

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOLOGIA E LÍNGUA
PORTUGUESA**

**TIRAS CÔMICAS E PIADAS:
DUAS LEITURAS,
UM EFEITO DE HUMOR**

Paulo Eduardo Ramos

Tese apresentada ao programa de pós-graduação em Filologia e Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Hudinilson Urbano

SÃO PAULO

2007

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOLOGIA E LÍNGUA
PORTUGUESA**

**TIRAS CÔMICAS E PIADAS:
DUAS LEITURAS,
UM EFEITO DE HUMOR**

Paulo Eduardo Ramos

SÃO PAULO

2007

AGRADECIMENTOS

A Deus, por tudo

A Rubens e Maria Alice, meus pais, que se sacrificaram para que os três filhos
pudessem estudar

(papai gostaria de ter escutado algumas das piadas usadas nesta tese)

A Luiz e José, meus irmãos, e Palu e Valéria, minhas cunhadas, pela ajuda, paciência e
atenção que sempre tiveram comigo

Ao Dr. Hudinilson Urbano, por toda a dedicação, disponibilidade e companheirismo;
mais do que um orientador, tornou-se um pai teórico e um amigo

A todos os que me ajudaram de alguma forma na construção desta tese e cujos nomes não
cito com medo de cometer a injustiça do esquecimento

A todos vocês, os meus sinceros agradecimentos

RESUMO

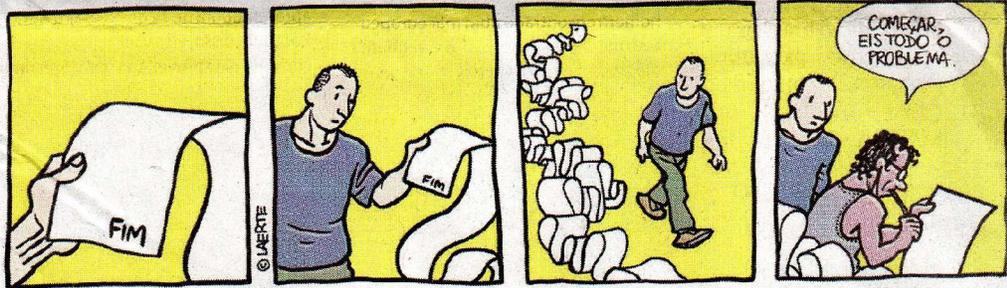
O objetivo deste trabalho é fazer uma aproximação teórico-prática entre tiras cômicas e piadas. Defende-se a idéia de que ambas compartilham estratégias textuais semelhantes para provocar efeito de humor. A pesquisa revela também que há características comuns na composição dos dois gêneros. Pelo caráter interdisciplinar dos objetos de estudo - que envolvem elementos verbais orais, verbais escritos e visuais -, fez-se necessária a utilização de diferentes campos teóricos. Da Lingüística, utilizamos os elementos ligados às Teorias do Texto, que trabalham o processo de formação do sentido dentro de um ponto de vista sociocognitivo interacional e que permitem um diálogo com outros campos científicos afins, como a Análise da Conversação, o estudo dos gêneros, as teorias da narrativa e os estudos sobre imagens. Das diferentes teorias do humor, extraem-se os elementos constituintes do texto humorístico, em especial o princípio da incongruência, que quebra a expectativa do leitor/ouvinte, gerando humor. As idéias lingüístico-humorísticas são debatidas nos capítulos da Parte I. A parte seguinte é dedicada a uma releitura de teorias da área da Comunicação que trabalham diferentes pesquisas sobre histórias em quadrinhos, que abarcam as tiras cômicas. Com base em conceitos claros do que sejam piada e tira cômica, bem como quais são as estratégias utilizadas pelos dois gêneros, parte-se para a aplicação dos conceitos em um *corpus* de 40 tiras, análise que compõe a terceira parte do estudo.

Palavras-chave: tiras cômicas; piadas; humor; histórias em quadrinhos; texto

ABSTRACT

The aim of this thesis is to study theoretical and practical similarities between comic strips and jokes. The idea is to defend that both of them share similar text strategies to provoke humor effect. The research reveals that there are common characteristics in both genres composition. By the interdisciplinary character of the objects of study – which involve oral, written and visual verbal elements, - it was necessary to make use of different theoretical areas. From Linguistic, we took elements related to the Text Theories, which deal with the sense formation process inside of an interactional social-cognitive viewpoint and allow a dialog with other kindred scientific areas, such as the Conversation Analysis, the study of genres, narrative theories and studies about images. From the different humor theories, it was extracted components of humoristic text, specially the incongruence principle, which breaks the reader/listener expectance, making humor. The linguistic-humoristic ideas are debated in the chapters of Part I. The following part is dedicated to reading of the Communication area theories which deal with different researches about comics, including the comic strips. Based on a clear concepts of what are jokes and comic strips, as well as what are strategies used by both genres, we went for concepts application in a *corpus* of 40 strips, being this analysis the third part of the study.

Keywords: comic strips; jokes; humor; comics, text



SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
PARTE I – TEXTO, SENTIDO E PIADAS	11
Capítulo 1 - A CONSTRUÇÃO DO SENTIDO.....	13
1.1 - Os primeiros passos teóricos.....	15
1.2 - Os princípios de interpretabilidade.....	19
1.3 - O modelo sociocognitivo-interacional.....	28
1.4 - Fatores de coerência.....	35
1.5 - Fechando as idéias.....	43
Capítulo 2 – OS SIGNOS VISUAIS NO TEXTO.....	48
2.1 – Imagem.....	50
2.2 – Relendo o signo de Saussure.....	53
2.3 – Expressividade.....	59
2.4 – A Semiologia de Barthes.....	66
2.5 – O signo visual de Cagnin.....	70
2.6 – O modelo de Kress e Leeuwen.....	73
2.7 – Grupo Mu: os signos do signo visual.....	77
2.8 – Fechando as idéias.....	81
Capítulo 3 – GÊNERO.....	87
3.1 – O modelo clássico.....	89
3.2 – Normativo x Não-normativo.....	91
3.3 – Os gêneros do discurso de Bakhtin.....	93
3.4 – Diferentes perspectivas de gênero.....	94
3.5 – Gênero e hipergênero.....	102
3.6 – Fechando as idéias.....	108

Capítulo 4 – TEORIAS SOBRE PIADAS.....	112
4.1 – O que é uma piada?.....	113
4.2 – Os primeiros estudos sobre o riso e o cômico.....	118
4.3 – As teorias da incongruência.....	123
4.4 – Fechando as idéias.....	135
Capítulo 5 – LEITURA CRÍTICA DE PIADAS.....	140
5.1 – Duas piadas orais.....	141
5.2 – Duas piadas escritas.....	151
5.3 – Duas tiras cômicas.....	159
5.4 – Fechando as idéias.....	162
PARTE II – QUADRINHOS E TIRAS CÔMICAS.....	168
Capítulo 6 – A LINGUAGEM DOS QUADRINHOS.....	170
6.1 – Uma linguagem autônoma.....	170
6.2 – Quadrinho ou vinheta: a cena narrativa.....	173
6.3 – Personagens: a ação narrativa.....	183
6.4 – O tempo na linguagem dos quadrinhos.....	195
6.5 – O espaço na linguagem dos quadrinhos.....	200
6.6 – O papel da cor na narrativa.....	209
6.7 – Fechando as idéias.....	212
Capítulo 7 – A REPRESENTAÇÃO DA ORALIDADE NOS QUADRINHOS...213	
7.1 – Balões e representação da fala.....	213
7.2 – A caracterização da fala e do som nos quadrinhos.....	228
7.3 – O uso expressivo das onomatopéias.....	238
7.4 – Fechando as idéias.....	242

Capítulo 8 – OS GÊNEROS DOS QUADRINHOS.....	244
8.1 – O gênero e os quadrinhos.....	246
8.2 – A questão do formato.....	251
8.3 – Caricatura.....	256
8.4 – Charge.....	261
8.5 – Cartum.....	265
8.6 – Histórias em quadrinhos.....	268
8.7 – Tiras.....	272
8.8 – Fechando as idéias.....	286
Capítulo 9 – TEORIAS SOBRE AS TIRAS CÔMICAS.....	290
9.1 – Disjunção e mudança de isotopia.....	295
9.2 – Teorias do humor nas tiras cômicas.....	299
9.3 – A tira cômica como gênero.....	304
9.4 – Fechando as idéias.....	311
PARTE III – LENDO TIRAS CÔMICAS.....	316
Capítulo 10 – LEITURA CRÍTICA DE TIRAS CÔMICAS.....	318
10.1 – A articulação entre os signos.....	321
10.2 – A articulação entre os quadrinhos.....	326
10.3 – O processo coesivo dos objetos-de-discurso.....	329
10.4 – O elemento verbal no processo de leitura.....	335
10.5 – Fechando as idéias.....	340
Capítulo 11 – ANÁLISE DE TIRAS CÔMICAS.....	343
11.1 – Descrição do corpus.....	343
11.2 – Cascão.....	345
11.3 – Classificados.....	352
11.4 – Níquel Náusea.....	362
11.5 – As Cobras.....	370

CONCLUSÃO.....379

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....387

BIBLIOGRAFIA SOBRE O CORPUS.....403

ANEXOS.....405

Anexo 1 – Tiras Cascão.....406

Anexo 2 – Tiras Classificados.....410

Anexo 3 – Tiras Níquel Náusea.....414

Anexo 4 – Tiras As Cobras.....418

Anexo 5 – Normas para transcrição.....421

INTRODUÇÃO

“Eu era acusado clandestinamente de pesquisar o ‘lixo’ cultural”¹. O depoimento é do jornalista, professor e pesquisador José Marques de Melo (Melo, 2005, p. 134). A frase fazia referência à resistência que sofreu na academia ao realizar estudos sobre quadrinhos a partir de 1967. Num primeiro momento, Melo e um grupo de colaboradores realizaram as pesquisas na Faculdade de Jornalismo Cásper Líbero, em São Paulo. No começo da década de 1970, ele transferiu a experiência para a Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP), onde estimulou a criação de uma disciplina específica sobre história em quadrinhos.

O relato de Melo descreve a forma como a comunidade científica via as pesquisas a respeito de histórias em quadrinhos. Havia um tom de desqualificação do novo objeto de análise. É uma visão que encontra reforço em Vergueiro (2006, p.17), ao descrever a postura dos intelectuais da época diante dos quadrinhos: “Eles simplesmente não os consideraram dignos de atenção. Com isso, colocaram um ponto final no assunto, afirmando que as histórias em quadrinhos definitivamente não pertenciam ao meio acadêmico”. É nesse cenário que se inserem dois dos primeiros estudos lingüísticos sobre os quadrinhos.

Cagnin publicou em 1975 o resultado de sua dissertação de mestrado, produzida anos antes na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. O autor define a imagem e o texto como elementos constituintes da linguagem e, a partir daí, faz uma minuciosa descrição dos quadrinhos. A obra é vista ainda hoje como um dos mais completos estudos sobre o assunto e se tornou referência para as pesquisas seguintes.

Preti (1973), em artigo publicado na *Revista de Cultura Vozes*, procurou mostrar como era feita a caracterização dos níveis de fala nas histórias em quadrinhos. Usou como material de pesquisa revistas da personagem Mônica, de Mauricio de Sousa.

O lingüista aprofundou os estudos referentes à sociolingüística e à oralidade, tornando-se, a exemplo de Cagnin, referência para abordagens futuras. Curiosamente, não retomou os quadrinhos em projetos futuros. Cagnin, ao contrário, tornou-se professor da ECA e estimulou uma série de pesquisas com o tema. No começo da década de 1990, criou com outros professores o Núcleo de Pesquisas de Histórias em Quadrinhos da USP, pioneiro no país. O enfoque dos estudos científicos, no entanto, era mais voltado às

¹ Uma primeira versão deste texto foi publicada na revista Estudos Lingüísticos XXXV (RAMOS, 2006a)

características da linguagem como veículo de comunicação de massa. O olhar lingüístico-textual ficou de lado e só retornaria na metade da década de 90, ganhando especial destaque neste século.

As razões que motivaram pesquisas com histórias em quadrinhos a partir dos anos 1990 ainda precisam de investigação mais detalhada. Supomos que pelo menos dois pontos exerceram algum tipo de influência:

- 1) a inclusão da linguagem nas práticas pedagógicas dos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs), elaborados pelo governo federal;
- 2) a presença dos quadrinhos nos exames vestibulares, em especial no da Universidade Estadual de Campinas.

A primeira questão da UNICAMP sobre o tema é de 1990. Os organizadores pela prova de língua portuguesa apresentaram aos candidatos esta tira cômica:



Figura – Hagar

A tira -cujos personagens foram criados pelo americano Dik Browne em 1973- mostra um diálogo entre Hagar e Eddie Sortudo. Os organizadores do vestibular pediam que os candidatos respondessem a três perguntas: 1) como Eddie Sortudo esperava que Hagar interpretasse sua pergunta; 2) como Hagar de fato interpretou a pergunta de seu amigo; 3) o que torna a pergunta ambígua na forma em que se apresenta. Deram também aos vestibulandos um glossário. Explicavam o que era “goulache” (prato típico húngaro, que consiste em ensopado de carne e verduras, temperado com páprica) e quem era Helga

(a esposa de Hagar). Os estudantes tinham de perceber que havia no texto uma ambigüidade causada por um artifício sintático: a elipse verbal na construção “dor no estômago” (algo para causar/curar dor no estômago). O personagem Eddie Sortudo esperava algo para curar; Hagar entendeu que fosse algo para provocar dor.

A ambigüidade gerava uma leitura inesperada, causadora do efeito de humor. Os responsáveis pela prova repetiram o uso de tiras cômicas nos anos seguintes (no vestibular de 2007, havia uma questão sobre o tema). Trocavam os personagens e os autores, mantinham a premissa inaugurada em 1990: que estratégia textual gerava o humor? Não coincidentemente, as tiras em quadrinhos foram usadas em vestibulares de outras universidades, públicas ou não.

A FUVEST (seletivo para a Universidade de São Paulo) utilizou o recurso em 1997. As primeiras edições do ENEM (Exame Nacional do Ensino Médio) também apresentavam testes com base em tiras cômicas. Em todos os casos, assim como nos da UNICAMP, pedia-se que os candidatos explicassem a origem do humor.

A presença de quadrinhos nas provas de vestibular e a inclusão do tema nos PCNs levaram a linguagem dos quadrinhos para dentro da escola e para a realidade pedagógica do professor. Surgiam novos problemas. O principal deles: pode-se usar quadrinhos no ensino? A resistência vista na década de 1970 parecia ainda presente. Aguilera (1997, p. 382), ao trabalhar com tiras cômicas em comunicação do GEL (Grupo de Estudos Lingüísticos do Estado de São Paulo), evidenciava ecos do problema: “seleccionamos um tipo de texto que, polêmico, por ser censurado por uns, questionado por outros e adotado por terceiros, está, há algum tempo, conquistando um lugar de destaque na escola: o texto humorístico sob a forma de tira cômica”.

Percebida a presença dos quadrinhos na escola, começava uma demanda por respostas. Era questão de tempo até que o assunto repercutisse nas universidades.

O que corrobora tal leitura é a quantidade de produções sobre a presença dos quadrinhos na sala de aula, em particular nos últimos anos. São estudos que procuram trabalhar dois aspectos em geral:

- 1) apresentação de possíveis práticas a serem utilizadas nas aulas de Língua Portuguesa;

- 2) descrição da linguagem dos quadrinhos para que o professor saiba o que é balão, onomatopéia e outras características.

Vergueiro (2006) vai mais além: fala da necessidade de uma “alfabetização” no gênero, de modo a melhor compreendê-lo, assim como se fala em “alfabetização digital” neste início de século 21. Cumprem esses dois itens trabalhos como o de Higuchi (2002), Mendonça (2002), Neves (2003), Passarelli (2004), Ramos (2006c) e, de forma mais aprofundada, Silveira (2003), que aplicou e descreveu práticas pedagógicas feitas com alunos do ensino fundamental II. A hipótese que permeou todas as dinâmicas era deslocar a perspectiva de que os quadrinhos fossem apenas uma leitura recreativa. Ao contrário, procurou demonstrar que são transdisciplinares e que requerem o que convencionou chamar de “saber-olhar”. Caberia ao docente estimular o ato de ler dos alunos, intercalando e analisando os dois códigos, o visual e o verbal. Os quadrinhos, no seu entender, estariam longe de serem uma leitura simplória.

Dois dados corroboram o aumento no número de pesquisas. Ramos (2006a) levantou artigos da revista *Estudos Linguísticos*, do GEL, entre 1995 e 2005, 11 anos portanto. Foram publicados ao menos dez trabalhos sobre o tema, que podem ser agrupados nos seguintes campos teóricos:

- 1) educação;
- 2) estudo dos quadrinhos como gênero;
- 3) pesquisa de estratégias textuais, discursivas ou semióticas de formação do sentido.

Embora não constasse no levantamento de artigos do GEL, Ramos acrescentou um quarto ramo de estudos:

- 4) representação da oralidade nos quadrinhos.

O campo teórico tem como principal expoente trabalho de Eguti (2001), um mestrado defendido na Universidade de São Paulo. A autora constatou uma série de

estratégias usadas na linguagem dos quadrinhos para representar a oralidade. O estudo, de certa forma, deu seqüência a um ramo de pesquisas lingüísticas iniciado quase três décadas antes por Preti e que não vinha sendo explorado até então.

Vergueiro e Santos (2006) averiguaram o acervo de dissertações e teses defendidas na USP desde a fundação da Universidade. A pesquisa foi feita por meio do sistema de busca bibliográfico DEDALUS (utilizado nas bibliotecas da instituição). A pesquisa adotou como critério trabalhos indexados pela palavra-chave “quadrinhos”.

O resultado mostrou 30 pesquisas realizadas na USP. Outra constatação: o número de trabalhos científicos aumentou sensivelmente a partir da década de 1990. Reproduzimos o resultado a seguir:

- 1970-1979 = 3 pesquisas (10%)
- 1980-1989 = 4 pesquisas (13,4%)
- 1990-1999 = 10 pesquisas (33,3%)
- 2000-2005 = 13 pesquisas (43,3%)

De 1990 a 2005, houve 23 trabalhos, contra sete das décadas anteriores. É três vezes mais. Outra leitura é que a tendência é de aumento no número de estudos. Neste século, foram 13 pesquisas, três a mais do que na década anterior. O comportamento é reforçado por outro dado: em 2006, foram defendidas outras sete teses na USP (quatro na área de comunicação; as demais versavam sobre história, educação e geografia). Esta tese é a primeira pesquisa de 2007.

Este estudo pretende aprofundar o tema proposto pelas questões de vestibular, como a da UNICAMP, lida há pouco. Se as tiras cômicas utilizam estratégias lingüísticas para produzir um efeito de humor inesperado dentro uma narrativa, no que diferem de uma piada? Em outros termos: a tira cômica funciona como uma piada?

Nosso objetivo geral é estudar tiras cômicas e piadas de um ponto de vista lingüístico-textual. Nossa hipótese é que as tiras apresentam estratégias textuais de construção do sentido semelhantes às das piadas, assim como características muito próximas, a ponto de constituir um híbrido de história em quadrinhos e piada.

Os poucos trabalhos que existem sobre o assunto sinalizam, de forma mais ou menos explícita uma tendência: a de ver as tiras como textos de humor, que utilizam mecanismos de diversas ordens para criar um desfecho diferente do apresentado no início da narrativa. É o que se depreende de pesquisas como as de Cagnin (1975), Souza (1997), Marcelino (2003), Santos (2002, 2004), Inocente (2005) e Marcelino (2005). Ramos, em diferentes momentos (2004, 2005, 2006b, 2006c), tem defendido que há mais semelhanças do que diferenças entre os dois gêneros e que as tiras tendem a utilizar estratégias textuais muito próximas às das piadas produzidas na língua escrita. O autor aponta uma diferença elementar: a presença da imagem.

Entendemos que a discussão pode ser ampliada.

Uma primeira pergunta: piadas escritas e orais apresentam outras diferenças além do código (oral ou escrito) em que são produzidas? Se sim, tais diferenças chegam a configurar gêneros diferentes? Piadas orais utilizam recursos verbais prosódicos e gestuais. Esses elementos expressivos não são vistos também nas tiras? Não seria, então, mais uma semelhança entre os dois textos? Se ambas possuem duas leituras para produzir um efeito de humor (uma séria e outra não séria ou jocosa), como dizem autores como Gil (1991), as tiras não seriam uma outra maneira de as piadas se apresentarem?

Esse é o assunto geral desta tese.

Os objetivos específicos deste estudo são: discutir as tiras cômicas como um objeto de estudo lingüístico-textual; inserir a questão da imagem como um dos elementos utilizados no processo de construção do sentido; constatar que a escrita apresenta recursos expressivos verbais, visuais e verbo-visuais para representar a oralidade; aproximar teorias do humor ao campo lingüístico-textual, bem como aplicá-las às tiras cômicas; iniciar uma discussão de leitura da tira cômica sob a ótica da Teoria do Texto.

Os objetivos serão desenvolvidos em três Partes e passarão pelas seguintes etapas:

- 1) definição de texto e discussão das estratégias lingüístico-textuais utilizadas para a formação do sentido (capítulo 1);
- 2) inserção dos signos visuais como um dos elementos utilizados no processo de construção do sentido textual (capítulo 2);

- 3) busca por uma definição de gênero que não ignore a forma como piadas e tiras cômicas são produzidas e percebidas no processo sociocognitivo-interacional (capítulo 3);
- 4) discussão sobre teorias ligadas ao humor e busca por um modelo teórico que atenda, ao mesmo tempo, às necessidades desta pesquisa e abarque os demais campos da lingüística-textual (capítulo 4);
- 5) aplicação do modelo teórico num grupo restrito de piadas orais e escritas, de modo a evidenciar os recursos expressivos utilizados por ambas; a discussão vai evidenciar se configuram ou não gêneros específicos (capítulo 5);
- 6) transposição do modelo teórico das piadas para as tiras cômicas; para isso, há a necessidade, antes, de um estudo lingüístico delas (há pouquíssima literatura sobre o assunto), que evidencie as características da linguagem e permita a análise futura do *corpus* (capítulos 6 e 7);
- 7) aplicação do modelo de gênero às produções feitas em quadrinhos; a discussão pretende evidenciar as características das tiras cômicas, sua definição e onde elas se situam em relação às demais formas de apresentação dos quadrinhos (capítulo 8);
- 8) com clareza sobre os recursos da linguagem e com um conceito claro do que sejam tiras cômicas, parte-se para a discussão sobre os poucos estudos sobre elas; o debate teórico objetiva aproximar as pesquisas com o modelo teórico de piada adotado anteriormente (capítulo 9);
- 9) para ler o *corpus*, faz-se necessário entender, antes, como se processa o mecanismo de leitura da tira cômica; é uma aplicação dos elementos da linguagem às teorias lingüístico-textuais e a outras, específicas sobre leitura de imagens (capítulo 10);
- 10) é a análise do *corpus* propriamente dita, formado por 40 tiras de quatro autores brasileiros diferentes (dez de cada um), escolhidas por apresentarem entre si características de produção distintas (capítulo 12°).

Percebe-se que o estudo tem um caráter interdisciplinar, dada a peculiaridade do *corpus*, que agrega características verbais escritas, representação de elementos orais verbais

e não verbais e apresentação de signos de ordem visual (icônicos, plásticos e de contorno). Por isso, fez-se necessária a incursão por diferentes campos teóricos. O eixo comum é a premissa de que o texto utiliza diferentes estratégias para produzir sentido, o que nos aproxima da área das Teorias do Texto (ou Lingüística Textual) e ao princípio de que um texto, oral ou escrito, é produzido sociocognitivamente na interação.

A essa perspectiva se somam outras, como as pesquisas sobre gênero, as Teorias do Humor, as Teorias da Narrativa, a Análise da Conversação, a Sociolingüística Interacional e os diferentes estudos sobre os quadrinhos, feitos em sua maioria com enfoque voltado para a área científica da comunicação (são obras que têm de ser rediscutidas sob um enfoque lingüístico-textual).

Para facilitar o entendimento dos temas abordados, a tese foi organizada em 11 capítulos, cada um abordando um ponto específico, que será evidenciado no início da leitura de cada um deles. Ao final da leitura dos capítulos, haverá uma síntese com os pontos revelantes para esta pesquisa. A exceção será o capítulo 11, cujo fechamento de idéias será feito no item seguinte, Conclusão.

Também objetivando facilitar a compreensão desta tese, os 11 capítulos foram agrupados em três eixos básicos:

- Parte I - Texto, sentido e piadas (capítulos de 1º a 5º);
- Parte II - Quadrinhos e tiras cômicas (do 6º ao 9º);
- Parte III – Lendo tiras cômicas (10º ao 11º).

Por mais que haja uma parte específica para a análise, esta será feita paulatinamente ao longo de toda a tese, ora pelas discussões teóricas, ora pela análise de exemplos, visuais ou escritos, tirados de acervo pessoal do autor (salvo algumas poucas exceções, que serão evidenciadas quando for o caso).

O ponto central que deve servir de bússola para orientar toda a leitura, vale reforçar, é que tiras cômicas e piadas utilizam as mesmas estratégias para produzir efeito de humor no texto.

O professor Antônio Cândido, no prefácio do livro de Cagnin (1975, p. 13), dizia que aquela obra trazia “uma contribuição de excelente qualidade para a nossa ainda

modesta bibliografia sobre as histórias em quadrinhos”. Mais de trinta anos depois, a literatura lingüística sobre o assunto ainda é tímida. Ficou, porém, menos tímida. A expectativa é que este estudo possa trazer mais algumas contribuições.

PARTE I

TEXTO,
SENTIDO,
E PIADAS



CAPÍTULO 1

A CONSTRUÇÃO DO SENTIDO

Hoje você é quem manda / Falou, tá falado / Não tem discussão, não / A
minha gente hoje anda / Falando de lado / E olhando pro chão, viu / Você
que inventou esse estado / E inventou de inventar / Toda a escuridão /
Você que inventou o pecado / Esqueceu-se de inventar / O perdão
Apesar de você / Amanhã há de ser outro dia / Eu pergunto a você / Onde
vai se esconder / Da enorme euforia / Como vai proibir / Quando o galo
insistir / Em cantar / Água nova brotando / E a gente se amando / Sem
parar (...)
Apesar de você / Amanhã há de ser / Outro dia / Você vai ter que ver / A
manhã renascer / E esbanjar poesia / Como vai se explicar / Vendo o céu
clarear / De repente, impunemente / Como vai abafar / Nosso coro a
cantar / Na sua frente

A letra acima é um trecho da música “Apesar de você”, de Chico Buarque. A canção foi composta por ele em 1970, ano em que voltava ao Brasil. O cantor tinha se exilado na Europa com a família dois anos antes. Foi aconselhado a ir ao exterior após ter sido preso, sob a acusação de conspirar contra o regime militar brasileiro, que vigorou entre 1964 e 1985. O presidente, à época, era Emílio Garrastazu Médici, que ocupou o cargo entre 1969 e 1974. Foram os anos mais duros da ditadura. Aumentaram a censura, as torturas e as mortes.

O retorno de Chico Buarque ocorreu no mesmo ano em que a seleção brasileira de futebol vencia pela terceira vez uma Copa do Mundo. Isso estimulou o governo militar a incentivar um sentimento de amor pelo país, política que tinha como publicidade o bordão “Brasil: ame-o ou deixe-o”. Foi nesse momento histórico que o compositor elaborou a

canção “Apesar de você”. Para surpresa dele, a letra foi aprovada pelos responsáveis pela censura prévia, exigida aos meios culturais. O disco com a música vendeu cem mil cópias.

Foi quando um jornal sugeriu quem seria o “você”, citado na letra. A referência seria ao próprio presidente Médici. Os militares, então, invadiram a gravadora e destruíram todos os discos. Só não eliminaram a matriz, que foi a base para a regravação da música, anos depois. Chico Buarque teria respondido na ocasião que o “você” se tratava de uma mulher muito autoritária. Era uma forma de camuflar o real alvo da crítica, o próprio regime militar. Por isso, a preocupação em mostrar que as pessoas estavam com medo (“A minha gente hoje anda / Falando de lado / E olhando pro chão, viu”) por causa de uma política autoritária (“Hoje você é quem manda / Falou, tá falado / Não tem discussão, não”; “Como vai proibir”). A letra sugere também que a situação é passageira, e que todos, um dia, vão vivenciar uma virada (“Apesar de você / Amanhã há de ser / Outro dia”).

Há, no texto, uma dupla referência: uma mulher autoritária, de um lado, e um regime autoritário, de outro. Embora as duas interpretações sejam possíveis, o contexto se torna essencial para desvendar as reais intenções do autor da canção. Se a letra fosse inserida em outro contexto, com outra situação interativa, poderia ter uma terceira leitura, também possível. É o que ocorreu em fevereiro de 2005, quando foi assinado o Protocolo de Kyoto. Criado em 1997, o acordo prevê a redução gradativa de poluentes químicos emitidos na atmosfera. Dos países desenvolvidos, só um não assinou: os Estados Unidos, responsáveis então por 25% da emissão de gases em todo o mundo. O argumento do presidente norte-americano à época, George W. Bush, é que a adesão prejudicaria a economia estadunidense.

O posicionamento de Bush acarretou várias críticas. Um grupo internacional de preservação do meio ambiente adotou a música “Apesar de você” para protestar contra a decisão. “A canção, traduzida para o inglês, é uma cutucada no presidente dos EUA. A intenção é mostrar que, apesar de Bush, o acordo vingou” (PINHO & MENCONI, 2005, p. 70). A mesma letra instaura um novo referente, o presidente norte-americano, o que leva a uma nova leitura textual. Ele passaria a ser o autoritário, porque teria se recusado a assinar o protocolo de redução de gases. A escuridão, mencionada logo no início da música, seria a poluição causada pelos gases. Apesar disso (ou apesar de você, Bush), haveria esperança para o planeta. Um dia, a questão ambiental iria melhorar. Haveria “água nova brotando” e

todos veriam o “céu clarear”, conseqüência da união entre as nações em torno do Protocolo de Kyoto. É uma interpretação perfeitamente possível, embora bem diferente da intenção original, que não poderia, evidentemente, ter sido planejada por Chico Buarque.

Como se nota, o sentido de um texto, qualquer que seja o texto, depende de uma série de fatores, inclusive externos a ele. O sentido está muito atrelado ao contexto em que foi produzido, bem como às pessoas envolvidas na interação. O resultado final pode, inclusive, ser interpretado de uma maneira diferente da pretendida. Não ocorre apenas com a canção de Chico Buarque. Os mal-entendidos são outro exemplo: alguém diz algo que é percebido de um jeito completamente distinto por outro. E as duas leituras seriam coerentes para ambas as pessoas, que teriam articulado elementos diferentes no processamento textual.

Falar do sentido de um texto é falar de uma série de elementos que se articulam para produzir coerência dentro de uma situação interacional. O contexto e as informações processadas na mente do leitor e do produtor, inclusive seus próprios valores pessoais específicos, também interferem nesse processo. A percepção teórica de que a construção do sentido envolve diferentes estratégias começou a ser moldada na década de 1980 e se confunde com a trajetória da Lingüística Textual ou Teoria do Texto, em especial no Brasil. Os conceitos de texto e coerência estão no centro da discussão.

1.1 - Os primeiros passos teóricos

Bernárdez (1982, p. 33-34) credita a Coseriu a primeira aparição do termo “lingüística do texto”. Coseriu, em artigo produzido em 1967, defendia que o real objeto de estudos da Lingüística estaria no falar, e não no sistema da língua, como defendia Saussure. As pesquisas deveriam se preocupar com a linguagem em atividade, o que seria percebido por meio da fala. “Existe, desse modo, uma lingüística do texto, ou seja, do falar no nível particular (que é também estudo do ‘discurso’ e do respectivo ‘saber’). A chamada ‘estilística da fala’ é, justamente, uma lingüística do texto” (COSERIU, 1979, p. 214).

Coseriu postulava que esse princípio de análise deveria levar em conta a determinação - “todas as operações que, na linguagem em atividade, se realizam para dizer algo acerca de algo como os signos da língua” (op. cit., 1979, p. 215) - e o entorno, tudo o orienta e dá sentido ao falar, como a situação, a região espacial, o contexto e todo o

universo de significações que envolvem o discurso em si. “Em geral, uma lingüística propriamente funcional não pode descurar os entornos, nem mesmo os ‘extraverbais’, pois as funções reais não ocorrem na língua abstrata, mas no falar concreto” (op. cit., 1979, p. 236). O estudo de Coseriu foi retomado por outros autores, como Urbano (1974, p. 101-134), que fez referência ao conceito de entorno, traduzido pelo autor como “entornos”.

O princípio de que a língua deve ser vista em uso está no cerne do surgimento da atual Lingüística Textual. Bernárdez (1982, p. 15-51) relata que se tratava de uma busca por algo além da frase. É como se fosse uma longa escada, em que o texto estivesse perto do último degrau, num patamar mais alto. O primeiro degrau seria a frase. Cada passo dado na direção do texto acrescentaria um elemento novo, que o afastaria da frase em si.

O primeiro passo teria sido nas décadas de 1960 e 1970 e teve a preocupação inicial de ultrapassar o limite da frase. Era a chamada *análise transfrástica*. O objetivo ainda não era analisar o texto em si, mas sim as relações entre diferentes enunciados. “O que se percebeu, em primeiro lugar, foi justamente a necessidade de ultrapassar os limites da frase, para dar conta de certos fenômenos como: referenciação, elipse, repetição, seleção dos artigos (definido e indefinido), concordância de tempos verbais, relação semântica entre frases não ligadas por conectivo, vários fatos de ordem prosódica e assim por diante” (KOCH, 2001, p. 72). Um exemplo:

A opinião é do escritor, autor de livro sobre o ex-presidente, que voltou ao país depois de período no exterior

Quem voltou ao país? O escritor ou o ex-presidente? O pronome “que” pode retomar tanto um quanto outro. Há um caso de co-referência, que deveria ultrapassar os limites da frase para ser resolvido. Caso isso não fosse possível, o texto seria incoerente, sem sentido. A noção de coerência, nesse primeiro momento teórico, ainda estava muito atrelada à de coesão (vista como a articulação usada para retomar os referentes entre as frases). Um trecho que não fosse coeso seria, em tese, incoerente.

O modelo começou a ser questionado quando se percebeu que há várias situações que extrapolam a articulação sintática. É o caso das frases ligadas por justaposição. Algo como as manchetes de telejornal. Um caso: “Resgatadas vítimas da tragédia. As equipes de

busca trabalharam a noite toda”. Há uma ligação entre as duas frases, mas não há conectivo. Mesmo assim, a leitura de ambas em seqüência produz sentido. O leitor constrói a relação entre as sentenças. Bernárdez (1982, p. 28-31) vê também necessidades externas à Lingüística, que se somaram a esse cenário. Áreas ligadas à tradução e à documentação começaram a considerar o contexto extralingüístico para resolver questões como ambigüidade. Ou seja, também extrapolaram os limites frasais. Havia a necessidade de subir mais um degrau.

Teve início, então, um segundo movimento teórico, o de criar *gramáticas textuais*. Em vez de fazer a análise partindo da frase para o texto, o texto é visto como a unidade hierarquicamente maior, tornando-se o objeto de análise. Esse modelo era mais semântico e menos sintático. E dialogava com o gerativismo. Imaginava que o leitor teria uma competência inata, textual, aos moldes da competência lingüística, desenvolvida por Chomsky. Todos os usuários da língua teriam, então, habilidades para: 1) perceber os elementos que constituem um texto e que levam à sua coerência; 2) constatar a completude textual, ou seja, perceber sua delimitação, onde começa e termina; 3) diferenciar as várias “espécies de textos” (FÁVERO & KOCH, 1998, p. 14).

As idéias da gramática textual começaram a ser revistas quando se percebeu que o texto não era um todo homogêneo, com características estáveis de sentido. Segundo Bentes (2001, p. 251),

isso significou um deslocamento da questão: em vez de dispensarem um tratamento formal e exaustivo ao objeto “texto”, os estudiosos começaram a elaborar uma teoria do texto, que, ao contrário das gramáticas textuais, preocupadas em descrever a competência textual de falantes/ouvintes idealizados, propõe-se a investigar a constituição, o funcionamento, a produção e a compreensão dos textos em uso.

Ocorre o que Koch (2004, p. 13-20) chamou de “virada pragmática”, que subiria mais um degrau rumo ao texto. Uma das influências estaria na Teoria dos Atos de Fala, preocupada com as intenções do falante dentro de uma situação de comunicação. Abandona-se a perspectiva de análise de uma sentença em si e parte-se para a busca de respostas para o que o falante quis dizer. Um exemplo muito citado é o de “a porta está

aberta”. Pode ser apenas uma simples asserção de que a porta está efetivamente aberta. Mas a frase pode indicar também uma sugestão para que a tal porta seja fechada. O sentido varia conforme a intenção de quem fala. Na prática, a corrente teórica levou os lingüistas a analisar a língua em uso, dentro de um contexto. Essa leitura encontra reforço em Brandão (2001a, p. 59-69), que vê na pragmática um rompimento com a semântica clássica, baseada na lógica e nos conceitos de verdadeiro e falso. A corrente teórica teria instaurado uma preocupação no sujeito dentro de uma instância discursiva.

Outra influência, citada por Koch (2000a, p. 12-15; 2001, p. 422-425; 2004, 13-20) e Bernárdez (1982, p. 53-74), é a da Teoria da Atividade Verbal, de origem russa. Nessa linha teórica, toda atividade verbal seria social e teria um motivo, um plano e um resultado. “Assim sendo, toda atividade lingüística seria composta por: um enunciado, produzido com dada intenção (propósito), sob certas condições necessárias para o atingimento do objetivo visado e as conseqüências decorrentes da realização do objetivo” (KOCH, 2001, p. 422).

A crítica levantada por Brandão (2001a, p. 62) é que o modelo pragmático peca por ser excessivamente centrado no indivíduo. “É uma visão idealista da subjetividade que tem no locutor a fonte, que se supõe autônoma, do dizer e, conseqüentemente, do sentido.” Essa crítica, segundo a autora, vale também para o modelo de enunciação imaginado por Benveniste (1989, p. 68-80, p. 81-90), que centra a análise no sujeito. “A enunciação é este colocar em funcionamento a língua por um ato individual de utilização” (op. cit., p. 82). A preocupação do autor é se afastar de análises de enunciados em si, desprovidos de significação, para trabalhar o processo de produção desses enunciados. Ver a língua em funcionamento faz emanar um locutor, representado por um EU, que pressupõe um alocutário, TU. Emanam também as percepções dêiticas do momento da fala (um agora) e do local de produção (aqui), que auxiliariam no estabelecimento do tempo verbal. Eu, por exemplo, escrevo agora nesta folha. Percebe-se quem é o locutor, quando escreveu e onde o fez. Esse seria o momento enunciativo.

O principal questionamento de Brandão é que a língua em uso não é um ato individual, mas coletivo. Esse comentário, feito principalmente aos pragmáticos, valeria também para a Teoria da Atividade, segundo Koch (2000a, p. 24-27; 2001, p. 423). O interlocutor desempenharia papel importante no processo de intelecção dos sentidos pretendidos pelo escritor/falante, produzindo inferências sobre os enunciados. “Nenhum

texto apresenta de forma explícita toda a informação necessária à sua compreensão: há sempre elementos implícitos que necessitam ser recuperados pelo ouvinte/leitor por ocasião da atividade de produção do sentido” (op. cit., 2000, p. 26).

Por isso, a influência da pragmática esteve atrelada a outra virada teórica, a *cognitiva*. Os estudos lingüísticos passaram a ver o texto como um processo que envolve tanto quem o produz como quem o compreende. O processamento de toda ação lingüística envolveria, então, um elemento cognitivo.

Com a tônica nas operações de ordem cognitiva, o texto passa a ser considerado resultado de processos mentais: é a abordagem procedural, segundo a qual os parceiros da comunicação possuem saberes acumulados quanto aos diversos tipos de atividades da vida social, têm conhecimentos representados na memória que necessitam ser ativados para que sua atividade seja coroada de sucesso.

(KOCH, 2004, p. 21)

A abordagem procedural, citada por Koch, toma como base o trabalho de Beaugrande e Dressler (1981), autores que ajudaram a dar vários passos na escada rumo ao texto. E que iniciaram um novo ponto de vista sobre a coerência.

1.2 - Os princípios de interpretabilidade

Beaugrande e Dressler (2001) procuram se contrapor ao gerativismo e à linha de abordagem da Gramática do Texto. Os autores entendem que o texto é produzido em um sistema interativo, ou seja, o uso da língua não é um ato isolado, centrado apenas em quem produz a atividade verbal (já há influência das idéias de Bakhtin, autor que será discutido mais à frente). A proposta do modelo procedural é ver o texto como um processo em que vários elementos funcionam juntos, sendo atualizados de forma cognitiva durante a produção textual. Os dois pesquisadores afirmam que é como se o texto fosse um problema a ser resolvido. O sentido derivaria, então, de uma série de hipóteses mentais ativadas durante o processamento textual, várias delas inferidas pelo leitor/ouvinte. Seriam os

critérios de textualidade (expressão posteriormente revista para “princípios de textualidade”, segundo KOCH, 2004, p. 29).

Cada princípio seria um conhecimento mental utilizado pelos usuários da língua na atividade interativa. Seriam sete ao todo. Dois seriam mais evidentes no texto, a coesão e a coerência. Os demais, no usuário. Seriam a intencionalidade, a aceitabilidade, a informatividade, a situacionalidade e a intertextualidade.

A *intencionalidade* envolveria as estratégias utilizadas pelos produtores do texto para expressar seu objetivo (ou intenção) na interação. É um pouco do que foi abordado pelos pesquisadores dos atos de fala, mas com ressalvas. A Teoria dos Atos de Fala é considerada incompleta por Beaugrande e Dressler (1981, p. 118). Os dois autores entendem que os atos apenas reproduzem regras em uma situação de comunicação convencional, ao contrário das *máximas conversacionais* de Grice, que estariam atreladas a um atividade cooperativa entre os parceiros do processo de comunicação.

Para Grice (1982, p. 81-103), nem sempre o que se diz é o que é efetivamente dito. Num diálogo como “O São Paulo jogou ontem? / Venceu por três a zero”, caberia ao ouvinte/leitor a tarefa de entender que o time de futebol São Paulo jogou ontem e que venceu a partida por três a zero. Mais ainda: teria de entender que houve uma partida. A construção propõe uma significação que deveria ser entendida por meio de uma implicatura, uma informação implícita que é inferida no enunciado. Para que o conteúdo do trecho seja bem compreendido, falante e ouvinte deveriam colaborar um com o outro, o que Grice chamou de *princípio da cooperação*.

O princípio estaria vinculado ao acompanhamento de quatro procedimentos, as chamadas máximas conversacionais:

- Máxima da quantidade
Associada à quantidade de informação a ser fornecida. Deve-se dizer o suficiente à situação, procurando não ser mais informativo do que o necessário.
- Máxima da qualidade
Deve-se dizer apenas o que for verdadeiro (ou que não seja falso) e que se possa provar.

- Máxima da relação
Deve-se dizer apenas o que for relevante à conversação.
- Máxima de modo
Baseia-se no que o autor chamou de “supermáxima”: “seja claro”. A ela estariam relacionadas outras orientações, como evitar obscuridade, ambigüidades, ser prolixo e ordenado.

Não seguir as máximas seria uma violação do princípio de cooperação e comprometeria o sentido da conversação. Mas há casos em que alguma delas é abandonada intencionalmente. Como a da qualidade, para produzir ironia. O exemplo que o autor dá é a frase “ele é um excelente amigo” (GRICE, 1982, p. 96). Se a máxima da qualidade não for seguida e a informação não for verdadeira, o falante deveria querer informar o oposto do que o trecho sugere. O interlocutor teria de formular a implicatura de que se trataria de uma ironia, que, na verdade, a pessoa em questão de nada tem de excelente amigo. O não-seguimento das máximas seria, então, contrabalanceado por uma implicatura conversacional. Haveria outros elementos necessários para o sucesso comunicativo:

1) o significado convencional das palavras usadas, juntamente com a identidade de quaisquer referentes pertinentes; 2) o Princípio da Cooperação e suas máximas; 3) o contexto, lingüístico ou extralingüístico, da enunciação; 4) outros itens de seu conhecimento anterior (background); e 5) o fato (ou fato suposto) de que todos os itens relevantes cobertos por 1-4 são acessíveis a ambos os participantes, e ambos sabem ou supõem que isto ocorra.

(op. cit., 1982, p. 93)

Brown e Yule (2003, p. 32) lembram que o importante nas máximas conversacionais não é preenchê-las por completo num texto, mas sim encontrar qual ou quais delas são relevantes para a produção do sentido.

Para Beaugrande e Dressler, a idéia de cooperação é importante para discutir a “contraparte da intencionalidade” (como diz KOCH, 2004, p. 42): a *aceitabilidade*. O produtor do texto teria um planejamento (intenção) manifestado na ação discursiva, que

pressupõe a colaboração de seu interlocutor no processo interativo. Parte-se do princípio de que o texto seja coeso e coerente e que o leitor/ouvinte vá se esforçar para entendê-lo como tal. Se isso não ocorrer, pode comprometer a cooperação, afetar (em parte ou integralmente) os princípios de textualidade e o sentido. Intencionalidade e aceitabilidade estão muito vinculadas, assim como ambas estão associadas aos conceitos de coesão e coerência.

A *informatividade* é outro dos princípios de textualidade. Seria o princípio encarregado de apresentar idéias novas ao leitor/ouvinte. Os autores a vêem no que chamam de “probabilidade contextual”, que seria de três ordens: 1ª) informação mais previsível ou óbvia, que gera baixo grau de informatividade; 2ª) excesso de informação nova e imprevisível gera alto grau de informação, podendo até parecer incoerente; 3ª) um meio-termo entre os dois gera um grau mediano de informação. Caberia aos usuários da língua a busca por um equilíbrio, de modo a dosar informações novas e velhas (KOCH, 2004, p. 20).

Os parceiros da interação acionariam diversos elementos cognitivos para controlar a estabilidade informacional, como a comparação com dados do mundo real, o contexto imediato, a expectativa gerada pelo molde do texto em si (que lemos como gênero). Algumas dessas características seriam necessárias para um leitor adequar cognitivamente uma piada, como no caso a seguir:

A moça entra na delegacia e anuncia:

- *Acabo de ser violentada por um débil mental.*
- *E tem certeza que era mesmo um débil mental?*
- *Certeza absoluta. Tive que ensinar tudo a ele.*

O leitor/ouvinte teria de acionar diferentes informações para compreender o texto. Ter ciência de que é uma piada é um dos primeiros passos. Isso anteciparia a percepção de que se trata de um texto de humor e criaria uma expectativa de leitura nesse sentido. Do contrário, a comparação dos elementos textuais com os do mundo real bloquearia (o termo usado por BEAUGRANDE e DRESSLER é “blocked”) a fluidez informacional e comprometeria a compreensão. Ninguém imaginaria que uma mulher teria de ensinar um homem com debilidade mental a violentá-la. Se não ficasse claro que se trata de uma piada, haveria uma contradição entre o que ocorre no mundo com o que é apresentado no texto.

Dois pontos a serem observados. O primeiro é que o desfecho da piada apresenta uma situação inusitada, inesperada, a de que a personagem teve de ensinar ao outro como violentá-la. Isso implicaria um excesso de elementos novos no texto e um alto grau de informação. O outro ponto é que os dois extremos da interação, o produtor e o interlocutor, tiveram de compartilhar informações comuns para efetivar a cooperação textual, tal qual dizia Grice. Em outras palavras, ambos acionaram *conhecimentos partilhados* ou *compartilhados* (KOCH & TRAVAGLIA, 1993, p. 67; op. cit., 2002, p. 77), que determinariam as informações já dadas no texto em oposição a outras, novas. “Os elementos textuais que remetem ao conhecimento partilhado entre os interlocutores constituem a informação “velha” ou dada, ao passo que tudo aquilo que for introduzido a partir dela constituirá a informação nova trazida pelo texto” (op. cit, 2002, p. 77).

Como se vê, o texto está atrelado à situação de uso. O leitor/ouvinte faz uma analogia entre o que observa no texto com o que percebe no mundo real, que lhe serve de parâmetro. Beaugrande e Dressler chamaram essa articulação de mediação, elemento integrante do quarto princípio de textualidade, a *situacionalidade*. “É a partir dos conhecimentos que temos que vamos construir um modelo do mundo representado em cada texto –é o universo (ou modelo) textual” (op. cit., p. 76).

Na prática, prevê o acesso mental de diferentes conceitos ou modelos cognitivos globais (termos de FÁVERO, 2000, p. 62-63 e KOCH & TRAVAGLIA, 1993, p. 63). Entre eles, estariam os *frames* e os *scripts*:

- *Frames*

Senso comum sobre um determinado conceito central. Um exemplo de Fávero (2000, p. 64): o frame “festa de aniversário” ativaria na mente da pessoa uma série de elementos, como bolo, presentes, roupas bonitas, festa. É muito usado por Goffman (2001), autor que voltaremos a abordar no capítulo 5º.

- *Scripts*

Descreve uma seqüência ou rotina de ações de uma situação estereotipada dos participantes da interação. Tomando o mesmo exemplo da festa de aniversário, ela iria prever a arrumação do local, a chegada dos convidados, os cumprimentos pela passagem de mais um ano de vida, o recebimento dos presentes, as conversas descontraídas, as velas no bolo, todos os presentes cantam parabéns, comem o bolo e vão embora.

Haveria outros modelos, como o *esquema* (seqüência de ações em progressão), o *plano* (ações usadas para alcançar determinado propósito) e o *cenário* (adequação à cena onde ocorre a interação). O ponto central, defendido por Koch num outro momento teórico (2004, p. 56), é que os modelos globais estabelecem estereótipos ou protótipos, apreendidos cognitivamente.

Pode-se dizer que as noções de prototipicidade e de estereotipia vêm se aproximando do conceito de esquemas ou modelos sociocognitivos, isto é, das formas de representação dos conhecimentos pelos membros dos grupos sociais, de acordo com suas práticas culturais, suas atitudes com relação a essas práticas e aos atores sociais, variáveis espaço-temporais, 'props' e outros elementos as constituem como tais (frames, scripts, cenários etc.)

Tais modelos estariam também atrelados a um *conhecimento de mundo* ou *enciclopédico*, acionado no processamento textual. Alguns autores também o chamam de *conhecimento prévio*, que englobaria diferentes ordens de conhecimento, inclusive o de mundo (FÁVERO, 2000, p. 70-72; KLEIMAN, 2002, p. 13-27).

Também estariam incluídos no modelo cognitivo os *esquemas* ou *superestruturas*, princípio desenvolvido por Van Dijk (2000, p. 122-157), autor que trouxe, segundo Koch, várias contribuições para a consolidação da Lingüística Textual. A superestrutura seriam regras globais a que alguns textos estariam sujeitos. O narrativo, por exemplo, traria a seqüência orientação, complicação, resolução, avaliação e coda (o autor se baseia em leitura de Labov e Walesky). O texto jornalístico noticioso iniciaria com uma manchete, uma síntese do assunto principal no primeiro parágrafo (chamado "lead"), as informações

de “background” ou históricas sobre o evento noticiado. Algumas dessas regras seriam mais rígidas, outras menos.

Beaugrande e Dressler (1982, p. 184-185) falam de *tipos de texto*, que apresentariam um domínio funcional. Embora admitam que possam existir outros tipos, eles mencionam especificamente o descritivo, o narrativo e o argumentativo. O domínio não impediria uma mescla dos diferentes tipos num mesmo texto. Um pronunciamento de um político é um tipo argumentativo, mas nada impede que use no discurso uma história com um início e um fim, permeada por minúcias de cada trecho e personagem. Haveria o domínio da argumentação, misturada entre narração e descrição. O diálogo entre os tipos textuais seria uma das formas de *intertextualidade*, o quinto princípio de textualidade proposto pelos autores. O princípio seria, em linhas gerais, a dependência dos parceiros da interação ao conhecimento de outros textos, escritos ou orais.

Koch vê níveis de intertextualidade, em que um texto dialoga com o intertexto (texto-fonte). Haveria uma relação implícita e outra explícita:

A intertextualidade será explícita quando, no próprio texto, é feita menção à fonte do intertexto, como acontece nas citações, referências, menções, resumos, resenhas e traduções, na argumentação por recurso à autoridade, bem como, em se tratando de situações de interação face a face, para encadear sobre ele ou contraditá-lo. Por outro lado, a intertextualidade será implícita quando se introduz no texto intertexto alheio, sem qualquer menção da fonte, com o objetivo quer de seguir-lhe a orientação argumentativa, quer de colocá-lo em questão, para ridicularizá-lo ou argumentar em sentido contrário.”

(op. cit., 2004, p. 146)

A Fuvest, instituição que seleciona alunos para a Universidade de São Paulo, pediu na prova de redação de 2005 o tema “descatracalização da vida”. O neologismo era uma metáfora para que os estudantes dissertassem sobre as restrições ou impedimentos que existem na sociedade (as catracas) que deveriam ser superados (ou descatracalizados). A palavra tinha sido criada por um grupo artístico que fez de uma catraca enferrujada um monumento na região central de São Paulo. O tema da prova, aplicada em 10 de janeiro

daquele ano, foi o assunto de uma publicidade publicada pelo Banco Itaú dois dias depois no jornal *O Estado de S. Paulo*: “Vestibulando, descatracalize sua vida. Abra uma conta no Itaú”. Os caracteres da propaganda eram todos brancos, com exceção do neologismo, escrito em amarelo (o que indica um natural destaque na leitura). É direcionado ao estudante, que estabelece uma relação intertextual explícita com o intertexto do vestibular da Fuvest.

Outro exemplo. O filme “Perto Demais”, lançado no Brasil no dia 21 de janeiro de 2005, mostra as relações cruzadas entre dois casais, os protagonistas do longa-metragem. Uma reportagem publicada no dia da estréia descrevia o enredo assim: “O problema é que os quatro personagens - Alice, que ama Dan, que ama Anna, que não sabe se ama Larry - são interpretados, respectivamente, por Natalie Portman, Jude Law, Julia Roberts e Clive Owen”. A brincadeira do texto remonta ao início do poema “Quadrilha”, de Carlos Drummond de Andrade: “João amava Teresa que amava Raimundo que amava Maria que amava Joaquim que amava Lili que não amava ninguém”. Há intertextualidade, mas no nível do estilo. Seria, então, uma intertextualidade implícita, que exigiria um conhecimento anterior por parte de quem lia a reportagem.

Os dois últimos princípios de textualidade de Beaugrande e Dressler, como já foi comentado, estariam centrados na superfície do texto, e não nos interlocutores. A idéia central da *coesão* é que há uma articulação entre os termos, que pode ser de curta extensão (casos de ligação sintática entre sentenças) ou de longa extensão (padrões de reutilização dos referentes). A interligação seria percebida por meio de hipóteses baseadas no funcionamento do texto. Os autores citam as operações de dependência sintática (articulação entre orações, por exemplo), recorrência de termos (como a repetição, que teria baixo grau de informatividade), paralelismo de estruturas, paráfrases e uso de pro-formas, palavras vazias que podem ter seu conteúdo preenchido. Todos seriam necessários para a progressão temática do texto.

As pro-formas poderiam ser nominais ou pronominais, caso da anáfora (quando recupera um referente já mencionado no texto) e da catáfora (quando antecipa o referente). Outro recurso seria a elipse, também determinada pela situação de uso. Casos de co-referência, que estavam no centro das primeiras críticas ao modelo da análise transfrástica,

seriam resolvidos por meio do conhecimento de mundo. Como no exemplo a seguir, extraído de uma notícia de jornal publicada em São Paulo:

Às 18h de ontem, Vandelã Garcia se preparava para fechar seu açougue, na avenida Padre Maria, a poucos metros do largo 13 de Maio, em Santo Amaro (zona sul), quando um boi invadiu a casa de carnes. Correndo, derrubou prateleiras, assustou clientes e funcionários e foi em direção a Orlando, funcionário do açougue que estava salgando carne seca nos fundos. Ele não teve dúvida: saiu correndo e se trancou no banheiro, onde permaneceu até as 21h45.

(FOLHA DE S.PAULO, 26 de outubro de 2005, p. C10)

A pro-forma pronominal “ele”, indicada em **negrito**, pode retomar tanto Orlando, o funcionário do açougue, quanto o boi que invadiu a casa de carnes. O conhecimento de mundo vai mostrar que um boi dificilmente sairia correndo e se trancaria no banheiro, permanecendo lá por quase quatro horas. Vê-se que a coesão estaria muito atrelada à idéia de coerência. Uma estaria pressuposta na outra. Koch (2002a, p. 27) vê uma série de possibilidades coesivas no co-texto (superfície do texto). Em linhas gerais, podem ser resumidas em dois mecanismos: a coesão remissiva ou referencial (referência a outros elementos presentes ou inferíveis em movimentos prospectivos e retrospectivos) e a coesão seqüencial (articulação semântico-pragmática entre elementos do texto).

A *coesão*, o sétimo princípio de textualidade, é construída por meio de operações que façam um texto adquirir sentido. Em tese, dizem Beaugrande e Dressler, haveria apenas um sentido textual, formado dentro do senso comum. Situações ambíguas ou polissêmicas (palavra com mais de um sentido dentro do contexto) não configurariam um “não-texto”. Seriam casos em que o leitor não conseguiu ativar cognitivamente todas as informações necessárias para estabelecer coerência. Não há, por consequência, um texto incoerente por si.

A exemplo da coesão, os autores defendem a idéia de que o leitor/ouvinte tem de lançar hipóteses para ativar os conhecimentos exigidos para produzir o sentido pretendido pelo produtor/falante, de modo a identificar o tópico abordado. As hipóteses seriam construídas a partir da superfície textual para, em seguida, serem construídas por meio de

inferências e do acionamento de modelos cognitivos globais (já expostos). Ressalte-se que essas operações estão intrinsicamente ligadas ao contexto em que são utilizadas, leitura que encontra reforço em Brown e Yule (2003, p. 27-67).

Os sete princípios de textualidade de Beaugrande e Dressler exerceram grande influência na consolidação da Lingüística Textual enquanto ciência. A importância da obra encontrou eco em trabalhos dos primeiros teóricos brasileiros a abordar o assunto, caso de Marcuschi (1983), Fávero e Koch (1998) e Fávero (2000). Marcuschi (1983, p. 15-25), como também lembra Koch (2004, p. 44), acrescenta mais um item aos princípios: os *fatores de contextualização*. Trata-se do entorno físico e situacional que envolve o texto. Segundo o autor, não são essenciais para a textualização, mas “são elementos que contribuem para equacionar alternativas de compreensão” (op. cit., p. 16). Para ele, estão entre os fatores a assinatura, a fonte usada no texto, a data de veiculação, os elementos gráficos usados, o título, o autor do texto. Scliar-Cabral (2003, p. 27), anos depois, usou um outro termo para se referir a esses elementos: *pré-leitura*. Embora distintos, vemos os conceitos como equivalentes.

A Lingüística Textual começa a se consolidar e é vista como a ponte que une outras ciências ligadas ao texto. Ela adquire, então, um *status* interdisciplinar, mediado pelo texto e pelos fatores externos que interferem no processo de produção cognitiva e interacional (BERNÁRDEZ, 1982, p. 637-646).

O texto se confirma como unidade de análise. Mas a coerência ainda é vista como um princípio de textualidade na superfície textual. É necessário dar mais um passo na escada teórica da disciplina.

1.3 - O modelo sociocognitivo interacional

Nas décadas de 1980 e 1990, novas idéias começam a ganhar corpo entre as ciências lingüísticas ligadas ao texto. A primeira delas é que as operações estratégicas não são feitas exclusivamente na mente das pessoas. Há um elemento externo, social, que interfere no processamento cognitivo. Nas palavras de Koch (2004, p. 31),

Isto quer dizer que muito da cognição acontece fora das mentes e não somente dentro delas: a cognição é um fenômeno situado. Ou seja, não é simples traçar o ponto exato em que a cognição está dentro ou fora das mentes, pois o que existe aí é uma inter-relação complexa. Voltar exclusivamente para dentro da mente à procura da explicação para os comportamentos inteligentes e para as estratégias de construção do conhecimento pode levar a sérios equívocos.

A perspectiva teórica de que o conhecimento é construído na interação e ligado a aspectos sociais teve grande influência do círculo de autores ligados ao russo Bakhtin. Essas idéias, como evidencia Faraco (2003), foram construídas ao longo de diversas obras. Usamos duas delas, que julgamos serem relevantes para entender as linhas mestras da perspectiva teórica: *Marxismo e filosofia da linguagem* (2002) e *Os gêneros do discurso* (2000, na coletânea *Estética da criação verbal*).

Bakhtin vê no enunciado concreto (que pode ser lido como texto ou discurso, segundo BARROS, 2001, p. 21-40) o centro dos estudos sobre a linguagem, visão que confronta a linha teórica que se limitava a análises de frases desvinculadas da realidade, que o autor chamou de objetivismo abstrato. O enunciado, para ele, é a unidade real de comunicação e a base da significação, porque está inserido num contexto histórico-social de uso. “O sentido de uma palavra é totalmente determinado por seu contexto. De fato, há tantas significações possíveis quantos contextos possíveis” (2002, p. 106). Um exemplo hipotético: não basta saber apenas a formação, a sintaxe ou as várias maneiras de pronunciar uma frase como “fogo”. Em uso, pode indicar o fogo em si, conotar desdém por alguém, fazer alusão a chamuscas e perigo.

Não apenas as palavras, mas o enunciado em si, como um todo, tem de ser entendido atrelado ao seu contexto social e ao princípio dialógico. O conceito de *dialogismo* está na base de seus estudos. Em qualquer uso da linguagem, há sempre a presença do outro, mesmo que pressuposta. O outro é essencial para o processo de interação comunicativa. O autor russo defende que o modelo emissor (ativo) / receptor (passivo) nada mais é do que um esquema ficcional ou ideal. Numa situação real, o ouvinte interfere na comunicação. Ele ouve, acrescenta informações, critica, concorda, discorda; tem o que Bakhtin chamou de *compreensão responsiva ativa*. Se pergunto algo como “este texto está

interessante?”, parto do princípio de que existe alguém a quem dirijo a questão, e que ela será compreendida. A partir da resposta, elaboro minha fala. Caso o interlocutor diga “sim, o texto está interessante”, posso direcionar a conversa para um caminho. Se a resposta for não, a tendência é que argumente sobre os porquês do desinteresse. O interlocutor pode ainda surpreender: “por que você fez essa pergunta?”, ou simplesmente fazer um gesto, ou se calar. Em qualquer alternativa, a resposta irá moldar e direcionar a fala seguinte.

Para Bakhtin, não é possível pensar o uso verbal sem a presença do outro. Quando se escreve um texto, imagina-se um possível leitor, e esse leitor interfere na forma como escrevo. Uma carta a ser lida por um adolescente tende a ser informal, com gírias e palavras menos rebuscadas (o autor modifica o seu texto para torná-lo mais acessível ao outro); o mesmo conteúdo de carta, agora produzido para um médico, tenderia à formalidade (novamente, o outro está presente no processo interacional de produção). O mesmo princípio valeria para a fala. Ajusta-se à língua em razão do outro.

Como se vê, o princípio dialógico não se limita aos diálogos face a face. É um conceito mais amplo, que envolve os participantes em quaisquer atividades interacionais. Nas palavras de Bakhtin,

Esta relação específica que liga as réplicas do diálogo é apenas uma variante da relação específica que liga enunciados completos durante o processo da comunicação verbal. Esta relação só é possível entre enunciados provenientes de diferentes sujeitos falantes. Pressupõe o outro (em relação ao locutor) membro da comunicação verbal.

(op. cit., 2000, 294-295)

Essa premissa, na leitura de Faraco, poderia ser aplicada às várias formas de textos existentes:

O Círculo [de Bakhtin], portanto, olha para o diálogo face-a-face do mesmo modo que olha para uma obra literária um tratado filosófico, um texto religioso –como eventos de grande intreração sociocultural de qualquer grupo humano; como espaços de vida da consciência

socioideológica; como eventos atravessados pelas mesmas forças dialógicas.

(op. cit., 2003, p. 60)

Barros (1999a; 2001) entende que haja um duplo dialogismo: entre enunciador/enunciatário e entre discursos. O primeiro prioriza a interação entre os sujeitos sociais; o sentido surge a partir dessa interação. O diálogo entre falantes, um dos casos analisados pela Análise da Conversação, enquadra-se nessa perspectiva. A segunda forma de dialogismo - entre discursos - indica um diálogo entre os vários textos da cultura existentes, presentes numa determinada produção oral ou escrita. Esse diálogo é que daria origem aos textos, e não o contrário. Em suma: num texto, haveria vozes de outros textos. O diálogo entre discursos pode ser explícito (polifonia, visto por Barros como um subgrupo do dialogismo) ou camuflado, implícito (texto monofônico). O discurso poético - que inclui as mais variadas manifestações artísticas - seria, por excelência, polifônico. Essas idéias podem ser aproximadas à noção de intertextualidade explícita e implícita, discutida anteriormente.

Sintetizando: para Bakhtin, a língua é uma atividade social e historicamente marcada, produzida na interação dialógica (em sentido amplo) entre participantes, na qual o outro interfere no processo de produção de sentido. A atividade de comunicação ocorre por meio de enunciados relativamente estáveis, inseridos em práticas cotidianas de comunicação, chamadas por ele de gêneros do discurso (que serão discutidos no capítulo 3).

Os novos conceitos teóricos levaram à premissa de que o processamento textual passa a ser construído em conjunto, dentro da interação, e não isoladamente. Isso acarretou uma nova “mudança de rota” (expressão usada por KOCH e CUNHA-LIMA, 2004, p. 269). A Linguística Textual passou a ser vista dentro de uma perspectiva, que englobava os princípios sociais e interativos, sem deixar de lado o aspecto cognitivo. A atividade textual começou a ser entendida como um fenômeno social e historicamente situado, que prevê uma inter-relação entre mente e elementos externos a ela, dentro de uma atividade conjunta entre os usuários da língua (ou seja: dentro de uma atividade interativa, e não em atos independentes e isolados). O sentido surge nesse conjunto de processos, articulados no

texto pelo autor/falante e leitor/ouvinte. O sentido não existe em si, mas é construído. É dessa forma que deve ser compreendido o conceito de texto.

A produção de linguagem constitui atividade interativa altamente complexa de produção de sentidos, que se realiza, evidentemente, com base nos elementos lingüísticos 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 a sua reconstrução - e a dos próprios sujeitos - no momento da interação verbal.

(KOCH, 2004, p. 33)

Essa nova perspectiva recebeu o nome de *sociocognitivismo-interacional*.

Com base no novo modelo, Koch (2004, p. 43) levanta três questionamentos aos princípios de textualidade de Beaugrande e Dressler. Primeiro: se prevalece o princípio interativo, “não faz sentido a divisão entre fatores ‘centrados no texto’ e ‘centrados no usuário’, já que todos estão centrados simultaneamente no texto e em seus usuários” (op.cit., 2004, p. 43). Segundo questionamento: há outros princípios de textualidade que podem ser considerados, além dos indicados pelos autores. Terceiro: a coerência não está centrada no texto nem é um fator de textualidade; é algo maior e mais amplo, sendo o resultado de uma série de operações feitas no processo de produção do sentido.

Os dois últimos questionamentos trazem algumas conseqüências de ordem teórica. A coerência passa a ser um princípio de interpretabilidade do texto, idéia que, segundo Koch e Elias (2006, p. 189), começou a ser postulada por Mondada, em 1983. No entender das autoras,

sempre que for possível aos interlocutores construir um sentido para o texto, este será, para eles, nessa situação de interação, um texto coerente. Ou seja, sempre que se faz necessário realizar algum cálculo de sentido, com apelo a elementos contextuais em particular os de ordem sociocognitiva e interacional, já estamos entrando no domínio da coerência.

(op. cit., 2006, p. 189)

O escritor Ruy Castro lançou mais de uma obra com frases ditas por personalidades ao longo do tempo. Uma delas: “os monstros foram os melhores amigos que já tive”. Numa primeira olhada, o trecho poderia parecer sem sentido. É comum as pessoas terem medo de monstros, e não manterem com eles uma relação fraternal. Mas, se entendermos que o enunciado está inserido num livro de frases e que a autoria é do ator Boris Karloff, o sentido começa a se cristalizar e o leitor processa a coerência. Karloff foi o intérprete mais famoso do monstro Frankstein no cinema. Estreou o primeiro longa-metragem em 1931 e fez várias seqüências, entre elas “A noiva de Frankstein”, em 1935, e “O filho de Frankstein”, em 1942. Ter feito o papel de monstro e contracenado com outras figuras ligadas ao terror ajudaram a construir sua carreira. Com esses dados, percebe-se que a frase fazia uma brincadeira com sua trajetória e contava que o interlocutor (leitor, no caso) tivesse todas as informações extrafrase para entender o real sentido do trecho. A coerência, portanto, é construída, não dada de antemão, e envolve diferentes estratégias.

O mesmo raciocínio vale para a relação entre coerência e coesão. Esta não é condição necessária para a formação daquela, como indica o caso a seguir:

ACERTO

- *Está feito?*
- *Sim.*
- *Quem?*
- *O de treze...*
- *É?*
- *Sim.*
- *E agora?*
- *O enterro é às cinco.*

O diálogo faz parte de uma coletânea de micro-histórias, chamada *Os cem menores contos brasileiro do século* (FREIRE, 2004, p. 33). Os autores da obra não podiam ultrapassar 50 letras, sem contar o título e os sinais de pontuação. O texto, de autoria de Francisco de Moraes Mendes, mantém relação coesiva por meio do uso de perguntas e

respostas. Mas a costura do sentido textual é feita pela coerência. O título, “acerto”, serve como uma bússola para orientar a leitura. Aciona um conhecimento de que o fato possa estar relacionado a um “acerto de contas”, expressão usada quando uma pessoa mata outra por vingança ou rivalidade. Dessa forma, constrói-se sentido. Teria ocorrido um acerto de contas (“Está feito (o serviço/assassinato)?”; “Sim.”), em que a vítima era uma pessoa de 13 anos (“Quem?”; “O de treze...”), que seria enterrada às cinco horas (“O enterro é às cinco.”).

A premissa de que a coerência é construída no texto de modo a gerar sentido é particularmente pertinente para as piadas. Elas, em princípio, possuem um desfecho completamente inesperado, mas não incoerente. É da situação inesperada e estranha que advém o real sentido textual. Um caso:

Uma senhora chega à bilheteria do cinema e pede:

- *Quero dois ingressos.*

E o bilheteiro pergunta:

- *Para Romeu e Julieta?*

- *Não, para mim e para o meu marido!*

O texto cria um intencional mal-entendido. O bilheteiro pergunta se o ingresso é para o filme “Romeu e Julieta”. O casal entende que ele tenha se referido a eles como Romeu e Julieta, o que, de fato, não são. Por isso, a esposa responde que não é para Romeu e Julieta, é para ela e o marido. A coerência foi produzida por uma série de elementos: conhecimento compartilhado de que se trata de uma piada, o que gera uma expectativa de desfecho de humor; envolvimento de conhecimento de mundo sobre a existência de um longa-metragem chamado “Romeu e Julieta”; inferência de que o marido não se chama Romeu e a esposa, Julieta. Há informações externas ao texto, que são articuladas cognitivamente, dentro da interação (autor/leitor). E produziu-se sentido.

Percebe-se que a coerência está muito atrelada à idéia de contexto, que tem seu espectro alargado na visão sociocognitivista-interacional: “o contexto engloba não só o contexto, como também a situação de interação imediata, a situação mediata (entorno sociopolítico-cultural) e o contexto cognitivo dos interlocutores” (KOCH e ELIAS, 2006,

p. 63). Toda ação lingüístico-textual deve levar em conta o contexto e a ele está atrelada. Não há texto sem contexto.

O que nos leva ao segundo questionamento levantado por Koch sobre os princípios de textualidade de Beaugrande e Dressler: há outros elementos acionados no processamento textual, que também devem ser considerados.

1.4 - Fatores de coerência

Koch e Travaglia (1993, p. 47-101; 2002, p. 71-100) defendem que a coerência está atrelada a um grupo de fatores existentes no processo de construção do sentido. Parte deles compõe os princípios de textualidade desenvolvidos por Beaugrande e Dressler, já discutidos anteriormente: informatividade, intertextualidade, intencionalidade, aceitabilidade e situacionalidade (a coerência, nessa acepção, é vista como um princípio de interpretabilidade). A eles seriam somados os fatores de contextualização (elaborados por Marcuschi e também já abordados), os diferentes modos de conhecimento, a inferência (também chamada de inferenciação), a focalização e a relevância.

O processo de interação envolve, segundo Koch e Travaglia, conhecimentos de várias ordens: lingüístico (presente no texto, é uma espécie de ponto de partida para a compreensão), de mundo ou enciclopédico (que envolve os modelos cognitivos, entre eles os *frames*, *scripts* e superestruturas, já comentados) e compartilhado (conhecimento comum entre os parceiros da interação).

Podem ser acrescentados outros modos de conhecimento. Koch e Elias (2004, p. 45-56) falam de um conhecimento interacional, que envolveria os saberes necessários para a relação entre as pessoas no processo de comunicação. Entendemos que é uma forma de incluir as teorias dos Atos de Fala e das Máximas Conversacionais de Grice. Fariam parte desse modelo os conhecimentos ilocucional (intenções do falante/escritor), comunicacional (adequação à quantidade de informação, variante lingüística e gênero), metacomunicativo (presença de sinais que auxiliam na articulação textual, como palavras sublinhadas), superestrutural ou sobre gêneros textuais. As autores não citam especificamente o termo

conhecimento prévio, mas entendemos que seria equivalente à acepção de conhecimento de mundo.

Mainueneau (2002, 41-50) não fala de conhecimentos, mas de competências envolvidas no processo interativo. São quatro, segundo ele. A competência lingüística é semelhante ao conhecimento lingüístico exposto por Koch e Elias. A enciclopédica engloba o conjunto ilimitado de informações acionadas pelas pessoas e os *scripts*, entendidos como “seqüências estereotipadas de ações” (op. cit., 2002, p. 42). A genérica envolve um modo de se comportar na diversidade de gêneros existentes.

Mesmo não dominando certos gêneros, somos geralmente capazes de identificá-los e de ter um comportamento adequado em relação a eles. Cada enunciado possui um certo estatuto genérico, e é baseando-nos nesse estatuto que com ele lidamos: é a partir do momento em que identificamos um enunciado como um cartaz publicitário, um sermão, um curso de língua etc., que podemos adotar em relação a ele a atitude que convém.
(op. cit., 2002, p. 44)

A quarta competência proposta por Mainueneau aborda a interação em si, bem como uma mescla entre as demais competências. Um ponto destacado pelo pesquisador francês é que a fala e a escrita, como são atividades cooperativas, fazem com que o falante/escritor tenha de prever as competências que seu interlocutor domina. Em outras palavras, tem de imaginar um leitor-modelo. “A justa medida de competência lingüística e de competência enciclopédica que se espera do leitor vai, então, variar de acordo com os textos” (op. cit., 2002, p. 47). É possível uma aproximação entre os conceitos de competência interacional e conhecimento interacional, de Koch e Elias.

Na imprensa, o uso desses conhecimentos e a fixação de um leitor-modelo são recursos muito comuns. Uma revista voltada a mulheres vai, em tese, discutir assuntos que sejam do interesse desse público. O mesmo vale para adolescentes, homens, idosos e para pessoas de diferentes extratos sociais. O extinto jornal *Notícias Populares*, que era produzido pelo mesmo grupo da *Folha de S.Paulo*, tinha em mente um leitor-modelo de baixo poder aquisitivo, que usava uma maneira informal ou popular para se comunicar. As

manchetes e reportagens refletiam essa linguagem. O assunto foi estudado por Dias (1996). É dela o exemplo a seguir:

Cara sortudo

Tony Ramos nasceu virado pra Lua! Depois de fazer parzinho com Maitê Proença na minissérie “O Sorriso do Lagarto”, o galã mais peludo do Brasil vai catar a belezoca de novo, agora na novela “Felicidade”, a próxima da Globo no horário das 18h.

(op. cit., 1996, p. 141)

Há uma preocupação no uso de expressões gírias (como “virado pra Lua!”, que indica sorte acima do normal, e “catar”, que faz referência à abordagem do homem em relação à mulher, que é colocada numa posição de submissão) e sufixação de substantivos e adjetivos (“sortudo”, “parzinho”, “belezoca”). Ocorre ainda o uso de expressões que servem para rotular uma pessoa (caso de “galã mais peludo do Brasil”, em menção ao ator Tony Ramos). O título indica que a sorte do ator é se envolver em duas produções com a atriz, conhecida por sua beleza. O jornal trabalha com a idéia de um leitor-modelo que veja na informalidade do nível de fala (termo de PRETI, 2003) uma identificação com o próprio modo de usar a língua. Também parte do princípio de que o leitor seja uma pessoa propensa a ver a mulher numa posição socialmente inferior ao homem.

Essas informações fazem parte de um conhecimento interacional, que o jornalista teve de prever no momento de escrita da notícia. Saber quem lê a reportagem interfere no modo de produzi-la. Há também outros conhecimentos envolvidos. O redator trabalha com a idéia de que o leitor tenha conhecimento lingüístico para entender o trecho. Além disso, admite que quem lê tenha uma série de conhecimentos compartilhados: que Tony Ramos é ator, que tem vários pêlos no corpo, que Maitê Proença seja uma bela atriz, que “Sorriso do Lagarto” e “Felicidade” sejam produções da TV Globo (que tem na produção de novelas e minisséries um de seus maiores faturamentos). O conhecimento compartilhado envolve também a busca por informações do conhecimento de mundo. Como confirma Dias, o público do jornal normalmente “já tem conhecimento de boa parte dos fatos acontecidos na cidade no dia anterior à leitura do jornal, que vem apenas confirmá-los, dar-lhes um

juízo que quase sempre coincide com seus ‘modelos’ interiorizados” (DIAS, 1996, p. 171).

Todos os conhecimentos se somam no processo de construção do sentido e formação de coerência. Ora uns têm mais evidência, ora outros, ora todos.

O exemplo mostra que quanto mais informação os parceiros da interação dividem, maiores serão as inferências, porque há menos necessidade de explicar detalhes do trecho do texto produzido. Na definição de Koch e Travaglia, inferência é

a operação pela qual, utilizando seu conhecimento de mundo, o receptor (leitor/ouvinte) de um texto estabelece uma relação não explícita entre dois elementos (normalmente frases ou trechos) deste texto que ele busca compreender e interpretar; ou, então, entre segmentos de texto e os conhecimentos necessários para a sua compreensão.

(op. cit., 2002, p. 79)

Shiro (1994, p. 167-178) afirma que todos os textos exigem inferência e que ela deva ser vista do ponto de vista do compreendedor (“comprehender”, no original). Cabe a ele a tarefa de construir o sentido implícito. Para a autora, há níveis de inferência, que variam conforme o conhecimento prévio e os elementos lingüísticos e contextuais envolvidos. O leitor/ouvinte identificará, então, informações mais explícitas e outras menos explícitas.

Para Maingueneau (2000, p. 83-84), a noção de inferência está atrelada à de implícito, informação que é apreendida por meio do enunciado. O implícito, por sua vez, pode ocorrer com base num pressuposto ou num subentendido. O primeiro está “inscrito na estrutura lingüística (op. cit., 2000, p. 115). Se lemos algo como “empresários agora decidem apoiar projeto do governo”, o advérbio “agora” indica que antes os empresários não davam apoio à iniciativa governamental. É o pressuposto criado. O subentendido são implícitos obtidos no contexto pragmático, e não no enunciado lingüístico. Caso um filho pergunte à mãe “tem comida?”, pode querer dizer que esteja com fome. Se há ou não comida na despensa se torna uma questão secundária. O contexto cria o subentendido de que queira comer. O autor vê três características no subentendido (op. cit., 2000, p. 131): 1) está associado a um determinado contexto; 2) compreendido por um cálculo feito pelo co-

enunciador; 3) o enunciador pode recusar o subentendido sugerido, reivindicando o sentido literal. Essa leitura encontra reforço em Fiorin (2002a, p. 185):

O pressuposto pode ser contestado, mas é formulado para não o ser. Já o subentendido é construído, para que o falante, caso seja interpretado, possa, apegando-se ao sentido literal das palavras, negar que tenha dito o que efetivamente quis dizer. (...) O subentendido é um meio de o falante proteger-se, porque, com ele, diz o que quer sem se comprometer. Com os subentendidos, diz-se sem dizer, sugere-se, mas não se diz.

Os subentendidos estão atrelados ao conceito de preservação das faces, assunto que será discutido no capítulo 5º.

Marcuschi (s.d.) fala da necessidade de um conhecimento inferencial para o leitor construir as informações implícitas. O autor prefere o termo *inferenciação*, que dá destaque ao processo de produção das inferências na atividade sociocognitiva interacional. Esse processo seria formado por meio de “pistas orientadoras” (op. cit., p. 6) dadas pelo texto. Por isso, o pesquisador vê na inferenciação um vínculo com outro processo, a referenciação.

A idéia de referenciação começou a ser desenvolvida por Mondada e Dubois (2003, p. 17-52). As autoras se contrapõem ao modelo teórico que vê nas palavras uma reprodução exata do mundo, como se fosse um reflexo no espelho. Segundo elas, ocorre o oposto. Em vez de uma estabilidade entre palavra e objeto designado, há uma instabilidade referencial, que varia conforme o ato de enunciação (expressão usada pelas autoras, reuniria o contexto e as relações inter-pessoais). O referente não é dado, mas sim construído na interação. Por isso, a opção de chamar esse processo de referenciação, de modo a evidenciar seu caráter processual.

Na visão de Mondada e Dubois, o ato de enunciação cria *categorias referenciais*, que mudam e se moldam na progressão do texto. São, então, *reategorizadas* durante a produção textual. Esse processo constrói objetos-de-discurso (interpretação teórica compartilhada por KOCH e MARCUSCHI, 1998, p. 169-190). Se falamos que “a viúva deve ser eliminada”, podemos fazer alusão a uma mulher sem o marido que será assassinada (eliminada). Colocar a frase num contexto jornalístico adquire sentido

completamente diferente. “Viúva” é o jargão utilizado para designar a palavra que aparece sozinha no fim de um parágrafo. Esteticamente, fica estranha na composição visual da notícia. Por esse motivo, é sempre eliminada. O objeto-de-discurso criado é completamente diferente do imaginado inicialmente. As pesquisadoras admitem que o modelo tradicional ou prototípico tende a ser o primeiro a ser considerado, mas não o único.

Os elementos prototípicos, desde que vistos na perspectiva de instabilidade de categorias, contribuem para a estabilização dos objetos-de-discurso dentro do ato de enunciação, muitas vezes por meio de anáforas. Um exemplo, extraído de reportagem da revista *IstoÉ* de 6 de abril de 2005 (p. 20):

O deputado estadual baiano Sargento Isidório é ex-policial militar. É do PT e incorporou a patente ao seu nome como político. É instrutor de capoeira. Foi feirante e cobrador de ônibus. Aos 43 anos já enfrentou duras vicissitudes da vida, mas nada lhe foi tão duro quanto fazer exame de próstata. “Eu me senti deflorado”, disse ele criticando a frieza do médico que, ao final do exame, abriu a porta do consultório e chamou o próximo paciente “como se nada tivesse acontecido”. Na terça-feira 29 o Sargento Isidório ocupou durante 25 minutos a tribuna da Assembléia Legislativa, e seu discurso foi, de cabo a rabo, para se lamentar daquilo que classificou como um sentimento de ser “deflorado”. O seu exame de próstata foi de manhã, ele discursou à tarde: “Ainda estou vendo estrelas”. Mais: o deputado classificou o exame (com o dedo do médico toca a glândula através do ânus para verificar se ela está crescida e se há risco de câncer) de “angustiante” e “desmoralizante para um pai de família”.

Há um objeto-de-discurso instaurado logo no início do texto. É o deputado estadual Sargento Isidório, categoria que serve de base. Durante a progressão textual, é retomado por meio de recategorizações: “ex-policial militar”, “instrutor de capoeira”, “feirante”, “cobrador de ônibus”, “ele”, além de elipses e de retomadas dos termos “Sargento Isidório” e “deputado”. A construção da estabilidade nas várias estratégias de recategorização dos objetos-de-discurso é feita, segundo Marcuschi, pela inferenciação.

Uma vez que se abram uma a uma essas estratégias de referenciação por processo inferenciais subjacentes, veremos que em nossos discursos, mais da metade do que entendemos ou pensamos estar sendo referido, é obtido por uma atividade sobre o texto (falado ou escrito) e não nos chega como informação direta e objetiva.

(op. cit., s.d., p. 24)

A inferenciação explicaria os casos das chamadas *anáforas associativas* e *anáforas indiretas*. Nas primeiras, a relação se dá pela associação a alguma característica do antecedente (por isso o nome “associativas”). Na anáfora indireta, não há no co-texto um elemento antecedente explícito. A relação se dá por sentido. Dois exemplos, extraídos de Koch (2004, p. 38) e de Koch e Elias (2006, p. 129).

Ontem houve um casamento. A noiva usava um longo vestido branco.

Abro uma antiga mala de velharias e lá encontro minha máscara de esgrima. Emocionante o momento em que púnhamos a máscara –tela tão fina- e nos enfrentávamos mascarados, sem feições. A túnica branca com o coração em relevo no lado esquerdo do peito, “olha esse alvo sem defesa, menina, defenda esse alvo!” –advertia o professor e me confundia e o florete do adversário tocava reto no meu coração exposto.

No primeiro trecho, a palavra “noiva” faz referência ao termo “casamento”, da frase anterior. Há a inferência de que a noiva faça parte do casamento. Configura-se, então, uma anáfora associativa. O segundo texto estabelece “máscara de esgrima” como objeto-de-discurso. Ele é recuperado pelas expressões “a túnica branca com o coração em relevo no lado esquerdo do peito” e “o florete do adversário”. A relação entre eles se dá por sentido, atribuído pelo contexto. Trata-se de anáfora indireta.

Um outro exemplo de recategorização com exigência de inferências é dado por Lima (2004). A autora estudou 31 piadas e encontrou nelas 48 ocorrências de recategorização usadas como estratégia para provocar o efeito de humor. Dois casos analisados por ela:

- *O problema está no freio. Eu vou ter que mexer no burrinho.*
- O Manuel puxa o garoto para trás e se altera.*
- *Não, senhoire! No garoto, ninguém mexe!*

Um amigo conta pro outro:

- *Minha sogra caiu do céu!*
- *Ela é maneira assim mesmo?*
- *Não, a vassoura quebrou quando voava sobre a minha casa.*

No primeiro exemplo, cria-se uma categoria “burrinho” com sentido de peça mecânica. Há recategorização para “burrinho” enquanto garoto burro, em referência ao menino mencionado no texto (o sufixo próprio de diminutivo realça essa leitura). Na segunda piada, “sogra” é vista de maneira prototípica: inicialmente, é a mãe da esposa. No desfecho, é recategorizada como bruxa ou algo como “minha sogra é uma bruxa”. Essa estratégia de recategorização, inferida contextualmente, é o que traz humor às duas piadas.

Os conceitos de *focalização* e *relevância*, por certo, confundem-se. A relevância “exige que o conjunto de enunciados que compõem o texto seja relevante para um mesmo tópico discursivo subjacente, isto é, que os enunciados sejam interpretáveis como falando sobre um mesmo tema” (KOCH e TRAVAGLIA, 2002, p. 99). Em outras palavras, é o que Grice trabalhou na máxima da relevância. Diga apenas o que for pertinente.

A focalização é o recorte temático abordado no texto. Se duas pessoas conversam a respeito da vitória de um time de futebol sobre outra equipe, esse é o foco da conversa. Não seria relevante, por exemplo, inserir naquele momento do diálogo um assunto político, policial ou até mesmo de outra modalidade esportiva. O título pode ajudar muitas vezes no processo de focalização. É um recurso muito usado na imprensa, que trabalha na manchete o foco da notícia. Nos grandes jornais paulistas, se um dos chamados grandes times do estado, como o São Paulo, perde, suponhamos, para o São Caetano (equipe da região do ABC paulista), é raro ver uma manchete como “São Caetano ganha do São Paulo”. Em geral, ocorre o contrário: “São Paulo perde para o São Caetano”. A derrota de uma equipe com mais torcida e que figura entre os “times grandes” é o foco da notícia. Por um

raciocínio análogo, nos jornais do município de São Caetano do Sul, a vitória da equipe da cidade seria o foco da reportagem e, conseqüentemente, do título da matéria.

Há situações, no entanto, em que o foco pode ser uma estratégia textual para brincar com os conhecimentos do leitor. Leva-se a leitura para um lado, quando, na verdade, busca-se outro. Um caso, publicado pela revista *IstoÉ*, na edição de 6 de abril de 2005 (p. 21):

Tio Patinhas tem micróbio nas mãos

O Instituto de Pesquisas Biomédicas da Universidade Gama Filho acaba de colocar um ponto final num interessante estudo que fala de uma coisa de que todo mundo gosta –ou, pelo menos, que ninguém despreza. Fala de dinheiro. O trabalho mostra que quem trabalha manipulando dinheiro (caixas e cobradores, por exemplo) tem as mãos altamente infectadas: 98,69 micróbios por centímetro quadrado de pele. Para efeitos de comparação: uma ferida infectada possui cerca de 100 microorganismos por centímetro quadrado. Nas mãos de quem conta dinheiro o dia todo, o estudo chegou a constatar 200 micróbios.

O título, “Tio Patinhas tem micróbio nas mãos”, coloca o foco no personagem de quadrinhos de Walt Disney. Patinhas é um pato milionário que tem como característica principal uma obsessão por dinheiro, guardado em sua enorme caixa-forte (ele chega até a mergulhar no meio das notas e moedas, como elas fossem a água e o local, uma piscina). Por ter tanto apreço pelo dinheiro, o pato rico teria micróbio nas mãos por manipular muito as cédulas, como mostra o estudo do Instituto de Pesquisas Biomédicas da Universidade Gama Filho. A manchete é apenas uma forma de chamar a atenção do leitor, já que o personagem em si não é mencionado nenhuma vez na curta reportagem. Coloca-se o foco em Tio Patinhas para abordar a presença de micróbios nas notas.

As piadas trabalhadas neste capítulo mostram que a mudança de focalização é uma estratégia relevante para a produção de humor.

1.5 - Fechando as idéias

Durante o jantar, Joãozinho conversa com a mãe:

- *Mamãe, por que é que o papai é careca?*
- *Ora, filhinho... Porque ele pensa em muitas coisas ao mesmo tempo e é muito inteligente!*
- *Então, por que é que você tem tanto cabelo?*
- *Fica quieto e come a sopa, menino!*

O desfecho do texto provoca um efeito de humor. A mãe arruma uma desculpa para justificar ao filho a falta de cabelos do marido. É careca porque pensa muito e é excessivamente inteligente. O filho, então, questiona por que a mãe tem tanto cabelo. Infere-se, pelos dados textuais, que a mãe não ser careca é sinal de pouca inteligência e falta de pensamento. Por isso, para preservar a imagem (face, como será visto em capítulo à frente), ela muda de assunto e pede que o menino fique quieto e continue comendo a sopa. Esse desfecho inesperado é o que gera o humor.

A coerência textual teve de ser construída na interação mediada pelo texto. De um lado, o autor tinha de imaginar que se trata que o humor viria de uma situação inesperada. Por isso, usou como principal estratégia a mudança brusca de objeto-de-discurso (pai careca é inteligente/mãe com cabelo não é inteligente). Ele apresenta um foco para, depois, desviar a atenção para outro. Isso gera um aumento de informação na alternância entre os elementos dados e os novos, ampliando a exigência de inferências. Por ser tratar de uma piada, gênero que usa narrativas tendencialmente curtas, precisou compor a história com personagens e uma sucessão de acontecimentos (própria de uma superestrutura narrativa). Como o texto é curto, usou estereótipos na composição dos personagens, o que dialoga com a máxima da quantidade de Grice. Não é por acaso que o filho se chama “Joãozinho”, cujo diminutivo indica uma criança de pouca idade. São informações que o autor prevê serem recuperadas pelo interlocutor. Imagina, então, um leitor-modelo de seu texto, que tenha conhecimento compartilhado suficiente para formar a coerência.

De outro lado, o leitor deve (re)construir as estratégias imaginadas pelo autor. Pelo princípio cooperativo, vai tentar encontrar o sentido textual (aceitabilidade). Diferentes conhecimentos têm de ser acionados: de que se trata de uma piada, de que usa uma superestrutura narrativa curta que provoca humor; de que aborda um *script* de mãe com filho durante uma refeição; de que crianças são curiosas e perguntam sempre; de que pessoas carecas, em geral, são alvo de ironias. O leitor precisa, acima de tudo, inferir a

mudança de foco da narrativa para compreender que a mãe ter cabelo é sinal de falta de inteligência. Do contrário, não entenderia o humor da piada.

Não é necessário especificar todas essas etapas para evidenciar o efeito de humor. O detalhamento foi apenas para mostrar que há várias estratégias envolvidas na atividade textual. A produção da coerência é um processo construído numa ação verbal (oral ou escrita) interacional e sociocognitiva, que tem o sentido atrelado ao seu contexto (visto num sentido amplo do termo). A chegada a esse modelo foi resultado de uma série de amadurecimentos teóricos dentro da Lingüística Textual ou Teoria do Texto, que tiveram como fio condutor o alargamento dos conceitos de coerência e de texto. Seguindo a metáfora que usamos durante todo este capítulo, chega-se bem perto dos últimos degraus, onde fica o texto.

É essa a perspectiva teórica que adotaremos neste estudo. Mas entendemos que há a necessidade de subir pelo menos mais um degrau, de modo a proporcionar um outro alargamento no conceito de texto. A exemplo do que antevia Coseriu, não se pode ignorar o extraverbal. Como ilustra a tira a seguir, do personagem Chico Bento, de Mauricio de Sousa:



Figura 1.1 – Chico Bento

A história é uma das tiras trabalhadas por Koch e Elias (2006, p. 127). As autoras usam o exemplo para explicar a alternância de referentes. “No último quadrinho da tirinha, foi introduzido um novo referente - o vinho - que associamos aos elementos co-textuais alcoólatra e vício no primeiro quadrinho e ao contexto sociocognitivo” (op. cit., 2006, p. 127). Não se questiona a análise em si, mas há outros elementos envolvidos na tira além dos verbais, em particular no uso da imagem na condução da narrativa. Observa-se que se

trata de um cenário de igreja, em que um padre recebe uma confissão. Depois, outro padre dá a eucaristia (segundo quadrinho). No desfecho, surge a pergunta sobre o vinho, que leva ao humor. Os elementos visuais, e não apenas os verbais, são necessários para a formação da coerência no conjunto do texto.

Há outras obras com preocupações lingüístico-textuais que também usam histórias em quadrinhos como exemplos, mas sem um aprofundamento sobre a presença das imagens. Para citar alguns: Koch (2004, p. 167), Neves (2003, p. 132-151), Fiorin (2002a, p. 165), Marcuschi (s.d., 4-5). Entendemos que a imagem não é apenas um dado extratextual. Defendemos que seja parte integrante do texto e, como tal, vista e analisada dentro de um contexto de uso sociocognitivo interacional. O exemplo a seguir reforça essa idéia:



Figura 1.2 - Strunfs

Os personagens “Strunfs”, posteriormente rebatizados de “Smurfs” nos Estados Unidos, têm como uma de suas características usar o termo “strunfar” como verbo para qualquer situação. O sentido é depreendido pelo contexto da história. No primeiro quadrinho da figura 2, um dos personagens diz “Bah! São só três léguas. Vamos strunfar uma canção para alegrar a caminhada.” No quadrinho seguinte, ele começa a cantar. Percebe-se, pelo contexto, que “strunfar” adquire sentido de “cantar”, informação inferida pelos elementos verbais e visuais dentro de um texto híbrido, que envolve os dois conjuntos de signos.

O conceito de texto tem de ser ampliado para incorporar o elemento sógnico visual. É algo que já foi feito por outros pesquisadores em abordagens que mesclavam aspectos verbais e não-verbais, como Romualdo (2000) e Aguiar (2004). Por isso, a partir deste ponto, parece-nos mais pertinente nos referirmos à ciência da Lingüística Textual como Teoria do Texto (ou Teorias do Texto), de modo a não limitar a abordagem apenas a elementos lingüísticos e a englobar também os signos visuais.

O ponto, agora, é investigar como se dá o processamento das imagens no texto. É o que discutiremos a seguir.

CAPÍTULO 2

OS SIGNOS VISUAIS NO TEXTO

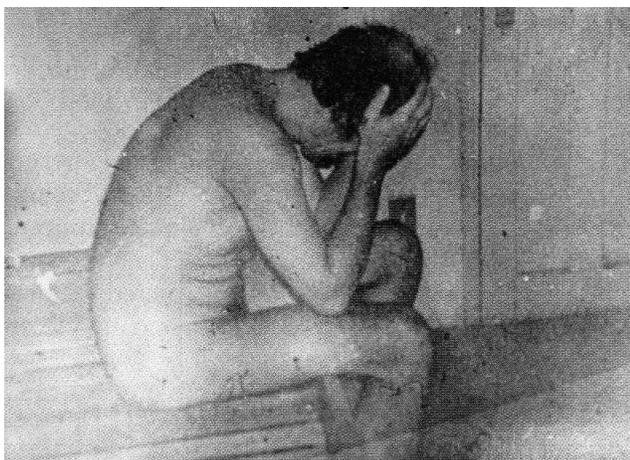


Figura 2.1 – Carta Capital

A fotografia acima foi publicada no jornal *Correio Braziliense*, de Brasília, no dia 17 de outubro de 2004. A imagem mostraria o jornalista Vladimir Herzog numa cela, nu, momentos antes de sua morte, no dia 25 de outubro de 1975. Diretor de jornalismo da TV Cultura, de São Paulo, ele foi assassinado na sede paulista do DOI-Codi (sigla do Destacamento de Operações de Informações – Centro de Operações de Defesa Interna), órgão ligado ao regime militar brasileiro (1964-1985). Os militares, à época, disseram que teria sido um suicídio. Herzog tinha sido convocado a prestar depoimento na véspera da morte para explicar um suposto envolvimento com o PCB (Partido Comunista Brasileiro).

A imagem acima nunca tinha sido vista. Ela e outras duas fotografias, também com a mesma pessoa, permaneceram guardadas por anos na Comissão de Direitos Humanos da Câmara dos Deputados até serem publicadas pelo jornal brasiliense. Naquela data (outubro

de 2004), a viúva de Herzog informou aos jornalistas que havia reconhecido o marido nas imagens.

No mesmo dia da publicação, o Exército soltou uma nota oficial à imprensa, defendendo a atuação que levou ao regime militar (algo condenado dentro de uma sociedade democrática). A nota dizia:

À época, o Exército brasileiro, obedecendo ao clamor popular, integrou, juntamente com as demais Forças Armadas, a Polícia Federal e as polícias militares e civis estaduais, uma força de pacificação, que logrou retornar o Brasil à normalidade. As medidas tomadas pelas Forças Legais foram uma legítima resposta à violência dos que recusaram o diálogo, optaram pelo radicalismo e pela ilegalidade e tomaram a iniciativa de pegar em armas e desencadear ações criminosas. (...) O movimento de 1964, fruto de clamor popular, criou, sem dúvidas, condições para a construção de um novo Brasil, em ambiente de paz e segurança.

(Folha de S.Paulo, 2004, p. A8)

O caso, até então restrito ao *Correio Braziliense*, espalhou-se pelos demais veículos da mídia brasileira. E ganhou repercussão. O presidente Luiz Inácio Lula da Silva (o primeiro mandato dele foi de 2002 a 2006) pediu explicações ao então Ministro da Defesa, José Viegas, superior direto dos militares. No dia 19 de outubro de 2004, o Exército emite nova nota, dizendo que o caso não havia sido tratado adequadamente e que não condizia com o novo momento histórico que o país vivia. Na prática, funcionou como uma retratação. Dois dias depois, peritos contratados pelo governo afirmam que as fotos não eram de Herzog, mas sim de um padre canadense, Leopoldo d’Astous, que teria sido espionado pelos militares por causa de sermões supostamente de “esquerda”.

O ministro José Viegas saiu do governo pouco depois, no dia 4 de novembro de 2004. No lugar dele, assumiu José Alencar, então vice-presidente da República.

O caso, que começou com a publicação de três fotografias que seriam de um jornalista assassinato durante a ditadura militar brasileira, teve repercussões que ninguém imaginaria, a ponto de causar instabilidade institucional no país e levar à demissão de um

dos ministros do governo. E tudo por causa de três fotos. A imagem tem mesmo esse poder? Se tem, não contradiz com o poder da palavra, que praticamente dominou o campo científico nos dois últimos séculos? O elemento visual não teria sentido apenas se verbalizado, como diz Barthes (1990, 1993), um dos primeiros a tocar no assunto?

Este capítulo tem o objetivo de buscar algumas respostas, de modo a criar condições teóricas para a análise das imagens, um dos elementos das tiras cômicas, *corpus* deste estudo. A proposta é criar os alicerces para um modelo teórico que permita a leitura das tiras. Por ora, acreditamos ter deixado claro que as informações visuais não podem ser descartadas na análise de um texto que as possui.

2.1 - Imagem

Usamos até aqui o termo “imagem”. Cabe a pergunta: o que é, exatamente, imagem? Para Moles (1991, p. 24), é

un soporte de la comunicación visual que materializa un fragmento del entorno óptico (universo perceptivo), susceptible de subsistir a través de la duración y que constituye uno de los componentes principales de los medios masivos de comunicación (fotografía, pintura, ilustraciones, esculturas, cine, televisión).

O autor acrescenta que as imagens podem ser fixas ou móveis, derivadas das fixas. No estudo dele, abordou apenas as fixas.

Eisner (2005, p. 19) define imagem como “a memória de um objeto ou experiência gravada pelo narrador fazendo uso de um meio mecânico (fotografia) ou manual (desenho)”. O autor acrescenta que as imagens são lidas mais facilmente se reconhecidas. Do contrário, a leitura se torna mais difícil. Por isso, há necessidade de simplificação no uso delas para serem reconhecidas de maneira mais rápida pelo leitor. A função da imagem seria comunicativa. Comunicar algo, recriando uma porção do real. Quanto maior o número de detalhes, mais complexa; quanto menos informações visuais, por oposição, menos complexas.

Joly (2005, 13-17) defende que o termo é essencialmente polissêmico. Os dicionários confirmam isso. O *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS, 2001, p. 1573) indica várias possibilidades. Algumas: imagem pode ser a “representação da forma ou do aspecto de ser ou objeto por meios artísticos”; “aspecto pelo qual um ser ou um objeto é percebido”; “reprodução invertida de um ser ou de um objeto, transmitida por uma superfície refletora”; “reprodução estática ou dinâmica de seres, objetos, cenas etc. obtida por meios técnicos”; “pessoa muito bonita”; “aquilo que apresenta uma relação de analogia, de semelhança”; “opinião (contra ou a favor) que o público pode ter de uma instituição, organização, personalidade de renome, marca, produto etc.; conceito que uma pessoa goza junto a outrem”.

Joly postula que uma resposta mais segura só seria possível dentro de uma discussão teórica. Mas a autora vê um elemento comum nas acepções polissêmicas: “O ponto comum entre as significações diferentes da palavra ‘imagem’ (imagens visuais / imagens mentais / imagens virtuais) parece ser, antes de mais nada, o da analogia. Material ou imaterial, visual ou não, natural ou fabricada, uma ‘imagem’ é antes de mais nada algo que se assemelha a outra coisa”. (op. cit., p. 38).

Admitir que a imagem é uma analogia traria algumas conseqüências metodológicas. Ela, a imagem, seria uma representação, percebida por meio de um signo, não arbitrário, mas analógico, pautado no real. Entendo que o desenho de uma árvore é uma árvore por analogia à forma como ela é percebida no dia-a-dia, com tronco, galhos, folhas. Outra conseqüência metodológica seria a necessidade de um estudo dessa representação, o que nos leva à Semiótica. Compreende-se por Semiótica o estudo dos signos, de modo a saber como eles significam.

A Semiótica ou Semiologia, pois, é a ciência ou Teoria Geral dos Signos, entendendo-se por signo, para evitar outros equívocos –estes de natureza astrológica- toda e qualquer coisa que substitua ou represente outra, em certa medida e para certos efeitos. Ou melhor: toda e qualquer coisa que se organize ou tenda a organizar-se sob a forma de linguagem, verbal ou não, é objeto de estudo da Semiótica.

(PIGNATARI, 2004, p. 15).

O próprio Pignatari questiona (e responde) uma confusão que a leitura atenta da citação acima suscita: como essa ciência pode ter dois nomes, Semiótica e Semiologia? Os dois termos derivam de “pais” diferentes. Semiótica advém dos escritos do filósofo norte-americano Charles Sandres Peirce. Semiologia é termo criado pelo lingüista suíço Ferdinand de Saussure. Alguns autores trabalham os dois nomes como sinônimos, como é o caso de Crystal (2000, p. 234):

Na Europa principalmente, a análise semiótica (ou ‘semiológica’) desenvolveu-se como parte de uma tentativa de analisar todos os aspectos da comunicação como sistemas de sinais (‘sistemas semióticos’), tais como a música, a alimentação, o vestuário, a dança, assim como a língua.

Santaella tem uma outra interpretação sobre a equivalência entre os termos. Tomar um ou outro vincularia a análise sígnica a diferentes perspectivas teóricas:

Faz-se necessário, porém, esclarecer que essa distinção entre Semiótica e Semiologia não é apenas terminológica. Apesar de que muitos trabalhos façam indiscriminadamente uso dos dois termos, há que diferenciar as árvores da floresta. Os estudos filiados à tradição lingüística terão necessariamente, de saída, postulações profundamente distintas daquelas que a teoria peirceana exige e permite. Isso é o que para nós tem de ficar bem claro, visto que não é tanto o nome Semiótica ou Semiologia o que realmente importa, no caso, mas a nossa capacidade de discriminar as fontes ou instrumentos teóricos que os estudos semióticos estão tomando como base, para que se possa saber em que terreno se está pisando.

(SANTAELLA, 1990, p. 80)

Em essência, os dois termos buscam um mesmo objetivo: entender o processo de significação sígnica. A diferença estaria na trajetória teórica adotada. Concordamos com Santaella, principalmente porque cada linha teórica traz consigo metodologias e conceitos de análise muito específicos, dificilmente articuláveis uns com os outros. Por esta tese ter uma preocupação lingüístico-textual, parece-nos mais coerente iniciar a análise a partir do modelo de Saussure, ou seja, da Semiologia. É a partir do autor suíço que desmembraremos

outras perspectivas, de outros autores, que tomam o lingüista como primeira fonte (caso, principalmente, de Barthes). Essa opção teórica nos afasta das teorias semióticas de Greimas (e delas derivadas) e de Peirce. Embora relevantes e válidas, não serão contempladas neste estudo (a não ser em menção feita por outros autores, desde que haja necessidade).

2.2 - Relendo o signo de Saussure

Saussure teria tido um duplo papel teórico. Fundou os alicerces de uma nova ciência, a Lingüística, e exerceu uma função de mudança epistemológica no pensamento ocidental. É o que Araújo (2004) chamou de “virada lingüística”. Até meados do século 19, segundo a autora, a linguagem era praticamente ignorada em detrimento de uma lógica na representação das idéias.

No lugar de um sujeito que conhece e pensa pelas representações do mundo que constituirão suas idéias –concepção metafísica típica das filosofias ocidentais-, tem-se o sujeito que fala, constituído nas e pelas trocas lingüísticas às quais tem acesso, não pela introspecção, mas publicamente.

(op. cit., 2004, p. 19)

A teoria elaborada por Saussure teria demonstrado que “pensamento sem articulação da linguagem é vazio” (op. cit., 2004, p. 31).

O pensamento de Saussure foi exposto no *Curso de Lingüística geral*, ministrado por ele na Universidade de Genebra entre 1906 e 1911 e compilado por três alunos após seu falecimento, em 1913. Ele procurou estabelecer condições para que a língua fosse estudada dentro de uma disciplina autônoma, a Lingüística. Ao mesmo tempo, afastava-se intencionalmente de outras abordagens feitas até então, como a gramatical, a filológica e, principalmente, a gramática comparada. A primeira teria como base a lógica; a segunda teria uma preocupação excessiva com a língua escrita e com a Lingüística Histórica; a terceira se limitava a comparar línguas diferentes, porém não criava um método analítico para a própria língua. O erro desta seria jamais ter questionado “a que levavam as

comparações que fazia, que significavam as analogias que descobria. Foi exclusivamente comparativa, em vez de histórica” (op. cit., 1993, p. 10).

Saussure inicia um processo para perceber a língua em si, como elemento privilegiado da linguagem humana. Caberia à nova ciência estudar e descrever a língua sincronicamente (vista no momento histórico em que é produzida), bem como as regras que a regem. O ponto de vista do pesquisador é que determinaria o objeto a ser analisado.

O enfoque de Saussure se volta para a parte social e coletiva da língua, usada dentro de um sistema que a forma e a constitui, e não para a fala, que seria individual. A língua seria produzida num sistema físico, fisiológico e psíquico. Os processos de emissão das ondas sonoras, de fonação e de audição dos sons seriam as partes física e fisiológica. A psíquica corresponderia às imagens verbais que se têm do som e ao conceito que representa. É com essa parte psíquica que ele se preocupa, pois ela seria a base de composição do signo lingüístico.

O signo teria duas faces. Seria a combinação de uma imagem acústica e um conceito (ambos mentais, não custa reforçar). Fiorin (2002b, p. 58) usa o exemplo de uma folha de papel para ilustrar o conceito. O signo saussureano seria, ao mesmo tempo, frente e verso. Mesmo com dois lados, compõe uma unidade só, indissolúvel. À imagem acústica, Saussure chamou de *significante*. Ao conceito, *significado*.

O signo teria duas características. A primeira é seu caráter arbitrário. O signo “mar”, seguindo exemplo do autor, não teria nenhuma ligação sonora com os fonemas /m-a-r/. A associação seria convencional, própria do sistema social da língua. Ou, em outros termos, imotivada. Haveria duas exceções: parte das onomatopéias e de exclamações (como “ai!”), que manteriam uma associação entre significante e parte sonora. A outra característica do signo seria sua linearidade. Como o significante se produz no tempo, sua representação é feita por meio de maneira linear, de modo a perceber sua extensão ou prolongamento.

Embora a preocupação de Saussure seja com a língua, o autor não exclui a existência de outros sistemas de signos. Estes deveriam ser investigados dentro de uma ciência “que estude a vida dos signos no seio da vida social” (op. cit., 1993, p. 24), que chamou de *Semiologia*.

Ela nos ensinará em que consistem os signos, que leis os regem. Como tal ciência não existe ainda, não se pode dizer o que será; ela tem direito, porém à existência; seu lugar está determinado de antemão. A Lingüística não é senão uma parte dessa ciência geral; as leis que a Semiologia descobrir serão aplicáveis à Lingüística e esta se achará dessarte vinculada a um domínio no conjunto dos fatos humanos.

(op. cit.. 1993, p. 24)

O conceito de signo elaborado por Saussure não é negado atualmente, mas algumas das premissas foram revistas ou continuadas. Um primeiro questionamento é quanto ao caráter arbitrário do signo verbal. Segundo Fiorin (2002b, p. 62-65), existem situações em que a relação entre significado e significante é motivada, e não arbitrária. Um caso seria o de certas formações de palavras por semelhança fônica. O autor cita o exemplo de “terraplanagem”, em que “terra” se liga a “plano” (tornar plano), quando, por um princípio etimológico, caberia a construção “terraplenagem” (tornar pleno, cheio). Na poesia, diz o autor, é onde se perceberia com mais força a motivação sígnica. A palavra adquiriria um valor expressivo diferente do previsto numa perspectiva apenas arbitrária. Fiorin menciona o poema “Debussy”, de Manuel Bandeira:

Para cá, para lá... / Para cá, para lá... / Um novelozinho de linha... / Para cá,
para lá... / Para cá, para lá... / Oscila no ar pela mão de uma criança / (Vem
e vai...) / Que delicadamente e quase a adormecer o balanço / - Psio...- /
Para cá, para lá / Para cá e... / - O novelozinho caiu.

Na análise de Fiorin, a construção “para lá, para cá” sugere o ritmo do movimento do novelo na mão de uma criança, como a embalar o sono dela. Quando, enfim, a criança adormece, a frase é interrompida com reticências. E o novelozinho cai, como indica o último verso. O recurso daria sonoridade ao poema e indicaria ao leitor a idéia de movimentação (para lá, para cá). A escolha dos termos é, enfim, intencional, motivada.

Um ponto que precisou de releitura para ser avançado teoricamente é no tocante à representação escrita do signo lingüístico. Saussure defende um estudo individual para a língua falada e critica a visão que coloca a escrita numa posição superior à fala. Ele vê no

caráter permanente e duradouro da escrita e na importância da literatura duas das fontes de destaque desse rótulo de “papel principal”. No entender dele, “língua e escrita são dois sistemas distintos de signos; a única razão de ser do segundo é representar o primeiro” (op. cit., 1993, p. 34). Além disso, argumenta que língua varia, evolui, enquanto a escrita tende a permanecer imóvel.

Esse posicionamento de Saussure é seguido até hoje e funda muitos dos estudos da língua falada. A questão que fica ausente é quanto à versão escrita da língua falada. Por ser representado por um conjunto de letras, o signo verbal escrito adquire um elemento novo, o visual. Deixa de ter como significante uma imagem acústica, de ordem mental, e passa a ser percebido e decifrado durante o ato de leitura.

As letras passam, então, a representar visualmente os sons por meio do sistema alfabético, formando grafemas (CRYSTAL, 2000, p. 313). Reproduzem elementos sonoros, mas são imagens. O recurso teria tido início nos manuscritos. O método começa a mudar com o surgimento no século 15 do método de impressão das letras elaborado por Gutenberg, forma como gostava de ser chamado o alemão Johann Gensfleisch zur Laden. Inicialmente, os tipos de letra eram semelhantes aos textos escritos produzidos pelos escribas. Mas com mudanças. A preocupação passou a ser o leitor, que entrava em contato com conteúdos até então restritos aos mosteiros.

Cabeçalhos, notas de rodapé, pontuação, quebra de parágrafos, intertítulos, negritos e itálicos são apenas alguns exemplos de recursos ausentes nos manuscritos que foram incorporados à página impressa para ajudar a reordenar o pensamento do leitor. Ao assumir o papel de editor e organizador do texto impresso, o impressor torna possível uma formatação racional da informação a ser fixada no papel. Essa ênfase no sistema e no método promoveu significativas mudanças em diversos setores da vida pública, sendo a legislação um dos mais expressivos exemplos.

(GAUDÊNCIO JUNIOR, 2004, p. 20)

A tecnologia se expandiu. Ainda no século 15, o método tipográfico já não era exclusividade da Alemanha. Passava a ser feito na Itália, depois na França (século 16), na Holanda (século 17), na Inglaterra (século 18), no restante da Europa e na América, Brasil

inclusive (século 19) até tomar o mundo todo no século 20. A cada novo país, as letras e os métodos de impressão ganhavam novos aperfeiçoamentos. A tecnologia tipográfica conseguiu dar uma “cara própria” às letras produzidas mecanicamente e às páginas onde eram impressas. Os desenhos dos tipos passaram a ser feitos e refeitos, principalmente depois que deixaram de ser usados apenas para a impressão de livros. A publicidade e os jornais também se valiam da tipografia. “As letras deixaram de ser simples condutores de conteúdo, com maior ou menor elegância ou legibilidade, e passaram a ter força e expressividade” (ROCHA, 2005, p. 31).

Seguindo esse raciocínio, temos que as letras possuem graus diferentes de expressividade. Algo que deixou de ser feito apenas em gráficas e passou a ser realizado individualmente após o surgimento do computador. O avanço tecnológico proporcionado pelos editores de texto dos computadores permite uma gama de outras possibilidades. No sistema que usamos para digitar este texto, há 80 tipos diferentes.

A diversidade de tipos de letra seria apenas uma das variedades das letras. Segundo Frutiger (2001, p. 147-165), cada uma pode variar na largura, na espessura, na inclinação, pode ser ornamental ou figurativa (feita por meio de desenhos). Algumas até excedem os limites da legibilidade. O autor menciona o exemplo dos grafites feitos em muros. Embora se baseiem em letras, têm uma função mais de provocação do que de inteligência.

Um exercício, apenas para ilustrar. Tomemos como base uma frase como “esta tese é sobre humor”. A frase é aparentemente neutra, quer dizer exatamente aquilo a que se propõe: esta é uma tese que versa sobre humor. Foi escrita no tipo *Times New Roman*, criado em 1929 por Stanley Morison para ser usado no jornal londrino *The Times*. É também a fonte usada nas páginas deste estudo, de modo a dar ao texto um tom mais formal e impessoal, próprio a uma produção científica.

E se a frase estivesse em negrito? **Esta tese é sobre humor.** A intenção do autor seria a mesma? Indicaria, possivelmente, uma intencionalidade diferente da anterior. E se apenas uma das palavras da frase fosse negritada? **Esta** tese é sobre humor. Esta **tese** é sobre humor. Esta tese é sobre humor. Esta tese é **sobre** humor. Esta tese é sobre **humor**. O escritor reforça um dos elementos semânticos da frase. Percebe-se isso por meio da imagem mais forte das letras.

Outros exercícios poderiam ser feitos. O trecho poderia estar: em itálico, *esta é uma tese sobre humor*; sublinhada, esta é uma tese sobre humor; com letras em outros formatos, **esta é uma tese sobre humor**, esta é uma tese sobre humor, *esta é uma tese sobre humor*, esta é uma tese sobre humor. Um tamanho maior de letra pode realçar uma palavra: HUMOR. Nas salas de bate-papo da internet, é uma maneira de indicar que a pessoa está “falando” em voz alta. Um tamanho menor, por outro lado, sugeriria um tom de voz baixo: humor.

São apenas exemplos. Mas chegamos ao ponto onde queremos. Estamos acostumados a observar as letras como se não fossem visuais. São imagens. Isso fica evidente quando fugimos da fonte normal com a qual estamos habituados a ver. Manchetes de jornais utilizam um corpo maior, chamam mais atenção. Há o caso do jornal *Agora*, de São Paulo, produzido pela mesma empresa da *Folha de S.Paulo*, que dá duplo destaque às manchetes de abertura de página: usa o recurso das letras em tamanho maior e evidencia com outra cor e fundo uma das palavras do título.



Figura 2.2- Jornal Agora

No exemplo, a manchete toda está em letras maiores, todas em negrito. A palavra “suspensos” adquire destaque em relação aos demais termos por ter sido grafada em branco com um fundo avermelhado. Pode-se supor que o jornal procurou evidenciar a palavra por julgá-la a mais relevante da manchete, o trecho da frase que sintetizaria a informação e que deveria ser fixado pelo leitor.

O mesmo raciocínio pode ser aplicado às capas dos livros. O título da obra, em geral, ocupa destaque na capa, muitas vezes mais destaque do que o nome do autor. Também não é a mesma letra usada nas páginas internas da obra.

Há intenções diferentes e obtêm-se expressividades diferentes. Eisner (1989, p. 14) defende que as letras são símbolos abstratos, moldados a partir de imagens reconhecíveis. Elas teriam sido apenas simplificadas. McCloud (2005, p. 26-28) prefere o rótulo “ícone” para se referir ao elemento visual. Ícone, na definição do autor, é “qualquer imagem que represente uma pessoa, local, coisa ou idéia”. Haveria um grau de iconicidade. As letras seriam menos icônicas ou não-pictóricas, principalmente por fazerem menção a figuras e por representar “idéias invisíveis”. As figuras, por outro lado, seriam mais icônicas, podendo ser representadas de forma mais ou menos realista. A versão em cartum (no sentido de menos realista) teria maior aceitação por parte do leitor, geraria maior identificação.

Quem dá uma boa resposta para essa linha de raciocínio é Moles (1991). Haveria graus de abstração do visual. As letras estariam no grau máximo. A partir delas, cria-se um conceito. As letras num outro formato teriam o conceito e um algo mais, conforme a intenção do autor. Um desenho, por mais simples que seja, remete a um visível e configuraria um grau menor de abstração.

Em outras palavras: há um *continuum* de recursos visuais, mais ou menos abstratos, mais ou menos expressivos. O que nos leva à necessidade de definir o que entendemos por *expressividade*, um termo fácil de usar, mas difícil de conceituar.

2.3 - Expressividade

As discussões teóricas sobre expressividade estão diretamente ligadas à Estilística. Martins (1997, p. 3-25) vê ao menos três eixos históricos para os estudos estilísticos. Um seria a Retórica que, grosso modo, vê o uso da língua como um instrumento de persuasão, inclusive artisticamente. Outro eixo seria o da perspectiva funcional proposta por Jakobson (2001). O autor usa o termo Poética no lugar de Estilística. Para ele, a Poética seria uma parte da Lingüística, já que se vale dela para se compor textualmente. Para distinguir o que seria artístico (poético) do uso corriqueiro da língua, Jakobson divide o processo de comunicação em funções.

Seriam seis as funções da linguagem: emotiva ou expressiva, centrada no emissor da mensagem (revela suas atitudes, personalidade, sentimentos, emoções); conativa, voltada

ao destinador, a pessoa a quem se dirige a informação lingüística; referencial, com o foco na mensagem em si; fática, centrada no contato entre os interlocutores; metalingüística, que envolve tudo aquilo que é usado para explicar o código utilizado (a explicação de um verbete de dicionário, por exemplo); poética, a que realmente interessa a Jakobson, volta-se para o modo de produção da mensagem, preocupando-se com outros elementos além do sentido (ritmo, sonoridade etc.).

Jakobson pondera que dificilmente pode ser encontrada uma manifestação da linguagem que tivesse apenas uma das funções. Há uma mescla, embora uma se sobreponha às outras. Para o autor, a função poética não é exclusividade da poesia. Mas seria a função dominante nela. A articulação lingüística é realizada por um arranjo verbal entre seleção e combinação. Nas palavras do autor:

Se “criança” for o tema da mensagem, o que fala seleciona, entre os nomes existentes, mais ou menos semelhantes, palavras como criança, guri(a), garoto(a), todos eles equivalentes entre si, sob certo aspecto e então para comentar o tema, ele pode escolher um dos verbos semanticamente cognatos –dorme, cochila, cabeceia, dormita. Ambas as palavras escolhidas se combinam na cadeia verbal. A seleção é feita, semelhança e dessemelhança, sinonímia e antonímia, ao passo que a combinação, a construção da seqüência, se baseia na contigüidade.

(op. cit., 2001, p. 130-131)

Vanoye (2002, p. 60) levanta duas críticas ao modelo de Jakobson: 1) não prevê que a mensagem feita para um receptor interfira no modo de produção do autor; 2) em vez de dominância, haveria uma sobreposição das funções de linguagem. De qualquer forma, interessa a esta discussão o princípio que separa um texto poético de outro, de uso corrente na língua. Seria por meio de uma seleção e combinação de termos, de modo a encontrar o mais pertinente à construção.

É nesse ponto que Martins (1997, p. 13) vê a principal diferença metodológica entre o modelo de Jakobson e o imaginado por Charles Bally, outro eixo fundante da Estilística. Enquanto Jakobson se preocupa com a relação da função poética com as demais funções, Bally se concentra na função emotiva e na articulação dela com a função referencial.

Bally é um dos autores que compilaram o conjunto de palestras de Ferdinand de Saussure que formaram o *Curso de Lingüística geral*. O modelo de Bally começa com as idéias de Saussure, de quem foi discípulo, mas as amplia. A preocupação é verificar a relação entre a língua e a vida. Ela, a língua, possuiria um valor expressivo, inerente à fala, que caberia à Estilística estudar. Essa expressividade lingüística, segundo leitura de Câmara Jr., seria a “capacidade do falante dar vazão a seus impulsos mais íntimos através da linguagem” (1975, p. 118). E acrescenta:

A expressividade, de acordo com Bally, permeia todos os enunciados lingüísticos. Nunca, diz ele, um enunciado lingüístico é puramente uma comunicação do pensamento. Atribuía bem restritamente a fonte da expressividade aos afetos humanos e focalizava uma linguagem afetiva ao lado de uma linguagem intelectual
(op. cit. p. 118).

Na interpretação de Martins, (1997, p. 4), Bally foi o primeiro a separar aspectos lingüístico e estilístico, mostrando ser possível a um conteúdo ser apresentado de maneiras diferentes. O autor não se volta para a fala individual, mas para os meios de expressividade da linguagem. Seriam seguidores dessa linha autores como Câmara Jr. (1977), Lapa (1991) e a própria Martins. Dos três, o que mais se aproxima de uma definição de expressividade é Martins (op. cit., p. 23): seriam “os meios que ela oferece aos que falam ou escrevem para manifestarem estados emotivos e julgamentos de valor, de modo a despertarem em quem ouve ou lê uma reação também de ordem afetiva”.

Pela citação de Martins, vê-se que o princípio da expressividade é válido também à escrita. Vanoye (2002, p. 39) vê no estilo direto, na pontuação e na descrição dos trechos dos diálogos (“disse em voz alta”, por exemplo) alguns dos recursos para impor no texto escrito características da expressividade da fala. Machado de Assis possui um dos melhores exemplos de uso expressivo da pontuação, uma característica predominantemente escrita (o exemplo é citado também por CAGNIN, 1975, p. 144). Está no capítulo 55 do romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, intitulado “O velho diálogo de Adão e Eva”. Sem signos verbais, apenas com pontos finais, de exclamação e de interrogação, o escritor reproduz um diálogo com diferentes valores de expressão:

Brás Cubas - ?
 Virgília -
 Brás Cubas -

 Virgília - !
 Brás Cubas -
 Virgília -
 ?

 Brás Cubas -
 Virgília -
 Brás Cubas -

 !
 . . !
 !
 Virgília - ?
 Brás Cubas - !
 Virgília - !
 (ASSIS, 1987, p. 71)

Há diferentes possibilidades de leitura. Uma delas é sugerida pelo título, que remonta ao pecado original bíblico, cometido por Adão e Eva. Envoltos por pecado, foram expulsos do paraíso. Os protagonistas do diálogo, Brás Cubas e Virgília, não parecem ter sido expulsos de algum lugar. Mas o diálogo travado entre ambos indica um flerte com o pecado, uma simulação de possíveis expressões ditas - ou não-ditas, como indicam os sinais de pontuação - durante um ato sexual ou cena de amor intensa. Em vez de palavras, há intensidades maiores ou menores, sugeridas pelo aumento ou diminuição no número de pontos. E há surpresas e possíveis indicações de não entendimento do que estivesse ocorrendo em determinado instante, representadas, respectivamente, por exclamações e interrogações. Machado de Assis consegue passar todas essas informações com a ausência de palavras, apenas trabalhando valores expressivos dos sinais de pontuação.

Vanoye (2002, p. 40) defende, no entanto, que a escrita tenha capacidades expressivas mais limitadas, se comparada à fala. Um dos motivos dessa linha de raciocínio é levantado por Urbano (1999c, p. 120-125). A fala envolveria recursos lingüísticos (como a escolha lexical e a entonação, para ficar em dois exemplos) e não-lingüísticos ou paralingüísticos, como os gestos e a fisionomia do falante. O autor lembra um ponto que nos parece central na discussão: a língua falada deve ser analisada em ação. Como o pesquisador diz, “há que se levar em conta toda a realidade extralingüística onde mergulha o discurso, ou seja, a situação, e em função da qual as mensagens podem ser compreendidas” (op. cit., p. 125).

A discussão levanta quatro pontos. Primeiro: a noção de expressividade é determinada pela situação. Como diz Monteiro (2005, p. 53), “qualquer rendimento estilístico só ocorre em função do contexto”. Segundo: a fala possui recursos expressivos próprios, sejam eles verbais ou não-verbais. Terceiro: a expressividade não se restringe à fala, podendo ser ampliada também à escrita, que também possui mecanismos próprios de expressão (como a pontuação e as palavras em negrito). E não somente ampliado à escrita literária. Vanoye (2002, p. 40) admite essa premissa, quando diz que os quadrinhos conseguiram ampliar um pouco os recursos expressivos na forma escrita (o mesmo princípio valeria para outros modos de produção escrita). Na figura 3, a tira joga com os diferentes valores da palavra “não”. A cor, o formato e a pontuação (!, !..., !...) dão ao termo diferentes valores de expressão. O contexto sugere que o personagem foge, em pânico, com medo de que a figura representada no último quadrinho estoure uma bexiga.



Figura 2.3 – Piratas do Tietê

Outro valor expressivo pode ser visto no quadrinho da figura 2.4, de Asterix, criado na França. O advérbio “lá” passa de um termo “neutro” para outros, que são maiores, mais e mais negritados, mais e mais marcados com a pontuação. Sugere que o personagem de cabelos loiros se expressa com voz cada vez mais alta, com pequenos intervalos marcados por reticências. As gotas de suor em volta do rosto reforçam o valor emotivo das palavras. Esse assunto voltará a ser discutido na Parte II desta tese.



Figura 2.4 – Asterix

O quarto ponto é uma reafirmação de uma das premissas do primeiro. Se o conceito de expressividade pode ser aplicado aos elementos paralingüísticos ou não-lingüísticos da conversação, como lembra Urbano, parece-nos uma consequência natural que a expressividade seja percebida também em signos visuais e por eles manifestada. A análise de um rosto demonstrando ironia diz muito ao conteúdo de qualquer fala, podendo até negar o sentido verbalizado. O rosto nada mais é do que um signo visual, demonstrando um valor expressivo em razão da situação.

Entenderemos por expressividade os elementos contextuais que interferem no processo de produção sógnica, sejam eles verbais ou não-verbais. Pode ser visto num *continuum*, indo de um ponto aparentemente “neutro” (embora admitamos que nada é neutro) até outros com valores expressivos diferentes, percebidos por oposição ou convenção.

O ponto central, iniciado no início deste capítulo, é que o elemento visual - e sua expressividade - não pode ser ignorado no processo de produção de sentido de um texto escrito. A internet é apenas um dos exemplos que nos fornecem diariamente novas e novas

situações para análise. É comum ler e-mails em que se vêem recursos gráficos para representar elementos paralingüísticos. Alguém escreve, hipoteticamente, “fiquei bravo com você”. Na seqüência da frase, escreve um ponto-e-vírgula seguido de um parêntese: ;) . Esse recurso, se observado de lado, simula um rosto, com um dos olhos piscando. O parêntese seria um sorriso. Há outros, como este: :o) . Novamente, há representação de traços faciais: olhos, sorriso e nariz, representado pela letra “o”. Várias salas de bate-papo incluem o recurso dos “emoticons”, que nada mais são do que o formato de rostos, indicando diferentes elementos emotivos: alegria, tristeza, frustração, raiva etc.

As palavras (lidas aqui como um conjunto de grafemas) representam visualmente na escrita um signo verbal. Essa escrita pode adquirir diferentes valores expressivos. A cor, mais ou menos escura, por exemplo, diz muito a uma palavra. O processo de escrita envolve também imagens, representações de figuras. Se os elementos visuais se fazem presentes na escrita, há a necessidade de reavaliar o conceito de signo em termos do seu significante. Como lembra Fiorin (2002b, p. 58):

A linguagem verbal não é a única linguagem existente. Há também linguagens pictóricas, gestuais etc. Não se pode falar em imagens acústicas quando se trabalha com outros sistemas de signos. Por isso, é necessário ampliar a definição de significante, para que ela possa ser usada em todas as linguagens. Poder-se-ia então dizer que o significante é o veículo do significado, que é o que se entende quando se usa o signo, é sua parte inteligível.

Pietroforte (2002, p. 87) tem formulação semelhante:

Há outros signos, com outras formas de representação. “Se o significado for definido como um conceito e o significante como um meio de expressão que veicula esse conceito, a definição de signo torna-se mais abrangente, já quem além do significante entendido como imagem acústica, ela recobre outras formas possíveis de realizar significante. Pode-se, então, afirmar que os signos lingüísticos são apenas um tipo particular de signo, próprio da língua, dentro de um conjunto maior de tipos de signos.

Alargar a aplicação do signo, de modo a abarcar o aspecto visual, leva à discussão adiada por Saussure: à da criação de uma ciência dos signos, a Semiologia.

2.4 - A Semiologia de Barthes

Um dos primeiros autores a trazer a imagem para o campo das análises lingüísticas foi Roland Barthes. Em dois ensaios publicados na revista *Communications*, ele analisa o papel do elemento visual na fotografia (em 1961) e na publicidade (em 1964). Os dois textos foram reunidos, anos depois, numa coletânea de textos do autor (a versão nacional é de 1990). As idéias de seu modelo semiológico figuram ainda, com mais detalhes, em *Elementos de Semiologia*, também de 1964 (a décima edição da obra em português data de 1993).

Nessa obra, Barthes explicita a necessidade de observar signos diferentes, presentes num universo sistêmico heterogêneo. “Em Semiologia, em que vamos tratar de sistemas mistos que envolvem diferentes matérias (som e imagem, objeto e escrita etc.), seria bom reunir todos os signos, enquanto transportados por uma única e mesma matéria, sob o conceito de signo típico: o signo verbal, o signo gráfico, o signo icônico, o signo gestual formariam, cada um deles, um signo típico” (op. cit., 1993, p. 50).

Os dois ensaios da revista *Communications* aplicam o princípio da heterogeneidade signíca, em especial nas imagens. O primeiro estudo procurou mostrar que a foto pode produzir sentidos diferentes. Por ser analógica, ou seja, uma analogia da imagem real (não arbitrária), ela possuiria uma “mensagem primeira”, denotativa. O que o leitor vê é semelhante ao momento em que a cena foi efetivamente registrada. Descrevê-la verbalmente seria, em princípio, no caso específico da foto, reproduzir em palavras o que já é observado.

A descrição verbal teria, no entanto, um segundo papel, o de acrescentar e/ou traduzir informações que não são percebidas pelo olhar. Atribui-se algo mais à percepção analógica, que pode, inclusive, contradizer a mensagem visual. Esse processo seria o sentido conotativo da imagem, atribuído culturalmente e por meio do conhecimento de

mundo do leitor. O jornal *Folha de S.Paulo* publicou em 21 de maio de 2005 a seguinte fotografia no caderno de política:

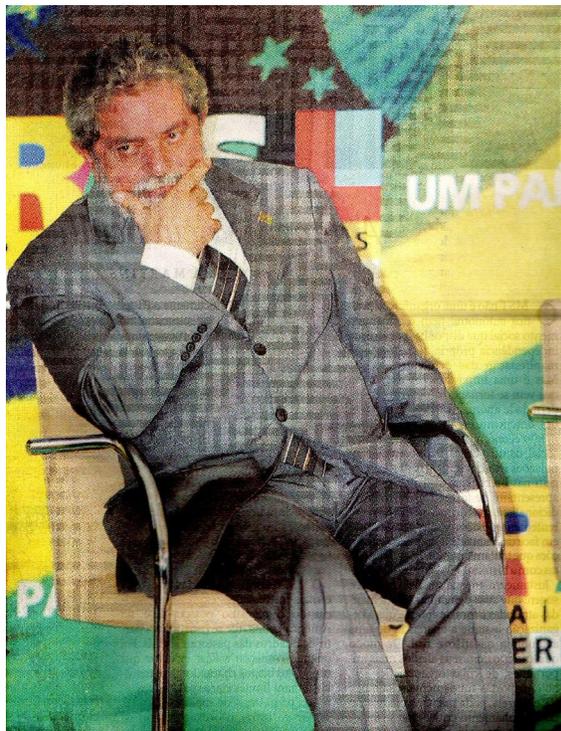


Figura 2.5 – Folha de S.Paulo

Na época, o governo federal brasileiro começava a enfrentar os primeiros rumores de que haveria uma CPI (Comissão Parlamentar de Inquérito) para investigar irregularidades nos Correios (CPI que, posteriormente, foi efetivamente instalada). Ao ser abordado por jornalistas sobre o assunto, o presidente Luiz Inácio Lula da Silva respondeu, sorrindo: “Olha para a minha cara pra você ver se eu estou preocupado com isso”. A frase serviu de manchete para a reportagem que noticiava o assunto. A fotografia de Lula, vista acima, ilustrava a matéria. A feição séria do presidente, a mão no queixo e o olhar fixo contradizem o ar de tranquilidade que ele procurou demonstrar para os jornalistas. Se o jornal foi correto ou não, se foi tendencioso na abordagem, se foi crítico onde deveria ter sido isento e objetivo, nada disso é avaliado nesse exemplo, embora sejam questões relevantes. O ponto que importa é que a parte verbal dá um outro sentido à visual, tal qual dizia Barthes. É bem verdade, diga-se, que o oposto pode ocorrer, como demonstra a suposta fotografia do jornalista Vladimir Herzog mostrada no início do capítulo. Imaginava-se uma pessoa, era outra.

O segundo ensaio de Barthes avança o raciocínio da denotação/conotação e dá os primeiros passos para uma retórica da imagem (que entendemos como um conjunto de estratégias para a formação do sentido). Cada signo visual teria um lado natural, literal ou denotativo e outro, simbólico ou conotativo. Cada signo simbólico teria um conotador, algo que o explica verbalmente. O conjunto de conotadores formaria a retórica.

O método utilizado por Barthes é o de verbalizar os signos percebidos. “Hoje, ao nível das comunicações de massa, quer-nos parecer que a mensagem lingüística está presente em todas as imagens” (op. cit., p. 32). Em outra obra, o autor deixa a premissa mais explícita:

Objetos, imagens, comportamentos podem significar, claro está, e o fazem abundantemente, mas nunca de uma maneira autônoma; qualquer sistema semiológico repassa-se de linguagem. A substância visual, por exemplo, confirma suas significações ao fazer-se repetir por uma mensagem lingüística (é o caso do cinema, da publicidade, das historietas em quadrinhos, da fotografia de imprensa etc.), de modo que ao menos uma parte da mensagem icônica está numa relação estrutural de redundância ou revezamento como o sistema da língua.”

(op. cit., 1993, p. 12)

Essa posição, a de verbalizar os demais signos presentes no espectro semiológico, traria como consequência uma reavaliação das premissas postas por Saussure. A língua não seria um dos componentes da Semiologia, como dizia Saussure. Ao contrário: a Semiologia é que estaria subordinada à linguagem.

É preciso, em suma, admitir desde agora a possibilidade de revirar um dia a proposição de Saussure: a Lingüística não é uma parte, mesmo privilegiada, da ciência geral dos signos: a Semiologia é que é uma parte da Lingüística; mais precisamente, a parte que se encarregaria das grandes unidades significantes do discurso

(op. cit., 1993, p. 13).

A classificação em palavras ou expressões seria arbitrária e variaria de indivíduo para indivíduo. Para o autor, a mensagem lingüística “traduziria” as mensagens denotativas e, principalmente, as conotativas. E teria duas funções em relação à imagem. A primeira é de fixação. Toda imagem seria polissêmica e caberia à mensagem lingüística o papel de fixar o sentido, dando a ela uma interpretação possível. A segunda função é o que chama de *relais*. Seria menos comum, segundo o autor, mas muito encontrada em charges e histórias em quadrinhos. A parte verbal complementaria a visual.

Há várias situações que podem exemplificar o raciocínio de Barthes. Uma delas é a relação entre legenda e fotografia publicadas diariamente nos jornais. A frase pode descrever a foto (relação denotativa e função de *relais*) ou acrescentar uma informação extra, que não poderia ser depreendida apenas pela análise da imagem (relação conotativa e função de fixação de sentido). Novamente, um caso publicado no jornal *Folha de S.Paulo*:



Figura 2.6 – Folha de S.Paulo

A fotografia mostra um homem armado, com roupas supostamente do Exército. Está num local com área verde ao fundo. Adiante dele, uma grade de ferro, possivelmente um portão. A arma, então, dá ao homem o encargo de vigia da entrada ou algo equivalente. A

placa reforça a idéia de que seja a entrada do local. Apresenta a frase “Visitante, seja bem-vindo. Volte sempre!” Logo, aquele lugar é aberto a visitantes, porém tem um acesso aparentemente bem guardado (há grades e um homem armado).

A legenda da fotografia dizia: “Um dos portões do depósito da Aeronáutica invadido ontem; polícia suspeita de traficantes de drogas”. A frase confirma algumas impressões já percebidas pelos elementos visuais (função de *relais*), mas acrescenta outras, como a informação de que o local, um depósito da Aeronáutica, tinha sido invadido e que a suspeita recai sobre traficantes (função de fixação do sentido). Mais ainda: a frase da placa, “Visitante, seja bem-vindo. Volte sempre!”, adquire um tom nitidamente irônico e crítico, dados os elementos verbais apresentados pela legenda. É como se os ladrões fossem bem-vindos para roubar sempre que quisessem.

O modelo de Barthes é perfeitamente aplicável, como se viu, ainda mais em *corpus* que aborde a legenda de uma fotografia jornalística ou uma manchete de reportagem ilustrada por uma imagem. Mas a grande crítica que o autor recebeu nos anos seguintes foi a da supremacia do verbal sobre os outros signos. “A variedade sígnica que compõe o não-verbal mescla todos os códigos, de modo que o próprio verbal pode compor o não-verbal, mas não tem sobre ele qualquer força hegemônica e centralizante; ao contrário, a palavra nele se distribui, porém não o determina” (FERRARA, 2001, p.15). Kress e Leeuwen (2001, p. 2) lembram ainda que algumas imagens são verbalizáveis, outras não. Como seria a imagem do amor, num exemplo hipotético. Difícil dizer.

2.5 - O signo visual de Cagnin

Apesar das críticas, percebidas hoje graças ao necessário distanciamento histórico, Barthes exerceu significativa influência na geração de pesquisadores brasileiros das décadas de 1960 e, principalmente, 1970. Cagnin (1975) aplicou nas histórias em quadrinhos uma mescla do modelo de Barthes com os princípios da Gestalt, área da psicologia que investiga a percepção sensorial. No caso, a preocupação é voltada à percepção visual. A idéia central da Gestalt é estudar as formas como um todo. A idéia é ver como se relacionam elementos como equilíbrio, formas, cor, luz.

Sua base teórica [da Gestalt] é a crença em que uma abordagem da compreensão e da análise de todos os sistemas exige que se reconheça que o sistema (ou objeto, acontecimento etc.) como um todo é deformado por partes interatuantes, que podem ser isoladas e vistas como inteiramente independentes, e depois reunidas no todo. É impossível modificar qualquer unidade do sistema sem que, com isso, se modifique também o todo.

(DONDIS, 2003, p. 51)

Dondis defende o princípio de que ver é compreender e que haveria a necessidade de um alfabetismo visual (algo que não ocorreria). A autora se baseia muito nos princípios da Gestalt, principalmente na maneira como a figura é percebida, de modo a compor uma sintaxe da linguagem visual. Um exemplo. Um homem, no centro da imagem, daria à cena um equilíbrio natural. Haveria um eixo vertical imaginário que criaria em quem vê a impressão de harmonia. Fugir desse eixo diminuiria a harmonia da imagem, aumentaria a tensão na percepção dela e, em alguns casos, poderia até comprometer ou tornar ambígua a leitura. Outra situação de harmonia seria por meio do princípio do agrupamento. Se houver dois elementos visuais numa mesma cena, como dois pontos, eles estabeleceriam entre si uma automática interação. Quanto mais próximos, maior a harmonia.

O modelo da Gestalt dá preferência ao processamento da percepção visual, e não à transposição das imagens em palavras. Nesse ponto, encontra reforço nas críticas à idéia de que o verbal se sobrepõe ao visual e que tem em Barthes um de seus representantes. Apesar disso, Cagnin articula bem os dois campos teóricos. A influência de Barthes é vista na discussão sobre o signo, que se articula a outros para compor o mecanismo perceptivo global da Gestalt. O signo seria uma espécie de ponto de partida para a leitura visual, ponto que interessa a esta discussão.

Cagnin opta por uma simplificação na hora de definir os códigos utilizados nos quadrinhos: são de ordem visual e verbal. Não descarta, no entanto, que uma classificação mais rigorosa poderia utilizar os termos *visual lingüístico* e *visual icônico*, posto que letras e palavras também são elementos apreendidos pelo olhar (salvo exceções como o código braile).

Para o autor, a diferença entre o verbal e o não-verbal estaria na associação entre o signo e seu objeto. No signo visual lingüístico, a relação se daria de maneira indireta e convencional. Não há semelhança com a idéia representada. A palavra *homem*, pela junção de cinco fonemas (/h-o-m-e-m/), remete a um ser do sexo masculino, idade indeterminada. No signo visual, o processamento seria outro, quase oposto ao lingüístico. A representação ocorreria de forma analógica, fariamos uma analogia entre o que vemos e o que entendemos por determinada representação. A semelhança entre o desenho de um homem e um homem é o que nos faria perceber na imagem um ser do sexo masculino, em faixa etária mais ou menos definida. É assim porque vemos assim.

O signo verbal e o signo visual dividiriam um mecanismo comum, mas com diferentes na prática. O signo verbal de Saussure, como já comentado, agrega o significado e o significante. O signo visual também teria as duas partes. A diferença estaria no significante, que poderia ser visto e representado por meio das imagens. Eco (1993, p. 145) tem leitura semelhante: a história em quadrinhos “emprega como *significantes* não só termos lingüísticos mas também (...) elementos iconográficos providos de significado unívoco”. Seguindo esse raciocínio, podem ocorrer casos em que um mesmo significado tenha diferentes significantes, variando de acordo com o traço do desenhista e a forma como foi representado.

O significado de um significante, segundo raciocínio de Cagnin, pode ainda ser sintetizado muitas vezes por meio de uma oração. Só uma palavra não seria suficiente para reproduzir o sentido pretendido. Um exemplo pode ser visto na tira a seguir:



Figura 2.7 – Níquel Náusea

Percebe-se (no sentido da percepção visual da Gestalt) a presença de um homem pescando nos três primeiros quadrinhos. A leitura de cada cena se dá pela articulação dos

signos como um todo. No primeiro quadrinho, o signo visual teria um significante representado visualmente por um homem pescando (e não apenas “homem”). O significado dificilmente seria sintetizado por apenas uma palavra. Seria uma expressão tal como “homem pescando”. Na segunda cena, o homem repete o que faz anteriormente, mas há uma diferença: ele está um pouco inclinado para a frente, como mostra o significante do signo visual. O significado mudaria, se visto em oposição ao do primeiro quadrinho: “homem pescando inclinado para a frente”. Na terceira cena, o homem cai na água. O significante visual ilustra o momento da queda. O significado sugere o movimento da queda e poderia ser resumido pela expressão “homem caindo na água”.

O modelo de Cagnin é útil para a análise dos quadrinhos e foi pensado para esse fim. E traz duas conseqüências: a obrigatoriedade de traduzir uma imagem numa palavra ou expressão verbal (assim como previa Barthes) e admite que o signo visual seria polissêmico em teoria, cabendo ao contexto em que está inserido (dentro ou fora do quadrinho) o papel de afunilar o sentido desejado por meio do elemento verbal.

O estudo de Cagnin tem a grande qualidade de ser um dos pioneiros no tema. E trouxe uma significativa contribuição para a análise do signo visual a partir dos elementos teóricos disponíveis à época, muitos deles inovadores.

2.6 - O modelo de Kress e Leeuwen

Da década de 1980 em diante, o modelo de signo de Saussure ganhou novos enfoques. Kress e Leeuwen (2001) propõem o conceito de *signo social*. Não seria uma ruptura com o pensamento saussureano, mas uma continuidade. A premissa central é que a construção sígnica (tradução para *sign-making*, no original) tem de ocorrer dentro de um contexto social. Os autores questionam: se o uso da língua varia conforme o contexto (mais ou menos formal, por exemplo), por que não o signo?

Um primeiro estudo do assunto tinha sido feito anos antes por Hodge e Kress (1991) e seria a base de um campo teórico chamado Semiótica Social. O signo não seria arbitrário, como previa Saussure, mas socialmente motivado. A seleção sígnica estaria vinculada a um complexo ideológico do qual a pessoa ou grupo de pessoas faria parte. A palavra “fome” tem um sentido bem mais profundo e intenso para alguém que pede dinheiro num semáforo do que, por exemplo, para um funcionário de uma empresa que sai para se alimentar na

hora do almoço. “Fumar”, para a indústria do tabaco, é sinônimo de lucro. Para os médicos, é sinal de possíveis doenças. Para quem adquiriu alguma patologia associada ao cigarro, o verbo adquire uma conotação de malefício.

A escolha no uso social dos signos é chamada de *sistema logonônimo* (tradução de *logonomic system*, que encontra reforço em PIMENTA, 2001, p. 189). O princípio valeria tanto para o signo verbal quanto para os de ordem visual, já que os textos seriam multimodais. E traria ao menos duas conseqüências teórico-metodológicas: 1) exigiria a inclusão do contexto em que os participantes estão inseridos; 2) estabeleceria um compartilhamento de expressões e formas de representação comuns e plausíveis (um círculo, por exemplo, indicaria uma roda de carro no desenho de uma criança, por mais rústica que fosse a representação do veículo).

O objetivo de Kress e Leeuwen, no estudo de 2001, é aprofundar os processos de leitura das imagens, compostas por signos heterogêneos e socialmente motivados. Os autores usam como método para leitura de imagens a passagem (ou transcodificação) da forma visual para a verbal. Só essa passagem, defendem, não é suficiente para captar o que chamam de sentido pictórico. A imagem teria vários elementos heterogêneos. A coerência do texto surgiria a partir das relações estabelecidas entre esses elementos, a que preferem se referir como *participantes representados* (*represented participants*, no original). A opção por essa expressão é para deixar evidente que há participação em algo.

A representação das estruturas visuais poderia ser realizada de duas formas, uma conceitual (*conceptual*), outra narrativa (*narrative*). Na narrativa, o raciocínio dos autores funciona da seguinte forma. Cada imagem estabelece uma relação com outra imagem. Ou, em termos dos autores, um participante representado se relaciona com outro participante representado. Desenvolve-se um *vetor* (*vector*) de um em direção ao outro. O nome de representação narrativa foi adotado para indicar uma espécie de idéia em mudança (algo próximo da ação, essencial para a condução da trama narrativa).

A representação das imagens poderia ser feita por um mecanismo limitado de escolhas, depreendidas a partir da quantidade de vetores e do número de participantes envolvidos. Kress e Leeuwen indicam seis possíveis tipos de relação. As mais relevantes, a nosso ver, seriam os *processos de ação* (*action processes*), *de reação* (*reactional processes*) e os ligados à parte mental e à fala.

O processo de ação é centrado num *ator* (*actor*), que seria o participante representado. Poderiam ocorrer duas situações nesse caso. A primeira: o ator não estabelece relação com o *alvo* (*goal*) da ação. Teríamos, aí, uma estrutura não-transacional (*non-transactional*). A analogia dos autores é que funcionaria como um verbo intransitivo: ficaria sem um complemento. O caso ilustrado por eles era o de uma imagem do filme “Ben Hur”, em que o protagonista corre numa carruagem com quatro cavalos à frente. Para os autores, não há alvo e a representação narrativa seria sintetizada na forma “Ben Hur compete” (op. cit., p. 61-62).

A segunda situação do processo de ação é quando há a presença visual de um alvo, seja ele humano ou não. Nessa situação, estaria criado um vetor entre o ator e o alvo. Seria a estrutura transacional (*transactional*). É como ocorre com os verbos transitivos, em que se estabelece uma relação com um complemento.

Kress e Leeuwen utilizam um outro exemplo, reproduzido aqui para tornar mais clara sua teorização e também para explicar o outro processo, o de reação. A imagem é a de um anúncio publicitário australiano de garrafas d’água “Vittel”. Mostra um homem abaixado bebendo água de uma fonte natural, sendo observado ao fundo por uma mulher, que sorri. Segundo os autores, há uma relação vetorial entre o homem e água. Trata-se de um processo de ação: o homem é o ator; a água, o alvo. Pode ser resumido verbalmente pela expressão “homem bebe água”. Essa expressão é chamada de *phenomena* e estabelece um outro vetor, só que agora em direção à mulher. Ela é chamada de *reacter* por desenvolver uma reação, o sorriso. Por isso, o nome de processo de reação.

Um terceiro tipo de processo é específico da linguagem dos quadrinhos, e por isso de particular interesse para este estudo. É a representação dos balões de fala e de pensamento, recurso próprio da linguagem das histórias em quadrinhos. Seria como numa relação transacional. A fala seria projetada por um *processo de fala* (*speech process*). O pensamento, por um *processo mental* (*mental process*). Os dois casos ocorreriam dentro de um processo de reação: o *reactor* seria ou um *falante*, no caso do balão cujo conteúdo é a fala, ou um *senser*, quando o conteúdo é o pensamento.

O que caracterizaria a representação narrativa seria a presença de uma ação ou de um algum tipo de processo de mudança. Diferentemente do narrativo, o conceitual aborda os participantes de uma forma mais genérica e menos preocupado com alterações de estado

ou ação. Por conseqüência, os critérios de análise são outros. Os exemplos trabalhados pelos autores deixam mais claro como entendem o conceito. Um dos casos é o de uma publicidade de esmalte, selecionada de uma revista. Há uma foto de quatro modelos, simetricamente distribuídas na imagem. O interesse estaria na percepção de uma hierarquia entre os elementos visuais. Haveria ao menos dois participantes: um *superordenado* (*superordinate*) e outro formado por um grupo de *subordinados* (*subordinates*), que aparecem de forma proporcional, tanto no tamanho como na distância. As modelos seriam os elementos subordinados. O superordenado, o uso do produto. Não há necessariamente uma ação ou uma mudança de situação. Daí a diferença com a representação narrativa.

Outros exemplos de representação conceitual mostram as diversas formas de relação de posse entre um *portador* (*carrier*) com um ou mais *atributos de posse* (*possessive attributes*). Seriam vários os casos: uma modelo que usa roupa de determinada grife; imagens que mostram alguma evolução temporal (do macaco ao *homo sapiens*); figura composta por várias partes, que aparecem separadas ou destacadas (mapa de algum país, em que os estados são separados um do outro; mesmo assim, ainda é possível perceber a figura do país como um todo); mapas de cidades vistos do alto; reprodução de casas e apartamentos, também visualizados por cima. E as análises prosseguem, com outros casos e exemplos. Em comum, a mesma idéia conceitual.

Nas duas formas de representação, tanto a narrativa quanto a conceitual, o aspecto social se faria presente nos signos. O distanciamento entre um participante e outro, por exemplo, poderia indicar intimidade, relacionamento estritamente social ou impessoalidade. Os ângulos de visão podem indicar maior ou menos “força” do observador. Se vista de cima, a cena tende a indicar poder, maior controle do que ocorre. A forma de contato visual pode interferir até na composição do gênero. A pessoa representada pode olhar para o observador (como numa fotografia para documento) ou ser observada por ele, sem necessariamente se dar conta de sua presença. O primeiro caso os autores chamaram de *demand*. O segundo, de *offer*.

O elemento social estaria presente também na composição das imagens. Elas poderiam ser lineares, quando há uma leitura mais previsível e “regrada”, ou não-lineares, quando exigem um contato diferenciado no processo de leitura. Os autores comparam a

não-linear a uma nova tecnologia, ainda não dominada. Há a necessidade de estudar os processos em detalhes, de modo a compreendê-los.

Tanto a leitura linear quanto a não-linear teriam elementos comuns de leitura. Há uma imagem central, o foco da informação, permeada por outros elementos visuais, as margens. Ideal e real seria a transição que ocorre no processo de leitura feito de cima para baixo. É perfeitamente aplicável à leitura dos jornais. As manchetes, no topo da página, dão uma interpretação geral e sem muitos detalhes da notícia. É uma frase necessariamente curta, dadas as limitações físicas do tamanho do título. Os detalhes são apreendidos na parte de baixo da página, ou seja, na reportagem.

Outro elemento, de particular interesse, se resume na relação entre *dado* e *novo*. O dado é o trecho da esquerda, que o leitor assume como conhecido. O novo, por oposição, aparece na direita e possui informações ainda não lidas. Entendemos que os dois conceitos só façam sentido se vistos juntos e em oposição. São facilmente percebidos nas histórias em quadrinhos.

2.7 - Grupo Mu: os signos do signo visual

Um ponto deixado de lado por muitos autores é a articulação dos elementos presentes no rótulo signo visual. A figura de um vaso marrom é um signo visual, supõe-se. E se o mesmo vaso fosse amarelo? A figura é a mesma, mudou apenas a cor? Trata-se de outro signo ou de alterações de parte do conteúdo de um mesmo signo? Elementos como cor e textura foram trabalhados por Dondis (2003), mas não de um ponto de vista sógnico.

O Grupo Mu (1993) procurou discutir o assunto (entre outros) e propôs a criação de um tratado do signo visual. Para fundamentar o estudo, os pesquisadores questionaram muitas das idéias sobre o tema difundidas até então. Um dos alicerces do tratado é o combate à noção de que a análise visual se resume aos elementos figurativos. Postulam que essa interpretação coloca num segundo plano as imagens abstratas. Um conjunto de pinceladas de tinta numa tela pode constituir uma obra de arte abstrata, sem necessariamente representar uma figura.

Outro questionamento é com relação à supremacia do signo verbal em relação aos de ordem visual. É um contraponto à leitura de Barthes. Nem toda figura poderia ser

sintetizada por uma palavra ou expressão. E nem toda palavra ou expressão seria visualizável, numa relação contrária. Novamente, o exemplo sobre a arte abstrata fundamenta a premissa. Como descrever, de maneira curta e direta, os elementos visuais presentes nas cores ou no formato representado na tela? Os pesquisadores defendem que todos os signos devem ser vistos e analisados em pé de igualdade. A palavra pode interferir no processo de leitura e compreensão, mas não detém a exclusividade do sentido.

O terceiro ponto que a teoria do grupo revê é o modo de análise da imagem. O tratado caminha em sentido oposto ao da Gestalt: fundamenta-se nos elementos menores. Em vez de uma abordagem macrossemiótica, como na Gestalt, postula uma análise microssemiótica, que olhe primeiro para a unidade, depois para o conjunto. O signo visual seria reconhecido por suas características e pelas relações que mantém com outras unidades visuais e com os elementos que integram seu significante. Os olhos e o nariz são componentes da cabeça, ou *subentidades* dela. Por outro lado, a cabeça integra o corpo, numa relação de *supraentidade*.

O nome “signo visual” seria, na verdade, um rótulo, que agrega dois elementos: o icônico e o plástico (cor, forma, textura). Cada um deles compõe, segundo os autores, uma unidade sígnica autônoma.

O Grupo Mu defende que o *signo icônico* não é uma simples cópia do real, é um objeto reconstruído num processo de produção e recepção (que entendemos ser semelhante à idéia de interação). Há uma transformação do real, com base em elementos culturais, e não numa reprodução. Seriam dois extremos. De um lado, tem-se uma nuvem e uma mesa (exemplos dos próprios autores). Seria o real, ou o *espetáculo natural*, como o Grupo chamou. No outro lado, haveria uma foto da nuvem, uma pintura da mesa. Seriam representações transformadas do real, reconstruídas numa forma sígnica. A modificação deveria assegurar um mínimo de características, de modo a garantir sua leitura e sua equivalência.

O signo icônico teria um papel mediador. Ficaria entre o referente real e a maneira como foi representado pelo produtor do ícone, um pintor, desenhista, designer gráfico, entre outros. A visão dele interfere na forma de representação. Por isso, há uma reconstrução ou transformação do referente, mantendo uma relação de significantes equivalentes.

O Grupo Mu propõe um método simples de leitura de imagens. Baseia-se em dois aspectos: tendência a ter mais ou menos ordem. Quanto maior for a ordem da imagem representada em relação a um correlato real, maior a legibilidade e menor a tendência à abstração. Quanto menor a correlação, maior a abstração e a “ilegibilidade”.

O resultado dessa relação teria três elementos: um significante icônico, um tipo e o referente propriamente dito. Os dois últimos seriam uma subdivisão do significado icônico. O referente é a noção mental que se tem das características físicas do ícone. O tipo é a classe a que pertence a forma representada. É articulado por meio de um modelo cognitivo e descrito conceitualmente. Para ilustrar a diferença, imaginemos um cachorro. Seria um animal da classe dos mamíferos, quadrúpede, late (tipo). A mente humana possui um modelo das características físicas de um cão, baseadas na experiência de cada pessoa (referente). A transformação obtida na reconstrução icônica do referente seria o significante, que pode ser visto pela pessoa por meio da atividade criadora de seu produtor (um desenhista, a título de exemplo).

O ícone seria percebido por meio de seu contorno. Para os autores, o contorno é “o limite de uma figura e forma parte da figura” (GRUPO MU, 1993, p. 59). É importante para facilitar a percepção do signo icônico, em oposição às imagens ou ao cenário que fica ao fundo do elemento representado. A oposição entre figura e fundo é essencial para a percepção visual.

O signo plástico, segundo o Grupo Mu, mantém relações de significado e significante independentes. O signo seria aplicado aos conceitos de textura, forma e cor. Em cada um deles, os pesquisadores usam um método de análise, baseado em oposições: “as análises plásticas que podemos efetuar só são possíveis mediante a utilização de uma bateria de oposições estruturais que dão testemunho das formas, das cores e das texturas” (GRUPO MU, 1993, p. 170). Uma porta, por exemplo, pode ser então grande ou pequena, mais escura ou mais clara, rugosa ou lisa. Pode haver outras características possíveis, dependendo do interesse no objeto analisado.

No caso específico da cor, as oposições estariam centradas em três variáveis ou cromemas: dominância (cor que serve de base), luminosidade e saturação (algo mencionado também por DONDIS, 2003). A cor em si estaria relacionada a aspectos expressivos. O conteúdo dela seria depreendido por meio de relações externas ao enunciado sígnico.

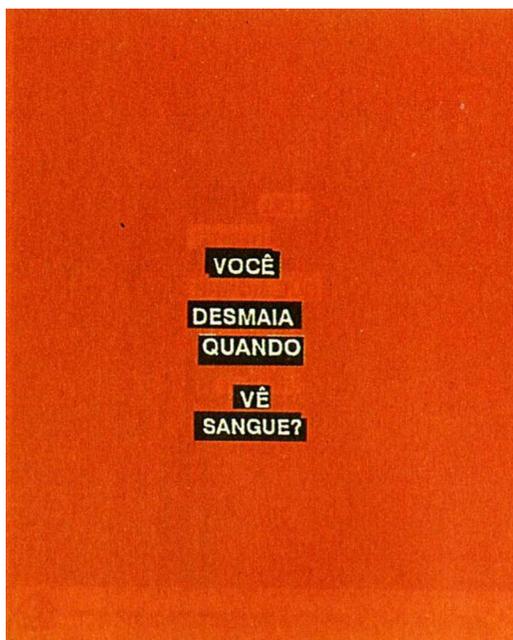


Figura 2.8

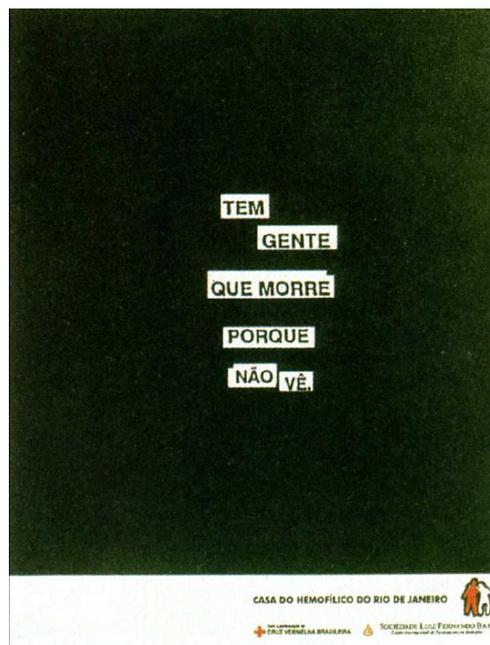


Figura 2.9

As figuras 8 e 9 fazem parte de uma mesma campanha publicitária. O objetivo é estimular doação de sangue. Na primeira imagem, há o predomínio de um signo plástico, cujo significante é a cor vermelha. O significado, articulado aos elementos verbais, sugere um sentido ligado a sangue (“Você desmaia quando vê sangue?”). É como se o todo vermelho fosse o sangue visto pela pessoa. A segunda imagem dá destaque a outro signo plástico. O significante, percebido visualmente, é de cor preta. Novamente, há relação entre as partes verbal e plástica. Só que, aqui, o significado se liga à idéia de morte (“Tem gente que morre porque não vê”). A mensagem seria que, enquanto uns não doam sangue por medo ou outro motivo, há quem morra por falta de doação. O sentido se dá pela articulação dos signos, e não pela predominância do verbal sobre o visual.

Um ponto refutado pelos autores, mas não negado, é quanto a associações de cores a signos icônicos. Algo como “o céu é azul” e o “sangue é vermelho”. Por mais que as formas de céu e sangue não sejam claramente definidas, ficaria implícito que a cor estaria num segundo plano, subordinada ao elemento figurativo. Essa idéia é criticada por não colocar os signos em pé de igualdade, uma das premissas do tratado do signo visual.

2.8 - Fechando as idéias

Uma reportagem mescla informações verbais com visuais (fotografias, artes). A imagem domina os textos publicitários. A internet, em sua infinidade de páginas, apela para o elemento visual para atrair o leitor para o hipertexto. Os livros infantis usam ilustrações para compor e corroborar momentos da história. São vários os exemplos que podem ser dados para a presença da imagem num texto e para sua importância no processo de compreensão textual. Como ocorre nas tiras cômicas, *corpus* deste estudo e o real objeto de toda esta análise.

Ter em mente qual é o objeto de estudo (as tiras) é essencial para afunilar as escolhas teórico-metodológicas discutidas ao longo deste capítulo. “Definir o objetivo de uma análise é indispensável para instalar suas próprias ferramentas, lembrando-se que elas determinam grande parte do objeto da análise e suas conclusões” (JOLY, 2005, p. 49).

As tiras cômicas apresentam uma heterogeneidade de signos, de diversas ordens. Por isso, houve a necessidade de alargar o conceito sógnico iniciado por Saussure. Ele, o signo, abarca também elementos visuais (e não só orais), apresentando uma nova relação significado/significante. O significado é apreendido pelo contexto, o que está em consonância com as idéias da Teoria do Texto. A novidade está no significante. Não se trata de uma imagem acústica, construída mentalmente, mas sim de uma imagem perceptível e motivada.

O estudo semiológico de Barthes tem o mérito de ser um dos pioneiros na abordagem das imagens e iniciou uma discussão até então ignorada ou contornada por outros autores. Ao longo dos anos, recebeu a crítica de priorizar o elemento verbal em detrimento do visual, a ponto de pôr a língua como elemento fundante da Semiologia. Novas teorias passaram a pôr em pé de igualdade os signos verbais e visuais. É o caso de Cagnin e, mais explicitamente, do Grupo Mu e de Kress e Leeuwen, interpretação com a qual concordamos.

Kress e Leeuwen (2001, p. 16-17) propõem uma revisão no modelo de Barthes. Há a parte verbal, que é uma extensão da imagem (e vice-versa), como os balões das histórias em quadrinhos, e o texto escrito, que elabora o visual (e vice-versa). Em qualquer uma das relações, o componente visual constitui uma mensagem independente. É conectado ao verbal, mas não é dependente dele. O raciocínio inverso também é válido. Em suma: verbal

e visual possuem sentidos independentes, que podem estar inter-relacionados no corpo do texto. Ou pode ser só verbal ou só visual.

Os dois autores usam a parte verbal para explicar as relações sógnicas presentes no texto, mas sem colocar qualquer dos elementos num plano superior ao outro. Esse método encontra reforço em Ferrara (2001) e Joly (2005) e será adotado também neste estudo.

A Gestalt e Kress e Leeuwen propõem modelos próprios de articulação desses constituintes sógnicos. Para nós, interessa a idéia geral, a de que a verbalização do sentido evidencia a relação entre os elementos sógnicos, depreendida pelo contexto e por elementos cognitivos (vemos a percepção como um processo cognitivo). O assunto voltará a ser discutido no capítulo 10, quando proporemos um método específico de leitura das tiras. Mesmo assim, é importante pontuar desde já algumas dessas relações de articulação entre os signos, extraídas de Kress e Leeuwen:

- há relação entre elemento dado e novo (o da direita apresenta informação nova em relação ao da esquerda);
- ocorre articulação entre foco e fundo (preferiremos os termos figura e fundo);
- texto que possui um conjunto de regras próprias conduz a uma leitura linear (em oposição a uma leitura não-linear, que demanda a descoberta dos mecanismos de funcionamento da imagem para ser compreendida);
- os personagens (seguimos a nomenclatura da teoria da narrativa) ou observam o leitor ou são observados por ele (usaremos esses termos em vez de *demand* e *offer*).

Outra forma de articulação é da figura consigo mesma. Segundo o Grupo Mu, ocorreriam relações de *supraentidade* ou de *subentidade*. O exemplo do corpo humano, embora já mencionado, parece-nos o mais ilustrativo. Imaginemos a representação visual de uma criança. Ela seria um signo. A cabeça em comparação ao corpo todo manteria uma relação de subentidade. Por outro lado, a mesma cabeça seria supraentidade da boca, dos olhos, do nariz e das orelhas, que dela seriam subentidades. O importante não é tanto a nomenclatura, mas o princípio dessa relação.

O método da verbalização parece facilmente aplicável ao modelo de signo visual proposto por Cagnin. Há um significante percebido visualmente e um significado verbalizado conforme o contexto, muitas vezes por meio de uma expressão. É esse o molde que adotaremos, ao contrário do Grupo Mu, que divide o significado em dois campos, o tipo e o referente.

Mas o Grupo Mu traz inegáveis contribuições, que devem ser acrescidas à discussão. Não vemos problema em chamar o signo visual (de Cagnin) sob um rótulo mais amplo, que englobe todos os elementos da imagem. Porém concordamos com o Grupo no sentido de que o signo visual possui elementos icônicos e plásticos. O icônico é o resultado de um processo de transformação feito pelo produtor da imagem e a imagem “real”. Vale o método de leitura proposto pelos pesquisadores: quanto maior a transformação, maior a dificuldade do leitor em identificá-lo analogicamente. Quanto menor, menor a dificuldade. Esse raciocínio nos parece pertinente por articular bem a imagem com o princípio da interação, sem deixar de lado a relação de analogia com o que foi representado.

Podemos dizer que há graus de transformação do icônico, uns mais abstratos, outros menos. A representação visual de uma cama é algo próximo do nosso dia-a-dia. Não teríamos, em tese, dificuldade de percebê-la cognitivamente. As letras, vistas isoladamente ou compondo as palavras, seriam uma forma mais abstrata, que usa um meio simbólico e convencional na representação num signo verbal. Elas teriam como significante um elemento visual (e não uma imagem acústica), essencial para a decifrar o sentido dentro do contexto. Apresenta também diferentes graus de expressividade. Pode ser escrito com uma variedade de tipos, formatos, espessuras, tamanhos, cores, o que indica distintas intenções por parte do autor. Vê-se que a representação escrita do signo verbal possui também um elemento plástico como seu constituinte, que ora se evidencia mais, ora menos.

A escolha da tipografia também tem sua importância como escolha plástica. É claro que as palavras têm uma significação imediatamente compreensível, mas essa significação é colorida, tingida, orientada, antes mesmo de ser percebida, pelo aspecto plástico da tipografia (sua orientação, sua forma, sua cor, sua textura), do mesmo modo que as escolhas plásticas contribuem para a significação da imagem visual.

(JOLY, 2005, p. 111)

Parece-nos pertinente, então, distinguir o signo verbal oral deste outro signo verbal, que dialoga com o elemento visual. Vamos chamar de *signo verbal* o signo oral, falado. *Signo verbal escrito* será sua representação gráfica, de acordo com a ortografia vigente. Esse signo agrega em seu significante elementos visuais simbólicos e convencionais, entre eles o plástico, adquirindo diferentes expressividades. Nos dois signos, o sentido é depreendido contextualmente.

O exemplo da letra é bom para mostrar que o signo nem sempre aparece num estado puro. A letra é uma amálgama de signos icônico e plástico, que também tem seu significante visual e um significado contextual. A representação de uma pessoa, com roupas coloridas, também mescla signos icônico e plástico.

Um último ponto é quanto à presença das linhas. O Grupo Mu defende que elas façam parte do signo icônico. Não discordamos, mas dado nosso objeto de análise, será importante atribuir um caráter sígnico ao contorno das figuras. Temos em mente os balões dos quadrinhos, que possuem diferentes recursos expressivos e relevantes para a compreensão da narrativa. Linhas pontilhadas indicam fala em voz baixa. Pontiagudas sugerem gritos ou algo dito por meio de um aparelho eletrônico. Barbieri (1998, p. 51) cita o termo *signo de contorno* (*signo-contorno*, no original) para definir esse uso. Embora ele não aprofunde o conceito, entendemos que mantenha o mesmo princípio de relação entre significado (depreendido pelo contexto) e significante (elemento visual) aplicado no signo plástico. E incorporaremos a idéia neste estudo.

Resumindo: a parte verbal é um dos elementos dos textos escritos. Há também signos visuais (vistos num sentido amplo), que se subdividem em signos próprios: icônico, plástico e de contorno. Cada um possui um significante imagético, percebido cognitivamente, e um significado depreendido pelo contexto sociointeracional. Todos possuem diferentes graus de expressividade. O método para descrever a relação sígnica de sentido é por meio das palavras, sem hierarquizar este ou aquele signo. O sentido global depende da relação desses signos, também baseada na percepção cognitiva e nas inferências do leitor.

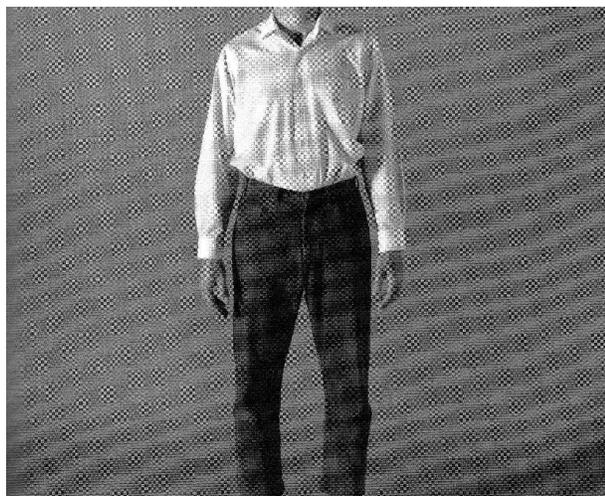


Figura 2.10

Um último exemplo, apenas para deixar clara nossa opção metodológica. A figura 2.10 mostra a fotografia de um homem. Não aparece a cabeça nem os pés. Ele traça calça (aparentemente jeans) e camisa social branca. O reconhecimento dessas informações se dá por meio de um processo perceptivo e cognitivo (ninguém questiona que seja um homem e nosso conhecimento de mundo corrobora tal leitura). Não há a necessidade, a nosso ver, de esmiuçar sempre a relação sígnica. Ela surge automaticamente nesse processo de leitura. Mas, para efeito desta análise, teríamos o signo icônico de um homem com vários outros signos icônicos (braços, mãos, pernas, calças, camisa, parte do pescoço), que estabelecem com ele uma relação de supraentidade.

O signo icônico é a figura de destaque, facilmente perceptível ao leitor de maneira analógica e com o auxílio do signo de contorno. Os signos plásticos de cor indicam tonalidade branca, preta (a da calça) e cinza. O signo plástico cinza, a propósito, compõe o fundo da cena (em oposição ao homem, que fica à frente). A imagem é observada pelo leitor. Infere-se que o homem faça o mesmo, em sentido contrário. Não vemos a cabeça, mas supomos que ele a tem e que os olhos alcancem a linha de visão do leitor.

Não há ação na fotografia, logo não há narração. Também não há signos verbais escritos.

A análise sígnica por meio de palavras só fica completa se vista dentro do contexto. A figura é uma das 50 ilustrações do livro *Pequeno dicionário ilustrado de expressões idiomáticas*, de Everton Ballardin e Marcelo Zocchio (1999), o que nos dá uma informação

nova: a fotografia pode querer ilustrar uma dessas expressões. O conhecimento de mundo nos remete a uma delas: sem pé nem cabeça (usada no sentido de uma situação estapafúrdia, meio sem sentido, despropositada). Essa informação contextual muda completamente a leitura dos signos visuais, que, agora, dão mais destaque à ausência da cabeça e dos pés. Percebe-se que a real intenção do texto é provocar efeito de humor em quem lê. Ilustra-se algo que é falado corriqueiramente, sem muita preocupação com o real sentido das palavras da expressão.

Os pontos abordados neste capítulo funcionam para leituras isoladas, compostas por apenas uma imagem. Para a maioria dos estudos (exceção feita a Cagnin, que analisa quadrinhos), é essa a real intenção dos diferentes modelos teóricos descritos aqui. Mas seria válido para as tiras cômicas, que têm a maior parte das histórias composta por diferentes quadrinhos lidos em seqüência? Como ocorre a associação entre um quadrinho e outro? O assunto será discutido mais à frente, porque há a necessidade, antes, de detalhar as características que envolvem a linguagem dos quadrinhos (balões, personagens etc). Por ora, é importante que esse alicerce teórico tenha ficado sólido, assim como a idéia de que a imagem é parte constituinte do texto, com sentido produzido contextualmente. É como resume Ferrara (2001, p. 15):

O texto não-verbal não exclui o significado, nem poderia fazê-lo sob pena de destruir-se enquanto linguagem. Seu sentido, por força sobretudo da fragmentação que o caracteriza, não surge *a priori*, mas decorre da sua própria estrutura significante, do próprio modo de produzir-se no e entre os resíduos sígnicos que o compõem. Este significado não está dado, mas pode produzir-se.

O texto é composto de signos verbais e visuais, que compõem gêneros, usados numa situação sociognitativa interacional. É o próximo passo a ser discutido.

CAPÍTULO 3

GÊNERO

Crônica e ovo

A discussão sobre o que é, exatamente, crônica é quase tão antiga quanto aquela sobre a genealogia da galinha. Se um texto é crônica, conto ou outra coisa interessa aos estudiosos da literatura, assim como se o que nasceu primeiro foi o ovo ou a galinha interessa a zoólogos, geneticistas, historicadores e (suponho) o galo, mas não deve preocupar nem o consumidor. Nem a mim nem a você.

Eu me coloco na posição da galinha. Sem piadas, por favor. Duvido que a galinha tenha uma teoria sobre o ovo, ou, na hora de botá-lo, qualquer tipo de hesitação filosófica. Se tivesse, provavelmente não botaria o ovo. É da sua natureza botar ovos, ela jamais se pergunta “Meu Deus, o que eu estou fazendo?” Da mesma forma o escritor diante do papel branco (ou, hoje em dia, da tela limpa do computador) não pode ficar se policiando para só “botar” textos que se enquadrem em alguma definição técnica de “crônica”. O que aparecer é crônica.

(VERISSIMO, 1997, p. 3-4)

Definimos crônica no espaço jornalístico como uma narrativa que tem independência estética e pode inscrever várias linguagens em seu espaço gráfico, não se limitando apenas aos preceitos da literatura ou do jornalismo. (...) A crônica promove uma leitura estética das banalidades, a partir do reconhecimento de uma razão sensível que constrói o útil e o fútil.

(PEREIRA, 2004, p. 170)

Os textos mostram dois pontos de vista diferentes sobre um mesmo tema: a crônica. A preocupação de Luis Fernando Verissimo é com a produção do texto. Para ele, não interessa quem veio primeiro, o ovo ou a galinha. O importante é ter o que escrever, sem

um enquadramento a eventuais definições. As definições, por outro lado, são o interesse mor de Wellington Pereira no livro *Crônica: a arte do útil e do fútil*, obra à qual pertence a segunda citação. O autor pesquisou a crônica para tentar conceituá-la. Ele a vê como uma narrativa independente, que é publicada pela imprensa, mas não é essencialmente jornalística; possui viés literário, porém não configura necessariamente um texto literário.

O exemplo da crônica mostra como é movediça a área que existe entre a teoria e a prática. Nem sempre o que é conceituado na academia encontra reforço na prática. E a prática, ao mesmo tempo, não pode ser ignorada pela academia, que tem nela parte de sua fonte de estudos. Luis Fernando Verissimo é um dos cronistas contemporâneos mais lidos do Brasil, tanto na imprensa como em coletâneas de produções. Mesmo que a ele seja secundária uma definição de crônica, nada impede que o texto dele seja objeto de investigações científicas e ajude a compor um *corpus* de análise que leve a tal definição.

O estudo dos gêneros se insere nessa linha que separa teoria e prática. Por um lado, os gêneros são necessários para a comunicação e acionados no processo sociocognitivo-interacional. Por outro, são alvo de uma série de pesquisas e abordagens diferentes, todas igualmente válidas, mas que trilham caminhos distintos e nem sempre compatíveis uns com os outros. Muitas ainda estão em processo de amadurecimento teórico.

Este capítulo objetiva discutir o tema, desde as primeiras abordagens até as perspectivas que surgiram após a descoberta das produções do círculo de Bakhtin. A proposta é buscar algumas convergências entre as divergências, de modo a encontrar uma conceituação de gênero que leve em conta aspectos teóricos, mas sem ignorar a prática da ação textual. A abordagem teórica deve levar em conta, por consequência, a forma como o gênero é visto sociocognitivamente pelos parceiros da interação.

A discussão não irá abordar apenas o ovo ou a galinha mas também a tênue região que se situa entre os dois.

Os estudos sobre os gêneros por muito tempo estiveram associados à literatura. Começamos com eles.

3.1 - O modelo clássico

O livro III de *A República* de Platão (usamos como base edição de 1997) é tido como um dos marcos do surgimento dos gêneros. É onde o autor expõe o conceito de *imitação*, que é a chave para compreender seu raciocínio. Platão condena os relatos que utilizam o recurso imitativo. As narrativas deveriam ser contadas pela própria pessoa (chama de *narrativas simples*), sem o artifício de simular ser outro no momento de fazer o relato (não é o que os poetas faziam, por isso a condenação). Apesar dessa crítica, dividiu a produção literária da época, tanto em prosa como em poesia, em três categorias de gêneros narrativos: 1) as *inteiramente imitativas*, comuns às tragédias e comédias; 2) as narradas pelo poeta, sem o uso de diálogos; seria o caso dos ditirambos (hino em coral para louvar o deus Baco); 3) uma mescla das duas anteriores, encontrada em especial nas epopéias. Silva (1983, p. 341) dá nomes às três categorias. Seriam, respectivamente, *imitativa* ou *mimética*, *narrativa pura* e *mista*. O que fundamenta o gênero é o grau de imitação do poeta em relação ao personagem (LIMA, 1983, p. 237).

A imitação, criticada por Platão, é vista de uma forma completamente diferente na “Poética” de Aristóteles (edição de 1996). A imitação, na perspectiva aristotélica, é o que fundamenta a poesia.

A imitação constitui, por conseguinte, o princípio unificador subjacente a todos os textos poéticos, mas representa também o princípio diferenciador destes mesmos textos, visto que se consubstancia com *meios* diversos, se ocupa de *objetos* diversos e se realiza segundo *modos* diversos (SILVA, 1983, p. 343).

Essa divisão em meios, objetos e modos, na leitura de Silva, resume a classificação aristotélica de gênero (palavra pouco utilizada na “Poética”). Os meios são: uso de cantos, verso e ritmo em toda a obra ou em apenas em parte dela (como nas tragédias e comédias). Os objetos são: as ações dos homens reais –objetos de imitação- são vistas moralmente de forma superior ou inferior à média humana; as tragédias e as epopéias tendem a mostrar seres superiores, e as comédias, inferiores. Modos: forma como se dá o relato poético, mais ou menos extenso, dramático (tragédia e comédia) ou narrativo (caso da epopéia).

Silva (1983, p. 345) sustenta que o raciocínio aristotélico não comporta uma divisão em três categorias de gênero. É uma visão diferente da manifestada por outros pesquisadores. Lima (1983, p. 237-239) entende que os gêneros se dividam em *tragédia*, *comédia* e *epopéia*. A tragédia, segundo o autor, é um gênero que passou por muitas alterações até se estabilizar como a representação - ou imitação - de uma ação da vida, conduzida por atores que representam homens moralmente superiores. A epopéia tem muitas semelhanças com a tragédia, mas ao menos duas diferenças, a métrica e a extensão da narrativa:

enquanto na tragédia não cabe representar muitas partes como realizadas ao mesmo tempo, senão apenas a parte em cena, que os atores estão desempenhando, na epopéia, por se tratar de uma narrativa, é possível representar muitas partes como simultâneas.

(ARISTÓTELES, 1997, p. 55).

A perda do segundo livro da *Poética* de Aristóteles limitou a comédia a poucas referências. A principal delas, sempre lembrada em estudos sobre o assunto, mostra que “é imitação de pessoas inferiores; não, porém, com relação a todo vício, mas sim por ser o cômico uma espécie de feio”. E acrescenta: “A comicidade, com efeito, é um defeito e uma feiúra sem dor nem destruição; um exemplo óbvio é a máscara cômica, feia e contorcida, mas sem expressão de dor” (op. cit., 1997, p.35). Seria o oposto da tragédia, que representaria pessoas tidas como superiores.

Lima (1983, p. 240) questiona se o modelo desenvolvido por Aristóteles tinha uma preocupação predominantemente descritiva ou normativa. O autor entende que a resposta depende da maneira como a *Poética* é interpretada. Independentemente de qual for a leitura feita, a questão central é como a obra foi de fato lida nos séculos seguintes. Prevaleceu a visão normativa. Horácio classificou os gêneros com base na relação entre o tema abordado e a tradição da métrica utilizada. Eram características que deveriam ser seguidas à risca. A rigidez das regras impedia misturas de gêneros. Tragédia é tragédia, comédia é comédia. A essa separação genérica foi dado o nome de *unidade de tom* (SILVA, 1983, p. 346-347). Essa distinção entre epopéia, tragédia e comédia passou a ser lembrada como o *modelo clássico* dos gêneros literários.

3.2 - Normativo X Não-normativo

As idéias de Aristóteles foram redescobertas no século 16. As noções de gênero e de imitação voltaram com ares de norma absoluta. Segundo Silva (1983), autor que serve de apoio teórico para esta parte da exposição, “o gênero foi concebido como uma essência inalterável ou, pelo menos, como uma entidade invariante, governada por regras bem definidas, vigorosamente articuladas entre si e imutáveis” (op. cit., 1983, p. 353). Misturas de gêneros, ou formas híbridas, também eram mal vistas. Predominava a rigidez estética.

A rigidez do modelo clássico foi também seu ponto fraco. O rigor das regras entrou em dissonância com a prática literária. Nem tudo o que era prescrito correspondia ao que era produzido. Literatos de países como Espanha, França e Itália passaram a reivindicar a validade de novos gêneros e de construções híbridas. O choque de idéias foi chamado de debate entre *antigos e modernos*:

os *antigos* consideravam as obras literárias greco-latinas como modelos ideais e inultrapassáveis e negavam a possibilidade de criar novos gêneros literários ou de estabelecer novas regras para os gêneros tradicionais; os *modernos*, reconhecendo a existência de uma evolução nos costumes, nas crenças religiosas, na organização social etc., defendiam a legitimidade de novas formas literárias, diferentes das dos gregos e latinos, admitiam que os gêneros canônicos, como o poema épico, pudessem assumir características novas e chegaram mesmo a afirmar a superioridade das literaturas modernas em relação às letras greco-latinas.

(SILVA, 1983, p. 356)

Os autores modernos defendiam uma visão de literatura ligada à história. Na visão deles, o modelo clássico estaria vinculado à época em que foi produzido. Não seria mais aplicável séculos depois, em momento histórico visivelmente diferente. A estética aristotélica manteve adeptos até a primeira metade do século 18. Mas novas formas literárias passaram a ganhar força, entre as quais se destaca o romance. As novas idéias chegaram a gerar gêneros híbridos, como a tragicomédia, bastante popular na Espanha.

A estética que passou a ser defendida era a da rejeição aos valores clássicos e às suas rigorosas amarras. No lugar dos gêneros, há a liberdade de produção literária em respeito ao momento histórico e cultural. Silva reproduz um poema de Lope de Vega, intitulado “Arte nuevo de hacer comedias”. O conteúdo sintetiza o pensamento anticlássico que passou a vigorar: “No hay que advertir que pase en el período / de un sol, aunque es consejo de Aristóteles, / porque ya le perdimos el respecto / cuando mezclamos la sentencia trágica / a la humildad de la bajeza cómica” (SILVA, 1983, p. 358).

A normatividade dos gêneros voltou a ser discutida no fim do século 19. Brunetière se inspira na teoria de Charles Darwin e a transpõe para o debate sobre os gêneros. A forma literária teria uma trajetória evolutiva, assim como os organismos vivos: “nasce, desenvolve-se, envelhece, morre ou transforma-se” (SILVA, 1983, p. 365). O contraponto do francês Brunetière é feito pelo italiano Croce, em obras publicadas no fim do século 19 e início do 20. Croce se opõe ao modelo dos gêneros literários, que seriam um “erro intelectualista” (LIMA, 1983, p. 248). Ao criticar os gêneros, critica por consequência os princípios normativos e também a idéia de imitação. Para ele, o ideal é vincular a intuição individual à forma de expressão. “A intuição é o que nos liberta da sujeição intelectualista, que, nos prendendo às categorias de tempo e espaço, nos subordina ao campo da realidade” (op. cit., 1983, p. 247). No lugar da visão normativa, propõe que se adote como critério o gosto que se tem - ou não - pela obra literária.

As primeiras décadas do século 20 contaram com pelo menos dois estudos sobre o assunto. Tynianov, vinculado ao formalismo russo, inicia uma nova linha de raciocínio, a funcional. Ele vê a literatura e os gêneros como processos dinâmicos e mutáveis, atrelados ao momento histórico em que foram produzidos. A obra literária seria identificada a partir de uma soma de elementos ou funções, em que uma iria predominar. A função que fosse mais visível configuraria o gênero. Essa perspectiva influenciou, décadas depois, os trabalhos de Jakobson e de autores estruturalistas.

Lima entende que a forma como o gênero era recebido pelo leitor já aparecia em Tynianov, mas de forma ainda tímida. Tynianov e os formalistas “se ativeram ao binômio produtor-produção, com ênfase sobre esta –as propriedades da obra, como elas se articulam, o que converte um texto em obra literária” (op. cit., p. 253). O formalismo russo foi o pontapé inicial de uma discussão que não foi rompida, mas aprimorada. Não bastava

apenas a análise dos elementos do texto literário, seu entorno também deveria ser considerado. É nesse contexto que surgem as obras do círculo de Bakhtin, autor de particular interesse para este tópico.

3.3 - Os gêneros do discurso de Bakhtin

Bakhtin (e os demais autores que compõem seu círculo) tem o mérito de abordar o tema levando em conta tanto os gêneros literários quanto os não-literários. Aos lingüistas e estudiosos do texto essa abordagem abriu novas perspectivas e dominou a fundamentação de várias áreas das ciências humanas, não só lingüísticas.

As premissas básicas do pensamento de Bakhtin foram discutidas no capítulo 1. A língua é vista como uma atividade essencialmente dialógica, que analisa os sujeitos da interação como seres sócio-historicamente situados. O ponto que faltou discutir na ocasião é que os diferentes processos de comunicação ocorrem com o auxílio de *gêneros do discurso*, definidos pelo autor como “tipos relativamente estáveis de enunciados” (op. cit., 2000, p. 279). Nas palavras de Faraco (2004, p. 112), ao “dizer que os tipos são relativamente estáveis, Bakhtin está dando relevo, de um lado, à historicidade dos gêneros; e, de outro, à necessária imprecisão de suas características e fronteiras”. E acrescenta: “Desse modo, Bakhtin articula uma compreensão dos gêneros que combina estabilidade e mudança; reiteração (à medida que aspectos da atividade recorrem) e abertura para o novo (à medida que aspectos da atividade mudam)” (op. cit., 2004, p. 113).

Como se vê, a constituição do gênero na atividade interacional não é algo fixo, é mutável e se molda à situação discursiva. É um equilíbrio entre elementos recorrentes e difusos, que podem, inclusive, consolidar outro gênero. A esse processo Bakhtin (1998, p. 82) chama de *forças centrípetas* (de estabilidade) e *forças centrífugas* (de mudança).

Cada enunciação concreta do sujeito do discurso constitui o ponto de aplicação seja das forças centrípetas, seja das centrífugas. Os processos de centralização e descentralização, de unificação e de desunificação cruzam-se nesta enunciação, e ela basta não apenas à língua, como sua encarnação discursiva individualizada, mas também ao plurilingüismo, tornando-se seu participante ativo.

Brandão (2001b, p. 38) vê no raciocínio das forças uma tensão que leva às características de estabilidade do gênero, ameaçadas por constantes pontos de fuga, que levam a uma instabilidade genérica. Essa relação, embora maleável, levaria a um equilíbrio, necessário para a situação comunicativa. Como resume o autor russo, numa citação sempre lembrada quando o assunto é abordado, se “não existissem os gêneros do discurso e se não os dominássemos, se tivéssemos de criá-los pela primeira vez no processo da fala, se tivéssemos de construir cada um de nossos enunciados, a comunicação verbal seria quase impossível” (BAKHTIN, 2000, p. 302).

É nesse equilíbrio que seriam evidenciadas algumas características comuns aos gêneros. Cada um tem uma estrutura composicional, um tema e um estilo. E podem ser de duas formas: primários ou secundários. O que caracteriza os primários é serem produzidos em situações espontâneas de comunicação. Os vários modos de produção do diálogo oral, por exemplo. Os gêneros secundários surgem a partir dos primários. Aparecem no que Bakhtin chamou de forma de comunicação mais complexa e evoluída, que nada mais é do que a (re)criação dos gêneros primários nos secundários, o que fica mais nítido na língua escrita. Um caso é a reprodução de um diálogo num romance. Por mais coloquial ou próximo do real que seja, sua construção é previamente elaborada e pensada. É um gênero secundário (diálogo literário ou o romance em si), que toma o primário (diálogo) por base.

Na prática, as idéias de Bakhtin colocam o tema nas atividades humanas, quaisquer atividades, e não só nas literárias, como vinha sendo feito até então. E traz, como consequência, uma pluralidade de gêneros nas práticas interativas. Essas idéias influenciaram uma série de estudo lingüístico-textuais sobre o assunto, ora se aproximando teoricamente do autor russo, ora reavaliando seus conceitos.

3.4 - Diferentes perspectivas de gênero

Todorov (1980) foi um dos primeiros a abordar a questão. Ele faz uma releitura do conceito de gênero literário e propõe uma mudança de enfoque. A premissa do autor é que os gêneros são fruto da sociedade onde são produzidos. Eles são definidos como classes de textos percebidos historicamente e funcionam como um modelo para o autor e para o leitor,

mesmo que ambos não o percebam conscientemente. Ao produzir um soneto, o poeta o escreve em versos decassílabos. Quem o ler, também se dá conta de que se trata de um soneto em razão da métrica dos versos e da estruturação das estrofes. Trata-se, portanto, do gênero do discurso soneto. Haveria um sistema de gêneros, cada um com regras próprias e em constante transformação, o que ampliaria os horizontes de um estudo literário sobre o tema. Faïta (2001, p. 157-177) relativiza as idéias de Todorov, dizendo que este fez uma leitura essencialmente “determinista” do pensamento de Bakhtin por não ter levado em conta o conjunto da obra do autor russo. Seria uma visão parcial do modelo bakhtiniano.

Outros autores exploraram o assunto sem dar tanto destaque à herança dos gêneros literários. Como consequência, deram mais espaço a outras formas de produção textual, tanto orais quanto escritos.

Swales (1990; 1992) vê o gênero como uma classe de eventos comunicativos, que tem um propósito definido e que ocorre no que chamou de comunidade discursiva, termo que tinha sido usado anteriormente por Maingueneau em 1984 (a edição nacional é de 2000). A comunidade seria composta por um determinado grupo de pessoas que compartilharia informações, objetivos e processos de comunicação comuns, operados por meio de gêneros. O grupo usaria um léxico comum e teria entre seus membros pessoas mais familiarizadas com o mecanismo da comunidade e outras mais novatas, que ainda não dominam a fundo o processo de comunicação. O grupo ou comunidade discursiva tem seis características, segundo o autor (1992, p. 6):

1. possui um conjunto de objetivos públicos comuns e amplamente aceitos;
2. possui mecanismos de intercomunicação entre seus membros;
3. usa mecanismos de participação principalmente para prover informação e *feedback*;
4. utiliza e possui um ou mais gêneros para a realização comunicativa de seus objetivos;
5. tem desenvolvido um léxico específico;
6. admite membros com um grau adequado de conhecimento relevante e perícia discursiva.

Uma sala de aula de um curso de pós-graduação, por exemplo, poderia formar uma comunidade discursiva. A relação entre professor e alunos teria o propósito de difundir idéias sobre determinado conhecimento. Ambos dividiriam um mesmo vocabulário (por exemplo, o que entendem por resenha, fichamento, artigo, prova, chamada). A comunicação entre eles seria mediada por gêneros: exposições orais em sala, anotações, seminários, entre outros. Suponhamos que um desses alunos vá fazer uma disciplina em outra universidade. Suponhamos também que o novo professor peça a ele para fazer um ensaio e que esse termo não tenha sido usado na instituição de origem. Trata-se, portanto, de léxico novo, próprio a uma outra comunidade discursiva. O aluno, novato nesse meio, teria de se adaptar à nova rotina para firmar os processos de comunicações, dentro dos gêneros utilizados, entre eles o ensaio.

Em exposição feita em 1992, Swales reviu as características de comunidade discursiva. Ele passou a defender que o léxico pode estar em busca de uma terminologia específica (e não apenas dada de antemão) e que há uma hierarquia na estrutura da comunidade. No tocante aos gêneros, eles passariam a formar conjuntos de gêneros, de acordo com os propósitos da situação comunicativa. Na leitura de Hemais e Biasi-Rodrigues (2005, p. 128), a revisão teórica tirou o conceito de propósito comunicativo como elemento central da constituição dos gêneros e o tornou uma de suas características constituintes.

O propósito, na revisão da teoria, é o elemento que tem um certo peso quando a análise de um gênero leva a uma reavaliação do gênero, i. é., se a análise, feita com vários elementos como o conteúdo, as expectativas da comunidade e os traços do gênero, demonstrar que é preciso uma redefinição do gênero, então o propósito é incluído para a sua identificação.

A idéia de expectativa está muito atrelada à de prototipicidade. Para Swales, o gênero tem uma série de características familiares aos membros da comunidade discursiva. Segundo síntese de Hemais e Biasi-Rodrigues (op. cit., p. 113), “os exemplares que mais plenamente se integram ao gênero são aqueles que parecem os mais típicos entre todos os exemplares de um grupo”. E acrescentam: “Os mais típicos da categoria são os

prototípicos”. Dentro dessa discussão, Swales (1990, p. 58-61) defende que existam casos costumeiramente chamados de gêneros que, na verdade, não o são. O autor cita como exemplos as narrativas e os diálogos. Eles criariam um *frame* (na acepção vista no capítulo 1) que orientaria o tipo de comunicação a ser estabelecida. As narrativas trariam orientações sobre sucessão temporal de ações; os diálogos, uma interação face a face entre duas pessoas. A esses casos, Swales chamou de *pré-gêneros*.

Schneuwly e Dolz (2004) vêem o gênero como um elemento constitutivo da situação de comunicação.

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

(op. cit., 2004, p. 52)

Os autores usaram essa noção de gênero como uma ferramenta de ensino em práticas escolares. Eles tentam recriar em sala de aula situações de comunicação prototípicas que os estudantes deveriam dominar. As possíveis dificuldades e obstáculos a serem encontrados pelos estudantes são imaginados previamente na elaboração do currículo acadêmico. Assim que o aluno estiver suficientemente instrumentalizado a respeito daquele gênero oral ou escrito e conseguir superar a prática de linguagem, passa para uma nova etapa da seqüência didática, com um grau de dificuldade um pouco maior. Essa transição de etapas é chamada de progressão. “É devido a essas mediações comunicativas que se cristalizam na forma de gêneros que as significações sociais são progressivamente reconstruídas” (op. cit., 2004, p. 51).

Por causa da diversidade de gêneros existentes, eles deveriam ser agrupados em tipologias discursivas para que houvesse a progressão. Um exemplo dado pelos autores é o do domínio da situação comunicativa da “cultura literária ficcional”. O aspecto tipológico dominante seria o “narrar” (numa acepção semelhante à dos modelos cognitivos da Teoria

do Texto, vistos no capítulo 1). Dentro desse grande domínio de linguagem, estariam agrupados vários gêneros orais e escritos a serem usados pelos estudantes: conto maravilhoso, conto de fadas, fábula, lenda, narrativa mítica, narrativa de aventura, de ficção científica e de enigma, história engraçada ou *sketch*, romance, romance histórico, novela fantástica, conto, paródia, adivinha, piada. A diversidade de gêneros permitiria uma comparação entre eles e um aprofundamento das características mais globais.

Esse modelo de ensino por meio de gêneros foi um dos que influenciaram o governo federal brasileiro na elaboração dos PNCs (Parâmetros Curriculares Nacionais), que começaram a vigorar a partir da metade dos anos 1990. A proposta, de forma bem resumida, procura estabelecer uma linha mestra, um referencial pedagógico para o país. Não são prescrições normativas, ou não se propõem a ser. O texto de apresentação (BRASIL; 2000a) sugere um compromisso com a diversidade, de modo que cada professor e educador adapte as propostas à sua realidade regional e de ensino. Na versão final para a área de Língua Portuguesa (1999, 2000b), permeia todo o projeto a noção de *gênero* (ou *gênero do discurso*), até então desconhecida pela maioria dos docentes dos ensinos médio e fundamental.

O PCN elenca vários gêneros, que podem ser usados nas dinâmicas da sala de aula. No texto voltado ao ensino fundamental (BRASIL; 2000b, p. 128-129), são divididos em “adequados para o trabalho com a linguagem oral” e “adequados para o trabalho com a linguagem escrita”. No primeiro caso, os redatores citam vinte casos:

contos, mitos, lendas populares, poemas, canções, quadrinhas, parlendas, adivinhas, trava-línguas, piadas, provérbios, saudações, instruções, relatos, entrevistas, debates, notícias, anúncios, seminários, palestras

Com relação à linguagem escrita, são trinta:

Cartas, bilhetes, postais, cartões, convites, diários, quadrinhos, textos da imprensa (de jornais, revistas e suplementos infantis), anúncios, slogans, cartazes, folhetos, parlendas, canções, poemas, quadrinhas, adivinhas, trava-línguas, piadas, contos, mitos, lendas populares, folhetos de

cordel, fábulas, textos teatrais, relatos históricos, textos de enciclopédia, verbetes de dicionário, textos expositivos (de várias fontes), textos normativos

Na leitura de Bonini (2001, p. 18), “a proposta dos PCN, embora se disponha a uma abordagem do ensino via gêneros, não os elege como um conteúdo específico, em se tratando dos objetivos de ensino”. E acrescenta: “Não há habilidades a serem desenvolvidas como reflexo do ensino deste conteúdo”. O problema dessa base metodológica, na visão do pesquisador, é que o PCN não prevê objetivos práticos. Apenas se limita à exposição teórica sobre o assunto. O caminho deveria ser outro. “Gênero como conteúdo do ensino traz necessariamente sua relação com atuação social via leitura e produção de texto” (op. cit., p. 19). Em outras palavras: não basta descrever, é preciso usar os gêneros em ações lingüísticas, que não ignorem a interação e uma aplicação social.

Começou a surgir a necessidade de pesquisas para dar respostas às necessidades dos professores. Por isso, não deve ser coincidência o aumento de comunicações sobre o tema nos congressos científicos. Rojo (2005, p. 184) vê na virada dos anos de 1995 para 1996 o início das primeiras citações sobre gênero no título dos trabalhos. Poucos anos depois, começaram a ser lançadas no Brasil as primeiras obras a respeito do assunto, nem sempre com os mesmos pontos de vista.

Brandão (2001b, p. 17-45) defende que cabe à Língua Portuguesa o estudo e a classificação dos gêneros, principalmente por essa ciência ter os textos como objetos. Seria uma forma de organizar o “caos” da heterogeneidade textual. A autora tem uma definição de gênero do discurso bastante próxima à de Bakhtin (a começar pelo termo “gênero do discurso”): são tipos relativamente estáveis, usados numa situação de troca verbal e cultural e em constante equilíbrio entre forças de concentração (caráter regular e repetitivo) e de expansão (abertura para a criatividade e inovação às características do gênero). A autora vê no estudo da organização textual dos gêneros um ponto de diálogo entre a análise do discurso e a Língua Portuguesa Textual:

Numa perspectiva discursiva, o gênero deve ser trabalhado enquanto instituição discursiva, isto é, forma codificada sócio-historicamente por uma determinada cultura e enquanto objeto material, isto é, enquanto

materialidade lingüística que se manifesta em diferentes formas de textualização. Vê-se aqui a intersecção interdisciplinar entre a análise do discurso e a lingüística textual.

(op. cit., 2001, p. 39)

Marcuschi (2002) vê os gêneros como um instrumento essencial para a comunicação verbal. Sem ele, não seria possível a comunicação (a exemplo do que também afirma Bakhtin). O autor define o termo da seguinte maneira:

Usamos a expressão gênero textual como uma noção propositalmente vaga para referir os textos materializados que encontramos em nossa vida e que apresentam características sócio-comunicativas definidas por conteúdos, propriedades funcionais, estilo e composição característica.

(op. cit, 2002, p. 22-23)

Para o autor, há uma diversidade de gêneros possíveis, algo que tem aumentado por causa das novidades nos processos de comunicação. A modernização tecnológica é hoje a principal fonte de inovação genérica (dos gêneros): a) da carta, surge o e-mail; b) do telefone fixo, o celular. A cada salto de tecnologia, aparece um novo gênero, a partir de outro pré-existente. A consequência prática é que se reduz ainda mais a fronteira entre fala e escrita, dando lugar a uma espécie de forma híbrida. As salas de bate-papo da internet servem de exemplo. Intercalar imagens de expressões faciais e diálogos (características da língua oral) com a escrita constitui um caso de hibrismo. À mescla das características de um gênero em outro, Marcuschi chamou de *intertextualidade inter-gêneros*. Koch e Elias usam também o sinônimo *hibridização* (2006, p. 113-114).

A linha de argumentação de Marcuschi caminha para a constatação de que é muito difícil uma classificação dos gêneros. Só é possível se analisada a situação de uso sócio-comunicativo e, ainda assim, pode apresentar dificuldades. Por isso, devem ser levadas em conta sua forma, função e suporte:

Suponhamos o caso de um determinado texto que aparece numa revista científica e constitui um gênero denominado 'artigo científico';

imaginemos agora o mesmo texto publicado num jornal diário e então ele seria um 'artigo de divulgação científica'. É claro que há distinções bastante claras quanto aos dois gêneros, mas para a comunidade científica, sob o ponto de vista de suas classificações, um trabalho publicado numa revista científica ou num jornal não tem a mesma classificação na hierarquia de valores da produção científica, embora seja o *mesmo texto*. Assim, num primeiro momento podemos dizer que as expressões '*mesmo texto*' e '*mesmo gênero*' não são automaticamente equivalentes, desde que não estejam no *mesmo suporte*.

(op. cit., 2002, p. 21)

Ao contrário dos autores citados anteriormente, Marcuschi defende o termo *gêneros textuais*, e não discursivos. Ele distingue texto e discurso: texto é a entidade concreta manifestada num gênero textual; discurso é a manifestação do texto numa instância discursiva (ou seja, o discurso se realiza nos textos). Um texto, então, pertence a um determinado domínio discursivo (termo do autor).

Mesmo com algumas divergências terminológicas, os trabalhos de Marcuschi e Brandão tiveram grande influência acadêmica, tanto por figurarem entre as primeiras obras sobre gênero no Brasil como por serem livros voltados aos professores, pós-surgimento dos PCNs. Isso gerou diferentes trabalhos, que ora citavam gêneros como textuais, ora como discursivos.

Outra obra que teve destaque foi a coletânea de trabalhos organizada por Meurer e Motta-Roth (2002). Num dos trabalhos, Pinheiro (2002, p. 259-290) faz um debate semelhante ao de Marcuschi no tocante à dificuldade de classificação dos gêneros. Eles estão em constante mutação, sempre renascem e se renovam. Essas mudanças acentuam o diálogo entre um gênero e outro, em especial no meio midiático, área abordada pela autora. Os avanços tecnológicos tornaram muito mais velozes as mudanças dentro das várias formas de mídia e estimulou o diálogo entre elas. Surgem casos em que não há um gênero claro, límpido. Há um espaço turvo, com um pouco de um, um pouco de outro. Pinheiro defende que há casos de mesclas entre gêneros, que chamou de *gêneros híbridos*.

Um possível exemplo. O gênero telejornal tem como característica apresentadores lendo notícias e a presença constante de repórteres, ao vivo ou não. Mas se em um o

apresentador sentado numa bancada se limita a ler notícias e em outro o apresentador caminha em pé pelo cenário, gesticula e opina sobre o conteúdo que mostra ao telespectador, trata-se, então do mesmo gênero? Outro exemplo são programas de auditório, que usam recursos dos telejornais como atrativo para chamar a atenção do público. Há platéia, variedades, mas, em determinado momento, o animador chama um repórter com alguma notícia, ao vivo ou não. Seria um gênero programa de auditório ou um gênero telejornal? Uma possível resposta, pelo raciocínio da autora, é que formariam gêneros híbridos.

Como se vê, há diferentes perspectivas sobre o conceito de gênero. Não se trata de uma teoria, mas de teorias sobre o mesmo assunto. É um conceito ainda em processo de formação. Mas parece haver uma tendência nos últimos estudos sobre o assunto, que leva em conta a interação e a expectativa de produtor e leitor na utilização genérica.

3.5 - Gênero e hipergênero

Marcuschi (2005, p. 17-33) comenta que houve inicialmente uma tendência de abordar os “enunciados relativamente estáveis”, na definição de Bakhtin, como os olhos voltados ao caráter estável. Hoje, a tendência se volta ao “relativamente”, ao aspecto maleável e não-rígido dos gêneros numa situação sócio-comunicativa.

Existe uma grande diversidade de teorias de gêneros no momento atual, mas pode-se dizer que as teorias de gênero que privilegiam a forma ou a estrutura estão hoje em crise, tendo-se em vista que o gênero é essencialmente flexível e variável, tal como o seu componente crucial, a linguagem. Pois, assim como a língua varia, também os gêneros variam, adaptam-se, renovam-se e multiplicam-se. Em suma, hoje, a tendência é observar os gêneros pelo seu lado cognitivo, evitando a classificação e a postura estrutural.

(op. cit., p. 18)

Maingueneau se enquadra nesse novo paradigma. Ele trabalhou a questão dos gêneros em dois momentos teóricos. No primeiro (2002), defende que um gênero do

discurso (termo usado por ele) não se limita apenas à organização textual, embora seja um de seus elementos. Há outras características, igualmente pertinentes e definidoras: finalidade, lugar e momento onde ocorre, suporte material (televisão, diálogo, rádio, jornal), o estabelecimento de parceiros coerentes com a situação (o autor chama de “parceiros legítimos”). Neste último caso, acrescenta que o locutor e o interlocutor travam um contrato comunicativo, uma espécie de jogo, e que exercem papéis definidos na situação comunicativa. Um médico atendendo um paciente. A pessoa enferma está no consultório para se tratar de alguma moléstia (finalidade). Era esperada no consultório ou no hospital (lugar e momento). O canal é o diálogo oral (correspondente ao suporte material). O fato de um ser médico e outro, paciente torna a situação coerente. Um exerce, ali, o papel de autoridade de saúde; o outro, de enfermo. É um acordo, pressuposto, não declarado (contrato, que faz parte do jogo comunicativo). A leitura de Maingueneau é muito semelhante aos trabalhos de Goffman (2001), que abordaremos em capítulo mais à frente.

O autor francês vê o gênero do discurso atrelado a uma cena enunciativa. Para ele, a situação de comunicação funciona tal qual uma encenação. São três as cenas:

- Cena englobante
É a que define o tipo de discurso a que pertence a situação comunicativa. Pode ser, por exemplo, religioso, político, publicitário.
- Cena genérica
É o gênero do discurso a que pertence à situação de comunicação. A cena genérica, aliada à englobante, define o quadro cênico do texto.
- Cenografia
É a forma como o quadro cênico é transmitido. Em outras palavras: é a própria cena da enunciação.

As três cenas podem ocorrer ao mesmo tempo. Maingueneau afirma que há uma tensão, um conflito entre elas. O resultado dessa articulação emerge no texto. Um exemplo

do autor torna mais fácil o entendimento dos três conceitos. É uma carta feita em 1988 pelo ex-presidente francês François Mitterand, então candidato à reeleição. Foi publicada na imprensa. Um trecho:

Meus caros compatriotas,
Vocês o compreenderão. Desejo, nesta carta, falar-lhes da França. Graças à confiança que depositaram em mim, exerço há sete anos o mais alto cargo da República. No final desse mandato, não teria concebido o projeto de apresentar-me novamente ao sufrágio de vocês se não tivesse tido a convicção de que nos restava ainda muito a fazer juntos para assegurar a nosso país o papel que dele se espera no mundo e para zelar pela unidade da Nação.

(MAINGUENEAU, 2002, p. 91)

Segundo o modelo de Maingueneau, a cena englobante é o discurso político, em que os parceiros interagem num espaço-tempo eleitoral. A cena genérica é a das publicações. A cenografia é a da correspondência particular própria de uma carta.

Para o autor, nem todos os gêneros permitem cenografias diferentes. Por isso, defende a idéia de um *continuum*. Num extremo, há as que dificilmente permitem uma mudança na cena genérica, como uma receita médica. No outro extremo, estão os casos que permitem uma gama diferenciada de cenografias, caso, por exemplo, das publicidades. Entre os dois pólos, estariam os gêneros que tendem a usar uma cenografia mais rotineira. O autor ilustra com o caso dos guias turísticos.

Num segundo momento teórico (2004, 2005, 2006), Maingueneau acrescentou mais alguns elementos a esse modelo de gênero do discurso. O autor distinguiu os gêneros chamados *instituídos* dos *conversacionais*. Estes têm um modelo muito instável e dependente da relação entre os interlocutores. Aqueles se aproximam mais das situações convencionais de gênero e podem ser de duas ordens, *rotineiros* e os *autorais*. Os rotineiros apresentam situações comunicativas relativamente constantes. “Os parâmetros que os constituem resultam na verdade da estabilização de coerções ligadas a uma atividade verbal desenvolvida numa situação social determinada” (op. cit, 2006, p. 239). O autor dá como exemplos a entrevista radiofônica, o debate televisivo, entre outros.

Os gêneros autorais ocorrem com o auxílio de uma indicação paratextual do autor ou do editor. “Quando se atribui esse ou aquele rótulo a uma obra, indica-se como se pretende que o texto seja recebido, instaura-se –de maneira não negociada- um quadro para a atividade discursiva desse texto” (op. cit., 2006, p. 238-239). Se dizemos, por exemplo, que um texto de cinco páginas é um ensaio, ele assim será visto pelo leitor. Mas o mesmo texto pode ser rotulado de artigo ou resenha. A forma lexical utilizada influencia na forma de o leitor interpretar o gênero.

Com base nesses princípios, Maingueneau detalha o *continuum* proveniente da articulação entre cena genérica e da cenografia. São quatro tipos:

- Gêneros instituídos tipo 1
Gêneros instituídos que não admitem variações. Ex.: carta comercial.
- Gêneros instituídos tipo 2
Há maior presença autoral, mas ainda há orientações que moldam a situação de comunicação. Ex.: telejornal.
- Gêneros instituídos tipo 3
A grande característica é que não há uma cenografia específica. Há diferentes cenografias, conforme a intenção. Ex.: anúncios publicitários.
- Gêneros instituídos tipo 4
São os casos dos gêneros autorais, “aqueles com relação aos quais a própria noção de ‘gênero’ é problemática. Ex.: uso de rótulos como meditação ou relato.

Os rótulos podem influenciar, segundo o autor, os aspectos formais do texto, interpretativos, ou ambos. O uso deles constitui o que chamou de *hipergêneros*. O trecho em que Maingueneau fundamenta o conceito é um pouco extenso, mas sintetiza com precisão o assunto:

No caso dos rótulos que se referem a um tipo de organização textual, mencionamos em primeiro lugar aquilo a que demos o nome de hipergêneros. Trata-se de categorizações como “diálogo”, “carta”, “ensaio”, “diário” etc. que permitem “formatar” o texto. Não se trata, diferentemente do gênero do discurso, de um dispositivo de comunicação historicamente definido, mas um modo de organização com fracas coerções que encontramos nos mais diversos lugares e épocas e no âmbito do qual podem desenvolver-se as mais variadas encenações da fala. O diálogo, que no Ocidente tem estruturado uma multiplicidade de textos longos ao longo de uns 2.500 anos, é um bom exemplo de hipergênero. Basta fazer com que conversem ao menos dois locutores para se poder falar de “diálogo”. O fato de o diálogo - assim como a correspondência epistolar - ter sido usado de modo tão constante decorre do fato de que, por sua proximidade com o intercâmbio conversacional, ele permite formatar os mais diferentes conteúdos.

(op. cit., 2006, p. 244)

Pode-se dizer que há, então, dois níveis de rotulações, as próprias aos gêneros autorais e as que interferem na formatação do texto, caso dos hipergêneros. Seguindo o raciocínio de Maingueneau, essa interpretação lança um novo problema para os estudiosos do assunto: “distinguir as tipologias de gêneros que vêm dos usuários das que são elaboradas pelos pesquisadores” (2006, p. 233). Esse ponto é levantado também por Chandler (s.d.), quando afirma que as classificações acadêmicas divergem das classificações do público. Há vários casos que poderiam servir de exemplo. Nas grandes livrarias, é comum classificar as obras por “gêneros” ou categorias: literatura estrangeira, literatura brasileira, filosofia, sociologia, humor, educação, quadrinhos etc. Mas como classificar, digamos, um livro paradigmático sobre histórias em quadrinhos? Em que seção ficaria? Educação ou quadrinhos? Já houve um caso assim. A obra foi encontrada ora numa, ora noutra, ora numa terceira, humor. Um possível comprador, que desconhece o conteúdo do livro, poderia ser influenciado pela rotulação da seção na hora da leitura, mesmo que a leitura das páginas não confirmasse a impressão inicial.

Nos grandes sites, é comum classificar os estilos das canções por gêneros musicais. Levantamento feito na área de música do portal virtual UOL (Universo Online) no dia 10

de março de 2006, entre 16h e 16h30min, mostrou 26 nomes de estilos. O relevante não é a quantidade oferecida, mas a forma como o internauta vê cada um dos estilos. Se ele acessa, por exemplo, a parte de MPB (Música Popular Brasileira), ele ouve MPB. Caso haja uma música de rock nacional, ou ele estranhará ou aceitará que aquela música seja um caso de MPB e, por isso, recebeu aquele rótulo.

A discussão sobre o rótulo está necessariamente ligada às expectativas de autor/falante e, principalmente, leitor/ouvinte. O assunto já havia sido mencionado por Pinheiro, (2002, p. 274): “Essas expectativas, em geral, não estão explicitadas no texto, mas podem ser projetadas para dentro do texto pelo leitor, com base nas pistas ou marcas deixadas pelo escritor”. Bazerman (2005, p. 22) tem leitura semelhante:

Compreender esses gêneros e seu funcionamento dentro dos sistemas e nas circunstâncias para as quais são desenhados pode ajudar você, como escritor, a satisfazer as necessidades da situação, de forma que esses gêneros sejam compreensíveis e correspondam às expectativas dos outros.

Para Bazerman, os gêneros são um dos elementos de um emaranhado de características que compõem a interação. Os textos manifestam fatos sociais, informações tidas como verdadeiras pelos participantes da interação. O autor cita como exemplo a morte do cantor Elvis Presley, questionada por algumas pessoas. Se, para elas, Elvis ainda vive, esse fato social será levado em conta. Os fatos são realizados pela linguagem por meio de atos de fala, que se manifestam “através de formas textuais padronizadas, típicas e, portanto, inteligíveis, ou gêneros, que estão relacionadas a outros textos e gêneros que ocorrem em circunstâncias relacionadas” (op. cit., 2005, p. 22).

Bazerman vê, portanto, traços de formas típicas nos gêneros, reconhecidas mutuamente na interação. A esse processo chamou de *tipificação*, que dá forma e significado à ação textual. “Então, tendemos a identificar e definir os gêneros por essas características sinalizadoras especiais, e depois por todas as outras características textuais que virão a seguir, segundo nossas expectativas” (op. cit., 2005, p. 30).

Os gêneros, segundo o autor, estão ligados a outros gêneros, usados por determinada pessoa em dada situação. Num escritório, por exemplo, o funcionário tem de escrever cartas, e-mails, memorandos, relatórios. São os gêneros próprios àquele papel

profissional exercido por ele, que Bazerman chama de *conjunto de gêneros*. O chefe do mesmo escritório também teria sua própria rede de gêneros, como a escrita de circulares internas, cartas admissionais e demissionais, outras formas de relatório. Forma-se outro conjunto de gêneros. Os dois conjuntos estariam ligados a uma rede maior de relações, compartilhadas por ambos e pelos demais empregados do escritório. Seria o *sistema de gêneros* que compõe aquela situação comunicativa, compartilhada por aquele grupo de pessoas.

O raciocínio de Bazerman leva em conta não o texto em si, mas as relações mantidas por ele e por determinado grupo de pessoas dentro de um sistema de gêneros formado por gêneros individuais, compartilhados de maneira tipificada.

Compreender essas interações também permite a você ver como os indivíduos, ao escrever qualquer novo texto, estão intertextualmente situados dentro de um sistema, e como sua escrita é direcionada pelas expectativas de gêneros e amparadas por recursos sistêmicos. (op. cit., 2005, p. 43)

3.6 - Fechando as idéias

O estudo dos gêneros é uma herança da análise literária. A transição para a lingüística-textual e, por conseqüência, para práticas comunicativas não literárias se deveu principalmente às idéias de Bakhtin e de seu círculo, que lançaram novas luzes sobre o tema. Segundo Koch (2004, p. 167), o assunto se tornou “uma das preocupações centrais da Lingüística Textual”. Fala-se muito sobre gênero, embora ainda seja uma teoria em processo de amadurecimento.

Na prática, o que se percebe é que há uma diversidade muito grande de perspectivas possíveis para abordar o tema. São pontos de vista nem sempre coincidentes, a começar pelo termo teórico usado para se referir a gênero: gênero do discurso (Bakhtin, Maingueneau, Brandão), gênero textual (Marcuschi) ou simplesmente gênero (Dolz e Schneuwly). Rojo (2005, p. 206) entende que a escolha de cada uma das teorias vai depender da finalidade do estudo sobre o assunto, raciocínio compartilhado também por Chandler (s.d). Concordamos com esse princípio, mas acrescentamos um outro: por ser

uma teoria em formação, há diferentes contribuições vindas de diferentes autores. Entendemos que parte delas é coincidente.

Algumas idéias nos parecem consensuais. Os gêneros (optamos por essa terminologia) são usados em situações comunicativas para intermediar o processo de interação. Estão em processo constante de tensão entre características que os tornam prototípicos (termo de Swales) ou tipificados (em Bazerman) e outras, que acrescentam a eles novos elementos. Por isso, a definição de Bakhtin ainda é a mais sintética e precisa: são tipos relativamente estáveis de enunciados. Há estabilidade, mas ela é relativa. São o que o autor russo chamou de forças centrípetas (de estabilidade) e centrífugas (de mudança). Esse equilíbrio gera o gênero, usado na situação interativa e manifestado no texto.

A consequência dessa perspectiva é que evita a análise dos gêneros de um ponto de vista apenas descritivo, como afirma Marcuschi (2005). É preciso acrescentar outros elementos, que, a nosso ver, pertencem ao contexto da situação de interação, o que aproxima essa leitura dos princípios do sociocognitivismo interacional, uma das bases teóricas desta tese.

As características do texto são um dos pontos necessários à análise genérica, mas não os únicos. Há o local, o momento, os parceiros envolvidos, o suporte, enfim, uma gama de informações que interferem na utilização dos gêneros, assim como postula Maingueneau. Entendemos que tais características se tornam mais ou menos relevantes dadas as circunstâncias particulares de uso de cada um dos textos. São situações que precisam ser investigadas caso a caso. Há gêneros com tendência a uma estabilidade maior e outros com tendência a uma estabilidade menor.

Devem-se levar em conta também os conhecimentos genéricos (na acepção discutida no capítulo 1) que os parceiros da interação possuem. Se um professor pede aos alunos que produzam no fim de um curso de pós-graduação um texto de cinco páginas e o chama de ensaio, aquilo se torna um ensaio. Se o nomeia como resenha, será resenha para os alunos. Na televisão, uma minissérie pode ser anunciada como novela, e vice-versa. O nome utilizado pelo autor daquele produto vai interferir no modo como o telespectador vai assistir à narrativa. Em trocas de governo, é muito comum um mesmo programa trocar de nome. É uma forma de evitar comparações com a administração anterior e dar um ar de

novidade àquele programa. Isso vai influenciar a maneira como as pessoas se referem a ele. Se Luis Fernando Verissimo diz aos leitores que seu texto publicado nos jornais é uma crônica, haverá quem veja em seus parágrafos exemplos de crônica, mesmo que não o sejam. Por outro lado, poderá haver leitores mais críticos que digam: “aquele texto nada tem de crônica”. Em qualquer alternativa, o nome usado orientou a leitura.

O termo rotulação, de Maingueneau, mostra que o nome utilizado pelo produtor de determinado gênero (que o autor francês chama de gênero autoral) interfere na maneira de ler/ouvir do(s) interlocutor(es). As rotulações são de duas ordens: ou como elemento pertencente a um gênero próprio (ensaio, resenha etc.) ou como elemento estruturante de determinado texto, formando um hipergênero (carta, diálogos). O hipergênero daria as coordenadas de formatação textual de vários gêneros, que compartilhariam tais elementos. Uma carta teria uma estruturação própria (cabeçalho, texto em primeira pessoa, cumprimentos finais, assinatura) e poderia ser usada em diferentes gêneros: carta pessoal, carta comercial, carta de admissão de emprego.

O conceito de rotulação pode ser aproximado do de pré-gêneros, proposto por Swales. Outra aproximação possível é com os fatores de contextualização de Marcuschi, discutidos no capítulo primeiro. A rotulação seria um elemento prévio, que influenciaria escritor/falante e no leitor/ouvinte, e faria parte do conhecimento genérico acionado na situação de comunicação. Cria, como lembra Bazerman, expectativas quanto à utilização do gênero. Vale reforçar que os rótulos são um dos elementos integrantes da ampla equação que consolida os gêneros.

A nossa argumentação não pode estar dissociada dos objetivos desta pesquisa, que compara piadas a tiras cômicas. Os PCNs, como citado neste capítulo, afirmam que piadas são gêneros tanto orais quanto escritos. Isso possivelmente influenciou a forma como os professores vêem as piadas. O mesmo princípio vale para as histórias em quadrinhos, citadas nos Parâmetros como um dos gêneros presentes na escrita. Ou se aceitam ou se questionam os rótulos. Optamos pelo segundo caminho, embora concordemos que eles exercem grande influência na forma como o gênero é percebido e apropriado entre os parceiros da interação.

O que é uma história em quadrinhos? Uma revista com narrativas curtas ou longas, como a da personagem “Mônica”, de Mauricio de Sousa? Ou em formato de tiras, como as

publicadas diariamente nos cadernos de cultura dos principais jornais do país? Ou compilada num quadrado ou retângulo, como nas charges? Ou histórias em quadrinhos são um rótulo ladeado por outros? São apenas algumas perguntas, que já evidenciam a necessidade de um estudo mais aprofundado sobre o assunto.

Nas piadas, há questões semelhantes. Contar uma piada oralmente envolve as mesmas estratégias que uma piada escrita? São o mesmo gênero? O que é uma piada? Adivinha, por exemplo, é uma piada? Começamos a buscar algumas respostas no capítulo seguinte.

CAPÍTULO 4

TEORIAS SOBRE PIADAS

Dilma Roussef, ministra da Casa Civil de parte do primeiro mandato do presidente Luiz Inácio Lula da Silva (2002-2006), não escondia as críticas à condução da política econômica, feita pelo então ministro Antonio Palocci. O desentendimento entre ambos se tornou público mais de uma vez. Trecho de reportagem do jornal *O Estado de S. Paulo*, de 11 de novembro de 2005 (página A4):

A briga ficou tão clara durante o jantar oferecido a Dilma pela bancada do PMDB, na noite de quarta-feira, que acabou virando motivo de **piada**. “Cuidado para o Palocci não a enforcar com a echarpe”, recomendou o senador José Sarney (PMDB-AP) à ministra, enquanto ela enrolava no pescoço o presente que acabara de ganhar do anfitrião, senador Ney Suassuna (PB).

Em 2003, o cargo de premiê na Itália era ocupado por Silvio Berlusconi. No dia 3 de julho daquele ano, ele lamentava publicamente o comentário feito na véspera no Parlamento Europeu, instância que discute assuntos ligados aos países da Comunidade Européia. Berlusconi “sugeriu a um deputado alemão que interpretasse o papel de um nazista em um filme” (*Folha de S.Paulo*, 4 de julho de 2003, p. A10). Em nota oficial, o premiê se justificou dizendo que se tratava de uma **piada**, que tinha sido mal-interpretada. O então chanceler alemão, Gerhard Schroeder, comentou que a piada tinha sido “inapropriada e completamente inaceitável” (op. cit., p. A10).

Mais um caso ligado a países europeus. Em 2005, o presidente francês Jacques Chirac fez o seguinte comentário para o presidente russo, Vladimir Putin, e o chanceler alemão, Gerhard Schroeder (novamente): “A única coisa que os ingleses fizeram pela agricultura foi a vaca louca” (doença que acomete o gado). Os interlocutores riram. Os jornais *Folha de S.Paulo* e *O Estado de S. Paulo* noticiaram o assunto da seguinte forma,

respectivamente: “Chirac faz **piada** sobre culinária britânica e gera constrangimento”; “Chirac faz **piada** com ingleses e diverte Putin e Schroeder”.

Em 2004, situação semelhante envolveu a atriz Whoopi Goldberg durante campanha eleitoral para o cargo de presidente dos Estados Unidos, que tinha disputa entre os partidos democrata e republicano:

A atriz pró-democrata Whoopi Goldberg ficará de escanteio na campanha por causa da piada considerada grosseira que fez num evento para arrecadar fundos, disseram fontes na convenção. Whoopi fez um trocadilho com os nomes de George W. Bush e seu vice, Dick Cheney. Na gíria, bush significa pêlo pubiano e dick, pênis.

(O Estado de S. Paulo, 28 de julho de 2004, p. A13)

Nos quatro exemplos, há menção à palavra “piada”, usada em diferentes situações. Em todas, o termo é utilizado para descrever uma brincadeira feita oralmente a outra pessoa ou país (caso dos ingleses). É pertinente o questionamento: trata-se mesmo de uma piada ou foi apenas uma anedota feita durante uma conversa? Como se enquadram nessa interpretação de piada as narrativas de português, de loiras e de uma série de outros temas que corriqueiramente contamos e ouvimos? Em outras palavras: o que, afinal, é uma piada? Essa é a primeira pergunta que pretendemos responder nestas páginas. É necessária uma definição clara do que seja uma piada - ou do que entenderemos por piada - para que se possa passar para o outro objetivo deste capítulo: a discussão de suas características teóricas.

4.1 - O que é uma piada?

Há, logo de início, dois obstáculos para responder à pergunta acima. O primeiro é ilustrado pelos quatro exemplos vistos anteriormente. Há uma aplicação ampla para o termo “piada”. O segundo obstáculo é a utilização de uma série de palavras, muitas vezes interpretadas como equivalentes a “piada”. Natale (1999) defende que existe um campo semântico do riso, que agrega 33 termos: absurdo, alegria, anedota, blague, bufonaria,

burlesco, caçoada, casquinada, chacota, chiste, comédia, engraçado, escárnio, farsa, galhofa, gargalhada, gozado, hilaridade, humor, ironia, jocosidade, ludíbrio, mofa, palhaçada, paródia, piada, picaresco, pilhéria, sarcasmo, sátira, sorriso, troça, zombaria. A piada, termo que vem do particípio passado do verbo “piar”, é um dos elementos do campo semântico e, segundo a autora, tem o sentido definido pelo contexto de uso:

Os termos, que dependem exclusivamente do contexto para uma correta avaliação semântica e podem gerar um riso de cunho positivo ou negativo, são a anedota, piada, pilhéria, humor e bufonaria; denotam caráter misto, intrínseco ao fenômeno do riso e também à visão de cada um sobre determinado fato, que é relativo, sobretudo acerca das causas do riso, pois o que é cômico ou risível para um pode não ser para o outro, dependendo do momento e de outras variantes.

(op. cit., 1999, p. 392)

Os dicionários reforçam a interpretação de que há um amplo uso para o termo, que o contexto fica encarregado de dirimir. Na definição do *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2001, p. 2205), piada é (reproduzimos na íntegra os sentidos ligados ao humor):

- dito ou alusão engraçada
- história curta de final surpreendente, às vezes picante ou obscena, contada para provocar risos
- alguém ou algo que tem má qualidade ou é ridículo, especialmente quando demonstra pretensão infundada
- conversa mole, lorota
- pode também estar ligada a expressões como “piada de mau gosto”, “piada de salão” ou “ter piada” (no sentido de ser engraçado, divertido)

As diferentes possibilidades de uso são percebidas também em algumas coletâneas de piadas. Cinco exemplos, extraídos de *As melhores piadas que circulam na internet e as que ainda vão circular* (AVIZ, 2001):

(1)

Dois advogados estão saindo do Fórum, quando um vira para o outro e diz:

- E então? Vamos tomar alguma coisa?

E o outro prontamente responde:

- Vamos. De quem?

(2)

Matemática do relacionamento

Homem inteligente + mulher inteligente = romance

Homem inteligente + mulher burra = caso

Homem burro + mulher inteligente = gravidez

Homem burro + mulher burra = casamento

(3)

Raciocínio

O homem é um animal que pensa. A mulher, um animal que pensa o contrário.

(4)

Qual a diferença entre um homem e uma garrafa de cerveja?

Do pescoço pra cima são vazios.

(5)

Curso de reabilitação cerebral para mulheres

Pré-requisito: existência de tutor do sexo masculino para acompanhamento em regime domiciliar, sem o qual o curso perde sua eficácia.

Objetivos: iniciar as mulheres nessa experiência tão excitante que é o uso do cérebro.

Carga horária:

Morenas: 30 dias por módulo

Ruivas: 60 dias por módulo

Louras: vitalício

(AVIZ, 2001, p. 19; p. 67; p. 77; p. 92; p. 133)

São cinco exemplos, que apresentam características textuais diferentes. Todos foram rotulados (no sentido discutido no capítulo anterior) como sendo piadas, o que interfere no processo de recepção dos textos. Os casos 2, 3 e 5 estão relacionados à primeira definição do *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. São apenas brincadeiras humorísticas, algo equivalente a uma anedota.

O quarto exemplo está no que Marini (1999, p. 79-85) chamou de “fronteira” entre piada e adivinha. Para a autora, a adivinha tem como características a presença de uma formulação e uma resposta (par pergunta/resposta), a criação de um desafio lúdico (ou enigma), resolvido por meio de uma reflexão sobre a linguagem. Segundo ela, a diferença com relação às piadas está na presença, nestas, de temas recorrentes e de crítica a determinado grupo social.

E isto é um traço marcante das piadas e não das adivinhas. É como se tivéssemos um gênero dentro de outro. A estrutura formal é a do gênero das adivinhas, entretanto, o que temos é uma piada, utilizando-se de traços característicos das adivinhas
(op. cit., 1999, p. 85).

Pelo raciocínio da autora, o exemplo 4 é uma piada que usa o recurso da adivinha pelo fato de criticar os homens como seres desprovidos de inteligência.

Muniz (2004, p. 95), com base em Dionisio, acrescenta mais uma diferença entre ambas: “as adivinhas vão ter como traço característico o aspecto descritivo e não narrativo, como é o caso das piadas”. Entendemos que esse seja um elemento-chave para distingui-las. Um exemplo de Marini (1999, p. 97):

O que é o que o rei carrega no dedo médio da mão direita?

A unha do dedo médio da mão direita.

Na adivinha, uma dica da resposta já constava na pergunta: o dedo médio possui unha. Embora óbvia, a resposta precisa ser camuflada para não ser descoberta pelo interlocutor. O foco do jogo verbal está na descrição (e não na narração) de um elemento do dedo médio de um rei. Este é colocado na adivinha apenas para confundir o ouvinte/leitor, de modo a fazê-lo inferir que o rei tenha anel ou outro ornamento no dedo. Embora pertinente, essa interpretação é bastante relativa, segundo Davies (2004, p. 375-376). Se a adivinha for colocada numa moldagem narrativa, torna-se uma piada. Adaptamos o mesmo exemplo para ilustrar esse raciocínio:

Um menino, que adora pregar peças em todo mundo, perguntou para o coleguinha de sala:

- *O que é que o rei carrega no dedo médio da mão direita?*
- *A unha do dedo médio da mão direita.*

A primeira frase, creditada a um narrador, e a presença do diálogo entre dois personagens (menino que adora pregar peças e o colega de sala) torna o texto narrativo, e não apenas descritivo. O humor surge do recurso de uma adivinha, mas, no conjunto, o que se tem é uma piada. Da discussão, parece ser possível defender que piada e adivinha tenham estratégias semelhantes para produzir o humor, embora configurem gêneros com características diferentes. Nada impede, no entanto, que a piada se valha do recurso da adivinha para provocar o humor, conforme sugere Davies e como ilustra o exemplo anterior. Seria um caso de intertextualidade inter-genérica ou de gênero híbrido, na acepção apresentada no capítulo anterior.

O exemplo 1, extraído do livro *As melhores piadas que circulam pela internet*, aproxima-se da segunda definição apresentada pelo Houaiss: “história curta de final surpreendente, às vezes picante ou obscena, contada para provocar risos”. O humor advém do duplo sentido do verbo “tomar”. Um dos advogados pergunta se o colega quer tomar (no sentido de “beber”) algo. O interlocutor entender que foi um convite para tomar (com idéia de apanhar ou roubar) dinheiro de alguém. Há a clara mensagem de que advogados são desonestos e não confiáveis.

Essa última definição é a que adotaremos por ora, embora reconheçamos que o termo seja de uso amplo. É uma leitura semelhante à feita por Muniz (2004, p. 71) ao

iniciar discussão sobre o conceito de piada. A autora defende que: “1º nem tudo que se diz ser piada o é; 2º talvez o termo piada seja uma espécie de ‘arquilexema’, uma grande entrada para tudo o que se considera como sendo ‘humorístico’”.

Mais à frente, o conceito de piada será aprofundado e detalhado. Mas, desde já, fica registrado que adotar esse critério traz uma automática consequência: limita a análise a narrativas tendencialmente curtas, que tenham um final inesperado. É o que Attardo (1994, p. 295-296; o termo é citado também por RASKIN, 1985, p. 27) entende por *piada pronta* (tradução adaptada do inglês *canned joke*; GIL, 1991, p. 63, prefere a tradução “piada enlatada”). Esta é essencialmente narrativa e pode ser tanto oral quanto escrita. É vista em oposição ao que o autor chamou de *piadas conversacionais*. Segundo Attardo, estas têm origem no processo interacional oral e se formam, em geral, a partir de improvisos. Podem ser narrativas ou não. Os quatro exemplos que abrem o capítulo servem de ilustração para esse modelo de piada.

Nosso foco, vale reforçar, está nas piadas prontas, ou seja, narrativas cujo final é inusitado.

4.2 - Os primeiros estudos sobre o riso e o cômico

O desfecho imprevisível de uma piada está no centro de uma das discussões teóricas sobre o tema: a da *teoria da incongruência*. O princípio foi moldado paulatinamente ao longo dos séculos. Alberti (2002) defende a idéia de que muito do que foi dito sobre humor no século 20 remonta a textos de séculos anteriores. É com base na produção da autora (principalmente) e de Attardo (1994) que foi baseada a exposição histórica a seguir, que aborda sucintamente a evolução do conceito de riso, termo que serve de convergência para elementos próprios ao humor (leitura que encontra reforço no campo semântico do riso, de NATALE, 1999).

A referência mais antiga sobre o riso remonta à Antigüidade e é creditada a Platão. Trata-se de uma reflexão ética e moral sobre o assunto. Para ele, há duas formas de prazer: os verdadeiros (conhecimento, belas formas, cores, sons etc.) e os falsos, resultado de afecções (termo do pensador) que misturam prazer e dor, que conduziriam a características negativas, como a inveja e a malícia. O riso surgiria a partir da mistura do prazer (o riso em

si) com uma das dores da alma, a inveja (manifestada na pessoa que é risível). É uma característica do espírito que afasta os homens da razão, do conhecimento de si mesmos. Ocorre o mesmo com as manifestações artísticas, que configurariam uma aparência do real, afastando as pessoas do conhecimento filosófico. Por isso, riso e artes são condenados por Platão.

O riso e o risível seriam prazeres falsos, experimentados pela multidão medíocre de homens privados da razão. Entretanto, ambos devem ser condenados mais por nos afastarem da verdade do que por constituírem um comportamento medíocre. Afinal, o julgamento ético não se consubstancia aqui independentemente da filosofia.

(op. cit., 2002, p. 45)

Aristóteles aborda o tema sob três ângulos: o poético, o físico e o retórico. O primeiro teria sido discutido no livro 2 da “Poética”, obra perdida com o passar dos séculos. O resgate das idéias do autor sobre o cômico se dá por meio de algumas citações, contidas no que sobrou de seus escritos. A leitura aristotélica é a de que as artes são um dos temas da filosofia, ao contrário do que postulava Platão. A definição de cômico surge por oposição à de trágico. A comédia é construída a partir de algo verossímil e tem duas diferenças em relação à tragédia: não pune os homens maus em seu desfecho (ao contrário da tragédia) e representa os chamados "homens baixos" (os não-nobres). O cômico, portanto, não está vinculado a uma noção de dor ou visto de maneira negativa. “É um defeito moral ou físico (a deformidade) que, sendo inofensivo e insignificante, se opõe ao *pathos* e à violência trágica e, por isso mesmo, não causa terror nem piedade” (op. cit., 2002, p. 49).

A abordagem física do cômico, para Aristóteles, ocorre dentro de uma tradição médico-filosófica. O homem é único animal que ri. E ri por um motivo físico: o calor gerado na região do diafragma. A terceira abordagem de Aristóteles, a retórica, aplica o riso à oratória. O riso, por exemplo, pode ser usado para desviar a atenção da platéia de algum ponto do que é dito. Outra característica do riso, em termos persuasivos, é o uso do jogo de palavras, que evoca dois sentidos diferentes ao mesmo tempo, que seriam revelados por uma surpresa, mostrando ao ouvinte algo que ele não esperava.

Segundo Alberti (2002, p. 56), Cícero e Quintiliano são os primeiros a sistematizar especificamente o riso. Cícero também vê no riso uma estratégia retórica para criar um efeito persuasivo junto à platéia (tornaria o ouvinte “benevolente” ao tema abordado). O autor trabalha também uma distinção entre coisas e palavras. As primeiras seriam a encenação do cômico e a ação que ela envolve. Já as palavras estariam mais centradas nas figuras de estilo e no uso de duplos sentidos, que permitiriam dizer uma coisa enquanto se faz outra. Isso traria uma expectativa não esperada na platéia e geraria uma surpresa (comentada também por Aristóteles).

As idéias de Quintiliano seriam uma continuação dos textos de Cícero. Quintiliano também aborda o tema do ponto de vista da oratória. O riso, para ele, situa-se fora do pensamento sério e também tem um papel de seduzir a platéia, mas com uma diferença em relação a Cícero: defende que o riso está nas palavras e nas coisas (não distingue os dois conceitos). Ele também apresenta lugares onde o riso pode se manifestar: pode ser obtido nos próprios seres, em outras pessoas ou em outras situações, chamadas de elementos neutros. Essas situações ocorreriam em situações simuladas ou “fingidas” pelos seres.

Na idade média, o riso esteve muito associado à visão teológica. A lógica pode ser resumida por um silogismo: Cristo, Deus feito homem, não demonstrava ter rido nos textos bíblicos; os homens devem ser imagem e semelhança de Deus; logo, não é próprio do homem rir. O riso, ou o não-sério, é visto como desnecessário. Aos poucos, essa “barreira” vai sendo quebrada. Há cortes que começam a usar o elemento cômico em sátiras e paródias. No século 12, a figura de São Francisco de Assis, risonho e bondoso, contribui para dar uma nova imagem aos santos da Igreja Católica, até então exclusivamente não-sérios. A partir do século 13, pequenas histórias cômicas são inseridas nos sermões das pregações como estratégia persuasiva, a exemplo do que defendiam Cícero e Quintiliano.

Há, como se vê, uma paulatina inserção do riso e do cômico nos hábitos sociais e no pensamento. Esse ambiente contribuiu para a elaboração do *Tratado sobre o riso*, escrito por Laurent Joubert em 1579. É considerada a primeira abordagem científica sobre o tema. A preocupação não era de ordem ética ou teológica. O autor se ancorou nos princípios da medicina para mostrar os efeitos do riso no corpo. O riso, para ele, tem uma motivação externa ao corpo, que chega até o homem pelos ouvidos (através das palavras) ou pelos

olhos (através das coisas). Pode ser por motivos torpes (como uma queda) ou não. Se houver surpresa, se estiver ligado a uma situação imprevista, o riso será maior.

No organismo, o riso passa por uma espécie de “circuito”, como diz Alberti (2002, p. 86). Penetra nos seres pelos sentidos, vai até o cérebro (que não mantém controle sobre ele), atinge o coração (que se expande e se contrai) e o diafragma. Todas as demais conseqüências físicas, como tremores, rosto rubro, respiração ofegante, são vistos como acidentes do riso, algo como um efeito colateral do riso. A visão que Joubert tem do riso é positiva, ao contrário do pensamento teológico dominante na Idade Média. Ao organismo traria longevidade e boa saúde. Externamente, ajudaria os homens a se socializarem.

Nos séculos 17 e 18, segundo Alberti (op. cit., 2002, p. 119), não houve uma teoria específica sobre o humor. O que houve foram duas tendências: uma de associar o riso ao ridículo e outra de vê-lo como atrelado a uma demonstração de superioridade, caso de Hobbes. O autor defende que o riso está ligado ao conceito de honra (que, em síntese, seria o reconhecimento do poder do outro). Sua manifestação seria uma demonstração de poder, já que se ri de alguma fraqueza humana. Mas seria um falso sinal de superioridade, porque fere a honra dos chamados “homens de bem”. Havia no desenvolvimento desses conceitos uma idéia comum a outros autores: a do riso ligado à surpresa ou a algo inesperado.

Como em Joubert, o riso de Hobbes também é um riso das coisas torpes, indecentes e frívolas necessariamente novas e inesperadas. Mas, à diferença de Joubert, esse riso não é legitimado pela ausência de remorso, porque seu objeto não é limitado pela ausência de piedade; o riso sempre será acompanhado de ofensa ou de vanglória. Além disso, o estado de alma em que nos colocam as coisas risíveis é um falso prazer: uma falsa superioridade, uma falsa honra, uma falsa concepção de poder futuro.

(ALBERTI, 2002, p. 132)

A novidade que surge a partir de meados do século 18 é a análise do riso no domínio da razão, o que vincula seu estudo ao âmbito do conhecimento. Kant não se desapega por completo de uma explicação fisiológica, a exemplo de Joubert. Mas entende que o cerne da análise está no conhecimento. O que ocorre é uma expectativa mental que resulta num nada. Em outras palavras: o fluxo da informação é quebrado e a expectativa

inicial não se confirma (por isso o nada). Essa quebra, de ordem mental, é manifestada no corpo. Vai da cabeça ao rosto, depois ao pulmão e ao diafragma. Pode-se dizer que é uma releitura do circuito do riso, de Joubert.

Schopenhauer afirma que o riso está atrelado ao pensamento e é fruto de uma incongruência repentina entre duas formas de representar o mundo: a abstrata (baseada nos conceitos) e a intuitiva (percepção e entendimento dos objetos reais). Pensa-se o conceito, mas ele não tem nada a ver com sua representação. Como a capacidade de pensamento é comum apenas aos homens, o riso também o seria. Haveria dois tipos de situações risíveis: a absurda, ligada a personagens cômicos, e os chistes.

Para Bergson, o pensamento ligado à incongruência não explicaria por que o cômico faz os homens rirem. O autor defende que o riso tem uma função social, relacionada à relação existente entre o que chamou de mecânico e vivo. Este seria os elementos próprios do curso natural do mundo e da sociedade; aquele, uma espécie de desvio do que é natural. O cômico seria uma imperfeição do vivo, um elemento anti-social que necessitaria ser corrigido. O riso seria a correção. Alberti (2002, p. 193) vê uma ambivalência nesse pensamento. Ao mesmo tempo em que o riso corrige, ele gera um relaxamento, o que permite outra interpretação: “o riso não seria correção, mas distração, e o cômico não seria negativo, mas decorrente de uma natureza profunda das coisas” (op. cit., 2002, p. 193). Para Bergson, o cômico estaria em diferentes esferas sociais, como nas deformações (caso da caricatura), em situações acidentais (algo caindo), nos gestos e nas ações cômicas (caso do teatro de *vaudeville*).

Freud se concentra nos chistes. Para o psicanalista, o riso teria sua gênese de forma semelhante à do sonho. Seria uma manifestação inconsciente de prazer, causando alívio. No entender de Alberti, o riso na visão de Freud surge a partir de algo não-sério:

o prazer decorre da possibilidade de pensar sem as obrigações da educação intelectual, à qual estamos fadados no momento em que a razão e o julgamento crítico declaram a ausência de sentido de nossos jogos de infância. Os jogos de palavras, por sua vez, nos causam prazer porque nos dispensam do esforço necessário à utilização séria das palavras. O jogo de palavras suscita a ligação entre duas séries de idéias separadas, cuja apreensão usual exigiria muito mais esforço. O prazer que resulta de tal

“curto-circuito” é tanto maior quanto mais as duas séries de idéias forem estranhas e afastadas entre si, o que faz com que a economia do curso do pensamento seja também maior.

(op. cit., 2002, p. 17)

Voltamos ao ponto inicial deste tópico. Alberti entende que os autores abordados aqui estão na base dos estudos modernos do humor. Observando as diferentes idéias em perspectiva, pode-se perceber que elas migraram de uma interpretação negativa do humor para outra, positiva. Há também um ensaio inicial de vários elementos ligados às teorias contemporâneas do humor: oposição entre sério e não-sério, uso de jogos de palavras, criação de situações improváveis e surpresa nos interlocutores.

Raskin (1985, p. 131) e Attardo (1994, p. 47-53) dividem o pensamento moderno sobre o humor em três grupos de teorias: a da superioridade (baseada em autores como Platão, Hobbes e Bergson), a do alívio (centrada nas idéias de Freud) e a teoria da incongruência (que está na base da maioria dos autores lidos há pouco). A questão do final inesperado é de particular interesse para as piadas e está na base da chamada da teoria da incongruência, que será discutida a seguir.

4.3 - As teorias da incongruência

Attardo (1999) vê em três correntes teóricas um solo fértil para aplicar a noção de incongruência. A primeira é a teoria da bissociação, que teve início com Arthur Koestler, em 1964. A idéia geral é mostrar que um mesmo texto de humor pode associar dois *frames* incompatíveis, de onde vem o nome bissociação. Para Attardo (op. cit., 1975), trata-se de um modelo mais cognitivo do que lingüístico propriamente dito.

Outra corrente teórica é a da mudança de isotopia. O termo surgiu com Greimas e não tinha uma preocupação voltada especificamente para as piadas. Fiorin (1989, p. 81) define isotopia como “a recorrência do mesmo traço semântico ao longo de um texto”. Esse traço é o que daria uma unidade ao texto. Para Reis e Lopes (2000, 211-215), a aplicação fica mais evidente no processo de leitura do texto e contribui para a formação da coerência. “A individualização das isotopias resulta da ação cooperativa do leitor: através de

sucessivas inferências, é o leitor que reconstrói os vetores semânticos nucleares que sustentam e delimitam uma descodificação coerente do texto” (op. cit., 2000, p. 213).

Para Fiorin (1989, p. 81), o humor das piadas vem de uma ruptura brusca e inesperada da isotopia, provocada por um conector de isotopias. Barros (1994, p. 69) propõe conclusão semelhante, mas baseada na coerência do texto: “a graça do chiste decorre da ruptura dessa coerência e da proposição de outra leitura. Essa segunda leitura, inesperada, constrói-se também a partir dos traços semânticos do discurso e liga-se freqüentemente à primeira, previsível, por um elemento figurativo.” Um exemplo, extraído de Souza (1997, p. 12):

- *Quem fez mais gols no mundo?*
- *O Pelé.*
- *Não, a Volkswagen.*

Como diziam Reis e Lopes, há a necessidade de o leitor inferir aos valores semânticos da isotopia. O exemplo apresenta duas idéias isotópicas: a de futebol e a de fábrica de carros. A palavra “gol” é comum aos dois universos semânticos. Para um significa a entrada da bola no gol, principal objetivo de uma partida de futebol. Para outro é o nome de um dos veículos da empresa automobilística “Volkswagen”. A palavra “gol” funciona, então, como conector das duas isotopias e como o elemento que leva à separação delas (chamado *disjuntor*).

Attardo et al. (1994, p. 24-57) aplicaram o modelo de disjunção isotópica a duas mil piadas. Uma das conclusões é que a posição do elemento disjuntor é final em 92% dos casos analisados. Em 8%, é pré-final, ou seja, aparece um pouco antes do desfecho da piada. Os autores não encontraram casos de disjuntores em outros locais do texto.

Décadas antes, Morin (1973, p. 174-200) chegou a conclusões semelhantes em estudo vinculado ao estruturalismo. A autora adotou como *corpus* histórias curtas e engraçadas, que eram publicadas no periódico *France-soir* sob o título “A Última”. Acompanhou durante 180 dias seguidos as tais historietas cômicas, como optou chamar. Percebeu uma uniformidade nas narrativas. Elas podiam ser articuladas em três funções:

1. *Função de normalização*: situa os personagens
2. *Função locutora de deflagração*: coloca o problema a ser resolvido dentro da narrativa
3. *Função interlocutora de distinção*: resolve comicamente o problema.

A última função conteria um elemento disjuntor, que separaria a narrativa “séria” da narrativa cômica. É por meio dele, do disjuntor, que a história “tropeça e se volta para tomar uma direção nova e inesperada” (op. cit., p. 175). A disjunção revelaria uma narrativa paralela, escondida até então. Morin a chamou de *narrativa parasita*. Um exemplo da própria autora (op. cit., p. 177) é resumido na tabela a seguir:

<i>Função de normalização</i>	<i>Função locutora de deflagração</i>	<i>Função interlocutora de distinção</i>
O viajante, tendo perdido o trem, fala ao chefe da estação.	O viajante: Se os trens não estão nunca no horário, de que servem os indicadores de horário?	O chefe da estação: Se os trens andassem no horário, de que serviriam as salas de espera?

No exemplo, há dois percursos narrativos paralelos: “uma narrativa convencionalmente dita normal vem apoiar-se sobre uma narrativa convencionalmente dita parasita, cada uma encontrando-se igualmente fortalecida e destruída pela outra” (Morin, 1973: p. 180). A seqüência esperada prossegue até surgir o elemento disjuntor. Depois, é *bloqueada*, revelando a segunda narrativa (no caso, a importância das salas de espera de estações de trem).

Raskin (1985) criou um modelo próprio para analisar as piadas, a *Semantic Script Theory of Humor* (SSTH), que vem sendo chamada de Teoria dos Scripts. Para o autor, os usuários de determinada língua têm uma competência humorística, termo criado em referência à idéia de competência lingüística desenvolvida por Chomsky (de forma bem sintética, mostra que os falantes possuem uma habilidade nata para o uso da língua). Essa

competência estaria ligada a uma performance, obtida por meio de um estímulo, manifestado pelo texto dentro de determinada situação social.

A competência humorística permitiria a percepção de um modo de comunicação *non-bona-fide* (não confiável), que se sobreporia ao *bona-fide* (confiável) no processamento textual, tornando-se o modo preferencial. Em outras palavras: o texto começa a ser percebido de uma maneira e termina de outra, diferente da inicial. Isso levaria a uma outra interpretação das máximas conversacionais de Grice (1982, p. 81-103). Para Raskin (1985, p. 103), o princípio cooperativo dentro do modo *non-bona-fide* deve obedecer às seguintes máximas:

- Máxima da quantidade: forneça exatamente quanta informação for necessária à piada
- Máxima da qualidade: diga somente o que for compatível ao universo da piada
- Máxima da relação: diga somente o que for relevante à piada
- Máxima do modo: conte a piada de maneira eficiente

A piada, para ser entendida como tal, tem de obedecer também a duas premissas: 1) o texto precisa ser compatível, no todo ou em parte, com dois *scripts* diferentes; 2) os dois *scripts* com os quais o texto é compatível precisam ser opostos. Os *scripts*, como se vê, estão na base do modelo de Raskin e podem ser entendidos de maneira semelhante à discutida no capítulo primeiro. Apenas para recordar: descreve uma seqüência ou rotina de ações de uma situação estereotipada dos participantes da interação. Na piada, apresenta-se um *script* para revelar, posteriormente, outro, oposto ao primeiro.

A mudança de *script* é feita por meio de um *gatilho* (termo do autor), presente em dado trecho-chave (*punch line*), que leva a uma ambigüidade ou contradição. A piada tem, então, uma seqüência própria, que passa pelas seguintes etapas, segundo resume Raskin (1985, p. 140): 1) troca do modo de comunicação *bona-fide* para o *non-bona-fide*; 2) o texto possui uma intenção de ser piada; 3) há dois *scripts* compatíveis com o texto; 4) ocorre uma relação de oposição entre os dois *scripts*; 5) um *gatilho*, óbvio ou implícito, evidencia a oposição de *scripts*. Um exemplo do autor, o da piada da esposa do médico, é

muito citado também por outros pesquisadores, como Attardo (1994, p. 206) e Muniz (2004, p. 102, de quem reproduzo a versão em português):

- *O doutor está em casa?, o paciente perguntou num sussurro rouco.*
- *Não – sussurrou em resposta a jovem e bela esposa do doutor-
Pode entrar.*

Seguindo o modelo de Raskin, há na piada dois *scripts*: o das atribuições de um doutor e o de adultério. O primeiro corresponde ao modo *bona-fide* de comunicação. Um paciente rouco -infere-se que esteja doente - vai até a casa do médico para se tratar. Quem atende é a esposa do doutor, que diz que ele não está na residência naquele momento. O segundo *script*, acionado pelo gatilho “pode entrar” e que cria o modo *non-bona-fide*, revela o comportamento de uma amante. Como o marido não está em casa, ela diz ao paciente que pode entrar na residência. O leitor infere que o convite se dá porque não há perigo de o médico flagrar ambos. Há possibilidade de leitura dos dois *scripts*, que indicam situações opostas. No final, o modo *non-bona-fide* se sobrepõe e exige do leitor a cooperação para que seja corretamente interpretado. Muniz (2004, p. 75) acrescenta a importância do narrador no caso analisado: “A presença do narrador na piada, por meio das expressões ‘sussurro rouco’; ‘jovem e bela esposa’ são exemplos disso, pois o *script* do adultério é acionado pelo leitor em boa parte por causa dessa contextualização dada pelo narrador, por meio de elementos lingüísticos”. Attardo (1994, p. 203-204) lembra que não é a troca de *scripts* em si que leva ao humor. É o fato de eles serem opostos.

Há tendência, segundo Raskin, de os *scripts* serem baseados nas dicotomias real/não-real (ou verdadeiro/não-verdadeiro, na tradução de ROSAS, p. 38), normal/anormal e possível/impossível. As oposições, no entender do autor, são percebidas em piadas verbais, o recorte analisado por ele. A opção metodológica excluiu a interferência dos elementos não verbais na piada.

Num segundo momento teórico, a Teoria dos Scripts de Raskin foi revista. Um dos problemas, segundo Attardo (1994, p. 209-214), era a dificuldade de aplicar o mecanismo a textos que não fossem piadas ou que possuíssem vários *scripts*, como as histórias de humor mais longas. Outra crítica feita é que a teoria “nivela” as piadas, não distinguindo entre elas

o processo diferenciado de formação do sentido. A resposta aos questionamentos gerou uma segunda teoria, a Teoria Geral do Humor Verbal (*General Theory of Verbal Humor*, ou somente GTVH).

A GTVH, na prática, é uma aplicação da Teoria dos Scripts. A preocupação principal do novo modelo de Raskin, feito em parceria com Attardo (1991, p. 293-347), foi incluir elementos de outras áreas, como a Linguística Textual, as teorias da narrativa e a pragmática. A piada passou a envolver seis conhecimentos (que lemos como conhecimento prévio ou enciclopédico) por parte dos usuários do texto:

1. Linguagem

Envolve a parte verbal da piada e todos os níveis de informações linguísticas.

2. Estratégia narrativa

A piada se manifesta textualmente dentro de determinada organização narrativa, quer seja num diálogo, num par pergunta/resposta, numa exposição feita pelo narrador. Ao incluírem esse item, Raskin e Attardo deixam claro que vêem as piadas como um texto essencialmente narrativo. Muniz (2004, p. 98) concorda com a premissa, mas acrescenta que a piada é predominantemente narrativa. Segundo a autora, “isso não exclui em momento nenhum a presença das outras seqüências”.

3. Situação

É o assunto sobre o qual a piada versa e onde os personagens estão inseridos.

4. Oposição de *scripts*

São basicamente os mesmos princípios apresentados no modelo teórico da Teoria dos Scripts.

5. Mecanismo lógico

Evidencia a maneira como os dois *scripts* paralelos são trabalhados juntos no texto da piada.

6. Alvo

Envolve os conhecimentos acionados em relação aos alvos da piada. Pode ser um grupo ou uma pessoa individualizada. O estereótipo, segundo os autores, é um recurso muito usado nesse aspecto. No Brasil, as loiras são rotuladas como burras, os negros como pobres ou detentores de um fazer errôneo, os argentinos como pessoas presunçosas e donas de si, os portugueses sendo dotados de pouca inteligência, os japoneses com pênis pequeno, os judeus como obsessivos por dinheiro. Possenti (2000, p. 26) vê nesse comportamento das piadas uma forma de simplificar a narrativa ao leitor. “As piadas funcionam em grande parte na base de estereótipos, seja porque veiculam uma visão simplificada dos problemas, seja porque assim se tornam mais facilmente compreensíveis para interlocutores não-especializados”.

Davies (1998) mostra que alguns dos rótulos são comuns a outros países também. O que muda é o grupo representado. Segundo a autora, diferentes nacionalidades se alternam no rótulo de “grupo bobo”. Na Inglaterra e na Escócia, são os irlandeses. Na França, os belgas. Nos Estados Unidos, os poloneses e, em determinadas regiões, os italianos e portugueses. No Brasil, como já mencionado, são os portugueses. Dentro do país, também se pode perceber esse comportamento. Os baianos, em São Paulo, são o estereótipo de pessoa folgada e tranqüila. O carioca é visto pelos paulistas como malandro. Estes, por outro lado, são vistos como pessoas que só vivem para o trabalho pelos moradores do Rio de Janeiro. Os piracicabanos, moradores de Piracicaba, no interior paulista, são estereotipados em piadas por causa da pronúncia do “r” pós-vocálico (comum no interior de São Paulo).

O estereótipo pode ser também uma forma de ironizar um outro grupo, funcionando apenas como estratégia de provocação. Pimental e Mendonça (2006) lançaram dois livros de piadas direcionados a leitores bem específicos. Um apresentava piadas sobre torcedores do clube de futebol Vasco da Gama, do Rio de Janeiro. Outro, piadas sobre os rivais flamenguistas, torcedores do Flamengo. O mecanismo era colocar no texto referências aos torcedores de cada um dos times, de modo a tratá-los de forma jocosa. Um exemplo de cada situação:

Uma mulher muito bonita entra na delegacia de polícia gritando:

- Polícia! Polícia!... Um flamenguista me violentou!

- *E como você sabe que era um flamenguista? – pergunta o delegado.*
 - *Só podia... eu precisei ajudar!*
- (op. cit., p. 62)

Flamenguista foi lanchar no botequim do vascaíno:

- *Me faz aí dois cachorros-quentes, Manuel. Um com mostarda e outro sem.*

A pergunta do Manuel:

- *Qual dos dois é sem mostarda?*
- (op. cit., p. 60)

Na primeira piada, o flamenguista é mostrado como uma pessoa que não sabe manter relações sexuais com uma mulher. Na segunda, o vascaíno é mostrado como pessoa pouco inteligente. Os dois textos obedecem à intenção da obra de onde foram extraídos. As piadas foram adaptadas para ironizar os torcedores dos dois times. Em ambas, bastava trocar “vascaíno” e “flamenguista” pela palavra português que teríamos o mesmo efeito de humor. No último exemplo, os autores até mantiveram o nome Manuel, geralmente mencionado em piadas que envolvam portugueses (outro nome muito mencionado é Joaquim).

Sobre o assunto, Possenti (2000, p. 46) defende que não é o tema que faz uma piada ser engraçada, mas sim a maneira como é abordado no texto:

Qualquer que seja o tópico, loira burra ou a morte do Ayrton Senna, sexo ou racismo, o que faz com que uma piada seja uma piada não é seu tema, sua conclusão sobre o tema, mas uma certa maneira de apresentar tal tema ou uma tese sobre tal tema. Assim, uma piada de humor negro, uma de loira burra e uma de papagaio podem ter, eventualmente, a mesma técnica. Se é certo que se necessita de um tema, e, de alguma forma, de um tema proibido ou controlado por regras sociais de bom comportamento (evitar o preconceito, reprimir desejos sexuais ou de eliminação do diferente etc.), a menção do tema não é necessariamente uma piada. Mas, se alguém disser que se sabe que foi uma loira que

trabalhou no computador porque a tela do monitor está cheia de marcas de Errorex, então temos uma piada.

Raskin e Attardo (1991) acrescentam que o alvo ser um grupo estereotipado é um parâmetro opcional para a piada. Um caso assim:

O chefe da indústria madeireira leva o novo empregado até a serra circular. Mal vira as costas, ouve o homem gritar:

- Aaaiii!!!
 - Que foi?!
 - Não sei! Estiquei o braço assim e... aaaiii!! Droga, lá se foi mais um!
- (SARRUMOR, 2003, p. 172)

Há piadas que envolvem relações trabalhistas, mas não a ponto de criarem um grupo específico, como ocorre com os portugueses, as loiras ou os japoneses. O humor vem de uma atitude inesperada feita pelo funcionários da madeireira. Ele estica um dos braços e o tem cortado pela serra circular. O inusitado é que, quando vai explicar o que ocorreu ao chefe da indústria, repete a mesma cena e perde o outro braço. O leitor infere o corte pela representação gráfica do grito (“aaaiii!”) e pelo trecho “Droga, lá se foi mais um!”.

Pode-se perceber que as piadas apresentam figuras estereotipadas. Algumas são tão recorrentes que se tornam personagens fixos. Eles têm características específicas (burro, com pênis pequeno etc.) acionadas por conhecimentos prévios que os leitores têm de dominar para compreender o sentido de humor. Outros personagens não precisam ser necessariamente fixos, como mostrou o último exemplo.

Raskin e Attardo completam a Teoria Geral do Humor Verbal com a defesa de que há uma hierarquia entre os seis itens do modelo. A tendência é a linguagem ser determinada, algo comum às diferentes pessoas que se valem da piada. Já a oposição de *scripts*, por ser um assunto variável e mais específico, tende a ser um elemento menos determinado entre falante/ouvinte ou escritor/leitor, ou seja, é construído textualmente. Linguagem ficaria num extremo, *scripts*, em outro. Entre ambos, haveria os outros quatro itens do modelo teórico, que se tornariam mais ou menos relevantes para a compreensão do

texto conforme os conhecimentos acionados pelo interlocutor, como comprovaram Rush, Attardo e Raskin em estudo de 1993.

Na interpretação de Attardo (1994, p. 227-229), a Teoria Geral do Humor Verbal trouxe ao menos dois avanços. Permitiu que se avaliasse o grau de semelhança entre as piadas, antes vistas de maneira mais uniforme, e permitiu uma abertura para outras formas de texto de humor.

Mas houve críticas. Em 2004, uma edição especial da revista científica *Humor* reuniu uma série de artigos que discutiam diferentes aspectos da teoria, tanto a de 1985 quanto a reformulada anos depois. Brock (2004, p. 353-360) afirma que o modelo foi pensado para ser aplicado a textos prototípicos e que não seria eficaz a textos mais longos, com diferentes *scripts* (como nos programas de humor da televisão). A oposição de *scripts*, portanto, não capturaria todos os elementos do humor. O mesmo ponto é levantado por Morreall (2004, p. 393-400). Brône e Feyaerts (2004, p. 361-372) levantam a questão que a teoria supervaloriza apenas um dos aspectos cognitivos, o do humor, em detrimento dos demais. Davies (2004, p. 373-380) questiona a importância do “mecanismo lógico”. Segundo o autor, o item não tem espaço na teoria revisada por Raskin e Attardo.

Raskin (2004, p. 429-436), no fim do número especial da revista científica, rebate as críticas. Ele classifica os comentários em três grupos: os que questionam a teoria (caso de Davies), os que complementam ou procuram aperfeiçoar o modelo (Morreall e Brock) e os que lançam um novo olhar no modelo (Brône e Feyaerts). Em linhas gerais, Raskin defende a teoria e reforça a aplicação dela num contexto lingüístico.

Outros autores compartilham a premissa de que as piadas devem ser analisadas lingüisticamente. Dascal (1988, p. 7-15) usa textos de humor, entre eles piadas, para ilustrar que um enunciado envolve diferentes mecanismos de compreensão. Um deles é o lingüístico. Para Possenti (1991, 2000), mecanismos lingüísticos de várias ordens (fonológico, morfológico, lexical, inferência, para citar alguns) explicariam as estratégias envolvidas no processo de produção do sentido humorístico, gerado por um desfecho incongruente. Por isso, o autor refuta afirmações como “se uma piada não for bem contada, ela não funciona”. Para o lingüista, diz, o interesse científico é evidenciar o como se chegou ao humor, e não descrever o modo utilizado para tal (como eventuais recursos teatrais usados na exposição verbal do texto). O autor ressalta ainda que as piadas imporiam uma

leitura única. Não fosse assim, o leitor simplesmente não entenderia o efeito de humor inicialmente pretendido.

A tarefa do leitor/ouvinte é perceber a diferença entre a mais provável interpretação do texto e a esperta seleção alternativa do interlocutor. O leitor que não 'saca' isso não entende a piada. Neste sentido, pois, é que textos podem impor uma leitura única, mesmo que sejam, potencialmente, e às vezes por razões sintáticas, ambíguos ou abertos.

(op. cit., 2000, p. 57)

Gil (1991; 1995) compartilha a visão de que a piada - ou ao menos o humor pretendido pelo autor dela - possui uma leitura única. A autora criou um modelo próprio de análise de piadas que traz, segundo ela, um avanço em relação ao primeiro quadro teórico desenvolvido por Raskin (o da SSTH, de 1985). "Ao afirmar, porém, que a oposição se estabelece entre '*scripts*', [Raskin] restringe o número de casos aos quais se pode aplicá-lo. Julgamos que a nossa proposta pode contribuir para minorar essa distorção". É importante modalizar a afirmação de Gil. Ela não teve, à época da produção do estudo científico, contato com a reformulação da SSTH, que culminou na Teoria Geral do Humor Verbal. O artigo de Raskin e Attardo, que reformulou os conceitos, não consta na bibliografia da autora. Talvez a crítica teria sido outra se tivesse existido contato prévio com o novo modelo.

Essa ponderação não minora em nada a pesquisa de Gil. Pelo contrário, é uma das mais completas a respeito do tema. A autora defende que a piada é um texto *sui generis*, a começar pela autoria, que não fica evidenciada no texto.

Elas aparecem no interior da coletividade providas não se sabe de onde, criadas não se sabe por quem, se infiltram pelos meios de comunicação, se espalham por todas as camadas sociais, 'fazem sucesso' e terminam por se refugiarem no repertório coletivo. Esse tipo de piada, a piada de domínio coletivo, se caracteriza exatamente por se esconder atrás do anonimato.

(op. cit., p. 63)

A pesquisadora lembra que os chamados contadores de piadas tendem a se apropriar do texto humorístico, fazendo manipulações no conteúdo, como em livros com coletâneas de piadas. As obras sobre piadas de flamenguistas e vascaínos, de Pimentel e Mendonça (2006), citadas há pouco, também servem de exemplo. A apropriação criaria piadas novas, que tendem a chamar mais a atenção, por apresentar um conteúdo ainda não conhecido. Gil postula que essa apropriação e manipulação ocorreu no *corpus* analisado por ela. A pesquisadora investigou 2.215 piadas compiladas em nove volumes de *As anedotas do Pasquim*.

Ela defende que o texto de humor se manifesta num modo jocoso de comunicação, tal qual o *non-bona-fide*, de Raskin. A comicidade surge da passagem do sério para o jocoso, que se sobrepõe à leitura “séria” no processo de formação do sentido. “Não fosse o modo ‘fantasioso’ criado pela situação comunicativa entre os falantes, o contador dessas piadas seria certamente tomado por um mentiroso ou encarado como louco” (op. cit, p. 152). E acrescenta, em outro trecho de sua pesquisa de doutorado. “Caso a visão de mundo do leitor/ouvinte não lhe permita recuperar o significado pretendido, o texto não terá sentido para ele. Não o surpreende. Portanto, ele não ri. Não entende a piada” (op. cit., p. 146-147).

Para a autora, a piada é formada por um antecedente e um conseqüente. Novamente, recorremos às palavras dela:

A coerência da piada se realiza de uma forma específica e própria dessa espécie de humor. Ela se expressa através de uma estrutura que se compõe de um antecedente e um conseqüente, à semelhança do silogismo estudado por Aristóteles. A primeira parte, o antecedente, apresenta as personagens, fornece os elementos da história e sugere um tópico. A segunda, o conseqüente, como no silogismo, apresenta a conclusão. Mas se no silogismo o conseqüente se governa pela analogia e procura as semelhanças entre os termos, na piada ele se orienta pelo princípio da surpresa e ressalta as oposições entre as partes.

(op. cit., p. 142-143).

O antecedente, segundo o modelo de Gil, apresenta três partes: primeira proposição, segunda oposição e elemento mediador. Todos funcionam como estratégias para preparar a revelação surpreendente do humor, que se encontra no conseqüente. É como se fosse um enigma a ser decifrado. Um da própria autora ilustra os conceitos:

Duas mulheres conversando no cabeleireiro:

- *Meu marido viaja muito. Só passa um mês em casa, durante todo o ano.*
 - *Hum... deve ser muito aborrecido pra você, não querida?*
 - *Até que nem - falou a outra - Um mês passa rápido.*
- (op. cit., p. 162)

A primeira proposição, segundo a autora, é a ausência do marido na maior parte do ano (onze meses). A segunda é a permanência no lar durante um mês do ano. O elemento mediador é a palavra “aborrecido”, que permite duas leituras: pode ser desagradável a ausência do marido por onze meses (modo sério) ou pode ser desagradável a presença dele por um mês (modo jocoso). Gil afirma que o conseqüente não aparece verbalizado nas piadas; é inferido pelo leitor. No exemplo analisado, o conseqüente é que a mulher considera um aborrecimento a presença do marido em casa. Esse pensamento é a surpresa do texto, que leva ao efeito de humor.

A piada, para a autora, apresenta uma estrutura particular, com algumas características próprias. São textos que se valem dos recursos narrativos e dialogais e são tendencialmente curtos. A pouca extensão se dá por dois motivos: 1) por uma característica própria do gênero, um conhecimento genérico (expressão nossa) compartilhado pelos parceiros da interação; 2) pela dificuldade de manter por muito tempo a tensão que leva à surpresa. Do *corpus* analisado por ela, observou o seguinte comportamento:

- de 0 a 100 palavras: 41,85%
- de 101 a 300 palavras: 47,09%
- com 301 palavras ou mais: 11,06%

Há uma tendência a usar até 300 palavras em piadas escritas. Segundo Gil, mesmo nas longas os autores procuram economizar nas palavras. Nas longas, mais raras de se encontrar, a presença do narrador é mais exigida. “O narrador apresenta as personagens, localiza-as no tempo e no espaço e, além disso, gasta um tempo acima do normal para descrever as ações da história e para contar o enredo” (op. cit., p. 156). E acrescenta: “Contudo, por mais longas que sejam e por maior espaço que concedam ao narrador, essas piadas, pelo menos aquelas que compõem o nosso *corpus*, raramente dispensam o diálogo”.

4.4 - Fechando as idéias



Figura 4.1 – Piratas do Tietê

A tira acima brinca com o processo de criação de uma piada. Para construir o texto de humor, o personagem segue as orientações de um livro de “receitas de piadas”: 1) pegue um preconceito dos médicos; 2) trabalhe o preconceito até ficar pesado, grosso e cabeludo; 3) aplique um disfarce nele e reserve. O que gera o efeito de humor é que a piada é moldada como se fosse um ser físico, com aspecto semelhante ao de um monstro.

A história, feita por Laerte, trabalha com a noção de que as piadas reproduzem preconceitos sociais, encobertos em um texto de humor. Entendemos que esse é um dos elementos da piada, mas não o único. Como afirma Possenti (2000, p. 46), o tema em si não leva ao humor. A chave para desvendar a surpresa da narrativa está em elementos lingüísticos. Cabe ao analista desvendar quais foram as estratégias que levaram ao sentido. Essa premissa aproxima a leitura de uma piada das Teorias do Texto. Há uma série de elementos que são acionados na interação sociocognitiva para a formação da coerência.

Sob esse ponto de vista, vai interessar não o tema em si, mas a que conhecimento ele remete. Um exemplo. Quando uma pessoa fala/escreve que um personagem é português, ela espera do leitor/ouvinte um conhecimento compartilhado de que o tal personagem não é muito inteligente e que isso vai ser uma informação importante para o desfecho (inesperado) da piada. Se o interlocutor não dominar esse conhecimento, terá dificuldades para produzir coerência.

Podem ocorrer situações em que o nome do personagem já acione informações temáticas. Os portugueses são chamados nas piadas como Manuel e Joaquim, nomes comuns no país europeu. No *corpus* analisado por Gil (1991), a nacionalidade mais mencionada era a dos portugueses (136 casos registrados). Outro exemplo é o de meninos, quando se tornam personagens de piadas. Eles são, em geral, batizados de Juquinha ou Joãozinho. Segundo Gil, Joãozinho foi citado em 71 exemplos (op. cit., p. 72).

O personagem é um elemento importante em determinadas piadas, porque contém informações que criam uma expectativa de leitura. O humor, de alguma forma, está atrelado ao comportamento deles. Pode-se dizer que alguns chegam a ser personagens fixos (caso dos portugueses, das loiras, dos japoneses e dos argentinos, para ficar em quatro exemplos), cada um acionando uma característica específica, importante para a compreensão textual. A presença deles, no entanto, não é essencial às piadas, como postulam Raskin e Attardo (1991). Há casos em que o personagem não é fixo, é apenas estereotipado, recurso usado para facilitar o entendimento do leitor/ouvinte. São acionados outros conhecimentos prévios sobre o personagem.

A presença de personagens e dos diálogos travados entre eles aproxima a piada de um texto narrativo. Ou, como pondera Muniz (2004, p. 98), predominantemente narrativo. A cautela encontra reforço em Attardo (1994) e Raskin (1985), quando dividem as piadas em prontas (necessariamente narrativas) e conversacionais (não necessariamente narrativas). Essa divisão reforça o problema levantado no início do capítulo: o termo piadas admite várias acepções e usos, definidos por meio do contexto. É um grande rótulo, que abriga diferentes possibilidades textuais. Entendemos que ocorra o que Maingueneau (2004, 2005, 2006) chamou de hipergênero. Há um grande rótulo, denominado piada, que cria uma expectativa nos parceiros da interação de que se trata de um texto de humor. Seria

como um grande guarda-chuva, que abriga distintos gêneros, entre eles as piadas conversacionais e as piadas prontas, de ordem narrativa.

É o gênero piada pronta que nos interessa neste estudo (MUNIZ, 2004, também defende que as piadas configurem um gênero próprio). Ele será chamado a partir de agora como *piada*, num sentido diferente do hipergênero homônimo. Como lembra Gil, é um texto *sui generis*, que tem como elemento constituinte uma narrativa que apresenta um final inesperado, que intencionalmente quebra a expectativa do leitor/ouvinte. Esse nos parece o elemento unificador de todas as teorias ligadas à incongruência. Entendemos que não é necessária uma filiação a uma teoria específica da incongruência, mas sim ao princípio da incongruência: o desfecho surpreendente é evidenciado pela presença de um elemento-chave, que permite a passagem de uma leitura “séria” para outra, “não-séria” ou jocosa. Em geral, essa passagem se dá no fim da narrativa. O elemento-chave foi rotulado como disjuntor (GREIMAS), elemento disjuntor (MORIN), gatilho (RASKIN), elemento mediador (GIL). Concordamos com Gil (1991, p. 172) quando afirma serem termos equivalentes. A questão é saber qual ou quais estratégias textuais são usadas para evidenciar essa passagem.

Adotamos, então, como um dos elementos constituintes da piada a presença de um desfecho inesperado, incongruente, surpreendente, imprevisível (usamos os termos como equivalentes). Muniz (2004, p. 78) defende que esse elemento é tão enraizado na composição da piada que o torna parte integrante do gênero piada. É um princípio que já estava presente nos primeiros estudos sobre o humor, como mostra Alberti (2002). A mudança no rumo da narrativa é gerada por um antecedente e um conseqüente (termos de GIL), ou um antes e um depois, que formariam as unidades mínimas de um texto narrativo. Essa oposição gera um final inusitado, que leva ao humor, que chamaremos neste estudo de *efeito de humor*. O desfecho, como lembra Gil, é inferido pelo leitor/ouvinte. Logo, a inferência se torna outra característica constituinte das piadas. Outra aproximação possível é com um dos princípios da Teoria do Texto, o da focalização. Pode-se dizer que a mudança de um modo sério para outro não-sério muda o foco do evento narrado.

O gênero piada, na acepção defendida há pouco, apresenta ainda outro elemento relevante: é um texto tendencialmente curto. Concordamos com Gil, quando afirma que é uma estratégia usada para contornar a dificuldade de manter a tensão do interlocutor por

muito tempo. Por isso, a autora define piada como uma das variantes da narração, que “pode ser conceituada como um relato curto, picante e divertido que se serve essencialmente do diálogo em discurso direto” (op. cit., p. 158). Muniz (2004, p. 138) amplia a definição:

O gênero piada parte de um ponto de vista coletivo (sócio-cultural) e é atravessado pelos discursos produzidos na sociedade; é tendencialmente curto e contém características básicas de uma narrativa. Apresenta dois *scripts* opostos que, geralmente, dizem respeito a algum estereótipo (tema), seja lingüístico ou social, que serão ativados através de um gatilho e, além disso, contém uma característica pragmático-discursiva non-bona-fide, que “fecha” o texto. Para que o desfecho produza humor, principal função da piada, o leitor/ouvinte terá que buscar amparo no contexto, uma vez que a piada vai “brincar” tanto com fatos lingüísticos, como com fatos concernentes ao entorno sócio-cultural para veicular discursos geralmente “não-autorizados” socialmente.

Com base no exposto até aqui, nossa interpretação de piada é um texto que apresenta um conjunto de características, que fazem parte de um conhecimento genérico compartilhado pelos parceiros da interação. Ela, a piada, dialoga com um domínio discursivo humorístico. O rótulo piada funciona como um hipergênero, que abriga diferentes gêneros. Um deles, a piada (termo homônimo), é uma narrativa tendencialmente curta, com personagens fixos ou não. Ela possui necessariamente um desfecho inesperado, que leva a uma inferência e a um efeito de humor. A produção da coerência é construída dentro de um contexto sociocognitivo interacional. Concordamos com a premissa de que um texto possui leituras possíveis. Mas concordamos também com Possenti (2000) quando afirma que a piada possui uma leitura específica que leva ao efeito de humor. É como resume Gil (1991, p. 133):

O texto arma uma espécie de arдил para o leitor. O mecanismo desse arдил faz com que o leitor se enrede em sua própria teia, isto é, o texto trabalha com dois sentidos. Num primeiro momento, ele privilegia um sentido e

faz com que o leitor espere uma solução de acordo com esse sentido. Num segundo momento, o texto conclui pelo outro sentido que também está no texto, caminhando de modo implícito ao lado do outro. Ele é induzido a descobrir e a se surpreender com a descoberta de que já tinha o conhecimento daquilo que agora lhe é revelado. Ele se surpreende ao descobrir que conhecia antecipadamente o conteúdo da revelação.

Cabe ao analista decifrar as estratégias que levaram à interpretação surpreendente.

Pode-se acrescentar que a piada pode ser produzida tanto oralmente quanto na escrita, envolvendo diferentes mecanismos expressivos. É o que será discutido no próximo capítulo.

CAPÍTULO 5

LEITURA CRÍTICA DE PIADAS



Figura 5.1 – Níquel Náusea

A tira cômica acima, do personagem Níquel Náusea, faz uma brincadeira com a forma de narrar uma piada. O segredo está no jeito de contá-la, diz o rato grande e gordo no fim da história. Mas o “jeito” que ele utiliza não se pauta em estratégias verbais: está no uso de uma ameaça física aos outros dois ratos. Se não rissem, apanhariam. Essa situação é o que tornaria a tira engraçada.

Por mais que seja uma brincadeira, a história aborda um aspecto muito ouvido sobre as piadas. É percebido em frases como “eu não sei contar piadas”, “ninguém ri quando eu conto uma piada” ou mesmo a frase citada na tira, “o segredo está no jeito de contar a piada”. Possenti (2000, p. 44-48), como já comentado no capítulo anterior, refuta afirmações como “se uma piada não for bem contada, ela não funciona”. O autor entende que, para o lingüista, o que importa é desvendar as estratégias que levaram o texto à leitura humorística. Concordamos com a premissa e cremos que as Teorias do Texto têm muito a contribuir nesse sentido. Mas concordamos também que fala e escrita envolvem códigos diferentes, que envolvem expressividades diferentes (usamos o termo “expressividade” com a mesma acepção discutida no capítulo 2). O que nos leva a uma reformulação da frase final da tira de Níquel Náusea: há diferença entre contar uma piada na forma oral e na forma escrita?

A proposta deste capítulo é investigar o assunto. Para isso, selecionamos aleatoriamente duas piadas de um CD lançado pela Editora Abril e intitulado *Este CD é uma piada*. Trata-se de uma coletânea de piadas narradas pelos atores José Rubens Chachá e Eduardo Silva. Não é uma situação de fala espontânea, porque se supõe que as histórias foram interpretadas a partir da leitura de um texto escrito, tal qual ocorre com os diálogos teatrais. As duas gravações, no entanto, cumprem o objetivo da análise, que é revelar elementos expressivos da oralidade manifestados numa piada. O critério de transcrição tomará como base as normas adotadas pelo Projeto NURC (Projeto de Estudo da Norma Lingüística Urbana Culta de São Paulo), núcleo USP (Universidade de São Paulo). A tabela com as orientações consta no Anexo 1 deste estudo.

Os dois textos orais, num segundo momento, serão transpostos para a escrita tradicional. A intenção é comparar se houve perda ou mudança de recursos expressivos e quais foram elas. Na seqüência, as mesmas narrativas foram adaptadas à forma de tiras cômicas. Trata-se de um par de exemplos produzido, que será utilizado apenas a título de ilustração para comparar com os demais textos.

5.1 - Duas piadas orais

Piada oral 1

e num restaurante... um garçom chega pro gerente TOdo esbaforido e pergunta ((respirando rápido)) ((alterando a voz)) seu JuveNAL::... um freguês engasgou com uma espinha de bacalhau... e está estrebuchAN::do... o que é que eu FAço? ... ((alterando a voz)) pelo amor de Deus leva LOgo a conta antes que ele MOrra... ((risos))

O texto reproduz uma cena que se passa dentro de um restaurante. É uma simulação de um diálogo entre um garçom e o gerente do local que, pelo contexto apresentado, exerce o cargo de encarregado do estabelecimento comercial. O efeito de humor é gerado a partir da resposta à pergunta “o que é que eu faço?”. A questão, lida no modo sério, leva a crer que o garçom quer saber qual atitude será tomada para resolver o problema do cliente, que está com uma espinha na garganta. A expectativa criada no leitor é que a resposta seja algo como “leve o homem rápido para o hospital” ou “vamos tirar a

espinha da garganta”, enfim algo para salvar a pessoa. O efeito de humor surge de uma resposta inesperada, que conduz a um modo não-sério da narrativa: antes que o cliente morra, leve a conta para que ele pague. Infere-se que a vida de uma pessoa está em segundo plano, quando comparada ao dinheiro.

O texto foi produzido por meio de uma narrativa, termo que apresenta interpretações diferentes, conforme o autor pesquisado. Na leitura de D’Onofrio (2002, p. 53), narrativa é “todo discurso que nos apresenta uma história imaginária como se fosse real, constituída por uma pluralidade de personagens, cujos episódios de vida se entrelaçam num tempo e num espaço determinados.” E acrescenta: “Nesse sentido amplo, o conceito de narrativa não se restringe apenas ao romance, ao conto e à novela, mas abrange o poema épico, alegórico e outras formas menores de literatura”.

Ramos (2006b, p. 166-167) afirma que, embora “seja questionável o que o autor entende ‘por formas menores de literatura’, o essencial do trecho é que as narrativas não são exclusivas de determinadas produções literárias.” É um caminho que foi aprofundado por Barthes (1973, p. 19), que elencou uma série de gêneros que usam narrativas:

a narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas estas substâncias; está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopéia, na história, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomima, na pintura (redorde-se a Santa Úrsula de Carpaccio), no vitral, no cinema, nas histórias em quadrinhos, no *fait divers*, na conversação.

Modernamente, as narrativas têm sido vistas como modelos cognitivos de composição dos textos, que apresentam estruturas recorrentes. Parte dessa discussão já tinha sido antecipada no capítulo 1º. As regularidades, para Adam, são vistas de forma prototípica em seqüências textuais. Para o autor, há cinco estruturas seqüenciais presentes nos textos. Na leitura de Brandão (2001b, p. 28-37), a *narrativa* apresenta uma seqüência de fatos ou acontecimentos que progride para um fim. Tem uma composição básica centrada nos pares situação inicial/situação final, complicação/resolução, ações/avaliação

final. A seqüência *descritiva* se preocupa com uma enumeração, centrada num referente, acionando a competência lexical de quem descreve. A *argumentativa* se situa no plano da opinião. Cabe ao autor/falante defender uma premissa, com argumentos, dados ou razões, por meio do raciocínio. A *explicativa* é muito próxima da argumentativa. Ela, em linhas bem gerais, sintetiza conceitos, como na explanação de um verbete de dicionário. Por fim, há a seqüência *dialogal* (ou *conversacional-dialogal*, para BRANDÃO, op. cit., p. 35), baseada na troca de turnos de um diálogo entre dois falantes, em que o sentido surge dessa interação.

Marcuschi (2002, p. 25-29) propõe o nome *tipos textuais*. O autor defende que existem cinco categorias: *descritiva*, *narrativa*, *argumentativa*, *expositiva* e *injuntiva*. Os conceitos dos três primeiros são equivalentes à leitura que Brandão faz de Adam. O “expositivo” é uma outra forma de se referir ao “explicativo”, mudando apenas o termo. A novidade, por assim dizer, é a presença do injuntivo, que tem como característica o predomínio de verbos no imperativo. Um exemplo são as receitas de bolo ou os manuais de instrução, que orientam, com imperativos, uma série de ações ou etapas que devem ser seguidas pelo leitor. Marcuschi vê em cada tipo o predomínio de uma característica:

Um elemento central na organização de textos narrativos é a seqüência temporal. Já no caso de textos descritivos predominam as seqüências de localização. Os textos expositivos apresentam o predomínio de seqüências analíticas ou então explicitamente explicativas. Os textos argumentativos se dão pelo predomínio de seqüências contrastivas explícitas. Por fim, os textos injuntivos apresentam o predomínio de seqüências imperativas.
(op. cit., 2002, p. 29).

A interpretação sobre o elemento temporal da narrativa vai ao encontro da oposição entre um antecedente e um conseqüente, defendida por Gil (1991) e exposta no capítulo anterior. Essa alternância leva ao efeito de humor, uma das características formadoras das piadas. Em outras palavras: há um elemento anterior e um posterior, ou um antes e um depois, que compõem a seqüência mínima de uma estrutura cognitiva narrativa. Essa sucessão de ações leva à condução temporal da narrativa. Na piada em questão, a comunicação de que um cliente está “estrebuchando” e a pergunta “o que é que eu faço”

podem ser vistos como o antecedente. O que se desenrola a partir de então é conseqüente, que leva ao desfecho inesperado.

É próprio do tipo textual ou da seqüência narrativa a presença de um narrador e de personagens. No exemplo analisado, o narrador, em terceira pessoa, relata o local da história (um restaurante), de quem é o personagem (garçom), a forma emocional como faz a pergunta (está “todo esbaforido”). Isso leva à distinção entre *persona* real e *persona* fictícia. Urbano (2000b, p. 42-45), na análise de contos de Rubem Fonseca, faz distinção entre autor físico, autor da obra e narrador. O primeiro é o autor em si, pessoa humana, em carne e osso, o ator da enunciação; o segundo, não ficcional, é o elaborador da obra, que pode exercer a função de narrador, este sim fictício e intra-textual; o narrador “é um actante fictício, imaginado e criado pelo autor, mas lingüisticamente real dentro do texto, incumbido da função de narrar (como o autor, da de criar)” (op. cit., p. 45). Seguindo esse raciocínio, é possível inferir que, na piada, o ator Eduardo Silva exerce a função de autor físico (pessoa que fala). O autor da obra (pessoa que produz a piada) se confunde com o narrador que conta a história de humor.

O foco do narrador é muito variável. Como mostra análise feita por Urbano (op. cit., 49-51), a figura do narrador pode ser vista por meio de uma série de características: do ponto de vista da pessoa verbal, 1ª ou 3ª pessoa; sendo personagem ou não; tendo ciência total ou parcial dos acontecimentos narrados; formulando comentários interpretativos ou impressionistas; sendo onisciente total ou parcialmente. O cruzamento dessas características leva a 20 tipos de análise possíveis. Na piada analisada, há a presença de um narrador em 3ª pessoa, aparentemente onisciente. A estratégia evita o comprometimento da imagem do autor da obra (e do autor físico), que assumiria, ao contar a narrativa, ter sido partícipe da situação jocosa relatada.

Ficará mais nítido quando formos transpor a piada para a forma convencional de escrita, mas o narrador delega vozes a dois personagens, o garçom e o encarregado, por meio do discurso direto. E, nesse sentido, o exemplo é feliz. As duas vozes são apresentadas de forma diferenciada da do narrador. Este se mostra de uma maneira supostamente neutra, sem qualquer trejeito específico. O garçom, dada a situação estressante, parece estar aflito e é apresentado como tal. O gerente é caracterizado com um tom de voz mais grave, como se estivesse querendo se desvencilhar o mais rapidamente

possível da situação. Boa parte dessas variações de voz, que funcionam como recurso expressivo do autor da obra na boca do narrador, perde-se na transcrição. Marcuschi (2001b, p. 52) alerta ser inevitável a perda de elementos expressivos numa transcrição. “É claro que toda a transcrição é uma espécie de adaptação e, neste procedimento, ocorrem perdas, pois sempre haverá algo que escapa ou muda”. O autor acrescenta: “Basta pensar na entonação e nos aspectos gestuais e mímicos, sem contar com a situação física que desaparece”.

Mesmo com perdas, a transcrição registra ao menos duas outras ocorrências próprias da oralidade. A primeira é a entonação mais forte de determinados trechos de palavras: “JuveNAL::”; “estrebuCHAN::do”; “Morra” etc. A outra é a pausa, representada graficamente com o auxílio de reticências. No exemplo, há cinco momentos de pausa, excentuando-se a pausa final. São casos do que Marcuschi (2006, p. 50) chamou de *fenômenos prosódicos* ligados à idéia de *hesitação*. Esta marca uma ruptura da fala, com duração de tempo variável, cuja função é depreendida por meio da análise da atividade comunicativa. “De modo geral, as hesitações têm a função de ganhar mais tempo para o planejamento/verbalização do texto, sendo condicionadas por pressões situacionais das mais diversas ordens a que estão sujeitos os interlocutores” (op. cit., p. 47). O autor reforça ainda que o relevante é observar como as hesitações foram produzidas.

Conforme a situação comunicativa, os alongamentos de sons podem funcionar como estratégia de hesitação. Mas também podem ter uma função de ênfase na pronúncia de determinada sílaba. Entendemos, dado o contexto, que sejam esses os casos dos dois registros observados no exemplo: “JuveNAL::”; “estrebuCHAN::do”.

Pode-se ver que há aplicação na piada de recursos expressivos próprios da oralidade. Vai depender muito da situação. O texto falado, segundo Koch (2006, p. 39-46), é produzido numa interação face a face. Ou co-produzido, posto os parceiros do processo interacional constroem o sentido durante a troca de turnos, entendidos como “a unidade estrutural que se define como aquela em que um falante diz alguma coisa durante uma abordagem interativa continuada” (URBANO, 2000b, p. 91). Galembeck (1999, p. 55-79) acrescenta outras características do turno: a troca alternada e proporcional entre os falantes (turno simétrico), o predomínio de uso da fala por um dos falantes (turno assimétrico), o assalto de turno (estratégia para um dos falantes “roubar” o turno do outro). Attardo (1994,

p. 303) vê nas piadas orais a necessidade de um turno único. Há um falante, o narrador, elaborando um texto que trabalha com as expectativas do interlocutor. Qualquer interrupção pode comprometer o sentido pretendido.

Mas, como ilustra o exemplo, pode-se falar de um segundo nível de turno: o que ocorre dentro da narrativa. O garçom elabora uma pergunta e o gerente a responde. Essas falas compõem turnos simétricos, posto que há alternância de vozes.

É importante acusar dois aspectos do exemplo ainda não mencionados. Há ausência de parte de outras marcas de oralidade, como repetições, sobreposição de vozes, correções e paráfrases, citados em estudos como o de Marcuschi (2001a) e Preti (1999a). Muito se deve ao contexto de produção da piada. Ela foi gravada para um CD, a ser vendido no mercado comercial. O ator leu um texto escrito, produzido de antemão. Pode-se dizer que houve um planejamento prévio do conteúdo e da forma de produção oral. Normalmente, a tendência é que ocorra o oposto na interação entre os falantes.

Mesmo sem parte de marcas próprias da oralidade, cremos não haver perdas relevantes, na medida em que o enfoque é sobre a expressividade, como já comentado. Soma-se o fato de que outras marcas de oralidade se mantêm, como alternância de vozes, acentuação tônica em dadas palavras, pausas, o que contribui para tornar o exemplo próximo do que ouvimos cotidianamente.

A segunda observação é sobre os risos finais. Eles inseridos pouco instantes depois do fim da narração da piada, de modo a simular a atitude esperado do interlocutor. Attardo (1991, p. 307) vê nas risadas a presença do interlocutor. O riso, então, teria a função de um turno conversacional.

O autor (op. cit., p.307-311) vê três possíveis comportamentos da pessoa que ouve a história de humor, após ter contato com o desfecho inesperado: 1) o riso ou gargalhada; 2) riso atrasado, cujo sentido seria marcado pelo contexto situacional (pode ser demora no processo de inferência do sentido ou uma contenção por causa de um local inapropriado onde a piada foi contada, um velório, por exemplo); 3) o silêncio. Este indica uma ruptura na expectativa imaginada para o interlocutor e pode implicar a perda da face de quem conta a piada.

Mainueneau (2000, p. 65-67) trabalha a noção de face como sendo a “fachada” dos interlocutores. Pode ser positiva ou negativa. Um elogio, em tese, destaca a face positiva de

uma pessoa. Um ato de agressão, a negativa. Em geral, busca-se a preservação da face. Na piada, o silêncio pode acarretar face negativa tanto para quem conta (caso da figura 5.2) quanto para quem ouve (figura 5.3):



Figura 5.2 – Piratas do Tietê

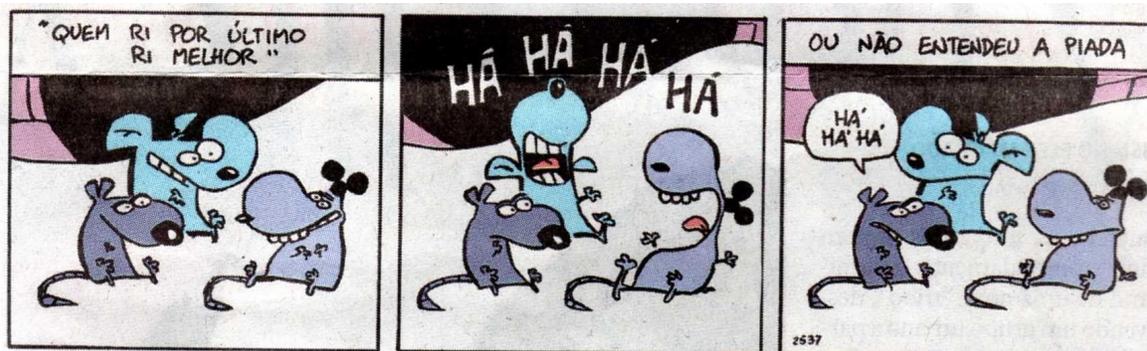


Figura 5.3 – Niquel Náusea

Observemos o segundo exemplo:

Piada oral 2

a:: patroa FLAgra a empregada se servindo de um CÁlice com licor importado... não gosto nada disso viu?... ((alterando a voz)) pois a senhora não sabe o que está perdendo... ((risos))

Muito do que já foi exposto se repete aqui. O desfecho inesperado é obtido a partir da colocação “não gosto nada disso viu?”. Sugere no modo sério uma recriminação pela atitude da empregada de estar tomando licor importado, presumivelmente algo exclusivo da patroa. A situação esperada era que ela largasse o cálice. Nesse ponto, surge a réplica

imprevisível. “Não gostar disso” foi interpretado como “não gostar de cálice com licor importado”, o que é mais do que apreciado pela empregada, o que gera o efeito de humor. Há uma dupla leitura do pronome “disso”: ou é uma recriminação à atitude da funcionário, ou é uma alusão ao conteúdo da bebida.

Novamente, há uma seqüência narrativa com um antecedente e um conseqüente (representado na frase “pois a senhora não sabe o que está perdendo”). Há a presença do autor da obra e do narrador em 3ª pessoa, expresso na primeira linha e no início da segunda. Representam-se duas personagens, patroa e empregada, reproduzidas por delegação de voz, em discurso direto. Apenas uma personagem, a empregada, teve caracterização diferente de voz, possivelmente alguém da região nordeste do país, embora não fique tão evidente na gravação. A dona da casa tem até uma sutil mudança de entonação, mas nada que, numa transcrição, justifique maior destaque. Novamente, há perdas em relação à gravação original. Em comparação à piada anterior, há menos uso de recursos expressivos da fala.

Urbano (2000b, p. 64-71) distingue quatro formas de apresentação do discurso: direto, direto livre, indireto e indireto livre. O primeiro reproduz com sinais gráficos e introdutórios o que conteúdo dito pelo personagem, nas palavras do personagem. O segundo caso é semelhante ao primeiro, mas com a ausência dos elementos introdutórios, sinais gráficos e orientação de quem é o autor daquele enunciado. No terceiro, o discurso indireto, o narrador incorpora, no seu falar, os dizeres do personagem. Detalhe: deixa claro ao leitor a incorporação da fala, algo como “a patroa disse à empregada que não gostava nada daquilo”. O quarto e último caso, o indireto livre, funciona como uma fusão de relatos do personagem e do narrador, não ficando necessariamente evidente quem é narrador e quem é personagem.

O autor distingue ainda monólogo de solilóquio. O primeiro reproduz o pensamento do personagem sem levar em conta o leitor ou um interlocutor. O oposto ocorre com o solilóquio: verbaliza o que se passa na mente do personagem imaginando um interlocutor.

Apesar da tipologia dos discursos ser própria da escrita, novamente a analogia é possível. Alterando a voz, o narrador deixou claro ao ouvinte que se tratava da fala da empregada, devidamente caracterizada segundo sua visão. Formou-se um caso oral de discurso direto livre. O mesmo ocorre com a patroa, embora o narrador apresente menos pistas de que se tratava da personagem e não uma continuidade de seu relato.

O que apóia a leitura de piadas orais associadas a aspectos narrativos são os trabalhos de Goffman (2001). O autor faz uma analogia das várias situações da vida cotidiana com a representação teatral. Tem-se um ator, que interpreta um personagem, conforme o contexto pragmático. Um exemplo: na firma, em frente ao chefe, o funcionário é polido, concorda com tudo. Projeta uma imagem (face) condescendente com a cena. Longe do patrão, perto de seus pares, tem outras atitudes: reclama do chefe, discorda de posições da empresa. Em casa, pode ser um marido amoroso. Nos três cenários, representam-se personagens diversos.

Essa personalização do “eu” é vista dentro de um *continuum*. A representação pode ser honesta e inconsciente ou nem um pouco honesta (Goffman chama de cínica) e consciente. Os casos variam conforme o contexto. Outro exemplo: um mendigo, ar sofrido, pede esmola na janela de um carro, estacionado num semáforo. Esmola dada ou recusada, o ar sofrido desaparece. O “eu” que o mendigo representa nesse cenário trabalha com uma fachada de sofrimento, mas não tem nada de honesto nem de inconsciente.

Pode, é bem verdade, haver outros casos, mais ou menos honestos, mais ou menos conscientes. O importante é ilustrar os conceitos, que podem ocorrer com um indivíduo isoladamente ou em equipe, como numa lanchonete de *fast food*, onde todos têm de atender de forma uniforme, quase ensaiada, de modo a causar boa impressão.

As idéias de Goffman podem ser perfeitamente aplicadas às piadas orais. Em dada situação, o “eu”, conscientemente, simula um personagem (narrador e personagens da narrativa oral) com a finalidade de obter humor da platéia (o outro, na terminologia do autor) durante uma dada narrativa. Claro que podem surgir contratemplos que impeçam ou atrapalhem a encenação. Quatro foram previstas por Goffman: 1) gestos involuntários, que dêem a entender outra idéia oposta à original; 2) intromissões inoportunas de terceiros, não intencionais, que, no caso, interromperiam a piada no meio de sua condução; 3) *faux pas* (“passo em falso” ou “escorregada”, numa tradução aproximada), quando o ator faz uma atitude nociva à própria encenação; 4) cenas feitas por terceiros, em confronto direto com o ator.

Um caso noticiado pela revista *Veja São Paulo* ilustra bem o último caso. Em 2002, durante a apresentação do monólogo teatral “Selvagem como o vento”, a atriz Carolina

Ferraz foi surpreendida pelo grito de uma espectadora. A cena foi relatada pela publicação semanal da seguinte forma:

“Você está desrespeitando as mulheres com esse discursinho!”, gritou da platéia. “Você enlouqueceu, minha querida?”, rebateu Carolina, interrompendo a peça. “Isto aqui é ficção!” O quiproquó se estendeu, e a atriz perdeu o fio da meada. “Foi uma loucura tão grande que eu falei para o público trocar os ingressos e voltar outro dia”, conta.

Em tempo: a peça, segundo a revista, era sobre uma mulher recém separada, que buscava formas de enfrentar a vida.

Um outro aspecto trabalhado por Goffman é o de que os falantes e ouvintes devem ter plena e clara noção do que se trata o evento comunicativo. É como se fosse um acordo não declarado, mas entendido por todas as partes envolvidas. Ou seja, aciona-se um *frame*, no sentido discutido no capítulo 1º. Sem a ativação dele, a interação pode ficar comprometida, segundo Preti (1999b, p. 73): “É inegável que os frames têm ligações socioculturais e o desconhecimento das pistas que levam a eles ou a inexistência de modelos cognitivos (*esquemas de conhecimento*) pelos interlocutores poderá levar ao fracasso a interação”. Em outro momento, afirma:

A reprodução do discurso do outro, procurando-se imitar seu ritmo, altura e tom de voz, empregando recursos expressivos para tornar o texto presente na interação, usando o riso ou uma voz que indique comicidade, crítica, aversão, etc. em relação à pessoa citada... (...) A reprodução do discurso direto pode constituir, às vezes, um arremedo da fala do outro, indicando mudança de frame, no sentido de tornar bem distinto e bem marcado que a opinião não pertence ao falante.

(op. cit., p. 79-80)

Com olhos nos dois exemplos de piadas orais já citados, parece que as palavras de Preti encaixam-se perfeitamente. O autor ainda acrescenta ao falar do *frame* do humor: “Às vezes, nesses casos, o *frame* pode incluir claramente uma situação irreal, até inverossímil,

com uma suposição de reações que visam à graça e à intimidade. É o *frame* que caracteriza as piadas, os exemplos cômicos” (op. cit., p. 81). Duas considerações: 1) numa piada, se não houver compartilhamento de conhecimentos ou se o interlocutor não se situar de que se trata de um texto humorístico, a interação poderá ocorrer de forma diferente da prevista ou simplesmente não ocorrer; 2) a mudança de voz e de recursos prosódicos para caracterização de um personagem são elementos expressivos que fazem parte (ou podem fazer parte) da piada oral.

Voltamos ao ponto da analogia com as teorias da narrativa. Há um falante que exerce a função de autor físico (Eduardo Silva, nos dois casos) e projeta um autor fictício, que delega voz a um narrador (nos exemplos 1 e 2, o recurso foi representado expressivamente por uma voz neutra). O narrador, por sua vez, delega vozes por discurso direto ou direto livre a personagens. Pode haver ou não caracterização deles por meio da voz. Caso haja, a piada oral acentua o grau de expressividade que, às vezes, pode ser crucial para a formação da coerência textual.

5.2 - Duas piadas escritas

Pode parecer estranho usar o termo “piada escrita”. Os exemplos 1 e 2, vistos anteriormente, são transcrições de piadas orais, mas também ocorriam dentro da língua escrita. O que propomos aqui é transpor para a forma escrita as duas piadas, com as adaptações necessárias, para aferirmos o grau de perda ou alteração de recursos expressivos da oralidade para a escrita. O que faremos, na prática, é um exercício do que Marcuschi (2001b) chamou de *retextualização*. O conceito engloba a passagem ou transformação de um texto do oral para o oral, do oral para o escrito, do escrito para o escrito e do escrito para o oral. No caso, a transformação será da língua oral para a língua escrita. Uma pergunta pertinente: não é o mesmo caso de uma transcrição? No entender do autor, não:

Transcrever a fala é passar um texto de sua realização sonora para a forma gráfica com base numa série de procedimentos convencionalizados. Seguramente, neste caminho, há uma série de operações e decisões que conduzem a mudanças relevantes que não podem ser ignoradas. Contudo, as mudanças operadas na transcrição devem ser de ordem a não interferir

na natureza do discurso produzido do ponto de vista da linguagem e do conteúdo. Já no caso da retextualização, a interferência é maior e há mudanças mais sensíveis, em especial no caso da linguagem.

(op. cit., p. 49)

Sobre as “mudanças mais sensíveis”, Marcuschi cita modelo elaborado pela lingüista francesa Rey-Debove. Na relação entre oral e escrito, ela vê quatro aspectos de análise. Primeiro: nível da substância da expressão. É a relação entre letra e som. Segundo: nível da forma de expressão. Consideram-se os signos falados e suas representações fonéticas e fonológicas escritas. Terceiro: nível da forma do conteúdo. Produções orais e escritas equivalentes em termos de significado da língua, mas com realizações diferentes. Exemplo possível: “tá tudo bem?”, dito oralmente, na escrita poderia ser algo como “está tudo bem?” Quarto: nível da substância do conteúdo. Semelhante ao anterior. São construções equivalentes em termos de sentido, mas diferentes na forma como se apresentam. “Tudo em cima?”, oralmente, equivaleria a “Está tudo bem”, na escrita. Note-se que houve uma adaptação, dentro de um contexto semelhante de uso.

Na retextualização, segundo Marcuschi, interfere-se tanto na forma e substância de expressão quanto na forma e substância de conteúdo. Os dois últimos são o local onde reside o maior perigo numa atividade de retextualização. Pode-se alterar significamente o conteúdo, se o texto oral não for corretamente compreendido. Um alerta feito pelo autor é o de que deve-se compreender a intenção e o conteúdo do fragmento apresentado antes de qualquer adaptação.

Feitas as observações, propomos a seguinte retextualização para a forma escrita das duas piadas orais:

Piada escrita 1

No restaurante, um garçom se aproxima do gerente e, todo esbaforido, pergunta:

- Seu Juvenal, um freguês engasgou com uma espinha de bacalhau e está estrebuchando!!! O que eu faço?

- Pelo amor de Deus!!! Leva logo a conta antes que ele morra!!!

Piada escrita 2

A patroa flagra a empregada se servindo de um cálice com licor importado e diz:

- Não gosto nada disso!

- Pois a senhora não sabe o que está perdendo!

A primeira diferença que salta aos olhos é a presença de sinais de pontuação, próprios da escrita. Necessários, eles tentam marcar as pausas e as entonações do texto oral original. Em relação à primeira piada, a alteração de voz do garçom é marcada por pontos de exclamação, de modo a acentuar o tom emotivo. A afobação, bastante nítida na gravação, é sintetizada verbalmente pelo adjetivo “esbaforido”. A mudança de voz do personagem Juvenal também é minimamente acentuada pelas exclamações.

Grande parte do léxico é mantida. Muito se deve ao fato de a piada ter sido escrita e, posteriormente, lida durante a gravação, como já comentamos anteriormente. Nesse aspecto, a retextualização se mantém fiel ao original. Mesmo assim, foram eliminadas uma redundância (“que é que”) e um marcador conversacional, dito pela patroa (“viu?”). Termos como “esbaforido” e “estrebuchando”, dicionarizados e bem próximos à variante coloquial/informal, foram mantidos, de modo a preservar o estilo do autor/narrador. O mesmo pode ser dito de “Seu Juvenal”, sendo “seu” uma aplicação mais popular do pronome de tratamento “senhor”. Foi mantido por critério de fidelidade ao estilo do texto original. Como afirma Marcuschi (2001b, p. 88):

Sob o ponto de vista sociolinguístico, no caso de operações de transformação dialetológica e mesmo estilística, deve-se ter o cuidado de não descaracterizar aspectos identitários relevantes (pois a fala é um fator de identidade) ou produzir retextualizações implicitamente preconceituosas (frisando aspectos morfológicos não-padrão ou escolhas lexicais inusuais).

Pode-se fazer comentários semelhantes sobre o exemplo 2. O tom emotivo da voz da empregada é marcado pela exclamação. O sotaque, possivelmente nordestino, é perdido na forma escrita. O discurso direto da personagem patroa, que por si só já dá tom incisivo à

sua fala, foi acrescido de uma interrogação, necessária à escrita, ausente no original. Em termos de expressividade, o léxico permanece fiel ao original, bem como as construções sintáticas.

As duas retextualizações acentuam a perda de valor expressivo, em comparação com as transcrições vistas páginas atrás. As exclamações não reproduzem eficientemente a entonação das palavras nem a caracterização verbal dos personagens, o que enriquecia as caracterizações dos personagens. Nessa adaptação, o leitor reconstrói, apoiado nas construções sintáticas e léxico escolhido, a expressividade pretendida pelo autor. Outro recurso seria a descrição verbal das entonações, estados e sentimentos dos personagens da piada. Em outros termos, seria necessário reproduzir para o leitor a situação presente no original, como mostra Urbano (2000b, p. 131):

Por mais real e natural que pareça a fala do personagem ou até mesmo do narrador, não se pode jamais esquecer de que se trata de uma ilusão, como, aliás, todos os demais elementos da obra de ficção. (...) Quando se trata de texto escrito literário, em que há personagens dialogando, o autor é forçado a dar ao leitor, de maneira direta ou indireta, os dados situacionais dos diálogos.

Ainda no tocante ao discurso direto livre, há um sutil ganho em termos de organização, quando comparado à transcrição. Os travessões indicam claramente quem é o dono de cada fala. No caso da patroa, fica evidente que é ela que tem a voz em dado momento do texto. O mesmo caso tinha de ser inferido na transcrição por meio do contexto.

Em suma, o texto escrito apresenta mais perdas que ganhos em termos de expressividade, mas o sentido global é conservado. A mesma leitura inesperada, que leva ao efeito de humor, é preservada na língua escrita. Altera-se a expressividade, mas preserva-se o conteúdo.

Bartholomew (1984, p. 451-467) chegou a conclusões semelhantes ao comparar a versão escrita de quatro piadas orais produzidas por quatro estudantes diferentes. O autor diz que há “notáveis diferenças” entre os textos. Segundo ele, há distinções de quatro ordens. A primeira é a organização. Na escrita, há tendência de uso de menos palavras (quase a metade do que na versão oral) e mais subordinações; nas produções orais

analisadas, há correções e a presença de marcadores conversacionais, como “e” e “então” (os mais registrados no *corpus*). Na definição de Urbano (1999b, p. 81-101), os marcadores constituem termos marginais, que podem ser eliminados na retextualização para a escrita, mas que, oralmente, auxiliam no processo coesivo. Foi o que ocorreu com o marcador “viu?”, na primeira piada analisada. O trecho a seguir, embora um pouco longo, sintetiza o raciocínio do autor:

Esses elementos, típicos da fala, são de grande frequência, recorrência, convencionalidade, idiomaticidade e significação discursivo-interacional. Mas não integram propriamente o conteúdo cognitivo do texto. São, na realidade, elementos que ajudam a construir e a dar coesão e coerência ao texto falado, especialmente dentro do enfoque conversacional. Nesse sentido, funcionam como articuladores não só das unidades cognitivo-informativas do texto como também dos seus interlocutores, revelando e marcando, de uma forma ou de outra, as condições de produção do texto, naquilo que ela, a produção, representa de interacional e pragmático. Em outras palavras, são elementos que amarram o texto não só enquanto estrutura verbal cognitiva, mas também enquanto estrutura de interação interpessoal. Por marcarem sempre alguma função interacional na conversação, são denominados marcadores conversacionais.

(op. cit., 85-86)

A segunda característica identificada por Bartholomew é uma maior dependência do contexto de produção na piada oral. Há a necessidade de se introduzir o relato, de modo a acionar o conhecimento compartilhado de que se trata de uma piada. Attardo (1994, p. 301-311) afirma que a piada pronta apresenta três etapas: apresentação, narração propriamente dita, resposta. Esta já foi apresentada. Pode ser o riso, um atraso na resposta ou o silêncio. A narração é o relato em si. Entendemos que a apresentação é equivalente à introdução do relato. É comum, oralmente, as piadas serem introduzidas por frases como “sabe aquela do português?” ou “tinha um português” (caso o personagem seja português), que funcionam como sinais de armação do quadro tópico (expressão de MARCUSCHI, 2001, p. 73). Ao dizer uma das duas frases, a pessoa que conta a história aciona no interlocutor um

conhecimento de gênero de que seja uma piada e o conhecimento compartilhado de que o personagem é português, que tem como característica não ser muito inteligente. Dominar essas informações é essencial para a construção da coerência.

Bartholomew vê na questão estética a terceira distinção entre piadas orais e escritas. Nestas, há uma orientação clara para o desfecho. Nas orais, há a tendência de haver maior valorização de determinados fatos. Muito do comportamento do falante vai depender da quarta distinção percebida pelo autor, atrelada à interação em si. Oralmente, há a presença de um auditório, representado na figura do(s) interlocutor(es). Há uma relação mais direta entre falante e ouvinte no relato oral. Na escrita, a interação tende a ser mais dispersa, posto que há um distanciamento maior entre autor e leitor.

Rodrigues (1999, p. 13-32) apresenta diferenças entre língua falada e língua escrita. A fala ocorre dentro de um contexto conversacional (em geral, dialogado, em que há alternância de papéis entre falante e ouvinte), com envolvimento dos participantes e tende ao não planejamento (produção de frases durante o ato da fala). Imaginemos um diálogo qualquer: um marido pergunta à esposa que horas são; ela responde "três da tarde"; ele retruca dizendo que já estão atrasados. Esse exemplo simples ilustra as características da língua falada, segundo a visão de Rodrigues. Há um diálogo (contexto conversacional: o casal está atrasado para um compromisso), os dois alternam os papéis de falante e ouvinte e a construção dialogal ocorre no momento da fala (não planejamento: a resposta três da tarde interferiu na construção seguinte "estamos atrasados").

A língua escrita, na visão da autora, é praticamente o oposto: não há um contexto de interação face a face, existe um distanciamento entre escritor e leitor (em muitos casos sequer se identifica quem é o interlocutor) e há planejamento, escondendo seu processo de produção. O autor real de um romance não interage diretamente com seus inúmeros leitores. Estes têm acesso ao texto depois da produção (décadas depois, até) e as marcas do processo de criação ficam reservadas a possíveis rasuras de manuscritos do autor.

Essa visão dicotômica tem o mérito de igualar fala e escrita, sem mérito ou demérito de uma ou outra. A dicotomia, por outro lado, não resolve por completo o assunto. Tomemos alguns exemplos. Uma palestra, em que o orador lê um texto pré-concebido. Língua oral ou escrita? E se o palestrante improvisar um trecho, por menor que seja? Como fica ainda o caso das salas de bate-papo na internet. Há diálogo (escrito), interação e

alternância de papéis. Mesmo assim, é escrita. Ou seria escrita com características da fala? Outro caso: um texto com várias palavras riscadas. Não há parte das marcas de produção evidenciadas?

Urbano (1999a) propõe algumas respostas. O texto escrito pode incorporar, consciente ou inconsciente, elementos da oralidade. O inverso também pode ocorrer. Um autor, no processo de caracterização do personagem, pode usar o recurso de diálogos mais próximos da realidade, mesmo sendo resultado de um processo de criação. A diferença é que, em termos de planejamento, a escrita é tendencialmente elaborada previamente (apaga da superfície textual o trabalho de formulação e correção); a fala é tendencialmente local, ou seja, produzida no momento em que é usada. Ao ressaltar o termo *tendencialmente*, reduz-se automaticamente a dicotomia entre língua falada e língua escrita. Se há a tendência, há também o pressuposto, por oposição, de que a classificação nem sempre funciona para todos os casos.

Barros (2000) avança a discussão, admitindo já ser consenso a impossibilidade de uma distinção rígida entre fala e escrita. A autora questiona a classificação puramente dicotômica, tal qual a proposta por Rodrigues. Como argumentação, elenca uma série de casos possíveis, sob a ótica do momento de produção (tempo), local (espaço) e produtores (autor) da fala e da escrita. Um exemplo levantado por ela ilustra bem o caso. Uma entrevista, feita ao vivo num telejornal, é uma conversação. Há um entrevistador, um entrevistado, alternância de falante/ouvinte. Mas não é propriamente uma conversação espontânea. O contexto em que é produzido tende à formalidade e o entrevistador teve um trabalho prévio de planejamento das questões, em maior ou menor grau. Se a entrevista for gravada, surge um terceiro elemento: o editor. Ele é o autor do texto final, num outro momento de tempo. Resumindo: no tocante ao momento de produção, não há uma classificação exata, única e categórica. Entre os extremos de oral e escrito, há várias situações, de difícil caracterização. A esses casos, Barros convencionou chamar de *posições intermediárias*.

Outros autores, como Fávero, Andrade e Aquino (2001), Marcuschi, (2001b) e Koch (2006) reforçam a idéia de que é cada vez mais difícil uma divisão pura e simples entre fala e escrita. As duas são, na verdade, formas diferentes de produção de uma mesma língua. A leitura atual é mais para um diálogo entre ambas - com contribuições de cada uma

delas - do que para uma separação dicotômica. Uma revista semanal ou um jornal diário podem aproximar o estilo do texto à variante informal e coloquial, usando elementos da oralidade. Reproduz na escrita elementos da fala. Um exemplo de *Veja*, da edição de 26 de fevereiro de 2003 . A revista trazia esta manchete: "O rei da cocada preta". O título da reportagem usou uma expressão coloquial, próxima do oral, para fazer referencial ao poder exercido pelo senador baiano Antônio Carlos Magalhães. A brincadeira é o que tornava informal e ao mesmo tempo interessante a manchete ao grande público. Dias (1996) elencou vários casos assim, veiculados no já extinto periódico *Notícias Populares*. É o caso de manchetes como "Rasgaram o traveco" ("traveco" é gíria para "travesti") e "Troque a sogra por essas gatonas" ("gatonas" fazia referência a mulheres belas e jovens).

Línguas falada e escrita utilizam um mesmo sistema lingüístico, mas de formas diferentes, com maior ou menor presença de uma ou de outra. As duas ocorrem dentro do que se chama *continuum*. É uma leitura semelhante à das posições intermediárias feita por Barros. Para Marcuschi (2001b), não há fala *versus* escrita: as duas se moldam dentro do contexto sócio-cultural e variam conforme suas características e estratégias de formulação. Há as situações extremas: um texto acadêmico é escrito e tem pouca ou nenhuma oralidade; uma conversação espontânea é própria da fala e nada tem de elementos da escrita. Mas, entre os extremos, há contribuições do oral no escrito e vice-versa. O noticiário de rádio ou de tevê é escrito, lido, mas não deixa de ser oral. Um anúncio classificado é escrito, porém "dialoga" com o leitor e apresenta marcas de oralidade. Em comparação com o texto científico, tem mais marcas de oralidade. É essa a idéia do *continuum*: fala e escrita não são dicotômicas; elas se complementam, apresentando mais ou menos características de uma ou de outra.

5.3 - Duas tiras cômicas

Apenas a título de comparação, pedimos a um desenhista de quadrinhos, Alexandre Barbosa, que transformasse as duas piadas na forma de uma tira cômica. Ele teve acesso apenas ao texto da transcrição. Os resultados:



Figura 5.4 – Piada garçom/gerente



Figura 5.5 – Piada patroa/empregada

O efeito de humor é mantido nos dois casos, mas mudam sensivelmente os recursos expressivos utilizados. No exemplo da figura 5.4, o discurso direto da fala dos personagens é representado por meio de um balão. O desenhista optou por manter as reticências da transcrição no trecho do primeiro quadrinho. No contexto, o recurso gráfico indica que a fala foi pronunciada com sucessivas pausas: “Seu Juvenal... um freguês engasgou com uma espinha de bacalhau... e está estrebuchando!” A presença de uma exclamação, que também não estava presente no texto da transcrição, foi inserida para dar tom emocional à fala. Esse tom casa com as expressões faciais do garçom, acentuadas por gotas em torno da cabeça (que indicam euforia dentro do contexto). Os braços abertos também reforçam a euforia dele. Algo semelhante ocorre com o gerente, quando ergue a conta com um das mãos e coloca a outra sobre a cabeça

Guiraud (1991) trabalha com a idéia de que “falamos com o corpo e nosso corpo fala” (op. cit., p. 5). Acenos, apertos de mão, movimento de cabeça, deistância entre os corpos e outras situações possíveis passam informações, apreendidas pelo contexto. O autor divide a linguagem do corpo, como ele chama, em três campos:

1. Cinésica

Cuida dos gestos e das mímicas, como um movimento de cabeça, um aceno ou um dedo funcionando como dêitico (indica algo distante ou próximo de si).

2. Proxêmica

A preocupação é com a posição do corpo na situação comunicativa. Conforme a distância, passa diferentes informações. Há uma gradação de possibilidades. Bem próximo ao interlocutor, indica fala baixa e uma distância mais íntima entre os parceiros da interação. Uma posição de 45 centímetros a 120 centímetros indica uma distância mais pessoal, não tão íntima. A fala é pronunciada, em tese, num tom de voz normal. Um pouco mais longe configura uma distância social, mais respeitosa. Se uma pessoa estiver muito distante da outra, algo entre 4 metros e 8 metros, há uma distância pública, que exige tom de voz mais alto.

3. Prosódica

Cuida das “entonações e variações da voz por meio das quais se exprimem os sentimentos e intenções dos interlocutores. À qual competem, também, os gritos, as lágrimas, os risos, os suspiros, sobre os quais pouco ou nada se conhece” (op. cit., p. 7).

Na tira cômica 5.4, há simulação de uma interação oral. Ao erguer os braços no primeiro quadrinho, o garçom passa informação por meio de recursos cinésicos. O contexto reforça a leitura de que está eufórico. A mão do gerente em sua cabeça indica afobação. As pausas na caracterização da fala são recursos prosódicos. A distância entre eles, mediada por um balcão com copos, indica um relacionamento social. Guiraud, como se vê, caminha numa interpretação que coloca outros elementos externos à fala na constituição da oralidade. É uma leitura que encontra reforço em Urbano (2000a, p. 159),

num sentido mais amplo, oralidade diz respeito não só ao aspecto verbal ou vocal da língua falada, mas também a todo o contorno necessário à produção da fala na conversa face a face, ou seja, tudo o que provoca,

propicia, favorece e possibilita a produção, transmissão e recepção da fala como material verbal e oral, como canal de interação: portanto a expressão lingüística, a expressão paralingüística; a manifestação mímica e gestual; o contexto situacional, e até o conhecimento partilhado próximo e remoto, atualizado durante o evento.

Outro elemento que merece menção é a caracterização física dos dois personagens, algo apenas inferido tanto na transcrição quanto na retextualização. O desenhista usou representações estereotipadas dos personagens. O garçom é mostrado com uma gravata borboleta e uma caneta no bolso, possivelmente para anotar os pedidos dos clientes. O gerente foi representado com o rótulo de um português: bigode grande e longo, gordo, caneta atrás da orelha. Se a opção foi seguir pelo artifício da representação estereotipada, o melhor talvez fosse apresentá-lo como um judeu, que tem o rótulo de ser ganancioso e mais preocupado com o lucro. De qualquer forma, a estratégia trabalha com o conhecimento prévio do leitor de que português é desprovido de muita inteligência, o que leva ao efeito de humor. A expectativa de leitura é confirmada no último quadrinho, tanto pela fala do gerente quanto pela expressão facial do garçom, que indica não ter esperado aquela atitude do patrão. Na prática, a piada de garçom/gerente se tornou uma piada de português.

O exemplo 5.5 também conserva o efeito de humor. A parte verbal é baseada nos diálogos. No primeiro, dito pela patroa, o desenhista manteve as reticências. Pelo contexto, entendemos que não seja uma pausa equivalente à da tira anterior. Sugere que seja uma interrupção da fala, intencional, que reforça o teor de recriminação à atitude da empregada: “Não gosto nada disso...”. A representação gráfica das reticências permitiu eliminar o marcador conversacional “viu?”. O rosto bravo, as gotas saindo da boca e o dedo em riste, sinal cinésico, reforçam o tom de indignação da patroa. Esta se mantém numa distância social em relação à funcionária, o que casa com o papel social exercido pelas duas.

Percebe-se que o conteúdo do copinho (e não um cálice, como descrito anteriormente) é de teor alcoólico apenas no segundo quadrinho. A expressão facial da empregada e as bolinhas em torno do rosto sugerem que esteja bêbada (logo, o que bebeu é alcoólico). O aspecto emotivo da frase é reforçado por uma exclamação no fim da fala. A patroa não esperava aquela resposta, como mostra a expressão do rosto e as gotas em volta dele.

Os personagens também são representados de maneira estereotipada, possivelmente para facilitar a compreensão do leitor, acionando conhecimentos prévios. A patroa está de vestido e usa colar de bolas (que indica ser uma pessoa bem vestida). A empregada é apresentada usando um uniforme de faxineira, com avental e lenço sobre a cabeça.

Há muitos dados comuns entre os dois exemplos. Um deles deixamos para comentar no fim. O desenhista optou por eliminar a parte do narrador nas duas histórias. Entendemos que partiu do princípio de que a descrição do narrador soaria um pleonasmo: vê-se nas imagens o que é relato. No primeiro caso, 5.4, o recurso não comprometeu o entendimento. No segundo, houve apenas uma perda: não se sabe que o conteúdo do copo é licor.

O narrador não ser apresentado explicitamente não significa que não esteja presente no texto. É o mesmo raciocínio da maioria das peças teatrais, apoiadas apenas nos diálogos entre os atores. Há um narrador, mas não aparece na narrativa. Como resume Urbano (2000b, p. 44), “o narrador está sempre presente no texto, direta ou indiretamente, velada ou ostensivamente”.

5.4 - Fechando as idéias

O raciocínio de que fala e escrita não são dicotômicas, mas complementares, é perfeitamente aplicável aos exemplos estudados neste capítulo. No caso das piadas orais analisadas, elas tenderam a ser planejadas porque foram interpretadas a partir de um texto escrito no momento da gravação do CD, como ocorre no teatro. Isso eliminou correções, paráfrases, presença de marcadores conversacionais. Também não se tratava de uma situação de interação face a face, como a analisada por Bartholomew (1984). A pessoa que comprou o CD o ouve em casa ou no carro, num momento diferente do da gravação. Mesmo assim, conservou várias marcas próprias da oralidade, como as pausas e a diferente tonalidade das vozes.

Nos exemplos escritos analisados, a produção da coerência textual é mantida, mas a retextualização acarretou perda de várias das marcas de oralidade. Mas houve um ganho: os travessões organizaram as falas dos personagens para o leitor. Em ambas, houve narrador, personagens e diálogos.

Os exemplos não permitiram o registro de uma situação muito comum em piadas escritas: a representação gráfica de recursos comuns à oralidade. Um exemplo:

Uma pessoa caindo do décimo andar de um prédio:

- AAAAAAAAAAAAAAAAAAI!!! TUM.

Uma pessoa caindo do primeiro andar:

- TUM. AAAAAAAAAAAAAAAAAAI!!!

(SARRUMOR, 2003, p. 172)

A repetição da vogal procurou representar o prolongamento na pronúncia do “a”. As maiúsculas indicam voz alta. O mesmo vale para a onomatopéia “TUM”. Dado o contexto, lê-se que a duração na pronúncia demorou o tempo do corpo cair do décimo andar até o chão. “TUM” é o som da pessoa ao atingir o solo. Ocorre o oposto com a queda do primeiro andar. Como a distância entre a janela e o solo é pequena, há primeiro o ruído, depois o grito de dor. A mudança de ordem das cenas é o que leva ao efeito de humor. Houve uma nítida intenção de representar elementos da oralidade.

Há também situações-limite, em que seria difícil uma retextualização para a escrita. Três delas, uma foi lida (a terceira, “Piada sobre arte de convencer”) e as outras duas, presenciadas oralmente:

Piada de tubarão

Um homem tinha uma voz muito fina, que sempre o incomodava. Foi ao médico para saber se algo poderia ser feito. O médico disse:

- *Tem jeito. Mas, pra isso, preciso cortar parte do seu pênis.*

- *De jeito nenhum!/, respondeu o homem.*

Tempos depois, ele estava na praia, nadando, quando avistou um tubarão. O bicho vinha em sua direção. Ele começou a gritar, com voz progressivamente mais grossa:

- *Tubarão! Tubarão! Tubarão!*

E a voz deixou de ser fina.

Piada sobre gênio da lâmpada

Um homem, com um braço torto e o outro bom, encontra uma lâmpada mágica. Esfrega, esfrega e logo aparece um gênio.

- *O senhor tem direito a três desejos.*

O homem nem pensou muito:

- *Eu quero um braço igual ao outro.*

O gênio transformou o braço bom em torto. O homem logo respondeu;

- *Não, não!! Volta tudo!!*

O gênio entendeu que se tratava do segundo desejo. Então, deu uma volta na posição dos dois braços, como se eles estivessem virados pra trás. Revoltado, o homem partiu para o xingamento:

- *Retardado!!*

E o gênio cumpriu o terceiro desejo.

Piada sobre arte de convencer

Dois amigos estavam fumando maconha e foram pegos pela polícia. No dia do julgamento, o juiz, que estava de bom humor, disse:

- *Vocês parecem ser boas pessoas, por isso lhes darei uma segunda chance. Ao invés de ir para a cadeia, vocês terão que mostrar para as pessoas os terríveis males das drogas e convencê-las a largá-las. Compareçam ao tribunal daqui a uma semana, pois eu quero saber quantas pessoas vocês convenceram.*

Na semana seguinte, os dois voltaram e o juiz perguntou para o primeiro homem:

- *Como foi sua semana, rapaz?*

- *Bem, meritíssimo, eu convenci 17 pessoas a pararem de consumir drogas para sempre.*

- *17 pessoas? – disse o juiz, satisfeito – Que maravilha. O que você disse para elas?*

- *Eu usei um diagrama, meritíssimo. Desenhei 2 círculos como estes:
O o*

Aí, apontei pro círculo maior e disse: “Este é o seu cérebro em tamanho normal...” – e apontando pro menor – “E este é o seu cérebro depois das drogas!”

- *Muito bem! – aplaudiu o juiz, virando-se para o outro sujeito – E você? Como foi sua semana?*
- *Eu convenci 234 pessoas, meritíssimo!*
- *234 pessoas? – exclamou o juiz, pulando da cadeira – Incrível! Como você conseguiu isso?*
- *Utilizei um método parecido com o do meu colega. Desenhei dois círculos como estes: o O . Mas eu aponte para o círculo menos e disse: “Este é o seu ânus antes da prisão...”*

Das três piadas, a única pensada para ser contada na forma escrita é a última. Podem-se fazer gestos para representar os círculos, de modo a retextualizá-la para a forma oral, mas adaptação acarretaria perda de recursos expressivos e poderia comprometer a formação da coerência, que leva ao efeito de humor. Os dois outros exemplos foram imaginados especificamente para contextos orais. O primeiro, do tubarão, perde muito da expressividade na versão escrita. Na forma falada, os gritos do personagem se iniciam com tonalidade de voz fina. Depois, a voz vai abruptamente ficando mais alta e grave. Entende-se, por meio do recurso prosódico, que o tubarão comeu parte do pênis dele, diagnosticado como a causa da voz fina. O efeito de humor provocado não é o mesmo. Na segunda piada, a mudança de recurso expressivo é ainda mais acentuada. Os recursos utilizados originalmente eram de ordem cinésica. A piada foi narrada com o auxílio de gestos feitos com os braços: primeiro, simulando o braço torto; depois, com base no primeiro pedido, o braço normal ficava gestualmente torto, igual ao outro; por fim, quando o homem grita “retardado”, a pessoa que conta a piada muda o rosto, representando alguém com problemas mentais. Na escrita, por mais que se esmiúce a descrição, esses elementos são perdidos, bem como parte da construção do humor.

Em termos de composição do gênero, podem ser identificadas as semelhanças percebidas no fim do capítulo anterior: texto tendencialmente curto (exceção à piada sobre a arte de convencer, que é um pouco mais extensa), narrativo, presença de personagens e diálogos, desfecho inesperado, inferências, efeito de humor. Mas há diferenças de ordem expressiva, próprias do meio em que são relatadas, oral ou escrito. Tais diferenças apresentam elementos diversos no processamento textual e podem comprometer, casos-limite, a produção da coerência. Por isso, parece-nos que configurem

gêneros distintos, ora chamados de *piadas orais* e *piadas escritas*. Elas também serão, neste estudo, rotuladas simplesmente como piadas, termo sinônimo. Ambas criam expectativas semelhantes nos parceiros da interação, atreladas ao hipergênero piada (num sentido mais amplo do que o anterior).

As duas tiras cômicas, embora configurem um *corpus* produzido, cumpriram sua função: indicar uma tendência. O caminho indicado é que a presença dos signos visuais acrescentam outros valores expressivos. Mais do que isso. Parece-nos que parte da expressividade perdida na retextualização da fala para a escrita ou da escrita para a fala é recuperada por meio das imagens. Além disso, acrescenta outros elementos, como a presença física dos personagens que, a exemplo das piadas, são trabalhados de forma estereotipada.

Há uma gradação de valores expressivos, que podem ser vistos num *continuum*, tal qual o imaginado por Marcuschi (2001b). As piadas orais são produzidas na fala e envolvem elementos verbais, prosódicos ou não, e visuais, de ordem proxêmica e cinésica. As piadas escritas são formuladas na língua escrita e utilizam recursos gráficos próprios. Parte da expressividade da fala tem de ser descrita pelo narrador (que adquire papel fundamental nesse processo) ou representada por meio de signos verbais escritos, como o uso de maiúsculas. Há perda de expressividade, que tenta ser recuperada graficamente. As tiras cômicas também são produzidas no meio escrito. Mas com um diferencial: o uso de signos verbais escritos e signos visuais icônicos, plásticos e de contorno. O conjunto sógnico permite recuperar não só parte da expressividade prosódica (caso da linha de contorno dos balões) quanto da proxêmica e cinésica. O mesmo conjunto sógnico dá um passo além: permite que se veja o que antes era apenas relatado verbalmente, muitas vezes com recursos cênicos.

A questão é verificar se esse comportamento, bem como as semelhanças com as piadas, se mantém em outros exemplos de tiras cômicas, que não tenham sido produzidas para fins de análise. É o que começa a ser discutido na Parte II desta tese.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)