ACHs.

(destruidor), riso bom (diminuído por uma paixão positiva), riso cínico (sem esperança), riso alegre (puro, ingênuo e muito raro) e riso ritual (aparentemente teatral). Constatamos que os risos mais utilizados durante o culto do pastor são: riso de zombaria, pois, durante o culto o pastor pune certos vícios de seus fiéis de forma direta, sendo exemplificado pelos momentos em que o pastor profere um ACH para depois dar uma reprimenda (com um discurso moralizador através de uma repreensão moral); o riso maldoso, em que os vícios e os defeitos são hiperbolizados: esse riso se aproxima da falsidade, podendo chegar ao ódio generalizado, normalmente tendo como alvo as mulheres; e o riso cínico, que retira seu prazer da desgraça alheia, sendo exemplificado pelos exemplos citados pelo pastor, em que são contadas histórias de fiéis que o procuraram para pedir um conselho.

Com base nisso, podemos assumir que a explicação do pastor Cláudio sobre o uso do humor (atrair uma geração de jovens) é uma explicação no mínimo inocente (para não dizer ingênua) dos “poderes” (tanto para o mal quanto para o bem) do uso das formas do riso. Certamente, nem todos (ou melhor, todas) os fiéis se encaixam no perfil do alvo predominante do pastor; todavia, pelo que se vê nos vídeos e no sucesso que o pastor adquiriu, isso pouco vêm ao caso. Se há uma hora para chorar; e outra, para rir... *aparentemente* o discurso religioso (pelo menos o evangélico) está optando por rir. De preferência quando o alvo são as mulheres, herdeiras de Eva e de Sarah. Resultados: o pecado original e Isaac (“aquele que ri”).

Referências

CHARAUDEAU, P. Visadas discursivas, gêneros situacionais e construção textual. 2004. In Ida Lucia Machado e Renato de Mello. *Gêneros reflexões em análise do discurso*. Belo Horizonte, Nad/Fale-UFMG, 2004. Disponível em: <<http://www.patrick-charaudeau.com/Visadas-discursivas-generos.html>>. Acesso em: 09 out. 2016.

_____. Des catégories pour l'humour. *Questions de communication: humor et média. Définitions, genres et cultures*. Nancy: Presses Universitaires de Nancy, n. 10. 2006. p.19-41.

FREUD, S. *Os chistes e a sua relação com o inconsciente*. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

HELLERN, V; NOTAKER, H; GAARDER, J.O *livro das religiões*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

LE GOFF, J. O riso na Idade Média. In: BREMMER, J.; ROODENBURG, H. (orgs) *Uma história cultural do humor*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 65-82.

LIEBEL, S. *Demonização da mulher: a construção do discurso misógino no Malleus Maleficarum*. 2004. Disponível em: <http://www.historia.ufpr.br/monografias/2003/silvia_liebel.pdf>. Acesso em: 12 nov. 2016.

MINOIS, G. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

PIERUCCI, A. F. Apêndice: as religiões no Brasil. In: HELLERN, V; NOTAKER, H; GAARDER, J. *O livro das religiões*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, 208-302.

POSSENTI, S. *Os humores da língua: análise linguística de piadas*. 5 reimpr. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2008.

PROPP, V. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.

SILVA, S. R. C. G. *Protestantismo: Surgimento, subdivisões, crescimento no Brasil e sua relação com a política, economia e educação*. Revista da Católica, Uberlândia, v. 1, n. 2, p.3-22, 2009.

SILVA, D. R. *Eu sou princesa, fora cachorrada: uma análise do discurso da pastora Sarah Sheeva nos aconselhamentos sentimentais*. 2014. 200 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Departamento de Letras, Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, 2014. Cap. 1.

VALE, R. P. *G.A mulher nas piadas de almanaque: estratégias discursivas e representações sociais*. 2009. 135 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, UFV, Viçosa, 2009.

_____. *O discurso humorístico: um percurso de análise pela linguagem do riso*. 2013. 279 f. Tese (Doutorado) - Curso de Letras, UFMG, Belo Horizonte - MG, 2013.

CHARGE E HUMOR: EIS A QUESTÃO

Tamiris Machado Gonçalves¹

RESUMO: Tendo em vista a complexidade da construção de seu discurso e a decorrente formação dos sentidos, a charge é um gênero que se configura como um interessante objeto de estudo. Nesse contexto, este artigo visa a analisar o funcionamento de duas charges, observando relações dialógicas instauradas entre discursos, bem como o entrecruzamento de vozes e os efeitos gerados para a produção de sentidos. Como embasamento teórico, recorre-se às ideias postuladas por Bakhtin e seu Círculo, especialmente os conceitos de dialogismo e valoração. Levando-se em consideração a importância social do gênero charge no que diz respeito à sua característica crítica, espera-se que, a partir da reflexão proposta, seja possível perceber a mobilização dos discursos sociais evocados nos enunciados do gênero charge a fim de compreender como acontece a construção dialógica dos sentidos.

PALAVRAS-CHAVE: Charge. Tensionamento de vozes. Teoria bakhtiniana.

ABSTRACT: Considering the complexity of the construction of his discourse and the resulting formation of the senses, the cartoon is a genre that is configured as an interesting object of study. In this context, this article aims to analyze the functioning of two cartoons, observing dialogical relationships established between discourses, as well as the interlocking of voices and the effects generated for the production of meanings. As a theoretical basis, one uses the ideas postulated by Bakhtin and his Circle, especially the concepts of dialogism and valuation. Taking into account the social importance of the genre charge with respect to its critical characteristic, it is hoped that, from the proposed reflection, it will be possible to perceive the mobilization of the social discourses evoked in the statements of the genre charge in order to understand how the dialogical construction of the senses takes place.

KEYWORDS: cartoon, voices in tension, Bakhtinian theory

Introdução

Geralmente por estar vinculada ao humor, muitas polêmicas rondam a charge. Muitos leitores não aceitam que certos temas sejam abordados nesse gênero e, assim sendo, tendem a culpar os chargistas por suas obras; as mídias por veiculá-las; as pessoas por as replicarem ou as compartilharem em suas redes sociais. A pergunta que fica frente a esse contexto é: a charge é propriamente um gênero humorístico?

¹Doutoranda em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS –, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil. Bolsista CNPq/Fundación Carolina. E-mail: mtamiris@gmail.com.

Sendo um discurso como outro qualquer, a charge tanto está em diálogo com discursos anteriores que a motivaram, ao mesmo tempo que projeta discursos a partir de seus elementos – quando se está entendendo-a desde uma perspectiva bakhtiniana, tal qual a escolhida para nortear o ponto de vista exposto neste artigo. Dessa maneira, é possível dizer que a charge apresenta, em relação à produção e à recepção, duas linhas de tensão: aquela que carrega todas as vozes que mobilizaram o projeto de dizer do chargista; e todas aquelas que circunscrevem o olhar de cada sujeito leitor. Isso porque o chargista delineou seu projeto enunciativo de modo a *dizer x* a partir da organização dos elementos verbo-visuais com os quais edificou a charge. O leitor, por sua vez, significa esses elementos da maneira *x, y* ou *z* a depender das vozes sociais com as quais ele relaciona os elementos da charge – o que, inclusive, pode distanciá-lo, e muito, do projeto do chargista².

Meio a toda essa arquitetura que envolve a produção e a compreensão dos sentidos da charge, é oportuno questionar se a definição popular de charge como um gênero humorístico já não delimita mais ou menos o que é ou não digno de ser objeto de humor? De outra forma: entender a charge como humorística pode, de antemão, orientar o olhar do leitor?

Ocorre que, para discorrer sobre essas questões, primeiro de tudo, é preciso pensar se o humor é o fundamento da charge. Nesses termos, este artigo visa a problematizar a relação entre charge e humor. Para tanto, a partir de um aporte discursivo, baseado nos pressupostos bakhtinianos, são analisadas duas charges veiculadas na mídia brasileira, que tiveram uma repercussão polêmica, justamente por estarem sendo relacionadas a humor.

Quanto à organização deste artigo, ademais destas palavras iniciais, apresenta-se uma seção que discorre sobre as noções bakhtinianas de *dialogismo* e *valoração*, bem como aborda o gênero charge. Em seguida, são apresentadas as duas charges que constituem o material de análise para a problematização em questão. Depois, apresentam-se as considerações finais que dão o acabamento necessário para que outros interlocutores possam dialogar com as conclusões aqui tecidas.

² Como mostrado por Gonçalves (2015).

A charge à luz da teoria bakhtiniana

O chamado Círculo de Bakhtin é um grupo interdisciplinar de intelectuais que se reuniu, segundo Brait (2015), na Rússia entre 1920 e 1970. Dentre os muitos assuntos por eles pensados, a linguagem assume uma proporção que os coloca como partícipes da história da Linguística, sobretudo no que tange ao entendimento da linguagem em uso, relacionada à sociedade da qual emerge em diferentes interações interpessoais, edificadas nos mais variados contextos de comunicação.

Nesses termos, para o Círculo, a linguagem nasce intimamente relacionada às demandas sociais, por isso ela é entendida como um fenômeno social, que se nutre das interações humanas em diferentes esferas de atuação. Na publicação *¿Qué es ellenguaje?*, ao abordar as características da linguagem entendida como o material criativo do escritor, Bakhtin/Voloshinov ([1929-1930], 1993, p. 218) menciona que as particularidades que compõem o universo linguístico estão marcadas por uma multiplicidade de leis que orientam os usos estabelecidos socialmente; há significados mais ou menos modelados a partir dos usos que a sociedade manifesta em seu intercâmbio comunicacional. Assim, o traço constitutivo da linguagem é social.

A partir desse entendimento, os postulados do Círculo de Bakhtin edificam-se em torno de dois grandes eixos: o dialogismo e a valoração. Dialogismo é o traço de inter-relação que perpassa todo discurso, porque, na perspectiva bakhtiniana, não existe o falar inédito que rompeu o silêncio do universo; na história da humanidade não é possível mapear o discurso primeiro. O que há são muitos discursos sociais com os quais as interações vão se construindo.

A noção de *dialogismo* está pautada na noção de *diálogo*, entendida em sentido amplo, isto é, como as muitas formas de comunicação (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV [1929] 2009, p. 127). Os discursos nascem de situações concretas – porque reais, oriundas de sujeitos históricos – de interação social. Nesses termos, o dialogismo dá-se na relação interpessoal e também interdiscursiva. Os variados intercâmbios comunicativos é que alimentam a dinâmica da língua, vista como algo vivo, originado dos usos e neles atualizado constantemente, construindo novos arranjos, que tanto podem passar a incluir significações partilhadas socialmente como podem compor sentidos contextuais, relevantes para aqueles parceiros da comunicação discursiva.

Nessa perspectiva, nos intercâmbios comunicativos, há um movimento dialógico que aponta para frente e para trás. Para trás porque todo discurso responde a dizeres

anteriores, e para frente porque todo discurso projeta dizeres a partir de si. Assim sendo, a roda dos diálogos é permanente e ininterrupta. Daí a menção – em muitas obras – dessa corrente de pensamento de que “todo enunciado é uma gota no rio da comunicação discursiva”.

Já a valoração é a apreciação dos sujeitos, é a carga de valores que colore os discursos sociais. Essa valoração é própria de certos grupos sociais, de certos períodos históricos, de pontos de vista, de modos de compreender o mundo. Dessa maneira, o Círculo de Bakhtin postula que a linguagem é um fenômeno social, oriunda de sujeitos localizados em um tempo e um espaço definidos, que deixam entrever juízos de valor em suas produções languageiras. Assim, os discursos são atravessados por uma série de vozes sociais que veiculam índices de valor – sempre em tensão porque expressam movimentos plurais de concordância, discordância, crítica, afirmação, ruptura com os dizeres aos quais estão relacionados.

A noção de valoração está vinculada à afirmativa de que o discurso não é neutro e, portanto, tudo o que significa (palavras, imagens, gestos) é carregado por valores sociais, constituídos axiologicamente no horizonte social de um grupo organizado no curso do espaço e do tempo. Acento de valor ou apreciativo diz-se dos juízos de valor, dos julgamentos que a linguagem concentra em sua constituição. É, pois, na vida concreta, nas enunciações alheias, no tensionamento das vozes sociais que se constitui e se nutre a linguagem, sempre carregada valorativamente – ou ideologicamente, para usar termos bakhtinianos.

Bakhtin sublinha que toda a atividade humana está ligada ao uso da linguagem. Sendo assim, todo o emprego desses usos dá-se por meio de enunciados (discursos³) – orais e escritos, concretos e únicos – produzidos pelos integrantes de determinado campo da atividade humana: há uma relação orgânica entre linguagem e atividade humana. Assim, em cada período e em cada comunidade social, há um conjunto de formas de discurso na comunicação (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV ([1929] 2009, p. 44).

Desse entendimento advém a noção de *gêneros discursivos*, que são tipos relativamente estáveis de enunciados, edificados nos mais variados campos de atuação (BAKHTIN [1979] 2011, p. 262). Isso significa dizer que cada discurso constitui-se em torno de três elementos, a saber, conteúdo temático, estilo e construção composicional, indissolúvelmente ligados ao todo do enunciado e “determinados pela especificidade de

³ Em muitas traduções, discurso e enunciado se equivalem.

um campo da comunicação” ([1979] 2016, p. 12). Sempre atravessado por um acento apreciativo; sem isso não há comunicação (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV [1929] 2009, p. 137).

Nesses termos, entende-se que cada contexto de uso da língua vai organizando seus modos de dizer em construções mais ou menos estáveis. Essa adjetivação é importante porque, como o Círculo de Bakhtin entende a linguagem em uma perspectiva dinâmica, a estabilidade do gênero é o que permite que se identifique que determinado discurso é, por exemplo, uma charge e não uma crônica. Ocorre que o emprego do advérbio *relativamente* merece ser sublinhado em razão de que os modos de dizer estão em constante mudança porque a sociedade está em constante mudança: os gêneros acompanham essa dinâmica.

A investigação dos fenômenos linguísticos, na perspectiva do Círculo, está em conformidade com a historicidade dos fatos quando observada a partir de suas relações com a língua, sob um viés sociológico que permite analisá-la a partir dos enunciados concretos que a realizam. Tudo porque é por meio de enunciados concretos que a vida entra na língua e que se edificam as relações discursivas entre sujeitos socialmente organizados. Justamente dessa dinâmica surgem as valorações, os tons apreciativos que cobrem os modos de dizer e perpassam tudo o que é usado para produzir sentido.

Os gêneros, pois, fazem parte do sistema cultural, “nos são dados quase da mesma forma que nos é dada a língua materna” (BAKHTIN, [1979] 2011, p. 282). Nessa perspectiva, eles são mais que forma, são construções comunicativas com as quais o sujeito interage desde sempre. São composições dinâmicas vinculadas às atividades sociais em que o sujeito está inserido. Os gêneros do discurso são um padrão sociodiscursivo com funções específicas de comunicação dentro de determinada esfera, ou seja, no âmbito de um campo discursivo que está ligado às práticas sociais que nele se desenvolvem. À semelhança da maneira como se vai apreendendo a língua materna, os gêneros também vão sendo incorporados aos usos discursivos.

A partir da noção de gênero, então, compreende-se que o “enunciado é pleno de totalidades dialógicas” (BAKHTIN, [1979] 2011, p. 298), ou seja, que o discurso está repleto de outros discursos oriundos de processos de interação a que todo sujeito é submetido – considere-se toda cultura que circunscreve o ser. Os processos de interação requerem uma *atitude responsiva*, o que tem a ver com *dialogismo*: é esperado que o interlocutor responda ao que está sendo proposto na interação discursiva. Uma atitude

de compreensão ativa e responsiva é esperada do sujeito de modo que, no momento da interação – de maneira presente ou presumida, isto é, no diálogo ao vivo ou naquele que acontece entre o texto e o leitor ou, ainda, baseado no discurso alheio anterior ou projetado, por exemplo – aconteça o movimento dialógico e tenso de concordar, discordar, lamentar, questionar. Compreender uma enunciação demanda estar orientado em relação a ela no sentido de descobrir sua atuação no contexto em que figura e, assim, atribuir-lhe uma contrapalavra (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV ([1929] 2009, p. 137).

Na teoria bakhtiniana, um traço essencial do enunciado é o seu *direcionamento a alguém, o seu endereçamento* (BAKHTIN [1979] 2011, p. 301). A intenção do falante passa pela escolha do gênero que se adapta à situação discursiva do contexto real de uso da língua, desenhando o gênero, dentro dos limites de sua construção composicional, a partir da definição de elementos que completam sua construção como: a quem se destina o gênero? Quais seus propósitos comunicativos? Qual o estilo requerido pela situação? Quais outros discursos estão em diálogo?

Na seção que segue, são abordados aspectos relativos especificamente ao gênero charge jornalística.

O gênero discursivo charge

A ilustração, de modo geral, há muito acompanha a imprensa. Antes da fotografia, o desenho era a única forma de acrescentar material visual a um texto, por exemplo. Segundo Rabaça e Barbosa (2001), a caricatura como gênero é o conceito amplo para definir uma forma de arte, que tem como finalidade o humor, manifestado através do desenho, pintura, escultura.

Na caricatura enquanto linguagem gráfica encontra-se a charge, o cartum, o desenho de humor e a caricatura, em sentido restrito, que se refere a obras que representam a fisionomia humana com características grotescas ou humorísticas. Em suma, a caricatura pode ser compreendida como tendo duas acepções: a) tipo de traço que pode ser usado em charges, tirinhas, cartuns e quadrinhos, e b) representação exagerada de pessoas ou situações.

É importante centrar por um momento na distinção de cada uma das formas de manifestação caricatural mencionadas. Essas informações são baseadas nas acepções

apresentadas no *Dicionário de comunicação*, de Rabaça e Barbosa (2001). Vejam-se brevemente esses conceitos, para manter o foco do trabalho que é a charge.

O cartum, de acordo com esses autores, é uma crítica humorística dos comportamentos humanos. De caráter atemporal, o cartum é universal, não está ligado a nenhuma situação específica, a uma época ou a uma personalidade. Já o desenho de humor mantém a natureza humorística através do traço do desenhista. A caricatura, em sentido particular, por sua vez, é a exacerbação de características de determinada pessoa; é um retrato caricatural. Cada uma dessas formas de arte tem um propósito enunciativo, um autor que as assina e um interlocutor a quem se refere.

A charge é uma subdivisão da caricatura enquanto gênero artístico, enquanto linguagem gráfica que se constitui como potencialidade de caracterizar, sublinhar a fisionomia, registrar gestos e comportamentos. Assim, na definição apresentada, a caricatura vê-se ampliada da visão de sua origem como traço, retrato ridículo, satírico, exagerado e diferente surgido na Itália na era do Renascimento. Para Miani (2012, p.40), [...] a charge pode conter a caricatura (melhor dizendo, retrato caricato) como um de seus traços [...] e tomar para si todas as nuances e os efeitos de sentido que esse traço condensou ao longo do tempo.

Em seu livro intitulado *História da caricatura no Brasil*, Lima (1963, p. 07) apresenta, a partir das vozes de diferentes autores, que a caricatura nem sempre é dotada de um caráter cômico, argumentando que seus antecedentes estão nas “[...] fantasias imaginativas dos antigos *grottesche*, nos líricos conceitos de monstros romanescos e nas deformações científicas de Leonardo da Vinci [...]”. O autor explica que, a partir do século XVII, o termo caricatura foi adquirindo proximidade com os tons de brincadeira e sátira, por meio da publicação de trabalhos de caricaturistas da época.

No século XVIII, foi observado que o conceito de caricatura aproximava-se cada vez mais do cômico, mas deixava, sobretudo, claro sua função caracterizadora, compondo-se como um meio para chegar a fins políticos e morais, mas também com um fim em si mesmo, como obra artística com potencial para caracterizar, de modo a, metafórica e metonimicamente denunciar, opinar, expressar valores diversos.

Assim, a linguagem gráfica caricatural carrega traços da caricatura surgida na França devido às polêmicas do reinado de Luís XVI e de Maria Antonieta (ibidem, p. 05). Lima pontua, ainda, que esse teor de sátira elevou a caricatura ao estatuto de arma da imprensa e, segundo ele, por seu caráter universal, no sentido de ser de fácil acesso, a

“caricatura não fez mais do que acrescer sua alta significação como arte autêntica, não só na análise de costumes políticos e sociais, como na fixação de elementos subsidiários da História e da Sociologia”.

Nessa perspectiva, o autor (1963, p. 06) diz que a caricatura é divulgadora de acontecimentos contemporâneos, de modo que a própria História se obriga, muitas vezes, a “[...] recorrer a uma expressão do grotesco intencional numa *charge* do passado, para a exata compreensão dos homens e das coisas do seu tempo, dando-se-lhe, assim, o mesmo apreço que a um palimpsesto [...]”. Também ressalta, por meio de muitos exemplos de charges e caricaturas veiculadas em diferentes países, a capacidade desse gênero de dialogar com discursos passados e projetar discursos futuros, como foi o caso das charges de David Low que denunciavam o perigo que representava a ascensão de Hitler ao poder (LOW, apud LIMA, 1963, p.14). Para argumentar sua posição, o autor apresenta uma citação que convida a pensar dizendo: a missão do cartunista “é alguma coisa de mais alto e decisivo do que refletir aspectos ridículos ou obter assombrosas semelhanças fisionômicas com a maior graça e simplificação possíveis” (LIMA, 1963, p.14).

A charge pode contemplar uma série de recursos gráficos para construir o seu projeto enunciativo de crítica, a caricatura é apenas um deles. Dessa maneira, a história da caricatura e da charge aparece aproximada ou, até mesmo, confundida pela difícil distinção entre caricatura como gênero (que inclui a charge e outras perspectivas de desenho) e a caricatura em sentido restrito (retrato individual com fim em si). Outra questão que contribui para a mescla dos termos é que muitos autores os utilizam como equivalentes, enquanto outros acreditam que a charge está contida como um subgênero do gênero maior, que seria a caricatura. Fica-se com essa última percepção.

Geralmente veiculada em jornais, a charge também pode ser publicada em revistas ou sites; em alguns jornais ela toma a posição de um editorial devido a seu caráter expressivo, pois seu tema pode exprimir a opinião da empresa a qual está vinculada, sem a necessidade de efeito de objetividade ou imparcialidade.

Fonseca, em seu livro *Caricatura: a imagem gráfica do humor*, traça um percurso histórico para mostrar que, ao longo do tempo, a caricatura sempre esteve presente na sociedade, desde a pré-história. No Brasil, surgiu como um gênero relativamente estável por meio de protesto contra as autoridades da época, a corte portuguesa (FONSECA, 1999, p.56). Foi no século XIX, porém, que a charge difundiu-

se por meio de opositores e críticos políticos que viram nela uma forma original de expressão. Depois disso, a representação gráfica tornou-se popular e se difundiu ao longo dos tempos, delineando um projeto de discurso que tem a crítica como efeito de sentido instaurado.

Quanto à sua estrutura, a charge é uma ilustração geralmente apresentada em um único quadro. Pode-se constituir de elementos verbais e não verbais ou se constituir como um texto verbo-visual que combina as duas linguagens. Os tópicos a que faz referência podem ser variados, política, esportes, celebridades, acontecimentos naturais como catástrofes etc. O mais importante é que ela está sempre em diálogo com assuntos que lhe são contemporâneos.

Definida por muitos dicionários como representação pictórica, de caráter humorístico, burlesco, sarcástico, a charge aparece, geralmente, em jornais e pode ser entendida como um gênero de opinião. No âmbito jornalístico, segundo Melo (1975), há o jornalismo informativo, que dá conta de noticiar os acontecimentos e há também o jornalismo opinativo, que contempla a reflexão sobre os acontecimentos noticiados. No primeiro, segundo o autor, estariam os gêneros reportagem, nota, notícia e entrevista. No segundo, resenha, coluna, editorial, comentário, artigo, caricatura, carta, crônica.⁴

Nas palavras de Rabaça e Barbosa (2001), o objetivo da charge é a crítica humorística imediata de fatos ou acontecimentos específicos. Como um gênero de opinião, a charge é produzida na relação com discursos já-ditos no cotidiano. Sempre em relação com outros discursos é que se edifica o sentido desse gênero. Sendo assim, se não forem conhecidos os assuntos que a charge suscita, não será compreendido o projeto enunciativo do autor. Além disso, corre-se o risco de ter diferentes interpretações daquelas que os elementos da charge nos direcionam.

De modo a contribuir com a reflexão das análises, é importante apresentar a acepção da palavra charge registrada em dicionários, afinal, a descrição que o dicionário faz é, muitas vezes, aquela que faz parte do senso comum. Os dicionários on-line Aulete, *Priberame* impresso Houaiss (2001, p. 693) apresentam respectivamente, para o termo charge, as seguintes definições:

Desenho caricatural com ou sem legenda, publicado em jornal, revista ou afim, que se refere diretamente a um fato atual ou a uma personalidade pública (geralmente ligada à política) e os satiriza ou critica ironicamente

⁴ Essa, a meu ver, é uma classificação com fins teóricos, pois se sabe que nos gêneros estão imbricados efeitos de sentido que se pretendem informativos ou opinativos, mas, por meio da observação dos usos da linguagem, pode-se observar que esses efeitos mesclam-se e a organização do discurso como um todo já nega a possibilidade de neutralidade, impedindo uma categorização estanque.

[Cf. *cartum*] [F.: do francês *charger* 'ação vigorosa contra alguém, carga, ataque', *decharger* 'carregar' e este do latim vulgar *carricare*, *decarrus* 'carro, carroça'].

Francês charge, carga. Ilustração ou caricatura de caráter humorístico.

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, uma ou mais personagens envolvidas; caricatura, *cartum*. Etimologia francesa *charge* (sXII) p.ext., 'o que exagera o caráter de alguém ou de algo para torna-lo ridículo, representação exagerada e burlesca, caricatura', regr. *decharger* 'carregar'.

Nessas apresentações, percebe-se a inclinação crítica desse tipo de texto, bem como sua ligação com os discursos que circulam na sociedade. Nas palavras de Romualdo (2000, p. 21-22), a charge é "um texto visual humorístico que critica uma personagem, fato ou acontecimento político específico. Por focalizar uma realidade específica, ela se prende mais ao momento, tendo, portanto, uma limitação temporal". Para o autor, a caricatura como traço está imbricada na charge porque muitas vezes o autor usa como recurso de produção de sentido o elemento caricatural.

Diante dessas definições, cabem alguns questionamentos: será que sempre a charge pode ser entendida como uma proposta humorística? Será que o humor é sempre um traço característico da charge? Será que as definições de charge como desenho humorístico não direcionam o entendimento do gênero charge já delimitando seu sentido? Será que a palavra humor presente em sua definição não desvirtua a crítica que se estabelece no projeto enunciativo da charge?

A partir dos pressupostos da teoria bakhtiniana, é possível dizer que uma das ideias centrais que se coloca neste trabalho é a de que a charge é um discurso que veicula sentidos, ideologias, assim como qualquer outro discurso, embora ela tenha suas particularidades. Sendo assim, requer um conjunto de conhecimentos para que se construa o sentido da enunciação como um todo. Dentro desse requisito está a necessidade de conhecer as características do gênero em questão para movimentar conhecimentos básicos e específicos para o seu entendimento, haja vista que se compreenda que a charge, para ter o efeito de sentido desejado, conta com a condição necessária de que o leitor conheça o discurso com o qual ela dialoga.

A charge é um gênero discursivo que se constitui a partir dos acontecimentos políticos, sociais que sejam contemporâneos a ela. Dessa forma, na natureza da charge estão presentes discursos, os quais a originaram e com os quais ela dialoga tensamente por meio da crítica – no sentido de que a charge é sempre a apreciação/valoração de um

tema por um locutor, conforme Gonçalves (2015). Para que se compreendam os sentidos da charge, é necessário, pois, identificar as diferentes vozes que se entrecruzam no discurso chágico e, a partir disso, entender quais os efeitos desse encontro de vozes.

Além disso, para compreender os sentidos em circulação na charge, faz-se necessário entender a construção composicional desse gênero. É importante conhecer o gênero charge para saber ler o que sua composição apresenta e, assim, atingir uma leitura crítica, como aponta Cirne (1972, p. 12-15). Segundo o autor, “interessa uma leitura estrutural que nos encaminhe para a leitura criativa capaz de identificar seu processo e sua ideologia. A verdade é que não se pode ler uma história quadrinizada como se lê um romance”. Talvez por isso muitas vezes o teor crítico da charge não é percebido, porque falta uma instrumentalização para essa prática leitora.

Charge: sentidos em construção

Nesta seção serão tecidas reflexões acerca de duas charges: uma de Chico Caruso e outra que surgiu como resposta ao trabalho do chargista. Além disso, serão colocados em tensão alguns discursos veiculados pela mídia brasileira em razão da polêmica que envolveu a charge de Caruso.

Intitulada *Entreouvido no saloon (7)*, a charge de Chico Caruso, publicada em 20 de janeiro de 2016 na Capa do jornal *O Globo*(Fig. 1), teve uma série de contrapalavras relacionadas a seu conteúdo. Conforme é possível notar na Figura 2, na charge, vê-se um cowboy que entra em um salão em que se encontram alguns políticos brasileiros, entre eles é possível, por meio dos traços caricaturais, identificar Dilma Rousseff, Lula, Temer e Fernando Henrique. Todos parecem esconder-se. Na parte inferior da charge, há duas entradas de discurso direto. Em uma delas, o locutor faz uma pergunta: “E esse aí, é mocinho ou bandido?”. Na outra o interlocutor responde: “Pior: é advogado!”

Figura 1: Jornal *O Globo*



Fonte: http://acervo.oglobo.globo.com/busca/?tipoConteudo=pagina&pagina=2&ordenacaoData=relevancia&allword_s=entrouvido+no+saloon&anyword=&noword=&exactword=&primeirapagina=on

Figura 2: Charge de Caruso



Fonte: Jornal *O Globo*

Segundo a Folha de São Paulo, “o desenho foi publicado dias depois da divulgação de um manifesto em que advogados e juristas criticavam métodos adotados pela Operação Lava Jato”. Isso porque o contexto da charge à época de sua edificação eram justamente os desdobramentos da Operação Lava Jato, uma das maiores investigações de corrupção da história do Brasil. Inclusive o próprio título da charge – *Entreouvido no saloon (7)* – marca uma série de charges relacionadas à

operação. Durante um período, a cada dia, as charges desse conjunto repetem o título, com mudança apenas na numeração. Uma a uma seguem: *Entreouvido no saloon*, *Entreouvido no saloon (1)*, *Entreouvido no saloon (2)* e assim por diante.

Focando mais no diálogo social e menos no contexto motivador da charge, em razão da curta extensão do artigo, passa-se à apresentação dos discursos que surgiram como resposta à charge. A *Folha de São Paulo*, por exemplo, menciona em uma publicação que o chargista foi processado. Segundo o jornal: “Ele fez um cartum que ofende a toda uma classe. O cartunista chama os advogados de bandidos”, disse Anderson Borges, autor de uma das ações judiciais”. Ainda de acordo com o periódico, por outro lado, Ascânio Seleme afirmou que “*O Globo* defende intransigentemente a liberdade de imprensa e de expressão”. O diretor de Redação reiterou que “Lamentamos uma ação como essa, não só contra a liberdade de imprensa, mas contra o **humor**”. É oportuno sublinhar que a fala do representante do *O Globo* relaciona charge e humor.

O próprio *O Globo* apresentou também matéria em que comenta que “Por causa da charge *Entreouvido no saloon (7)*, publicada na primeira página do Globo (...) o cartunista Chico Caruso e o jornal se tornaram alvos de três processos movidos no Juizado Especial Cível de Nova Friburgo, na região serrana fluminense”. A publicação apresenta, ademais, um depoimento de Caruso, que informa: “A charge não diz que os advogados são mocinhos ou bandidos. São piores, porque a gente não sabe quem eles são, o que eles estão representando. Nem eles sabem”.

Note-se que o chargista quer explicar o projeto de dizer da charge, demarcando, assim, quais deveriam ser os tons avaliativos lidos nos elementos verbais e visuais que compõem a obra. A partir do discurso de Caruso, o leitor pode, é claro, confrontar toda a enunciação e os fatos sociais, a fim de verificar se a valoração com a qual o chargista diz cobrir a charge procede ou não frente ao diálogo com os fatos sociais que motivaram a charge – somados aos juízos de valor próprios das obras de Caruso e da linha discursiva do Jornal em que a charge foi publicada. O intuito desse movimento nunca é atribuir ares de verdade a uma ou outra parte, mas ver quais sentidos são coerentes em relação aos elementos do discurso e ao contexto social do qual esse discurso emerge.

Ainda em relação à publicação do *Globo*, há também outros depoimentos que advogam em prol de Caruso. Ricardo Pedreira, diretor da Associação Nacional dos Jornais argumenta: “Esses advogados, além de não terem senso de **humor**, parecem não conhecer os preceitos constitucionais da liberdade de expressão e de imprensa”. Além

disso, há declaração do cartunista Jaguar, para quem: “A pendenga entre cartunistas e advogados é algo superado por ambas as partes, menos por esses advogados, que não sabem lidar com o **humor**”. Há, ademais, uma fala de Ziraldo e outra de Laerte. Para o primeiro, “(...) existe **piada** com advogados no mundo todo, e o que não falta é anedota esculhambando advogado (...)”. Na perspectiva de Laerte, “**humor** não é uma linguagem que está acima da crítica ou fora do alcance de ações”, embora acrescente que, no caso dessa charge, não vê campo para uma ação, “mesmo que eu não concorde com ela”.

Em outro viés argumentativo, o *Jornal GNN*, além de discorrer sobre a polêmica, apresenta uma charge que surgiu em resposta à de Caruso. Segundo o *site*, a própria OAB teria divulgado a charge que se vê na Figura 3.

Figura 3: Charge divulgada como resposta à charge de Caruso



— Os advogados brasileiros lutaram muito para garantir o direito de defesa e a liberdade. Inclusive a de se dizer tolices.

OABRJ

Fonte: <http://jornalggn.com.br/noticia/oab-responde-critica-do-o-globo-com-charge>

É interessante notar que a charge edificada em resposta recupera elementos verbo-visuais que sublinham o diálogo entre os discursos. Na Figura 3, pode-se ver que o cowboy aparece, mas em plano inferior à personificação do ícone da justiça. Aparece também o mesmo desenho de porta (como aquelas de bares de cenário de faroeste) e o traço mais marcante é a entrada de discurso direto que diz: “Os advogados brasileiros lutam muito para garantir o direito de defesa e a liberdade. Inclusive a de se dizer tolices”.

A partir do dialogismo existente entre os dois discursos, é possível afirmar que o travessão marca a abertura do diálogo com o interlocutor Caruso, a julgar por todos os

fatos sociais que envolvem o surgimento da charge. A constituição do discurso em sistema coordenado, com a ruptura do ponto final, topicaliza o advérbio *inclusive* – no enunciado “inclusive a de se dizer tolices” –, marcando o tom avaliativo do interlocutor da charge.

Pelos fatos sociais que edificaram a veiculação da charge, pode-se dizer que ela está atravessada por uma diversidade de vozes que a) defendem os advogados; b) valoram a charge de Caruso como tola (“... dizer tolices”), c) os advogados lutam (“muito”) por causas universais, tais como o direito à liberdade e direito de defesa e d) sem advogados não há justiça. Todas essas valorações atravessam a charge publicada pela OAB porque essa charge assume e expressa os valores circundantes na espera de atuação dos advogados. Os juízos de valor que a charge expõe são próprios desse campo de atuação, desse horizonte social específico.

O *Jornal GNN* reforça seu tom discursivo, sua própria valoração em relação à polêmica, ao também publicar uma declaração dos advogados do Rio de Janeiro, que diz:

O Sindicato dos Advogados repudia o tom de **deboche** e quase linchamento para com os advogados contido na charge da 1ª página de O Globo de 20/01/2016. O pretense tom **humorístico** da charge expõe, na verdade, uma visão antidemocrática e autoritária do jornal para com o fundamental exercício da profissão de advogado. A impressão que o jornal nos dá é que, com o desenho, busca uma vingança contra o manifesto de dezenas de advogados, recentemente divulgado, em que é criticado, como o próprio manifesto diz, “o regime de supressão episódica de direitos e garantias na operação Lava jato”. (...) *O Globo* parece desconhecer o artigo 133 da Constituição Federal, que diz: “O advogado é indispensável à administração da justiça, sendo inviolável por seus atos e manifestações no exercício da profissão, nos limites da lei”. Utilizando um pouco a mensagem da própria charge, em seu trabalho, o advogado não é nem o mocinho e nem o bandido – é algo muito maior: é o defensor da legalidade e do estado de direito em nosso país, como reza a própria Constituição (GNN, <http://jornalggn.com.br/noticia/oab-responde-critica-do-o-globo-com-charge>; grifo nosso).

Depois de todo o exposto, o que fica explícito é o entendimento de charge como um gênero discursivo humorístico (volte e observe todos os grifos nos depoimentos). Essa definição, como mostrado no referencial teórico, e como se pôde ser nos discursos em foco, é ratificada por dicionários gerais, dicionários específicos da área da comunicação, por chargistas, por cartunistas e pela mídia em geral. O fato de questionar essa situação não é uma preocupação taxonômica sobre qual seria a forma de se referir à

charge, sobre qual a nomenclatura usar. Essa problematização visa a focalizar que o fato de entender a charge como um gênero discursivo de humor delinea a compreensão que se tem dela.

Nesse contexto, surgem perguntas como: a) teria o discurso suscitado a mesma polêmica caso fosse uma coluna de opinião, uma matéria ou reportagem? Estariam em tensão as mesmas vozes sociais caso não estivesse em jogo um “desenho” entendido no mais das vezes como humorístico? O tom das críticas que atravessam a charge de Caruso seriam projetadas da mesma maneira caso não se tratasse de um gênero em que o humor é, via de regra, esperado?

Para todas as questões entendo que a resposta seja positiva porque parece que o traço mais saliente da charge – popularmente falando – seja o humor. Essa atmosfera humorística parece contaminar todas as outras apreciações que por ventura atravessem os elementos verbais e visuais da charge. Assim sendo, reitero as questões anteriormente apresentadas: será que sempre a charge pode ser entendida como uma proposta humorística? Será que o humor é sempre um traço característico da charge? Será que as definições de charge como desenho humorístico não direcionam o entendimento do gênero charge já delimitando seu sentido? Será que a palavra humor presente em sua definição não desvirtua a crítica que se estabelece no projeto enunciativo da charge?

Para mim, quando se focaliza o gênero charge, o importante é compreender que, em sua natureza estão presentes discursos, os quais a originaram e com os quais ela dialoga tensamente a fim de que seja possível compreender ativamente a apreciação/valoração de um tema por um locutor, conforme Gonçalves (2015). Isso porque a charge é uma apreciação, uma avaliação de um sujeito sobre o mundo. Para que se compreendam os sentidos da charge, é necessário, pois, identificar as diferentes vozes que se entrecruzam no discurso chágico e, a partir disso, entender quais os efeitos desse encontro de vozes.

Na busca pelo entendimento da charge, é necessário perseguir uma leitura crítica, visando a contemplar tanto os elementos verbais quando os imagéticos, relacionando os arranjos linguísticos aos visuais; e ambos aos discursos nela tramados e por ela projetados. Tudo em relação com o contexto social do qual a charge emerge.

Ocorre que, dentro daquilo que se fala na charge, ou seja, dentro de seu tema, pode haver diferentes estratégias enunciativas que desencadeiam diferentes efeitos de

sentido como humor, ironia, protesto. Sendo a charge associada apenas ao efeito de humor, esse fato pode conduzir a leituras afastadas daquela que seus elementos verbais projetam meio à tensão com o contexto social com o qual ela dialoga. Esse fato pode fazer o leitor não apreender suas possíveis leituras porque não identifica as vozes sociais que atravessam o discurso da charge – sejam as que a constituem, sejam as vozes históricas que marcam a própria edificação do gênero, isto é, aquelas que fazem com que o leitor entenda que determinado discurso se trata de uma charge.

Toda a reflexão que se fez neste artigo em torno dos sentidos veiculados na charge não se destina a apontar verdades, mas a entender os mecanismos sociais de produção de sentidos. Trata-se de entender como a cadeia de discursos em permanente diálogo é capaz de articular-se para construir certos sentidos e não outros. Trata-se, ainda, de problematizar que os discursos podem ter várias interpretações, mas não todas, pois é necessário que haja coerência entre os elementos que o compõem e as vozes sociais às quais eles estão atrelados.

Trata-se, por fim, de um ponto de vista que faz sentido pra mim, meio a tudo que leio, meio às teorias que me são interessantes. Para mim, a charge não pode ser apenas entendida como um gênero humorístico, é mais oportuno que seja percebida como uma gênero crítico que promove diferentes efeitos de sentido. O humor é apenas um deles. E você, o que acha?

Considerações finais

Frente à complexidade da construção dos sentidos, entende-se que a charge é um gênero discursivo que se configura como um interessante objeto de estudo. Nesse contexto, este artigo analisou o funcionamento de duas charges, observando relações dialógicas instauradas entre discursos, bem como o entrecruzamento de vozes e os efeitos gerados para a produção de sentidos.

Como embasamento teórico, recorreu-se aos postulados do Círculo de Bakhtin, especialmente aos conceitos de *dialogismo* e *valoração*. A breve apresentação desses conceitos deu-se com a finalidade de problematizar as charges que serviram de material de análise para discorrer sobre a temática: charges *versus* humor.

Levando-se em consideração a importância social do gênero charge no que diz respeito à sua característica crítica, espera-se que, a partir da reflexão proposta, seja possível perceber a mobilização dos discursos sociais evocados nos enunciados do

gênero charge a fim de compreender como acontece a construção dialógica dos sentidos.

Referências

BAKHTIN, M. Gêneros do Discurso (1952-1953). In: _____. *Estética da Criação Verbal* (1979). Trad. Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

_____. *Estética da Criação Verbal* (1979). Trad. Paulo Bezerra. 1. ed. São Paulo: 34, 2016.

BAKHTIN, M/VOLOCHÍNOV, V.N. *Marxismo e filosofia da linguagem* (1929). Trad. Michel Laud e Yara Frateschi. São Paulo: Hucitec, 2009.

BAJTÍN, M/VOLOSHINOV, V. ¿Qué es el lenguaje? (1929-1930). In: SILVESTRI, A; BLANCK, G. *Bajtín y Vigoski: la organización de la enunciación*. Barcelona: Antropos, 1993.

_____. La construcción de la enunciación (1929-1930). In: SILVESTRI, A; BLANCK, G. *Bajtín y Vigoski: la organización de la enunciación*. Barcelona: Antropos, 1993.

BRAIT, B. *Bakhtin e o Círculo*. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2015.

CARUSO, Chico. Charge. In: *Folha de São Paulo*. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/poder/2016/05/1767111-advogados-processam-chico-caruso-por-charge-em-o-globo.shtml>>. Acesso em abril de 2017.

CHARGE. In: Dicionário Aulete-Caldas da Língua Portuguesa [2014] Disponível em <<http://aulete.uol.com.br/charge>>. Acesso em abril 2017.

_____. In: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [2008-2013]. Disponível em <<http://www.priberam.pt/DLPO/charge>>. Acesso em abril 2017.

GONÇALVES, T. M. Vozes sociais em confronto: sentidos polêmicos construídos discursivamente na produção e recepção de charges. *Dissertação de mestrado*. Disponível em <<http://repositorio.pucrs.br/dspace/bitstream/10923/7160/1/000466609-Texto%2bCompleto-0.pdf>>. Acesso em maio 2017.

GLOBO, O. Disponível em <<http://oglobo.globo.com/brasil/chico-caruso-processado-por-advogados-por-causa-de-charge-19206244>>. Acesso em abril 2017.

FONSECA, J. da. *Caricatura: A imagem gráfica do humor*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999.

HOUAISS, A. *Charge*. In: Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LIMA, H. *História da Caricatura no Brasil*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1963.

MELO, M. J. *Jornalismo opinativo*. Campos do Jordão: Mantiqueira, 2003.

MIANI, R. A. (2010). Iconografia na imprensa alternativa do Brasil no final do século XX: a presença da caricatura no jornal “Brasil Agora”. In: *Revista Patrimônio e Memória*. Assis, 6 (1), 54-79.

_____. Charge: uma prática discursiva e ideológica. In: *9ªArte*. 1(1), 37-48. São Paulo, (2012, jan./jun.).

RABAÇA, C. A.; BARBOSA, G. *Dicionário de comunicação*. Rio de Janeiro: Campus, 2001.

ROMUALDO, E. C. *Charge jornalística: intertextualidade e polifonia: um estudo de charges da Folha de São Paulo*. Maringá: Eduem, 2000.

**BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE HUMOR – E ANÁLISES DE
“EU PENSEI FAZER UM POEMA” (2002), DE MIRÓ DA
MURIBECA, E DE “(H)OJERIZA” (2013), DE LEILA MÍCCOLIS**

Wilberth Salgueiro¹

RESUMO: O artigo propõe, de início, reflexões teóricas acerca do humor, a partir sobretudo de Verena Alberti e Georges Minois, e estabelece um sintético levantamento de poetas brasileiros que, desde o Barroco, se notabilizaram pelo uso do humor em seus poemas. A seguir, se dedica a analisar dois poemas (de Miró da Muribeca e de Leila Míccolis) que lançam mão do recurso do humor para obter um efeito mais direto e imediato diante do leitor. Conclui, com Theodor Adorno, que, na vida e na poesia, o humor será um instrumento tanto mais eficaz quanto maior for sua capacidade de produzir um pensamento crítico.

PALAVRAS-CHAVE: Humor e poesia brasileira. Miró da Muribeca. Leila Míccolis. Humor e pensamento.

ABSTRACT: Drawing mainly from Verena Alberti's and Georges Minois' remarks, in this article I propose, at first, the oretical reflection son humor and I present a synthetic survey of Brazilian poets who, since the Baroque, have not ably resorted to humor in their poems. I then examine two poems (by Miró da Muribecaand Leila Míccolis) that employ humor in order to obtain a more direct and immediate effect on there ader. Finally, supported by Theodor Adorno's theoretical framework, I come to the conclusion that, in life and poetry, thegreater its ability to produce critical thinking the more effective humor will be as an instrument.

KEYWORDS: Humor and Brazilian poetry. Miró da Muribeca. Leila Míccolis. Humor and thought.

Breves considerações sobre humor (e poesia brasileira)

Desde o seu início, a poesia brasileira lançou mão do humor, em sentido lato, como recurso fundamental: Gregório de Matos, no Barroco; Sapateiro Silva, no Arcadismo; Álvares de Azevedo e Bernardo Guimarães, no Romantismo; Oswald, Bandeira e Drummond, no Modernismo, são alguns dos escritores em cujos poemas o riso aparece como elemento constituinte da forma. A produção poética brasileira do século XXI tem perpetuado essa tradição de poesia feita com humor.

Nessa esteira do riso, os poetas contemporâneos se esparramam, sem cerimônia alguma. A Poesia Marginal, no conjunto, deve constituir o período em que o humor, em largo sentido, foi mais acionado. Não há quem, praticamente, não se renda ao poder corrosivo que o riso pode exercer. Chacal, Rubens Rodrigues Torres Filho, Paulo

¹Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Departamento de Línguas e Letras (DLL). Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL). Vitória / ES. Brasil. E-mail: wilberthcfs@gmail.com.

Leminski e José Paulo Paes são alguns – entre tantos – nomes que fizeram de suas obras um vasto campo de poemas em que riso, deboche, escracho, chalaça e ironia se misturam:

d'aprèsvinicius

goteiras
melhor não tê-las
sem telhas
use uma tela
até lá
use mesmo uma panela
(CHACAL, 1994, p. 68)

*

botânica ao pé da letra

— Estas plantinhas são mudas?
— Pelo que me disseram, não.
E o que foi que elas disseram?
(TORRES FILHO, p. 37)

*

MERDA E OURO

Merda é veneno.
No entanto, não há nada
que seja mais bonito
que uma bela cagada.
Cagam ricos, cagam padres,
cagam reis e cagam fadas.
Não há merda que se compare
à bosta da pessoa amada.
(LEMINSKI, 1987, p. 30)

*

Ménage à trois

casa de ferreira
espeto de paulo.
(PAES, 1988, p. 21)

Embora minoritária (em relação à poesia “séria”, que geralmente exclui o humor de sua elaboração), ela encontra em poetas como Glauco Mattoso, Leila Míccolis e Nicolas Behr legítimos representantes contemporâneos de tal tradição.

A poesia de Leila Míccolis é francamente feminista, e com contundência denuncia a situação precária dos cidadãos que, em condição de minoridade (ou seja, distantes de uma posição de poder), sofrem com a dita “maioria” (aquela que, em contextos específicos, usufrui de mando e autoridade, como no verso de Caetano que sintetiza tal situação: “o macho adulto branco sempre no comando”, na canção “O estrangeiro”). O machismo e o preconceito racial, por exemplo, são escrachadamente ironizados nos poemas seguintes:

VÃ FILOSOFIA...
Falas muito de Marx,
de divisão de tarefas,
de trabalho de base,
mas quando te levantas
nem a cama fazes...
(MÍCCOLIS, 1992, p. 11)

BLACK, OUT!...
Não há preconceito de cor,
se costuma comentar.
No entanto, se preto for,
até gato dá azar...
Hipócrita pantomima difícil de desfazer:
negro em cima só nas fitas
de máquina de escrever.
(MÍCCOLIS, 2013, p. 193)

No primeiro, “Vã filosofia”, Leila aponta para certo tipo de “revolucionário retórico”, ou seja, aquele que fala e defende ideias transformadoras mas, na prática, não as realiza: um simples gesto de arrumar a cama – como um gesto simbólico de solidariedade à convencional e conservadora divisão de tarefas entre os gêneros masculino e feminino (como se coubesse apenas à mulher os serviços caseiros, entre eles, o de arrumar a cama) – redundante em fiasco. O título remete à célebre frase shakespeariana, tão retomada por escritores, que diz haver mais coisas entre o céu e a terra do que sonha nossa vã filosofia. O caráter metafísico da frase ganha aqui a tonalidade comezinha do cotidiano. A referência a Marx e a segunda pessoa do plural

amplificam o contraste entre teoria e prática e, por conseguinte, engendram um fino humor.

O título do segundo poema também é bastante expressivo, ao confundir, com perspicácia, os sentidos de “blecaute” (interrupção de luz) e “black, out” (literalmente, “preto, fora”). O poema fala – e discorda – de uma opinião recorrente de que não haja preconceito racial entre nós. Os jornais diários e o cotidiano dão fartas mostras da inverdade de tal opinião. O racismo, explícito ou disfarçado, vige nos comportamentos mais banais. Para, jocosamente, comprovar a permanência do preconceito, Leila lança mão da crendice de que “gato preto dá azar” e, com sutileza, recorda que, nas máquinas de escrever antigas, a fita que continha a cor preta ficava na parte superior enquanto a cor vermelha na inferior. Mas esse lugar – do preto em posição favorável – é bem difícil de se observar na realidade social. O riso, então, funciona como porta para reflexões críticas, antagônicas ao senso comum.

Para resgatar o humor como um recurso de linguagem respeitoso e crítico, mesmo diante de temas, eventos e situações violentas e catastróficas, propõe-se encarar o humor:(a) como uma categoria que vai de encontro à “ideologia da seriedade”, que dita o que é epistemológica e politicamente correto; (b) como um mecanismo positivo, afirmador, vital de atenuação (não de cura, alienação ou desprezo) do trauma e do ressentimento; (c) como uma perspectiva de enfrentamento do mundo e, portanto, uma forma de pensamento; (d) em sentido elástico, não o confundindo com riso ou gargalhada, nem como gesto de superioridade ou desprezo de quem ri em relação ao objeto do riso.

Com Verena Alberti, se pergunta: “(...) de que modo o riso aparece como objeto e é justificado no texto? Como o autor explica o advento do riso e como define e classifica aquilo de que se ri? Quais as premissas, os exemplos e as referências que sempre retornam?” (ALBERTI, 1999, p. 36). Ou seja, como pode um poema se propor a (fazer) rir diante de situações tristes, doloridas, traumatizantes, desumanas?

Em *História do riso e do escárnio*, Georges Minois diz que “o riso está por toda parte, mas não é, em todo lugar, o mesmo riso” (2003, p. 99). Há múltiplas motivações e, por conseguinte, múltiplas explicações para o riso. Minois discorre sobre os modos de rir dos gregos, dos romanos, dos medievais, dos renascentistas, dos modernos e dos contemporâneos. O estudo do historiador passa, sem dúvida, por todos os autores clássicos do assunto: Platão, Aristóteles, Bakhtin, Nietzsche, Bergson, Freud,

Lipovetsky, para citar os mais citados, entremeados a reflexões sobre Aristófanes, Rabelais, Molière, Mark Twain, Voltaire, Jarry, Breton, Duchamp, entre muitos outros. Afirma ainda: “assim como a liberdade, o riso é frágil. Nunca está longe da tristeza e do sofrimento; ele ‘dança sobre o abismo’ [Nietzsche]” (p. 614).

Para verificar o efetivo efeito do humor quando acionado em poemas, vamos analisar duas peças em que o riso é parte constitutiva da produção e, naturalmente, da recepção dos versos.

Análise de “Eu pensei fazer um poema” (2002), de Miró da Muribeca

Eu pensei fazer um poema bem legal,
falar do céu e do sol nordestino.
Das mulheres desfilando
seus minúsculos biquínis
aos olhares de sombrinhas coloridas
e vendedores de cachorro-quente.
Oh, mydog,
feriado prolongado
no país do presidente sociólogo:
logo-logo,
até seu peido será racionado.
Pobres serão liberados a peidar
só no final de semana
(se não, fode a camada de ozônio)
empestando o ar com o cheiro
de ovo e mortadela.
(MIRÓ DA MURIBECA, 2002, s/n)

Theodor Adorno via com muita (talvez excessiva) desconfiança o recurso do humor como efeito estético nas obras de arte. Em síntese, parecia-lhe que o humor funciona como uma espécie de cúmplice das barbáries humanas, pacificando a (má) consciência com o riso ou mesmo deslocando, com piadas, blagues e *boutades*, os graves conflitos da existência real para o campo da alienação, da fruição e do prazer. Em “A arte é alegre?”, o filósofo alemão afirma que “a arte é uma crítica da feroz seriedade que a realidade impõe sobre os seres humanos. Ao dar nome a esse estado de coisas, a arte acredita que está soltando amarras. Eis sua alegria e também, sem dúvida, sua seriedade ao modificar a consciência existente” (ADORNO, 2001, p. 17). Ou seja, para ele a alegria na arte é uma forma de pensamento que, sendo pensamento autêntico,

e portanto crítico, modifica a consciência das pessoas. Nesse sentido, o paradigma-mor, para o autor de *Minimamoralia*, seria a obra do irlandês Samuel Beckett.

O poema acima, de Miró da Muribeca, lança mão – como é praxe na produção desse poeta de Recife – de imagens e palavras que, no conjunto, pretendem impactar o leitor, seja pela quebra de expectativa quanto ao que se espera de um poema lírico tradicional (com dramas subjetivos em moldes comportados), seja pelo linguajar entre o chulo (“fode”) e o mau gosto (“peido”) que escolhe para tal alcance. Além do vocabulário, os versos polimétricos e a ausência de rimas regulares e de divisão em estrofes reforçam no poema o tom prosaico, descolado, popular. Os seis primeiros versos pintam um quadro turístico, cosmético, típico de poemas que cultivam o bom-mocismo de propagandas que estimulam o fetiche do consumo, do sucesso e de um belo idealizado: céu, sol nordestino, mulheres de biquíni, sombrinhas coloridas, vendedores de cachorro-quente. Mas esse clima ilusório é quebrado, sem dó, no sétimo verso (e vai até o final): com “Oh, mydog” o poema inicia uma série de conexões, de fundo humorístico, que só vão terminar na antilírica imagem derradeira do “cheiro / de ovo e mortadela”. Essa quebra institui o que Pirandello, em “O humorismo”, chama de “sentimento do contrário”, isto é, um desacordo “entre a vida real e o ideal humano ou entre as nossas aspirações e as nossas debilidades e misérias” (1996, p. 126).

Nos seis versos iniciais (“Eu pensei fazer um poema bem legal, / falar do céu e do sol nordestino. / Das mulheres desfilando / seus minúsculos biquínis / aos olhares de sombrinhas coloridas / e vendedores de cachorro-quente”), nada de engraçado acontece: funcionam como se fossem uma escada, no sentido teatral, isto é, funcionam como um preâmbulo, uma criação de cena para o possível riso por vir. Nas palavras de Sírio Possenti, em *Humor, língua e discurso*, “Se é verdade que o humor depende de imprevisto e surpresa, é necessário um pano de fundo não cômico ou humorístico em relação ao qual o outro, o cômico, apareça” (2010, p. 128). O quadro turístico desenhado no poema se encerra com uma alusão a “cachorro-quente”. O verso seguinte – “Oh, mydog” – a um tempo [1] parodia a expressão “Oh, mygod” (anagramatizando, sem temor, deus por cão), [2] recupera o brasileiríssimo “cachorro-quente” com o americanizado “my [hot] dog”, [3] produz uma curiosa rima em cadeia de /ós/, com “Oh / dog / sociólogo / logo-logo / pobres / só / fode”, assim como [4] cria uma estranha analogia entre “dog” e “-gado” (sílabas finais de “prolongado”). Ademais, em “dog, gado, ólogo e logo-logo” ouvimos e vemos aquilo que se pode chamar de “rima

consonantal”, com a repetição do gutural fonema /g/. A interjeição “Oh” intensifica o caráter teatralizado da quebra de expectativa, traço apontado pela maioria dos estudiosos como uma constante na produção do humor (Stendhal sentencia em *Do riso*: “Para que se esboce um sorriso, é necessário que tudo seja bastante súbito”, 2008, p. 75).

Após o hilário “my dog”, o poema – publicado em *Poemas pra sentir Tesão ou não*, de 2002 – diz de onde fala: “no país do presidente sociólogo”, em que em breve (logo-logo), se consolidado o projeto neoliberal e privatizante do modo de governar representado pelo então presidente Fernando Henrique Cardoso, “até seu peido será racionado”. Em dissertação sobre o poeta de Muribeca, André Telles do Rosário comenta que, “remontando ao tempo de FHC, o ‘presidente sociólogo’, o poeta desmonta o propalado poder do Estado de determinar o bem comum, prevendo que, a julgar pelas disparidades que já existiam, só o que poderia surgir era mais arrocho” (2007, p. 106). O agradável e sedutor quadro do começo dá lugar, de vez, ao grotesco, ao mau gosto, ao arrocho, ao baixo ventre (para lembrar expressão com que Mikhail Bakhtin exemplifica um modo carnalizado de protesto contra ordens estabelecidas). A tradição escatológica na poesia é, sabemos, marginal, e poucos se aventuraram na temática da flatulência, como Glauco Mattoso (“Soneto flatulento”), os capixabas de *Cantáridas* (“Orós de merda”) e até mesmo Vinicius de Moraes e sua conhecida canção infantil “O vento”, em que a indesejada palavra peido é eufemizada em “pum”. Mas no poema de Miró o substantivo “peido” reaparece, sem cerimônia, em forma verbal: “Pobres serão liberados a peidar / só no final de semana”. Repare-se que somente os “pobres”, “no país do presidente sociólogo”, terão o corpo vigiado e punido, para usar termos foucaultianos. A justificativa para que os pobres não possam liberar os gases do corpo é duplamente risível: “(se não, fode a camada de ozônio) / empestando o ar com o cheiro / de ovo e mortadela”. Decerto, a justificativa não procede, mas dá a pista para o verdadeiro motivo da profunda repressão ao corpo.

A pista é a peste que está no gerúndio “empestando”, que significa, no infinitivo, “infectar de peste”, “dar mau cheiro”, “feder” e por extensão “corromper, contaminar”. A peste, no contexto de então, é o peido do povo. Com o popular peido (pum, gases, flato, ventosidade) cheirando a “ovo e mortadela”, o poema cheira a piada, que chacoalha, em versos, governos e presidentes que querem controlar a vontade, a linguagem e o comportamento do povo que come ovo – e mortadela; abala discursos

que se querem religiosa (dog/god) e ecologicamente (camada de ozônio) corretos; desanca o machismo, que se escancara e perpetua na imagem de “mulheres desfilando / seus minúsculos biquínis”. O despudorado poema zomba sobretudo do “lirismo comedido e bem comportado” de que falava, há décadas, o também recifense Bandeira. E põe a nu a abissal diferença de classes, em que ricos podem (peidar) e pobres não. Se Adorno tem razão, este “poema bem legal” de Miró da Muribeca, ao conjugar alegria e seriedade, e “soltando amarras”, dá forma a uma cada vez mais rara modalidade de arte: boa poesia com bom humor crítico.

Análise de “(H)ojeriza”, de Leila Mícolis

Você sabe o que fazer
com a anestesia
a assepsia
a asfixia
a idolatria
a covardia
a demagogia
a dicotomia
a tirania
a vilania
a diplomacia
a regalia
a mordomia
a patifaria
a hipocrisia?

Enfia...

Este poema de Leila Mícolis se encontra na segunda parte dos inéditos que compõem *Desfamiliares* (2013), livro que contém a poesia completa da autora carioca, abrangendo quase cinco décadas de produção (1965-2012). Nele, estampam-se alguns traços que acompanham os versos de Leila ao longo desse tempo: a clareza, o humor, a postura crítica, a linguagem referencial, o gosto do *grandfinale*, o tom desbocado e despudorado, o diálogo franco com o leitor, o chiste, o chulo, a insolência. O próprio poema pode ser lido como uma síntese de temas que, nessas décadas, ela vem mapeando: covardia, demagogia, tirania, hipocrisia e outras formas substantivas de comportamento que – no poema terminadas em “ia” – constituem um conjunto que causa intensa aversão à poeta, como o título trocadilhesco já antecipa: “(H)ojeriza”. O

advérbio “hoje” do título, acoplado à “ojeriza”, em poema e livro recente, não deixa dúvida de que tal náusea advém do nosso tempo presente e a ele se dirige.

O desabafo final destemperado, mas nada intempestivo, pode provocar o riso, pois de repente aparece um verbo – “Enfia” –, em monóstico, que arremata uma sequência de 14 substantivos com rima em “ia”, seguido de capciosas reticências (...), induzindo o leitor a completar o que se omite com expressão bastante popular. A primeira acepção que o *Dicionário Houaiss* dá ao verbo enfiar – “fazer entrar (fio) em orifício” – faz perceber que o xingamento obsceno “enfia no cu”, deveras ofensivo, se sustenta em sua composição mórfica “en- + fio + -ar”. Assim, a despeito da agressividade explícita, há certa sabedoria (ainda que “politicamente incorreta” e indecorosa!) no xingamento, que, no poema, se manifesta, ironicamente elíptico, com força e sem culpa.

Em curioso e provocador artigo de 1956, “Sinais de pontuação”, publicado em *Notas de literatura I*, Theodor Adorno discorre acerca dos sentidos filosóficos que sustentam o uso de vários dos sinais de pontuação (vírgula, travessão, exclamação, interrogação etc.), sentido filosófico que se articula com o sentido propriamente gramatical, escapando-se-lhe. Do sinal de exclamação, por exemplo, dirá que “se assemelha a um ameaçador dedo em riste”. Mas, para a análise de “(H)ojeriza”, interessa o que o autor de *Dialética negativa* afirmou sobre os “três pontinhos” (que encerram o poema de Míccolis): “As reticências, que eram o meio preferido, na época do Impressionismo comercializado como ‘atmosfera’, para se deixar uma frase aberta a vários sentidos, sugerem a infinitude de pensamento e associação, justamente o que falta aos escritores de segunda categoria, que se contentam em simular essa infinitude por meio do sinal gráfico” (ADORNO, 2003, p. 146). Noutras palavras, o filósofo ironiza o desejo de certos escritores de, com o uso das reticências, sugerir uma “infinitude de pensamento e associação”, mas o tiro sai pela culatra, pois as reticências encobririam exatamente a carência ou ausência de tal infinitude. O poema de Leila, ao fugir de tal nobre pretensão, alcança efeito hilário imediato, já que o leitor – aquele “Você” que abre o poema – sabe com precisão como preencher as reticências, que insinuam o já sabido, bem distante de querer deixar a “frase aberta a vários sentidos”. As reticências aqui não simulam a omissão ou eclipse de nada grandioso, misterioso, poético, metafísico; na contramão, apenas encenam a “hipocrisia” de banir os ditos palavrões da linguagem poética, como se a falta de decoro se resumisse ao uso de certas bocagens e

turpilóquios, e não em regalias, mordomias e vilanias com as quais nos deparamos dia a dia.

Leila Mícolis, escritora contemporaníssima, é costumeiramente vinculada à geração marginal, dados o escracho, o coloquial, o deboche que marcam sua obra, nesse sentido herdeira de uma tradição que inclui tropicalistas, modernistas, românticos e mesmo barrocos, como, para citar exemplos pontuais, Gregório de Matos (de “furar e foder” e do “Pica-flor”), Bernardo Guimarães (de “O elixir do pajé” e de “A origem do mênstruo”), Oswald de Andrade (de *Serafim Ponte Grande* e o “Primeiro contato de Serafim e a malícia”: “A-e-i-o-u / Ba-be-bi-bo-bu / Ca-ce-ci-co-cu”) e Os Mutantes (de “Sabotagem”: “Eu vou sabotar / Vou casar com ele / Vou trepar na escada / Pra pintar seu nome no céu / Sabotagem! / Sabotagem! / Sabotagem! / Eu quero que você se... top toptop UH!”). Entre os poetas atuais, o minúsculo palavrão que o poema de Leila não precisou dizer aparece, entre outros, na aparentemente pudica Adélia Prado (“De tal ordem é e tão precioso / o que devo dizer-lhes / que não posso guardá-lo / sem que me oprima a sensação de um roubo: / cu é lindo! / Fazei o que puderdes com esta dádiva”), assim como no poema sagrado-profano de Waldo Motta: “CéU”. Acompanhada dessa tribo rebelde e marginal, Leila se alinha a uma contra-dicção, bem no espírito do título de um de seus livros, a antologia *O bom filho a casa torra*.

A repetição dos 14 substantivos terminados em “ia”, todos paroxítonos, confere ao poema um ritmo de ladainha, que só se ameaça quebrar quando, visualmente, se oferece uma nova estrofe. Esta, composta de um único verbo no modo imperativo que mantém no entanto a rima em “ia”, produz um curto-circuito que gera o cômico: é um verbo que **quebra** a sequência da classe gramatical repetida à exaustão, mas **mantém** a sonoridade da cantilena em “ia” e, no entanto, ainda, surpreende, pelo aspecto semântico, quando conclui o poema respondendo “Enfia...” ao interlocutor, sutilmente – ou nem tanto – acusado de cúmplice dos comportamentos catalogados. Este fecho parece afirmar que tais comportamentos, a despeito da diferença conceitual entre eles, mais se assemelham que divergem, e assim a lengalenga sonora das 14 rimas em “ia” – reforçada pelo fato de serem todos termos femininos, gerando igualmente 14 vezes o artigo “a” – parece reunir tudo em um só pacote, facilitando, ironicamente, o descarte de todos num só movimento, gesto, decisão e verbo: enfia.

Como este “(H)ojeriza”, na obra de Leila Mícolis são inúmeros os poemas que testemunham o descaso, a exploração, a miséria, a violência, a opressão, a submissão. É

uma poesia que, definitivamente, não se envergonha de seguir engajada, atenta à “vibração democrática que irradia daquela palavra [“engajamento”], cuja parcialidade pela esquerda se deve à repercussão generosa de Sartre”, aponta Roberto Schwarz em *Sequências brasileiras* (1999, p. 172). Com tal atitude estética e ideológica, que causa tanta... ojeriza em certos meios acadêmicos, Leila vai, sob o céu de Maricá, fazendo das suas, como “Dose” (“Queres saber o que ocorre? / O nosso amor, de tão sóbrio, / virou um porre.”) e “Democracia” (“A índia enrabada, / a negra explorada, / a branca fodida, / direitos iguais.”). A poesia brasileira de hoje, com frequência bem comportada e voltada a devaneios narcísicos e de metalinguagem, anda precisando de mais doses de culminante desobediência. Sem ser receita, o poema lista alguns sintomas nefastos que assolam nosso tempo. Cabe a cada um, cabe a “Você” o ojerizar-se, sem agá.

Considerações finais

É próprio do humor não se deixar aprisionar por nenhum discurso específico. Freud compara as técnicas do chiste com as do sonho (1977, p. 144). Bergson vê no riso uma proeminente função social, com a quebra da rigidez de movimentos automatizados pelos hábitos (1983). Propp conclui ser inexequível subdividir o cômico em vulgar ou elevado e igualmente impossível definir aprioristicamente se a comicidade é um fenômeno extra-estético (1992, p. 78). Se recorremos aos conhecidos estudos de Bakhtin, encontramos a diferença entre riso e seriedade: esta é monológica, disciplinada, sedentária e sistêmica; aquele é dialógico, irrequieto, nômade e anárquico (1999). Para Nietzsche, tanto quanto “jogar” e “dançar”, “rir” constitui um gesto de autonomia do pensamento (1995). O poeta W. H. Auden, em artigo intitulado “Notas sobre o cômico”, utiliza uma epígrafe de Lichtenberg bem provocadora: “A melhor maneira de se conhecer o caráter de uma pessoa é examinar a natureza da brincadeira que a mesma levou a sério” (1993, p. 285).

Recordemos precisa definição de Deleuze: “o humor é a arte das superfícies e das dobras, das singularidades nômades e do ponto aleatório sempre deslocado” (1974, p. 143). Dito doutro modo, o humor aparece mesmo quando não é chamado, quando não é querido, quando não é adequado – e esta inadequação mesma se torna um traço de sua presença; o humor funciona à margem do sério, do oficial, do previsível, do politicamente correto; o humor se transforma incessantemente; o humor escapa a normas e condutas. Nada disso faz do humor um instrumento sempre revolucionário,

crítico, antissistêmico. Não mistifiquemos o humor. Ele pode, e com imensa frequência se verifica isso, funcionar como afirmador de estereótipos, preconceitos, autoritarismos. Há humor e humores. Ele tanto tira a máscara do rei, como ofende sem dó os súditos.

Continuando certa tradição da poesia brasileira – que, desde Gregório de Matos, usa o humor em seus versos para pensar criticamente a realidade em nosso entorno –, Leila Mícolis e Miró da Muribeca fazem poemas que abordam aspectos violentos da vida, mas que, envolvendo humor e ironia, nos obrigam a uma delicada convivência entre opostos tão flagrantes: o riso e a barbárie.

Se um dos princípios do testemunho consiste exatamente no abalo da hegemonia do “valor estético” sobre o “valor ético”, por conseguinte nossa investigação há de manter vigilante a insistente lembrança de Adorno, que retoma em “A arte é alegre?": “depois que Auschwitz se fez possível e que permanece possível no futuro previsível, a alegria despreocupada na arte não é mais concebível” (ADORNO, 2001, p. 16). Assim, a reflexão sobre poemas que tematizam alguma espécie de catástrofe cotidiana estará sempre atenta ao reacionarismo ressentido e vingativo de que a prática do humor pode se travestir.

Referências

ADORNO, T. Sinais de pontuação. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2003, p. 141-150.

_____. A arte é alegre? In: PUCCI, Bruno; RAMOS-DE-OLIVEIRA, Newton; ZUIN, Antônio Álvaro Soares (orgs.). *Teoria crítica, estética e educação*. Campinas, SP: Autores Associados; Piracicaba, SP: Ed. Unimep, 2001, p. 11-18.

ALBERTI, V. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: FGV, 1999.

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. 4. ed. São Paulo: Hucitec; Brasília: Universidade de Brasília, 1999.

BERGSON, H. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

CHACAL. *Letra elétrica*. Rio de Janeiro: Diadorim, 1994.

DELEUZE, G. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974. (Estudos, 35)

FREUD, S. *Obras completas de Sigmund Freud*. Volume VIII. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

LEMINSKI, P. *Distraídos venceremos*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

LICHTENBERG, C. G. *Apud: AUDEN, W. H. A mão do artista*. Trad. José Roberto O'Shea. São Paulo: Siciliano, 1993.

MÍCCOLIS, L. *O bom filho a casa torra*. Rio de Janeiro: Blocos; São Paulo: Edicon, 1992.

_____. *Desfamiliares: poesia completa de Leila Míccolis (1965-2012)*. São Paulo: Annablume, 2013.

MINOIS, G. *História do riso e do escárnio*. Trad. Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

MIRÓ DA MURIBECA. *Poemas pra sentir tesão ou não*. Olinda: Mão de veludo, 2002.

NIETZSCHE, F. *Assim falou Zaratustra – um livro para todos e para ninguém*. Trad. Mário da Silva. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

PAES, J. P. *A poesia está morta mas juro que não fui eu*. São Paulo: Duas Cidades, 1988.

PIRANDELLO, L. *O humorismo*. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Experimento, 1996.

POSSENTI, S. *Humor, língua e discurso*. São Paulo: Contexto, 2010.

PROPP, V. *Comicidade e riso*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

ROSÁRIO, A. T. *Corpoeticidade: Poeta Miró e sua literatura performática*. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Teoria da Literatura, 2007. 122p.

SCHWARZ, R. Nunca fomos tão engajados. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 169-178.

STENDHAL. *Do riso: um ensaio filosófico sobre um tema difícil e outros ensaios*. Lisboa: Europa-América, 2008.

TORRES FILHO, R. R. *A letra descalça*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

COM OS QUADRINHOS NAS MÃOS: HUMOR E LIBRAS NA TURMA DA MÔNICA

Rozilda Almeida Neves Magalhães¹
Lucas Santos Campos²

RESUMO: Desde que a Declaração de Salamanca foi apresentada ao mundo, no ano de 1994, orientando sobre os “Princípios, Políticas e Práticas na Área das Necessidades Educativas Especiais” que, no Brasil, a introdução da palavra “inclusão” vem ganhando ação e visibilidade. Com isso, muita atitude de exclusão frente às pessoas com deficiência e/ou diferença na forma de aprender, emanada da sociedade tem sido modificada. Na seara linguística, encontra-se a contribuição do escritor e desenhista Maurício de Souza, que reestruturou sua produção editorial, apresentando à bancada leitora um episódio da “Turma da Mônica” na língua de sinais. Diante a esta explanação, além de Souza, a pesquisa tem na revisão bibliográfica um suporte teórico a partir da Linguística Funcionalista, do Sociointeracionismo e, de estudiosos que se debruçaram a desvendar a educação dos sujeitos surdos, as histórias em quadrinhos e os fenômenos das línguas. Adianta-se que as articulações linguísticas e humorísticas impregnadas na edição “Humberto em Aprendendo a Falar com as Mãos” (nº. 239, 2006), que serviu de base para a realização da pesquisa, tende a dar visibilidade e humor, em contextos dialógicos, à língua visual motora do sujeito surdo. Ademais, Maurício de Souza demonstra que o gênero textual “histórias em quadrinhos” pode ser contributivo e impulsionador da derrubada de preconceitos linguísticos, condição necessária à construção da sociedade inclusiva.

PALAVRAS- CHAVE: LIBRAS. Humor. Turma da Mônica.

ABSTRACT: Since the Declaration of Salamanca was presented to the world in 1994, guiding the "Principles, Policies and Practices in the Area of Special Educational Needs", that in Brazil the introduction of the word "inclusion" has been gaining in action and visibility. With this, a lot of attitude of exclusion towards people with disabilities and / or difference in the way of learning emanated from society has been modified. In the linguistic area, there is the contribution of the writer and designer Maurício de Souza, who restructured his editorial production, presenting to the reader's stand an episode of "Turma da Mônica" in sign language. In view of this explanation, in addition to Souza, the research has in the bibliographic review a theoretical support from the Functionalist Linguistics, Sociointeracionismo and, from scholars who have worked to uncover the education of deaf subjects, comics and language phenomena. It is anticipated that the linguistic and humorous articulations impregnated in the edition "Humberto in Learning to Speak to the Hands" (nº 239, 2006), which served as the base for the realization of the research, tends to give visibility and humor, in dialogic contexts , To the visual motor language of the deaf subject. In addition, Maurício de Souza demonstrates that the textual genre "comics" can be contributory and driving the overthrow of linguistic prejudices, a necessary condition for the construction of an inclusive society.

¹ Mestranda em Letras: Cultura, Educação e Linguagem. PPGCEL/UESB/Vitória da Conquista/BRASIL - BA. E-mail: rozildamagalhaes@yahoo.com.br.

² Professor do PPGCEL/UESB/ Vitória da Conquista – BA/BRASIL. E-mail: camposacademico@gmail.com.

KEYWORDS: LIBRAS. Humor. Mônica's gang.

Palavras iniciais

Para todas as atividades que pensamos em executar na nossa vida cotidiana, enquanto ouvintes da língua portuguesa recorreremos à língua (gem) oral e/ou sinalizada, isso porque a Língua Portuguesa é munida também de símbolos gestuais (português sinalizado). Para expressarmos algo que indica uma situação positiva e/ou negativa, por exemplo, podemos verbalizar palavras, ou simplesmente utilizar gestos feitos pelas mãos.

Contudo, mesmo utilizando aportes sinalizados em sua comunicação, os indivíduos ouvintes usam com mais frequência e intensidade a língua oral ou a mescla dos dois formatos. Entretanto, se para a pessoa que escuta a língua que emite som, é o instrumento de comunicação, para a pessoa surda será a língua de sinais. É através do uso dos sinais que o homem surdo se constitui sujeito social.

Ambas as língua (gens) oral e sinalizada apresentam características distintas que variam de acordo com o indivíduo que a utiliza, portanto, considerando que as mesmas sofrem influência da cultura e do meio social, não se pode determinar que uma seja melhor ou inferior a outra, pois seria desconsiderar essas influências. Ademais, no instante em que cada indivíduo, com sua particularidade, consegue se comunicar a língua (gem) tem sua função exercida.

Neste artigo, interessa discutir a língua de sinais, ou seja, problematizaremos a presença da LIBRAS em um episódio humorístico da história em quadrinhos (HQs) escrita por Maurício de Souza, pois essa língua começa, a partir do ano de 2002 com a lei 10.436, fazer parte dos emergentes linguísticos que visam ressignificar e valorizar a produção de conhecimentos acerca da vida linguísticocultural e sociohistórica das pessoas surdas.

No que se refere às línguas de sinais, não é de hoje que os gestos demonstraram empoderar seus usuários, na medida que transmitiram grandes e significativas mensagens, além de acessarem o mundo social-visual constituindo-se plenamente quando, mediado pela língua visual-motora, discutiram e produziram conhecimentos acerca de áreas do saber.

Na atualidade, a língua de sinais continua ávida, bela e capaz de contornar cenários multiformes demonstrando que o seu domínio é aquele povoado pelo homem surdo. Com suas possibilidades socioculturais a LIBRAS, por exemplo, permeia o mundo das produções escritas. Neste cenário encontramos uma história em quadrinhos escrita por Maurício de Souza e publicada na HQs da Turma da Mônica. A produção serviu de aparato para a realização de uma breve análise, já se observando desde o início uma carga de reflexão associada ao humor, tempo em que se apresenta como uma possibilidade comunicativa entre surdos e ouvintes, por assumir uma função social dentro de um contexto, demonstrando que é possível existir e sedimentar o humor, o entretenimento e conseqüentemente os risos fartos, em meio sociolinguístico frequentados por pessoas surdas.

A história elaborada por Maurício de Souza apresenta nos diálogos utilizados o alfabeto visual motor da LIBRAS como identificador da narrativa surda, tendo enredo com início, meio e fim, acompanhado da localização temporal e espacial para situarem os personagens e leitores. Contudo, para alavancar a compreensão e análise a que se propõe se faz relevante abordar ao longo do artigo, aspectos que sombreiam a Língua de Sinais, a cultura surda, o entretenimento e o humor, bem como os pormenores linguísticos presentes no texto em quadrinhos escrito por Maurício de Souza.

A Pessoa Surda e a Língua de Sinais

No ano de 1994 a UNESCO lançou um documento denominado Declaração de Salamanca. A escrita propôs uma reflexão sobre princípios, política e práticas na área das necessidades educativas especiais. Na declaração (1994, p.1) está crivado:

REAFIRMANDO o direito à educação de todos os indivíduos, tal como está inscrito na Declaração Universal dos Direitos do Homem de 1948, e renovando a garantia dada pela comunidade mundial na Conferência Mundial sobre Educação para Todos de 1990 de assegurar esse direito, independentemente das diferenças individuais... NOTANDO com satisfação o envolvimento crescente dos governos, dos grupos de pressão, dos grupos comunitários e de pais, e, em particular, das organizações de pessoas com deficiência, na procura da promoção do acesso à educação para a maioria dos que apresentam necessidades especiais e que ainda não foram por ela abrangidos; e RECONHECENDO, como prova deste envolvimento, a participação ativa dos representantes de alto nível de numerosos governos, de agências especializadas e de organizações intergovernamentais nesta Conferência Mundial.

É desde a data do documento apresentado, que a sociedade tem buscado, cada um ao seu modo, remover barreiras que travam o avanço do processo de ³inclusão. Contudo, para se chegar à escrita do referido documento foi preciso recorrer aos fatos históricos para justificar, no presente, a necessidade de mudança pela qual a sociedade linguística, arquitetônica, atitudinal, pedagógica deve passar para sedimentar, de fato e de direito o mundo que valoriza as peculiaridades e necessidades de vida social de cada um.

No que tange ao indivíduo surdo, sabe-se que em toda sua história de vida demonstrou haver a necessidade de travar lutas que o levou ao encontro de políticas linguísticas para culminância do reconhecimento dos gestos como manifestação legal e completa da sua língua. Neste aspecto, ressaltam-se os embates travados com a própria sociedade e com a família, quando impunham frente a estas as suas mãos como mediadoras naturais das suas argumentações para ressaltar o seu ser “surdo”.

Com efeito, em se tratando do uso da palavra “surdo”, Sá (2002, p. 49) entende:

O termo “surdo” é aquele com o qual as pessoas que não ouvem referem-se a si mesmos e a seus pares. Uma pessoa surda é alguém que vivencia um déficit de audição que o impede de adquirir, de maneira natural, a língua oral/auditiva usada pela comunidade majoritária e que constrói sua identidade calcada principalmente nesta diferença, utilizando-se de estratégias cognitivas e de manifestações comportamentais e culturais diferentes da maioria das pessoas que ouvem.

Daí infere-se, que ser surdo é ter uma identidade possível de ser lida e contada em mãos sinalizadas na língua visual e motora.

No Brasil, atualmente, a pessoa surda caminha lado a lado com a LIBRAS, sua língua natural, isso significa mais que uma conquista, significa liberdade para poder manifestar, em tempo real, sua cultura, sua identidade e sua condição biopsicossocial na perspectiva socioantropológico da diferença ao poder vestir-se de “homem surdo”.

Evidentemente, foi mediante os acordos sociolinguísticos e a ação das políticas linguísticas, atreladas às lutas e reivindicações acirradas do povo surdo brasileiro que a LIBRAS ficou reconhecida no ano de 2002 como meio legal de comunicação das comunidades de fala visual-motora, a partir da Lei 10.436.

Tratando das políticas linguísticas de uma língua é possível ascender a fala do

³ Segundo Mantoan (2005, p. 26), “inclusão é a nossa capacidade de entender e reconhecer o outro e assim, ter o privilégio de conviver e compartilhar com pessoas diferentes de nós”.

professor Rajagopalan (2013, p. 34-35) quando diz que “todo gesto de cunho político envolve uma questão de escolha - escolha entre diferentes alternativas que se apresentam ... a questão da escolha salta aos olhos quando se discute a operacionalidade da política linguística”. Ver-se então, que é possível descaracterizar, ainda que momentaneamente, a elevação e exaltação da estrutura da língua, para num ato político do povo, escolher e arquitetar os seus acordos sempre oriundos das negociações linguística entre o governo, a sociedade e o usuário.

Para conceituar a língua pertencente a comunidade surda brasileira, que teve seu apogeu e destaque após ser ouvida e respeitada pelas políticas linguísticas é salutar chamar a lei 10.426/02 quando declara:

Parágrafo único. Entende-se como Língua Brasileira de Sinais - Libras a forma de comunicação e expressão, em que o sistema linguístico de natureza visual-motora, com estrutura gramatical própria, constituem um sistema linguístico de transmissão de ideias e fatos, oriundos de comunidades de pessoas surdas do Brasil.

Esta citação da lei é, conseqüentemente, um enfoque político e socioantropológico que associado ao Decreto 5626/05 classifica, significa e valorizar, a pessoa surda como:

Art. 2º. Para os fins deste Decreto, considera-se pessoa surda aquela que, por ter perda auditiva, compreende e interage com o mundo por meio de experiências visuais, manifestando sua cultura principalmente pelo uso da Língua Brasileira de Sinais - Libras.

Contudo, é a partir destas conceituações que atualmente a interpretação do sujeito surdo como pessoa deficiente é anulada para dar lugar de visibilidade a um sujeito histórico e social, definido pela língua que usa na construção de saberes e, principalmente, nas interações que realizam com o mundo utilizando sabiamente o canal visual-motor.

Neste enfoque, inquieto com o sentido tomado pelo termo deficiência, Padden e Humphries (1988, p. 44) escreve:

'deficiência' é um rótulo que historicamente não pertence às pessoas Surdas. Sugere auto - representações políticas e objetivos que não são familiares ao grupo. Quando pessoas Surdas discutem sua surdez, usam termos profundamente relacionados a sua língua, seu passado, e sua comunidade. As pessoas surdas têm uma história de aliançar-se a outros grupos deficientes, mas não é um termo primário de auto - identificação.

Na intenção da visão clínica, a pessoa surda é considerada incompleta por não possuir mecanismos orgânicos que ative a audição do som, tendo, portanto, o corpo

mutilado e deficiente. Criticando as imersões clínica, (SKLIAR, 1997 apud BISOL, 2008, p. 17), ressalta:

O modelo clínico-terapêutico, preocupado principalmente com o diagnóstico e a reabilitação, reforça a visão da educação como método reabilitador colocado em cena a partir do diagnóstico médico, orientando a atenção para a cura do problema auditivo, correção de defeitos da fala e treinamento de habilidades como leitura labial.

Distanciando da visão clínica, atualmente a representação do indivíduo surdo propõe que a surdez seja vista como uma diferença sociocultural e linguística, um jeito particular de interagir e perceber o mundo. Fazendo inferência a essa tendência, Skliar (1997, p. 144), comenta:

Esse modelo socioantropológico tem como base dois fatos marcantes, a saber: o fato de que os surdos constroem comunidades nas quais o elemento de aproximação é a língua de sinais, e a constatação de que os filhos surdos de pais surdos apresentam melhores níveis acadêmicos, melhor habilidade para a língua oral e escrita e níveis de leitura e escrita semelhantes a dos ouvintes.

Assim, fica entendido que na visão antropológica o surdo diferencia-se das outras pessoas pela maneira como se comunica, ou seja, utilizando a língua de sinais para manifestar a sua identidade e cultura.

Vale ressaltar, que a tendência socioantropológica sugere, então, que a educação da pessoa surda deva ser pautada pelo ensino formal, tendo a língua de sinais como elemento de instrução com bases cultural e histórica primeira e, a língua portuguesa como segunda opção a ser ensinada/aprendida na estrutura escrita.

Em suas representações interativas a língua de sinais permite ao sujeito surdo apurar as mais diferentes manifestações de sua cultura. Seria possível, por exemplo, adentrar ao mundo do humor perpassando pela leitura e interpretação de histórias em quadrinhos que estampassem em suas páginas os sinais da LIBRAS. No entanto, esta é uma realidade que ainda desponta timidamente no cenário sociocomunicativo das HQs, merecendo, emergir, muitas provocações e debates.

O humor na Cultura Surda

O ato de achar graça das coisas ao interpretar o mundo que o cerca é próprio do dia a dia do ser humano, isso acontece pela existência da linguagem materializada nas trocas dialógicas, condição que o diferencia dos outros animais. Neste enfoque, o

homem é construtor e produtor de cultura e, o humor aparecerá revestido e reverberado nos aspectos identitários do grupo ao qual, cada homem, encontra-se inserido. Dada o valor que carrega a palavra humor dentro do seio cultural, o dicionário Dicio, dicionário online, traz como significado para a palavra:

Humor - Substantivo Masculino. Disposição de ânimo de uma pessoa em relação a alguma coisa ou em algum momento; estado de espírito, temperamento: ele está sempre de bom humor. Veia cômica, ironia delicada e alegre, ditos e gestos engraçados e espirituosos; humorismo, comicidade, graça: ele utiliza o humor para encantar a plateia [...].

Partindo desse conceito, a comicidade, a alegria e os gestos, imbuídos de interpretação fazem aflorar o humor. No entanto, às vezes, algumas situações que levam a comportamentos diferenciados que, conforme a situação ocupada alegre ou entristecem a cada um. Muitas vezes uma situação que revela motivos para um ser humano chorar, para outro é motivo de riso. Quantas vezes sorrimos quando alguém cai e, o mesmo comportamento não acontece para quem está no chão.

De certo que a condição para existência do humor é evidenciada por um indivíduo, associado a um ambiente e a uma situação. Assim, onde houver a presença humana, haverá a possibilidade do humor se revelar impregnado de cultura, em risos, satisfações, emoções e alegrias. Strobel (2008, p. 64), falando, especificamente, sobre cultura surda sublinha:

Por muitas gerações os povos surdos transmitem muitas histórias através de língua de sinais; a maioria delas parte de experiências das comunidades surdas que transmitem seus valores e orgulhos da cultura surda que reforça os vínculos que os unem com as gerações surdas mais jovens.

Nesse sentido, todos os seres humanos são produtores e portadores de sentimentos culturais, de emoções e de composições históricas que levam a transcender a realidade para, através do entretenimento, revelar humor fácil em situações naturais que emergem do seu grupo cultural e, que é repassado espontaneamente e naturalmente às gerações.

Vê-se, então, que na vertente religiosa ao “ser criado” cabia viver a história incluindo nela a materialização da alegria e, conseqüentemente, do humor. De modo que tanto na visão sagrada quanto na profana o homem devia ser referencial de produção e consumo do humor. Numa busca temporal é possível encontrar registros em que a pessoa com deficiência servia de motivadoras dos risos necessários à

alegria dos moradores e frequentadores das cortes, pois serviam ao entretenimento dos monarcas, de seus familiares e convidados. Nogueira traz um complemento ao assunto:

Na Idade Média, deficientes encontram abrigo nas igrejas, como o “Quasímodo” do livro o Corcunda de Notre Dame, de Victor Hugo, que vivia isolado na Torre da Catedral de Paris. Na mesma época os deficientes ganham uma função: Bobos da Corte.

É possível arriscar dizer, que a condição de ser surdo, bem como a forma peculiar de se expressar usando o canal visual-motor ou usando, ainda, outras manifestações para emitir comunicação (leitura labial, apontamento das coisas com o dedo...) ao longo da história, serviram de interpretação para açoiar, sem intenção, os risos de uma sociedade excludente. Numa perspectiva positiva, podemos dizer que o “humor sinalizado” perpassa todas as artes e manifestação da língua. Charles Chaplin, por exemplo, apontou através dos episódios apresentados no cinema mudo que era possível achar graça, sorrir, compreender, interpretar, alegrar-se e adentrar a vida social através do humor, utilizando-se de gestos contextualizados.

Com estes fragmentos de ideias, ver-se que a vida das pessoas com alguma diferença física, sensorial e intelectual, direta ou indiretamente, sempre esteve em eminência no foco da vida social, em alguns momentos exaltados em outros menosprezados.

De provocadores de sentimentos antagônicos (risos, repúdio, compaixão, santidade, feitiçaria...) a pessoas de direitos, os surdos careceram de lanternas com lampejos linguísticos, uma vez que suas conquistas foram sedimentadas em batalhas e lutas em prol da validação da língua que nutre a sua cultura.

Atualmente, com as políticas públicas em prol do processo de inclusão, ao sujeito surdo é colocada a oportunidade escolhas, cabendo ao mesmo, embebecido de sua identidade linguística, reivindicar a prática dos seus direitos, inclusive em relação a produção artístico-cultural que ressalte a sua língua, sendo as histórias em quadrinhos um caminho a ser perseguido com mais afinco. Isso se justifica, na medida em que, enquanto gênero textual nutrido de humor, as histórias em quadrinhos encantam a todos, devendo por isso encontrar lugar de assento também na cultura surda, pois carecem que a língua de sinais seja estampa das suas páginas.

Em relação ao gênero textual HQs apresentado e associado à língua de sinais, tomamos os entendimentos de Bazerman (2006, p. 84) inferindo:

Os gêneros nos ajudam a navegar dentro de complexos mundos da comunicação escrita e da atividade simbólica, porque, ao reconhecer uma espécie de texto, reconhecemos muitas coisas sobre a situação social e institucional, as atividades propostas, os papéis disponíveis do escritor e do leitor, os motivos, as ideias, as ideologias e o conteúdo esperado do documento e o lugar onde isso tudo pode caber em nossa vida.

Na ênfase social e ideológica, o humor encontrará ancoradouro nos projetos de dizer o mundo pelo indivíduo surdo. Porém, pela escassez e/ou limitação de materiais que carregam o gênero humor (piadas, anedotas, tirinhas, charges...) produzidas e registrados em papel, na língua dos sujeitos surdos, é possível acreditar que, numa versão tradicional, portanto, ultrapassada e inconsequente, o povo surdo não tem motivo para sorrir, entreter-se ou mesmo que não conhecem as multiformas de se produzir e adentrar ao mundo do humor. Derrubando este paradigma Karnoop (2014, p 171) traz a piada como exemplo de humor na cultura surda e diz,

Entre as várias piadas que circulam na comunidade surda e que os fazem “rir dos outros” (ouvintes), focalizando problemas de comunicação, escolhemos, para explorar, a que denominamos “Árvore Surda”. Lembramos que tais histórias se aproximam entre si porque apresentam cenas nas quais existem problemas para os ouvintes, visto que não sabem sinais. Nessas situações, zomba-se dos limites de ouvintes no uso da língua de sinais.

A ideia de existir escassez do registro das produções humorísticas realizadas pelos indivíduos surdos utilizando os sinais da LIBRAS é possível, porém, quem convive com a comunidade surda tem a oportunidade de presenciar as inúmeras formas de se fazer e apresentar humor. Sobre essa temática, a autora (2014, p. 93-109) continua:

Conclui-se que o humor privilegia temas socialmente controversos e as diferentes versões da piada Leão Surdo aborda a diferença linguística e cultural, a inversão de olhares, através de cenas que apresentam as vantagens de ser surdo, a comunicação com ouvintes, bem como a língua de sinais como conhecimento determinante para o final (in)feliz da história. O inesperado acontece: o violinista é devorado, pois a técnica – musical e auditiva – empregada para fazer leões adormecerem não funciona com o leão surdo. No entanto, em uma das versões dessa piada, quando o violinista usa a língua de sinais, o leão surdo adormece e a vida do violinista é preservada, graças ao conhecimento da língua de sinais.

Ainda sobre o humor reverberado pela comunidade surda, Morgado (2011, p. 52) afirma:

O humor em língua gestual, seja qual for o país, parece apresentar sempre as mesmas características. Este tipo literário das línguas gestuais perde o seu valor e qualidade se for traduzido para a língua oral ou escrita. Para compreender o sentido do conteúdo de um bom humor em língua gestual é necessário ser fluente naquela, caso contrário, dificilmente perceberá as sutilezas linguísticas.

Infere-se então, que todas as comunidades, inclusive a comunidade surda, usuária da língua de sinais, são ricas e propulsoras em motivações que coadunam com a construção humorística a partir de variadas temáticas da vida diária. No viés das línguas de sinais, pode-se afirmar que elas são línguas completas, capazes de transmitir qualquer assunto em qualquer parte do mundo, portanto são mãos de humor, também.

Neste aspecto, o humor vem ganhando visibilidade e destaque nas mais variadas interlocuções de entretenimento dentro da comunidade surda, essencialmente no formato sinais, jamais transferindo, unicamente, para o formato escrito da língua oral. Pois neste último caso, descaracterizaria a essência cultural, identitária e, de proficiência da língua gesto-visual utilizada pelos componentes do mundo surdo. Para este assunto, Morgado (2011, p. 52) assinala:

O humor em língua gestual, seja qual for o país, parece apresentar sempre as mesmas características. Este tipo literário das línguas gestuais perde o seu valor e qualidade se for traduzido para a língua oral ou escrita. Para compreender o sentido do conteúdo de um bom humor em língua gestual é necessário ser fluente naquela, caso contrário, dificilmente perceberá as sutilezas linguísticas.

Enquanto instrumento catalizador de cultura se faz relevante entender os contornos que o humor toma na vida da pessoa surda inserida na sociedade plural, portanto, há se recortar neste enfoque, o peso que a nomenclatura “cultura surda” assume, na visão de Strobel (2008, p. 24):

Cultura surda é o jeito de o sujeito surdo entender o mundo e de modificá-lo a fim de torná-lo acessível e habitável, ajustando-os com as suas percepções visuais, que contribuem para a definição das identidades surdas e das “almas” das comunidades surdas... é como algo que penetra na pele do povo surdo.

Desta forma, é a cultura surda manifestada na língua de sinais que definirá as produções humorísticas que darão significado a real função social que o humor deve tomar nas mãos do sujeito surdo. Isso é significativo e reflexivo, pois, quando a língua oral e/ou escrita de um país tenta impor ao surdo a compreensão humorística utilizando os seus ditames, incorre aí uma imposição a um universo calcado no aspecto clínico e terapêutico, portanto, o indivíduo surdo é visto como deficiente, o que não deve mais, ser concebido. Momento em que nascerá daí o homem surdo que assujeitado e sem funcionalidade para a sua língua, será incapaz de tecer interações com outros homens para revelar sua cultura.

O Funcionalismo Linguístico e o Sociointeracionismo na compreensão da HQs - Turma da Mônica em LIBRAS

A luz das teorias da Linguística Funcionalistas e do Sociointeracionismo, a HQs apresentada para estudo é de extrema relevância para as pesquisas que se debruçam em estudar a presença da LIBRAS associada ao humor nas historinhas em quadrinhos, visto o HQs se configurar num importante registro, documentado e espalhado por todo o Brasil, uma vez que as HQs de Maurício de Souza são objetos de interações e leitura em todo território brasileiro.

Especificamente no que se refere ao Funcionalismo, Cunha (2010, p. 18) salienta que “é uma corrente linguística que difere do estruturalismo e gerativismo, se preocupa em estudar a relação entre a estrutura gramatical das línguas e os diferentes contextos comunicativos em que elas são usadas.”

Assim, relacionar língua (gem) e uso da LIBRAS nos quadrinhos da Turma da Mônica é condição para compreendermos as engrenagens da língua, bem como as trocas e interlocuções que emergem nas condições discursivas reais em que o humor se faz presente.

O emprego da língua de sinais na HQs em estudo, traz olhares que perpassam pela interação social dos personagens, enfatizando o contexto bilíngue para que haja compreensão e realização da natureza das duas língua (oral e gestual).

Nesta análise, não se pretende descartar a estrutura existencial da língua, mas ressaltar a funcionalidade que os fatos linguísticos lidos nas HQS, a partir das entranhas do humor, ganham ao aparecerem em situações comunicativas.

Sendo o contexto a ferramenta primordial para que a funcionalidade da língua emerja é que se percebe a importância dos alicerces oriundos desse processo dinâmico, apresentado pelos personagens da historinha que se comunicam em contextos real com Humberto (personagem surdo).

A aprendizagem que acontece a partir das trocas socioculturais entre personagem surdo e ouvintes na HQs estudada, se reveste da abordagem sociointeracionista na medida em que a língua de sinais é apresentada para fazer a mediação dialógica em pro de um sujeito surdo. Para esta situação Vygotsky (1976 in

VYGOTSKY 2002, p. 3) diz que “Todas as atividades cognitivas básicas do indivíduo ocorrem de acordo com sua história social e acabam se constituindo no produto do desenvolvimento histórico-social de sua comunidade.” Assim, a língua de sinais na HQs em estudo, fica visível a interação mediada pela LIBRAS que demonstra sua função social para que o personagem Humberto entre nos diálogos como alguém de fala, que constrói um projeto de dizer através da manifestação gesto-visual, portanto, pertencente à uma comunidade dialógicos, alicerçados em um circuito em que a língua está em uso.

O sociointeracionismo possibilita o rompimento com abordagens da linguagem emesmada em si, que por isso sustenta um circuito linguístico fechado. Dando visibilidade ao sociointeracionismo é possível vislumbrar no episódio da turma da Mônica a LIBRAS servindo ao processo de interação verbal que ao longo dos diálogos assume referências interacionistas entre o personagem surdo e os ouvintes.

Na configuração contextual em que a historinha acontece, há a ativação de um combinado de práticas e eventos (o corpo, o espaço, o contexto ideológico, o movimento, as interações, e a língua) existentes da construção da identidade e cultura surda que são convidados a aparecer para ativar e dar sentido à língua de sinais permeada pelo humor, pelo entretenimento que se fizeram presentes e apresentado ao grupo pelo personagem Humberto nas suas multiformas de interação.

A presença do funcionalismo e do sociointeracionismo nas pesquisas que sustentam a temática da LIBRAS, como foi o caso da produção da HQs “Humberto em Aprendendo a Falar com as Mãos!” apura a prática de comunicação que alinha o funcionalismo (língua em ação) da língua a sociointeração (personagem surdo e ouvinte), a partir da presença de um ambiente bicultural (LIBRAS e Língua Portuguesa).

A HQ apresentada vem, assim, imbuída de sentidos linguísticos, de ideologias, de muito humor e interação cultural podendo ser considerada de grande relevância sociolinguística, principalmente para quem busca compreender os meandros da entrada da LIBRAS nas vidas das histórias em quadrinhos e/ou da implicação e disseminação sociocultural desta língua.

Assim, Maurício de Souza inaugura um momento histórico na forma de produzir HQs, o que culmina com o marco do antes e, do depois do registro impresso da língua

de sinais nas histórias em quadrinhos no Brasil. Afinal, a aproximação de um homem surdo com um homem ouvinte, só será possível se mediada pelas línguas, enquanto produto que transcende a individualidade de idiomas, ou seja, ao indivíduo surdo é orientado o aprendizado e uso da Língua Portuguesa na modalidade escrita.

A apropriação dos signos linguísticos da LP pela pessoa surda está amparada no Decreto 5626/05, na perspectiva da escola bilíngue:

Art. 13. O ensino da modalidade escrita da Língua Portuguesa, como segunda língua para pessoas surdas, deve ser incluído como disciplina curricular nos cursos de formação de professores para a educação infantil e para os anos iniciais do ensino fundamental, de nível médio e superior, bem como nos cursos de licenciatura em Letras com habilitação em Língua Portuguesa.

No entanto, não é sempre que os espaços sociais respeitam as orientações legais. O resultado disso é a escassez de sinais da libras impressos nas histórias em quadrinhos, ou seja, falta produção de “Quadrinhos em LIBRAS”.

Reconhecemos que as histórias em quadrinhos são escritas que aninhadas nas produções literárias, são consideradas gêneros textuais, utilizando como auxílio para interpretação e compreensão as inúmeras imagens que relacionadas ao texto clarificam e geralmente se presta ao entretenimento. A questão é que não se tem notícias, no Brasil, deste material imagético registrado em língua de sinais para apreensão e deleite humorístico da pessoa surda.

No que diz respeito ao gênero em que há um possível enquadramento para as HQs, Marcuschi (2005, p.19) valida-o como, “fenômenos históricos, profundamente vinculados à vida cultural e social (que) contribuem para ordenar e estabilizar as atividades comunicativas do dia-a-dia”.

Na perspectiva de escrita e comunicação no gênero HQs para as pessoas surdas é importante salientar que favorece a familiaridade linguística em LIBRAS para o desenvolvimento da compreensão e interpretação, a partir da percepção dos sinais enquanto signos que permitem a produção contextualizada da percepção de sentidos, portanto, capaz de serem visíveis nas intenções ideológicas de quem os registra, os escreve.

Uma possível análise

Dando o pontapé inicial para a escrita de histórias em quadrinhos para pessoas surdas Maurício de Souza traz na edição de nº 239, lançada no ano de 2006, nas páginas 35 a 42, um episódio cujo enredo apresenta Humberto (personagem surdo) como usuário da língua de sinais. Para melhor conhecimento dos fatos analisados neste artigo, apresentaremos sob o ponto de vista de leitor, que por ora fomos, alguns detalhes e informações que identificamos no *corpus* (episódio da revista) e que serviram para o estudo. Para tanto criamos alguns tópicos que julgamos relevante:

- **Personagens presentes no episódio:** Mônica, Cebolinha, Cascão, Magali e Humberto.
- **Personagem Principal:** Humberto “**surdo**”: Neste episódio, Maurício de Souza deixa claro que Humberto é surdo e usuário da Língua Brasileira de Sinais-LIBRAS. O site “o mundo do silêncio” traz um breve relato sobre o personagem:

Este personagem foi criado no ano de 1981 da Turma da Mônica. Na maioria das histórias, se mostra que ele não fala, parece mudo, sempre fala assim: “hum, hum”. O site oficial de Maurício de Sousa informa que Humberto, amiguinho da criançada da Turma da Mônica, não fala. Só murmura “hum-hum”... uns acham que ele é mudo. Outros, que economiza a voz. Mas enquanto isso, vai aprontando alguma confusão. Jamais conseguiu ganhar duas coisas quando perguntado. Só fica com uma. Não fica claro, pela historinha, qual é a situação real do Humberto. A historinha mostra que outros personagens se comunicam com ele pelo oralismo, sem mostrar que ele lê lábios: parece que ele ouve e não fala.

- **Enredo:** A história narra, inicialmente, (quadro abaixo) um diálogo entre Mônica e Humberto que emitindo o som “Hum, Hum” leva ao entendimento de negação em tudo o que lhe é perguntado. Do ponto de vista dos outros amigos, Cebolinha principalmente, os “Hum, Hum” do Humberto poderá ter outra intenção, outro sentido linguístico. No desenrolar da historinha ver-se que é o próprio Humberto que convida os amigos para adentarem ao mundo da LIBRAS tecendo argumentações a partir do uso do alfabeto manual.

Figura 1: HQ da Turma da Mônica



Fonte: <http://librasapmceada.blogspot.com.br>

- **Humor:** O humor na historinha transversaliza todo o texto. O exemplo abaixo, presentifica a existência. Nesse trecho, especificamente, o humor está embasado no distanciamento linguístico visual-motor da personagem Mônica, que esbanjando mau humor não entende o significado do “OI” soletrado a partir dos sinais emitidos por Cebolinha.

Figura 2: HQ da Turma da Mônica



Fonte: <http://librasapmceada.blogspot.com.br>

Observa-se que a postura da Mônica é a de alguém que não teve interação alguma com a língua de sinais. Essa é também uma situação recorrente na vida real do povo brasileiro, pois somente uma minoria de ouvintes sabe tecer comunicação em LIBRAS com as pessoas surdas, geralmente familiares. Situação como essa parece ser naturalizada, mesmo sendo a LIBRAS a segunda língua oficial do Brasil.

Talvez isso se deva historicamente a ideia de que a língua oral é instrumento de dominação, pois a primeira tentativa de educação de pessoas surdas se deu pelo método oral. Na perspectiva da oralização dos sujeitos surdos Goldfield (1997) diz que “o Oralismo ou filosofia oralista visa a integração da criança com surdez na comunidade de ouvintes, dando-lhe condições de desenvolver a língua oral (no caso do Brasil, o português)”. Com isso não é de causar estranheza os personagens da turma da Mônica apresentar total desconhecimento da língua de sinais, mesmo convivendo há tempos com um amigo surdo.

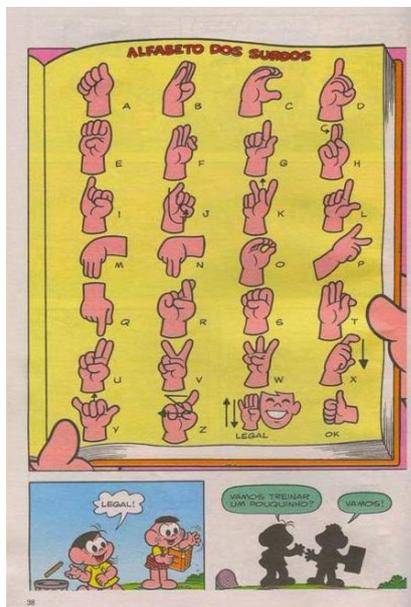
- **Tempo:** a narrativa foi lançada, na revistinha da Turma da Mônica, no ano de 2006.
- **Espaço:** o episódio acontece em um ambiente externo, pelas imagens analisadas, em um jardim, praça ou parque.
- **A estética do texto:** na historinha de oito (8) páginas observa-se, um colorido expressivo, balões comuns para referendar a fala, o pensamento e, o sonho, dentre outros elementos da narração, mas Maurício de Souza apresenta alguns

balões, também, no formato de mãos, principalmente, nas interlocuções em que a fala é do Humberto. Essa é uma criação inovadora e interessante para demarcação do personagem surdo.

- **Línguas usadas nos diálogos:** há presença de duas línguas: a Língua portuguesa e a LIBRAS. Sendo que a fala oralizada aparece mais vezes, talvez por ter mais personagens oralizados (04) em detrimento de personagem surdo (01).
- **Função Social da língua(agem):** tanto a Língua Portuguesa quanto a LIBRAS se apresentam para transmitir o pensamento dos personagens, o que acontece dentro de um determinado contexto prestado a um determinado propósito e fim. Sem essas línguas não haveria a possibilidade do estabelecimento do diálogo bilíngue.
- **Traços psicológicos/comportamentais:** a afetividade e a alegria parecem imperiosas nos diálogos. Todos os personagens apresentam com semblante tranquilos, parecem se gostarem, respeitarem, entenderem. Um laço de amizade e preocupação se mostra presente em todo o enredo mesmo com a aparição das birras da Mônica. Não há indícios de preconceito em relação a pessoa surda ou a sua língua, ou mesmo na fala particular do Humberto com a emissão dos “hum, hum”. No entanto, evidencia-se a desinformação em relação ao uso e prática da língua de sinais, pelos colegas de Humberto, que são motivados a adentrarem a este mundo a partir de um livro apresentado, propositadamente, ao grupo pelo próprio Humberto (sujeito de ação e reação).
- **Possível Intenção do Escritor:** plugado nos acontecimentos educacionais e sociais, Maurício de Souza se coloca na condição de sentinela do problematizar e fazer inclusão abordando a língua brasileira de sinais em sua produção editorial. Tornando-se pioneiro, no Brasil, ao tratar da questão da língua majoritária dos falantes surdos no gênero textual histórias em quadrinhos.
- **A LIBRAS que aparece no episódio da HQs:** durante toda a história, a comunicação que se estabelece é aquela que usa tanto a língua português (personagens ouvintes), quanto à língua de sinais (Humberto). O preocupante é que a LIBRAS se resume, apenas, na apresentação da datilologia e/ou soletração utilizando do alfabeto manual, ou seja, estão em evidência às 26 (vinte e seis) configurações de mãos. Havendo inclusive, na página 38 as imagens deste alfabeto, insinuando que este é o real signo desta língua, o que empobrece e

descaracteriza uso de tantos outros sinais que poderia ter aparecido na história. A exemplo do sinal “legal” constante na tabela baixo.

Figura 3: HQ da Turma da Mônica



Fonte: <http://librasapmceada.blogspot.com.br>

Seguindo, observa-se que os únicos sinais, propriamente ditos, que aparecem fazem menção as palavras LEGAL e OK representados junto ao lado do alfabeto, mas fora do contexto de uso, ou seja, não foi usado pelo Humberto ou outro personagem durante as interlocuções.

Uma explicação para diferenciar o alfabeto manual dos sinais da LIBRAS aparece timidamente, sendo mencionados na página 37, quando Cebolinha diz “sinais que representam palavras”.

Figura 4: HQ da Turma da Mônica



Fonte: <http://librasapmceada.blogspot.com.br>

No fragmento de texto apresentado na página 41: “Usando o alfabeto manual eu não troco a letra”, Maurício de Souza, induz o leitor a resolução “mágica” de um grande problema relacionado a pronúncia da palavra TROCO/TLOCO pelo personagem Cebolinha, que ao longo de décadas aparece nas HQs com esse “vício de pronúncia oral/vício de linguagem” (troca do R pelo L). Seria essa troca de letras, uma qualidade humorística existente no personagem? Na LIBRAS não poderia continuar?

A afirmativa do Cebolinha “Usando o alfabeto manual eu não troco a letra” tende a criar uma falsa expectativa nos leitores de que o alfabeto da LIBRAS, realizado no ar utilizando as mãos, teria o poder, sozinho, de “cura” sem a interferência de profissionais da fala (fonoaudiólogos e outros) para sanar a dificuldade linguística do Cebolinha?

Sem dúvida que esse é um debate polêmico. O problema é de som e não de escrita? Ou seja, eu falo tloco, mas na LIBRAS eu escrevo TROCO a partir do uso do alfabeto visual motor. E como ficaria isso no registro da língua portuguesa para Cebolinha? Reitera-se, que este acontecimento pode, no entanto, ser considerando ainda, uma estratégia para evidenciar a manifestação do humor, o que torna aceitável a afirmação (“Usando o alfabeto manual eu não troco a letra”) bastante expressiva do Cebolinha.

- **Identificadores para o alcance da Inclusão linguística:**
 - Apreciação do Humor a partir da interação linguística entre a LIBRAS, os personagens surdos e ouvintes
 - Apresentação do humor na perspectiva do personagem surdo em HQs
 - Apresentação da LIBRAS no contexto do gênero textual história em quadrinhos;
 - Visibilidade nacional à LIBRAS;
 - Mudança de comportamento linguísticos dos amigos do Humberto para colocá-lo dentro do diálogo (é importante aprender a LIBRAS);
 - Esclarecimento sobre a constituição paramentais da LIBRAS, ou seja preocupação em diferenciar o alfabeto manual dos sinais da LIBRAS, indicando que estes últimos representam, na língua portuguesa, as palavras;
 - Instiga o aprendizado e conhecimento da LIBRAS no espaço de uso.

Diante ao apresentado, infere-se que as provocações e anotações levantadas pretende ressaltar a importância da língua brasileira de sinais- LIBRAS na HQs apresentada ao Brasil pelo relevante escritor Maurício de Souza, que se preocupou, entre outros aspectos, em demonstrar a constituição identitária e cultural do povo surdo, tendo o humor como coadjuvante.

Palavras finais

Neste artigo, objetivamos discutir a história em quadrinhos apresentada por Maurício de Souza, enquanto gênero textual narrativo permeado pelo humor e pela presença da língua brasileira de sinais

Ressaltamos que a aparição/registro da LIBRAS na HQs é recente, que sua publicação na Turma da Mônica foi apenas em uma edição. O que caracteriza a HQs como uma área que carece de mais estudos e publicações para cativar o povo surdo e ouvinte a partir da leitura em sinais. Evidenciamos ainda que a LIBRAS deve aparecer com mais propriedade nos diálogos, não só no formato alfabeto manual (datilologia e soletração) com os próprios sinais desta língua, pois esta seria uma possibilidade de apresentação mais elaborada, mais rica linguisticamente, mais sociodiscursivas e mais

significativas à textual constituição sociocultural dos indivíduos surdos que as lerão.

A HQs apresentada mostra preocupação na valorização da língua de sinais dos surdos brasileiros, enquanto engrenagem rica e natural, necessária a comunicação em todos as oportunidades que emergem dos espaços sociais.

Sugere-se a continuidade das produções de HQs em LIBRAS, pois estas poderão ser lidas por crianças brasileiras, principalmente as ouvintes, que terão a oportunidade de crescerem aprendendo um vocabulário básico e assim lançar comunicação com conhecidos surdos, familiarizando com sua cultura e edificando bases linguísticas inclusivistas.

Por assim dizer, ao apresentar a LIBRAS na produção textual tendo por base o gênero história em quadrinhos, Maurício de Souza, convocou a sociedade editorial a lançar um olhar mais apurado em relação ao respeito com aqueles que se apropriaram de uma língua gesto-visual como instrumento de comunicação com o mundo social. Espaço em que o humor aparece e se faz necessário para a conquista da qualidade de vida, visto o entretenimento ser um canal de demonstração do prazer e da alegria, condições básicas para desencadear a satisfação pessoal e conseqüentemente o equilíbrio emocional. Como diz Propp (1992, p. 190): “o riso é importante como arma de luta, mas é também necessário enquanto tal como manifestação de alegria de viver que estimula as forças vitais”.

Na produção de Maurício de Souza, há preocupação em dar visibilidade ao uso e ensino da língua de sinais, particularmente demonstrando que a função social da LIBRAS abarca a inclusão, o entretenimento e o incentivo para que o ouvinte aprenda-a, tanto nos aspectos linguísticos-funcionas como nos socioculturais e interacionais, o que é bastante positivo. Essa tomada de atitude pressupõe o entendimento da língua e valorização da história e vivencia sociocultural do povo surdo, bem como das concepções que encharcam o uso da língua. É preciso, portanto, considerar o que registrar, para quem e porque isso é significativo para os leitores de HQs surdos. Essa atitude demanda requer pensar o humor surdo salientando a diferença e necessidade tridimensional (lugar, homem, língua).

Negar essa realidade é embaçar a identidade surda. Assim, pensar a língua de sinais na intenção de quem a usa, é propor ações a partir das funções comunicativas que esse sistema irá exercer frente aos que servem, pois é a partir deste ponto que o

indivíduo usuário da língua irá interagir com o mundo a partir das suas mais multifacetadas sociointerações.

Nesta breve provocação, não se quis ou intencionou refutar a iniciativa do escritor Maurício de Souza, mas de propor-lhe que adentre com mais afinco e precisão às futuras produções de HQs usando, posteriormente, os sinais nos diálogos em LIBRS, inclusive, antecedendo a escrita de HQs, consulta e escuta acirrada da opinião dos mais interessados: os leitores surdos.

No que tange ao Humor na HQs apresentada, é imprescindível dizer que este foi feliz, preciso, inusitado e necessário à realização de uma leitura e interpretação individual, uma vez que adentrar ao mundo do humor é percebê-lo, particularmente, tendo por canal as provocações emanadas da cultura e amparadas pela língua que se usa.

Referências

BRASIL. Ministério da Educação. *Lei 10.436/02. Decreto 5.626 de 22 de dezembro de 2005*. Brasília: MEC, 2005. BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Especial. *Política nacional de educação especial na perspectiva da educação inclusiva*. Brasília: MEC, 2008.

BAZERMAN, C. *Gêneros textuais, tipificação e interação*. 2ª ed. São Paulo: Editora Cortez 2006.

GOLDFELD, M. *A criança surda*. São Paulo: Pexus, 1997.

CUNHA, A. F. *Funcionalismo*. In: MARTELOTTA, M. E. (Org.). *Manual de Linguística*. São Paulo: Contexto, 2010.

KARNOPP, L. B.; SILVEIRA, C. H. Humor na literatura surda. In: *Educar em Revista* (Impresso), p. 93-109, 2014.

MARCUSCHI, L. A. *Produção textual, análise de gêneros e compreensão*. São Paulo: Parábola Editorial, 2005.

MORGADO, M. *Literatura das línguas gestuais*. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2011.

SOUSA, M. *Humberto em Aprendendo a Falar com as Mãos*. Edição de nº 239. Ed. Maurício de Sousa. São Paulo, 2006.

NOGUEIRA, C. M. *A história da deficiência: tecendo a história da assistência a criança deficiente no Brasil*. Disponível em <https://pt.scribd.com>. Consultado em 27/09/2016.

PADDEN, C.; HUMPHRIES, T. *Deaf in America: Voices form a culture*. London: Harvard University Press.1988.

PROPP, V. *Comicidade e riso*. São Paulo: Editora Ática, 1992.

RAJAGOPALAN, K. Política Linguística: do que é que se trata, afinal? In: NICOLAIDES, C., et al. (Org.) *Política e Políticas Linguísticas*. Campinas: Pontes Editores, 2013. p.19- 42.

STROBEL, K. L. Surdos: vestígios culturais não registrados na história. *Tese de doutorado (Educação)*. Santa Catarina: UFSC, 2006.

_____. *As imagens do outro sobre a cultura surda*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2008.

SÁ, N. R. L. *Cultura, poder e educação de surdos*. Manaus: Universidade Federal do Amazonas. 2002.

SKLIAR, C. Uma Perspectiva Sócio-Histórica sobre a Psicologia e a Educação dos Surdos. In: SKLIAR, C. (org.). *Educação & Exclusão: Abordagens SócioAntropológicas em Educação Especial*. Porto Alegre: Mediação, 1997. p.105-153.

VYGOTSKY L. S. *Pensamento e linguagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
<http://portal.mec.gov.br/seesp/arquivos/pdf/salamanca.pdf>.

A INTERTEXTUALIDADE E A IRONIA NO GÊNERO CHARGE

Avanúzia Ferreira Matias¹
Ana Célia Clementino Moura²
Janicleide Vidal Maia³

RESUMO: O presente artigo desenvolveu-se a partir do estudo do gênero charge. Para tanto, analisou-se a interpretação de charges feita por 25 professores de escolas públicas de Fortaleza, tomando como referência a intertextualidade e a ironia. A primeira porque este é um elemento fundamental para a construção do discurso chárstico; a segunda porque este é um recurso considerável para instigar a crítica a um fato atual dentro do contexto social no qual ocorre. Analisou-se a intertextualidade com base em níveis e técnicas criados por Bazerman (2006), e a ironia com base nos estudos de Brait (2008), que concebe este recurso linguístico como um fenômeno polifônico. O trabalho investiga se para a construção do sentido na interpretação da charge e do entendimento de sua crítica é necessário que haja uma correlação direta entre a compreensão da intertextualidade e da ironia. Após a análise do *corpus*, constatou-se que os elementos intertextuais participam da construção do sentido em charge, mas não garantem o entendimento da ironia, e esta é muito menos perceptível quando a charge associa texto verbal e texto não-verbal. O leitor se apoia mais nas pistas do texto verbal para interpretar o contexto chárstico edifilmente compreende a mensagem somente se apoiando no desenho.

PALAVRAS-CHAVE: Humor. Charge. Intertextualidade. Ironia.

ABSTRACT: This article was developed from the study of genre cartoon. For both, it was examined whether the interpretation of cartoons by 25 teachers of public schools of Fortaleza, taking as reference the intertextuality and the irony. The first because this is a fundamental element for the construction of the cartoon's discourse. The second because this is a significant resource for instigating the criticism to a current event within the social context in which it occurs. The intertextuality was examined based on levels and techniques created by Bazerman (2006); and the irony based on studies of Brait (2008), which conceives this linguistic feature as a polyphonic phenomenon. The work investigates if to construct meaning in interpretation of the charge and if to understand your criticism is necessary that there is a direct correlation between the understanding of Intertextuality and of irony. After the analysis of the corpus, it was found that the intertextuais elements participate in the construction of the meaning in cartoon, but do not guarantee the understanding of irony, and this is much less noticeable when the cartoon associates verbal text and not verbal text. The reader relies more on the slopes of the verbal text to interpret the context of cartoon and hardly understands the message only relying on drawing.

KEYWORDS: Humor. Cartoon. Intertextuality. Irony

¹Graduada em Letras pela Universidade Federal do Ceará, mestre em Linguística e doutora em Educação pela mesma instituição. E-mail: avamatias@gmail.com.

²Graduada em Letras pela Universidade Federal do Ceará (UFC), mestre e doutora em Educação pela mesma instituição. E-mail: acmoura27@gmail.com.

³Graduada em Letras pela Universidade Estadual Vale do Acaraú (UVA), mestre e doutora em Linguística pela Universidade Federal do Ceará (UFC). E-mail: jvidalmaia@gmail.com.

Introdução

Desenvolver um estudo sobre o gênero charge tem nos feito refletir sobre o valor e o poder que têm os meios pelos quais nos comunicamos. É pela aprendizagem das mais diversas formas de expressão que podemos nos comunicar com o outro e compreender o sentido dos discursos, por isso entendemos que essa habilidade para se expressar e para se fazer entender tem grande importância para o homem. É através da linguagem que desenvolvemos muitas capacidades, inclusive a capacidade de expressar nossa opinião.

A ideia de desenvolver este ensaio, bem como os caminhos seguidos para a sua operacionalização começaram a ser pensados quando nos interrogamos sobre a relevância e a necessidade de se relacionar um texto (como é o caso da charge) a outros textos. Compreende-se que sem este diálogo, dificilmente se chega a uma compreensão plausível da mensagem. Sobre a ironia, intencionalmente explorada em alguns gêneros, pode-se afirmar que colabora para o processo de compreensão e ajuda a confirmar a tese do texto.

Analisar a leitura de charges implica ver a linguagem em seu aspecto discursivo, e o sentido, nessa abordagem, abrange o uso da língua em diferentes situações sociocomunicativas, ou seja, é a partir da relação entre locutor e interlocutor, da relação entre os signos presentes no texto e conhecimentos de ordens diversas que interagem intertextualmente com o texto que chegamos ao sentido que queremos dar ao discurso. A partir da observação dos diferentes recursos utilizados no processo comunicativo por meio do gênero charge, decidimos refletir sobre a ironia e a intertextualidade, porque são, para nós, dois instrumentos relevantes para a compreensão dos assuntos abordados pelo gênero. A partir desse estudo, pudemos perceber que a associação das duas categorias são uma excelente forma de explorar a interpretação feita pelo leitor, de incitá-lo a construir relações dialógicas entre um texto com outros textos e de estimulá-lo a fazer uma reflexão sobre o assunto abordado.

É interessante ler charge considerando este gênero uma fonte representativa da cultura e do comportamento de cada época, ao mesmo tempo em que o gênero ajuda a entender o que pensa a sociedade e a manter a memória por meio dos acontecimentos abordados nos textos. A charge é essencial para apresentar a realidade de forma crítica. Evidenciam-se, por meio do gênero, os traços ideológicos que permitem ao leitor fazer uma leitura reflexiva sobre fatos da realidade nele retratados.

Sobre a charge

O gênero charge é o resultado de processos sociais, culturais e históricos impostos à sociedade pela própria necessidade de adequar-se a novas formas de consolidar o discurso. O referido gênero apresenta-nos textos que narram e argumentam ao mesmo tempo, fazendo com que os leitores vejam um fato por uma determinada ótica, a do chargista.

É interessante também a ideia de que a sistematização dos gêneros acarreta uma economia cognitiva, pois, à medida que os gêneros representam formas relativamente estáveis da enunciação, possibilitam mais êxito na comunicação entre os interlocutores. Estes, por sua vez, devem escolher um gênero do discurso. A partir da escolha do gênero (feita de forma consciente ou inconsciente), a interação entre os interlocutores torna-se mais eficiente, já que ambos reconhecem e se submetem às prerrogativas que o gênero em questão exige.

De acordo com Nery (2001), a charge tem suas origens na França, vem da palavra *charger*, que significa carregar, exagerar, atacar violentamente, ou seja, a arte do exagero e/ou do ataque violento, numa menção à carga de cavalaria. Herdou suas características do jornalismo ilustrado nos séculos XVIII e XIX, e tem sua estrutura inveterada na iconografia da Idade Média e nos ofícios dos “ateliês” de pinturas dos séculos XV e XVI.

Em 1896, no Brasil, Julião Machado, chargista português, iniciou a publicação de charges em jornais, em uma coluna intitulada “caricaturas instantâneas”, criada para o Jornal *Gazeta de Notícias*, conservando “esse lugar privilegiado para a crítica e o humor político que a charge ocupa a partir de então” (TEIXEIRA, 2001, p. 30).

A charge acompanhou os modismos da *Belle Époque* e seu desenvolvimento se apresentou com traço e conteúdo temático modificados. Os chargistas criavam personagens fictícios com a finalidade de fazer piada de salão, cujo humor era passageiro; e a graça, efêmera. Contudo, foi esse tom descomprometido da charge que iniciou a mudança na sua estrutura, antes verborrágica, agora sintética verbalmente, o que representa um traço da sua modernidade.

Nos primeiros anos do século XX, os chargistas começaram a criar personagens que não ultrapassavam o limite da racionalidade, e esta, até então, limitava-se à sua possibilidade de expressão. Em princípio, foi com o personagem Zé Povo e, posteriormente, com o personagem Jeca Tatu que a charge começou a expressar

criatividade e a manifestar a crítica a costumes, livrando-se do ranço elitista e europeu que a caracterizou durante o período monárquico.

O texto verbal era o principal elemento para dar sentido ao gênero, e, aos poucos, este foi se tornando mais curto e rápido. Explorando apenas o humor, o gênero esvaiu toda a carga crítica que possuía antes, evitando a agressividade e, por vezes, reforçando apoio a certos políticos. Essa característica volúvel da charge em relação à sua função conservou-se até a década de 30.

Com a chegada do paraguaio Andrés Guevara ao Brasil, na década de 1930, aconteceu um amadurecimento do gênero charge, que passou a ser, prioritariamente, instrumento de crítica política. Foi nesse momento que a charge passou a falar com a imagem e libertou-se totalmente da grande quantidade de texto verbal.

Àquela altura, a charge era capaz de falar por si só, a imagem era o texto, que refletia sobre tudo o que acontecia na sociedade. Durante seu firmamento, o gênero charge, por meio da imagem, “rompe com a razão que limitava suas possibilidades expressivas” (TEIXEIRA, 2001, p. 48).

Atualmente o gênero charge é publicado em jornais e em algumas revistas de grande circulação em todo o Brasil, na sessão Opinião, exatamente por se tratar de um texto de opinião; entretanto, está se tornando cada vez mais comum encontrar charges na internet – em *sites* que divulgam o gênero – seja reproduzindo as mesmas charges publicadas no jornal impresso, seja criando novas charges, algumas, inclusive, com animação.

A charge é temporal, ou seja, é um gênero cuja temática desperta interesse provisório, pois apresenta, de forma peculiar, fatos evidenciados em determinadas circunstâncias. É, portanto, um gênero cujo texto envelhece rápido, posto que os fatos retratados rapidamente saem de evidência e deixam de interessar ao leitor. Apesar disso, há alguns casos em que charges são republicadas, e os chargistas usam essa estratégia quando um fato corriqueiro se repete, se mantém atual. Alguns chargistas já fizeram isso para referir-se, por exemplo, a constantes tiroteios cuja crítica gira em torno da problemática das balas perdidas.

Partilhamos com Teixeira (2001) a ideia de que a charge, antes de ter a função de fazer rir, tem a função de fazer refletir, talvez por isso, atualmente, com suas caricaturas burlescas, na maioria das vezes associadas a pequenos textos verbais, “a charge é um desenho de humor que estrutura sua linguagem como reflexão e crítica

social” (TEIXEIRA, 2005, p. 11).

Intertextualidade

O conceito de intertextualidade no qual Bazerman (2007) se apoia e no qual nos apoiamos para a análise desse trabalho foi utilizado, a princípio, por Júlia Kristeva em um trabalho de teoria literária intitulado *Desire in language: a semiotic approach to literature and art*⁴, em 1966. Neste trabalho, a autora caracteriza a produtividade textual a partir do conceito de dialogismo criado por Bakhtin. Para além desse conceito, em sua apresentação, publicada na revista *Critique* em 1967, a semioticista afirma que a intertextualidade aponta o texto como um “mosaico de citações”, ou seja, nenhum texto é original, pois estamos sempre compartilhando ideias e assumindo posições com base em referências de outros textos.

Júlia Kristeva, mesmo tendo recorrido a diferentes teorias e deslocado o conceito de intertextualidade para o centro de suas preocupações específicas, deixa claro que sua fundamentação sobre o tema é originária das ideias bakhtinianas. Embora o termo intertextualidade não tenha sido utilizado nas obras do filósofo russo, a densidade com que ele nos revela a importância de alguns elementos dentro do processo comunicativo já se referia à intertextualidade por meio de outros termos necessários para a realização da interação entre enunciador e enunciatário, como é o caso do dialogismo e da polifonia.

Bazerman (2006, p. 92) define intertextualidade como:

As relações explícitas e implícitas que um texto ou um enunciado estabelecem com os textos que lhes são antecedentes, contemporâneos ou futuros (em potencial). Através de tais relações, um texto evoca não só a representação da situação discursiva, mas também os recursos textuais que têm ligação com essa situação e ainda o modo como o texto em questão se posiciona diante de outros textos e os usa.

A partir da definição acima, Bazerman (2006) estabeleceu seis níveis de intertextualidade para que um texto evoque outros textos e se apoie neles como um recurso para comprovar sua verdade:

O primeiro nível remete a textos anteriores como fonte de sentidos, ou seja, um texto apresenta declarações de outros textos, os quais são usados com valor nominal, repetindo essa informação autorizada para os propósitos do novo texto, por exemplo, alguns trechos de leis da Constituição podem ser utilizados para garantir a integridade

⁴ Desejo em linguagem: uma abordagem semiótica da literatura e da arte.

física de um réu.

O segundo nível remete a casos em que temas sociais são apresentados em forma de discussão por intertexto explícito. Citar pontos de vista opostos entre vários grupos sociais retrata um tema social intertextual.

O terceiro nível usa declarações por meio das quais o autor se apoia ou se contrapõe para defender um ponto de vista. A exemplo disso, podemos citar dados de uma enciclopédia ou citações de uma obra que usamos para fundamentar nossas ideias.

O quarto nível ocorre de forma menos explícita, o texto pode se apoiar em crenças, costumes, tradições familiares, sejam relacionadas a uma fonte específica, sejam percebidas como senso comum. A exemplo disso, criam-se textos que nos questionam sobre como estamos educando nossos filhos, que hábitos devemos adquirir para melhorar a qualidade de vida.

O quinto nível apresenta intertextualidade em sentido amplo, através do uso de tipos reconhecíveis de linguagem, de estilo e de gênero. Cada texto evoca mundos sociais particulares nos quais essa linguagem e essa forma linguística são utilizadas. Na charge, por exemplo, o chargista utiliza a caricatura, os desenhos de modo geral, a fala. A linguagem chárstica apresenta um estilo ligado ao humor crítico.

O sexto nível de intertextualidade apresenta constatações de como o intertexto pode ser usado. Bazerman constata que as relações de intertextualidade podem ocorrer apesar dos textos distanciarem-se no tempo, no espaço, na cultura ou na instituição. Neste tipo de intertextualidade é necessário utilizar o alcance textual, isto é, “a distância até onde um texto viaja por meio de suas relações intertextuais”. (2006, p. 96).

Para entendermos o que Bazerman chama de alcance textual, precisamos fazer as seguintes considerações: um texto pode utilizar-se de empréstimos distanciados dele, seja no tempo, no espaço, na cultura ou na instituição. Isso pode ser percebido em algumas charges, quando estas, por algum motivo, retratam fatos históricos ou espaços remotos, reproduzem comportamentos de outras culturas ou simplesmente reproduzem discursos perceptíveis em determinadas instituições ou eventos.

O autor também criou seis técnicas de representação intertextual:

1. *Citação direta.* A citação direta é facilmente identificada por aspas, por caracteres em itálico ou por algum outro recurso que possa identificar, na fala ou na escrita, trechos de outra autoria, mesmo que o autor do enunciado atual possa e tenha a autonomia de excluir partes dispensáveis ao texto em questão.

2. *Citação indireta.* Através dessa técnica, o autor, com suas palavras, reproduz uma teoria, uma ideia ou o posicionamento de outro autor à medida que expõe sua interpretação e, mesmo mantendo o sentido original da citação, o autor do novo texto pode filtrar novos sentidos que lhe permitam incorporar seus desígnios ao novo contexto.

3. *Menção a uma pessoa, a um documento ou a declarações.* A menção depende da familiaridade do leitor com o que diz a fonte original. Se, por exemplo, ao mencionar que em outra época havia posturas inconcebíveis diante de determinada situação, o segundo autor pode deixar algumas informações implícitas, pode também se basear em crenças generalizadas, sem ter a obrigatoriedade de apresentá-las ao leitor.

4. *Comentário ou avaliação acerca de uma declaração, de um texto ou de outra voz evocada.* O autor do novo texto se posiciona diante de uma declaração ou de um texto para inferir sua opinião.

5. *Uso de estilos reconhecíveis, de terminologia associada a determinadas pessoas ou grupo de pessoas, ou de documentos específicos.* Esse tipo de técnica possibilita que o autor use termos ou estruturas linguísticas reconhecidas no estilo de outros autores, ou use expressões que façam referência a atitudes e comportamentos característicos de determinado grupo de pessoas. Uma expressão que exemplifica claramente essa técnica é “aqui tudo acaba em pizza”.

6. *Uso de linguagem e de formas linguísticas que parecem ecoar certos modos de comunicação, discussões entre outras pessoas e tipos de documentos.* As frases feitas, o tipo de vocabulário e os gêneros são utilizados nessa técnica. É comum a cada domínio da língua o uso de algumas formas linguísticas próprias daquela esfera.

Se fizermos uma análise de uma charge, mesmo que de forma superficial, é possível identificarmos informações que fazem com que esse texto estabeleça conexões textuais com outros textos, numa clara relação de intertextualidade. Algumas pistas desses textos são sinalizadas através dos elementos multimodais, seja na caricatura, nos objetos, nos gestos, nas cores. Como é mais frequente e mais facilmente reconhecível as formas de intertextualidade mais formais, ou seja, as citações diretas e indiretas e a menção, nossa análise concentrar-se-á nessas formas mais explícitas por ocasião da análise dos dados referentes à intertextualidade em charges. Eventualmente poderemos mencionar formas mais implícitas de intertextualidade, em circunstâncias nas quais essas técnicas sejam percebidas.

A ironia

Quando se fala em ironia, muitas pessoas ligam o conceito a um recurso da escrita ou da fala, todavia este é um mecanismo da linguagem que está presente em gestos, ações, pinturas, desenhos, comportamentos e até em desfechos de histórias.

De acordo com a perspectiva das gramáticas, a ironia é uma figura de pensamento originária da visão tradicional da retórica. Seguindo essa perspectiva, a ironia assume o valor semântico de uma antífrase: “diz-se ‘A’ para levar a entender ‘não-A’”. Considerada unicamente como uma figura, a ironia busca modificar o sentido literal primitivo para obter um sentido derivado. Os sentidos ‘A’ e ‘não-A’ também são imputados a um único responsável” (ROMUALDO, 2000, p. 78). Nesse jogo de palavras, devemos saber identificar o literal e o figurado considerando sempre a relação entre o homem, a linguagem e o meio.

Para Brait (2008), a ironia pode ser estudada a partir das atitudes filosóficas de Sócrates e da maneira como Platão e Aristóteles interpretaram os diálogos socráticos. Segundo a autora, Sócrates percebe a ironia como atitude e como linguagem. Se falarmos em atitudes irônicas, é a linguagem que possibilita a apreensão e compreensão desse processo. Como Sócrates estuda esse fenômeno da linguagem a partir da perspectiva enunciativa e discursiva, podemos afirmar que o autor discute a ironia de forma interdisciplinar. Atualmente, a ironia também é estudada a partir da apreensão de diálogos que acontecem no cruzamento de enunciações, de enunciadores e de locutores.

De acordo com Brait (ibid. p. 29-30), “diferentes vozes, Sócrates, Platão, Aristóteles e diversos interlocutores foram representados por estratégias de linguagem, por mecanismos discursivos de produção, recepção e interpretação dos diálogos”. Por isso o conceito de ironia como atitude deve considerar: a) seu caráter inaugural em relação ao estudo desse fenômeno e sua persistência em diferentes domínios; b) a possibilidade do aproveitamento dessa concepção em determinados discursos de configuração irônica, com base no instrumental e em sua interpretação pragmática; c) a articulação das concepções atitude-construção verbal, a partir de uma perspectiva enunciativa.

De acordo com a explicação de Brait, compreendemos que a ironia, desde o período socrático, é um mecanismo importante para a comunicação, aparece em vários domínios discursivos (literário, jornalístico, religioso, jurídico, publicitário etc.) e seu processo de construção do sentido é determinado pela necessidade social dos

interlocutores.

O conceito de ironia é bastante vasto, pois esse é um fenômeno aplicável em diferentes formas de comunicação e aberto a inúmeras interpretações, e nenhuma dessas interpretações é absolutamente correta, já que autoriza ao receptor, em contextos variados, dar ao discurso o sentido que ele imagina ser adequado ao deduzir quais eram as intenções do emissor na ocasião. Por essas razões, não saberíamos apontar uma definição única para contemplar toda a amplitude da ironia, nem citar elementos que a caracterizem ou situações típicas para o seu uso.

Sabemos que a ironia é um jogo em que uma expressão, uma imagem ou um gesto duplicam seu sentido, e o explícito leva a um implícito. Há sempre um não dito que se esconde por traz do dito e só será revelado se associarmos o texto a um contexto e o enunciado a um referente.

Para Esteves (2009), a ironia causa dois efeitos fundamentais: 1. instituiu uma nova perspectiva sobre o tema, resultado direto da tensão e da oposição; 2. reordena uma afirmação, no sentido de que a contradição favorece abertura para uma nova possibilidade de argumentar e de pensar, algo que só se concretiza após a ironização. Como a ironia redefine um posicionamento, possibilita que o enunciatário faça uma reavaliação crítica do que foi dito no enunciado.

A abordagem que Brait (2008) faz sobre ironia baseia-se na perspectiva discursiva segundo a qual este recurso apreende um conjunto de discursos e, mais especificamente, uma forma particular de interdiscurso. Esse é um dos motivos que nos levaram a adotar essa perspectiva neste trabalho. Soma-se a isso a possibilidade que essa vertente tem de mostrar, por meio do interdiscurso irônico, o desnudamento de determinados aspectos culturais, sociais e até mesmo estéticos, muitas vezes encobertos por discursos sérios e possíveis de serem criticados ou ironizados em algumas formas genéricas, como é o caso da charge. Além disso, a ironia polifônica mostrada pela autora nos remete a Bakhtin e consegue reunir, num conjunto coerente, o posicionamento irônico e a intertextualidade por meio de fatos e vozes que formam um complexo interdiscurso.

O tratamento da ironia como elemento participativo da composição textual encaminha o leitor a construir o sentido irônico do texto enquanto consideram-se outros elementos textuais (compostos por gestos, cores, tamanhos, símbolos, caricaturas) e interpretam-se o explícito e o implícito, revelados através das diversas vozes do

discurso. Além disso, percebemos a saliência irônica como um conjunto de procedimentos discursivos que podem ser utilizados em qualquer tipo de texto para revelar um chiste, para caracterizar um desenho caricatural, para causar um efeito de humor.

Brait (ibid.), baseada em conceitos teóricos como os de Benveniste, de Bakhtin e seu Círculo, de Pêcheux e de Authier-Revuz, faz sua fundamentação a respeito de ironia por meio da interdiscursividade e dos diferentes mecanismos estruturadores do texto. A autora trata a ironia como um procedimento intertextual e interdiscursivo. Assim, podemos considerar que esta é uma estratégia comunicativa causadora de efeitos de sentido na medida em que mobiliza diferentes vozes e instaura a polifonia. De maneira geral, esse processo é constantemente explorado nos limites de uma frase ou em partes de um texto. Como nossa análise de ironia está voltada unicamente para o gênero charge, devemos considerar aspectos particulares que dizem respeito ao plano de expressão do jornal, que, utilizando-se de diferentes isotopias, neste jogo de imagens e palavras, entre o sério e o engraçado, exploram, dentre outras coisas, a cultura da população.

Para Brait (idem, p.72), “a intertextualidade, que pode ser uma das denominações para algumas formas de discurso reportado, assume no discurso uma função crítica, quer para estabelecer um perfil da vítima, do alvo a ser atingido, quer para assinalar polos de abertura”. De acordo com a autora, a ironia é um mecanismo que, através de dialogismo, apresenta um paradoxo argumentativo cuja função é modificar uma ideia, polemizar ou mesmo se defender.

Para que o discurso seja irônico, todos os elementos contextuais “promovem no plano da significação uma cumplicidade entre o enunciador e o enunciatário” (BRAIT, idem, p. 75), de forma que o leitor possa compreender que o enunciado é a tradução de um desejo e não de uma realidade.

Consoante Brait (idem), a ironia também pode ser identificada a partir de atitudes e de procedimentos diversos, essa é a ironia das coisas, das situações, dos seres. Como atitude, pode ser constituída em uma situação, com um traço da personalidade ou de caráter – elementos pertencentes à individualidade de cada pessoa. Esse tipo de ironia é definido por alguns autores como “ironia situacional”, “ironia do mundo”, “ironia não-verbal”, ou “ironia referencial”.

Em textos chárgicos, a ironia nos convida a refletir, por meio do icônico e do verbal, sobre algo sério. A esse respeito, Bakhtin (2002) esclarece que não é o cômico que se torna sério, mas o contrário, principalmente nos gêneros que envolvem o riso. Os símbolos sérios são preteridos e colocados em contiguidade com manifestações e símbolos populares. Ao desfazer essa distância, o sério se torna cômico.

Na charge, a ironia é a afirmação de algo diferente do que se deseja comunicar. Consiste em não dar às palavras nem à imagem o seu sentido real ou completo, exatamente para significar o oposto do que se diz. É um disfarce para expressar uma coisa por outra. O chargista não quer que sua opinião seja aceita como verdade, mas quer que sua mensagem seja interpretada e compreendida, portanto entende-se que a função da ironia na charge é deixar o texto leve, levando o leitor à crítica, à reflexão e ao humor.

O discurso irônico utilizado em charges é um recurso para estimular algum tipo de reação do leitor. Para facilitar a compreensão da ironia, o chargista, muitas vezes, utiliza também a mimese irônica⁵ em suas charges. A intenção da ironia na charge é expressar múltiplas possibilidades de sentido ao explorar situações perceptíveis de discordância pela sociedade, por isso está sempre imitando estilos e padrões típicos, como o padrão de políticos, por exemplo.

As charges irônicas estão bastante próximas do chiste⁶ e do cômico⁷, mas só podem ser compreendidas se os interpretadores entenderem o jogo multimodal próprio da charge. Nesse jogo é preciso considerar o contexto, as atitudes e as expectativas, tanto do chargista quanto do leitor. Em consequência dessa condição, a ironia pode ser mal-entendida e às vezes pode nem ser percebida, fato comprovado na análise dos questionários cujos dados serão apresentados na sequência.

Metodologia e participantes

A amostra analisada em nossa pesquisa é composta por dados de um questionário a respeito de três charges: a primeira foi publicada no blog *Bolha Brasil*; a segunda, no *Jornal da cidade* e a terceira, no site www.cambito.com.br.

⁵ A mimese irônica imita o estilo ou o ponto de vista de outrem, na voz, no estilo, nos gestos.

⁶ O chiste, dentro desse contexto, é o espirituoso, o humor fino e adequado gracejo, facécia, pilhéria.

⁷ O cômico, no contexto utilizado, é aquilo que tem por efeito suscitar o riso ou a zombaria; ridículo, risível.

A escolha das referidas charges se deu pela presença marcante da ironia e da intertextualidade, elementos sobre os quais versamos no questionário. Todas as charges abordam assuntos amplamente divulgados na mídia. Essa característica se fez necessária por entendermos que os sujeitos interpretantes precisariam dispor dessas informações para dar respostas que contribuíssem para a nossa análise. Acrescentamos, ainda, que as charges tratam diretamente de assuntos de natureza política. A opção por explorar charges de cunho político se deu por essa ser uma temática presente em quase todo o universo chárstico ao qual tivemos acesso.

O critério que nos estimulou a escolher as referidas charges foi poder enquadrá-las em três grupos específicos: 1. Charges sem texto verbal; 2. Charges com pouco texto verbal e 3. Charges com muito texto verbal. Dessa maneira, pudemos avaliar se o texto verbal é dispensável ou não para o processo interpretativo de charges, ou se funciona, associado à imagem, como elemento de igual valor para a interpretação.

Os participantes da pesquisa foram 25 professores de diferentes disciplinas que lecionam em escolas públicas de Fortaleza. Os participantes manifestaram interesse em responder às questões propostas como forma descobrir se sabem interpretar textos chársticos.

Nesse momento da pesquisa, procuramos estabelecer, para cada charge, quatro elementos fundamentais:

1. Relação com acontecimentos divulgados na mídia por mais de uma vez;
2. Personagens facilmente categorizados pelas pistas do texto;
3. Presença de ironia (através do texto verbal ou imagético);
4. Presença de algum dos tipos de intertextualidade elencados por

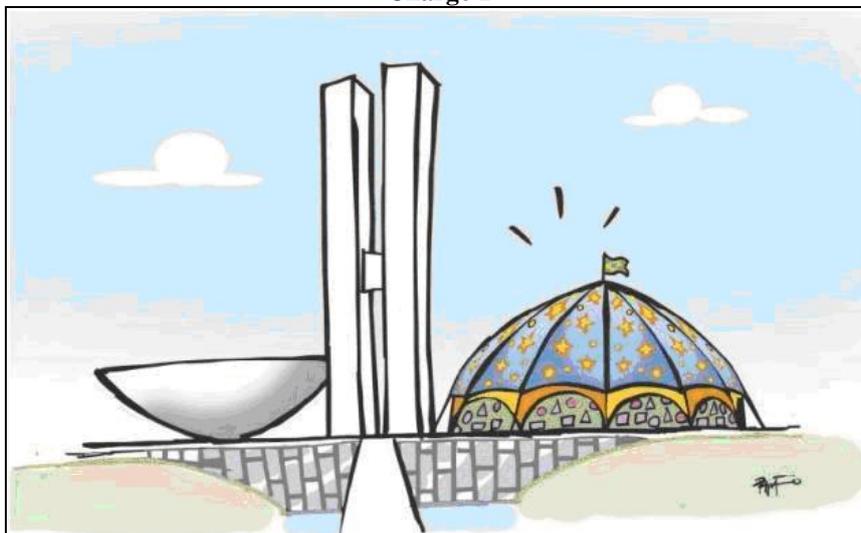
Bazerman.

Depois de adequamos o questionário, dividimo-lo em duas partes: a primeira parte refere-se a questões a respeito da familiaridade dos leitores em relação ao gênero charge; a segunda parte apresenta questões exclusivamente interpretativas em relação às charges selecionadas.

No terceiro momento, aplicamos o questionário para, enfim, termos os dados referentes à percepção dos sujeitos diante dos textos. De posse das interpretações, passamos a analisar todas as informações dadas pelos participantes.

O corpus

Charge 1



Fonte: <http://www.bolhabrasil.org/cafajestes-cafajestes-cafajestes/>. Acesso: 21/02/2017.

Esta charge, publicada no blog Bolha Brasil, apresenta a imagem do Congresso Nacional, lugar onde políticos elaboram e aprovam leis que interferem na vida de toda a população brasileira.

Projetado pelo arquiteto Oscar Niemeyer, O Congresso Nacional é um dos três edifícios monumentais que definem a Praça dos Três Poderes, sendo os demais o Palácio do Planalto e o Supremo Tribunal Federal, também de sua autoria. É considerado como o maior símbolo da capital do Brasil, além de ser mencionado como ícone do país no exterior.

O monumento apresenta-se sobre um bloco-plataforma horizontal onde existem duas torres gêmeas de escritórios entre duas semiesferas, uma à esquerda (assento do Senado), e outra à direita (assento da Câmara dos Deputados). As torres gêmeas (o chamado ‘Anexo 1’), se elevam a cem metros de altura.

O edifício é implantado em continuidade ao eixo monumental e dá acesso à principal avenida da capital brasileira, conforme concebido por Lúcio Costa. À sua frente encontra-se um grande gramado, usado pela população como palco de passeatas, protestos e outras manifestações públicas. Na parte posterior do edifício encontra-se a Praça dos Três Poderes.

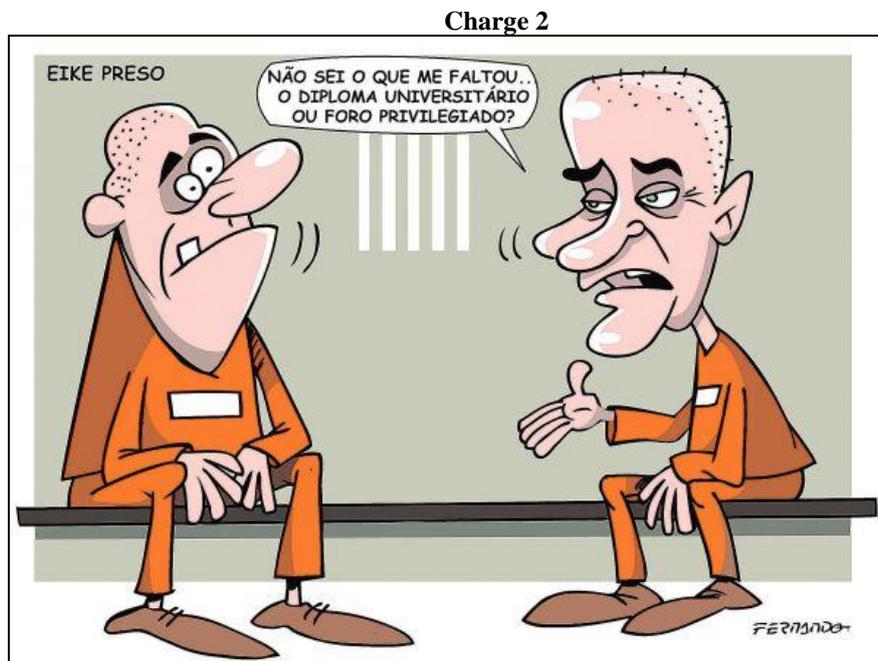
A intertextualidade ocorre quando se associa a figura de uma das semiesferas a um circo, pois é neste ambiente em que acontecem as populares “palhaçadas”, atitudes carregadas de graça, barulho, bobagem, farsa. No contexto político, esse circo seria para

uma referência às posturas de muitos políticos que só se preocupam em defender seus interesses, fazendo desse ambiente um lugar desacreditado, em que a seriedade das ações tem caráter duvidoso.

A intertextualidade mostrada nessa charge explora o segundo nível definido por Bazerman (2006), que remete a casos em que temas sociais são apresentados em forma de discussão por intertexto explícito. A crítica ao trabalho dos políticos neste local é um exemplo disso. Em relação à técnica, percebemos que a charge faz menção a pessoas (políticos) e a acontecimentos (votações nos quais os congressistas se deixam levar por interesses particulares).

A ironia ocorre com a percepção (por meio da imagem) de que na capital federal o Congresso Nacional não é um lugar que mereça credibilidade para tratar de coisas sérias (a representação simbólica da falta de seriedade nas decisões dos fatos, ao mesmo tempo em que expõe a postura dos parlamentares, julga-os e faz deboche com base na associação a um circo).

A interpretação da charge exige total ativação do contexto extraicônico para se chegar à interpretação plena, pois os elementos implícitos, nesse contexto, induzem o leitor a fazer relações entre o que veem na imagem e o que sabem sobre o lugar e sobre as práticas e posturas dos políticos que lá trabalham.



Fonte: <http://www.jcnet.com.br/charges/050217G.jpg>. Jornal da cidade 05/02/2017.

Acesso: 21/02/2017.

Esta charge foi criada para apresentar uma polêmica envolvendo a prisão do empresário Eike Batista. Preso em Bangu 9 (Penitenciária Bandeira Stampa), uma das unidades do Complexo Penitenciário de Gericinó, em Bangu, na zona oeste da cidade do Rio de Janeiro.

O empresário, que teve a cabeça raspada e usa uniforme, também dorme sobre um colchão de espuma simples. Este mesmo tratamento é dado a qualquer um dos presos daquela unidade prisional.

Na ocasião, o empresário é retratado conversando com um dos dois presos com quem divide a cela. Na conversa ele questiona se aquele tratamento que lhe é dado ocorre por não ter diploma ou por não ter foro privilegiado.

A charge 2 utiliza o primeiro nível de intertextualidade, pois remete a textos anteriores como fonte de sentidos, ou seja, o texto apresenta direitos descritos em outros textos. Ao repetir essa informação, autorizada para os propósitos do novo texto, o personagem ironiza o fato de não ter tido o direito à lei, embora ele seja considerado importante e influente entre políticos e empresários dentro e fora do Brasil. Em relação à técnica de representação intertextual, o chargista faz menção a uma crença entre os brasileiros sem apresentá-la diretamente ao leitor, a de que quem tem dinheiro não é preso neste país, muito menos em uma cela comum. Esta é a ironia da charge: encarcerar um empresário influente no meio empresarial e político em uma cela com presos ditos “comuns”, principalmente em um país como o Brasil, onde se diz que o dinheiro compra tudo.

Charge 3



Fonte: www.cambito.com.br. Acesso: 01/05/2010

Esta charge, criada para o site *www.cambito.com.br*, embora tenha sido feita em 2010, apresenta um texto bastante atual no contexto nacional. Ela foi escolhida pela riqueza de sua intertextualidade. De um lado, os versos de Carlos Drummond de Andrade nos oferecem pistas para interpretar vários assuntos. Da mesma forma, as cores que sugerem o desenho da bandeira do Brasil nos possibilitam fazer várias inferências a respeito do que se quer criticar.

Primeiramente, gostaríamos de registrar que essa charge não se refere a um fato específico, e sim a uma prática que o texto mostra de forma generalizada, pois se refere aos escândalos políticos que frequentemente têm sido denunciados em nosso país. Sabemos que se trata do Brasil pela intertextualidade visual. O desenho verde remete à bandeira do Brasil, símbolo de nossa pátria, que traz, na diagonal, uma faixa semelhante a que também existe na bandeira brasileira e, dialogando com o poema, representa um caminho pelo qual não se pode andar por existir uma grande pedra bloqueando a passagem.

A pedra é realmente um objeto materializado, entretanto subtende-se que essa pedra é formada por corrupção, ou seja, é uma forma de dizer que há muitas práticas ilegais na política brasileira, principalmente se compararmos o tamanho da pedra e o tamanho dos personagens. Sabe-se que o foco é a política porque as pistas (a bandeira e a palavra corrupção – que aparece em negrito e em tamanho maior) nos remetem ao cenário político. A presença de dois personagens e o diálogo entre eles nos autoriza interpretar que ambos estão encarregados de retirar todas as pedras do caminho. Aí está a ironia: uma pequena marreta na mão de um dos personagens não é suficiente para destruir uma pedra tão grande.

Observamos que essa charge utiliza o quinto nível de intertextualidade, através do uso de um tipo reconhecível de gênero (poema), e a técnica da citação direta para repetir um trecho da poesia de Drummond, enquanto dialoga e denuncia algumas posturas políticas comuns em nosso país. O sexto nível de intertextualidade também está presente nesta charge, pois o poema nos força a utilizar o alcance textual para estabelecer relações intertextuais.

Resultados

Em relação ao gênero charge, a maioria dos participantes tem acesso ao gênero com facilidade; dos 25 respondentes, apenas 3 não têm muito contato com esse tipo de texto, ou porque não têm interesse ou porque não folheiam jornal com frequência.

Embora muitos sujeitos tenham acesso a charges com facilidade, 15 pessoas afirmaram que as leem raramente, ou porque não as veem como texto ou porque não se sentem atraídos pelo gênero. Os 10 que leem muitas vezes são atraídos pela animação e pelo pouco conteúdo verbal.

Muitas pessoas acreditam que sabem fazer leitura de charge, que é um texto fácil de interpretar, que não é preciso muito esforço para entender sua mensagem. Das 25 pessoas, apenas três (12%) descrevem-se como não proficientes na leitura de charges, ou seja, 88% consideram-se proficientes na leitura de charge. Entretanto, quando analisamos as respostas da segunda parte do questionário, percebemos haver contradição em relação à proficiência que afirmaram ter e a que, de fato, têm, uma vez que apresentaram dificuldade para responder as questões de interpretação, tanto em relação ao assunto abordado em cada charge, quanto em relação à percepção da ironia presente no texto.

Em relação ao maior facilitador para uma boa interpretação do texto chárstico, de acordo com 17 participantes, o texto verbal e o não-verbal são necessários para que isso aconteça; 5 participantes julgam o texto não-verbal mais importante. Somente três sujeitos consideraram o texto verbal mais relevante para a interpretação do gênero. Esses resultados nos fizeram refletir sobre a relevância dos dois tipos de texto para a interpretação textual.

Não questionamos os leitores em relação à intertextualidade, apenas pedimos para que eles relacionassem os intertextos que participam dialogicamente do texto chárstico.

Em relação à ironia, 7 pessoas (28%) responderam que esse recurso ocorre sempre no gênero charge; 16 pessoas (64%) afirmaram que nesse gênero quase sempre há ironia. Somente 2 sujeitos (8%) informaram que a ironia é um fenômeno linguístico raro em charges. Essas respostas foram dadas pelos participantes antes de eles terem acesso à amostra.

Como a maioria dos participantes afirmou ser leitora proficiente do texto chárstico e também ter consciência de que a ironia compõe a maioria desses textos,

esperávamos que esse fosse um elemento facilmente identificável, entretanto, no momento da análise, constatamos que, mesmo sabendo da existência de ironia na charge, os leitores não conseguiam verbalizar o elemento irônico. Acreditamos que a dificuldade em apontar a ironia seja motivada pela dificuldade de relacionar o discurso verbal e o discurso não-verbal.

Em relação à charge 1, constatamos que a linguagem não-verbal foi suficiente para a maior parte dos participantes realizarem relações intertextuais no ato da interpretação, mas foi insuficiente para que 16 participantes percebessem o discurso irônico. Antes de justificarem a presença da ironia, 17 participantes afirmaram que essa charge continha ironia; após a interpretação, apenas 9 sujeitos apontaram em que consiste essa ironia, o que nos permite afirmar que o discurso irônico é de difícil percepção quando se tem apenas imagem.

Em relação à charge 2, constatamos que a linguagem não-verbal, associada ao pouco texto verbal foi suficiente para que 15 participantes realizarem relações intertextuais no ato da interpretação, mas foi insuficiente para que 10 participantes conseguissem associar adequadamente os diálogos intertextuais presentes no discurso.

Em relação ao discurso irônico, antes de justificarem a presença da ironia, 17 participantes afirmaram que essa charge era irônica; após a interpretação, apenas 6 respondentes apontaram adequadamente em que consiste essa ironia, os outros 19 sujeitos responderam de forma inconsistente ou deixaram sem resposta. Isso nos permite afirmar que o discurso irônico é de difícil percepção quando se associa pouco texto verbal à imagem.

Para interpretar a charge 3, o leitor deve observar as informações do texto verbal e associá-las ao texto não-verbal para estabelecer uma relação lógica entre a proposta do tema e a reflexão que o leitor é convidado a fazer. Não basta reunir as informações dos dois textos, é necessário estabelecer um diálogo intersubjetivo e intertextual entre o trecho do poema, o conceito de corrupção no Brasil e as ações que propõem findar essa prática em nosso país.

Na interpretação dessa charge, 17 leitores conseguiram estabelecer uma relação coerente com fatos/conhecimentos que deram origem ao texto. Eles foram capazes de associar a representação semântica das imagens ao texto verbal e construir o sentido do discurso, a exemplo do participante 6: “Faz uma analogia ao poema de Drummond,

sobre a pedra no meio do caminho, que no caso da política brasileira é a corrupção, mas não se trata de uma pedrinha qualquer, é quase uma montanha”.

Em relação a essa charge, percebemos que a linguagem verbal foi essencial para o êxito de muitas interpretações. Ao associar o texto verbal ao texto não-verbal, 17 participantes construíram relações dialógicas relevantes para dar sentido ao discurso.

Com a finalização dessa última análise, pudemos, mais uma vez, constatar que o discurso irônico é o elemento mais destoante para a maior parte dos sujeitos, pois não é fácil para o leitor interpretar o texto e percebê-lo como um conjunto de cores, formas e sons que, de alguma forma, servem para retratar e criticar acontecimentos verídicos. Essa constatação reincidiu nas interpretações de todos os grupos chárgicos.

Conclusão

O que podemos concluir em relação às charges analisadas é que a presença de muito texto verbal não garantiu que o leitor percebesse a ironia com facilidade, apenas assegurou mais entendimento em relação ao assunto abordado pelo chargista.

Considerando toda a análise, chegamos à conclusão de que os leitores participaram do processo comunicativo à medida que refletiam sobre os fatos das charges que geraram a comunicação e utilizavam seu conhecimento prévio para a interpretação de cada uma. Com isso, eles foram capazes de fazer a leitura de forma crítica, pois não se mantiveram passivos diante dos textos que lhes foram oferecidos.

Percebemos que, em muitas interpretações, os leitores reconheceram a intencionalidade do discurso implícito e conseguiram fazer uma reflexão sobre acontecimentos que, de fato, fizeram ou ainda fazem parte do nosso cotidiano.

Constatamos que a intertextualidade foi relevante para dar sentido à maioria das interpretações dos leitores, que se utilizaram do elemento verbal e/ou não-verbal, além do conhecimento prévio sobre o assunto para compreender a mensagem.

Comprovamos, ainda, que os leitores não se utilizaram adequadamente desses mesmos recursos para compreender o discurso irônico do texto, por isso essa categoria merece atenção, pois esse foi o elemento problemático da análise. Foram poucos os participantes que conseguiram perceber e verbalizar a presença da ironia, embora esse recurso seja importante na medida em que revela peculiaridades de determinados acontecimentos.

Como o discurso irônico não foi fácil de se perceber pela maioria dos leitores da amostra, isso comprometeu o entendimento da intenção do chargista. Para que esses leitores aproveitassem todas as pistas (verbais e não-verbais) para interpretar o texto, precisariam se apropriar de todos recursos disponíveis para o estabelecimento da comunicação. Nessa amostra, foi perceptível que os leitores se prenderam muito às pistas verbais para conseguir algumas respostas, desconsiderando, em alguns momentos, a importância do não-verbal para a compreensão do obscuro e do elemento irônico que, em todos os casos, era relevante para fortalecer da crítica e instigar o leitor a ver o não dito.

Referências

BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. (Trad.) Michel Lahud e Yara Frateschi. São Paulo: Hucutec, 1992.

_____. *Estética da criação verbal*. (Trad.) Maria Ermantina Galvão Gomes. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. *Problemas na poética de Dostoiévski*. (Trad.) Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Florense Universitária, 2002.

BRAIT, B. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2008.

BAZERMAN, C. *Gênero, agência e escrita*. (org.) Dionísio, A. P.; Hoffnagel, J. C. (Trad.) Hoffnagel, J. C. São Paulo: Cortez, 2006.

_____. *Escrita, gênero e interação social*. (org.) Dionísio, A. P.; Hoffnagel, J. C. (Trad.) Hoffnagel, J. C. São Paulo: Cortez, 2007.

ESTEVES, J. M. *Ironia e argumentação*. Covilhã: LabCom, 2009.

NERY, L. Charge: cartilha do mundo imediato. *Revista Semear*, Rio de Janeiro, RJ, vol. 7, (2001). Disponível em http://www.lettras.puc-rio.br/Catedra/revista/7Sem_10.html. Acesso em 03 de fevereiro de 2010.

ROMUALDO, E. C. *Charge jornalística: intertextualidade e polifonia: um estudo de charges da Folha de São Paulo*. Maringá: Eduem, 2000.

TEIXEIRA, L. G. S. *O traço como texto: a história da charge no Rio de Janeiro de 1860 a 1930*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.

_____. *Sentidos do humor, trapaças da razão: a charge*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2005.

Anexos

Questionário 1

SOBRE O GÊNERO CHARGE

1. Preencha:

Nome: _____

Disciplina que leciona: _____

2. Na sua opinião, o gênero charge é de?

fácil acesso difícil acesso

3. Você costuma ler charges, com que frequência?

leio muitas vezes leio raramente

4. Onde você costuma ler charges?

no jornal impresso na Internet no jornal impresso e na Internet

5. Em relação à leitura da charge, você se considera?

um leitor proficiente um leitor **não** proficiente

Questionário 2

1. Na sua opinião, o que facilita a compreensão de toda e qualquer charge?

o texto verbal o texto não verbal

Posicione-se em relação à resposta que você assinalou.

2. Assinale o que foi mais relevante para que você compreendesse o tom jocoso nas charges.

texto verbal texto não-verbal texto verbal e texto não-verbal

Justifique sua resposta.

3. Além da leitura dos textos e das imagens de cada charge, você deve ter se utilizado de outros conhecimentos ou lembrado de fatos (intertextualidade) que o

ajudaram a construir o sentido das charges. Explícite no quadro abaixo alguns conhecimentos ou fatos que foram decisivos para que você compreendesse cada uma das charges.

CHARGES	OUTROS CONHECIMENTOS OU FATOS QUE CONTRIBUÍRAM PARA A COMPREENSÃO DAS CHARGES
CHARGE 1	
CHARGE 2	
CHARGE 3	

4. Você concebe haver diferença entre HUMOR – IRONIA – SÁTIRA?

SIM NÃO

Justifique sua resposta.

5. Considerando sua resposta ao item 4, como você classifica o gênero textual charge: humorístico, irônico ou satírico?

6. Na sua opinião, as charges trazem ocorrência de **ironia**:

sempre quase sempre raramente

7. Em quais das charges apresentadas você percebeu a ocorrência de ironia:

charge 1 charge 2 charge 3

Justifique, nas charges que você assinalou, quais elementos ou recursos apresentam discurso irônico.

1 _____

2 _____

3 _____

8. Dentre as charges de tom irônico, diga, na linha superior, quais **elementos** (dentro do texto) e, na linha inferior, quais **conhecimentos** (fora do texto) você utilizou para visualizar esse tom irônico.

CHARGES	PERCEPÇÃO DA IRONIA
CHARGE 1	
CHARGE 2	
CHARGE 3	

9. Considere as três charges exploradas nesta atividade, analise o grau de dificuldade de compreensão que você teve em cada uma delas e numere-as usando o código abaixo:

ATENÇÃO: cada número pode ser repetido quantas vezes for necessário. Por exemplo, se você achou todas as charges fáceis, preencha todos os quadros com o número 2.

(1) muito fácil (2) fácil (3) difícil (4) muito difícil

charge 1 charge 2 charge 3

ASPECTOS MULTIMODAIS E IDENTITÁRIOS EM TIRAS DE GERVÁSIO E JANDIRA

Lorena Santana Gonçalves¹

RESUMO: Neste artigo apresentamos uma reflexão sobre construção do humor em tiras de quadrinhos de Gervásio e Jandira, desenhadas por Zappa, a partir da teoria das identidades sociais, mais especificamente, identidade de gênero. Para isso, situamos os quadrinhos enquanto gêneros multimodais, nas postulações Kress & van Leeuwen (2006, 2010) e então levantamos questões sobre identidade de gênero, na concepção de Moita Lopes (2002, 2003, 2013), para quem a identidade está intimamente atrelada a questões sociais, históricas e discursivas, e não pode, conseqüentemente, ser pensada ou teorizada de maneira isolada.

PALAVRAS-CHAVE: Quadrinhos; Identidade social; Multimodalidade.

ABSTRACT: In this article we present a reflection about the social identities' theory, more specifically gender identity, on construction of humor in Gervásio e Jandira's comics, created by Zappa. For this, we place comics as multimodal genres, in the postulates Kress & van Leeuwen (2006, 2010), and so we raise questions about gender identity in the conception of Moita Lopes (2002, 2003, 2013) for whom identity is closely linked to social, historical and discursive questions, and can't therefore be thought or theorized in isolation.

KEYWORDS: Comics; Social identity; Multimodality.

Questões sobre multimodalidade em quadrinhos

Partindo dos pressupostos multimodais, em especial os de que os signos são culturalmente motivados (KRESS, VAN LEEUWEN, 2006), concebemos as imagens não como uma mera reprodução da realidade, mas mediadas por ideologias. Nas palavras de Kress & van Leeuwen, 2006:

meanings belong to culture, rather than to specific semiotic modes. And the way meanings are mapped across different semiotic modes, the way some things can, for instance, be 'said' either visually or verbally, others only visually, again others only verbally, is also culturally and historically specific (KRESS & VAN LEEUWEN, 2006, p. 02)¹

Sendo assim, quaisquer textos são entendidos como atividades sociais marcadas pela política e pelas estruturas de poder submetidas a disputas ideológicas, marcadas por

¹ Doutoranda em Língua e Cultura pelo Programa de Pós-Graduação em Língua e Cultura do Instituto de Letras UFBA - Salvador-BA. Bolsista FAPESB. ls.goncalves@hotmail.com

¹ No lugar de modos semióticos específicos, são os significados que estão atrelados à cultura. A maneira como os significados são mapeados em diferentes modos semióticos, isto é, a forma como algumas coisas podem, por exemplo, ser "ditas" visualmente e verbalmente, outras apenas visualmente ou apenas verbalmente, são culturalmente e historicamente específicas (Tradução nossa).

interesses específicos das instituições sociais. Por isso, entendemos que a produção de signos está diretamente relacionada ao contexto de veiculação e leitura dos textos, como denominou Bakhtin (2003), às esferas de interação humana.

Para Kress & van Leeuwen (2006) é constante o surgimento de novas configurações linguísticas devido aos avanços tecnológicos; conseqüentemente, diferentes semioses passam a se relacionar com a linguagem verbal, evidenciado uma mudança bastante abrangente nos contextos interacionais. Em outras palavras, os diferentes modos de significação, tais como campanhas publicitárias, noticiários, novelas, quadrinhos, entre outros, são compostos por mais de um código semiótico, tornando o público cada vez mais leitor de textos que comportem mais que somente linguagem escrita. Por isso,

just as grammars of language describe how words combine in clauses, sentences and texts, so our visual “grammar” will describe the way in which depicted elements – people, places and things – combine in visual ‘statements’ of greater or lesser complexity and extension (KRESS & VAN LEEUWEN, 2006, p. 1)².

Nesse contexto, enquanto cultura de massa, os quadrinhos são expressões do imaginário que podem servir como representação e/ou questionamento/resposta a certas ideologias internalizadas na sociedade. São textos que exercem forte influência nos leitores em geral, pois além da sua característica multimodal, apresentam uma informalidade presente na composição argumentativa da narrativa. Conforme Ramos (2011), remetendo à dissertação de Valéria Silveira, explica, os quadrinhos são “além de um texto híbrido (mesclando verbal e visual), um tipo textual híbrido. Haveria predominância da sequência narrativa, mas haveria também outras sequências, em especial a conversacional-dialogal e a argumentativa” (RAMOS, 2011, p. 86). Sendo assim, os quadrinhos consistem num importante material multimodal que refletem as construções históricas, cognitivas e históricas da sociedade.

² Assim como as gramáticas da língua descrevem como palavras combinam em cláusulas, frases e textos, a nossa "gramática" visual irá descrever a forma como elementos descritos – pessoas, lugares e coisas – combinam em "enunciados" visuais de maior ou menor complexidade e extensão (Tradução nossa).

Identidades sociais de gênero em quadrinhos

Tomando como pressuposto a perspectiva sociocognitivo-interacional, que defende o conhecimento como produto de relações intersubjetivas entre sujeitos sociais que constroem os seus saberes a partir de interações (MARCUSCHI, 2007); afirmamos que a forma como o indivíduo coloca seus conhecimentos, para se posicionar mediante determinado assunto em determinada interação, é o reflexo de alguma de suas identidades.

Nesse sentido, entendemos que nos quadrinhos o conhecimento também se concretiza enquanto produto de relações intersubjetivas entre os personagens, que constroem os seus saberes a partir de interações veiculadas em cada publicação. Entendemos também que a identidade dos personagens é construída em cada contexto interacional, isto é, cada veiculação de texto, portanto é susceptível a mudança, podendo ser ambígua e até instável.

Nos apropriando das palavras de Moita Lopes (2003), afirmamos que, assim como as pessoas, nos quadrinhos os personagens “têm identidades fragmentadas, múltiplas e contraditórias” (MOITAL LOPES, 2003, p. 20). Nesse contexto trazemos a discussão sobre identidade de gênero nos quadrinhos.

Buscando postulados sobre identidade de gênero na sociedade ocidental, pós-moderna, Vásquez (2014) explica que há formas de comportamentos pertencentes às concepções naturalizadas do que significa ser homem e ser mulher em nossa sociedade, em que prototipicamente acrescenta-se como características à mulher atividades relacionadas às tarefas domésticas, enquanto que ao homem cabe a responsabilidade de ter um emprego, uma vez que é ele o responsável pelo sustento da casa e da família.

É importante destacar que dentro da perspectiva binar, a mulher é vista como inferior, portando perdura o senso comum de subordinação das mulheres, resultante de um machismo e opressão histórica dos processos de colonização, onde há uma naturalização da violência de gênero. Segundo Vásquez (2014), ao considerarmos normal imagens de mulheres como rainhas do lar, objeto sensual ou sexual, estamos reforçando esses padrões e estereótipos em nosso discurso, o qual é impregnado de poder simbólico, reforçando o tempo todo a superioridade masculina e a limitação do papel da mulher na sociedade.

Essa mudança na forma de entendimento da categoria feminina influenciou em toda uma forma de tratamento da mulher, uma vez que o poder foi descentralizado dos homens. Isso porque, conforme Ostermann & Fontana (2010) argumentam, “gênero não é algo com que se nasce, nem algo que se possui, mas algo que se faz, ou, conforme Butler (2003), algo que se desempenha por meio da linguagem” (OSTERMANN & FONTANA, 2010, p. 11). Nas palavras de Butler (2003):

As estruturas jurídicas da linguagem e da política constituem o campo contemporâneo do poder; conseqüentemente, não há posição fora desse campo, mas somente uma genealogia crítica de suas próprias práticas de legitimação. Assim, o ponto de partida crítico é o *presente histórico*, como definiu Marx. E a tarefa é justamente formular, no interior dessa estrutura constituída, uma crítica às categorias de identidade que as estruturas jurídicas contemporâneas engendram, naturalizam e imobilizam (BUTLER, 2003, p. 22).

O gênero social é um aspecto das muitas identidades sociais atribuídas às pessoas, desde seu nascimento, tomando como base o sexo. Assim, as pessoas tendem a acreditar que existam dois gêneros, porque existem dois sexos. Na verdade, não há uma conexão natural entre os dois, mesmo porque sexo é biológico, inato; ao passo que gênero é performático, ele muda de acordo com as condições sócio-históricas. Assim, as pessoas não precisam se identificar ou com homem ou com mulher para se sentir alguém, elas são heterogêneas, identificando-se da forma como querem sem ser questionadas/discriminadas por isso. Nesse sentido, os gêneros são infinitos.

Sobre o assunto, Louro (1997) argumenta que a lógica dicotômica carrega essa ideia, fazendo-nos supor que a relação masculino/feminino constitui uma oposição entre um polo dominante e outro dominado. Nesse contexto,

O processo desconstrutivo permite perturbar essa ideia de relação de via única e observar que o poder se exerce em várias direções. O exercício do poder pode, na verdade, fraturar e dividir internamente cada termo da oposição. Os sujeitos que constituem a dicotomia não são, de fato, apenas homens e mulheres, mas homens e mulheres de várias classes, raças, religiões, idades, etc. e suas solidariedades e antagonismos podem provocar os arranjos mais diversos, perturbando a noção simplista e reduzida de "homem dominante versus mulher dominada" (LOURO, 1997, p. 33).

Apesar de não haver dois polos extremos no que se refere à identidade de gênero, devemos salientar que em nossa sociedade essa dicotomia ainda está muito presente. Ainda é comum ouvir frases como, entre outras, “só podia ser mulher”, “isso é para homem”, de forma que no próprio humor, apesar de ser considerado um gênero subversivo, ainda podemos encontrar esse discurso.

Como exemplo, trazemos para essa discussão textos desenhado por Gilberto Zappa. Ele é protagonizado por um de seus personagens mais conhecidos: Gervásio, personagem cujas histórias, em 2013, comemoraram 20 anos de publicação. As interações desse personagem, geralmente publicadas em tiras de quadrinhos, envolvem desde o cotidiano futebolístico às mazelas sociais. Sobre as tiras protagonizadas pelo personagem, Cruz (2013) explica:

a obra faz uma incisiva crítica à maneira como vive[m] as pessoas tidas como “invisíveis” do país e suas dificuldades. Mas além de uma crítica é também uma história dividida em pequenos episódios, com uma trama bem amarrada e recheada de personagens interessantes. Tudo isso com o humor desopilante que faz a fama de Zappa (CRUZ, 2013, p. 04).

Os discursos presentes na construção do humor em tirinhas

Para iniciar nossa discussão trazemos a primeira tira, desenhada por Zappa, em que Jandira, ao se colocar numa postura reflexiva, faz uma generalização sobre a categoria maridos, recategorizando-a como: “Não vale nada... mas, ninguém ‘enjeita’”.

Ao (re)categorizar todos os maridos da mesma forma, implicitamente, Jandira está construindo uma associação com a categoria *homem* (se é marido, é homem).

Tira 1



Fonte: www.facebook.com/br/gilberto.zappa

A partir da fala de Jandira, o leitor levanta a suposição de que, segundo a nossa cultura, homem não presta, nem antes, nem depois do casamento, e, mesmo assim, as mulheres querem se casar com eles. Uma outra implicatura possível seria, se mesmo não prestando, as mulheres não os rejeitam, não há motivo pra mudarem de comportamento.

Isso porque, considerando a cultura ocidental, que é originária das culturas grega, latina e judaico-cristã, a mulher tem a sua identidade construída, ao longo da história, em função do elemento masculino (Cf. GIL, 2012). Assim, a personagem reafirma um discurso, já estereotipado em nosso cognitivo sociocultural, de que a mulher para se afirmar socialmente como *alguém*, precisa se casar, para, então, assumir as identidades de esposa de alguém, mãe de alguém; ela passa a pertencer a uma estrutura familiar cujo núcleo é homem, mesmo que não seja alguém confiável, pois o importante é estar casada.

Sobre o assunto, Gomes (2008) afirma que a sociedade brasileira é baseada em um discurso sócio-histórico de estrutura de sociedade hierarquizada pelo gênero, de forma que isso se cristaliza no cognitivo social como forma de exclusão e discriminação. Portanto, historicamente, ao homem é:

permitida uma agitada vida sexual antes e depois do casamento. Isso até o engrandecia perante a sociedade, era a prova de sua virilidade. Já a mulher, tinha de manter-se pura, casta até o casamento e, caso esse ocorresse, tal homem seria o único que ela conheceria. Portanto, solteironas e mães solteiras carregam fortes estigmas e são bastante discriminadas, embora já em menor grau hoje em dia (GOMES, 2008, p. 24).

Essa estrutura de família nuclear é notória nas tiras de Gervásio e Jandira, cuja construção discursiva acontece com base na relação de três identidades de indivíduos diferentes: mãe, pai e filho³, sendo que a predominância das narrativas gira em torno do provedor, Gervásio: um mecânico, que gosta de beber e cobiçar mulheres que não sejam a sua esposa (o que implica que sua esposa deve ser respeitada!). Características socialmente ligadas ao estereótipo gênero masculino homogêneo, criando um imaginário de um personagem viril. Entretanto,

O corpo viril nas HQs é emblema taxativo do ideal masculino. A maioria dos super-heróis tem corpos perfeitos e com a musculatura bem desenvolvida. Há uma correlação visual de sua força versus aparência do seu corpo. Logo, quanto mais forte, maior o número de músculos aparentes. Homens, por serem homens, são eretos e sempre possuem ombros largos e peitoral definido. A exceção fica com os vilões que tendem a magreza e a envergadura do corpo (BRAGA JR. 2014, p. 136)

³ Apesar de a relação com o filho não ser o foco de nossa análise, é interessante pontuar que em 14 anos de existência do personagem *filho de Gervásio e Jandira*, ele nunca recebeu um nome.

A incongruência do personagem está em sua imagética, pois a sua virilidade é desconstruída com a aparência de um vilão, que é magricelo, ligeiramente envergado, narigudo e parcialmente careca. Características socialmente negativas, no que se refere à beleza masculina – que seriam compensadas se ele fosse rico, mas não é. Mesmo assim, o personagem possui uma legitimidade identitária social, pois atende a certos padrões sociais, os de heterossexualidade, masculinidade e branquitude (MOITA LOPES, 2013).

Notemos que no mundo dos quadrinhos, um gênero da cultura de massa, a estetização do corpo humano busca, salvo pequenas variações, se homogênea em certos aspectos com a finalidade de ser identificada por qualquer leitor, “Tem-se, portanto, uma forte relação dos produtores de quadrinhos com estereótipos sociais. É um esquematismo que relaciona características (visualmente concebidas) às características comportamentais (socialmente estabelecidas)” (BRAGA JR., 2014, p. 131)

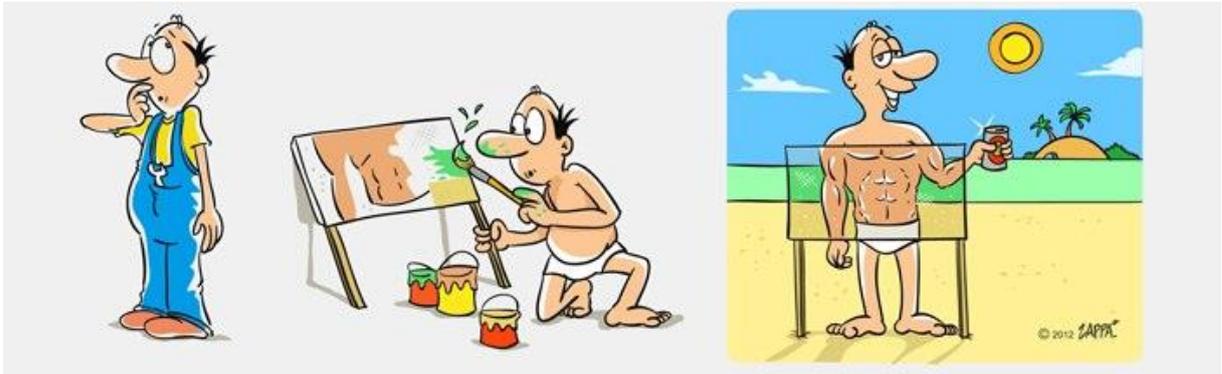
No entanto, essa contradição na construção do personagem, embasada em estereótipos cristalizados socialmente, é um recurso humorístico, em que o protagonista já surge como um ser caricato no mundo das HQs, contradizendo os postulados do heroísmo.

Por se tratar de um gênero de narrativa curta, os estereótipos são recursos que servem de âncora das premissas na construção do sentido. Como não existe uma essência, mas uma construção dada pela sociedade, que rotula modos de agir estanques relacionadas aos sexos, o primeiro fator gerador de comicidade na tirinha é a imagem caricata de Gervásio.

Na tirinha 2, o cartunista cria, humoristicamente, a implicatura de estar o solucionando o “problema” estético de Gervásio para se coadunar um a performance de homem totalmente homogêneo (MOITA LOPES, 2003) a partir de uma imagem socioculturalmente idealizada do corpo. Para não deixar de beber a tão masculina cerveja na praia em dia de calor, Gervásio desenha um quadro de um tórax bem definido e o coloca em sua frente, numa tentativa de identificação com um padrão sociocultural de beleza masculina. A partir do plano visual constatamos que, apesar de humorizada, Gervásio conseguiu o efeito imagético pretendido, o que corrobora com a premissa de que a identidade performática, de fato,

[...] tem a ver com tornar-se e não com ser (Hall 1996, p. 4). Não existe, portanto, a essência do que é ser homoerótico e, na verdade, do que é ser qualquer identidade social. As identidades sociais devem ser entendidas, portanto, como um feixe de traços identitários que coexistem, às vezes de forma contraditória, na construção das diferenças de que somos feitos (MOITA LOPES, 2003, p. 38).

Tira 2



Fonte: www.facebook.com.br/gilberto.zappa

Complementando essa tentativa de estabelecer uma identidade social homogênea, em muitas das tiras (Cf. tiras 3 e 4) em que Jandira não aparece, a composição imagética é de Gervásio olhando para alguma mulher com grandes curvaturas, mais especificamente para seus glúteos, que geralmente são avantajados, reforçando a suposição do estereótipo do homem machão que trata a mulher como objeto, pois mesmo sendo casado, cobiça explicitamente outras mulheres, mostrando-se sempre disponível. O que, de acordo com o conhecimento enciclopédico que temos, é uma prática comum em nossa cultura, apesar de reprovada. É bom salientar que essa aparente homogeneidade do personagem é precível,

em outras palavras, não existe a essência do que é ser homem, assim como não existe fundamento de nenhuma outra identidade social. A masculinidade homogênea é compreendida como um tipo de masculinidade e, na verdade, como uma comunidade imaginada [...] (MOITA LOPES; FABRÍCIO, 2004, p. 12).

Isso se confirma quando, apesar das muitas tentativas, Gervásio não conquista ninguém; acha-se o esperto, utilizando-se de estratégias muito conhecidas, como passar o filtro solar em alguma mulher sozinha na praia, conforme acontece na tirinha 3, em que, ao ser solicitado para passar o filtro solar, Gervásio pensa: “Ela acaba de me ajudar mais uma vez, agora!!!”, ou ficar olhando explicitamente a mulher se abaixar para pegar dinheiro no chão, como na tira 4, em que ao ficar olhando os fundos de uma mulher pegando dinheiro no chão, o personagem pensa: “Eu sou o tipo do cara que fica feliz

quando alguém acha dinheiro na rua!”. Mas, a verdade é que Gervásio é azarão. O personagem repete a sina de muitos brasileiros no dia-a-dia, acha-se “o máximo”, na forma de passar suas “cantadas”, mas não o é, restando-lhe apenas olhar e flertar de uma forma bem machista.

Fazendo uma ponte com os estudos identitários, Moita Lopes (2013) coloca que

[...] como tributários da Modernidade e dos processos de colonização que legitimaram certos modos de vida social referentes ao gênero, à sexualidade, à raça, à etnia, etc., aprendemos e continuamos a repetir discursos que invalidam certas formas de vida apesar de vivermos tempos pós-coloniais e de críticas aos ideais da Modernidade de legitimação de um sujeito único e homogêneo (homem branco, heterossexual e europeu), com base no qual as outridades se constroem. Tal repetição, que atravessa séculos, naturaliza certas formas de vida, seus desejos e seus modos de ser humano, impossibilitando a reconstrução da vida em outras bases na escola e na vida institucional em geral (MOITA LOPES, 2013, p.10).

Tira 3



Fonte: www.facebook.com.br/gilberto.zappa

Tira 4



Fonte: www.facebook.com.br/gilberto.zappa

Outro momento de descontração de Gervásio é na praia, se divertindo sozinho, abordando e apreciando mulheres com base em atributos físicos, entretanto, essas abordagens nunca passam do limite da cobiça explícita. Talvez pela aparência de Gervásio, que não apresenta muitos atributos; ou pela esposa, Jandira, que apesar de ser esposa, dona de casa, conforme os estereótipos de mulher-esposa ditam, apresenta um detalhe peculiar: a imposição pela força física. Muito diferente de ser o *sexo frágil* da relação, Jandira reprime as, talvez, futuras traições do marido pela coerção ou fazendo muitas das suas ameaças com um rolo de macarrão, o que colabora novamente com a precividade do homem homogêneo de Gervásio.

Tira 5



Fonte: www.facebook.com.br/gilberto.zappa

Tira 6



Fonte: www.facebook.com.br/gilberto.zappa

Essa força física de Jandira é explicitada pela maneira como o cartunista a retratou: apesar de não possuir musculatura, Jandira é volumosa, além disso, usa sempre

uma bandana no formato de triângulo – estereótipo de roqueiro/motociclista, uma *bad girl* – e porta sempre sua “arma”: um rolo de macarrão!

Esse perfil imagético de Jandira transgride as suposições que temos, em nosso imaginário coletivo estereotipado sobre mulheres. Isso porque, conforme Moita Lopes (2013) pontua,

[...] a sentença “é uma menina” desencadeia uma série de atos performativos repetidos pela vida da menina/mulher e que provocam efeitos semânticos sobre seu corpo sobre como deve ser, andar, desejar etc., criando uma ideia de substância/essência sobre o gênero feminino, que é, de fato, uma ficção (MOITA LOPES, 2013, p. 243).

Nos quadrinhos, acontece o mesmo, as heroínas são bonitas, sensuais, com olhos grandes, lábios sexy, cabelos longos, bustos cheios, quadris destacados, cinturas bem finas (Cf. AMARO JR. p. 130). Da mesma forma que acontece com Gervásio, Jandira quebra com o estereótipo, apresentando padrões de beleza pouco valorizados em nossa cultura. Buscando explicar a frágil relação de romance entre o casal “associa-se à mulher gordinha e baixinha ao inverso de sensualidade ou a ausência de luta pelo amor (sexual) entre os protagonistas, impossibilidade de efetivação da relação ou simplesmente pela sua inversão de papéis” (AMARO JR, 2014, p. 136).

A essa questão podemos associar o conceito de ficção regulatória, de Butler (2003), que coloca o nosso corpo em repetidas *performances* limitadas pelo que nosso corpo deve e pode fazer, limitadas ao que os outros atribuem ao que fazemos. Sendo assim, Gervásio, numa necessidade de se enquadrar socialmente, não procura a sua mulher por ela não obedecer aos padrões sociais de beleza feminina, pelo contrário, suas imagem e comportamentos são mais associados às pessoas do sexo masculino.

Mesmo assim, Gervásio sempre busca um jeito de fugir dessa imposição da mulher, e procura alimentar sua masculinidade olhando, pelo menos revistas de mulheres nuas (outro padrão do homem hegemônico), o que, é reprimido facilmente pela esposa, que, conforme a tira 6, sem expressar nervosismo, diz: “vamos, lá em casa eu te mostro muito mais!”. Numa interação comum (GRICE, 1982) seria interessante para o marido, pois a mulher estaria querendo mostrar a própria nudez; mas, nesse caso, estando no modo *non-bona-fide* de comunicação (RASKIN, 1985), pela construção visual do rolo de macarrão e a cara de desanimado de Gervásio, criamos a suposição de que ele será punido com força física pelo erro de ter ido olhar revista de “mulher

pelada”. Um caso de manifestação do poder pela força física, uma forma de dominação, “uma noção que implica a dimensão negativa de ‘abuso’ e também a dimensão de injustiça e de desigualdade, isto é, todas as formas ilegítimas de ação e de situação” (VAN DIJK, 2012, p. 28).

Na maioria das tiras referentes à sexualidade, o objeto de desejo de Gervásio não é a sua esposa. Como na tirinha 7, em que Jandira, ao dizer “não vou com a cara dessa aí”, está fazendo uso do sentido *bona-fide* de conversação (RASKIN, 1985), de não gostar da pessoa em si; mas Gervásio concorda com ela no sentido *non-bona-fide*, em que está relacionado *cara* à parte do corpo.

Tira 7



Fonte: www.facebook.com.br/gilberto.zappa

Esse sentido só é possível por se tratar de um texto multimodal, em que o conteúdo imagético complementa o linguístico, para, assim, ser possível entender a ambiguidade do gatilho *cara*. Nessa tira, Gervásio não é penalizado pela mulher, pois, pelo visual, podemos perceber que ele está pensando⁴. De qualquer modo, mesmo estando acompanhado pela esposa, ele está de olhando/contemplando intencionalmente outra mulher, outra vez, ratificando uma masculinidade homogênea (MOITA LOPES, 2003).

⁴ Notemos as diferenças do rabicho do balão de fala, no primeiro quadro, e do balão de pensamento, no segundo quadro, nessa tirinha.

Conclusões

Propomos com essa análise um olhar crítico às dicotomias sobre gênero, demonstrando que cada um, na verdade, supõe e contém o outro. Cada polo não é único, fechado, mas sim plural, fragmentado. Por isso, problematizamos a oposição entre eles e a unicidade de cada um. Os personagens não representam *scripts* de grupos homogêneos, mas sim, identidades performáticas, múltiplas e fragmentadas com o propósito do humor:

[...] a sexualidade é uma de nossas identidades sociais que são socialmente construídas em termos de como aprendemos a nos representar à luz de como os outros nos representam e vice-versa e que, portanto, podemos aprender a nos construir discursivamente em termos de desejo sexual de modos diferentes por toda a vida. A sexualidade é, portanto, dinâmica o que implica que podemos construir objetos diferentes de desejo em momentos diferentes da vida ou em práticas discursivas diferentes: podemos nos posicionar, diferentemente, por meio da *performance* de identidades sexuais diferentes (MOITA LOPES, 2003, p. 4)

Considerando que os textos em quadrinhos têm como objetivo uma construção discursiva de cunho humorístico, as tiras de Gervásio e Jandira, desenhadas por Zappa, transgridem o sexismo para chegarem ao seu propósito comunicativo. Isso porque, apesar de aparentemente as tiras abordarem o humor a partir da mudança de *scripts*, isto é, a partir da inversão das construções estereotipadas sobre ser homem e ser mulher em nossa sociedade, elas, na verdade, constroem os personagens a partir de duas identidades: mulher-esposa, homem-marido que, ao se confrontarem, geram o humor a partir da contraposição de *scripts* em cenas do cotidiano.

Com relação à identidade de Jandira, uma dona de casa, que procura manter o casamento, apesar das *fugas* do marido ela confronta o estereótipo sexista de *sexo frágil*, submisso, e assume o papel de *sexo forte*, enquanto esposa. Isso porque a forma como procura manter o relacionamento não está relacionada à vaidade, a cozinhar melhor ou ao medo, mas à coerção: batendo no marido, utilizando a sua força física contra ele, o que historicamente está relacionado a um comportamento prototípico do homem.

Na esteira dessa construção, a identidade de Gervásio também é complexa. Isso porque, apesar de assumir uma imagem de homem homogêneo (MOITA LOPES, 2003), sendo o provedor da casa, com uma profissão prototipicamente masculina, além

de sempre estar flertando com outras mulheres, Gervásio, ao assumir a identidade de marido, é o *sexo frágil* da relação. Quando não se comporta da forma como sua esposa espera, ele é punido, apanhando, principalmente, com o rolo de macarrão.

Com essas identidades não prototípicas, que confundem comportamentos padrão com não-padrão de cada personagem, as tiras são construídas. Nelas, o principal mecanismo de comicidade é o discurso *non-bonna-fide*, em que o gatilho é levado para o *script* gerador de comicidade por Gervásio.

Fato é que por ser Gervásio o personagem que carrega o *script* do humor nas tiras, podemos entender esses textos como androcentristas, pois as tiras giram em torno do personagem masculino. Outro detalhe importante é que apesar de Gervásio ser o *sexo frágil*, e Jandira ser o *sexo forte* da relação, e adquirir uma postura considerada menos feminina, ambos não deixam de ter o sexo e a sexualidade definidos. Por isso, concordamos com autores como Cameron (2010) de que tanto os homens, quanto as mulheres podem fazer uso da consciência que têm sobre os significados generificados embutidos em modos específicos da fala e do agir a fim de produzir uma gama de efeitos que pretendem. Isso porque as pessoas desempenham gênero de modos diferentes em contextos diferentes.

Referências

BRAGA JR., A. Quadrinhos e gêneros sociais. In: CAPISTRANO JR., R.; LINS, M. da P. P. (Orgs.). *Quadrinhos sob diferentes olhares teóricos*. Vitória: PPGEL-UFES, 2014.

BUTLER, J. *Feminismo e Subversão da Identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003 [1990].

CAGNIN, A. L. *Os quadrinhos: linguagem e semiótica*. São Paulo: Ática, 2014 [1975].

CAMERON, D. Desempenhando identidade de gênero: conversa entre rapazes e construção da masculinidade heterossexual. Tradução de Beatriz Fontana. In: OSTERMANN, A. C.; FONTANA, B. (Orgs.). *Linguagem, Gênero, Sexualidade: Clássicos traduzidos*. São Paulo: Parábola, 2010 [1997].

CRUZ, G. In: ZAPPA, G. *20 anos de Humor!* Histórias, curiosidades, tiras. Vitória: Zappa Criações, 2013.

FEIJÓ, M. *Quadrinhos em ação: um século de história*. São Paulo: Moderna, 1997 [1967].

GIL, B. D. A mulher no léxico da canção do consumo: um discurso polarizado. In: MELO, Iran Ferreira de. (Org.). *Introdução aos estudos críticos de discurso: teoria e prática*. Campinas: Pontes, 2012, p.189-202.

GOMES, J. J. Discurso Feminino: uma análise crítica de identidades sociais de mulheres vítimas de violência de gênero. *Dissertação (mestrado)* – Universidade Federal de Pernambuco. Linguística, 2008.

GRICE, H. P. Lógica e conversação. (Tradução de João Wanderley Geraldi) In: DASCAL, M. (Org.). *Fundamentos metodológicos da linguística: Pragmática*. Vol. 8. Campinas, 1982 [1975].

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomás Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006 [1996].

KRESS, G. *Multimodality: a social semiotic approach to contemporary communication*. New York: Routledge, 2010.

_____; VAN LEEUWEN, T. *Reading images: the grammar of visual design*. London: Routledge, 2006 [1996].

LOURO, G. L. *Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista*. Petrópolis: Vozes, 1997.

MARCUSCHI, L. A. *Cognição, linguagem e práticas interacionais*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007.

MOITA LOPES, L. P. *Identidades fragmentadas: a construção discursiva de raça, gênero e sexualidade em sala de aula*. Campinas: Mercado de Letras, 2002.

_____. (org.). *Discursos de identidades: discurso como espaço de construção de gênero, sexualidade, raça, sexualidade e profissão na escola e na família*. Campinas-SP: Mercado das Letras, 2003.

_____. Da aplicação da Linguística à Linguística Aplicada Indisciplinar. In: PEREIRA, R. C. M.; ROCA, M. *Linguística Aplicada*. São Paulo: Contexto, 2011.

_____. Gênero, sexualidade, raça em contextos de letramento escolares. In: _____. *Linguística Aplicada na modernidade recente: festschrift para Antonieta Celani*. São Paulo: Parábola, 2013, p. 227-247.

_____; FABRÍCIO, B. *Identidades em cheque em narrativas contemporâneas* – VIII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais - A questão social no novo milênio, 3. Coimbra: Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, 2004. Disponível em: http://www.ces.uc.pt/lab2004/inscricao/pdfs/painel64/BrancaFabr_Luiz%20Paulo.pdf

OSTERMANN, A. C.; FONTANA, B. Linguagem, gênero, sexualidade: uma introdução. In: _____ (Orgs.). *Linguagem. Gênero. Sexualidade: clássicos traduzidos*. São Paulo: Parábola, 2010. p. 9-12.

RAMOS, P. *As Faces do Humor: uma aproximação entre piadas e tiras*. São Paulo: Zarabatana Books. 2011.

_____. Gêneros do humor nos quadrinhos. In: CAPISTRANO JR. R.; LINS, M. P. P. (Orgs.). *Quadrinhos sob diferentes olhares teóricos*. Vitória: PPGEL-UFES, 2014.

_____. Estratégias de referenciação em textos multimodais: uma aplicação em tiras cômicas. In: *Ling. (dis)curso*, Tubarão, v. 12, n. 3, p. 743-763, 2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1518-76322012000300005&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: Maço, 2017.

RASKIN, V. *Semantic Mechanisms of humor*. Reidel: Dordrecht, 1985.

_____. Discurso e Poder. In: HOFFNAGEL, Judith; FALCONE, Karine (Org). *Discurso e Poder*. São Paulo: Contexto, 2012.

VAZQUEZ, C. S. G. *A representação da mulher nas imagens publicitárias – O caso Avon: Catálogos ou Catalogadas?* Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade). Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade. Instituto de Humanidades, Artes e Ciências. Universidade Federal da Bahia, 2014.

ZAPPA, G. *20 anos de Humor! Histórias, curiosidades, tiras*. Vitória: Zappa Criações, 2013.

_____. *Facebook*. Linha do tempo. Disponível em: <https://www.facebook.com/gilberto.zappa>. Acesso em janeiro de 2017.

POLÍTICA EDITORIAL

A Revista PERcursos Linguísticos publica 2 (dois) números anualmente e tem como objetivo a publicação de textos científicos nas diversas áreas da Linguística e Linguística Aplicada. Com esse propósito, abre um espaço para a um diálogo acadêmico, que possibilita o debate em torno de diferentes orientações teóricas, transitando desde os paradigmas relacionados com a descrição e a análise linguística até às instigantes perspectivas do discurso e da análise textual, e às questões típicas da ampla área de linguística aplicada.

Por definição da política editorial da Revista, são aceitas contribuições de artigos redigidos em português de pesquisadores doutores, mestres e estudantes de pós-graduação do Brasil e do exterior, bem como estudantes de graduação em conjunto com seus respectivos orientadores .

Os textos submetidos para publicação na revista são avaliados anonimamente por dois pareceristas do Conselho Editorial. Caso o artigo não seja da área de avaliação desses pareceristas, consultores *ad hoc* emitirão o parecer também no sistema de avaliação duplo cego. No caso de discrepâncias na avaliação do artigo, ele será avaliado por um terceiro parecerista. Depois da análise, cópias dos pareceres serão encaminhadas aos autores, juntamente com instruções para modificações, quando for o caso. Os trabalhos que não responderem no devido tempo hábil para resposta, não serão publicados na edição a qual foi inserido. Dados e conceitos emitidos nos trabalhos, bem como a exatidão das referências bibliográficas, são de inteira responsabilidade dos autores. Só será admitido um artigo por chamada por autor(es).

Os artigos podem ser escritos em português, inglês ou espanhol.

Os dados e conceitos contidos nos artigos, bem como a exatidão das referências, serão de inteira responsabilidade do(s) autor(es).

Os originais apresentados não devem ter sido submetidos a outro periódico simultaneamente.

Não serão aceitos artigos de autoria de mais de três autores sem a devida justificativa que deverá ser aceita pelo conselho editorial da PERcursos.

Os direitos autorais referentes aos artigos aprovados serão concedidos, sem ônus, automaticamente à revista PERcursos Linguísticos, a qual poderá então publicá-los com base nos incisos VI e I do artigo 5º da Lei 9610/98.

Os autores devem providenciar autorização para uso das imagens. Caso contrário, será necessário retirá-las e apenas descrevê-las.

Os direitos autorais referentes aos trabalhos aprovados serão concedidos, sem ônus, automaticamente à revista PERcursos Linguísticos, a qual poderá então publicá-los com base nos incisos VI e I do artigo 5º da Lei 9610/98. O trabalho publicado poderá ser acessado pela rede mundial de computadores, sendo permitidas, gratuitamente, a consulta e a reprodução de exemplar do trabalho para uso próprio de quem o consulta. Essa autorização de publicação não tem limitação de tempo, ficando o site da revista responsável pela manutenção da identificação do autor do artigo. Casos de plágio ou quaisquer ilegalidades nos textos apresentados são de inteira responsabilidade de seus autores.

NORMAS PARA PUBLICAÇÃO

O trabalho deve ser digitado em Word for Windows, versão 6.0 ou superior, em papel A4 (21 cm X 29,7 cm), com margens superior e esquerda de 3 cm e direita e inferior de 2 cm, sem numeração de páginas. A fonte deverá ser Times New Roman, tamanho 12, em espaçamento 1,5 entre linhas e parágrafos, com alinhamento justificado. Entre texto e exemplo, citações, tabelas, ilustrações, etc., utilizar espaço duplo.

Os trabalhos devem ter extensão mínima de 10 e máxima de 20 páginas, incluindo todos os dados, como tabelas, ilustrações e referências.

O trabalho deve obedecer à seguinte estrutura:

- Título: centralizado, em maiúsculas com negrito, na fonte 14, no alto da primeira página.
- Nome do(s) autor(es): por extenso, com letras maiúsculas somente para as iniciais, em fonte 12, duas linhas abaixo do título, alinhado à direita, com um asterisco que remeterá ao pé da página para identificação da instituição a que pertence(m) o(s) autor(es).

- **Filiação institucional:** em nota de rodapé, puxada do sobrenome do autor, na qual constem o departamento, a faculdade (ou o instituto, ou o centro), a sigla da universidade, a cidade, o estado, o país e o endereço eletrônico do(s) autor(es).
- **Resumo:** em português e inglês (abstract) para os textos escritos em português; na língua do artigo e em português para artigos escritos em língua estrangeira. Precedido desse subtítulo e de dois-pontos, em parágrafo único, de no máximo 200 palavras, justificado, sem adentramento, em espaçamento simples, duas linhas abaixo do nome do autor.
- **Palavras-chave e keywords:** no mínimo três e no máximo cinco; precedidas desse subtítulo e de dois-pontos, com iniciais maiúsculas, separadas por ponto, fonte normal, em alinhamento justificado, espaçamento simples, sem adentramento, com um espaço simples após o resumo.
- **Texto do artigo:** iniciado duas linhas abaixo das palavras-chave e keywords, em espaçamento 1,5 cm. Os parágrafos deverão ser justificados, com adentramento de 1,25 cm na primeira linha. Os subtítulos correspondentes às seções do trabalho deverão figurar à esquerda, em negrito, sem numeração e sem adentramento, com a inicial da primeira palavra em maiúscula. Os subtítulos obrigatoriamente utilizados (Resumo, Palavras-chave, Abstract, Keywords, Referências) também se submetem a essa formatação. Deverá haver espaço duplo de uma linha entre o último parágrafo da seção anterior e o subtítulo. Todo destaque realizado no corpo do texto será feito em itálico. Exemplos aos quais se faça remissão ao longo do texto deverão ser destacados dos parágrafos que os anunciam e/ou comentam e numerados, sequencialmente, com algarismos arábicos entre parênteses, com adentramento de parágrafo.
- **Referências:** precedidas desse subtítulo, alinhadas à esquerda, justificadas, sem adentramento, em ordem alfabética de sobrenomes e, no caso de um mesmo autor, na sequência cronológica de publicação dos trabalhos citados, duas linhas após o texto. Para referências em geral (de livro, de autor-entidade, de dicionário, de capítulo de livro organizado, de artigo de revista, de tese/dissertação, de artigo/notícia em jornal, de trabalhos em eventos, de anais de evento, de verbete, de página pessoal), seguir a NBR 6023 da ABNT. Os documentos eletrônicos seguem as mesmas especificações requeridas para cada gênero de texto, dispostos em conformidade com as normas NBR 6023 da ABNT; no entanto, essas referências devem ser acrescidas

quando for o caso, da indicação dos endereços completos das páginas virtuais consultadas e da data de acesso a arquivos on line.

Para citações, seguir NBR 10520 da ABNT. Ressalte-se que as referências no texto devem ser indexadas pelo sistema autor-data da ANBT: (SILVA, 2005, p. 36-37). Quando o sobrenome vier fora dos parênteses, deve-se utilizar apenas a primeira letra em maiúscula.

No caso de haver transcrição fonética e uso de fontes do IPA, é necessário usar somente um tipo de fonte: silDoulosIPA, tamanho 12. A fonte pode ser obtida gratuitamente por meio do site: <http://scripts.sil.org/DoulosSIL_download>.

- Anexos, caso existam, devem ser colocados após as referências, precedidos da palavra Anexo, em **negrito**, sem adentramento e sem numeração.

Os trabalhos que não se enquadrarem nas normas aqui expostas serão recusados.

O trabalho (um e somente um por grupo ou por autor) deverá ser submetido pelo site, após cadastro, em dois arquivos digitais, em formato Word for Windows (versão 6.0 ou superior), conforme as normas aqui divulgadas. No texto do primeiro arquivo, em uma folha que anteceda o artigo, devem constar os seguintes dados: nome e endereço completo do(s) autor(es), com telefone, fax e e-mail; formação acadêmica; instituição em que trabalha; especificação da área em que se insere o artigo. No texto do segundo arquivo, deverá ser omitida qualquer identificação de seu(s) autor(es), constando apenas o texto do artigo propriamente.

Serão devolvidos aos autores trabalhos que não obedecerem tanto às normas aqui estipuladas quanto às normas de formatação.

Declaração de Direito Autoral

O autor de submissão à Revista PERcursos Linguísticos cede os direitos autorais à editora da revista (Programa de Pós-Graduação em Linguística - UFES), caso a submissão seja aceita para publicação. A responsabilidade do conteúdo dos artigos é exclusiva dos autores. É proibida a submissão integral ou parcial do texto já publicado na revista a qualquer outro periódico.

Os trabalhos aqui apresentados utilizam a licença Creative Commons CC BY: Attribution-NonCommercial- NoDerivatives 4.0 International. Para mais informações, verificar:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>