

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE**  
**CENTRO DE ESTUDOS GERAIS**  
**INSTITUTO DE LETRAS**

**CAMILLA DOS SANTOS FERREIRA**

**INTERTEXTUALIDADE E TEMPORALIDADE NOS QUADRINHOS:  
UM ESTUDO DA CHARGE**

**TESE DE DOUTORADO**

**NITERÓI**  
**2010**

# **Livros Grátis**

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

Milhares de livros grátis para download.

CAMILLA DOS SANTOS FERREIRA

INTERTEXTUALIDADE E TEMPORALIDADE NOS QUADRINHOS:  
UM ESTUDO DA CHARGE

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do Título de Doutor, na área de concentração em Estudos de Linguagem. Linha de Pesquisa: Teorias do texto, do discurso e da interação.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Afonso de Almeida

Niterói  
2010

**Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá**

F383 Ferreira, Camilla dos Santos.

Intertextualidade e temporalidade nos quadrinhos: um estudo da charge / Camilla dos Santos Ferreira. – 2010.

240 f.

Orientador: Fernando Afonso de Almeida.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, 2010.

Bibliografia: f. 205-213.

1. História em quadrinhos. 2. Tempo na literatura. 3. Intertextualidade. 4. Humor na literatura. I. Almeida, Fernando Afonso de. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Letras. III. Título.

CDD 741.5



CAMILLA DOS SANTOS FERREIRA

INTERTEXTUALIDADE E TEMPORALIDADE NOS QUADRINHOS:  
UM ESTUDO DA CHARGE

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do Título de Doutor na área de concentração de Estudos de Linguagem. Linha de Pesquisa: Teorias do texto, do discurso e da interação

Examinado e Aprovado em \_\_\_\_/\_\_\_\_/2010

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Fernando Afonso de Almeida (Orientador) – Universidade Federal Fluminense

---

Prof. Dr. Décio Orlando Soares da Rocha – Universidade do Estado do Rio de Janeiro

---

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Victoria Wilson – Universidade do Estado do Rio de Janeiro

---

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Rosane Santos Mauro Monnerat – Universidade Federal Fluminense

---

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Norimar Pasini Mesquita Júdice – Universidade Federal Fluminense

---

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Denise Barros Weiss – Universidade Federal de Juiz de Fora

---

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Mônica Maria Guimarães Savedra – Universidade Federal Fluminense

A Marilene, mãe e (para sempre) melhor amiga.

## AGRADECIMENTOS

Meus agradecimentos a todos que participaram direta ou indiretamente da elaboração dessa tese.

Agradeço, primeiramente, aos meus pais, Marilene e Sérgio. Aos meus irmãos, Emiliano, Mateus e, especialmente, Lucas, pela ajuda. À minha avó Sônia e a todos os meus familiares, principalmente ao meu primo, Juninho, por todo carinho e atenção. Ao meu sobrinho Nicolás, pela alegria. À minha filha, Ana Clara, motivo de tudo isso. A Romulo, por acreditar nos meus sonhos.

Aos colegas da UFPI, pela compreensão.

À CAPES e à FAPERJ, pela bolsa concedida nos primeiros anos do curso.

Meu muito obrigada aos professores das disciplinas cursadas. A Nelma, pelo excelente atendimento.

Agradeço também a Marcos, pela amizade, pela revisão e pela colaboração nos momentos difíceis.

Finalmente, meu agradecimento aos membros da banca e, principalmente, a meu orientador, Fernando Almeida, pelo apoio e orientação.

Ver naufragar as naturezas trágicas e ainda poder rir, apesar da mais profunda compreensão, da emoção e da compaixão, isto é divino. (Nietzsche)

## RESUMO

Esse trabalho tem como objetivo fazer uma reflexão acerca da charge, procurando analisar suas principais características e situá-la em relação a outros gêneros de natureza semelhante. Esses gêneros possuem como traço característico comum a utilização da linguagem dos quadrinhos e, por isso, podem ser reunidos em um grande grupo, o *hipergênero quadrinhos*. Alguns deles, por sua natureza cômico-humorística, se inscrevem no *tipo de discurso humorístico*. As charges caracterizam-se ainda por transmitirem um comentário crítico a respeito de algum fato noticiado pelos jornais da época de sua publicação. Desse modo, um traço característico da charge seria a *intertextualidade*. Seguindo uma linha discursiva, partiremos da concepção bakhtiniana de gênero do discurso e dos conceitos de *hipergênero*, *tipo de discurso* e *tipo textual*. Em seguida organizaremos nosso estudo em torno de três eixos: a utilização da linguagem dos quadrinhos, o processo de construção do humor e o estabelecimento de relações intertextuais. No primeiro eixo, destacaremos os principais elementos dos quadrinhos e evidenciaremos de que maneira as instâncias discursivas textuais e extratextuais se relacionam assim como as peculiaridades que a utilização da linguagem dos quadrinhos traz na caracterização dessas instâncias na charge. Deter-nos-emos em teorias sobre a imagem e a linguagem dos quadrinhos a partir de estudos das áreas da Comunicação e de Letras e enfocaremos as instâncias discursivas a partir da noção de camadas (Clark; 2000) e dos estudos de Genette (1987). No segundo eixo, buscaremos entender como se dá o processo de construção do humor nos quadrinhos de modo geral e na charge em particular e o associaremos à interação das diferentes instâncias e ao recurso à linguagem dos quadrinhos. Abordaremos as teorias de Bergson (1958) Freud (1996) e Bakhtin (2002), bem como estudos específicos sobre o humor nos quadrinhos. Examinaremos o chamado princípio da incongruência e algumas pesquisas sobre quadrinhos inseridas nessa linha. No terceiro eixo, nos deteremos no conceito de intertextualidade e procuraremos argumentar que a charge possui como traço característico a presença de relações intertextuais que são necessariamente instauradoras de uma temporalidade. Observaremos o modo como a intertextualidade e a temporalidade auxiliam na produção do humor e no estabelecimento da crítica característica aos textos pertencentes a esse gênero. Para tanto, recorreremos aos estudos de Bakhtin (2002), Kristeva (1974) e Todorov (1981) e, em seguida, nos basearemos em Koch (2005; 2006), Koch, Bentes e Cavalcante (2008), Sant'Anna (2007), Almeida (2002) e Romualdo (2000 e 2005). Como *corpus* de análise, utilizaremos charges, cartuns e tiras publicados em jornais de grande circulação no estado do Rio de Janeiro ou ainda em coletâneas impressas.

Palavras-chave: charge, quadrinhos, temporalidade, intertextualidade, humor.

## RÉSUMÉ

Ce travail a pour but faire une réflexion à propos de la charge, en essayant d'analyser ses caractéristiques les plus importantes et de la situer par rapport à d'autres genres de même nature. Ces genres ont comme trait caractéristique commun l'utilisation du langage des bandes dessinées et peuvent donc être réunis dans un grand groupe, celui de *hypergenre bandes dessinées*. Quelques-uns d'entre eux, par leur nature comique-humoristique, s'inscrivent dans le *type de discours humoristique*. Les charges se caractérisent aussi pour la transmission d'un commentaire critique à propos d'un fait spécifique, divulgué à l'époque de leur publication par les journaux. Un trait caractéristique de la charge serait ainsi l'*intertextualité*. Dans une approche discursive, nous partirons de la conception bakhtinienne de genre du discours et des notions d'*hypergenre*, *type de discours* et *type textuel*. Ensuite nous organiserons notre étude autour de trois axes: l'utilisation du langage des bandes dessinées, le processus de construction de l'humour et l'instauration de relations intertextuelles. Dans le premier axe nous distinguerons les principaux éléments des bandes dessinées et mettrons en évidence la manière dont les instances discursives textuelles et extratextuelles s'articulent, ainsi que les spécificités que l'utilisation du langage des bandes dessinées apporte à la caractérisation de ces instances dans la charge. Nous nous concentrerons sur des théories à propos de l'image et du langage des bandes dessinées à partir d'études attachées aux domaines de la communication et des lettres et nous focaliserons les instances discursives à partir de la notion de couches (CLARK, 2000) et des études de Genette (1987). Dans le deuxième axe nous chercherons à comprendre le processus de construction de l'humour dans les bandes dessinées en général et dans la charge particulier et nous l'associerons à l'interaction des instances discursives et au langage des bandes dessinées. Nous aborderons les théories de Bergson (1958), Freud (1996) et Bakhtine (2002), ainsi que des études spécifiques à propos de l'humour dans les bandes dessinées. Nous examinerons ce qu'on appelle le principe de l'incongruence et quelques analyses à propos des bandes dessinées qui s'inscrivent dans cette approche. Dans le troisième axe nous nous concentrerons sur la notion d'intertextualité et nous essaierons d'argumenter que la charge a comme trait caractéristique la présence des relations intertextuelles qui sont forcément instauratrices d'une temporalité. Nous observerons de quelle manière l'intertextualité et la temporalité contribuent à la construction de l'humour et à la critique qui est caractéristique aux textes appartenant à ce genre. Pour cela, nous recourrons aux études de Bakhtine (2002), Kristeva (1974) et Todorov (1981) et ensuite nous nous appuyerons sur Koch (2005; 2006), Koch, Bentes et Cavalcante (2008), Sant'Anna (2007), Almeida (2002) et Romualdo (2000 e 2005). Pour notre *corpus* d'analyse, nous nous servirons des charges, des *cartoons* et des bandes dessinées d'humour (*comic strips*) publiés dans de grands journaux de l'État de Rio de Janeiro ou dans des recueils.

Mots-clés: charge, bande dessinée, temporalité, intertextualité, humour.

## LISTA DE IMAGENS

Figura 2-1 - Quadrinho de Calvin e Haroldo.....	52
Figura 2-2 - Vinheta-exemplo dada por Vergueiro .....	54
Figura 2-3 - Tira de Mafalda .....	54
Figura 2-4 - Charge de Paulo Caruso. Jornal do Brasil, 09/08/07.....	56
Figura 2-5 - Charge de Ique. Jornal do Brasil, 07/08/2007.....	56
Figura 2-6 - Charge de Ique. Jornal do Brasil, 24/07/2007.....	58
Figura 2-7 - Charge de Aroeira. O Dia, 25/07/2007.....	59
Figura 2-8 - Charge de Leonardo, Extra, 12/08/2007.....	61
Figura 2-9 - Charge de Aroeira. O Dia, 18/07/2007.....	62
Figura 2-10 - Tira-exemplo dada por Eisner.....	63
Figura 2-11 - Charge de Aroeira. O dia 07/08/2007.....	65
Figura 2-12 - Charge de Aroeira. O Dia, 04/08/2007.....	66
Figura 2-13 - Charge de Leonardo. Extra, 16/07/2007.....	66
Figura 2-14 - Charge de Leonardo. Extra, 11/08/2007.....	67
Figura 2-15 - Tira de Mafalda. QUINO, 1993, p. 43.....	67
Figura 2-16 - Tira de Mafalda. QUINO, 1993, p. 46.....	68
Figura 2-17 - Charge de Aroeira. O Dia, 01/08/2007.....	68
Figura 2-18 - Charge de Chico Caruso. O Globo, 10/08/2007.....	69
Figura 2-19 - Tira de Mafalda. QUINO, 1993, p. 186.....	69
Figura 2-20 - Charge de Leonardo. Extra, 02/08/2007.....	71
Figura 2-21 - Quadrinho de Miguel Paiva. O Globo, 15/07/2007.....	74
Figura 2-22 - Quadrinho de Miguel Paiva. O Globo, 30/07/2007.....	74
Figura 2-23 - Charge de Liberati. Jornal do Brasil, 09/08/2007.....	75
Figura 2-24 - Charge de Ique. Jornal do Brasil, 01/08/2007.....	77
Figura 2-25 - Charge de Chico Caruso. O Globo, 01/08/2007.....	78
Figura 2-26 - Charge de Liberati. Jornal do Brasil, 23/07/2007.....	79
Figura 2-27 - Charge de Liberati. Jornal do Brasil, 26/07/2007.....	79
Figura 2-28 - HQ de Claire Bretécher, analisada por Almeida (1999, p. 106).....	81
Figura 2-29 - Charge de Leonardo. Extra, 09/08/2007.....	82
Figura 2-30 - Charge de Liberati. Jornal do Brasil, 27/07/2007.....	85
Figura 2-31 - Charge de Liberati. Jornal do Brasil, 03/08/2007.....	85

Figura 2-32 - Charge de Chico Caruso. O Globo 19/07/2007.....	86
Figura 2-33 - Charge de Ique. Jornal do Brasil, 17/07/2007. ....	87
Figura 3-1 - Charge de Chico Caruso. O Globo, 28/07/2007.....	95
Figura 3-2 - Charge de Leonardo. Extra, 19/07/2007.....	96
Figura 3-3 - Charge de Leonardo. Extra, 05/08/2007.....	97
Figura 3-4 - Tira de Mafalda, analisada por Silva (2007, p. 82). ....	99
Figura 3-5 - Charge de Aroeira. O dia, 22/07/2007.....	101
Figura 3-6 - Charge de Angeli, analisada por Romualdo (2005, p. 179). ....	109
Figura 3-7 - Charge publicada em Nobre (2004, p. 68).....	110
Figura 3-8 - Charge de Leonardo. Extra, 27/07/2007.....	112
Figura 3-9 - Quadrinho de Bruno Drummond. Revista O Globo, 15/07/2007, p. 21.....	115
Figura 4-1 - Cartum de Quino (2004, p. 14). ....	120
Figura 4-2 - Charge de Leonardo. Extra, 15/07/2007.....	121
Figura 4-3 - Charge de Chico Caruso. O Globo, 16/07/2006.....	123
Figura 4-4 - Charge de Chico Caruso. O Globo, 18/07/2007.....	126
Figura 4-5 - Charge de Chico Caruso. O Globo, 26/07/2006.....	128
Figura 4-6 - Charge de Chico Caruso. O Globo, 27/07/2006.....	129
Figura 4-7 - Charge de Paulo Caruso. Jornal do Brasil, 02/08/2007.....	130
Figura 4-8 - Charge de Chico Caruso. O Globo, 25/07/2007.....	131
Figura 4-9 - O Globo, 20/07/2006, p. 1. ....	134
Figura 4-10 - Charge de Aroeira. O Dia, 25/07/2006.....	135
Figura 4-11 - Charge de Chico Caruso. O Globo, 13/07/2007.....	137
Figura 4-12 - Charge de Chico Caruso. O Globo, 14/07/2007.....	137
Figura 4-13 - Charge de Chico Caruso. O Globo, 15/07/2007.....	138
Figura 4-14 - Charge de Chico Caruso. O Globo, 22/07/2007.....	139
Figura 4-15 - Charge-exemplo dada por Koch, Bentes e Cavalcante (2008, p. 67).....	140
Figura 4-16 - Charge-exemplo dada por Koch, Bentes e Cavalcante (2008, p. 67).....	140
Figura 4-17 - Cartum de Quino, analisado por Cañzal (2008, p. 255). ....	142
Figura 4-18 - Quadrinho de Miguel Paiva. O Globo, 17/08/07.....	143
Figura 4-19 - Fotografia publicada em O Globo, em 18/07/2007.....	145
Figura 4-20 - Charge de Paulo Caruso. Jornal do Brasil, 24/07/2007.....	145
Figura 4-21 - O Globo, 20 de junho de 2007.....	146
Figura 4-22- Charge de Liberati. Jornal do Brasil, 02/08/2007.....	147
Figura 4-23 - O Globo, 01/02/2007.....	148



Figura 4-24 - Charge analisada por Romualdo (2000, p. 184). .....	149
Figura 5-1 - Tira de Mafalda. Quino, 2007, p. 45. ....	160
Figura 5-2 - Tira publicada em O Globo (01/08/2007, 2º caderno, p. 9). ....	161
Figura 5-3 Tira analisada por Ramos (2007, p. 281) .....	162
Figura 5-4 – Tira analisada por Ramos (2007, p. 278) .....	163
Figura 5-5 – Tira analisada por Ramos (2007, p. 278) .....	163
Figura 5-6 Cartum de Quino (2004, p. 65) .....	167
Figura 5-7 – Cartum de Quino (2004, p. 15) .....	168
Figura 5-8 – Charge de Leonardo. Extra, 26/07/2007. ....	180
Figura 5-9 – Charge de Aroeira. O dia 27/06/2006. ....	182
Figura 5-10 – Charge de Ique. Jornal do Brasil, 14/07/2007.....	185
Figura 5-11 – O Globo, 14/07/2007. ....	186
Figura 5-12 – Charge de Jaguar. Jornal do Brasil, 30/07/2007 .....	187
Figura 5-13 – Charge de Leonardo. Extra, 01/08/2007. ....	189
Figura 5-14 – Extra, 01/08/2007, p. 07.....	190
Figura 5-15 - Charge de Ique. Jornal do Brasil, 21/07/2007. ....	192
Figura 5-16 - O Globo, 21/07/2007, p. 17. ....	1
Figura 5-17- Charge de Chico Caruso. O Globo, 23/07/2007.....	195
Figura 5-18 – Charge de Aroeira. O Dia, 21/07/2007. ....	197

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	15
1. TIPOLOGIAS, GÊNEROS E QUADRINHOS .....	24
1.1 As diversas abordagens dos gêneros .....	24
1.1.1 A concepção bakhtiniana .....	25
1.1.2 A abordagem de Maingueneau.....	29
1.1.3 A abordagem de Marcuschi.....	33
1.2 O problema das tipologias nos quadrinhos .....	35
1.3 Organizando as ideias .....	38
2. A LINGUAGEM DOS QUADRINHOS.....	40
2.1 Teorias sobre as imagens .....	40
2.1.1 Analogia e codificação .....	41
2.1.2 A semiologia de Barthes.....	43
2.1.3 A composição da imagem e sua leitura .....	44
2.1.4 Icônico e verbal nos quadrinhos.....	46
2.2 Os quadrinhos e seus principais elementos.....	47
2.2.1 Preliminares sobre os quadrinhos .....	48
2.2.2 As vinhetas e sua leitura .....	49
2.2.4 Tempo, espaço, movimento e som nos quadrinhos .....	53
2.2.4 As instâncias discursivas textuais e extratextuais .....	59
2.2.4.1 O discurso verbal dos personagens .....	63
2.2.4.2 O discurso verbal do narrador .....	73
2.2.4.3 Manifestações verbais do autor.....	76
2.2.5 A sobreposição de instâncias discursivas.....	83
3. HUMOR E QUADRINHOS.....	88
3.1 Panorama histórico do riso.....	88
3.2 Bergson .....	94

3.3 Freud .....	98
3.4 Bakhtin .....	103
3.5 Humor e interação: teorias da incongruência.....	104
3.6 Humor e quadrinhos.....	106
3.6.1 A proposta de Almeida para os quadrinhos.....	106
3.6.2 A carnavalização no texto chágico.....	108
3.6.3 A pluriisotopia nos quadrinhos.....	110
3.6.4 Enquadres e esquemas conflitantes .....	111
3.6.5 As ações envolvendo as faces.....	113
3.6.6 Dois planos de interação.....	115
4.    A INTERTEXTUALIDADE E A TEMPORALIDADE .....	117
4.1 O dialogismo bakhtiniano e a intertextualidade.....	117
4.2 Intertexto e interdiscurso.....	121
4.3 Intertextualidade e Polifonia .....	124
4.4 A intertextualidade sob diversos planos .....	126
4.4.1 Intertextualidade temática e intertextualidade estilística.....	126
4.4.2 Intertextualidade explícita e intertextualidade implícita .....	129
4.4.3 Intertextualidade das semelhanças e intertextualidade das diferenças .....	132
4.4.4 Intertextualidade com intertexto alheio, próprio ou atribuído a um enunciador genérico.....	136
4.4.5 Intertextualidade intergenérica e intertextualidade tipológica .....	139
4.4.6 Algumas observações .....	141
4.5 Intertextualidade e temporalidade no texto chágico .....	144
4.5.1 A proposta de Romualdo para o texto chágico .....	144
4.5.2 Aspecto formal, procedimentos discursivos e grau de vinculação.....	150
4.5.3 A temporalidade .....	152
5.    LIMITES E FRONTEIRAS DA CHARGE.....	155
5.1 A charge pelo que ela não é .....	156
5.1.1 A caricatura .....	156
5.1.2 A tira.....	159
5.1.3 O cartum.....	164
5.2. A charge .....	169
5.2.1 O processo de criação da charge e a função do chargista.....	170
5.2.2 A linguagem dos quadrinhos.....	171

5.2.3 O processo de produção do humor no texto ch\u00e1rgico .....	174
5.2.4 A intertextualidade e a temporalidade .....	177
5.2.5 Charge e cartum.....	178
5.3 Mais an\u00e1lises.....	179
PENSANDO EM CONCLUIR .....	199
REFER\u00ca\u00c7\u00c3O.....	206
ANEXOS .....	215

## INTRODUÇÃO

No Brasil, como em outros países, os quadrinhos foram inicialmente vistos de forma preconceituosa e, por esse motivo, não eram compatíveis com a realidade escolar e não despertavam o interesse acadêmico. Considerava-se que os textos que utilizavam a linguagem dos quadrinhos eram sinônimo de leitura fácil. Essa visão, que predominou por bastante tempo, começou a se modificar a partir dos anos 90. Um dos pontos que contribuiu para essa mudança foi a promulgação, em 1996, da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional<sup>1</sup>, a LDB, na qual se apontava para a necessidade de inserção de outras linguagens e manifestações artísticas no Ensino Fundamental e no Ensino Médio, o que incentivava o uso dos quadrinhos. No entanto, a utilização dos quadrinhos como prática escolar efetiva só foi de fato oficializada com a elaboração dos Parâmetros Curriculares Nacionais<sup>2</sup>, os PCNs, no ano seguinte. Acrescente-se a isso que, na mesma época, os quadrinhos passaram a figurar em exames de vestibulares, o que, de certo modo, obrigava as escolas a incluírem-nos em seus currículos.

Os PCNs, nos volumes dedicados tanto ao Ensino Fundamental quanto ao Ensino médio, mencionam a necessidade de o aluno ser competente na leitura de quadrinhos. No Ensino Fundamental, os parâmetros de Língua Portuguesa referem-se à charge e à leitura crítica que ela demanda. Nos PCNs de Ensino Médio, na parte dedicada a Linguagens, Códigos e suas Tecnologias, cita-se a necessidade de fazer uma leitura aprofundada dos quadrinhos, de modo a perceber de forma detalhada os recursos visuais presentes no texto. Destaca-se ainda a importância dos diversos gêneros dos quadrinhos, entre eles, as charges e os cartuns, como fontes históricas e de pesquisa sociológica, por veicularem e discutirem aspectos da realidade social, apresentando-a de forma crítica e humorística.

---

<sup>1</sup> BRASIL. Presidência da República. Lei No 9334, de 20 de dezembro de 1996. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/Leis/L9394.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L9394.htm) (último acesso em 10/03/2010, às 18h50).

<sup>2</sup> PARÂMETROS Curriculares Nacionais para o Ensino Médio. Disponíveis em: [http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=12598:publicacoes&catid=195:seb-educacao-basica](http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=12598:publicacoes&catid=195:seb-educacao-basica) (último acesso em 10/03/2010, às 14h30).

PARÂMETROS Curriculares Nacionais. Terceiro e quarto ciclos do Ensino Fundamental. Disponível em: [http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=12657%3Aparametros-curriculares-nacionais-5o-a-8o-series&catid=195%3Aseb-educacao-basica&Itemid=859](http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=12657%3Aparametros-curriculares-nacionais-5o-a-8o-series&catid=195%3Aseb-educacao-basica&Itemid=859) (último acesso em 10/03/2010, às 14h35)

Com a valorização dos quadrinhos pela LDB e, principalmente, pelos PCNs e com a sua utilização nas provas dos vestibulares, a necessidade de compreensão da estrutura e do funcionamento dos diferentes gêneros dos quadrinhos e o trabalho em sala de aula com textos pertencentes a esses gêneros se tornaram parte da realidade pedagógica do professor. No entanto, ao que parece, os professores não estariam preparados para trabalhar os quadrinhos em sala de aula. Estudos (cf. Ramos, 2008) indicam que muitos professores, dependentes do livro didático, encontram dificuldade para desenvolver atividades com outros materiais. Como esses estudos tomaram por base apenas obras literárias, acredita-se que as dificuldades dos professores com quadrinhos sejam ainda maiores, dada a especificidade de sua linguagem. Assim, como afirma Vergueiro (2006b, p. 31), torna-se necessária uma alfabetização na linguagem dos quadrinhos, o que requer também a formação dos professores. Por isso, torna-se necessário não apenas mostrar ao professor como utilizar os quadrinhos em sala de aula, mas também evidenciar o funcionamento dessa linguagem e as especificidades que ela adquire nos diferentes gêneros dos quadrinhos.

A inserção dos quadrinhos na realidade escolar gerou, portanto, a necessidade de uma reflexão sobre eles e motivou uma busca por uma melhor compreensão acerca desses textos, busca essa que, com o tempo, repercutiu nas universidades. Como assinala Ramos (2007, p. 4), nos últimos anos, observou-se no meio acadêmico um crescente interesse pelos quadrinhos. A atenção que os quadrinhos vêm recebendo se relaciona em geral à necessidade de incorporação de sua linguagem à prática pedagógica. Os trabalhos sobre quadrinhos que possuem essa preocupação tomaram em geral duas direções: ou se concentram no estudo do funcionamento da linguagem dos quadrinhos – e é nessa direção que se insere nossa pesquisa – ou procuram apresentar possíveis atividades envolvendo os mesmos. Destacamos, contudo, que grande parte das pesquisas desenvolvidas na área de Letras sobre quadrinhos se detém sobretudo no conteúdo verbal desses textos, deixando o icônico em segundo plano. Além disso, o interesse que vem sendo dispensado aos quadrinhos reside, principalmente, nas histórias em quadrinhos e nas tiras de humor, havendo pouquíssimos estudos que se dediquem mais especificamente em charges ou cartuns. Dentre esses trabalhos, os que procuram evidenciar a linguagem e o funcionamento desses dois gêneros são em número ainda mais reduzido.

Ademais, como fica evidente na discussão levantada por Ramos (2007), há uma grande instabilidade com relação à conceituação e à nomenclatura utilizada para caracterizar diversos gêneros que utilizam o que chamaremos linguagem dos quadrinhos. Há autores que não consideram a charge um quadrinho – é o caso de Teixeira (2005) –, apesar de sua

semelhança formal com as histórias em quadrinhos propriamente ditas e com as tiras de humor. Por esse motivo, retomaremos, no primeiro capítulo, essa discussão. Uma outra discussão que retomaremos nessa pesquisa diz respeito à predominância de sequências narrativas<sup>3</sup> nos diferentes quadrinhos. Acreditamos que as charges e os cartuns sejam textos de caráter sobretudo argumentativo, enquanto as histórias em quadrinhos seriam predominantemente narrativas e as tiras se situariam entre esses dois polos, ora com predominância de traços narrativos, ora com predominância do caráter argumentativo.

Em relação especificamente à charge, a pesquisa que, até o momento, nos parece ser a mais significativa e que mais contribui com nossos objetivos é a realizada por Romualdo (2000), para quem os processos de intertextualidade e polifonia seriam particularizadores do texto chárstico<sup>4</sup>. Além dele, também Flôres (2002) e Barbosa (2005) se debruçaram sobre a charge, procurando explicitar suas singularidades. A primeira considera as estratégias de leitura da charge a partir dos princípios da iconicidade e da indexicalidade e da expansão do significado linguístico via metáfora-metomínia. O segundo considera a charge sob um prisma filosófico, procurando desvendar seu sentido e suas relações com a caricatura e o cartum. Teixeira parte das dicotomias entre “mundo real/ mundo fictício” e “sujeito/ personagem” para afirmar que o traço característico da charge é a “identidade por diferença”, uma vez que, segundo o autor, na charge, sujeito real é recriado como personagem fictício, com características distintas do primeiro, sendo a relação de diferença entre eles o que torna possível a identificação.

---

<sup>3</sup> Não empregamos o termo “narrativa” de acordo com as concepções propostas pela semiótica da Escola de Paris, segundo a qual todo discurso torna-se narrativo.

Empregamos esse termo de acordo com os conceitos desenvolvidos, principalmente, pela linguística textual, que considera a existência, entre a frase e o texto, de um nível intermediário, composto por sequências linguisticamente estáveis. Conforme observaremos no capítulo 1, enquanto os gêneros são heterogêneos, as sequências são mais facilmente delimitáveis e compõem um pequeno número de tipos (narrativo, explicativo, argumentativo, por exemplo), que atravessam os diversos gêneros. As sequências, portanto, se combinam na formação dos textos, e o efeito dominante de sequências de um determinado tipo em um texto conferiria mais ou menos claramente sua marca ao texto, havendo assim, por exemplo, textos mais descritivos e textos mais narrativos. É nesse sentido que afirmamos serem as histórias em quadrinhos predominantemente narrativas e as charges, argumentativas. Aproximamo-nos, desse modo, das noções de sequência textual, proposta por Adam (apud BONINI, 2005), de tipo de sequência, proposta por Bronckart (1999) e de tipo textual e de sequência tipológica, de Marcuschi (2005). Como os diversos gêneros dos quadrinhos são caracterizados pela hibridização de signos verbais e, sobretudo, icônicos, nos permitiremos utilizar o termo “traços”, em expressões como “traços narrativos” ou “traços argumentativos”, uma vez que, na maioria das vezes, não é possível, nos quadrinhos, por seu caráter predominantemente visual (que será discutido no capítulo 2), delimitar as sequências de um determinado tipo e recuperá-las materialmente com precisão.

<sup>4</sup> O vocábulo *chárstico* é um neologismo e, até onde sabemos, não se encontra dicionarizado. A expressão *texto chárstico* foi utilizada pelo linguista Romualdo, em seu livro *Charge jornalística: intertextualidade e polifonia* (ROMUALDO, 2000). Ao empregá-la, o autor não informa quem a criou. No entanto, como não encontramos a expressão em publicações de outros autores, creditamos sua autoria a Romualdo – que a abandona, no entanto, em publicação posterior (ROMUALDO, 2005) – e a tomamos de empréstimo em nosso trabalho.

Nossa pesquisa terá como objetivo central caracterizar o texto ch\u00e1rgico enquanto g\u00eanero do discurso, procurando destacar suas principais caracter\u00edsticas e evidenciar seus pontos de semelhan\u00e7a e de diferen\u00e7a com outros g\u00eaneros dos quadrinhos, delimitando, assim, seus contornos. A nossa principal pergunta \u00e9 a de que elementos distinguiriam a charge, enquanto g\u00eanero, de outros g\u00eaneros com caracter\u00edsticas semelhantes, mais precisamente o cartum e a tira de humor. Partiremos da hip\u00f3tese de que a charge deve ser caracterizada levando-se em conta: as especificidades da linguagem que utiliza, a linguagem dos quadrinhos; a constru\u00e7\u00e3o do humor; seu car\u00e1ter essencialmente intertextual; e, principalmente, o estabelecimento de rela\u00e7\u00f5es temporais. Buscaremos avan\u00e7ar em rela\u00e7\u00e3o \u00e0 pesquisa de Romualdo (2000), na qual as caracter\u00edsticas do texto ch\u00e1rgico analisadas se mostram, ao nosso ver, ainda insuficientes para definir a charge como g\u00eanero, acrescentando a ela, sobretudo, a no\u00e7\u00e3o de *temporalidade*.

Para tanto, procuraremos, primeiramente, inserir a charge em um grande grupo, o dos quadrinhos, uma vez que n\u00e3o h\u00e1 consenso sobre o assunto na literatura existente. Buscaremos, em seguida, situ\u00e1-la em rela\u00e7\u00e3o a outros g\u00eaneros com caracter\u00edsticas formais bastante semelhantes que fazem parte desse mesmo grande grupo e evidenciar suas singularidades. Em rela\u00e7\u00e3o aos outros g\u00eaneros dos quadrinhos, o primeiro elemento diferenciador da charge, posto que \u00e9 o mais evidente, pode ser considerado seu teor humor\u00edstico; esse elemento, no entanto, n\u00e3o a distingue de outros quadrinhos que tamb\u00e9m tem como tra\u00e7o a produ\u00e7\u00e3o de humor. Ao humor podemos acrescentar o vi\u00e9s cr\u00edtico do texto ch\u00e1rgico, o que ajuda a delimitar o espa\u00e7o do g\u00eanero, mas ainda n\u00e3o o define em rela\u00e7\u00e3o, por exemplo, a determinadas tiras de humor e ao cartum. A polifonia e, sobretudo, a intertextualidade aparecem, ent\u00e3o, – e essa \u00e9 a proposta de Romualdo (2000) – como elementos-chave para definir a charge. Argumentaremos, no entanto, que, muitas vezes, esses elementos n\u00e3o s\u00e3o suficientes e sustentaremos que a no\u00e7\u00e3o temporalidade \u00e9 essencial para defini\u00e7\u00e3o do g\u00eanero.

Para atingirmos nosso objetivo de definir a charge enquanto g\u00eanero e delimitar seu espa\u00e7o a partir dos elementos acima mencionados, analisaremos as caracter\u00edsticas da linguagem dos quadrinhos e seus principais elementos, as principais teorias sobre o humor e a forma como o humor \u00e9 constru\u00eddo no texto ch\u00e1rgico, as pesquisas sobre intertextualidade e polifonia e proporemos a no\u00e7\u00e3o de temporalidade como um elemento essencial \u00e0 caracteriza\u00e7\u00e3o desse g\u00eanero. O trabalho que se segue buscar\u00e1, portanto, delimitar os contornos do g\u00eanero charge, procurando destacar suas principais caracter\u00edsticas e seus pontos de semelhan\u00e7a e de diferen\u00e7a com g\u00eaneros semelhantes, mais especificamente com a tira de humor e o cartum. A charge, a tira de humor e o cartum s\u00e3o vistos por n\u00f3s como tr\u00eas g\u00eaneros



que podem, pelas semelhanças que possuem, ser reunidos em um grupo maior. De fato, todos esses gêneros se caracterizam pelo uso do icônico e do verbal para a construção de um universo textual que pode se relacionar, em maior ou menor grau, ao universo extratextual, mas não têm o intuito de representá-lo fielmente. O discurso icônico é, na maioria das vezes, atribuído ao narrador, mas pode também ser da alçada dos personagens, ou, mais dificilmente, do autor. O discurso verbal é em geral atribuído aos personagens, que podem, ou não, se expressar por meio de balões; também podem o narrador e, com menos frequência, o autor se expressar por meio do verbal. Além disso, o verbal pode adquirir expressividade, dando outras indicações ao leitor e guiando suas interpretações. Essas características são alguns dos elementos da *linguagem dos quadrinhos*, e os gêneros que possuem como traço característico comum a utilização dessa linguagem podem ser reunidos em um grande grupo, o dos *quadrinhos*, dentro do qual situaremos a charge, as tiras, os cartuns e as histórias em quadrinhos propriamente ditas.

Em relação aos diversos gêneros dos quadrinhos, podemos observar que alguns deles possuem em comum o fato de serem textos humorísticos e, por isso, podem ser agrupados em torno de um segundo elemento, o humor. Encontram-se nesse subgrupo dos quadrinhos as tiras de humor (também chamadas de tiras cômicas ou, simplesmente, tiras), as charges e os cartuns, e é, em geral, justamente através do humor que se veicula o viés crítico característico desses textos. A tira de humor difere da charge e do cartum pelo seu formato, pois é o único dos três gêneros que se caracteriza por possuir, na maioria dos casos, mais de uma vinheta. A distinção entre charge e cartum não pode ser feita visualmente, visto possuírem os textos pertencentes a esses dois gêneros uma única vinheta. No entanto, a leitura de cartuns e charges evidencia a distinção geralmente feita entre eles: enquanto os primeiros se caracterizam por fazerem, através de uma perspectiva humorística, uma crítica de costumes, as charges caracterizam-se por transmitirem um comentário crítico, feito igualmente por meio do humor, de algum fato específico, noticiado pelos jornais da época de sua publicação e comentado pelo texto chágico. Desse modo, um traço característico da charge seria a intertextualidade com outros textos contemporâneos a ela sobre o assunto abordado, e o estabelecimento desse tipo de relação intertextual não apenas diferenciaria a charge do cartum, mas também a distinguiria como gênero em relação aos outros gêneros que, por utilizarem a mesma linguagem, possuiriam características bastante semelhantes. Como já observamos essa intertextualidade que é caracterizadora do texto chágico tem como traço particular a instauração de relações de temporalidade que ancoram a charge em relação a um

momento específico, e são essas relações temporais – é o que procuraremos argumentar – que constituem o seu traço mais marcante.

As considerações que fizemos até aqui nos levaram a organizar nosso estudo sobre o texto chárstico em torno de três eixos, a saber, a utilização da linguagem dos quadrinhos, o processo de produção do humor e o estabelecimento de relações intertextuais e temporais, e a dedicar a cada deles um capítulo (capítulos dois, três e quatro, respectivamente). O primeiro eixo nos permite trazer à tona a materialidade da charge e destacar os principais elementos dos quadrinhos – emprego das linguagens icônica e verbal, existência de vinhetas, balões etc. –, evidenciando como se articulam e quais suas especificidades no texto chárstico. Permitenos ainda evidenciar como as instâncias discursivas textuais e extratextuais se relacionam e quais as peculiaridades que a utilização da linguagem dos quadrinhos traz na caracterização dessas instâncias.

O segundo eixo nos permite entender como se dá o processo de produção do humor nos quadrinhos de modo geral e no texto chárstico em particular, compreendendo como o recurso ao icônico auxilia nesse processo e como ocorre a interação tanto das instâncias discursivas textuais como extratextuais, de modo a possibilitar o surgimento de uma relação cômica no universo textual e o estabelecimento de uma relação espirituosa entre autor e leitor. Em relação especificamente à charge, buscaremos ainda evidenciar que algumas de suas características, vistas inicialmente apenas como coerções genéricas, podem também contribuir tanto no processo de construção do humor quanto na crítica que dele decorre.

O terceiro eixo nos permite compreender como a charge se relaciona intertextualmente com outros textos, destacar os diferentes níveis a partir dos quais essa intertextualidade pode ocorrer e evidenciar em que pontos a intertextualidade característica da charge difere daquela que ocorre em outros gêneros dos quadrinhos, mais especificamente, no cartum. Observaremos ainda de que maneira a intertextualidade que é inerente ao texto chárstico auxilia no processo de produção do humor e, principalmente, no estabelecimento da crítica contundente que lhe é peculiar. Por fim, argumentaremos que o que caracteriza a charge enquanto tal não é o diálogo direto e constante com outros textos (o que pode ser observado nos outros gêneros dos quadrinhos), mas o fato de esse diálogo ser instaurador de uma relação de temporalidade.

Organizamos nosso estudo em cinco capítulos. No primeiro, buscaremos nos concentrar na noção gênero do discurso e, na tentativa de propor uma classificação para a charge que leve em conta suas características e também a situe em relação a outros gêneros que utilizam a linguagem dos quadrinhos, proporemos a utilização dos conceitos de

hipergênero, tipo de discurso e tipo textual. Para tanto, partiremos da concepção bakhtiniana de gênero do discurso (BAKHTIN, 2006) e nos apoiaremos ainda em estudos feitos por Marcuschi (2005; 2008) e, mais especificamente, Maingueneau (2004; 2006), dentre outros.

No segundo capítulo, nos dedicaremos a estudar a linguagem dos quadrinhos, destacando seus principais elementos e procurando evidenciar algumas peculiaridades da utilização dessa linguagem no texto charginho. Como os diferentes quadrinhos se caracterizam principalmente pelo emprego do icônico, começaremos nosso percurso fazendo uma abordagem de alguns estudos sobre a imagem, dentre os quais destacamos os de Barthes (1964; 1978), Eco (1970; 2006) e Metz (1970a). Em seguida, nos deteremos mais especificamente na linguagem dos quadrinhos propriamente dita, destacando seus principais elementos, as especificidades do emprego do icônico e do verbal, bem como as relações entre as instâncias discursivas textuais e extratextuais. Para tanto, retomaremos, entre outros, os estudos de Almeida (1999), Eisner (2001), Peeters (1993), Ramos (2007) e Vergueiro (2006a e 2006b). Ao enfocarmos as instâncias textuais e extratextuais, nos serviremos ainda da noção de camadas desenvolvida por Clark (2000) e dos estudos de Genette (1987) sobre os elementos paratextuais.

No terceiro capítulo, buscaremos entender melhor o funcionamento dos quadrinhos de humor, caracterizados, como já sugere o nome, por fazerem parte do discurso humorístico. Iniciaremos nossa abordagem por um panorama histórico do riso, baseando-nos, principalmente, no trabalho de Alberti (2002). Em seguida, nos deteremos nas teorias sobre o riso de Bergson (1958) e sobre os chistes de Freud (1996), além dos estudos de Bakhtin (2002) sobre o riso na obra de Rabelais. Em relação especificamente ao humor proveniente da comicidade da situação representada, abordaremos os estudos centrados no chamado princípio da incongruência, segundo o qual a comicidade é oriunda da existência de dois ou mais planos de referência para uma mesma situação. Partiremos então para uma abordagem mais específica acerca do humor nos quadrinhos. Deter-nos-emos no estudo de Almeida (1999) sobre os quadrinhos de humor e na aplicação feita por Romualdo (2000; 2005) dos conceitos desenvolvidos por Bakhtin em relação à charge jornalística. Dentre os trabalhos sobre quadrinhos que se inserem em uma linha interacionista, destacaremos os de Lins (1997), Alencar (1998) e Ferreira (2006), que observam os quadrinhos a partir de contribuições da pragmática e da sociolinguística interacional.

No quarto capítulo, enfocaremos a intertextualidade característica do texto charginho e procuraremos diferenciá-lo de outros gêneros dos quadrinhos, tendo em vista o modo como se relaciona com outros textos. Evidenciaremos a polifonia como traço característico do texto

chárgico, cuja limitação de espaço contribui para que várias vozes ressoem a partir de um mesmo enunciado. Buscaremos, por fim, argumentar que o que é peculiar na charge não é o estabelecimento de relações intertextuais no sentido restrito do termo, mas o diálogo intertextual, seja no sentido amplo ou restrito, quando este for instaurador de uma temporalidade. Para tanto, partiremos dos estudos de Bathin (2002), Kristeva (1974) e Todorov (1981) e, em seguida, nos basearemos em Koch (2005; 2006), Koch, Bentes e Cavalcante (2008) e Sant'Anna (2007) para evidenciar os diversos níveis de intertextualidade que podem ocorrer entre uma charge e os textos que retoma. Em relação à charge especificamente, nos deteremos no trabalho de Romualdo (2000 e 2005) e procuraremos argumentar que a intertextualidade, embora seja um elemento particularizador da charge, ainda não é suficiente para caracterizá-la enquanto gênero. Em seguida, a partir da noção de *grau de vinculação* (ALMEIDA, 2002), procuraremos refinar nosso ponto de vista acerca da intertextualidade característica do texto chárgico e proporemos a noção de temporalidade, noção essa que, junto com o conceito de intertextualidade, delimitaria melhor o espaço da charge como gênero.

A melhor compreensão do texto chárgico e de seu funcionamento, bem como dos aspectos que o diferenciam da tira de humor e do cartum será o foco do capítulo 5, no qual, para compreender o que é uma charge, começaremos por tentar entender o que ela *não é*, ou seja, em que pontos se distancia da tira de humor e do cartum (sem deixar, no entanto, de ressaltar suas semelhanças). Exemplificaremos nossas afirmações com breves análises de tiras de humor e cartuns, nas quais procuraremos conceituar minimamente esses gêneros e, principalmente, evidenciar os pontos de interseção e de distanciamento entre eles e as charges. Em seguida, procuraremos conceituar a charge a partir dos três eixos por nós abordados nos capítulos anteriores e faremos mais algumas análises de exemplares de textos pertencentes a esse gênero. Destacaremos o modo de funcionamento da linguagem dos quadrinhos no texto chárgico e a sua articulação na produção do humor, bem como as relações intertextuais estabelecidas entre as charges e outros textos, visando à instauração da *crítica* temporal que lhe é característica. Observaremos ainda o diálogo constante da charge com outros gêneros dos quadrinhos e a necessidade de informações extratextuais para o estabelecimento da temporalidade e para a conseqüente leitura do texto chárgico como tal.

O *corpus* utilizado nesse trabalho será de natureza qualitativa, selecionado em jornais e em coletâneas de quadrinhos. Em relação especificamente ao texto chárgico, devido ao seu diálogo estreito com o contexto em que é produzido, para que pudéssemos melhor reconstituí-lo, optamos por utilizar em nossas análises preferencialmente charges publicadas entre 21 e

27 de julho de 2006 e entre 13 de julho de 2007 e 12 de agosto do mesmo ano em quatro jornais de grande circulação no Estado do Rio de Janeiro, a saber, *O Dia*, *Extra*, *O Globo* e *Jornal do Brasil*. A escolha desses dois períodos ocorreu pela proximidade destes com dois grandes acontecimentos esportivos, a Copa do Mundo de Futebol e os Jogos Pan-Americanos do Rio de Janeiro. Com nossas análises, procuremos assinalar que, para a definição do gênero charge é necessário que se considerem, conjuntamente, os elementos acima arrolados, a saber a linguagem dos quadrinhos, o humor, a intertextualidade e a temporalidade. Nossas análises servirão ainda para evidenciar como esses elementos se articulam na produção do sentido no texto chárstico e de seu teor crítico. Nos deteremos não apenas em elementos textuais, mas também em elementos paratextuais e extratextuais, ressaltando não só a importância do texto, como também do cotexto e do contexto. As análises que faremos dessas charges ocorrerão, sobretudo, ao longo do texto, pois optamos por não separá-las do quadro teórico. Haverá, no entanto, no final do último capítulo, uma seção em que nos deteremos em oito charges, procurando retomar, através dessas novas análises, as características do texto chárstico já evidenciadas pelas análises anteriormente feitas ao longo do texto.

## 1. TIPOLOGIAS, GÊNEROS E QUADRINHOS

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 de literatura, assim como se o que nasceu primeiro foi o ovo ou a galinha, interessa aos zoólogos, geneticistas, historiadores e (suponho) o galo, mas não deve preocupar nem o produtor 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 em 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".

Há uma diferença entre o cronista e a galinha, além das óbvias (a galinha é menor e mais nervosa). Por uma questão funcional, o ovo tem sempre o mesmo formato, coincidentemente oval. O cronista também precisa respeitar certas convenções e limites, mas está livre para produzir seus ovos em qualquer formato. [...]

Você, que é o consumidor do ovo e do texto, só tem que saboreá-lo e decidir se é bom ou ruim, não se é crônica ou não é. Os textos estão na mesa: fritos, estrelados, quentes, mexidos... Você só precisa de um bom apetite.

Luis Fernando Veríssimo

### 1.1 AS DIVERSAS ABORDAGENS DOS GÊNEROS

Ao que se sabe, a discussão em torno do conceito de gênero, que remonta à Antiguidade, iniciou-se com os escritos de Platão, firmando-se com Aristóteles e passando por Horácio, Quintiliano e, no século IV, por Diomedes. Inicialmente ligado à esfera literária, a noção de gênero foi introduzida nos estudos linguísticos e, atualmente, pode ser considerada a partir de diversas esferas do conhecimento. Charaudeau e Maingueneau (2002) destacam quatro posicionamentos teóricos distintos, oriundos da semiótica, da análise do discurso e da análise textual: um ponto de vista funcional, baseado em Jakobson, Halliday e Brown e Yule; um ponto de vista enunciativo, iniciado por Benveniste; um ponto de vista textual, como o de Adam, voltado para organização dos textos (daí vários autores falarem de gêneros textuais); e um ponto de vista comunicacional, dentro do qual encontramos Bakhtin, Maingueneau e

Charaudeau. Aproxima-se dessa classificação, a de Brandão (2003), com uma pequena diferença em relação às nomenclaturas propostas.

Essa diversidade de pontos de vista deve-se ao fato de se destacarem diferentes fatores para a definição do conceito, tais como a ancoragem social do discurso, sua natureza comunicacional, as regularidades composicionais do texto e suas características formais. Segundo Charaudeau e Maingueneau (2002), como muitos aspectos desses diferentes pontos de vista estão interligados, pode-se distinguir, então, nessas quatro abordagens, duas orientações principais, de acordo com a nomenclatura utilizada para o conceito de gênero: uma mais voltada para a materialidade textual, que opta em geral pela denominação “gêneros de texto”; outra centrada nas situações de produção do discurso, que se aglutina em torno da denominação “gênero do discurso”. Rojo (2005) também observa a existência dessas duas correntes, ambas oriundas de diferentes releituras do legado bakhtiniano e muitas vezes recorrentes a autores comuns. Segundo a autora, aqueles que se enquadram dentro de uma teoria dos gêneros de texto adotam as noções herdadas da linguística textual e possuem diversos pontos em comum, dentre os quais destaca: a existência de famílias de texto, reconhecidas através de similaridades no nível do texto ou do contexto, e de uma leitura pragmática ou funcional do texto/situação de produção. Aqueles que se enquadram dentro de uma teoria dos gêneros discursivos tendem a selecionar, sem a intenção de esgotá-los, “os aspectos da materialidade linguística determinados pelos parâmetros da situação de enunciação” (ROJO, 2005, p. 186), ressaltando as marcas linguísticas relevantes no discurso. Nessa abordagem, os gêneros não podem ser compreendidos desassociados dos elementos de sua situação de produção. Por isso, a análise feita por aqueles que adotam uma perspectiva dos gêneros do discurso partirá sempre dos aspectos sócio-históricos da situação comunicativa e buscará as marcas linguísticas que refletem esses aspectos. As regularidades dos gêneros que forem observadas estarão vinculadas não às formas fixas da língua, mas à esfera da comunicação.

### 1.1.1 A concepção bakhtiniana

Como se sabe, os diversos campos da atividade humana estão ligados aos vários usos que fazemos da linguagem. Cada um desses campos “elabora seus *tipos relativamente*

*estáveis de enunciados*<sup>5</sup>, *os gêneros do discurso*” (BAKHTIN, 2006, p. 262). Eles se configuram como formas típicas de enunciados que, de certa forma, regulam a atividade do falante na produção de seu enunciado único e individual. Os gêneros do discurso existem em formas infinitas, assim como também são infinitas as possibilidades da atividade humana. Aos gêneros do discurso está associado o estilo. Todo estilo é individual e reflete a individualidade do falante, mas a escolha do estilo também é orientada pelo gênero do enunciado.

Em cada campo existem e são empregados gêneros que correspondem às condições específicas de dado campo; é a esses gêneros que correspondem determinados estilos. Uma determinada função (científica, técnica, publicística, oficial, cotidiana) e determinadas condições de comunicação discursiva, específicas de cada campo, geram determinados gêneros, isto é, determinados tipos de enunciados estilísticos, temáticos e composicionais relativamente estáveis. (BAKHTIN, 2006, p. 266)

A vontade discursiva do falante se manifesta na escolha de um certo gênero de discurso, ao qual ela é aplicada e adaptada. Essa escolha acontece, em termos práticos, de forma segura e habilidosa, mesmo que, em termos teóricos, desconheçamos completamente a existência dos gêneros do discurso. Nas diversas esferas da comunicação, nosso discurso é moldado por determinadas formas de gênero, às vezes mais padronizadas e às vezes mais flexíveis. Para Bakhtin (2006, p. 283):

Os gêneros do discurso organizam o nosso discurso quase da mesma forma que o organizam as formas gramaticais (sintáticas). Nós aprendemos a moldar o nosso discurso em formas de gênero e, quando ouvimos o discurso alheio, já adivinhamos o seu gênero pelas primeiras palavras, adivinhamos um determinado volume (isto é, uma extensão aproximada do conjunto do discurso), uma determinada construção composicional, prevemos o fim, isto é, desde o início temos a sensação do conjunto do discurso que em seguida apenas se diferencia do processo da fala. Se os gêneros do discurso não existissem e nós não os dominássemos, se tivéssemos de criá-los pela primeira vez no processo do discurso, de construir livremente e pela primeira vez cada enunciado, a comunicação discursiva seria quase impossível.

---

<sup>5</sup> Fazem-se necessárias algumas observações sobre a terminologia adotada por Bakhtin. Em primeiro lugar, em relação à conceituação de enunciado, deve-se atentar para a polissemia/refração dessa palavra, que é empregada distintamente na visão bakhtiniana e na visão da linguística textual e da semântica argumentativa. Na concepção de Bakhtin, o enunciado é uma unidade concreta e real da comunicação discursiva, ele “não pode ser considerado como unidade do último e superior nível do sistema da língua, pois forma parte de um mundo totalmente diferente, o das relações dialógicas, que não podem ser equiparadas às relações linguísticas dos elementos do sistema da língua” (RODRIGUES, 2005, p. 157). São exemplos de enunciados para Bakhtin, os romances, as cartas e as saudações.

Em segundo lugar, em uma concepção bakhtiniana, a língua pode ser vista tanto como discurso quanto como objeto da linguística. A língua-discurso está associada a seus falantes, seus atos, às esferas sociais e aos valores ideológicos; a língua-sistema está dissociada dessas relações, que são impossíveis quando os textos são vistos dentro de um enfoque rigorosamente linguístico (cf. RODRIGUES, 2005).

Finalmente, o termo texto também pode ser entendido a partir de dois polos distintos: “de um lado, os elementos repetíveis e reproduzíveis do texto (a língua como sistema de signos, o texto como unidade coerente de signos); de outro, o texto na sua qualidade de enunciado” (RODRIGUES, 2005, p. 157). A autora (p. 159) faz uma analogia entre a distinção feita por Bakhtin entre discurso (língua-discurso) e língua (língua-sistema) e as duas concepções de texto, nomeando texto-sistema o texto como objeto da linguística e texto-enunciado o texto inserido na sua totalidade comunicativa.



O falante, portanto, aprende a lidar não apenas com as formas da língua, mas também com os gêneros do discurso, formas de enunciado tão indispensáveis para a comunicação quanto os recursos linguísticos. Se os gêneros do discurso, por um lado, são bem mais flexíveis do que as formas da língua, por outro, eles também atuam de modo normativo em relação ao falante, guiando-o no processo discursivo, e não podem ser considerados “uma combinação absolutamente livre de formas da língua” (BAKHTIN, 2006, p. 285). Os gêneros correspondem a situações típicas da comunicação, atuam como formas típicas de enunciado e, por isso, possuem uma certa expressão típica.

Além disso, “cada gênero do discurso em cada campo da comunicação discursiva tem a sua concepção típica de destinatário que o determina como gênero” (BAKHTIN, 2006, p. 301). Ao selecionar os recursos linguísticos para compor seu enunciado, o falante leva em conta, em maior ou menor grau, seu destinatário e sua resposta antecipada, de modo que não há enunciado que não seja direcionado. “As várias formas típicas de tal direcionamento e as diferentes concepções típicas de destinatários são peculiaridades constitutivas e determinantes dos diferentes gêneros do discurso” (BAKHTIN, 2006, p. 305). Desse modo, ao se deparar com um enunciado, “o interlocutor, desde o início, infere o gênero do enunciado e, dessa forma, as propriedades genéricas em questão já constituem índices indispensáveis à constituição do sentido do enunciado” (RODRIGUES, 2005, p. 166).

O gênero é, portanto, relativamente estável, pois possui um conjunto de características marcadas pela regularidade. Mas essa estabilidade é constantemente ameaçada por forças que atuam sobre as coerções genéricas. É o que Bakhtin chamou de *forças centrípetas* e *forças centrífugas* (apud BRANDÃO, 2003; RAMOS, 2007; SILVA 2007). As primeiras são forças de coesão e concentração, que garantem as características de estabilidade aos gêneros, a economia das relações de comunicação e a intercompreensão dos falantes; as segundas, forças de expansão que possibilitam a variabilidade genérica e o estilo dos participantes da comunicação. Nos gêneros há uma tensão entre essas forças de concentração, que lhes asseguram o caráter regular e repetitivo, e de expansão, que permitem a mudança e a inovação.

Bakhtin (2006, 263) diferencia os gêneros do discurso primários, oriundos das condições de comunicação discursiva imediata, como as conversações cotidianas, dos gêneros do discurso secundários, formados em condições de convívio cultural mais complexo, como os romances e as pesquisas científicas. Os gêneros do discurso secundários podem incorporar e reelaborar os primários. Esses últimos, ao integrarem os primeiros, “se transformam e

adquirem um caráter especial: perdem o vínculo imediato com a realidade concreta e os enunciados reais alheios: por exemplo, a réplica do diálogo cotidiano da carta no romance” (BAKHTIN, 2006, p. 263). As piadas e os ditos humorísticos seriam gêneros primários que se reconfigurariam em gêneros secundários, como charges, cartuns e tiras, com a modificação, alteração e/ou exclusão de determinados elementos. Como gêneros primários, essas piadas e esses ditos são executados de maneira espontânea, como gêneros secundários, são fruto de uma escolha pensada do autor, que, ao inseri-los nos diversos quadrinhos, integra-os ao enunciado, relacionando-os aos outros elementos. No primeiro caso, trata-se da confecção de uma piada ou um chiste; no segundo, de sua encenação.

Ainda segundo a concepção bakhtiniana, cada enunciado constitui um acontecimento único e irrepetível na comunicação discursiva. No entanto, ele não será nunca o primeiro, pois é uma resposta aos enunciados anteriores. O ouvinte ocupa sempre uma posição ativa responsiva em relação ao discurso, do qual pode discordar ou concordar, o qual pode aplicar, completar etc. Desse modo, todo enunciado se configura como ativamente responsivo em relação a enunciados outros, embora em graus bastante variados. Segundo Bakhtin (2006, p. 271), “toda compreensão é prenhe de resposta, e nessa ou naquela forma a gera obrigatoriamente: o ouvinte se torna falante”. Essa posição ativa responsiva não é necessariamente imediata e nem ocorre necessariamente em forma de resposta verbal; pode realizar-se em forma de uma ação ou pode ainda permanecer como compreensão responsiva silenciosa, que cedo ou tarde repercutirá nos discursos ou comportamentos posteriores. Ela já é esperada por aquele que produz o enunciado e que também é sempre, em maior ou menor grau, um respondente: “ele não é o primeiro falante, o primeiro a ter violado o eterno silêncio do universo” (BAKHTIN, 2006, p. 272).

Para o autor russo, os enunciados se caracterizam pela *alternância dos sujeitos do discurso*, pela sua *conclusividade* e pela sua *relação com o seu autor e com os outros participantes da situação comunicativa*. As peculiaridades estruturais e os limites precisos dos enunciados são definidos pela *alternância dos sujeitos do discurso*: cada enunciado possui um início e um fim absolutos, que o delimitam em relação aos outros enunciados. A *conclusividade* ocorre quando o enunciado termina e, só então, pode-se responder a ele. Ela é determinada por três elementos: a exauribilidade do objeto, o projeto discursivo do seu produtor e os gêneros do discurso, sendo o último elemento, para Bakhtin, o mais importante. A escolha de uma oração se dá dentro da concepção de um determinado gênero, ou seja, a partir de uma ideia do enunciado como um todo. A oração como unidade da língua não é ainda um enunciado e, por isso, não é capaz de suscitar resposta do falante. Se atribuirmos um

determinado significado linguístico a uma oração como “Você é ótimo”, esse é apenas seu significado *possível* no enunciado, uma possibilidade de significação potencial que se encontra na língua. Apenas em um enunciado concreto a oração assumirá um sentido pleno e poderá ganhar diversos matizes, como o de ironia, surpresa ou alegria.

A terceira peculiaridade do enunciado, *sua relação com o próprio falante e com outros participantes*, constitui-se como um elo na comunicação discursiva. Ela marca a posição ativa do falante, que, de acordo com seus objetivos, faz determinadas escolhas em relação aos meios linguísticos e ao gênero discursivo. Há um elemento expressivo, caracterizado por uma posição valorativa do autor do enunciado, que determina sua composição e seu estilo. Uma vez que não há enunciado neutro, a expressividade está sempre presente, embora em diferentes níveis, e é principalmente ela que determina o estilo individual do enunciado.

Os recursos linguísticos disponíveis para exprimir a posição valorativa do falante são neutros, pois a palavra, assim como a oração, não se refere a nenhuma realidade determinada e, por isso, não pode conter em si nenhum juízo de valor real. A expressão surge unicamente em enunciados concretos. Para Bakhtin (2006) as palavras estão à disposição do falante em três formas: como palavra da língua, que não pertence a ninguém, como palavra *alheia* e, finalmente, como *minha* palavra.

Os enunciados, portanto, estão carregados de marcas de outros enunciados de uma mesma esfera da comunicação discursiva e devem ser vistos como uma resposta aos enunciados que os precedem. No entanto, eles também estão ligados a enunciados subsequentes, pois construímos nossos enunciados levando em conta as possíveis atitudes responsivas que virão (o enunciado é sempre direcionado a alguém). O autor de um dado enunciado tem uma representação dos seus destinatários, e disso dependem tanto a composição quanto, particularmente, o estilo do enunciado.

### 1.1.2 A abordagem de Maingueneau

Com uma concepção filiada à bakhtiniana, Maingueneau caracteriza os *gêneros de discurso* como “dispositivos de comunicação que só podem aparecer quando certas condições sócio-históricas estão presentes” (MAINGUENEAU, 2004, p. 61). Tomemos o gênero charge. Sua existência pressupõe uma série de fatores que não se encontram na materialidade propriamente dita do texto como, por exemplo, a existência de indivíduos capazes de manipular a linguagem dos quadrinhos e de um público leitor capaz de interpretar essa

linguagem, bem como de uma imprensa escrita de grande tiragem, responsável tanto pela veiculação da charge quanto pelo noticiamento de fatos políticos, sociais, esportivos etc. que podem vir a ser tematizados por ela.

Os gêneros do discurso, afirma Maingueneau (2004), têm sua utilidade oriunda do fato de eles *assegurarem a comunicação* e de serem um *fator de economia cognitiva*. O conhecimento do funcionamento dos diversos gêneros é partilhado pelos membros de uma sociedade, o que facilita a interação verbal e a intercompreensão, evitando mal-entendidos e possibilitando a comunicação. O fato de dominarmos o funcionamento dos gêneros de discurso nos permite identificar, desde o início de uma interação (verbal ou escrita), o gênero ao qual determinado texto pertence. Desse modo, sabemos, de antemão, a maneira como devemos nos comportar diante desse texto e que comportamento devemos esperar de nosso interlocutor.

O autor assinala ainda duas características que permitiriam o conhecimento dos gêneros do discurso. Eles possuem uma certa *rotina*, isto é, “comportamentos estereotipados e anônimos que se estabilizam pouco a pouco, mas que continuam sujeitos a uma variação contínua” (MAINGUENEAU, 2004, p. 65) e, além disso, estão submetidos a um conjunto de *condições de êxito*, que envolve elementos de ordens diversas, dentre os quais destaca os que comentaremos a seguir.

Os gêneros do discurso possuem uma *finalidade reconhecida*, cujo conhecimento é essencial para que os interlocutores possam ter um comportamento adequado frente ao gênero utilizado. Esses interlocutores devem possuir o *estatuto de parceiros legítimos*, determinado pelos diferentes gêneros do discurso, que requerem determinados comportamentos dos interlocutores, aos quais são atribuídos direitos e deveres e dos quais são exigidos determinados conhecimentos. Um gênero caracteriza-se ainda por estar vinculado a *um lugar* e a *um momento legítimos*, embora possam ocorrer transgressões, em geral vinculadas a uma determinada finalidade (por exemplo, quando ocorre uma aula em praça pública com o intuito de protestar contra a qualidade do ensino). A utilização de um *suporte material* adequado é outra condição para o êxito de um gênero, pois a modificação do suporte material de um texto pode modificar seu gênero. Por fim, os gêneros do discurso estão associados a uma determinada *organização textual*, a qual deve ser conhecida pelos parceiros da comunicação.

Para Maingueneau (2004), os gêneros de discurso pertencem a diversos *tipos de discurso*, que podem ser caracterizados como conjuntos de textos baseados em grades sociológicas mais ou menos intuitivas e associados a vários setores da atividade social, como publicitário, humorístico, religioso etc. Desse modo, pode-se, por exemplo, situar no *discurso*

*humorístico* gêneros como as piadas, as charges, as tiras e os programas televisivos de humor, todos caracterizados pela *finalidade* de provocar o riso ou suscitar prazer no leitor.

No entanto, como assinala Ferreira (2006, p. 31-32), a noção de tipo de discurso não pode ser encarada de forma rígida, pois esse tipo de classificação tende a ser bastante relativo. Uma história em quadrinhos humorística, por exemplo, seria a princípio enquadrada no discurso humorístico, mas, caso fosse veiculada em forma de propaganda, estaria inserida no discurso publicitário. Nesse caso, a finalidade de divulgar e “vender” um produto se sobreporia à de suscitar o riso do leitor, e o humor seria, sobretudo, um meio para se alcançar a finalidade primeira: levar o consumidor a adquirir o produto. Alguns tipos de discurso teriam uma tendência mais acentuada a incorporar textos em geral associados a um outro tipo. Tomemos o caso do discurso didático. Um exercício gramatical será mais facilmente reconhecido como fazendo parte desse tipo de discurso do que uma reportagem, um texto publicitário ou uma história em quadrinhos. No entanto, esses três últimos textos, ao serem inseridos em uma atividade durante uma aula de língua, teriam suas funções de informar, de “vender” um produto e de divertir o leitor, respectivamente, redimensionadas em função do interesse didático, motivo pelo qual seriam mais facilmente identificadas como fazendo parte do discurso didático.

Os diversos textos podem ainda ser reunidos levando em conta suas propriedades formais, é o que Maingueneau (2006, p. 244)<sup>6</sup> chama 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 de 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 ao longo de uns 25000 anos, é um bom exemplo de hipergênero. Basta fazer que conversem ao menos dois locutores para se poder falar de “diálogo”.

A noção de hipergênero está intimamente associada à de *rótulo*, pois é uma espécie de rótulo formal, que agrupa diferentes gêneros em torno de uma mesma denominação levando em conta suas propriedades formais. Seguindo o raciocínio de Maingueneau, Ramos (2007) afirma que as rotulações propostas pelos pesquisadores nem sempre coincidem com as classificações do público, que, por sua vez, também tendem a ser divergentes. A respeito, cita a possibilidade de um livro paradidático sobre história em quadrinhos poder ser encontrado, nas grandes livrarias, nas seções de educação, quadrinhos e humor. Essas três diferentes

---

<sup>6</sup> Em nota de pé de página, o autor indica que esse conceito foi por ele introduzindo em: “Scénographie de la lettre publique”, em *La lettre entre réel et fiction*, organizado por J. Siess, Paris, Sedes, 1998.

rotulações podem influenciar o indivíduo tanto como consumidor, no momento da aquisição do livro, quanto como leitor, no momento de sua interpretação. O rótulo que o texto recebe, portanto, interfere na expectativa do leitor acerca do seu gênero, e essa expectativa é projetada no texto.

Maingueneau (2004; 2006) associa ainda os gêneros do discurso à existência de uma cena enunciativa, que é constituída de três cenas: a cena englobante, a cena genérica e a cenografia. Um de seus exemplos é o de uma publicidade de produtos para emagrecer encontrada em uma revista, na qual se observa a foto de uma jovem, em uma conversa telefônica, e a transcrição do conteúdo dessa conversa, na qual ela fala dos referidos produtos. Nessa cena de enunciação, para Maingueneau (2004, p. 85-86), temos uma *cena englobante*, caracterizada pelo *tipo de discurso* publicitário, na qual a leitora é interpelada enquanto consumidora; uma *cena genérica*, caracterizada pelo *gênero do discurso* “anúncio de produtos para emagrecer”, veiculado na imprensa escrita, destinado à leitora da revista; e uma *cenografia*, construída no e pelo texto, caracterizada por uma conversa ao telefone, na qual a leitora é posta no papel de interlocutora da pessoa ao telefone.

A *cena englobante*, portanto, define o tipo de discurso a que pertence a situação comunicativa. Quando recebemos um folheto na rua, por exemplo, para sua interpretação, precisamos, primeiramente, situá-lo em relação ao tipo de discurso ao qual ele pertence – político, publicitário etc. –, em outras palavras, precisamos saber qual é a sua cena englobante. Ela não é, no entanto, suficiente para caracterizar a enunciação, uma vez que em uma interação não se tem contato direto com o tipo de discurso, mas sim com o gênero de discurso (materializado em forma de texto), através de uma determinada cena genérica. A *cena genérica* define, portanto, o gênero de discurso a que pertence a situação de comunicação. Essas duas cenas compõem o *quadro cênico*.

Numa situação comunicativa, no entanto, o leitor muitas vezes não se confronta diretamente com o quadro cênico, mas com a *cenografia*, que é a própria forma como esse quadro cênico lhe é transmitido. Para Maingueneau (2004, p. 87)

a cenografia não é simplesmente um quadro, um cenário, como se o discurso aparecesse inesperadamente no interior de um espaço já construído e independente dele: é a enunciação que, ao se desenvolver, esforça-se para constituir progressivamente o seu próprio dispositivo de fala.

Uma cena genérica chágica, por exemplo, pode apresentar cenografias variadas, como a de uma conversa entre amigos ou a de um pronunciamento oficial de um político. Em ambos os casos, o leitor se vê “apanhado numa espécie de armadilha, porque o texto lhe chega em

primeiro lugar por meio de sua cenografia, não de sua cena englobante e de sua cena genérica, relegadas ao segundo plano, mas que na verdade constituem o quadro dessa enunciação” (MAINGUENEAU, 2006, p. 252).

Como, dependendo do gênero, as possibilidades de se mobilizarem diferentes cenografias serão maiores ou menores, Maingueneau (2004, p. 89) os distribui da seguinte maneira. De um lado, gêneros que se limitam ao cumprimento da cena genérica e que não são suscetíveis à adoção de cenografias variadas, como é o caso da lista telefônica, dos requerimentos e das procurações. De outro, gêneros que permitem e exigem a escolha de uma cenografia, dentre muitas outras, como é o caso dos gêneros publicitários. Entre esses dois polos, há gêneros que são suscetíveis de recorrer a cenografias variadas, mas em geral limitam-se à cena genérica, como é o caso dos guias turísticos.

### 1.1.3 A abordagem de Marcuschi

Seguindo igualmente a abordagem proposta por Bakhtin, Marcuschi (2005) vê os gêneros – para ele *gêneros textuais* – como fenômenos históricos, vinculados à vida social e cultural e sem os quais a comunicação não seria possível. Para o autor, os gêneros “são entidades sócio-discursivas e formas de ação social” (MARCUSCHI, 2005, p. 19) presentes em todas as situações comunicativas e se caracterizam “muito mais por suas funções comunicativas, cognitivas e institucionais do que por suas peculiaridades linguísticas e estruturais” (MARCUSCHI, 2005, p. 12). No entanto, o autor afirma que, embora os gêneros se caracterizem, sobretudo, por aspectos comunicativos – e não formais -, em diversos casos eles são determinados justamente por sua forma e, outras vezes, pelo seu suporte. Marcuschi (2005, p. 29) caracteriza ainda os gêneros como uma espécie de “famílias de textos com uma série de semelhanças”, que atuam como modelos comunicativos e criam uma determinada expectativa no interlocutor.

Os gêneros servem de guia para os interlocutores, dando inteligibilidade ao processo comunicativo. Eles são assimilados pelos usuários da língua através da prática comunicativa e passam, então, a atuar como uma espécie de modelo. Disso decorre que a produção textual não pode ser totalmente livre ou aleatória, pois os gêneros nos condicionam a determinadas escolhas. Durante a comunicação, os interlocutores identificam o gênero em vigor e se apoiam nele para, dependendo da posição que ocupam, produzirem ou interpretarem os textos. Desse modo, os gêneros operam como geradores de expectativas e ajudam a assegurar a

compreensão mútua, contribuindo para ordenar nossas atividades comunicativas. Apesar desse caráter enrijecedor, são elementos dinâmicos e não podem ser definidos a partir de certas propriedades que seriam necessárias e suficientes para sua existência. Uma carta, por exemplo, continuará sendo uma carta, mesmo que não possua data ou assinatura.

Um gênero pode ainda ocupar a função de um outro, o que é muito comum em textos publicitários. Tal fato ocorre também com a epígrafe, que pode ser constituída por diferentes gêneros, como um poema ou um provérbio, bastando para isso que esse texto seja colocado em um determinado local, destinado às epígrafes. A principal característica definidora do gênero epígrafe, portanto, é o local onde o texto é inserido, o que nos permite afirmar que há casos em que é o lugar onde se encontra o texto que nos permite determinar seu gênero. Esse fenômeno, caracterizado por uma certa *hibridização* ou mescla de gêneros, é chamado por Marcuschi (2008, p. 165) de *intergenericidade*. Tal noção pode ser aproximada à de *cenografia*, pois nada mais é do que um texto, pertencente a um determinado gênero, que se apropria de uma cenografia típica de um outro gênero.

Em relação ao suporte em que o texto é veiculado, deve-se observar que ele não é um mero instrumento para transportá-lo, pois o suporte não é neutro e sempre exerce, em maior ou menor grau, alguma influência sobre o texto. Embora, na maioria dos casos, o suporte não determine o gênero de um texto, a mudança de suporte pode, algumas vezes, modificá-lo, como acontece com um mesmo texto que, sobre a mesa, pode ser um bilhete, na secretária eletrônica, um recado oral, remetido pelos correios em um determinado formato, um telegrama.

Marcuschi (2005) estabelece, além disso, uma distinção entre *tipo textual*, *gênero textual* e *domínio discursivo*. Os *tipos textuais* são construtos teóricos e constituem *sequências definidas pela natureza linguística* de sua composição, encontradas no interior dos gêneros. São classificados a partir de um *grupo fechado* de categorias como: narração, descrição, argumentação, injunção, exposição. Os tipos textuais fundam-se, portanto, em critérios internos (linguísticos e formais). A noção de *gênero textual* refere-se a um *conjunto aberto* de *textos materializados* definidos por *propriedades sócio-discursivas* que encontramos em nossa vida diária. Como foi observado, os gêneros são entidades comunicativas (e não formais), baseadas em critérios externos (sociocomunicativos e discursivos).

Os *domínios discursivos* designam as *diversas esferas de produção discursiva* da atividade humana nas quais os textos circulam (e não exatamente um princípio de classificação destes). Nesses domínios, encontramos discursos específicos como, por



exemplo, o discurso jornalístico e o discurso religioso, que não se caracterizam como um gênero mas dão origem a vários gêneros relacionados a essas esferas. Verifica-se, portanto, que o conceito de *domínio discursivo* é bem próximo ao de *tipo de discurso* (MAINGUENEAU, 2004; 2006).

## 1.2 O PROBLEMA DAS TIPOLOGIAS NOS QUADRINHOS

Podemos aproximar a charge de outros gêneros caracterizados pelo uso do icônico levando em conta diferentes aspectos. Por seu aspecto formal, a charge se assemelha aos cartuns, pois ambos são em geral constituídos de um único quadrinho. Pelo seu teor humorístico, o texto chágico aproxima-se não só dos cartuns, mas também das tiras cômicas e de alguns tipos de histórias em quadrinhos, pois o humor é um traço comum aos textos pertencentes a esses gêneros. Pela especificidade da linguagem que utilizam, pode-se situar a charge ao lado dos cartuns, das tiras e das histórias em quadrinhos de um modo geral, pois todos esses gêneros exploram o que chamaremos nesse trabalho de *linguagem dos quadrinhos*. A pergunta que surge, em meio a essas possibilidades, é a de onde situar a charge e como relacioná-la a esses textos que possuem, em diferentes níveis, características semelhantes às dela. Poucos são os trabalhos que procuram abordar de maneira mais detida essa questão, que nos leva a uma série de outras indagações de ordem mais abrangente, como: Devemos considerar a charge um quadrinho? Os quadrinhos são um gênero? Se forem, o que seria a charge? Como classificar textos que parecem ser um quadrinho, mas são, ao mesmo tempo, por exemplo, uma publicidade? A abordagem dessa questão nos leva ainda a perguntas de ordem mais específica, tais como: Qual é o vínculo da charge com o seu destinatário? Qual sua função social como um todo? Quais são as estratégias e mecanismos mobilizados para sua produção e interpretação? Quais as especificidades do texto chágico enquanto tal que o distinguiriam de outros quadrinhos de humor?

A distinção entre esses conjuntos de textos é uma tarefa árdua, pois eles possuem variados pontos de interseção e numerosas nomenclaturas. Como afirma Ramos (2007, p. 245), “a dificuldade em perceber as características de cada um dos textos tem fomentado uma classificação indiscriminada e sem critério no uso dos termos”. Essa oscilação de nomenclaturas gera diferentes expectativas de leitura, pois os textos não são recebidos da mesma maneira se são classificados como histórias em quadrinhos, como tirinhas ou como charges, o que pode dificultar ou confundir o leitor no processo de leitura e interpretação do

texto. Para entender o que é a charge, precisaremos situá-la em relação a outros textos de natureza semelhante e, para isso, utilizaremos os conceitos de gênero do discurso, hipergênero e tipo de discurso.

Na literatura a respeito de quadrinhos, os autores posicionam-se de maneira bastante diversificada em relação a como situar diferentes gêneros que se aproximam do que se costuma chamar, de forma um tanto quanto intuitiva, de histórias em quadrinhos. Podemos observar três principais direções, que revelam três concepções distintas em relação ao que seriam os quadrinhos.

Uma primeira concepção, como ocorre em Barbosa e Rabaça (2001), utiliza o termo *caricatura* como um *grande rótulo*. Esse termo, no entanto, é abordado sob dois pontos de vista distintos. Em uma dimensão mais ampla, a caricatura é considerada a arte de caricaturar, uma “forma de arte que se expressa através do desenho, da pintura, da escultura etc. e tem por fim o humor” (BARBOSA; RABAÇA, 2001, p. 107). Caricaturas (em um sentido restrito), charges e cartuns, bem como tiras e história em quadrinhos com caráter humorísticos estariam, nessa acepção, englobadas pelo *grande rótulo caricatura*. Em sentido mais específico, a caricatura seria a representação da figura humana com características humorísticas, grotescas ou cômicas. O cartum seria considerado uma narrativa humorística que se expressa através da caricatura e na qual podem ser inseridos elementos dos quadrinhos. A charge e a tira cômica, na acepção dos autores, seriam subdivisões do cartum. A tira seria uma “história ou fragmento de história em quadrinhos, geralmente apresentada em uma única faixa horizontal, com três ou quatro quadros” (BARBOSA; RABAÇA, 2001, p. 729). Já a charge é considerada um “cartum cujo objetivo é a crítica humorística imediata de um fato ou acontecimento específico, em geral de natureza política” (BARBOSA; RABAÇA, 2001, p. 126). Em sua pesquisa, Ramos (2007) também observou a existência de um grande rótulo para abarcar vários gêneros caracterizados pelo humor visual, por alguns autores chamado de *caricatura*, como em Barbosa e Rabaça (2001), e, por outros, de *humor gráfico*. Com relação a essa primeira concepção, poder-se-ia argumentar que nela se partiria do princípio de que todas as tiras e histórias em quadrinhos teriam como característica típica o humor ou então se considerariam as tiras e histórias em quadrinhos humorísticas, de um lado, e as não-humorísticas, de outro, como pertencentes a grupos distintos.

Uma segunda concepção, de acordo com Ramos (2007), considera os quadrinhos um grande rótulo que engloba as histórias em quadrinhos propriamente ditas e as tiras. Os quadrinhos seriam formas híbridas – verbais e visuais – predominantemente narrativas que, ao longo dos anos, teriam se estabilizado em vários gêneros com formato e características

próprias, como a tira, a revista e o álbum de quadrinhos. Esses gêneros manteriam um profundo diálogo com outras narrativas visuais, como a fotonovela, a charge, o cartum e a caricatura. Em relação a esses três últimos, haveria uma linha tênue separando-os dos quadrinhos, mas eles não seriam quadrinhos. Uma crítica que pode ser feita a essa concepção é que, devido à grande influência norte-americana, o principal critério de classificação é o formato, o que faz com que se deixem de lado gêneros bastante semelhantes como a charge e o cartum. A discussão em torno do formato pode ser atrelada à evolução dos quadrinhos nos Estados Unidos, onde, inicialmente, os quadrinhos eram produzidos na forma de tiras que, mais tarde, passaram a ser reunidas em histórias em quadrinhos. Por esse motivo, essa questão parece levar alguns autores a não considerarem como quadrinhos as charges e cartuns, que possuem em geral a forma de um único retângulo cujas dimensões são variáveis. O formato de um quadrinho é, de fato, um elemento importante, e não passa despercebido, pois determina o modo de produção de cada gênero e cria uma expectativa de leitura. No entanto, na maioria dos casos, o formato não pode ser o principal critério de classificação.

Uma terceira concepção, segundo Ramos (2007), assim como a anterior, considera os quadrinhos um grande rótulo, que engloba as tiras e histórias em quadrinhos. Essa concepção, no entanto, considera também a charge, o cartum e a caricatura dentro do rótulo *quadrinhos*. O critério utilizado para considerar os três últimos gêneros dentro desse grande rótulo é o fato de eles também utilizarem a linguagem dos quadrinhos. Dentro dessa concepção, que considera os diferentes gêneros que utilizam a linguagem dos quadrinhos dentro de um mesmo grande rótulo, insere-se o próprio Ramos.

Para este autor, no entanto, a caricatura não seria um quadrinho, mas, em um sentido restrito, poderia ser um dos elementos dos gêneros dos quadrinhos. Isso ocorre porque, para o autor, a presença do tipo textual narrativo é essencial para que um texto seja considerado um quadrinho. Como a caricatura se caracteriza pela predominância do tipo textual descritivo, não seria, portanto, um quadrinho. Compartilhamos com Ramos a ideia de que os gêneros que utilizam a linguagem dos quadrinhos podem ser abraçados por um rótulo maior, o dos quadrinhos, e que a caricatura não seria um quadrinho. Discordamos, todavia, do autor em relação aos critérios segundo os quais a caricatura não poderia ser considerada um quadrinho, mas apenas um de seus elementos. Se acreditamos que a caricatura não deve ser considerada um gênero dos quadrinhos, isso não se deve ao fato de ela ser essencialmente descritiva (e não narrativa), uma vez que, para nós, a predominância de sequências narrativas não é uma característica inerente aos quadrinhos. Não consideramos a caricatura um gênero dos

quadrinhos porque ela *poderá* utilizar a linguagem dos quadrinhos, mas *não é necessariamente* construída com recurso a essa linguagem.

Consideramos o termo caricatura sob três aspectos distintos – e em nenhum deles ela se constitui como um gênero dos quadrinhos. Primeiramente, a caricatura pode ser entendida como um gênero, utilizado para retratar pessoas através do exagero das formas, o que pode ser feito com o auxílio de diferentes linguagens, como a da pintura, a da escultura ou a dos quadrinhos. Pode ainda ser considerada como um elemento constituinte de um todo maior, como uma característica que auxilia na construção de um texto; é o que ocorre nas caricaturas inseridas nas charges, nos filmes, nos programas humorísticos etc. Pode finalmente a caricatura ser o único elemento de um texto pertencente a um outro gênero, como ocorre, por exemplo, com charges que são compostas unicamente por uma caricatura. Nesses casos, interpretaremos a caricatura como uma *cenografia* inserida em uma *cena genérica*, através da qual ela assume um outro papel que não apenas o de mostrar um personagem sob um viés humorístico.

### 1.3 ORGANIZANDO AS IDEIAS

Em nosso trabalho, situaremos a charge dentro de um grande rótulo, o dos *quadrinhos*, ao lado das tiras, das histórias em quadrinhos e dos cartuns. Esse grande rótulo, como assinala Ramos (2007, p. 287-88), pode ser aproximado do conceito de *hipergênero* (MAINGUENEAU, 2006). Desse modo, o *hipergênero quadrinhos* agregaria diferentes gêneros, todos caracterizados por um traço comum, o emprego da *linguagem dos quadrinhos*, e a charge seria um dos gêneros que fariam parte desse conjunto. Deve-se atentar para o fato de estarmos trabalhando com uma distinção entre a *história em quadrinhos* propriamente dita e o grande rótulo *quadrinhos*. O primeiro é o rótulo que ganham as histórias feitas em quadrinhos e geralmente veiculadas na forma de revista, livro ou fanzine. O segundo, é o grande rótulo que ganha a maioria dos gêneros que utilizam a linguagem dos quadrinhos, dentre os quais a charge, a tira, o cartum e a história em quadrinhos.

Dentre os diversos gêneros pertencentes ao hipergênero quadrinhos, nos interessam especificamente aqueles caracterizados pelo *tipo de discurso humorístico* (MAINGUENEAU, 2004 e 2006), como é o caso das tiras de humor, da charge e do cartum. O conceito de *tipo de discurso*, como vimos, se aproxima do de *domínio discursivo* (MARCUSCHI, 2005), ambos caracterizados pela ideia de que os textos em circulação podem ser agrupados de acordo com

as especificidades dos *discursos* que veiculam, motivo pelo qual nos permitiremos falar apenas em *discurso do humor* ou *discurso humorístico*.

No que se refere ao conceito de *tipo textual* (MARCUSCHI, 2005), não o exploraremos de maneira específica, mas ele nos auxiliará em nossas análises. A especificidade da linguagem dos quadrinhos, por seu grande apelo ao icônico, torna difícil a identificação de sequências referentes aos diferentes *tipos textuais*. Mais uma vez ressaltamos, contudo, que não consideramos a predominância do tipo textual narrativo uma característica intrínseca dos quadrinhos, mesmo porque acreditamos que nos diversos gêneros dos quadrinhos há a predominância de sequências de tipos textuais distintos. As histórias em quadrinhos, como o próprio nome o mostra, são histórias contadas em forma de quadrinhos e, por isso, são predominantemente narrativas. As tiras de humor, embora contenham em sua grande maioria sequências narrativas, não têm necessariamente, como observa Silva (2007, p. 50), o processo narrativo como seu aspecto dominante, pois, na maioria dos casos, buscam antes estabelecer uma visão crítica sobre um fato do que contar uma história. As charges e cartuns também não podem ser caracterizados como gêneros predominantemente narrativos, pois, embora seja comum a existência de sequências desse tipo, a visão crítica que se procura evidenciar nesses gêneros se sobrepõe ao aspecto narrativo, fazendo com que o caráter argumentativo seja posto em primeiro plano. Além disso, pelas próprias limitações de formato, as charges e cartuns, em geral compostas por um único quadro, tornam menos evidente a presença de traços narrativos.

A charge, verdadeiro objeto de nosso estudo, será aqui entendida como um *gênero do discurso* autônomo. Acreditamos que ela que se distingue de outros gêneros dos quadrinhos não só pelo modo como organiza a linguagem dos quadrinhos e pelo seu viés humorístico, mas também – e principalmente – pela peculiaridade da forma como se relaciona com outros textos, sejam eles quadrinhos, ou não, principalmente aqueles encontrados nos jornais. Isso porque o texto chágico teria como traço característico o estabelecimento de relações intertextuais instauradoras, necessariamente, de uma temporalidade. Desse modo, além da compreensão do funcionamento da linguagem dos quadrinhos e do discurso humorístico, o entendimento do modo como o texto chágico estabelece relação com outros textos e, sobretudo, do modo como essa relação permite que seja resgatada sua temporalidade seriam essenciais para distingui-lo dos outros gêneros dos quadrinhos.

## 2. A LINGUAGEM DOS QUADRINHOS

- Para que serve um livro, pensou Alice, sem figuras nem diálogos? (Alice nos Países das Maravilhas, Lewis Carroll)

O rótulo *história em quadrinhos* ou, simplesmente, *quadrinhos* vem sendo empregado por vários autores e é quotidianamente utilizado pelas pessoas para se referirem a um número considerável de gêneros que possuem em comum uma linguagem própria – a *linguagem dos quadrinhos* –, caracterizada, principalmente, pelo recurso ao icônico e pelo formato empregado. Esses textos são compostos por um ou por vários quadrinhos (ou vinhetas), em geral justapostos, que podem, ou não, aparecer demarcados por uma linha de contorno, dentro dos quais são inseridos desenhos. Em sua maioria, os quadrinhos são narrativas ou possuem, ao menos, um caráter narrativo. Alguns gêneros caracterizados pelo emprego da linguagem dos quadrinhos podem, no entanto, abrigar textos que não são predominantemente narrativos. Esse é o caso da charge, como afirma Romualdo (2000), um texto opinativo, cujo objetivo principal seria efetuar uma crítica através do viés humorístico.

Com efeito, no texto chárstico, a função argumentativa se sobrepõe à narrativa. No entanto, como a charge compartilha com outros gêneros como as tiras e as histórias em quadrinhos propriamente ditas uma linguagem própria e articulada, por nós chamada de linguagem dos quadrinhos, optamos, como já o fizeram outros autores (cf. RAMOS, 2007), a considerar todos esses gêneros, inclusive a charge, dentro do *hipergênero quadrinhos* e a empregar o termo *linguagem dos quadrinhos* ao nos referirmos à linguagem empregada por eles.

### 2.1 TEORIAS SOBRE AS IMAGENS

Antes de examinarmos mais especificamente as características dos quadrinhos e de evidenciarmos o funcionamento de sua linguagem, convém nos determos em alguns estudos sobre a imagem, o que nos ajudará a evidenciar como o icônico e o verbal se articulam nos quadrinhos.

### 2.1.1 Analogia e codificação

Os estudos sobre a imagem sempre estiveram associados à ideia de que a imagem assemelha-se a algo. De fato, o icônico caracteriza-se por seu caráter analógico, não-arbitrário e, desse modo, o desenho deve se parecer com aquilo que representa. Como afirma Metz (1970a, p. 1) a principal distinção entre a imagem e o verbal é o caráter analógico da primeira. Para Veron (1970, p. 55), a codificação analógica, "cria uma série de símbolos que são, por suas proporções e suas relações, similares à coisa, à ideia ou ao acontecimento que eles representam"<sup>7</sup>.

No entanto, ao contrário do que se poderia supor, a codificação não está ausente da comunicação visual. Para Almeida (1999, p. 25) "o caráter analógico da representação icônica fez com que não se percebesse sua face codificada", que por muito tempo "passou despercebida sob o manto da analogia e do reconhecimento, e só recentemente se tornou objeto de investigação mais sistemática". Para Metz (1970a), a noção de analógico deve ser circunstanciada e relativizada, pois a linguagem icônica possui também aspectos convencionais, e o fato de uma imagem parecer com um determinado objeto traz em si algum grau de codificação.

A problemática da analogia na imagem também é abordada por Eco (1970), para quem um signo não é, de fato, capaz de possuir exatamente as mesmas características do objeto que representa (um retrato não possui as três dimensões, não tem a textura da pele, não se movimenta; um nariz pintado não possui dois orifícios como o objeto que ele representa), mas apenas de parecer com esse objeto em alguns aspectos. A imagem é capaz de sugerir esses aspectos através de estímulos visuais que são selecionados e estruturados segundo um sistema organizado, adquirido em experiências anteriores, ou seja, segundo códigos de percepção.

---

<sup>7</sup> "crée une série de symboles qui sont, par leurs proportions et leurs relations, similaires à la chose, à l'idée ou à l'événement qu'ils représentent" (Optamos por colocar em nota de pé de página os trechos originais das citações em língua estrangeira por nós traduzidas.)

A representação icônica de um objeto, portanto, leva em conta a existência de determinadas características perceptivas desse objeto, selecionadas segundo códigos de reconhecimento do objeto e expressas a partir de convenções gráficas. Desse modo, podemos reconhecer um desenho como sendo o de uma zebra – e não de um cavalo – através de uma característica desse animal que se revela então pertinente: as listras. Todavia, em uma sociedade onde só existissem zebras e hienas, como estas também são listradas, o critério para o reconhecimento de um desenho como sendo o de uma zebra ou de uma hiena seria outro, provavelmente a configuração de seu contorno. Os códigos de reconhecimento, portanto, se referem a aspectos selecionados como sendo pertinentes para o reconhecimento (e, portanto, para a representação) do objeto. Entre as condições de percepção são escolhidos apenas determinados traços pertinentes para serem expressos através de signos gráficos convencionais. Há, portanto, um fenômeno de redução.

As codificações icônicas existem; é, porém, difícil distinguir seus elementos de articulação. Em um sintagma icônico, as relações estabelecidas contextualmente dificultam a diferenciação entre traços distintivos pertinentes e variações facultativas. Se a língua se constitui a partir de unidades discretas catalogáveis, o signo icônico, ao contrário, não pode ser dividido em unidades discretas. Ao ser mobilizada pelo falante em seu discurso, a palavra ‘cavalo’ pode apresentar características prosódicas diferentes (volume, tom, ritmo, entoação etc.), mas haverá sempre determinados critérios de natureza fonológica que definirão os limites segundo os quais uma sequência sonora será reconhecida como sendo o signo “cavalo”. Já em uma representação gráfica, há uma infinidade de meios de representar um cavalo, que não são todos previsíveis. Acontece que os signos icônicos não se estruturam por oposições binárias, do tipo 'sim' ou 'não', mas se organizam a partir de variações entre esses dois polos. Almeida (1999) afirma que o significante, na linguagem icônica, não é percebido como uma estrutura formal rígida, com unidades mínimas isoláveis. Suas características articulatórias – como cor, comprimento, espessura etc. – não podem ser isoladas como acontece com os fonemas e não se estruturam a partir de um jogo de oposições – comprido/não-comprido, por exemplo – dentro do qual as características oscilam entre um sim e um não, mas sim em um jogo onde elas se deslocam ora para o mais e ora para o menos. Essas características não se estruturam, portanto, em forma de traços distintivos, e a supressão ou alteração de uma delas não irá necessariamente modificar a relação significante/significado, como acontece com o código verbal. Desse modo, modificar a consoante inicial da palavra *cadeira* alterará necessariamente seu significado e poderá até mesmo configurar uma outra palavra, como, por exemplo, *madeira*, mas modificar um dos



traços do desenho de uma cadeira não significa necessariamente descaracterizar o objeto “cadeira” ou produzir um objeto diferente. Por esses motivos, Eco (1970, p. 22) afirma ser a imagem um código fraco (em oposição aos códigos fortes, como a língua, e aos códigos muito fortes, como o alfabeto Morse), que se caracteriza por estar em contínua mutação e "cujas variantes facultativas prevalecem sobre os traços pertinentes"<sup>8</sup>. Corroborando a posição de Eco, Almeida (1999, p. 27), afirma que "a linguagem visual está, portanto, mais sujeita às variações idioletais do que a verbal, embora conserve seu caráter social, convencional, sem o qual não seria uma linguagem, nem haveria comunicação".

### 2.1.2 A semiologia de Barthes

Barthes (1978; 1964) analisa o papel da imagem em dois momentos distintos. Ao tratar da fotografia de imprensa (BARTHES, 1968), afirma que entre a imagem e o objeto que representa existe uma redução, seja de proporção, de perspectiva ou de cor, que não indica, contudo, uma transformação. A imagem na fotografia possuiria uma primeira mensagem, denotada, que é analógica, e a ela seriam acrescentadas informações outras, que não são percebidas pelo olhar. Esse 'algo mais' seria o sentido conotativo da imagem, construído culturalmente. O código de conotação é histórico, cultural, e os signos possuem sentido em relação ao seu uso dentro de uma dada sociedade. A leitura de uma fotografia é, por isso, histórica e depende dos conhecimentos do leitor.

Em relação à interação entre texto e imagem, o autor faz três observações. A primeira é que o texto se constitui como uma mensagem parasita, destinada a conotar a imagem, atribuindo-lhe um ou vários significados outros. Em segundo lugar, o efeito de conotação não seria o mesmo em diferentes modos de apresentação do discurso. Segundo Barthes, a denotação fotográfica 'inocenta' a conotação da linguagem. Por último, entre a imagem e a estrutura linguística sempre são elaborados significados segundos. Em geral é o texto que amplifica o conjunto de conotações já incluídas na fotografia; outras vezes, ele pode produzir significados novos que de algum modo se projetam retroativamente na imagem; outras vezes ainda, o texto pode mesmo contradizer a imagem, produzindo uma conotação compensatória.

Ao analisar a publicidade, Barthes (1964) afirma que ela é composta por uma mensagem linguística, uma icônica denotada e outra icônica conotada. O autor (1964, p. 44)

---

<sup>8</sup> "dont les variantes facultatives prévalent sur les traits pertinents"

aponta duas funções da mensagem linguística em relação à mensagem icônica: ancoragem e revezamento (*relais*). A função de ancoragem é em geral exercida pelo texto escrito e nos ajudaria a identificar os elementos presentes em uma imagem. Por ser a imagem polissêmica, caberia ao leitor escolher alguns de seus significados possíveis e ignorar outros, e o texto escrito teria a função de dirigir o leitor entre esses possíveis significados da imagem. Na mesma linha, Eco (1970) afirma que muitas vezes o signo icônico é acompanhado de um texto escrito devido ao fato de aquele aparecer impregnado por uma certa ambiguidade, pois denota mais facilmente o que é universal e não o particular; por esse motivo, a imagem necessita, muitas vezes, ser ancorada pelo texto verbal.

Mais rara, a função de revezamento é encontrada principalmente nos desenhos humorísticos e nas histórias em quadrinhos. Nesses casos, a palavra e a imagem encontram-se em uma relação de complementaridade, na qual a palavra não tem a função de simples elucidação e acrescenta sentidos à imagem. As funções de ancoragem e revezamento podem coexistir, mas a predominância de uma ou de outra traz implicações diferentes.

### 2.1.3 A composição da imagem e sua leitura

A linguagem verbal se estrutura de forma linear; na cultura ocidental, sua leitura ocorre de cima para baixo e da esquerda para a direita, estabelecendo um itinerário que focaliza seguidamente, um a um, cada enunciado. Já o enunciado icônico, apesar de, em muitos casos, poder ser sequenciado, se apresenta por inteiro, de uma só vez, a partir de signos organizados concomitantemente, dentro de uma mesma superfície. O enunciado icônico não se organiza, portanto, de forma linear, mas de forma superficial.

A imagem possui vários elementos, cuja coerência surge a partir das relações que são estabelecidas entre eles. Almeida (1999, p. 29) afirma que "qualquer forma expressiva ou parte do discurso pode adquirir um novo sentido, de acordo com o *fundo* em que estiver inserida e com as relações que se estabelecerem então". A articulação dos elementos presentes na imagem também é abordada pelo Grupo Mu, em seu *Tratado del signo visual*, (apud RAMOS, 2007, p. 78). Para o Grupo, o signo visual seria reconhecido tanto por suas características quanto pelas "relações que mantém com outras unidades visuais e com os elementos que integram seu significante". Desse modo, os olhos e o nariz se relacionam para, juntos, comporem a cabeça e esta, por sua vez, articula-se a outros elementos de modo a formar o corpo.

Ainda segundo o Grupo Mu, um signo visual agrega o elemento icônico e o elemento plástico. O icônico resulta de um processo de transformação feito pelo produtor da imagem a partir de uma imagem 'real', e a dificuldade do leitor em identificar a imagem analogicamente será maior ou menor, proporcionalmente à transformação ocorrida. O elemento plástico engloba as variações de cor, forma e textura. Esses signos seriam percebidos por meio de um contorno, que delinea o limite da figura e é, ao mesmo tempo, parte dela, facilitando a percepção do signo icônico em relação ao fundo. Ramos (2007) afirma que o contorno das figuras tem também um caráter sógnico, pois pode apresentar relação entre significado e significante, como quando os balões das HQ indicam fala em voz baixa ou gritos ao serem representados com o contorno em forma de linhas pontilhadas ou pontiagudas, respectivamente; ele propõe então o termo *signo de contorno*.

Romualdo (2000) afirma que as informações dos textos visuais, por serem veiculadas sobre o plano, possuem duas dimensões (altura e largura). A profundidade (terceira dimensão), que é percebida em alguns desenhos, está sempre implícita e nunca explícita, pois pode apenas ser sugerida através da técnica da perspectiva. A noção de movimento também pode ser sugerida na imagem através da utilização de recursos gráficos, como a linha cinética, como veremos mais adiante. O autor afirma ainda que as imagens são compostas de formas mais reduzidas como os pontos, as linhas e as massas (superfícies escuras ou hachuras). Esses elementos, quando combinados, "formam um sintagma icônico, no qual cada elemento terá valor em relação ao outro" (ROMUALDO, 2000, p. 23).

Com relação às imagens, podemos então resumir que elas possuem signos icônicos, plásticos e de contorno, cada um com um significante imagético, percebido cognitivamente, e um significado apreendido no contexto sociointeracional, podendo apresentar diferentes graus de expressividade. A profundidade pode ser sugerida através da perspectiva, e o movimento, através de recursos gráficos. O sentido global depende da relação entre os signos que se combinam no sintagma icônico e se baseia na percepção cognitiva e nas inferências do leitor.

Para Cagnin (apud RAMOS, 2007), os códigos utilizados nos quadrinhos podem ser de ordem visual ou verbal, embora afirme que, em uma classificação mais rigorosa, poder-se-iam utilizar os termos visual linguístico e visual icônico, já que as letras também são apreendidas pelo olhar. Com relação ao visual linguístico, o signo verbal escrito, como afirma Ramos (2007), por ser representado por um conjunto de letras, possui também um caráter visual, muitas vezes importante para a construção do sentido dentro do contexto. As letras são, portanto, imagens e podem não só atuar como condutores de um conteúdo como também

adquirir diferentes graus de expressividade. O caráter visual das letras fica evidente quando, por exemplo, mudamos a fonte, o tamanho, a espessura ou a inclinação dos caracteres de uma ou mais palavras de um texto escrito. O signo verbal escrito, portanto, agrega em seu significante elementos visuais simbólicos e convencionais, pode adquirir diferentes graus de expressividade e é também apreendido contextualmente.

#### 2.1.4 Icônico e verbal nos quadrinhos

Pensando, então, nos quadrinhos, podemos afirmar que eles são compostos por diferentes signos. Os signos icônicos caracterizam-se por seu caráter analógico – o desenho de um cachorro, por exemplo, deve se “parecer” com um cachorro –, mas essa analogia traz sempre em si algum grau de codificação. Se o desenho de um cachorro parece com o animal que representa é porque convencionou-se, por exemplo, que o desenho de um círculo em um determinado contexto icônico poderia representar um olho, apesar de não possuir exatamente as características de um olho e de não ser, efetivamente, um olho. Além disso, haverá sempre uma redução na representação de um cachorro em um determinado quadrinho, de modo que apenas as características que se mostrarem relevantes para o reconhecimento e interpretação da imagem 'cachorro' dentro daquele contexto serão representadas. Assim, ora será mais pertinente acentuar seu tamanho – e diferenciar um cachorro de uma vaca, por exemplo –, ora o formato de suas orelhas – para distingui-lo de um gato –; em outros momentos será importante marcar determinados hábitos ou características que muitas vezes atribuímos aos cachorros, como o fato urinarem em postes ou de, quando treinados, pegarem objetos arremessados. Vale lembrar que tanto a forma de seleção quanto o modo de representação e interpretação dessas imagens podem variar culturalmente e, por isso, sua significação vai depender do conhecimento de mundo do leitor.

Nos quadrinhos, o sentido das imagens é construído a partir da articulação entre os diferentes signos, dentro do contexto sugerido. O signo icônico se articula com relação a outros signos e consigo mesmo. Desse modo, figuras de pessoas se relacionam entre si e com o resto do desenho, e, na composição da figura do rosto de cada uma delas, a boca se relaciona com os olhos e com as outras partes do corpo desenhadas. Ao desenho propriamente dito, são atribuídos sentidos segundos, que são sugeridos pelo autor e interpretados pelo leitor através de seu conhecimento de mundo e sua cultura. O desenho de um homem alto, magro e loiro vestindo um terno, além dessas informações, pode também sugerir ao leitor ocidental um

determinado padrão de beleza e um grau de prestígio econômico e social, o que talvez não acontecesse da mesma maneira com um leitor oriental.

Mas, além dos desenhos, encontramos também nos quadrinhos textos escritos. Os signos verbais escritos reproduzem os elementos da fala dos personagens ou as indicações da instância textual narradora e, com menos frequência, do autor, e podem tanto direcionar o leitor para uma interpretação sugerida pela imagem quanto abrir-lhe novas possibilidades de interpretação. As letras podem adquirir diferentes graus de expressividade, indicando, por exemplo, voz alta, quando grafadas em caracteres grandes e/ou em negrito. Nesse sentido, são também interpretadas como imagens, adquirindo um certo grau de iconicidade. O verbal relaciona-se com os desenhos dos quadrinhos, podendo fixar um determinado sentido ao desenho, alargar suas possibilidades de interpretação ou mesmo anular seu sentido inicial.

Uma vez discutidas as características das imagens e relativizados tanto seu caráter analógico quanto o caráter arbitrário da representação escrita do verbal e uma vez iniciada a discussão em torno dos quadrinhos, resta-nos aprofundar como e a partir de que elementos o icônico e o verbal se articulam nos quadrinhos.

## 2.2 OS QUADRINHOS E SEUS PRINCIPAIS ELEMENTOS

Os quadrinhos possuem uma *linguagem própria e autônoma*. Essa ideia é sustentada por diferentes autores, como Eco (2006), Eisner (2001), Vergueiro (2006b) e Ramos (2007), entre outros. Para esse último, "eles possuem uma 'gramática' própria, um conjunto de convenções que ao mesmo tempo incorporam e identificam os quadrinhos", de modo que "ler histórias em quadrinhos seria dominar essas convenções" (RAMOS, 2007, p. 171). O termo *gramática dos quadrinhos* parece ter sido introduzido por Eisner (2001, p. 8), para quem "os quadrinhos empregam uma série de imagens e símbolos reconhecíveis. Quando são usados vezes e vezes para expressar ideias similares, tornam-se uma linguagem." De modo semelhante, Eco (2006, p. 144-145) afirma que, nos quadrinhos, "os elementos iconográficos compõem-se numa trama de convenções mais ampla, que passa a constituir um verdadeiro repertório simbólico, e de tal forma que se pode falar numa *semântica da história em quadrinhos*" (grifo nosso). Vergueiro (2006b, p. 31) fala na necessidade de uma *alfabetização na linguagem dos quadrinhos* para que se possa compreendê-los. Essa autonomia dos quadrinhos, no entanto, não significa em nenhum momento que eles se constituam como uma linguagem isolada, sem qualquer ponto de contato com outras linguagens. Ao contrário, estão

em diálogo constante com o cinema, o teatro, a fotografia, a pintura e a literatura, por exemplo.

### 2.2.1 Preliminares sobre os quadrinhos

A primeira e talvez mais importante característica dos quadrinhos é a articulação do que está *escrito textualmente* com o que está *representado iconicamente*. É o que já afirmava Töpffer, em 1937, para quem, em um quadrinho, “os desenhos, sem o texto, teriam apenas um significado obscuro; o texto, sem os desenhos, não significaria nada”<sup>9</sup> (apud PEETERS, 1993, p. 26). A *associação do verbal com o icônico* é apontada por inúmeros autores como sendo a principal característica dos quadrinhos, como podemos observar na definição de Peeters (1993, p. 17):

A HQ [história em quadrinhos] possui uma linguagem coerente na qual esses dois elementos [o verbal e o visual] se ligam de maneira indissociável. Não se trata nem de legendas nem de ilustração, mas de uma verdadeira complementaridade entre o legível e o visível, duas instâncias que assumem cada qual o seu papel na narrativa<sup>10</sup>.

Para Almeida (1999 p. 35), a HQ "emprega um conjunto de códigos específicos, sendo o mais característico deles a *linguagem icônica*. Da utilização e do reconhecimento desses códigos depende sua legibilidade". Para o autor, há uma predominância do icônico sobre o verbal, que pode ser evidenciada por três fatores principais: (1) a divisão das páginas em vinhetas, independentemente de haver enunciado verbal ou não, é determinada pelos enunciados icônicos; (2) a camada icônica, geralmente, fornece um maior número de informações do que a camada verbal; (3) os enunciados verbais estão na maioria das vezes subordinados aos enunciados icônicos (ALMEIDA, 1999, p. 59-60).

A *vinheta* é a menor unidade dos quadrinhos. Sua leitura obedece às mesmas regras da dos textos verbais. Da esquerda para a direita, nos países ocidentais; da direita para a esquerda, nos países orientais. Esse percurso também rege a leitura dentro de cada uma das vinhetas em relação aos enunciados verbais. Dentro das vinhetas encontram-se, em princípio, os enunciados verbais e icônicos da instância narradora e dos personagens.

---

<sup>9</sup>"Les dessins, sans ce texte, n'auraient qu'une signification obscure; le texte, sans les dessins, ne signifierait rien."

<sup>10</sup>"La BD est un langage cohérent où ces deux éléments [o verbal e o visual] se lient de manière indissociable. Il n'est pas question ni de légendes ni d'illustration, mais bien d'une véritable complémentarité entre le lisible et le visible, deux instances qui assument chacune leur part de narrativité."

As questões relativas aos enquadramentos, planos, ângulos, formato, representação de personagens e cenário, utilização de figuras cinéticas etc. estão ligados à utilização da *linguagem icônica*. Como observa Almeida (1999, p. 36-37), pode-se ter a falsa impressão de que os enunciados icônicos, por seu caráter analógico, não se constituam como um discurso articulado "devido ao fato de não se perceber neles uma voz linear como aquela característica do discurso verbal, mas apenas formas visuais, espalhadas na superfície da vinheta, como se fossem mais um cenário para a representação do que a própria representação". Ao contrário do que pode às vezes parecer, *os enunciados icônicos fazem parte de um discurso articulado*, e, na maioria das vezes, vinculam-se à instância do narrador, que materializa seu discurso preferencialmente através do desenho. Outras vezes, no entanto, podem estar vinculados aos personagens.

Já a *linguagem verbal* se manifesta principalmente para indicar a fala ou pensamento dos personagens; indica também as intervenções do narrador, os diversos sons envolvidos nas narrativas e outras manifestações verbais, como gráficos, cartazes, cartas etc. A *fala dos personagens* aparece em geral dentro de *balões*, e as *intervenções do narrador*, no interior de *filetes*, pequenos retângulos costumeiramente encontrados no canto superior esquerdo da vinheta. Além de veicularem o conteúdo linguístico propriamente dito, os enunciados verbais também são utilizados para representar, entre outros, os silêncios, as hesitações, o aumento ou diminuição do tom de voz ou o ritmo da fala dos personagens, de acordo com sua posição, seu estilo gráfico e seu tamanho. Para Peeters (1993, p. 30), "o texto diz tanto pelo seu tamanho, sua forma e sua posição na imagem quanto pelo seu conteúdo"<sup>11</sup>.

### 2.2.2 As vinhetas e sua leitura

A organização dos quadrinhos difere das narrativas convencionais por serem estes compostos por vinhetas (ou quadrinhos) que nos são apresentadas concomitantemente e dentro de uma mesma superfície. Como na fotografia, no quadrinho "agrupam-se cenário, personagens, fragmentos do espaço e do tempo. Tudo é encapsulado (termo utilizado por Eisner, 1989, p. 38 [usamos a edição de 2001]) dentro de um conjunto de linhas, formando um retângulo, quadrado, esfera ou outro formato" (RAMOS, p. 173). Nas palavras de Vergueiro (2006b, p. 35), "o quadrinho ou vinheta constitui a representação, por meio de uma

---

<sup>11</sup> "le texte dit autant par sa taille, sa forme, sa position dans l'image que par son seul contenu"

imagem fixa, de um instante específico ou de uma sequência interligada de instantes que são essenciais para a compreensão de uma determinada ação ou acontecimento".

A leitura das vinhetas não é linear, mas superficial. Nos quadrinhos compostos por mais de uma vinheta, não consideramos cada uma delas isoladamente. A página é apreendida, primeiramente, como um todo, e só então é feita a leitura de cada uma das vinhetas. Nesse momento, no entanto, as vinhetas não são consideradas separadamente: cada uma delas está ligada à vinheta precedente e à próxima e, ao ser lida, pode interferir na interpretação das outras, no que Peeters (1993, p. 19) chamou de efeito dominó. Portanto, a partir das informações de uma vinheta, redimensionamos as anteriores e prevemos as subseqüentes; ao passarmos para a vinheta seguinte, confirmamos, ou não, nossas expectativas, retomando a vinheta anterior e prevendo a próxima.

Em quadrinhos com fins humorísticos, geralmente a última vinheta se distingue das anteriores por contrariar as expectativas alimentadas pelo autor ao longo do texto para o que seria um provável desfecho e, por isso, tem um papel decisivo na construção do humor. A interpretação da camada visual de cada uma das vinhetas suscita a inferência de várias hipóteses, que, em sua maioria, se sustentam até a última vinheta, quando uma informação inesperada conduz a um final diferente daquele geralmente esperado em situações semelhantes à representada, o que produz o efeito surpresa característico do humor. Quando há uma única vinheta, esse procedimento é condensado no espaço da vinheta e é em geral a última fala do personagem que rompe com as expectativas do leitor.

O formato das vinhetas é normalmente quadrado ou retangular, e sua superfície é explorada graficamente. Além disso, as vinhetas são justapostas umas às outras e, em geral, são contornadas externamente por traços perpendiculares que recortam a página. Quando não há traços, é a própria ocupação da página pelo desenho que delimita as vinhetas. A "justaposição funciona como fator de estruturação textual, pois indica a ordem da leitura, delineando o percurso do fluxo narrativo" (ALMEIDA, 1999, p. 36). O formato das vinhetas é bastante diversificado; há preferência pelas formas retangulares ou quadradas, embora se possa, mais dificilmente, encontrar outros formatos, como o circular ou o diagonal. As charges, como se sabe, são na maioria das vezes compostas de uma única vinheta, que apresenta quase que invariavelmente um formato convencional.

A exploração do espaço através das vinhetas pode variar bastante, de acordo com o gênero específico, não só com relação ao formato da vinheta, mas também com relação ao seu tamanho e quantidade, dependendo do espaço necessário para a representação dos conteúdos a serem narrados, das imposições de espaço do suporte e da intenção do artista. Há quadrinhos



que se estendem por várias páginas, cada uma com várias vinhetas, de tamanhos e formatos fixos ou variados, como é o caso das HQ de aventura; outros se desenvolvem em quatro ou cinco vinhetas, na maioria das vezes com tamanho e formato fixos, que ocupam uma pequena parte de uma página, como nas tirinhas. O tamanho da vinheta das charges e cartuns, apesar de variável, é em geral reduzido em relação ao tamanho da página em que se encontra e seu formato dificilmente se altera. No entanto, apesar das imposições do gênero, há sempre uma margem de manobra que dá ao autor alguma liberdade em relação ao tamanho e ao formato e, até mesmo, à quantidade de vinhetas. A vinheta pode, assim, refletir a ênfase dada aos conteúdos representados pelo autor.

Com relação às bordas das vinhetas, podemos afirmar que elas são formadas por diversos traços que constituem um signo de contorno. Vergueiro (2006b) utiliza o termo linha demarcatória para se referir à borda do quadrinho; já Eisner (2001) prefere chamá-la de contorno do quadrinho. Segundo Ramos (2007, p. 178), a linha demarcatória limita graficamente a área na qual se desenvolve a história e, nas narrativas com mais de uma vinheta, indica o momento em que se passa aquela cena, possuindo, portanto, uma dupla função. O tipo de contorno mais usado é a linha reta, que indica o momento presente vivido pelos personagens, independente da época histórica em que esse momento se insere. Pode-se também encontrar outras possibilidades de contorno, nas quais um signo visual cumpre a função de contorno ao mesmo tempo em que fornece informações visuais de outro tipo. As linhas pontilhadas em geral indicam o tempo passado ou, em outros casos, sonho; contornos em forma de nuvem ou ondulados também são utilizados para representar o sonho. A ausência de linha demarcatória não dificulta a leitura, pois pode facilmente ser imaginada pelo leitor.

O quadrinho de *Calvin e Haroldo* (WATTERSON, 2007, p. 124) reproduzido a seguir pode ilustrar o que vimos afirmando acerca das vinhetas. O quadrinho como um todo nos dá uma visão geral da história: os dois personagens passeiam ao ar livre enquanto conversam. A leitura de cada vinheta deve ser feita segundo as convenções ocidentais, de cima para baixo e da esquerda para direita, pois, caso contrário, o entendimento será prejudicado. Conforme se avança na leitura de cada quadrinho, obtêm-se informações que ajudam a compor a narrativa. A primeira vinheta, pela sua representação icônica e pelo discurso do personagem Haroldo, indica que os personagens estão no outono. Essa vinheta, de certo modo, "acolhe" em seu interior as três seguintes e, com isso, produz um efeito de contextualização destas; ela "irradia" um cenário em que as vinhetas seguintes se apoiam. Enquanto Haroldo gosta da estação (segunda vinheta) Calvin, ao contrário, não gosta do outono, pois é uma estação melancólica que marca o final do verão e prepara para os dias difíceis do inverno (terceira e

quarta vinhetas). Haroldo, então, filosofa, afirmando que, para darmos valor às coisas boas, elas não podem durar para sempre (quinta vinheta), e, na vinheta seguinte, Calvin parece parar um instante para refletir sobre o comentário do amigo. É interessante notar que o momento de reflexão de Calvin é representado em completo silêncio e pode também ser entendido como um momento que o autor dá ao leitor (que, nessa vinheta, não despende esforço na decodificação do verbal) para uma reflexão sobre as palavras de Haroldo. Tudo parece aqui preparado para um desfecho no qual os dois amigos concordam que o sofrimento é necessário para que se valorize a alegria e a felicidade.



Figura 2-1 - Quadrinho de Calvin e Haroldo.

No entanto, a última vinheta se caracteriza por uma dupla quebra de expectativas, uma menor e a outra mais acentuada. Primeiramente, Calvin não se alinha com o posicionamento de Haroldo, afirmando que continua preferindo que fique tudo sempre perfeito. Em segundo lugar, o próprio Haroldo mostra que sua posição, de fato, não coaduna com o que acabara de dizer, pois o outono deixa a torta de maçã mais saborosa, o que representa uma alegria e não um sacrifício. Há aqui uma passagem do nível "filosofia" para o nível "das necessidades corporais" que aproxima dos planos normalmente distantes, espiritual e o material, e promove

uma inversão do superior em inferior. Além disso, a incompatibilidade entre a última afirmação de Haroldo e a "lição de moral" que havia dado anteriormente ao amigo conduz a narrativa a uma situação inusitada, rompendo com as expectativas suscitadas anteriormente no leitor e possibilitando a construção do humor no universo extratextual.

Podemos ainda observar uma ocupação bastante diversificada da página. Há vinhetas de diversos tamanhos e, além das vinhetas em formato convencional (quadrado ou retangular), a penúltima vinheta possui formato de círculo, o que mostra uma intenção do autor em distingui-la das outras. De fato, o formato diferenciado dessa vinheta pode ser entendido como uma tentativa de chamar a atenção do leitor em relação ao momento de reflexão do personagem, preparando-o para a vinheta final.

Também as linhas de contorno das vinhetas se apresentam de modo diversificado: a primeira vinheta, que introduz a narrativa, possui um contorno mais grosso e colorido, parecido com uma moldura de quadro; as três vinhetas subsequentes, em que os dois personagens justificam o fato de gostarem ou não do outono, possuem um contorno convencional; a vinheta em que acontece a reflexão de Calvin possui o mesmo contorno da primeira; finalmente, a última vinheta e a vinheta em que Haroldo filosofa não possuem contorno. As diferentes formas de contorno (ou falta dele) da vinheta são, mesmo que intuitivamente, levadas em conta tanto no momento da produção quanto da leitura de um quadrinho.

#### 2.2.4 Tempo, espaço, movimento e som nos quadrinhos

Nos quadrinhos, o *tempo* pode ser indicado de diversas formas, sendo uma delas a quantidade e a disposição das vinhetas. No entanto, o tempo pode também ser sugerido em uma única vinheta. É o que ocorre quando ela não capta apenas um instante, mas expressa "vários momentos que, vistos em conjunto, dão a ideia de uma ação específica" (VERGUEIRO, 2006b, p. 35). Desse modo, por exemplo, o momento em que um personagem dá um soco em um outro pode ser representado no mesmo quadrinho no qual aquele que levou o soco cai no chão e um terceiro personagem, que vê a cena, grita, como acontece no exemplo dado por Vergueiro (2006b, p. 35) que reproduzimos na página a seguir. Há, nesses casos, uma espécie de condensação temporal que é obtida através da representação simultânea de conteúdos reconhecidamente sucessivos.



Figura 2-2 - Vinheta-exemplo dada por Vergueiro

Uma outra forma de indicar o tempo decorrido através de um único quadrinho diz respeito à disposição e ao tamanho dos balões. Em uma vinheta com muitos balões ou com balões com falas longas, infere-se que a cena dure pelo menos o tempo necessário para que os enunciados contidos nos balões sejam pronunciados, assim como uma vinheta com tamanho maior também pode indicar uma duração de tempo maior. Na tira reproduzida a seguir (QUINO, 1993, p. 52), a extensão temporal das cenas representadas em cada uma das vinhetas pode ser inferida pelo conteúdo dos balões, o que reforça o caráter verborrágico que se atribui ao personagem do pai: na primeira vinheta, confere-se à cena uma duração relativamente curta, mas suficiente para que Mafalda comece a fazer uma pergunta que não conclui, ao ver o sinal de reprovação da mãe; nas duas vinhetas seguintes o tempo decorrido é sugerido pela extensão da fala do pai; finalmente, na última vinheta, o tempo é sugerido tanto pelo tamanho da fala do pai quanto pelo diálogo travado por Mafalda e sua mãe. Deve-se ressaltar que, a ideia de tempo decorrido é igualmente sugerida durante a transição de uma vinheta para a outra. Além disso, o tempo também pode ser indicado através de recursos usados para dar movimento, como ocorre com as linhas cinéticas, que, ao indicarem a queda de uma pessoa ou objeto, pressupõem igualmente uma certa duração temporal.



Figura 2-3 - Tira de Mafalda

A caracterização do *espaço* pode ocorrer de muitas maneiras, variando desde uma imagem de paisagem até a de um outro planeta. Ele é em geral cercado por uma da linha de contorno e engloba elementos como distância, proporção, afastamento e volume e é representado através de diferentes *planos* e *ângulos*.

A lacuna existente entre um quadrinho e outro, chamada por Cirne (*apud* RAMOS, 2007, p. 205) de hiato, contém uma *elipse*, que pode ser tanto espacial quanto temporal e que impõe a leitura de imagens ocultas ou subentendidas entre esses quadrinhos. Assim, cada vinheta pressupõe um momento anterior e um posterior, um antes e um depois. Esse efeito elíptico exige do leitor, para sua interpretação, o acréscimo de informações à narrativa, e permite uma maior participação deste, que preenche mentalmente os vazios deixados antes e depois das vinhetas. Essas informações que o leitor acrescenta em sua interpretação são obtidas em um processo de inferência que ele faz ao comparar o contexto sugerido nos diferentes quadrinhos. Na tira de Mafalda que nos serviu de exemplo para ilustrar a ideia de tempo decorrido em uma única vinheta, por exemplo, a observação do conteúdo representado nos diferentes quadrinhos provoca no leitor inferências relativas ao tempo e sugerem a ocorrência de dois grandes hiatos tanto temporais quanto espaciais. Primeiramente, na passagem da segunda para a terceira vinheta, pois os personagens, antes sentados no sofá, agora já se sentaram à mesa e estão fazendo a refeição. Em seguida, na passagem da terceira para a quinta vinheta, pois os personagens já jantaram e se preparam agora para dormir.

As figuras desenhadas nos quadrinhos são estáticas, mas são capazes de sugerir movimento a partir de diferentes recursos. Segundo Cagnin (*apud* RAMOS, 2007, p. 188) a ideia de movimento é sugerida através de dois tipos de relações. O primeiro tipo é o do todo (corpo) em relação a suas partes, no qual "podem adquirir representação de movimento a cabeça, os olhos, as sobrancelhas, a boca, o tronco do corpo, os braços, a mão (em relação aos braços, segurando algum objeto ou no movimento dos dedos), as pernas, os pés, os cabelos." (RAMOS, 2007, p. 189). Na charge reproduzida na página a seguir, o movimento do personagem é sugerido pela posição que seus membros superiores e inferiores ocupam em relação ao resto de seu corpo e pela própria posição do corpo que é representado inclinado para frente, o que nos permite compreender que ele está correndo.



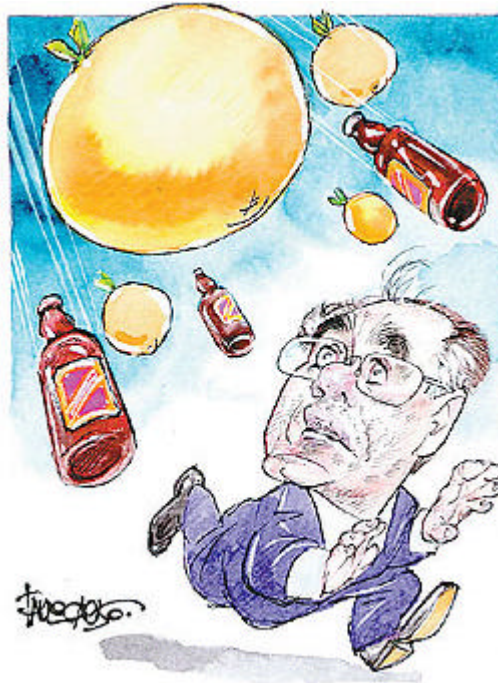


Figura 2-4 - Charge de Paulo Caruso. Jornal do Brasil, 09/08/07.

O segundo modo de sugerir movimento diz respeito à utilização das linhas cinéticas, também chamadas de figuras cinéticas, uma série de artifícios que sugerem ao leitor a velocidade relativa a objetos ou corpos. É o caso da charge a seguir, na qual o deslocamento do projétil-brigadeiro impulsionado pela arma-pepino é sugerido a partir da utilização de linhas cinéticas.

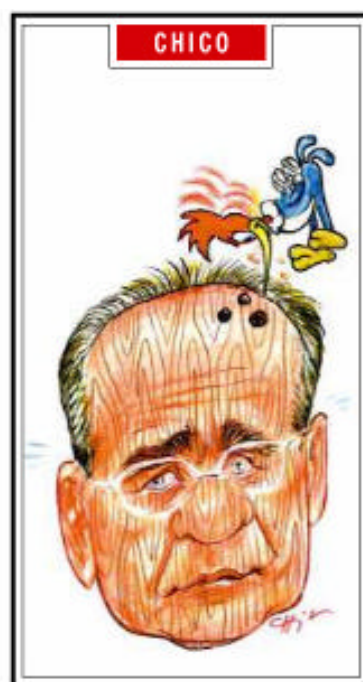


Figura 2-5 - Charge de Ique. Jornal do Brasil, 07/08/2007.

Ramos (2007, p. 191) acrescenta um terceiro tipo àqueles assinalados por Cagnin: a utilização do próprio corpo como estratégia de movimento, seja através do desenho do corpo por várias vezes consecutivas, de modo a sugerir diferentes momentos, seja com a reprodução do contorno do corpo ou de parte dele mais de uma vez em uma mesma sequência. É o que ocorre, respectivamente, nos dois exemplos a seguir em relação, no primeiro caso (RAMOS, 2007, 192), ao personagem Calvin e, no segundo, ao personagem Pica-Pau.



**Figura 2-6 - Vinheta-exemplo dada por Ramos.**



**Figura 2-7 - Charge de Chico Caruso. O Globo, 08/08/2007.**

Também os diferentes sons e ruídos podem ser representados nos quadrinhos, o que pode ser feito através de sinais gráficos ou verbalmente, com o auxílio das *onomatopeias*. Vergueiro (2006b, p. 62) as define como "signos convencionais que representam ou imitam um som por meio de caracteres alfabéticos". Apesar de não constituírem uma convenção gráfica específica dos quadrinhos, "a plasticidade e a sugestão que as onomatopeias neles assumiram" (VERGUEIRO, 2006b, p. 63) são aspectos próprios à linguagem dos quadrinhos. Para Romualdo (2000, p. 32) "o uso das onomatopeias, uma variante do código sonoro, confere às histórias em quadrinhos o caráter de mensagens audiovisuais, permitindo uma comunicação mais densa e direta". Não existe uma regra para a criação de onomatopeias; elas dependem da necessidade de representação e da criatividade do autor e, quando utilizadas repetidas vezes, terminam incorporadas à linguagem dos quadrinhos. As onomatopeias podem

variar de país para país, uma vez que as diferentes culturas representam diferentemente os diversos sons, de acordo com a percepção que têm deles e com o idioma que utilizam. Pode-se também importar onomatopeias, como acontece com a representação de sons a partir de convenções características da língua inglesa em quadrinhos brasileiros.

As onomatopeias podem figurar dentro dos diálogos e estar vinculadas aos personagens, ou fazer parte do discurso do narrador, como ocorre, por exemplo, em relação ao som do bater de uma porta, da queda de um objeto ou do disparo de uma arma. Quando vinculadas ao narrador, são grafadas perto do local em que ocorre o som que representam e, quando vinculadas aos personagens, podem aparecer dentro dos balões ou seguir as mesmas convenções das anteriores. Em ambas as situações, o aspecto visual da onomatopeia poderá agregar outros sentidos além da representação de um determinado som. Podemos observar, na primeira charge reproduzida a seguir, uma onomatopeia atribuída ao personagem, que pede silêncio, e, na segunda, a ocorrência de três onomatopeias vinculadas ao narrador, que busca reproduzir com elas o barulho das mãos dos jogadores batendo na bola.

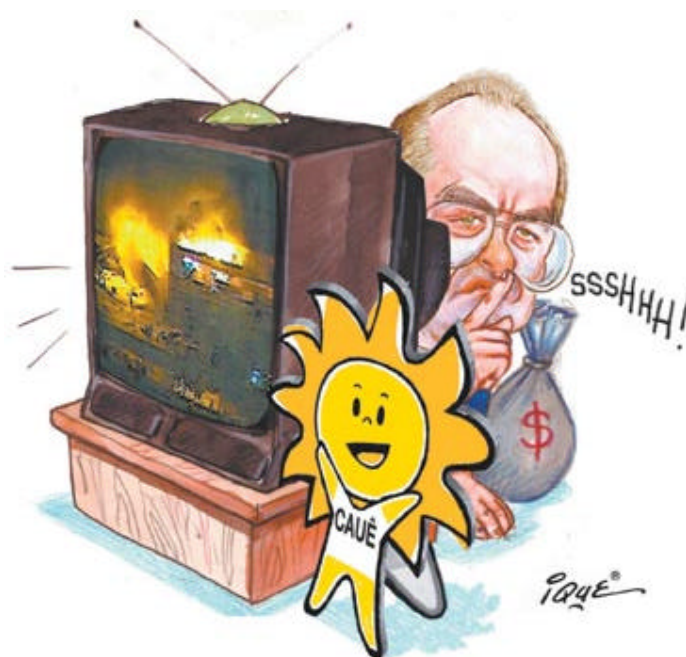


Figura2-6 - Charge de Ique. Jornal do Brasil, 24/07/2007.





Figura 2-7 - Charge de Aroeira. O Dia, 25/07/2007.

#### 2.2.4 As instâncias discursivas textuais e extratextuais

As relações que se estabelecem dentro dos universos *textual* e *extratextual*, bem como aquelas que se estabelecem entre esses dois universos podem ser melhor compreendidas se levarmos em conta a *noção de camadas* (CLARK, 2000). Ao usar a linguagem, o fazemos em determinados cenários, aos quais, muitas vezes, podem ser acrescentados outros cenários, situados em um segundo nível. É como se existissem duas camadas, uma primária, referente às pessoas e ações que se desenrolam ali e naquele momento; outra secundária, erigida sobre a primeira e referente a pessoas e ações enquanto assunto abordado ou conteúdo representado. É o que ocorre, por exemplo, quando, durante uma conversa, o locutor conta uma piada ou uma história. Temos, então, duas camadas: a camada 1, camada inicial de qualquer conversa, que é constituída por "pessoas de verdade fazendo coisas de verdade" (CLARK, 2000, p. 61); e a camada 2, construída sobre a primeira, que constitui um outro espaço, na maioria da vezes, hipotético. Nas palavras de Clark (2000, p. 61):

A camada 1 está no nível do solo, representando o mundo de fato, presente em todas as formas de uso da linguagem. A camada 2 é um palco temporário, construído sobre a camada 1 para representar um segundo domínio. Como em um palco de teatro, as personagens desempenham ações em plena visão dos participantes da camada 1. Como em um palco de teatro elas não podem saber que a camada 1 sequer existe.

Tal como observou Ferreira (2006), nos quadrinhos, *a primeira camada representa o universo extratextual, e a segunda camada, o universo textual*. Desse modo, autor e leitor são os participantes ratificados da primeira camada, e narrador, narratário e personagens, os da

segunda. Cada uma dessas camadas faz parte de circuitos distintos, embora a segunda camada faça parte do conteúdo da primeira. Os participantes da primeira camada não aparecem formalmente no texto, embora se possam observar vestígios da presença indireta do autor através ou em torno da narrativa, pois, nos bastidores do processo ficcional, "ele determina de que forma e através de que recursos fará intervir o narrador" (ALMEIDA, 1999, p. 51). As instâncias discursivas da segunda camada (narrador e personagens) são todas criadas pelo autor e a elas podem ser atribuídos enunciados icônicos e verbais.

O narrador é a instância discursiva que assume o processo narrativo, contando uma história a um interlocutor virtual, o narratário. O leitor do texto se encontra fora da narrativa e, por isso, não está acessível ao narrador. Como o narrador não manifesta consciência estilística, escolhas dessa ordem sugerem a presença do autor, que, ao fazer determinadas escolhas, dará um tom ao discurso do narrador. A presença do autor é, portanto, indireta e pode ser observada na forma como ele faz intervir o narrador e nos recursos que ele utiliza para isso. Quando presentes, os enunciados verbais do narrador balizam o desenrolar do enredo para o leitor, tornando-lhe acessíveis conteúdos de difícil representação visual. Já seus enunciados icônicos são transcritos diretamente sobre a superfície da vinheta e, ao contrário do que pode parecer, como já assinalamos, constituem um discurso articulado.

Os personagens são o objeto da narração, ou seja, o conteúdo do ato narrativo, e, ao mesmo tempo, instâncias discursivas. A eles são em geral atribuídos enunciados, sobretudo verbais, que são transcritos junto aos desenhos, na maioria das vezes envolvidos por balões, ou, em outros casos, espalhados sobre a superfície da vinheta. No entanto, esses enunciados incluem-se no discurso icônico do narrador.

As expressões faciais e corporais dos personagens são elementos importantes para caracterizá-los. "As expressões faciais seguem um código universalmente aceito para evidenciar cada estado de ânimo, possibilitando expressar os mais variados sentimentos" (VERGUEIRO, 2006b, p. 53); os gestos também variam segundo as características que se quer representar no momento. O rosto e o corpo transmitem expressividade à imagem representada, o que pode ser reforçado por meio de elementos externos, chamados de sinais gráficos ou metáforas visuais. As metáforas visuais são "uma forma de expressar ideias ou sentimentos por meio de imagens" (RAMOS, 2007, p. 186), cujo sentido está diretamente ligado ao contexto da história (o desenho de uma gota pode significar preocupação, desespero ou esforço físico excessivo). Segundo Vergueiro (2006b, p. 54), as metáforas visuais podem ainda se constituir "em signos ou convenções gráficas que têm relação direta ou indireta com expressões do senso comum, como, por exemplo, 'ver estrelas', 'falar cobras e lagartos',

‘dormir como um tronco’ etc.". Na charge a seguir, por exemplo, várias metáforas visuais ajudam a intensificar a expressão dos quatro personagens representados. Indo da esquerda para a direita, as gotas desenhadas próximas ao rosto do primeiro e do segundo personagens ajudam a indicar medo da ameaça de agressão que sofrem do terceiro personagem; os traços ondulados que aparecem próximos à cabeça deste sugerem tensão ou exasperação; já as gotas próximas da face do quarto e último personagem podem sugerir tanto sua preocupação em impedir que a agressão ocorra quanto o esforço oriundo dessa preocupação.



Figura 2-8 - Charge de Leonardo, Extra, 12/08/2007.

Já na charge reproduzida na página a seguir, a dor que sofre um de seus personagens, na verdade, uma caricatura do presidente Lula, é reforçada por meio de uma metáfora visual composta pelo desenho de três estrelas próximas ao local no qual o personagem é golpeado pelo seu adversário, uma caricatura do então prefeito do Rio de Janeiro, César Maia. Vale frisar que o golpe representado é, na verdade, uma vaia, alusão à vaia que recebeu o presidente na abertura dos jogos olímpicos do Rio de Janeiro.

**TÁ COM DÓ?**



**Figura 2-9 - Charge de Aroeira. O Dia, 18/07/2007.**

A partir dos exemplos dados, pode-se observar que há uma gradação de iconicidade das metáforas visuais, que vão desde as menos icônicas, compostas por traços e pontos, até as mais icônicas, como o caso das estrelas, que sugerem que o personagem "viu estrelas", ou seja, sentiu uma dor muito grande ao ser golpeado.

As expressões faciais e corporais "têm de estar em perfeita sintonia com a imagem representada, de modo a reforçar o sentido pretendido." (RAMOS, 2007, 187-188). É comum as expressões serem estereotipadas, o que é explicado pela necessidade de reconhecimento, por parte do leitor, dos conteúdos representados. Esse seria o motivo pelo qual as tiras cômicas, em geral, lançam mão de personagens caricatos; seu formato reduzido demanda um reconhecimento rápido das informações visuais pelo leitor, sem necessidade de explicação verbal. Se os quadrinhos de natureza cômica têm uma tendência ao uso de personagens caricatos, as histórias de aventura apresentam preferencialmente uma representação mais realista dos personagens. A composição de um personagem traz uma gama de informações visuais sobre roupa, cabelo, formato do rosto e do corpo etc. que passa por algum tipo de estereótipo. Associa-se à figura do herói, um porte atlético e um rosto bonito, e à do vilão, feições más e/ou feias. Esses padrões de referência, que não são apenas estéticos, mas também comportamentais, devem ser compartilhados pelo autor e pelo leitor. Um bom exemplo, dado por Eisner e retomado por Ramos (2007, p. 194), de diferença entre o sentido sugerido por um desenho mais realista e um mais caricato é o que reproduzimos na página a seguir:



Figura 2-10 - Tira-exemplo dada por Eisner.

#### 2.2.4.1 O discurso verbal dos personagens

O discurso verbal dos personagens, na medida em que se encontra dentro da superfície da vinheta, se insere no discurso icônico do narrador, "como seu desdobramento, pois ilustra o comportamento enunciativo dos personagens representados iconicamente pelo narrador" (ALMEIDA, 1999, p. 56). Em geral, os diálogos dos personagens aparecem transcritos dentro do balão, mas podem também aparecer espalhados na superfície da vinheta, sem qualquer signo de contorno. Quando tal fato ocorre, como afirma Almeida (1999), a vinheta se torna mais leve, pois as falas dos personagens se integram de maneira menos codificada aos conteúdos narrados iconicamente.

Há muitas definições do termo *balão*, embora todas sejam, de certo modo, semelhantes no conteúdo. Romualdo (2000, p. 29) define balão como "um texto fechado em um volume delimitado por uma linha contínua. Esta linha engloba a totalidade dos caracteres tipográficos que representam as palavras ditas pelos personagens". De fato, os balões buscam "captar e tornar visível um elemento etéreo: o som" (Eisner, 2001, p. 26) No entanto, conforme nos lembra Eco (2006, p. 145), o balão pode representar tanto discurso expresso quanto discurso pensado. Como afirma Ramos (2007, p. 213), o balão "seria uma forma de representação da fala ou do pensamento, geralmente indicada por um signo de contorno, que procura recriar um solilóquio, um monólogo ou uma situação de interação conversacional". Desse modo, o balão representa, através de palavras, o discurso do personagem, seja o discurso efetivamente proferido com vistas a um ouvinte, seja aquele proferido em voz alta tendo a si mesmo como interlocutor, como no solilóquio, seja o enunciado pensado mas não proferido, no caso do monólogo. É interessante notar que o solilóquio e o monólogo em geral não buscam a comunicação entre os personagens, mas sim tornar determinadas informações

conhecidas pelo leitor. Além disso, os balões também fazem parte do desenho, formando um todo com o resto das imagens. No entanto, o discurso dos personagens pode aparecer diretamente sobre a superfície da vinheta. Pode ainda, mais raramente, não haver nenhum enunciado verbal no texto, sem que, com isso, ele deixe de ser caracterizado como um quadrinho; ao contrário, a ausência de balões ou de enunciados verbais costuma ser uma característica expressiva utilizada pelo autor de quadrinhos.

O balão possui dois elementos (ACEVEDO; *apud* RAMOS, 2007, p. 215), o continente, composto pelo corpo e pelo apêndice ou rabicho, e o conteúdo, composto por linguagem escrita ou imagem. O formato do continente pode variar de acordo com a carga expressiva e semântica que veicula. Assim, além de delimitar o espaço reservado à fala dos personagens, poderá também indicar o modo como essa fala é expressa. Para tanto, há inúmeras variações do contorno do balão e do apêndice, que podem adquirir, inclusive, outros formatos, como seta ou corações. O uso de balões sem apêndices é raro, embora esse tipo de recurso também possa ser utilizado.

Há um modelo de balão mais neutro, chamado de balão de fala. Qualquer alteração em relação a esse modelo poderá adquirir um sentido diferente e particular, obtido por meio de variações do signo de contorno. O balão-fala possui um contorno com traçado contínuo, reto ou curvilíneo, como se pode observar no balão da charge reproduzida na página a seguir. Essa charge refere-se a uma polêmica que se criou em torno do nome de Joel Santana durante um jogo do Flamengo, time do qual era técnico, com o Santos. Durante a transmissão do jogo, que era ao vivo, um dos microfones instalados no campo captou a voz do técnico enquanto ele gritava, pedindo para o seu time "dar porrada" no adversário. Após o ocorrido, falava-se em punir Joel Santana por incentivar a violência. No entanto, o técnico se explicou em uma entrevista dada posteriormente, afirmando ter sido mal interpretado, pois sua intenção ao mandar o time "dar porrada" era a de pedir para que os jogadores tivessem mais garra. A charge comenta tanto a lamentável ordem do técnico, retomada explicitamente, quanto a desastrosa declaração dada por ele posteriormente e retomada indiretamente por meio de uma alusão à conhecida frase de Che Guevara, "é preciso ser duro, mas sem perder a ternura, jamais". É interessante observar que os dois enunciados verbais presentes na charge significam também pelo modo como estão representados: a ordem flagrada pelo microfone, bradada espontaneamente, foi representada diretamente sobre a superfície da vinheta, sem o auxílio do balão ou de qualquer outro signo de contorno, ao passo que a declaração, preparada para ser calmamente dita em uma entrevista, foi representada envolvida pelo balão-fala em caracteres bastantes convencionais.



Figura 2-11 - Charge de Aroeira. O dia 07/08/2007.

O balão-pensamento é o segundo tipo mais comum. Como o próprio nome diz, indica o pensamento do personagem e possui o contorno ondulado, muitas vezes semelhante ao de uma nuvem, e o apêndice formado por pequenas bolhinhas. O balão da charge reproduzida na página a seguir é um exemplo de balão-pensamento. A charge comenta dois fatos ocorridos na época de sua publicação. Primeiramente, o jogador Ricardo Lucas, conhecido como Dodô, havia sido pego em um exame *antidoping* em julho de 2007. A opinião pública parecia acreditar que o jogador seria duramente punido e ficaria afastado dos campos por muito tempo. No entanto, no início de agosto, ele foi absolvido e pôde continuar a jogar normalmente. Em seguida, na mesma época, o governo Lula passava por uma fase de baixa popularidade, que se acentuou depois de um acidente ocorrido no aeroporto de Congonhas com um avião da TAM, pois muitos atribuíam o acidente à falta de investimento, por parte do governo federal, no setor aéreo. Ao se perguntar qual seria o advogado de Dodô, o personagem do presidente Lula mostra-se preocupado em se defender, o que, de certo modo, revela sua culpa. O enunciado "inocente", que, inicialmente, comentava apenas o fato ocorrido com o jogador, passa, então, a se referir também ao presidente Lula e ao seu governo. Assim, do mesmo modo que o jogador que se esperava ver punido foi considerado inocente, também o presidente poderia ser inocentado, apesar de sua possível culpa. O enunciado inocente passa a significar, então, o seu contrário, ou seja, que tanto Dodô como Lula seriam, na verdade, culpados.



# INOCENTE



Figura 2-12 - Charge de Aroeira. O Dia, 04/08/2007.

A esses dois tipos, pode-se acrescentar uma infinidade de balões diferentes que, dependendo da criatividade do autor, serão usados para indicar um significado especial ou reforçar as informações contidas em seu interior. Entre eles, podemos destacar o balão-berro, exemplificado na charge a seguir, que indica tom de voz alto e é desenhado com as extremidades apontadas para fora.



Figura 2-13 - Charge de Leonardo. Extra, 16/07/2007.

Já o balão-de-linhas-quebradas indica fala vinda de aparelhos eletrônicos e é muitas vezes representado com as extremidades pontiagudas. O balão representado próximo ao



telefone celular de um dos personagens da charge a seguir é um exemplo de balão-de-linhas-quebradas.



Figura 2-14 - Charge de Leonardo. Extra, 11/08/2007.

O balão-sonho mostra uma imagem com o conteúdo de um sonho e o balão-mudo não contém fala, possuindo apenas sinais linguísticos ou grafemas, como um ponto de exclamação. Devemos observar que o que convencionou-se chamar de balão-mudo não é, de fato, mudo, pois representa a linguagem para verbal ou a não verbal. Na tira a seguir (QUINO, 1993, p. 46), pode-se observar casos de balão-sonho e de balão-mudo. É interessante notar que o último balão é, ao mesmo tempo, balão-mudo e balão-pensamento, o que indica que os balões podem, de acordo com a necessidade de representação, possuir características de mais de um tipo de balão.



Figura 2-15 - Tira de Mafalda. QUINO, 1993, p. 43.

O balão-uníssono possui vários rabichos que servem para reunir a fala de diferentes personagens. O balão-duplo ocorre em geral quando há uma pausa entre dois momentos de fala de um personagem. Há também os chamados balões-especiais, que assumem formatos especiais, como de coração. É o caso do balão da terceira vinheta da tira a seguir (QUINO, 1993, p. 46), que ganha a forma de choro, auxiliando na representação da tristeza da personagem.



Figura 2-16 - Tira de Mafalda. QUINO, 1993, p. 46.

Há ainda outros tipos de balão, tais como balão-cochicho (indica tom de voz baixo e é contornado por uma linha pontilhada); balão-trêmulo (indica medo ou voz tenebrosa; suas linhas são tortuosas); balão de apêndice cortado (indica a voz de um emissor que não aparece); balão-intercalado (quando, no meio de um balão duplo, há uma fala intercalada).

Pode ocorrer ainda a ausência de balão, também chamada de balão-zero (não há o contorno do balão, apenas as falas dos personagens que podem ou não ser indicadas por um apêndice), como acontece na charge reproduzida abaixo.



Figura 2-17 - Charge de Aroeira. O Dia, 01/08/2007.

Nas charges que analisamos, observamos um grande número de casos nos quais não havia balão, mas os enunciados, ao invés de aparecerem sobre a superfície da vinheta sem o auxílio de nenhum sinal gráfico, eram nela introduzidos por meio de um travessão, tal qual o discurso direto de um texto escrito, como pode ser observado na charge que se segue.



Figura 2-18 - Charge de Chico Caruso. O Globo, 10/08/2007.

Essa variedade de formas, no entanto, não prejudica a compreensão do discurso do personagem e do sentido que veicula, pois o leitor toma por base o conteúdo expresso e o contexto no qual o discurso se insere para compreendê-lo. As formas de expressão do discurso dos personagens, seja com a utilização do balão, ou não, vão variar segundo as necessidades de representação e a criatividade do autor do quadrinho. Na tira a seguir (QUINO, 1993, p. 186), por exemplo, o discurso verbal, na terceira vinheta, prescinde de balão e é representado dentro da própria boca da personagem.



Figura 2-19 - Tira de Mafalda. QUINO, 1993, p. 186.

A leitura do discurso dos personagens, esteja ele inserido em balões, ou não, se faz como a das vinhetas, ou seja, da direita para a esquerda e de cima para baixo, o que, como nos lembra Romualdo (2000, p. 31) "traz implicações na liberdade de leitura das imagens e ajuda a marcar o tempo narrativo". Além disso, como mais de um personagem pode falar em um quadrinho, a disposição de suas falas e a ordem de leitura destas também pode indicar a ordem de locução dos personagens. A própria representação do discurso dos personagens traz uma série de informações, que são transmitidas antes mesmo que seja iniciada a leitura do verbal, ou seja, sua própria existência e sua posição no quadrinho trazem em si significações. De início, o leitor é informado que se está falando em primeira pessoa. Como na maioria dos quadrinhos a representação do discurso dos personagens é feita dentro de balões, faremos aqui observações nos referindo sempre ao balão, mas devemos salientar que nossas considerações valem também para o caso de o discurso do personagem ser representado sem o auxílio do balão.

O conteúdo dos balões, como nos alerta Fresnault-Deruelle (1970), possui duas funções. A primeira seria a de estabelecer a comunicação entre os personagens; e a segunda seria a de indicar ao leitor essa comunicação, sem que com isso fosse necessário sobrecarregar a vinheta com o discurso verbal do narrador. Nesse sentido, o conteúdo dos balões deve, por um lado, servir como meio de expressão dos personagens e, por outro, ser compreensível ao leitor. Contudo, como mostra o mesmo autor, há casos em que o conteúdo dos balões serviria, de fato, apenas como indicação ao leitor, o que pode acontecer, por exemplo, quando um personagem fala sozinho.

Os diálogos travados pelos personagens seguem as mesmas regras das conversações quotidianas. Os turnos conversacionais são representados pelos balões, e a alternância entre os balões indica a alternância de turno. A quantidade de palavras contidas nos balões pode indicar um turno simétrico ou assimétrico. Dentro dos turnos, uma série de recursos gráficos assegurara a representação de elementos característicos da conversação; as repetições silábicas, por exemplo, podem sugerir engasgos ou estratégias de reformulação e as reticências representar as pausas e hesitações. O silêncio pode ser indicado pelas reticências, por balões sem conteúdo ou pela ausência de balões ou elocução dos personagens. O uso do hífen na separação silábica pode indicar fala de maneira silabada. Estratégias de conversação características da fala podem ser representadas nos balões, principalmente com a ajuda de recursos gráficos. Os elementos paralinguísticos da conversação também podem ser representados visualmente nos quadrinhos, através de diversos signos visuais que sugerem ao leitor os gestos e as expressões dos personagens.



A fala pode ainda ser representada sem o emprego de palavras. Pode-se utilizar termos que sintetizam momentos de fala, como "blá-blá", para indicar fala excessiva, ou "bzzz, bzzz", para sugerir fala ao pé do ouvido, ou mesmo caracteres desconhecidos para palavrões e outras expressões, as quais o autor queira evitar a grafia. Pode-se ainda utilizar apenas desenhos diversos, como quando os personagens dizem coisas proibidas ou palavrões que são substituídos por cobras, cruces, raios etc. Nesses casos, a mensagem linguística é substituída pela mensagem icônica, o que leva Fresnault-Deruelle (1970, p. 151) a afirmar que há aí uma função linguística do desenho. Do mesmo modo, Romualdo (2000, p. 32) afirma que, os desenhos, ao substituírem o verbal, adquirem também uma função linguística. Essa substituição tem o intuito de retirar do desenhista a responsabilidade sobre aquilo que suas personagens possam dizer.



Figura 2-20 - Charge de Leonardo. Extra, 02/08/2007.

Com relação ao conteúdo linguístico dos balões propriamente dito, é importante lembrar que o texto pode transmitir, além do sentido geral veiculado pelas palavras, também um segundo tipo de mensagem em relação ao modo como essas palavras são proferidas, que pode variar de acordo com o formato, o tamanho e a cor da letra que é usada em sua composição. O aumento no tamanho das letras indica que as palavras foram pronunciadas em tom mais alto que o normal, já a diminuição de tamanho indica que as palavras foram ditas em voz mais baixa; letras tremidas costumam significar medo e, quando seu tamanho também aumenta, podem significar um grito de pavor ou de susto; letras em alfabetos ou tipologias

diferentes indicam a comunicação em um outro idioma, que, em geral, não é entendido por um ou mais personagens representados e que é, na maioria das vezes, desconhecido pelo leitor. Na charge acima, a forma como o tecido verbal foi desenhado sugere que a fala do personagem que pede um minuto de silêncio foi dita em um tom de voz mais baixo que os risos e gargalhadas, que, dessa forma, adquirem relevo em relação à fala do personagem.

Os exemplos citados acima são os mais recorrentes; além deles, podemos encontrar inúmeras possibilidades de significação através da forma e do tamanho das letras, que podem variar de acordo com a criatividade de cada autor, com os recursos de que ele dispõe e com o próprio contexto em que se insere o texto. O traçado diferenciado pode também dar destaque apenas a um determinado termo ou expressão, não necessariamente para indicar mudança de altura de voz, mas a ênfase que o autor da história procurou dar à expressão. Pode-se ainda obter efeito expressivo mudando o espaçamento entre os caracteres. Nesses casos, um espaçamento mais longo poderia indicar ritmo lento de fala, e um espaçamento mais curto, fala rápida. Já a duplicação de letras pode indicar o prolongamento de um fonema. Fresnault-Deruelle (1970, p. 150) chama essas possibilidades de o verbal significar também pelo modo como é representado de *função 'imageante' do texto*. Ramos (2007, p. 228) afirma que em casos como esses "ocorre uma hibridização de signos verbais e visuais".

A respeito dessas situações, na qual o próprio enunciado verbal pode ser usado para assinalar o modo como esse enunciado é proferido, Almeida (1999) faz duas observações. Em primeiro lugar, nesses casos, o enunciado verbal se iconiciza e passa a significar tanto pelo seu conteúdo linguístico como pela maneira como esse conteúdo é expresso. Há na narrativa em quadrinhos uma tendência à *transferência parcial de códigos*: características próprias de uma linguagem podem ser produtivamente transferidas para a outra, de modo que poderemos nos referir ao aspecto icônico do verbal. Em segundo lugar, deve-se notar que a iconicização dos enunciados verbais é geralmente um recurso de que lança mão o autor que, ao invés de fazer intervirem separadamente narrador e personagem através de enunciados específicos para cada uma dessas instâncias discursivas, o faz a partir de uma condensação: um mesmo enunciado tem seu conteúdo semântico vinculado ao personagem e seu conteúdo visual vinculado ao narrador.

#### 2.2.4.2 O discurso verbal do narrador

Nos quadrinhos, quando presente, o discurso verbal do narrador ocorre normalmente em forma de *legendas*, também chamadas de letreiros, utilizadas "para situar o leitor no tempo e no espaço, indicando mudança de localização dos fatos, avanço ou retorno do fluxo temporal, expressões de sentimento ou percepções dos personagens" (VERGUEIRO, 2006b, p. 62). A legenda geralmente se encontra dentro de superfícies retangulares que costumam aparecer na parte superior da vinheta, chamadas de *filetes*. Por ser quase sempre a manifestação de uma instância discursiva exterior aos acontecimentos, a legenda é escrita em geral na terceira pessoa.

Cagnin (apud Romualdo, 2000, p. 35-36) caracteriza a legenda nos quadrinhos de acordo com três aspectos: *forma*, *posição* e *conteúdo*. A *forma* de representação da legenda é muito diversa; ela se reduz em geral a um pequeno fragmento do discurso separado do resto da vinheta pelo filete, mas pode ser mais extensa, ocupando até uma vinheta inteira. Há ainda casos em que ela não se encontra dentro do filete, mas espalhada sobre a superfície da vinheta. Para esse recurso, vale a análise que fizemos em relação à representação do discurso dos personagens sem o uso de balões: a vinheta se torna mais leve e menos codificada, pois não é preciso compartimentá-la para separar os comentários verbais atribuídos diretamente ao narrador das suas intervenções icônicas. Reproduzimos na página a seguir dois quadrinhos de Miguel Paiva que exemplificam, respectivamente, um caso de legenda envolvida por filete ("Enquanto isso, no aeroporto...") e um caso de legenda reproduzida diretamente sobre a superfície da vinheta ("Antigamente, antes da prosperidade, o homem viajava de chapéu, e a mulher de frásqueira e luvas").

A *posição* da legenda é em geral no canto superior esquerdo da vinheta, pois é convencionalmente desse lado que se inicia a leitura e, devido à natureza de seu conteúdo, é por ela que na maioria das vezes deve-se começar a ler. Isso não significa, no entanto, que a legenda não possa ocupar outras posições, o que poderá ocorrer dependendo da necessidade do autor em distribuir os conteúdos dentro da vinheta. Como afirma Romualdo, a legenda é construída de modo a ocupar uma posição que não interfira "na ação imagística do quadro" (ROMUALDO, 2000, p. 36). É o que ocorre nas duas charges da página a seguir: na primeira, a legenda encontra-se centralizada, no alto, e, na segunda, no canto superior direito.



Figura 2-21 - Quadrinho de Miguel Paiva. O Globo, 15/07/2007.



Figura 2-22 - Quadrinho de Miguel Paiva. O Globo, 30/07/2007.

O *conteúdo* da legenda costuma ser representado em caracteres normais. Se expresso com caracteres de formatos, tamanhos ou cores diferentes do convencional, como acontece com o discurso dos personagens, passará a significar também pela forma como está



representado. Esse recurso, no entanto, é raramente utilizado nas legendas, pois estas, por representarem o discurso do narrador, devem conter um grau menor de envolvimento com a cena representada. Deve-se ainda observar que o conteúdo da legenda não faz parte da cena representada em si, como acontece com os balões ou com as onomatopeias, sendo apenas uma indicação a respeito dessa cena.

Podemos também encontrar intervenções de caráter verbal da instância narradora inseridas diretamente na cena representada. É o que acontece com as onomatopeias e com outros enunciados verbais que têm por função caracterizar ou informar sobre algum elemento representado na vinheta. Esses enunciados podem aparecer em figuras que compõem a vinheta tais como anúncios, letreiros, cartazes, placas ou mesmo alguma vestimenta do personagem. Assim sendo, o verbal se iconiciza e passa a fazer parte da imagem, inserindo-se no discurso icônico do narrador. Como o icônico tende a dissimular a presença do narrador, também o discurso verbal nele inserido é mais dificilmente entendido como vinculado a esta instância discursiva. Observa-se que, com esse recurso, ao inserir o verbal no próprio discurso icônico do narrador, o autor pode mais uma vez deixar de compartimentar a vinheta em dois tipos de territórios correspondentes a linguagens distintas, tornando a narrativa mais leve. Na charge reproduzida a seguir, o letreiro do cinema indicando o filme em cartaz vincula-se à instância narradora.



Figura 2-23 - Charge de Liberati. *Jornal do Brasil*, 09/08/2007.

Por fim, o narrador pode ainda intervir verbalmente em notas. Estas, contudo, podem igualmente estar vinculadas à instância autoral. Como o narrador, via de regra, não tem

consciência da existência do universo extratextual, as notas que não se referem exclusivamente ao universo textual são de ordem da instância autoral, ao passo que as notas que procuram informar sobre o universo textual são geralmente atribuídas ao narrador.

Como afirma Almeida (1999, p. 70), a presença do verbal vinculado diretamente à instância narradora salienta sua presença "enquanto sujeito de discurso não somente individualizado, mas também temporalizado, enfatizando o próprio processo narrativo". Já a ausência do discurso verbal em primeiro nível e a intensificação do volume de informações fornecidas pelo icônico não situam "os conteúdos representados em relação ao momento da narração" (1999, p. 71). Além disso, a ausência de marcas pessoais não revela o enunciador, expondo a informação sem que a instância que a informa seja reconhecida.

Por conseguinte, o caráter analógico e mimético da linguagem icônica dá à narrativa uma aparente autonomia. Ele coloca o leitor diante dos fatos (representados), mas sem realçar a intermediação do narrador, como se fosse aquela a própria linguagem dos acontecimentos representados. Dilui-se, portanto, o fluxo contínuo e linear da voz do narrador sobre a extensão da superfície da imagem. (ALMEIDA, 1999, p. 71)

#### 2.2.4.3 Manifestações verbais do autor

Como afirma Genette (1987), um texto dificilmente se apresenta sem um determinado número de produções como título, nome do autor, prefácio, entre outros, que muitas vezes não se sabe ao certo se fazem parte dele, ou não, mas que o envolvem e o prolongam para apresentá-lo. Esse conjunto de produções é por ele denominado de *paratexto*, uma zona indecisa, sem limites rigorosos, que se situa entre os universos textual e extratextual e que auxilia a leitura do texto. As manifestações do autor, na medida em que não fazem parte do texto propriamente dito, são em geral de ordem paratextual. A análise feita por Genette (1987) levou em conta textos literários, mas pode ser perfeitamente aplicável aos quadrinhos, é claro, com algumas modificações, devido às especificidades da linguagem empregada. Nos quadrinhos, o autor pode em geral se manifestar de três formas: na *assinatura*, na *nota* e no *título*.

Nos quadrinhos, o nome do autor pode muitas vezes ser grafado no início do texto; já sua *assinatura* aparece, em geral, no final da última vinheta. Nesses casos a assinatura indica o fim da narrativa, assinalando a transição do universo textual para o extratextual, mas, ao mesmo tempo, efetuando uma ligação entre os dois, na medida em que evidencia a presença do autor. O título e a assinatura limitam a narrativa, indicando seus contornos, pois

Se a função do título é fazer a transição da realidade extratextual para a realidade textual, interpelando o possível leitor ao situá-lo (minimamente) em relação a determinado conteúdo discursivo, a assinatura tem por função fazer a ligação entre esses dois universos e de marcar para o leitor a presença do autor. Ela vincula o texto à instância destinadora, inscrevendo nele a permanência dessa presença (ALMEIDA, p. 113).

Na charge, é comum a existência de uma assinatura, que pode estar posicionada no canto inferior esquerdo ou em outras partes da superfície da vinheta, dependendo da necessidade de representação dos conteúdos. Há ainda casos de charges em que, além da assinatura, o nome do autor aparece impresso no alto. Outras vezes, não há assinatura, apenas a indicação do nome do autor. Reproduzimos abaixo, uma charge de Ique na qual a assinatura se encontra no canto direito, próximo à borda superior da vinheta, e, na página a seguir, uma charge de Chico Caruso, na qual se pode observar o nome do chargista centralizado no alto da página e a sua assinatura no canto inferior direito.



Figura 2-24 - Charge de Ique. Jornal do Brasil, 01/08/2007.



Figura 2-25 - Charge de Chico Caruso. O Globo, 01/08/2007.

A *nota* é definida por Genette (1987, p. 321) como um enunciado de tamanho variado, relativo a um segmento mais ou menos determinado do texto e em geral destinado ao leitor. Embora ela seja na maioria das vezes de responsabilidade do autor, pode ainda ser atribuída ao narrador, a um personagem ou a uma terceira pessoa, como o editor. Na maioria das vezes, as notas se encontram graficamente separadas do resto do texto, e é normalmente por sua posição gráfica que as qualificamos como notas.

Ramos (2007, p. 228) assinalou a possibilidade de encontrarmos notas de rodapé nos quadrinhos. Nas charges, embora a tendência seja de a nota aparecer na parte inferior do desenho, essa não é uma condição para que qualquer discurso verbal ali inserido seja uma nota. Além disso, não são raros os casos em que as notas são colocadas em outras partes da vinheta. Ao que parece, ganha o estatuto de nota autoral o discurso verbal atribuído em geral ao autor que (i) não possa ser interpretado como título; (ii) se refira ao universo extratextual; (iii) não procure situar o leitor em relação aos sons emitidos ou aos diálogos dos personagens; e (iv) não possa ser interpretado como legenda. Como nos outros tipos de manifestações verbais nos quadrinhos, as notas também podem ganhar formas, contornos, espessuras ou cores diferentes e, com isso, poderão passar a produzir sentido também pelo modo como estão representadas. Na charge reproduzida na página a seguir, podemos observar uma nota ("Valeu, Renato!") grafada próxima à assinatura.



Figura 2-26 - Charge de Liberati. Jornal do Brasil, 23/07/2007.

Na charge a seguir, a nota autoral ("Pelo menos este tem nome de aeroporto") é introduzida por uma caricatura do próprio chargista:



Figura 2-27 - Charge de Liberati. Jornal do Brasil, 26/07/2007.

Finalmente, o *título*, teria como função principal apresentar a obra e torná-la facilmente identificável, assegurando, assim, sua recepção e sua consumação (GENETTE, 1987). A segunda função seria descrever determinados aspectos da narrativa, em geral ligados



ao seu tema ou ao seu conteúdo formal. Essa função descritiva estaria mais estreitamente ligada à decisão do autor de realçar determinadas características temáticas ou formais de seu texto. A terceira função do título seria seduzir o leitor ao sugerir aspectos da narrativa que, do ponto de vista do autor, seriam relevantes.

O título não se dirige apenas aos leitores do texto, mas ao público em geral, que é entendido aqui como o conjunto das pessoas que podem ter contato com o título. O texto em si é um objeto de leitura mais demorada, ao passo que seu título seria antes um objeto de circulação e de conversação, um dos responsáveis pela divulgação da obra. Ele tem precedência sobre a instância narradora e é conhecido apenas pelo autor e pelo público. Tal fato tende a intensificar a aproximação entre essas duas instâncias extratextuais.

Nos quadrinhos, como mostrou Almeida (1999), assim como os enunciados verbais que se encontram no universo textual, também os títulos podem adquirir iconicidade. Nesses casos, tais sinais de natureza icônica irão contribuir para a interpretação do texto, aumentando a capacidade dos títulos em sugerir informações. Desse modo, como nos quadrinhos o icônico está geralmente vinculado ao narrador e como o título está vinculado ao autor, o fato de este último adquirir iconicidade pode ser considerado um desvio. A iconicização dos títulos se constitui como uma apropriação dos recursos próprios ao narrador pelo autor.

A escolha do título revela muitas vezes que o autor possui, em relação à narrativa, uma perspectiva recuada, o que se traduz por um distanciamento em relação aos fatos narrados, e, no caso dos quadrinhos de humor, pode assumir um papel de menção. Ele não só marca o distanciamento do autor em relação à obra, mas também gera uma cumplicidade entre leitor e autor. O título, portanto, mais do que uma simples denominação, é uma visão da narrativa, pois “ele deixa transparecer a ‘mão’ do autor, estabelecendo assim uma bitextualidade, um segundo patamar: o texto cômico e, sobre ele, a visão ‘comiczante’” (ALMEIDA, 1999, 103).

Retomamos na página a seguir um exemplo dado por Almeida (1999, p. 105-108) para ilustrar a função dos títulos nos quadrinhos de humor. O título do quadrinho em questão não é escrito em letras comuns; o traçado das letras, ao contrário, é feito de modo a lembrar uma edificação construída com tijolos, o que remete a ideias como solidez, firmeza, resistência, durabilidade, estabilidade etc. O aspecto icônico do título agrega esses valores ao próprio título, gerando uma expectativa em relação à leitura do texto. A leitura do quadrinho mostra que o "homem de princípios" é, na verdade, uma pessoa incoerente, que manifesta com firmeza uma posição engajada socialmente, mas que, logo em seguida, demonstra a inconsistência de seu engajamento. Os princípios desse homem, que pareciam sólidos como a

## L'HOMME À PRINCIPES

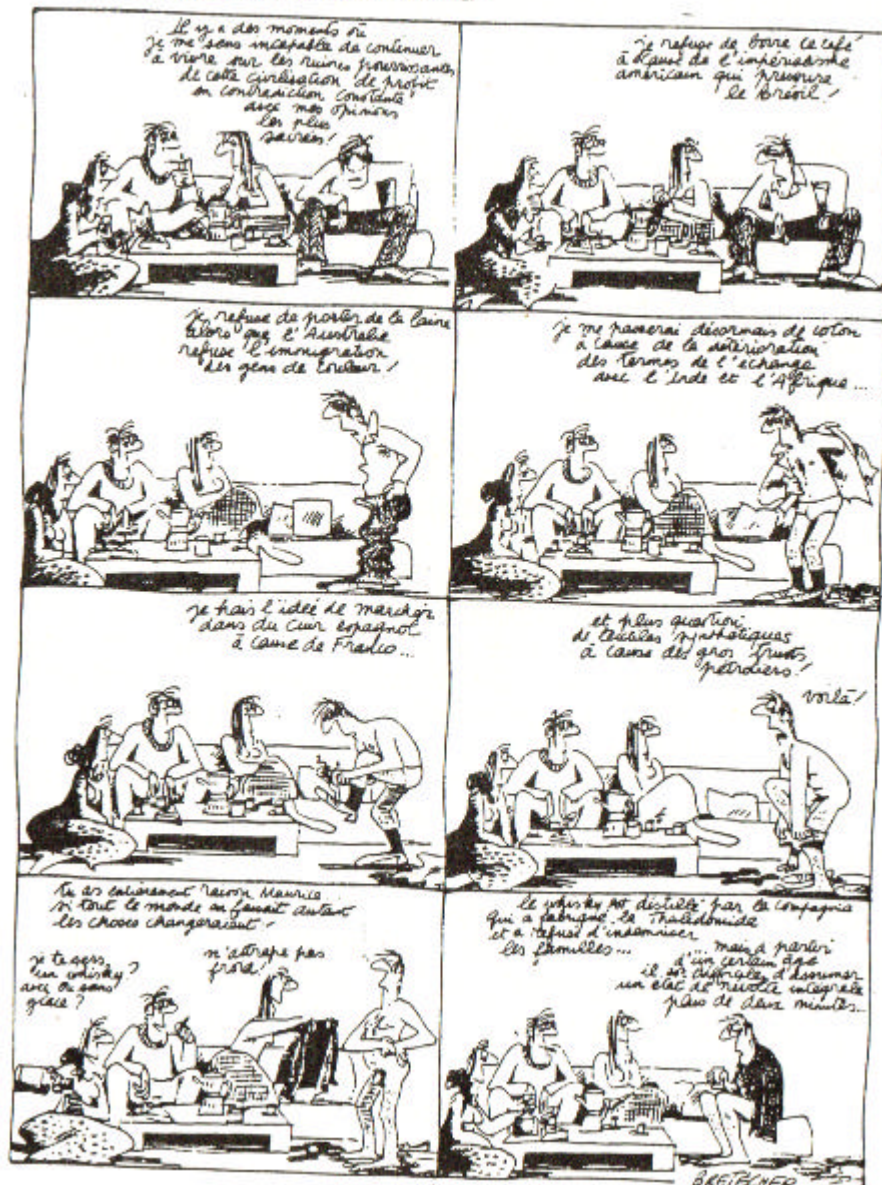


Figura 2-28 - HQ de Claire Bretécher, analisada por Almeida (1999, p. 106)<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> Tradução sugerida por Almeida (1999, p. 105 e 107):

Título: Um homem de princípios

Vinheta 1: - Há momentos em que me sinto incapaz de continuar vivendo na podridão decadente desta civilização do lucro em constante contradição com minhas mais sagradas opiniões.

Vinheta 2: - Recuso-me a beber esse café por causa do imperialismo americano que sufoca o Brasil!

Vinheta 3: - Recuso-me a usar lã enquanto a Austrália recusa a imigração das pessoas de cor!

Vinheta 4: - Doravante, não consumirei mais algodão por causa da deterioração dos termos de acordo com a Índia e a África.

Vinheta 5: - Odeio a ideia de pisar em couro espanhol por causa do Franco...

Vinheta 6: - E não quero mais saber de têxteis sintéticos por causa dos gigantescos trustes do petróleo! Pronto!

Vinheta 7: - Você tem toda razão, Maurice... se todo mundo fizesse como você, as coisas mudariam!

- Cuidado para você não se resfriar!

- Eu sirvo uísque com ou sem gelo?

Vinheta 8: - O uísque é destilado pela companhia que fabricava a talidomida e que se recusou a indenizar as famílias... mas a partir de uma certa idade é difícil assumir um estado de revolta integral por mais de dois minutos...

construção de tijolos, revelam-se então frágeis e instáveis. O conteúdo verbal do título, acentuado pelo seu aspecto icônico, pode ser entendido como um olhar irônico que o autor lança sobre o fato de o homem assumir uma fachada, que é, de fato, incoerente em relação às suas atitudes, em desacordo com seus princípios.

O título pode aparecer de forma bem variada nos diferentes gêneros dos quadrinhos; em alguns deles, sua utilização pode mesmo ser facultativa. Nas HQ publicadas em revistas ou álbum, o título aparece normalmente em destaque na primeira página da história e funciona como um atrativo ao leitor. As tiras cômicas costumam receber o nome de seu personagem principal ou do grupo de personagens que se destaca como título no alto da tira, à esquerda; é, portanto, a primeira coisa que chama a atenção do leitor. Nas charges, embora não seja um elemento necessário, quando presente, o título se situa quase que invariavelmente dentro da própria vinheta, sem que exista um lugar fixo para ele (apesar de alguns autores terem uma tendência a colocá-lo centralizado no alto da página), e costuma atuar como um comentário crítico acerca do assunto abordado.

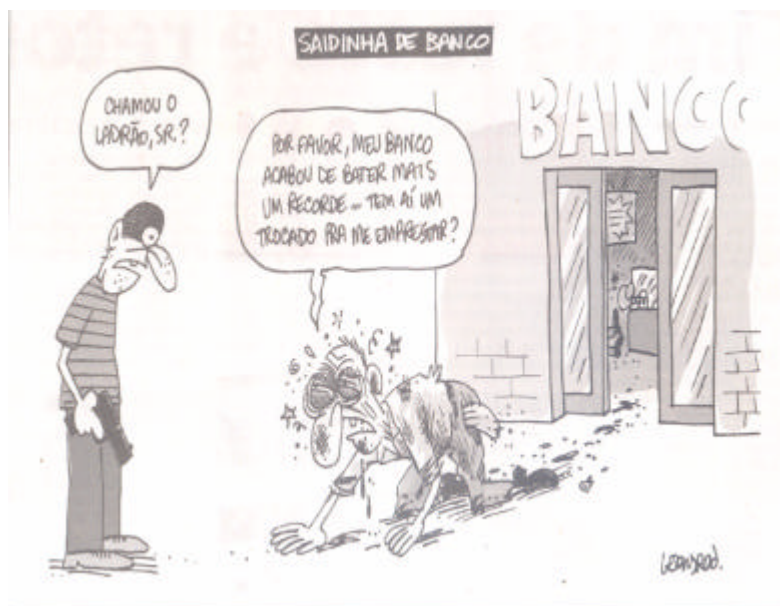


Figura 2-29 - Charge de Leonardo. Extra, 09/08/2007.

O enunciado verbal "Saidinha de banco" da charge acima reproduzida, por exemplo, pode ser lido como um título: primeiramente, pela posição que ocupa, e, em seguida, pelo conteúdo semântico que veicula. Efetivamente, o enunciado encontra-se centralizado no alto da vinheta e destacado em relação ao resto da charge. A isso se acrescenta o fato de seu conteúdo ser um comentário acerca da cena representada e, ao mesmo tempo, criticar a



exploração dos bancos que lucram exorbitantemente com a cobrança de juros e taxas abusivos ao consumidor e a onda de violência por que passava a cidade do Rio de Janeiro na época de publicação da charge. É importante observar que, conforme se observa nesse exemplo, o título chárstico em geral atua como um comentário crítico não apenas em relação à cena representada no universo textual mas também em relação ao(s) fato(s) ou acontecimento(s) referente(s) ao universo extratextual, o(s) qual(quais), de algum modo, essa cena retoma.

O fato de o título chárstico se posicionar dentro do espaço do texto propriamente dito nos leva a hesitar em classificá-lo como paratexto. Ademais, ele não possui as mesmas características do título nas obras literárias, estudado por Genette (1993). Primeiramente, como já assinalamos, o texto chárstico não apresenta necessariamente um título. Tal fato parece estar associado à temporalidade da charge, que faz com que a função de identificação seja redimensionada. Com efeito, esses textos são em geral feitos para serem lidos e interpretados exclusivamente no momento em que são publicados, não necessitando de identificação posterior. Em segundo lugar, no caso das charges, a função de identificação parece ser acessória, ao passo que as de descrição e sedução se destacariam em relação à primeira. Com respeito à função de descrição, deve-se observar que, nas charges, o título procura situar o leitor sobretudo no que se refere ao conteúdo temático do texto. Além disso, ao mesmo tempo em que procura destacar determinadas características do texto e atrair a atenção do leitor, o título chárstico, como é comum acontecer em textos vinculados ao discurso humorístico, revela na maioria das vezes o olhar crítico do autor sobre determinado fato e acentua, igualmente, a intertextualidade e o viés humorístico do texto. Por fim, devido ao fato de o título se posicionar dentro da vinheta, torna-se por vezes difícil estabelecer claramente uma distinção entre o título – intervenção da instância autoral – e as intervenções das outras instâncias discursivas, o que comentaremos a seguir.

#### 2.2.5 A sobreposição de instâncias discursivas

Conforme foi observado, podemos encontrar espalhados sobre a superfície da vinheta de uma charge (i) enunciados verbais e icônicos atribuídos aos personagens (dentro, ou não, de balões); (ii) intervenções verbais e icônicas da instância narradora (no caso da legenda, esta pode estar, ou não, dentro de um filete); e (iii) intervenções da instância autoral, que podem, ou não, ter seu espaço demarcado em relação aos enunciados das outras instâncias. Desse modo, é possível – e mesmo provável – que, em uma mesma charge, nos deparemos com

enunciados verbais vinculados a essas três instâncias discursivas, sem que a vinheta esteja compartimentada de modo a demarcar claramente os territórios correspondentes aos enunciados de cada uma dessas instâncias. Por esse motivo, torna-se por vezes difícil distinguir claramente a que instância se vincula determinado enunciado.

Tomemos o caso do título. Às vezes não se sabe ao certo se um determinado enunciado pode ser considerado como título ou como uma intervenção de uma outra instância. Tal fato é acentuado pela extrema mobilidade que o título apresenta na charge. De fato, o título chárstico não possui uma posição fixa, pois sua localização na vinheta é antes imposta pela necessidade de representação dos conteúdos a serem narrados e de produção do sentido a partir das relações operadas entre o título e esses conteúdos do que por uma convenção formal. Além disso, se nos textos em geral é sobre a instância autoral que geralmente recai a responsabilidade do título, nas charges, o autor pode mais facilmente se esquivar da obrigação de responder pelas ideias nele veiculadas. Isso ocorre porque o título chárstico se situa dentro do espaço textual, e a extrema mobilidade que adquirem os enunciados no texto chárstico faz com que muitas vezes não se possa afirmar com exatidão a qual instância se vincula um dado enunciado. Assim sendo, a voz do autor pode *se confundir* com e/ou *se sobrepor* às vozes das outras instâncias discursivas, sendo, nesses casos, difícil separar os comentários referentes ao universo textual daqueles referentes ao universo extratextual. Como o título na charge veicula um comentário crítico sobre o assunto abordado, a criação de títulos que se misturam ao resto da narrativa parece ser um artifício de que pode lançar mão o chargista para se esquivar de possíveis reclamações posteriores daqueles que são os verdadeiros alvos de seus comentários. Ao inserir o título no corpo da charge, o chargista o coloca dentro do espaço reservado ao jogo humorístico no qual prevalece o enquadre da ficção e do 'isto é brincadeira'. Desse modo, o chargista será mais dificilmente alvo de quaisquer tipos de retaliações posteriores de personalidades por ele criticadas. A título de exemplo, reproduzimos algumas charges, das quais comentaremos brevemente alguns aspectos.

A charge reproduzida na página a seguir apresenta um texto escrito centralizado no alto da vinheta ("Enquanto isso, em frente ao Maraca") que é demarcado espacialmente por estar envolvido por uma forma preta ligeiramente arredondada. Pela posição que ocupa, atribuiríamos inicialmente a esse enunciado o estatuto de título. No entanto, ao lermos o que está escrito, vemos tratar-se de uma intervenção da instância narradora, devido ao conteúdo semântico-pragmático veiculado pelo enunciado.

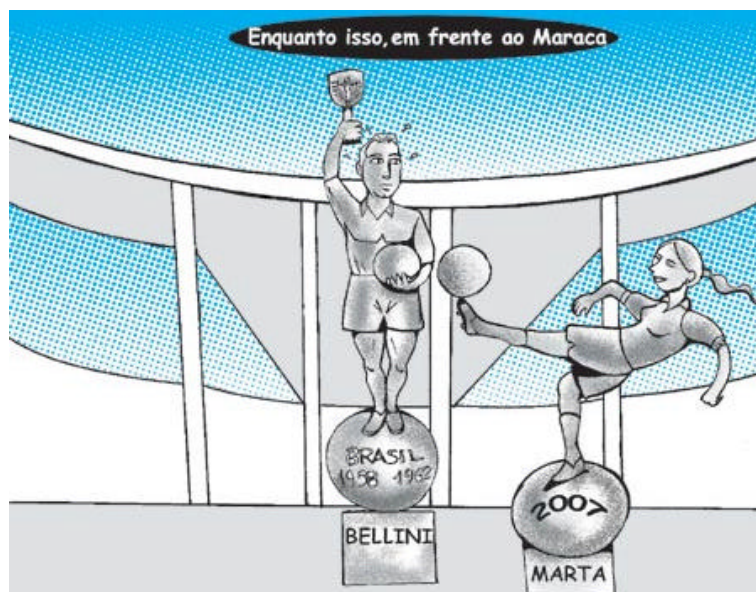


Figura 2-30 - Charge de Liberati. Jornal do Brasil, 27/07/2007.

Já na charge a seguir, do mesmo autor, publicada alguns dias depois, apesar de a ocupação da vinheta ser bastante parecida, o enunciado que se encontra centralizado no alto ("Presidente bossa nova") possui um conteúdo que possibilitaria ao leitor considerá-lo como um título, como sugere sua posição, pois atua como comentário crítico acerca do conteúdo representado.



Figura 2-31 - Charge de Liberati. Jornal do Brasil, 03/08/2007.

O enunciado verbal "Sem palavras" observado na charge reproduzida a seguir ocupa uma posição que nos permitiria interpretá-lo como sendo uma legenda ou algum outro tipo de

comentário atribuído à instância narradora. No entanto, além de compreendido como uma intervenção do narrador, esse enunciado pode também ser interpretado como um comentário crítico vinculado à instância autoral acerca do acidente ocorrido com o avião da TAM no aeroporto de Congonhas poucos dias antes da publicação da charge e aproximar-se do que se espera de um título.



**Figura2-32 - Charge de Chico Caruso. O Globo 19/07/2007.**

A charge na página na página a seguir, não possui, aparentemente, nenhum título. Todavia, o personagem do presidente Lula veste uma camisa na qual pode-se ler “Vaia 2007”. Inicialmente, essa manifestação verbal é atribuída ao narrador, uma vez que está inserida em seu discurso icônico. No entanto, esse enunciado é uma referência clara à vaia que o presidente recebeu nas aberturas dos jogos Pan-Americanos do Rio de Janeiro e pode ser entendida aqui como um comentário acerca do acontecimento e como uma crítica ao próprio governo Lula, o que a aproximaria do papel desempenhado em geral pelo título. Assim, o enunciado verbal “Vaia 2007” pode ser interpretado como título e, portanto, atribuído ao autor, e, ao mesmo tempo, como uma manifestação verbal inserida no discurso icônico do narrador, a quem compete fazer a distribuição dos enunciados icônicos e verbais sobre a superfície da vinheta. Nessa charge, portanto, ocorre uma *sobreposição de vozes*, pois um mesmo enunciado, inicialmente atribuído apenas ao narrador, pode igualmente ser entendido

como um comentário da instância autoral, e essa sobreposição acentua um traço característico da charge, a *polifonia*.



Figura 2-33 - Charge de Ique. *Jornal do Brasil*, 17/07/2007.

Não temos conhecimento de estudos desse tipo envolvendo quadrinhos. Constatamos essa *sobreposição de vozes* apenas em relação às charges, mas acreditamos que ela possa também ocorrer em relação a outros gêneros dos quadrinhos, embora não de forma tão acentuada como no texto chárstico, uma vez que ela é possibilitada pelas especificidades desse gênero. Essa sobreposição de vozes, com a intensidade que observamos nos textos analisados, nos parece ser uma característica da charge pois: (i) há, no texto chárstico, uma limitação de espaço, que leva à representação de conteúdos diversos dentro de um espaço bastante reduzido; (ii) na charge já ocorre, inevitavelmente, uma sobreposição dos universos textual e extratextual, uma vez que este último é comentado a partir de uma situação fictícia; e (iii) o autor pode não querer se associar diretamente ao teor da crítica veiculada na charge e, com esse recurso, ele protege sua face, pois dissimula sua presença e transfere ao narrador a responsabilidade (ou, pelo menos, uma parte dela) pela veiculação de determinados conteúdos.

### 3. HUMOR E QUADRINHOS

E que seja tida por nós como falsa toda verdade que não acolheu nenhuma gargalhada. (Nietzsche)

Iniciaremos esse capítulo com um panorama histórico do riso, que será sucedido por uma análise mais detida de três autores cujas pesquisas envolvendo o humor são balizares e, além disso, se mostram, em maior ou menor grau, produtivas para a compreensão da construção do humor nos quadrinhos: Bergson, com sua abordagem sobre o cômico, Freud, com seu estudo acerca dos chistes e Bakhtin, com sua concepção sobre o riso na idade média. Faremos ainda algumas observações sobre as teorias do humor baseadas no princípio da incongruência. Por fim, apresentaremos algumas abordagens sobre o humor nos quadrinhos que, de algum modo, se baseiam nas concepções expostas ao longo do capítulo.

#### 3.1 PANORAMA HISTÓRICO DO RISO

Diversos autores (cf. ALBERTI, 2002, p. 27 e RAMOS, 2007, p. 123) dividem o pensamento moderno sobre o humor em três grupos de teorias: a da superioridade, na qual o riso seria o resultado de um sentimento de superioridade em relação ao objeto risível; a da incongruência, na qual o riso é uma reação a uma situação inesperada; e a teoria do alívio, na qual ele é o resultado da liberação de energia. Mesmo sabendo que há aí uma espécie de redução e que haverá teorias que não se enquadrarão exatamente em nenhum dos grupos propostos ou mesmo que apresentarão características de mais de um deles, a divisão é interessante para que se possa mapear melhor a discussão contemporânea sobre o humor. Observando o percurso histórico das abordagens sobre o riso, no entanto, fica claro que há uma passagem de uma avaliação negativa para outra, positiva. Segundo Alberti (2002, p. 201-02), o riso na atualidade é em geral visto "como salvação para o pensamento preso no sério:

ele não pode ser um riso da deformidade. Rir dos defeitos e das fraquezas alheias é antes reafirmar a ordem do que sublinhar o potencial regenerador e criador da desordem". O riso não é mais o riso da deformidade, mas "do desconhecido, da surpresa, daquilo que inverte subitamente as concepções estáveis do mundo". Segundo ele, talvez o único riso da deformidade ainda aceito nesse universo seria o do chiste tendencioso de Freud. Como essas teorias remontam, direta ou indiretamente, a textos escritos nos séculos anteriores, com base na pesquisa de Alberti (2002) sobre o riso, iniciaremos nosso percurso com uma abordagem histórica.

Na Antiguidade, encontramos em Platão o que seria a referência mais antiga ao riso. Para ele, os prazeres podem ser verdadeiros ou falsos. Os primeiros são puros e precisos e podem ser encontrados principalmente no conhecimento. Os segundos são afecções mistas, pois se misturam à dor; entre eles está o riso, que seria o resultado da mistura do prazer com uma dor, a inveja. O risível pode ainda ser definido como o oposto à recomendação "conhece-te a ti mesmo", do oráculo de Delfos, pois os que se desconhecem são vítimas de uma ilusão. Mas o desconhecimento de si não é a única condição para o ridículo; é preciso ainda que o indivíduo seja fraco: o forte e poderoso é temível e odiado por sua ignorância e o fraco é risível pelo mesmo motivo. Desse modo, para Platão, risível seria o resultado de um duplo "erro": por um lado, daquele que é o objeto do riso; por outro lado, daquele que ri. Por esse motivo, tanto quem é risível quanto aquele que ri devem ser condenados. Em Platão, o prazer cômico é visto, portanto, como um prazer inferior, marcado por um engano, por um falso prazer que, por isso, deve ser condenado. Vê-se aqui o caráter negativo do riso.

No que diz respeito a Aristóteles, muito do que foi escrito pelo filósofo sobre o tema se perdeu, restando apenas alguns escritos e citações. Sabe-se, contudo, que, para o autor, o cômico seria uma deformidade que não implica dor nem destruição e que é atribuído apenas à espécie humana. O cômico se caracterizaria ainda pela representação de ações humanas baixas e se oporia ao trágico, que é caracterizado pela representação de ações humanas nobres. Desse modo, na comédia, são representados personagens piores, e, na tragédia, melhores do que os homens. O cômico, no entanto, não cobre todo tipo de baixa, mas somente aquela que não causa terror nem piedade. Cabe ressaltar ainda que, para Aristóteles, como o jogo e o repouso, o riso se encontra entre as coisas agradáveis. Pode-se, então, observar que a concepção aristotélica do riso é diferente daquela de Platão. Para Aristóteles o cômico não está, de antemão, ligado a valores negativos, que pudessem lembrar o desconhecimento de si e a inveja, mas representa, no entanto, homens baixos, com um caráter eticamente negativo.

Nos textos teológicos da Idade Média, o homem ganha mais uma especificidade: o riso passa a distingui-lo não apenas dos animais, mas também de Deus. A faculdade do riso, no entanto, não poderia ser utilizada livremente, pois se aproximaria do pecado. Jesus Cristo, por exemplo, nunca rira, apesar de poder fazê-lo. O riso marca, então, a superioridade da espécie humana em relação aos animais e sua inferioridade em relação a Deus.

Alberti (2002), baseado em sua leitura de Le Goff, afirma que o riso, na Idade Média, passou por diversas fases. Primeiro, entre os séculos IV e X, predominou o modelo monástico, em que o riso era reprimido. Em seguida, houve uma domesticação do riso no âmbito da igreja e sua liberação, com o desenvolvimento da sátira e da paródia, no âmbito da corte. A partir do século XII, e mais particularmente com São Francisco de Assis, os santos, até então rigorosamente sérios, vão ganhando aos poucos um semblante risonho. Finalmente, há o riso desenfreado, tal como o estudado por Bakhtin. Deve-se ressaltar que Alberti (2002) contesta a periodização proposta por Bakhtin, pois, para ele, não ocorreu a descontinuidade entre o valor de concepção de mundo do riso na Idade Média e na Renascença e o riso domesticado da idade clássica, tal como afirma o autor russo. Para Alberti, Bakhtin se refere de forma indevidamente generalizante ao riso na Renascença, pois atribui a todo esse período o caráter ambivalente do riso na obra de Rabelais.

Segundo Alberti (2002, p. 81), uma das obras mais densas exclusivamente dedicadas ao riso parece ser o *Tratado sobre o riso*, de Laurent Joubert, datado de 1579. Nele, a preocupação não é ética ou teológica, mas sim de mostrar os efeitos do riso sobre o corpo, a partir dos princípios da medicina. Como se sustentava na Antiguidade, para Joubert, o risível é suscitado pela torpeza e pela falta de piedade, sem que com isso, todavia, aquele que ri seja moralmente condenado. Além disso, para que seja engraçado, o risível precisa ser adequado ao tempo e ao lugar e, principalmente, inesperado. Ao contrário de Platão, entretanto, para Joubert, não rimos dos fracos, mas dos inimigos fortes que se desconhecem. Apesar de o riso estar mais próximo da alegria, ele se diferencia dela por ser um misto de alegria e tristeza, o que, todavia, não resulta na perda de legitimidade do riso. O que sobressai no tratado de Joubert é que nele o riso possui um caráter positivo, sendo fonte de saúde e de socialização; ele não é eticamente condenado, mesmo que seu objeto seja torpe, e se caracteriza pela ausência de remorso. O riso, contudo, só é passível de existir se seu objeto não causar dano, mal ou piedade. Segundo Alberti (2002), a significação positiva do riso presente no tratado de Joubert não pode ser atrelada a uma significação regeneradora e criadora. Para ele, o riso em Joubert não implica uma crítica do mundo e é restrito às coisas torpes e sem importância.



Não houve, de fato, na opinião de Alberti (2002, p. 119), teorias específicas sobre o humor nos séculos XVII e XVIII. No entanto, para o autor, há, nos estudos recentes, duas interpretações recorrentes para as formulações sobre o riso nesse período. Uma situa o riso do lado oposto ao da norma e da verdade; a outra considera a existência de duas teorias sobre o riso, a da superioridade – associada ao riso malevolente – e a do contraste ou incongruência – associada à ideia de riso benevolente. Para Alberti (2002, p. 121), apesar de radicais, ambas "destacam duas concepções do riso seguidas nos séculos XVII e XVIII: de um lado, o riso malevolente de Hobbes e a preponderância do 'ridículo' no Antigo Regime e, de outro, o riso benevolente da teoria do contraste e o fim da eficácia normativa do 'ridículo'".

Para Hobbes, o homem ri de suas ações ou graças (o que evidencia suas habilidades), das fraquezas dos outros (o que mostra suas próprias capacidades), ou dos ditos ou atos engraçados (o que assinala algum absurdo de outrem). O riso é suscitado, então, por uma sensação de superioridade daquele que ri. Ainda segundo Hobbes, para que o riso fosse suscitado era necessário o fator surpresa. Na medida em que advém de uma sensação de superioridade, o riso torna-se signo de um poder que, no entanto, não é legítimo, pois as pessoas de bem não precisam das fraquezas e dos vícios alheios para se assegurarem de seu próprio poder, e, se têm necessidade deles para se sentirem superiores, é porque não podem, na verdade, sê-lo. O riso não é, então, signo do triunfo, mas da inferioridade daquele que ri.

Alberti (2002, p. 133-144) expõe ainda duas concepções do riso que se opõem à de a Hobbes, uma de Shaftesbury e outra de Hutcheson. O primeiro defende a liberdade do emprego do ridículo, uma das principais formas através das quais as coisas devem ser vistas para serem reconhecidas por completo. Já para Hutcheson, defensor do riso benevolente, o riso seria o resultado de uma junção de imagens com ideias contrárias ou de uma "semelhança forçada de coisas inteiramente diferentes" (ALBERTI, 2002, p. 141). Nesses dois últimos casos, ri-se "da justaposição de ideias incomparáveis de um ponto de vista grave ou sério" (ALBERTI, 2002, p. 141). Hutcheson distingue três finalidades do riso: "o prazer e o relaxamento, a correção dos falsos entusiasmos ou das falsas grandezas, e a correção de pequenos vícios" (ALBERTI, 2002, p. 142). Segundo Alberti (2002, p. 142), na teoria do contraste, o riso também é provocado pelo que é baixo ou indigno e, ainda que o contraste exista, não é conveniente rir.

No final do século XVIII, coexistiam duas concepções opostas de riso. De um lado, o riso negativo; de outro, o riso positivo, vinculado à ideia de contraste. Alberti (2002) dá como exemplo do primeiro o pensamento de Monboddo, para quem deveríamos antes nos recusar a rir, e, do segundo, o de Flögel, para quem o prazer do risível reside no alargamento do

conhecimento, embora para ele ainda não sejam passíveis do ridículo as coisas cuja perfeição absoluta impedisse o contraste, como é o caso de Deus.

O riso proveniente do contraste ou incongruência de duas ideias foi o que prevaleceu ao longo do século XIX. Para Kant, o risível é o resultado de "um deslocamento da incongruência risível da esfera das coisas para a esfera determinada pelo sujeito do entendimento" (ALBERTI, 2002, p. 161). Para ele, "o riso é uma afecção proveniente da transformação súbita de uma expectativa tensionada em nada" (apud ALBERTI, 2002, p. 162). Em uma piada, o entendimento se relaxa ao não encontrar o que esperava, e esse relaxamento súbito suscita um sentimento de saúde do qual decorre o prazer do risível. 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" (RAMOS, 2007, p. 122) através do riso.

Já para Jean Paul, o cômico se localiza no sujeito (e não mais no objeto). O risível se opõe ao sublime e, por isso, só pode ser o infinitamente pequeno. Para que o risível ocorra, é preciso que ele seja contemplado em uma ação ou situação. Desse modo, aquilo que é pequeno, por si só, não é digno de riso, mas pode se tornar risível quando percebido como se fosse um "espetáculo". O esforço de alguém que se engana é compreensível, e essa pessoa não é cômica em si, pois age de acordo com o que imagina. No entanto, ao ser observado, ele se torna cômico e rimos dele porque "emprestamos à sua ação nossa compreensão e opinião, e produzimos, através de uma tal contradição, o absurdo infinito" (Jean Paul; apud ALBERTI, 2002, p. 168). Assim, a situação se torna cômica apenas porque a vemos "em espetáculo". Aquele de quem rimos não se considera cômico, apenas aquele que observa lhe confere tal atributo; e, mesmo quando nos consideramos cômicos, isso ocorre após a ação, quando um segundo eu julga o primeiro. Alberti (2002, p. 168) assinala o fato de que a ideia de que o cômico reside no sujeito está presente em outros textos do século XIX. Baudelaire afirma, por exemplo, que: "O cômico, o poder do riso, está naquele que ri e de maneira alguma no objeto do riso." (apud ALBERTI, 2002, p. 168).

Schopenhauer afirma que o riso é fruto de uma "incongruência entre as duas formas de representação pelas quais apreendemos o mundo" (ALBERTI, 2002, p. 172): a abstrata (baseada em conceitos) e a intuitiva (baseadas na percepção e no entendimento dos objetos reais). Para Schopenhauer, o risível "é em geral um estado prazeroso, porque sentimos satisfação de perceber a incongruência entre o pensado e a realidade objetiva" (ALBERTI, 2002, p. 175).

Spencer – e também Darwin – afirma que o riso é fruto e uma impossibilidade de seguir a atividade do pensamento que se descarrega em contrações musculares. Essa descarga de energia é desprovida de finalidade. É o que acontece no teatro, quando o momento da reconciliação do herói com a heroína é interrompido com a chegada de um animal que fareja os atores, provocando o riso. Há uma grande massa de emoção que é interrompida e, em vez de produzir novos pensamentos e emoções, é repentinamente freada em seu fluxo e deve descarregar-se em outra direção, resultando nos movimentos que denominamos riso. Alberti (2002, p. 180) aproxima essa explicação fisiológica do riso à transformação do *nada* em movimentos corporais de Kant, pois, em ambos os casos, "o riso ocorre quando a atividade do pensamento se tornou impossível, e o grau mínimo de atividade mental é compensado por um grau 'mais' de movimentos corporais".

A teoria de Bergson, que analisaremos mais detidamente a seguir, define o cômico de forma negativa e dá ao riso uma função corretiva. O cômico é, para Bergson, um desvio negativo, e o riso, sua sanção social. Em relação ao que Bergson chamou de cômico de caracteres (por nós traduzido como cômico de caráter), Alberti (2002, p. 190) observa duas questões que remontam a Aristóteles. Primeiramente, o defeito do personagem cômico não deve emocionar o espectador. Em segundo lugar, a comédia visa ao geral – e não ao particular, como a tragédia –, como indica o título de grandes comédias (o Misanthropo, o Avaro, o Jogador, o Distraído). Alberti (2002, p. 195) afirma que a teoria de Bergson aproxima-se da de Hutcheson, pois em ambas a finalidade do riso é a de corrigir comportamentos desviantes, mas se distancia dela por sustentar que o riso é desprovido de remorso. Como na teoria de Joubert, observa Alberti (2002, p. 195), na teoria de Bergson, o riso é um riso da deformidade, mas nesta o defeito risível é importante para que o comportamento possa ser corrigido e, naquela, o risível é desprovido de relevância.

Para Ritter, o riso estaria ligado à noção de desvio e, nesse sentido, a teoria de Ritter compartilharia a mesma ideia que outros trabalhos contemporâneos sobre o riso, pois muitos destes abordam o riso a partir da oposição de ordem e desvio, valorizando o não-oficial e o não-sério, que revelaria uma verdade que não é revelada pelo sério. Desse modo, o riso estaria "diretamente ligado aos caminhos seguidos pelo homem para encontrar e explicar o mundo: ele tem a faculdade de nos fazer reconhecer, ver e apreender a realidade que a razão séria não atinge" (ALBERTI, 2002, p. 12)

Freud (1996), cuja teoria retomaremos mais adiante, afirma que o processo de formação do chiste é análogo ao do sonho. A origem do prazer no chiste reside no jogo com as palavras e nos pensamentos da infância, que cessam quando a crítica e a razão declaram

sua ausência de sentido. O chiste, em sua evolução, deve lutar contra dois poderes: de um lado, a razão e o julgamento crítico e, de outro, a repressão à agressão e à obscenidade; esses dois poderes correspondem respectivamente aos chistes inofensivos e tendenciosos. Alberti (2002, p. 18) aproxima o pensamento de Freud ao de Lévi-Strauss. Segundo ele, para esse último, de modo semelhante ao que ocorre na teoria desenvolvida por Freud, o riso resulta de uma conexão rápida e inesperada entre dois campos semânticos distanciados. Como essa conexão não é inibida, temos uma reserva de atividade simbólica que, no caso do cômico, ao ser subitamente liberada, fica sem um ponto de aplicação, se desvia em direção ao corpo e é descarregada em forma de riso. O riso corresponderia, então a uma "gratificação da função simbólica, satisfeita a um preço bem menor do que esta se dispunha a pagar" (LÉVI-STRAUSS; *apud* ALBERTI, 2002, p. 18)

### 3.2 BERGSON

Bergson (1958, p. 79-80) distingue o *cômico* do *espírito*, pois "uma palavra é dita cômica quando ela nos faz rir daquele que a pronuncia, e espirituosa, quando nos faz rir de um terceiro ou de nós"<sup>13</sup>. Para o autor, o espírito só pode ser definido em relação ao cômico, e suas variedades correspondem às formas que esse último pode assumir. Não haveria, no entanto, uma diferença essencial entre o dito cômico e o espirituoso e, além disso, o dito espirituoso evocaria de algum modo uma cena cômica. Por esse motivo, o autor elegeu o cômico como seu objeto de estudo.

O cômico teria três características principais. Primeiramente, *só existiria naquilo que é humano*. Se rimos de um animal é porque reconhecemos nele uma atitude ou expressão humana; se rimos de um objeto é devido à forma que lhe foi dada pelo homem. Em segundo lugar, *o riso deve ser acompanhado por uma insensibilidade*, pois seu maior inimigo é a emoção. Finalmente, o cômico não acontece quando há isolamento, pois *o riso é social* e necessita de um eco. Esse eco, contudo, não se propaga ao infinito: sua ação é limitada às fronteiras de um grupo, de uma sociedade.

Bergson afirma que *o cômico provém de uma certa "rigidez mecânica"*<sup>14</sup>. A mecanicidade, assim como a distração, diz respeito ao fato de o indivíduo, ao repetir as ações

---

<sup>13</sup> "un mot est dit comique quand il nous fait rire de celui qui le prononce, et spirituel quand nous fait rire d'un tiers ou rire de nous"

<sup>14</sup> "raideur mécanique"

que habitualmente pratica – por exemplo, caminhar – se mostrar incapaz de executá-las corretamente. A rigidez diz respeito à dificuldade do indivíduo em se adaptar às situações e de reagir a elas com maleabilidade, como, por exemplo, quando, ao caminhar, o indivíduo tropeça e cai. Assim, um homem que tropeça e cai é cômico porque o faz involuntariamente.

Para Bergson (1958, p. 67), o cômico exprime "uma imperfeição individual ou coletiva que necessita de uma correção imediata. O riso é essa correção."<sup>15</sup>. Inicialmente simpatizamos com o personagem cômico, mas essa simpatia dura apenas um curto instante. Ela é o resultado de uma distração, como a do pai que distraidamente permite um deslize do filho, mas que, em seguida, para e o corrige. "Feito para humilhar, ele [o riso] deve dar à pessoa tornada alvo uma impressão penosa. Através do riso a sociedade se vinga das liberdades que foram tomadas contra ela."<sup>16</sup> (BERGSON, 1958, p. 150).

O autor divide o cômico em *cômico das formas*, *cômico dos gestos e dos movimentos*, *cômico de situação*, *cômico de palavras* e *cômico de caráter*. Um exemplo de *cômico das formas* é a caricatura. O *cômico dos gestos e dos movimentos* ocorre quando "as atitudes, gestos e movimentos do corpo humano são risíveis na exata medida em que esse corpo nos faz pensar em algo puramente mecânico"<sup>17</sup> (BERGSON, 1958, p. 22-23). Poderíamos nos servir da charge de Chico, reproduzida a seguir, para exemplificar o cômico dos movimentos.



Figura 3-1 - Charge de Chico Caruso. O Globo, 28/07/2007.

<sup>15</sup> "une imperfection individuelle ou collective qui appelle la correction immédiate. Le rire est cette correction même."

<sup>16</sup> "Fait pour humilier, il doit donner à la personne qui en est l'objet une impression pénible. La société se venge par lui des libertés qu'on a prises avec elle."

<sup>17</sup> "Les attitudes, gestes et mouvements du corps humain sont risibles dans l'exacte mesure où ce corps nous fait penser à une simple mécanique"

Nela observa-se uma caricatura do então recém-nomeado ministro da defesa, Nelson Jobim, que é representado fazendo o mesmo movimento que faria um avião. A comicidade é acentuada pelo cômico das formas, pois a caricatura do ministro, devido ao modo como estão desenhadas suas orelhas, possui formas que se assemelham às de um avião.

O *cômico de situação* é caracterizado como "toda organização de atos e de acontecimentos que nos dá, quando inseridos uns nos outros, a ilusão da vida e a clara sensação de uma combinação mecânica"<sup>18</sup> (BERGSON, 1958, p. 53). Tal fato ocorre, por exemplo, com uma ideia que é reprimida e que se exprime, e assim continuamente. Nesses casos, a repetição não é risível por si só, mas por simbolizar um jogo/conflito de elementos. Essa comicidade se acentua quando a situação torna-se circular e volta-se, involuntariamente, ao ponto de partida.



Figura 3-2 - Charge de Leonardo. Extra, 19/07/2007.

A charge acima retoma a vaia que o presidente Lula sofrera na abertura dos jogos Pan-americanos de 2007. Nela, o personagem Renan procura amenizar a decepção do personagem Lula em ter sido vaiado, dando-lhe algumas cabeças de gado. No entanto, o mugido das vacas retoma justamente a vaia sofrida por Lula. Se a situação se torna cômica, o duplo-sentido que pode ser atribuído ao som emitido pelas vacas (mugido e vaia) é essencial para o estabelecimento da comicidade. Desse modo, a comicidade da situação está atrelada também ao *cômico de palavras*.

---

<sup>18</sup> "tout arrangement d'actes et d'événements qui nous donne, inserés l'un dans l'autre, l'illusion de la vie et la sensation nette d'un agencement mécanique"

Em relação aos elementos do *cômico de caráter*, Bergson afirma que rimos dos defeitos e das qualidades dos outros e que o riso provém da rigidez, que isola o indivíduo e o torna cômico. No entanto, para parecer cômico, ele não pode emocionar o observador. Para Bergson (1958, p. 109), a insociabilidade do personagem e a insensibilidade do espectador seriam duas das condições essenciais para a ocorrência do riso. Na charge reproduzida a seguir, rimos de uma característica negativa do personagem – a burrice –, que não teria nem mesmo conhecimentos mínimos sobre a história do seu país. No entanto, se rimos do caráter do personagem, rimos também do ridículo da situação representada, que sugere a existência de um país cujo presidente, por ignorância, estará sempre "metendo os pés pelas mãos".



Figura 3-3 - Charge de Leonardo. Extra, 05/08/2007.

Bergson nomeia, ainda, três procedimentos, a saber, a *repetição ou transposição*, a *inversão* e a *interferência de séries*, que atuam na formação do cômico. O primeiro procedimento seria obtido pela transposição de uma ideia, que se expressa em um tom diferente do usual, nos dando a impressão de uma repetição. Tal fato ocorre, por exemplo, no caso da transposição do solene em familiar. No segundo procedimento, o cômico residiria na inversão dos papéis sociais representados, como quando é a criança que dá lições aos adultos. Finalmente, na interferência de séries, uma mesma situação pertence simultaneamente a dois tipos de acontecimentos diferentes e pode, por isso, ser interpretada em dois sentidos distintos. Nesse último caso, há dois sentidos diferentes atribuídos a uma mesma situação. O primeiro, apenas possível, é percebido pelos personagens da situação e seus observadores, e o

segundo, real, é desconhecido pelos personagens e percebido apenas pelos observadores. Ou seja, enquanto estes têm uma visão global da situação e vão de um sentido para o outro, oscilando entre duas interpretações opostas, aqueles conhecem apenas uma de suas faces.

A crítica que se faz atualmente à teoria de Bergson – e não o faremos diferentemente – diz respeito ao caráter extremamente negativo do riso. No entanto, não se pode deixar de observar que Bergson assinala tanto o caráter social do riso quanto a necessidade de um distanciamento daquele que observa o fato em relação ao indivíduo cômico (embora não seja o primeiro). Além disso, Bergson, de certa forma, aponta para a ideia de que o cômico é o resultado de uma ruptura com o estabelecido, uma vez que a inversão, a transposição e a interferência de séries revelam um processo de inversão, um *mundo às avessas*.

### 3.3 FREUD

Freud afirma que os chistes se formam de modo análogo aos sonhos. Ambos ocorrem involuntariamente e possuem uma brevidade característica. A mais importante diferença entre os sonhos e os chistes consiste no comportamento social. Se o sonho é um comportamento associal, no qual não se objetiva comunicar algo a alguém, o chiste é uma função social que visa à produção de prazer e, como requer ainda a participação de uma outra pessoa, está preso à condição de inteligibilidade, pois a distorção nos chistes só pode ocorrer até o ponto em que possa ser reconstruída pela compreensão do outro. Além disso, os sonhos ocorrem para possibilitar o sono; os chistes não são o resultado de uma necessidade, mas da busca de prazer. Nos chistes, o prazer é obtido através da satisfação de um propósito (como a crítica a pessoas ou instituições) que seria em geral inibido, e ao dar, através de um chiste, livre trânsito a seus pensamentos, o indivíduo não precisa mais utilizar sua energia psíquica para erigir ou manter uma inibição. A “produção de prazer corresponde à despesa psíquica que é economizada” (FREUD, 1996, p. 116).

Freud (1996) divide inicialmente os chistes, de acordo com a manipulação técnica do material, em *verbais* e *conceituais*. Os *chistes verbais* não podem ser definidos segundo os pensamentos que expressam, pois o que os caracteriza como chistes é a sua forma de expressão. Sua técnica consiste, primeiramente, de uma abreviação, na qual duas coisas que se deseja comunicar são comprimidas de maneira a formar uma única, sem que, no entanto, possam ser reconstituídas. Os chistes verbais mostram, portanto, invariavelmente, uma



tendência à compressão, ou antes, à economia. Os *chistes conceituais* precisam de técnicas que dependem mais do curso do pensamento do que propriamente das palavras.

Os chistes verbais são divididos em três grandes grupos, a *condensação*, o *uso múltiplo do mesmo material* e o *duplo sentido*, que se subdividem ainda em grupos menores, dependendo da maneira como o material verbal é empregado no chiste. A *condensação* é obtida a partir da associação de duas palavras ou expressões e resulta na formação de algo novo. Com ela, expressa-se um pensamento de forma econômica ao acrescentar um novo sentido ao que é dito. Silva (2007, p. 82) apresenta o seguinte caso de condensação:



Figura 3-4 - Tira de Mafalda, analisada por Silva (2007, p. 82).

Na tira, tendo como parâmetro o globo, a professora pergunta a Miguelito que habitantes estariam diretamente opostos a nós, ou seja, quem seriam nossos antípodas. O vocábulo "japonésidos" não é aceito, e a professora retoma a mesma terminação que fez com que a resposta de Miguelito não fosse aceita – o morfema "ido" –, chamando-o de estúpido. O aluno rebate, então, a ofensa da professora chamando-a de "antipátida". O vocábulo "antipátida" é o resultado da condensação de duas palavras, a saber "antípoda" e "antipática".

O *uso múltiplo do mesmo material* é o resultado da repetição de um mesmo material linguístico em decorrência da semelhança entre as palavras. Lorenz (2006, p. 26) exemplifica com um chiste em que o passarinho perguntou à passarinha: " *Qué danoninho*", no qual a mesma sequência fônica pode ser entendida como o oferecimento de um tipo de iogurte ("danoninho") ou como um convite sedutor ("dá no ninho"). No terceiro e último grupo de chistes verbais, o *duplo sentido*, consiste em usar uma determinada expressão que não é repetida, mas que sustenta duas interpretações. Lorenz (2006, p. 25) afirma ocorrer duplo sentido, por exemplo, quando ao se comentar sobre as conhecidas gafes de nosso atual presidente, Luís Inácio Lula da Silva, se diz que "não é só peixe que morre pela boca, Lula também".

Essa variedade de técnicas, no entanto, segundo Freud, pode ser reunida sob um mesmo rótulo, o da condensação. Nas palavras do autor, "o uso múltiplo do mesmo material é, afinal, um caso especial de condensação; o jogo de palavras nada mais é que uma condensação *sem* formação de substitutivo; portanto, a condensação permanece sendo a categoria mais ampla" (FREUD, 1996, p. 49). O autor acrescenta ainda que essas técnicas possuem todas uma tendência à economia.

Os chistes conceituais dividem-se em (1) raciocínio falho, (2) unificação e (3) representação indireta. A técnica do *raciocínio falho* utiliza desvios em relação ao pensamento normal na produção do chiste. São incluídas por Freud no grupo do raciocínio falho as técnicas do deslocamento e do absurdo. Entre os exemplos dados por Freud citaremos aquele em que um vendedor de cavalos disse ao seu freguês que um dado cavalo era tão veloz que quem partisse com ele às 4 da manhã chegaria em um determinado destino às seis e meia, ao que o cliente respondeu, perguntado o que se poderia fazer lá nesse horário. Nesse chiste há um deslocamento na interpretação do freguês, pois ele deixa de enfatizar a capacidade do animal – que não questiona – para se deter no horário de chegada, utilizado pelo vendedor apenas como exemplo. A *unificação* é um processo semelhante ao do uso múltiplo do mesmo material e análogo à condensação. O processo de unificação pode conter uma resposta pronta, em que se estabelece "inesperada unidade entre ataque e contra-ataque" (FREUD, 1996, p. 72), como no exemplo que se segue. Durante um passeio, um nobre encontrou um homem que era muito semelhante a si próprio, e lhe perguntou: "Sua mãe já esteve no palácio?". O homem respondeu então: "Não, mas meu pai esteve." (FREUD, 1996, p. 72). Há, finalmente, um terceiro grupo, denominado por Freud de *representação indireta*, que engloba as técnicas de representação pelo oposto, alusão e analogia, todas caracterizadas por uma espécie de comparação. Vejamos um exemplo de representação pelo oposto dado por Freud (1996, p. 74): "Esta dama se assemelha em muitos aspectos à Vênus de Milo: ela é, também, extraordinariamente velha, não tem dentes e há manchas brancas na superfície amarelada do seu corpo".

Freud efetua sua classificação dos chistes, mas não deixa de observar que muitas vezes os chistes combinam mais de uma técnica e que muitos deles podem inclusive misturar técnicas verbais e conceituais. Além disso, em vários momentos, o autor nos mostra que as classificações não são rígidas e que poderiam ser feitas de outra maneira, pois muitas técnicas se confundem em alguns momentos.

Freud (1996, p. 91) divide ainda os chistes em *tendenciosos* e *inocentes*, mas salienta que essa classificação não se opõe a de chistes verbais e conceituais. O *chiste inocente*

constitui um fim em si mesmo e não serve a nenhum objetivo particular. Ele não possui as características genuínas de um chiste, pois não ocorre intencionalmente; é o resultado, por exemplo, das brincadeiras infantis com as palavras, nas quais não se tem consciência do seu caráter chistoso. O chiste inocente, então, é constatado e, por isso, se aproxima do cômico. Já o *chiste tendencioso* tem um propósito e, por isso, pode haver pessoas que não gostem de ouvi-lo. Ele requer três pessoas: além do locutor e do ouvinte, deve existir ainda uma pessoa a quem seria dirigido o comentário. Os chistes tendenciosos são classificados por Freud como *obscenos* (desnudadores), que têm uma conotação estritamente sexual, ou *hostis*, que servem ao propósito de agressividade, sátira ou defesa.



Figura 3-5 - Charge de Aroeira. O dia, 22/07/2007.

A charge acima reproduzida contém em si um chiste tendencioso de caráter hostil. Por um lado, seu caráter risível resulta de uma atitude hostil do personagem Marco Aurélio em relação a um segundo personagem. Essa atitude se torna risível ao ser interpretada por nós como uma atitude clara de insubordinação que promove a inversão dos papéis sociais, visto ser o personagem agredido uma caricatura do presidente Lula e o agressor, seu assessor. Por outro lado, a resposta do personagem presidente Lula acentua o caráter chistoso da charge, pois funciona com um contra-ataque à agressão que é mascarado pelo fato de se constituir como uma representação pelo oposto que, portanto, nos leva ao riso justamente pelo fato de o personagem rebater a agressão sofrida, dizendo o contrário do que desejaria. Finalmente, em um segundo nível, ao nos apresentar seu texto, o chargista mostra um propósito agressivo, criticando as atitudes dos políticos representados, e pode afirmar através do humor o que lhe seria difícil dizer de outra forma.

Por fim, Freud estabelece uma distinção entre o chiste, o cômico e o humor. Segundo Freud (1996, p. 138) “ninguém se contenta em fazer um chiste apenas para si”, pois, para que seu processo se complete, é preciso que ele seja contado a alguém. No *cômico*, ao contrário, o ato de contar o que ocorreu a uma pessoa pode nos causar prazer, mas não é uma condição necessária para isso, visto que alguém pode achar algo cômico e divertir-se consigo mesmo (mas não pode rir do chiste que lhe ocorreu). Decorre daí que o processo cômico se satisfaz com apenas duas pessoas – a que constata o cômico e a que é objeto da comicidade –, enquanto o *chiste* necessita de uma outra pessoa, a quem se conta o ocorrido. Para Freud (1996) o prazer do cômico está invariavelmente ligado a uma *economia de energia*, que, não sendo mais necessária, é descarregada em forma de riso. O maior obstáculo à emergência do cômico é a liberação de afetos. No entanto, se o indivíduo se mostrar envolvido com o fato causador do afeto, a observação do acontecimento pode, ainda assim, levar ao riso. Nesse caso, temos o *humor*, que é segundo Freud (1996, p. 121), "um meio de obter prazer apesar dos afetos dolorosos". O prazer do humor se dá "ao custo de uma liberação de afeto que não ocorre: procede de *uma economia na despesa de afeto*" (Freud, 1996, p. 212). O humor se realiza dentro de uma única pessoa, não lhe acrescentando nada a participação de mais alguém, pois o humor não precisa necessariamente ser comunicado. Freud (1996, p. 213) exemplifica com o caso do homem que, ao ser levado para sua execução em uma segunda-feira, comentou que a semana estava começando bem. Nesse caso, a compaixão que poderia ser suscitada em nós pela situação é inibida ao compreendermos que o diretamente interessado, no lugar de se desesperar, não se preocupa com ela. Essa compreensão nos leva a economizar a despesa com a compaixão, que se torna ociosa e é descarregada no riso. As espécies de humor variam de acordo com o tipo de emoção que é economizada (compaixão, raiva, dor, ternura etc.) e podem aparecer junto a um chiste ou a alguma espécie de cômico. O parágrafo com que Freud (1996, p. 218-219) encerra o livro resume bem sua teoria sobre as origens do chiste, do cômico e do humor, motivo pelo qual o citaremos quase que integralmente:

O prazer nos chistes pareceu-nos proceder de uma economia na despesa com a inibição, o prazer no cômico de uma economia na despesa com a ideação (catexia) e o prazer no humor de uma economia na despesa com o sentimento. Em todos os três modos de trabalho do nosso aparato mental o prazer derivava de uma economia. Todos os três concordavam em representarem métodos de restabelecimento, a partir da atividade mental, de um prazer que se perdera no desenvolvimento daquela atividade. Pois a euforia que nos esforçamos por atingir através desses meios nada mais é que um estado de ânimo comum em uma época de nossa vida quando costumávamos operar nosso trabalho psíquico em geral com pequena despesa de energia – o estado de ânimo de nossa infância, quando

ignorávamos o cômico, éramos incapazes de chistes e não necessitávamos do humor para sentir-nos felizes em nossas vidas.

### 3.4 BAKHTIN

Segundo Bakhtin (2002, p 3), na Idade Média e no Renascimento, a cultura cômica e popular possuía grande importância. O riso na Idade Média era universal, estava essencialmente ligado à liberdade e relacionava-se estreitamente com a verdade popular não-oficial. As formas e manifestações populares do riso desenvolveram-se fora da esfera oficial e opunham-se ao tom sério, religioso e feudal das manifestações oficiais da época. A seriedade oficial fazia, no entanto, com que fosse necessário legalizar fora desse domínio a alegria, o riso e a burla que dele haviam sido excluídos, o que deu origem a formas puramente cômicas, ao lado das formas canônicas. Por esse motivo, o riso sempre teve algum papel ao lado das festas oficiais da Idade Média. Elas possuíam duas faces: uma oficial, religiosa, "estava orientada para o passado e servia para sancionar e consagrar o regime existente" (BAKHTIN, 2002, p. 70); a outra, risonha e popular, olhava para o futuro e ria do passado e do presente, opondo-se à imobilidade conservadora e enfatizando a alternância e a renovação. Deve-se ressaltar, todavia, que a cultura oficial delimitava as condições para o riso e o restringia em geral aos momentos festivos.

O *carnaval* seria a maior manifestação da cultura cômica e popular na Idade Média. Nele, não haveria distinção entre atores e espectadores. No lugar de ser observado, o carnaval seria vivido e, durante sua duração, só se conheceriam a vida e as leis do carnaval. Nesse sentido, ele representaria a segunda vida do povo, uma vida festiva baseada no princípio do riso. As festas oficiais não criavam essa segunda vida, mas apenas consagravam o regime em vigor e a ordem social presente, abolindo o princípio cômico. O riso carnavalesco era um riso *festivo*, patrimônio do povo, universal e ambivalente. No carnaval todos eram iguais e prevalecia o que Bakhtin (2002) chama de *livre contato familiar entre os homens*.

A vida carnavalesca transformava a vida cotidiana em uma *vida às avessas*, num *mundo invertido*. No carnaval, tudo o que era marcado pela desigualdade é abolido. A inversão de papéis, com a dessacralização dos lugares sociais, era comum e permitia que muitas verdades fossem ditas em tom de brincadeira. Uma das ações carnavalescas descritas por Bakhtin é a *coroação* da bufa e o posterior *destronamento* do rei do carnaval. Nesse ritual, estão enfatizadas as transformações que fazem parte da cosmovisão carnavalesca. Nele um escravo ou bobo é coroado, mas, nessa coroação, já está implícita a ideia de futuro

destronamento, o que enfatiza ideias como as de renovação, morte, transformação e mudança. Tudo isso gerou um tipo particular de comunicação em praça pública caracterizado por formas especiais de vocabulário e de gestos, que transmitia a percepção carnavalesca do mundo e "caracteriza-se, principalmente, pela lógica original das coisas 'ao avesso', 'ao contrário', das permutações constantes do alto e do baixo ('a roda'), da face e do traseiro, e pelas diversas formas de paródias, travestis, degradações, profanações, coroamentos e destronamentos bufões" (Bakhtin, 2002, p. 10).

Segundo Bakhtin, em Rabelais e em outros autores do Renascimento, a cultura cômica popular deixou como herança o *princípio da vida material e corporal*, um tipo peculiar de imagens do corpo, da bebida, da comida, da satisfação das necessidades naturais e da vida sexual e, mais amplamente, de uma concepção estética da vida. O princípio material e corporal apresenta um caráter universal, popular, festivo, profundamente positivo e caracterizado pelo exagero e pela abundância.

O *rebaixamento* é outro traço marcante dessa cultura, caracterizado pela "transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato" (BAKHTIN, 2002, p. 17). No aspecto cósmico, o alto representa o céu, e o baixo, a terra, que remete tanto ao túmulo (princípio de absorção) quanto ao nascimento e à ressurreição. No seu aspecto corporal, o alto é representado pelo rosto, e o baixo, pelos órgãos genitais, o ventre e o traseiro. Aquilo que é rebaixado aproxima-se da terra, do princípio de absorção e de nascimento e, por isso, "não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador: é *ambivalente*, ao mesmo tempo negação e afirmação" (BAKHTIN, 2002, p. 19). Há, então, dois polos da mudança, "*o antigo e o novo, o que morre e o que nasce, o princípio e o fim da metamorfose*" (BAKHTIN, 2002, p. 22), que permitem associar elementos heterogêneos e aproximar o que está distante. Desse modo, a inversão do superior e do inferior era um elemento de grande importância.

### 3.5 HUMOR E INTERAÇÃO: TEORIAS DA INCONGRUÊNCIA

Quando interagem umas com as outras, as pessoas possuem estocadas em sua memória uma série de conhecimentos acerca do modo como devem agir. Esses conhecimentos são atualizados no momento da interação e, de certo modo, a asseguram. Segundo Kerbrat-Orecchioni (s/d), nas conversações quotidianas, as sequências humorísticas são o resultado de uma co-construção dos diferentes participantes da interação. O humor procede com

frequência de uma superposição de dois ou vários planos de referência que possuem, cada um, sua lógica interna, mas que são habitualmente incompatíveis. É o que se costuma chamar de *princípio da incongruência*, segundo o qual o risível resulta de um desfecho surpreendente, evidenciado por um elemento-chave, que permite a passagem de uma leitura "séria" para uma leitura "não séria". Em outras palavras, dois "mundos" são confundidos, e o humor consiste em assimilar duas realidades heterogêneas. Transgridem-se, nesses casos, as regras que regem a comunicação: regras propriamente linguísticas, regras que se baseiam no pensamento lógico, máximas conversacionais e regras baseadas na gestão da relação interpessoal e no funcionamento da polidez.

Seguindo essa concepção, é bastante difundida a teoria semântica do humor verbal, também conhecida como teoria dos dois *scripts*, desenvolvida por Raskin (*apud* RAMOS, 2007; LINS, 1997; ALENCAR, 1998). O *script* seria uma espécie de roteiro que é compartilhado pelos indivíduos e que descreve uma sequência ou rotina de ações acerca das diferentes situações sociais. Para Charaudeau e Maingueneau (2004, p. 442), ele é "utilizado para a compreensão de sucessões de eventos sob a forma de cenas e episódios". O *script* de visita ao médico, por exemplo, se comporia de várias etapas como saudações iniciais; exposição do problema pelo doente; exame feito pelo médico; prescrição de remédios; despedidas. Em sua teoria, Raskin<sup>19</sup> parte premissa de que um texto pode ser considerado humorístico se for compatível, total ou parcialmente, com dois *scripts* diferentes que se opõem. Para o autor, o texto humorístico deve passar de um modo de comunicação *bona-fide* (confiável) para um modo de comunicação não *bona-fide* (não confiável), que se sobreporia ao primeiro modo, tornando-se preferencial e impondo uma interpretação diferente para o texto. O efeito de humor seria o resultado dessa sobreposição do segundo *script* sobre o primeiro. Dito de outro modo: "o texto começa a ser percebido de uma maneira e termina de outra, diferentemente da inicial" (RAMOS, 2007, p. 126). A passagem de um *script* para outro é feita por meio de um gatilho, óbvio ou implícito, que leva a uma ambiguidade ou contradição. O modo de combinação *bona-fide* é governado pelo Princípio da Cooperação<sup>20</sup>,

---

<sup>19</sup> Num segundo momento, essa teoria foi revista por Attardo e Raskin (*apud* RAMOS, 2007; LINS, 1997; ALENCAR, 1998) e resultou na Teoria Geral do Humor Verbal, que tinha como foco piadas verbais. A preocupação principal desse novo modelo "foi incluir elementos de outras áreas, como a Linguística Textual, as teorias da narrativa e a pragmática" (RAMOS, 2007, p. 128).

<sup>20</sup> Grice (1982) caracteriza o princípio da cooperação como um princípio segundo o qual, para o êxito de uma interação, falante e ouvinte deveriam colaborar um com o outro. Esse princípio engloba um conjunto de regras mais específicas, as máximas conversacionais, divididas em quatro grupos: quantidade, qualidade, relação e modo. À categoria da quantidade correspondem duas máximas, segundo as quais a contribuição não deve ser nem excessiva nem reduzida, mas sim tão informativa quanto é requerido. Segundo a categoria da qualidade, as contribuições devem ser verdadeiras. A categoria da relação possui uma única máxima, "seja relevante" (Grice, 1982, p 87). Finalmente, na categoria modo se encontra a supermáxima "Seja claro" (Grice, 1982, p 87).

introduzido por Grice (1982). O modo de comunicação *não bona-fide*, ao contrário, obedeceria a um princípio de cooperação diferente, ao qual corresponderiam máximas conversacionais específicas do humor. Segundo as máximas do humor deve-se dizer apenas o que for necessário para a construção do chiste, compatível ao seu universo e relevante ao chiste. Deve-se ainda contar o chiste de maneira eficiente. Além disso, os interlocutores devem cooperar uns com os outros, percebendo que se trata de um texto humorístico, para interpretá-lo corretamente.

### 3.6 HUMOR E QUADRINHOS

Feita a abordagem teórica sobre o riso, buscaremos, nas seções que se seguem, apresentar algumas pesquisas que se detêm no processo de produção do humor nos quadrinhos.

#### 3.6.1 A proposta de Almeida para os quadrinhos

A análise de Almeida (1999) dos quadrinhos privilegia tanto aspectos linguísticos quanto icônicos. Norteadas pelo princípio da economia, depreende tanto o humor referente aos conteúdos representados quanto aquele decorrente das transgressões dentro do processo narrativo. Para o autor, em um espaço bastante reduzido, os quadrinhos de humor dão ao leitor o acesso à sua imagem social a partir de uma perspectiva recuada, permitindo-lhe o reconhecimento de suas contradições e seu ridículo e, ao mesmo tempo, despertando-lhe o riso.

Almeida (1999) retoma a discussão desenvolvida por Freud (1996) e Bergson (1958) para distinguir o *cômico*, o *humor* e o *espírito*. O *cômico* é decorrente de um processo interpretativo individual, no qual um indivíduo é julgado cômico, e está relacionado à obtenção de prazer. O prazer é fruto dos sentimentos de superioridade e gratificação do observador, proporcionais à diminuição e ao ridículo do personagem cômico. Ele está relacionado à observação de dois tipos de comportamento: de um lado, um comportamento padrão, adaptado às regras sociais, que é usado como parâmetro para a avaliação do comportamento das pessoas e, de outro, um comportamento efetivo, que se contrapõe ao



primeiro pela sua imprevisibilidade e pelo seu caráter insólito e transgressor. No processo de comicização, o segundo comportamento se afasta do primeiro, à maneira de um *desvio*. No *humor*, o prazer não é mais o resultado de um sentimento de superioridade em relação ao indivíduo cômico. "O ridículo se insere, então, como uma característica do convívio social, como um aspecto da condição humana" (ALMEIDA, 1999, p. 43). O prazer que antes era fruto da desvalorização do outro passa a ser fruto da identificação jocosa universal. A visão humorística inclui e ultrapassa a visão cômica, pois redimensiona o isolamento e reconhece nele uma característica do homem. Se o humor e o cômico podem decorrer da observação, o *espírito* precisa ser comunicado a uma terceira pessoa, pois "decorre do fato de se ter feito rir o outro" (ALMEIDA, 1999, p. 45). Os relatos espirituosos são o resultado não só da observação de um desvio, mas também do modo produtivo como são formulados.

A partir de um mesmo desvio, pode-se obter o prazer do cômico, do espírito e do humor, que são provenientes de diferentes tipos de relação entre os sujeitos. O prazer cômico se refere ao indivíduo que observa o fracasso alheio e sente um certo alívio por não ser o objeto desse fracasso. O indivíduo espirituoso que relata esse mesmo fato procurará suscitar prazer em seu interlocutor, buscando uma relação de cumplicidade, nesse caso específico, através da depreciação do indivíduo cômico. Já na relação humorística, o personagem supera o sentimento de perda e o transforma em um prazer que o beneficia. Nos três casos, a comicidade é produzida a partir de "uma bitextualidade (padrão e desvio), que está relacionada à noção de *economia*" (ALMEIDA, 1999, p. 128)

O desvio pode ter, em relação ao padrão de comportamento, um sentido positivo ou negativo. Nas frases espirituosas, por exemplo, observar-se-ia um *desvio positivo*, que revelaria sobretudo "uma habilidade do *indivíduo espirituoso* em lidar *economicamente* com o material verbal, suscitando, a partir de seu uso, ambiguidades, associações, alusões" (ALMEIDA, 1999, p. 128). Ao fazer isso, no entanto, o indivíduo espirituoso estaria, de certa forma, desvalorizando o código de comunicação padrão; haveria aí um *desvio negativo*.

O efeito cômico se observa no nível do enunciado, pois coloca em relevo o conteúdo representado ao sublinhar o ridículo do personagem cômico. No propósito espirituoso, por um lado, o que está em relevo é a enunciação, pois ele é fruto da habilidade do indivíduo em contar algo. Por outro lado, o espírito se observa também no enunciado, pois fornece um material organizado de uma maneira peculiar. Almeida (1999, p. 129-30) estabelece ainda uma relação entre os níveis da enunciação e do enunciado e os sentidos negativo e positivo do desvio. A formulação do propósito espirituoso, representado sobretudo na enunciação, seria um desvio positivo, já o comportamento do indivíduo cômico, representado no enunciado

espirituoso, um desvio negativo. Para Almeida (199, p. 131), o fato de o espírito remeter concomitantemente ao enunciado (desvio negativo) e à enunciação (desvio positivo), é uma prova de sua natureza econômica e produtiva.

Durante a leitura de um quadrinho de humor, o leitor buscará sinais que o levem, em primeiro lugar, a um desvio negativo, constituído na forma de um comportamento inadequado, de uma inabilidade ou falta de senso crítico por parte do personagem cômico. A representação desse desvio ocorre apenas no sentido leitor-personagem. Em segundo lugar, o leitor buscará, em termos menos conscientes, participar de uma relação espirituosa com o autor, que será marcada por um desvio positivo, caracterizado pela habilidade deste último em provocar o riso.

Essas relações se caracterizam por dois tipos de movimentos simultâneos:

por um lado, um *distanciamento* crítico do leitor em relação ao personagem ridículo no caso da relação *cômica*; por outro, uma *aproximação* e uma *cumplicidade* entre as instâncias de caráter extratextual, autor e leitor, no caso da *relação espirituosa*, visto que compartilham, com exclusividade, hipóteses através das quais se referem crítica ou ironicamente a personagens ou situações. (ALMEIDA, 1999, p. 145)

### 3.6.2 A carnavalização no texto chárstico

Romualdo (2000 e 2005) analisa o texto chárstico a partir dos conceitos desenvolvidos por Bakhtin e afirma que a charge é um texto carnavalesco, no sentido bakhtiniano. Segundo ele, a charge se caracteriza pela inversão dos valores que balizam nossa vida social cotidiana e “ao virar nosso mundo do avesso, ela promove uma leitura crítica da realidade” (ROMUALDO, 2005, p. 179). Além disso, na charge, como no carnaval, pode-se observar a abolição das desigualdades sociais e hierárquicas e a existência do livre contato familiar entre os homens. Isso permite que se coloquem lado a lado autoridades e indivíduos populares, que podem, inclusive, criticá-las. Desse modo, o ritual de coroação-destronamento é frequente nas charges, que têm o poder de destronar os poderosos, apresentando outras perspectivas para a leitura de suas ações e atitudes, promovendo leituras marcadas pela ambivalência e pela pluralidade de visões e possibilitando uma visão mais límpida da realidade.

Na charge analisada por Romualdo (2000, p. 103) que reproduzimos na página a seguir, podemos, como sustenta o autor, encontrar alguns conceitos desenvolvidos por Bakhtin. A charge tematiza uma crise que acontecia na época entre o governo e a Polícia Federal (PF), ocasionada pela demissão de um diretor da PF. A PF reagiu duramente à



Figura 3-6 - Charge de Angeli, analisada por Romualdo (2005, p. 179).

demissão de seu diretor, enquanto o governo se mostrou enfraquecido e desestabilizado. Em sua análise, Romualdo afirma ser o humor dessa charge construído por meio da carnavalização. Na charge, temos representados como personagens o então presidente da república, Itamar Franco, e três agentes da PF. Um dos agentes se dirige ao presidente desrespeitosamente, ao desmanchar o seu topete e se referir ao seu gel de forma grosseira. Essa atitude do agente promove o "destronamento" da figura presidencial. O destronamento é ainda evidenciado na charge por outros fatores, como, por exemplo, o tamanho dos personagens (o presidente é menor que os policiais). Além disso, como assinala Romualdo (200, p. 105), o vocabulário "topete" e o adjetivo "topetudo", derivado do primeiro, dizem respeito à ousadia e ao atrevimento. Desse modo, quando desmancham o topete do presidente, os policiais se mostram mais topetudos do que ele. O topete de Itamar Franco é justamente sua "marca registrada" e, por isso, o ato de mexer no topete presidencial, significa, metonimicamente, atingi-lo naquilo que o define. Além do "destronamento", observa-se igualmente na charge o "livre contato familiar entre os homens". Ao interpelar Itamar, os policiais o fazem de modo a quebrar a hierarquia que os separa e se sentem à vontade para se dirigir ao presidente da forma que lhes convém, expressando o que pensam a respeito do gel. A charge possui, além disso, um caráter ambivalente. Nela são expressas concomitantemente as ideias de hierarquia e quebra de hierarquia, autoridade e falta de autoridade, força e

fraqueza, ideias divergentes, que negam e afirmam ao mesmo tempo. Desse modo, a charge não deixa marcado um posicionamento único; ao contrário promove, através do "riso carnavalesco", a inquietude, a reflexão e a contestação tanto da figura do presidente quanto da polícia federal.

### 3.6.3 A pluriisotopia nos quadrinhos

O termo isotopia se refere à recorrência, ao longo do texto, de um determinado traço, que é responsável pela unidade textual, contribuindo para a formação da coerência e evitando as ambiguidades. O humor de alguns textos pode provir da ruptura brusca da isotopia e da proposição de uma segunda leitura. Essa ruptura é provocada por um conector de isotopias, que liga a primeira leitura, que é previsível, à segunda, que é inesperada.

Em uma perspectiva semiótica, Lorenz (2006) abordou as tiras cômicas a partir da noção de isotopia. Para ela, as tiras seriam textos pluriisotópicos, uma vez que nelas o humor seria o resultado da relação entre dois planos de leitura, que constituiriam cada um deles uma isotopia. A pluriisotopia seria possível graças a um conector de isotopias, que, podendo ser lido em dois ou mais planos isotópicos distintos, possibilitaria a mudança de uma isotopia para a outra. Em textos com linguagem verbal e visual, como é o caso dos quadrinhos, os conectores poderiam ser visuais ou verbais.



Figura 3-7 - Charge publicada em Nobre (2004, p. 68).

Na charge reproduzida na página anterior, igualmente utilizada por Lorenz (2006, p. 91), encontram-se representados dois personagens, inicialmente, a mãe e seu filho. No entanto, conhecimentos do universo extratextual levam o leitor a identificar ali as caricaturas de Antony Garotinho e sua esposa, Rosinha Garotinho, na época de publicação da charge, Secretário de Segurança Pública do Rio de Janeiro e governadora do referido estado, respectivamente. O personagem criança/Garotinho é impedido pelo personagem mãe/Rosinha de pegar uma bala que se encontra caída no chão. Como mostrou Lorenz (2006, p. 91-92), numa primeira isotopia, a palavra "bala" corresponderia a um doce apreciado pelas crianças, o que é corroborado pela representação do ex-governador sob a aparência de uma criança (referência a seu sobrenome). Numa segunda isotopia, a palavra "bala" remeteria ao projétil que pode ser disparado por armas de fogo e faz referência ao clima de insegurança e violência que vivia o Estado do Rio. Ao relacionar esses dois diferentes planos, pode-se concluir que Garotinho é conduzido por sua mulher ao tomar decisões e não possui autonomia para tratar da questão da segurança no Rio, apesar de ocupar o cargo de secretário de segurança pública do estado

### 3.6.4 Enquadres e esquemas conflitantes

Tannen e Wallat (2002) propõem uma definição dos termos esquema de conhecimento e enquadre interativo, associando o primeiro às expectativas dos participantes e o segundo à situação comunicativa em andamento. Para as autoras, a noção interativa de enquadre “refere-se à percepção de qual atividade está sendo encenada, de qual sentido os falantes dão ao que dizem” (Idem, p. 188). Já o termo esquema de conhecimento é usado para fazer referência “às expectativas dos participantes acerca de pessoas, objetos eventos e cenários no mundo, fazendo distinção, portanto, entre o sentido desse termo e os alinhamentos que são negociados em uma interação específica” (Idem, p. 189).

Partindo das noções de *enquadres interativos e esquemas de conhecimento*<sup>21</sup> tal como concebidas por Tannen e Wallat (2002), Ferreira (2006) observou a possibilidade de o humor

---

<sup>21</sup>O conceito de esquema de conhecimento, de certa forma, engloba o de *script*. Os esquemas representariam todos os conhecimentos relacionados à situação comunicativa de modo geral, ao passo que o *script* se relacionaria mais especificamente a uma determinada sequência de trocas até certo ponto já determinada para aquele encontro. Há, por exemplo, uma série de esquemas de conhecimento relacionados a uma visita ao médico, que abrangem desde a espera do atendimento até o modo como devemos nos vestir ou nos comportar e que incluem a ciência de que a consulta segue um determinado protocolo mais ou menos pré-definido, ou seja, ela deve se desenrolar segundo o *script* ‘consulta médica’.

nos quadrinhos ser fruto da *superposição de enquadres conflitantes*. O mesmo ocorreu com Lins (1997), em sua análise das tiras de Mafalda. A autora, no entanto, se baseou ainda nas noções de *footing*<sup>22</sup> (GOFFMAN, 2002), também levada em conta por Tannen e Wallat (2002) e de *pistas de contextualização*<sup>23</sup> (GUMPERZ, 2002). A autora procurou mostrar que os personagens das tiras atuam de modo a romper com as expectativas de leitura ativadas no leitor por esquemas de conhecimento acerca da situação representada. A ruptura, responsável pelo humor, é causada pelo realinhamento dos personagens. Esse realinhamento, segundo a autora, pode ser percebido, principalmente, a partir das pistas de contextualização, juntamente com a noção de *footing*. As estratégias de polidez também poderiam causar uma mudança de alinhamento. Ao interagirem, os personagens “são postos operando *footings* com vistas a romper com as expectativas ativadas pelo enquadre” (LINS, 1997, p. 74). O autor de quadrinhos processa um “*des-enquadramento*” dos personagens (LINS, 1997, p. 74), pois faz com que contrariem esquemas de conhecimento referentes ao alinhamento projetado, e cria, com isso, uma ruptura na interação.



Figura 3-8 - Charge de Leonardo. Extra, 27/07/2007.

A charge acima tematiza a campanha eleitoral que acontecia na época de sua publicação. No que se refere à interação, os personagens travam uma conversa dentro do

<sup>22</sup> Para Goffman (2002), *footing* representa uma mudança no alinhamento assumido pelos interlocutores de uma interação.

<sup>23</sup> Segundo Gumperz (2002), as pistas de contextualização seriam sinais verbais e não-verbais responsáveis pela sinalização de qual atividade está ocorrendo e que indicam a mudança de alinhamentos na determinação dos enquadres.

enquadre “reunião entre assessor e candidato”, com o qual o conteúdo da fala do assessor é condizente. A fala do deputado, no entanto, inicialmente apropriada ao enquadre estabelecido, revela-se, no segundo balão, conflitante com esse enquadre, na medida em que ele pede que seu assessor marque uma cirurgia estética, num claro sinal de que havia interpretado a palavra “renovação” em um outro sentido, o de mudança na aparência. Isso ocorre porque o deputado teria atribuído um outro valor ao conteúdo proposicional à intervenção de seu interlocutor: enquanto o assessor se refere à “renovação do congresso” como a necessidade de se eleger parlamentares com uma atitude política diferente dos atuais, o deputado candidato à reeleição interpreta o termo “renovação” como sendo o anseio do eleitorado por pessoas novas ou renovadas, o que explica sua intervenção. O humor se dá a partir de uma discrepância entre o alinhamento que o deputado efetivamente tem e o que se esperava que ele tivesse, e essa discrepância é produzida pelo fato de o candidato operar em um enquadre conflitante com aquele que lhe propõe seu assessor. O título – Vota bonito – vem a acentuar esse conflito, pois pode ser interpretado de duas maneiras. Em uma interpretação, em sintonia com a afirmação do assessor, a palavra bonito estaria empregada em um sentido metafórico e se referiria à necessidade de se votar conscientemente. Em uma outra interpretação, em sintonia com a afirmação do deputado, essa palavra seria empregada em seu sentido literal, significando, pois, votar em pessoas bonitas e/ou renovadas.

### 3.6.5 As ações envolvendo as faces

As interações existentes nas narrativas humorísticas podem ainda ser pensadas a partir da teoria das faces desenvolvida por Goffman. Para ele, “o termo face pode ser definido como o valor social positivo que uma pessoa efetivamente reclama para si mesma através daquilo que os outros presumem ser a linha por ela tomada durante um contato específico” (GOFFMAN, 1980, p. 76-77). Segundo Goffman, durante as interações verbais, uma pessoa “*tem, está em ou mantém* uma face quando a linha que efetivamente segue apresenta uma imagem de si mesma internamente consistente, apoiada por julgamentos e evidências transmitidos pelos outros participantes” (GOFFMAN, 1980, p. 77-78). Por outro lado, quando a pessoa não consegue integrar determinadas informações à linha que está sendo seguida, ela poderá *perder a face* (shamefaced), em outras palavras, sentir-se envergonhada. Caso ocorra um incidente que ameace a sua face ou a de algum outro participante, ela poderá pôr em prática uma ação de *elaboração da face*. Nesse sentido, pode-se observar uma orientação

defensiva, com o objetivo de salvar a própria face, ou uma orientação protetora, com o intuito de salvar a face do outro.

Com base na Teoria das Faces de Goffman, Brown e Levinson (*apud* Kerbrat-Orecchioni, 2006, p. 76-102) desenvolveram a Teoria da Polidez, que assimila a polidez ao trabalho envolvendo as faces e que é concebida como um conjunto de procedimentos que visam a manter ou valorizar a face do outro bem como seu território para preservar a ordem da interação. O território e a face são rebatizados por Brown e Levinson como face negativa e face positiva, respectivamente. Desse modo, a face positiva refere-se ao desejo do indivíduo de ser aceito e estimado; a face negativa refere-se ao desejo de cada membro de não ter suas ações impedidas pelos outros. Durante uma interação podem ocorrer atos potencialmente “ameaçadores” tanto à face negativa quanto positiva dos participantes, chamados por Brown e Levinson de *Atos de ameaça à face* (FTA – *Face Threatening Acts*). Para que os sujeitos possam contornar os efeitos dos FTAs e preservar assim suas faces, eles podem pôr em prática estratégias de minimização das ameaças, chamadas por Brown e Levinson de Estratégias de Polidez. Além dos FTAs, os indivíduos podem também produzir atos valorizadores das faces (FFA – *Face Flattering Acts*), como o elogio ou o agradecimento.

Segundo Ferreira (2006, p. 51), nos textos de humor, "é comum um dos personagens não conseguir manter sua face e, no final, perdê-la de tal maneira que nenhum procedimento possa salvá-la ou lhe conferir uma nova face, compatível com a situação". Também é comum que os personagens produzam atos de ameaça a face positiva e/ou negativa de seus interlocutores e tentem colocar em prática estratégias de suavização. Nesses casos, "a construção do humor está associada à perda da face e à impossibilidade de se solucionar a situação constrangedora" (FERREIRA, 2006, p. 51).

Com uma abordagem semelhante, Alencar (1998) analisou tiras de *O gato de meia idade* baseando-se no trabalho com as faces. Segundo o autor, no que diz respeito aos valores de macho conquistador e dominador, há uma face predeterminada socialmente, que deve muitas vezes estar presente na face sustentada por um homem diante de outros indivíduos. O humor nos quadrinhos de Miguel Paiva geralmente ocorre porque o Gato fica fora de face ao tentar seguir essa norma de conduta e acaba apresentando um comportamento diferente do esperado socialmente, uma linha de conduta que não corresponde à face projetada esperada.



# Gente fina

Bruno Drummond



Figura 3-9 - Quadrinho de Bruno Drummond. Revista O Globo, 15/07/2007, p. 21.

No quadrinho acima, o humor é resultado da impossibilidade de o personagem conciliar a face projetada com suas atitudes. Em um primeiro momento, um dos personagens afirma estar a procura de uma mulher que não seja vazia e que tenha algo a dizer. Projeta, assim, uma face condizente com a de um homem que não está interessado apenas em sexo, mas em um relacionamento mais profundo. Em um segundo momento, no entanto, ao ser indagado por seu amigo sobre o que essa mulher teria a dizer, ele perde a face que sustentava, pois sua resposta condiz com a de um homem que procura uma mulher, sobretudo, para viver uma experiência sexual e que não se preocuparia com o fato de ela ser vazia, ou não.

### 3.6.6 Dois planos de interação

Os quadrinhos de humor representam situações que podem ocorrer em nosso dia a dia, nas quais interagem personagens muitas vezes responsáveis pela produção de atos de fala inadequados à situação comunicativa. É o reconhecimento, pelo leitor, de um desvio existente nessas interações em relação a um padrão socialmente aceito e estabelecido que produz o humor. A produção do humor, portanto, se dá a partir de processos interativos.

Como assinalou Ferreira (2006), a noção de camadas (CLARK, 1990) pode auxiliar na compreensão de como se opera a construção do humor nos quadrinhos. Para Lins (1997), o

autor de quadrinhos administra dois jogos interativos: em um deles “joga com os personagens atuando de modo que esquemas de conhecimento sejam postos em comparação / contraste” (Lins, 1997, p. 70); em outro, “o produto da comparação desses esquemas de conhecimento operado pelo leitor gera o humor, a partir da descoberta da incongruência em relação ao esperado, tendo em vista o modelo social de fazer conexões para produzir sentido para as coisas do mundo” (LINS, 1997, p. 70). Ferreira (2006, p. 41-42) associa esses dois jogos à existência de diferentes camadas.

O primeiro jogo interativo corresponde à segunda camada, na qual um dos personagens age, geralmente, de maneira inusitada, infringindo as estruturas de expectativas do senso comum. Já o segundo jogo corresponde à primeira camada, onde interagem autor e leitor. Nessa camada, a atitude inesperada do personagem não gera conflito: ela já é esperada, pois é responsável pela produção do humor. Faz parte do enquadre "leitura de um quadrinho de humor" a ocorrência de incongruências em relação à interação entre os personagens. Ao se deparar com um texto que ele sabe ser humorístico, o leitor irá imediatamente à procura dessa incongruência, expressa em pistas verbais ou não-verbais. “Construindo uma relação entre o esperado e o não-esperado em termos de modelo social no jogo interativo entre os personagens, o autor de tiras e quadrinhos proporciona a quebra na expectativa, que gera a graça e leva à crítica” (LINS, 1997, p. 72).

Ferreira (2006, p. 42) relaciona ainda as duas camadas onde ocorrem a interação textual e extratextual às relações cômica e espirituosa, respectivamente. Na segunda camada, na qual interagem os personagens, "o leitor buscará uma relação cômica a partir da observação de um desvio negativo cometido por parte de algum ou alguns dos personagens representados, que parecerá, pelo menos aos olhos dos participantes da primeira camada – autor e leitor –, ridículo" (FERREIRA, 2006, p. 42). Na primeira camada, ao contrário, o leitor buscará estabelecer uma relação espirituosa com o autor, do qual se aproximará ao constatar um desvio positivo no modo como este último representa os conteúdos" (FERREIRA, 2006, p. 42).

#### 4. A INTERTEXTUALIDADE E A TEMPORALIDADE

"O texto só ganha vida em contato com outro texto (com contexto). Somente neste ponto de contato entre textos é que uma luz brilha, iluminando tanto o posterior como o anterior, juntando dado texto a um diálogo." (Bakhtin)

Nos capítulos anteriores, nos detivemos no *hipergênero quadrinhos*, cuja característica principal é a utilização da *linguagem dos quadrinhos*, e no *tipo de discurso do humor*, que diferenciaria os *quadrinhos de humor* de outros quadrinhos, como os de aventura. A *charge* caracteriza-se como um quadrinho de humor, ao lado da tira e do cartum, e a principal diferença entre ela e esses dois gêneros seriam as especificidades das relações intertextuais que estabelece. Por esse motivo, neste capítulo, debruçar-nos-emos sobre o conceito de intertextualidade, procuraremos problematizá-lo e buscaremos relacioná-lo ao texto chárgico, para, então, evidenciarmos a temporalidade como um segundo elemento caracterizador da charge e essencial para a compreensão desse gênero.

##### 4.1 O DIALOGISMO BAKHTINIANO E A INTERTEXTUALIDADE

Para Bakhtin, os textos (ou enunciados) não podem ser compreendidos isoladamente, pois estão sempre em diálogo com outros textos. Desse modo, segundo a concepção de *dialogismo* bakhtiniana, não há enunciado que não mantenha relação com outros enunciados, e que não esteja, de algum modo, vinculado àqueles que o precederam ou aos que o sucederão. Um enunciado nunca será completamente novo: ele sempre será o resultado de discursos anteriores, os quais não poderá evitar. Segundo Todorov (1981, p. 98), “todo discurso remete a pelo menos dois sujeitos, e, portanto, a um diálogo em potencial”<sup>24</sup>, e esse diálogo deve ser compreendido em um sentido amplo, relativo à toda comunicação humana. O *dialogismo* bakhtiniano postula que o uso da linguagem está sempre atrelado à presença do

---

<sup>24</sup> “tout discours renvoie au moins à deux sujets, et donc à un dialogue potentiel”

outro, mesmo quando essa presença é apenas pressuposta, pois ela é essencial no processo de interação e interfere na comunicação. Todo discurso comporta, então, duas faces, pois se determina tanto pelo fato de proceder de alguém quanto pelo fato de se dirigir a alguém, constituindo-se como o produto da interação. Nas palavras de Bakhtin:

A orientação dialógica é, naturalmente, um fenômeno característico de todo discurso. É a orientação natural de todo discurso. O discurso encontra o discurso do outro em todos os caminhos que conduzem ao seu objeto, e não pode deixar de estabelecer com ele uma interação viva e intensa. Apenas o Adão mítico, ao abordar com o primeiro discurso um mundo virgem e ainda não dito, o solitário Adão, podia, de fato, evitar completamente essa reorientação mútua em relação ao discurso do outro, que se produz no percurso do objeto.<sup>25</sup> (BAKHTIN, *apud* TODOROV, 1981, p. 98).

O texto se constitui, portanto, como um objeto heterogêneo, que “revela uma relação radical de seu interior com seu exterior. Dele fazem parte outros textos que lhe dão origem, que o predeterminam, com os quais dialoga, que ele retoma, a que alude ou aos quais se opõe” (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2008, p. 9).

Dentro dessa perspectiva, o conceito de *intertextualidade* foi introduzido na área dos estudos literários por Julia Kristeva na década de 60, para se referir ao dialogismo bakhtiniano. Segundo Kristeva, o espaço textual possui três dimensões, que se encontram em diálogo umas com as outras: o sujeito da escritura, o destinatário e os textos exteriores. Seguindo os ensinamentos de Bakhtin, a autora afirma que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é a absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade*” (KRISTEVA, 1974, p. 64). Seguindo nessa mesma direção, para Barthes,

“todo texto é um intertexto; outros estão presentes nele, em níveis variáveis sob formas mais ou menos reconhecíveis [...]. O intertexto é um campo geral de fórmulas anônimas, cuja origem raramente é recuperável, de citações inconscientes ou automáticas, feitas sem aspas” (*apud* CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004, p. 289).

Atualmente, o termo *intertextualidade* “designa ao mesmo tempo uma *propriedade constitutiva de qualquer texto* e o conjunto das *relações* explícitas ou implícitas *que um texto ou um grupo de textos determinado* mantém com outros textos” (CHARAUDEAU;

---

<sup>25</sup> “L’orientation dialogique est, bien entendu, un phénomène caractéristique de tout discours. C’est la visée naturelle de tout discours vivant. Le discours rencontre le discours d’autrui sur tous les chemins qui mènent vers son objet, et il ne peut ne pas entrer avec lui en interaction vive et intense. Seul l’Adam mythique, abordant avec le premier discours un monde vierge et encore non dit, le solitaire Adam, pouvait vraiment éviter absolument cette réorientation mutuelle par rapport au discours d’autrui, qui se produit sur le chemin de l’objet”

MAINGUENEAU, 2004, p. 288). Na primeira acepção, a intertextualidade é caracterizada como um elemento necessário para a existência do próprio discurso e pode ser considerada uma variante de interdiscurso. Na segunda, a intertextualidade é entendida como a relação existente entre textos cuja origem se pode determinar.

Nessa linha, insere-se a distinção feita por Koch em 1986 e por ela retomada em estudos posteriores (KOCH, 2005, 2006) entre *intertextualidade em sentido amplo* (intertextualidade *lato sensu*), que é uma característica constitutiva de todo discurso, e *intertextualidade em sentido restrito* (intertextualidade *stricto sensu*), caracterizada pela presença explícita de um intertexto. Em se tratando de intertextualidade em sentido amplo, portanto, não é necessária a presença atestada e materialmente recuperável de um intertexto. Já a intertextualidade no sentido restrito implica necessariamente uma recuperação, em um texto, de um outro texto, anteriormente produzido. Para que esta última ocorra é, portanto, necessário “que o texto remeta a outros textos ou fragmentos de textos *efetivamente* produzidos, com os quais estabelece algum tipo de relação” (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2008).



Figura 4-1 - Cartum de Quino (2004, p. 14).

O cartum reproduzido na página anterior, por exemplo, retoma a discussão em torno da função dos dispositivos de comunicação, como o celular e o computador, e do isolamento que eles podem causar ao ser humano. Não se relaciona com nenhum texto específico, mas com conhecimento de mundo, adquirido anteriormente através do contato com outros textos, os quais não se é mais capaz de indicar. Sua interpretação, portanto, exige o estabelecimento de relações intertextuais no sentido amplo.

Já a interpretação da charge a seguir, por um lado, exige do leitor o estabelecimento de relações intertextuais no sentido amplo, referentes a conhecimentos adquiridos através do contato anterior com diversos textos, cuja origem não se pode mais determinar, sobre a situação social no Rio de Janeiro e sobre a imagem que se tem da polícia desta cidade. Mas, por outro lado, exige igualmente do leitor o contato prévio com textos específicos contemporâneos a ela sobre os Jogos Pan-Americanos que aconteciam naquela época no Rio de Janeiro e sobre o esforço em se "maquiar" a cidade, escondendo os problemas sociais com o ostensivo policiamento, ao invés de resolvê-los. A intertextualidade em sentido restrito instaura, nessa charge, portanto, relações que a ancoram temporalmente. A existência dessas

relações temporais, acreditamos, ocorre não apenas nessa, mas em todas as charges, e é essencial para a compreensão de textos desse gênero – é o que procuraremos argumentar mais adiante.



Figura 4-2 - Charge de Leonardo. Extra, 15/07/2007.

#### 4.2 INTERTEXTO E INTERDISCURSO

O *interdiscurso* caracteriza-se como “um jogo de reenvios entre discursos que tiveram um suporte textual, mas de cuja configuração não se tem memória” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004, 286). Desse modo, o conceito de *interdiscursividade* pode ser aproximado da noção de *intertextualidade em sentido amplo* e se distancia, por conseguinte, da noção de *intertextualidade em seu sentido restrito*, que engloba apenas as relações de um texto com textos precisos e identificáveis. Desse modo, no *slogan* “Danoninho vale por um bifinho”, inferências do tipo “os bifês são ricos em proteínas e devem ser consumidos”, seriam de ordem do interdiscurso (em outras palavras, um caso de intertextualidade no sentido amplo), ao passo que a referência ao romance *Lucíola*, de José de Alencar, contida em *Lúcia*, de autoria de Gustavo Bernardo, seria de ordem intertextual (em um sentido restrito).

No presente trabalho, não exploraremos a distinção entre intertexto e interdiscurso, mas, se necessário, distinguiremos intertextualidade em sentido restrito (quando se tratar de uma retomada clara de um determinado texto), de intertextualidade em sentido amplo (quando

se tratar de uma intertextualidade mais geral, a partir de informações que o leitor possui, mas não consegue identificar claramente sua fonte). Essa escolha deve-se ao fato de a distinção entre intertexto e interdiscurso não nos parecer tão produtiva em relação ao tipo de análise que nos propomos a fazer do texto chárstico, como procuraremos argumentar a seguir.

Um livro, um filme ou uma canção, por exemplo, são únicos e, por isso, quando uma charge remete a um livro, um filme ou uma canção, ela retoma um texto específico, de modo que há um intertexto único para autor e leitores, que pode ser facilmente apontado. A última charge reproduzida na seção 4.4.2, por exemplo, retoma a música *Retrato em branco e preto*, e nenhuma outra música pode substituir esse intertexto. Em outras palavras, ou o leitor interpreta a charge como retomando a música de Chico Buarque ou constrói sua interpretação sem o recurso a esse intertexto.

No entanto, o que caracteriza o chárstico enquanto tal é o fato de ele retomar sobretudo fatos ocorridos e veiculados por meio de diversos textos jornalísticos, sejam eles radiofônicos, televisivos, impressos ou *on-line*. Os textos jornalísticos sobre um dado assunto, diferentemente do livro, do filme e da canção, são inúmeros e são em sua maioria textos padronizados, cujo objetivo é o de veicular uma determinada notícia de modo supostamente imparcial; portanto, não possuem em geral especificidades que os distingam entre si como *textos únicos*. Nesse sentido, muitas vezes, nunca seremos capazes de afirmar precisamente que textos uma charge recupera ao se referir a um determinado fato<sup>26</sup>: para o autor pode ser a notícia do jornal do dia anterior, para um leitor a chamada que se encontra ao lado da charge, para um segundo leitor a matéria do jornal televisivo que ele assistiu antes de dormir, para um terceiro a conversa que teve com os filhos durante o jantar, e assim por diante... Desse modo, torna-se tênue, nesses casos, a fronteira que distingue o intertexto do interdiscurso.

Tomemos a charge a seguir como exemplo. Sua leitura demanda do leitor conhecimentos sobre os jogos pan-americanos de 2007. Para que sua interpretação seja produtiva, ele precisará saber que os jogos pan-americanos, nesse ano, foram realizados na cidade do Rio de Janeiro, que a abertura dos jogos não pôde ser feita pelo presidente da república Luiz Inácio Lula da Silva devido a um coro de vaias que ocorria toda vez que seu nome era citado ou sua imagem aparecia nos telões, que o prefeito do Rio, César Maia, e o governador do estado, Sérgio Cabral Filho, também foram vaiados ao longo dos Jogos Pan-

---

<sup>26</sup> Acreditamos que, em sua grande maioria, as charges comentam *textos* – e não fatos. O autor das charges dificilmente teve acesso ao tema da charge enquanto fato, ou seja, ele dificilmente presenciou aquilo que comenta. O leitor, do mesmo modo, tem conhecimento da existência dos fatos porque teve acesso a eles por meio de textos. Por esse motivo, consideraremos que as charges dialogam, necessariamente, com textos que comentam o assunto nelas abordado.



Americanos (embora com muito menos afinco) e, finalmente, que ouve uma grande polêmica em torno do assunto e de um suposto orquestramento das vaías que sofreu o presidente Lula.

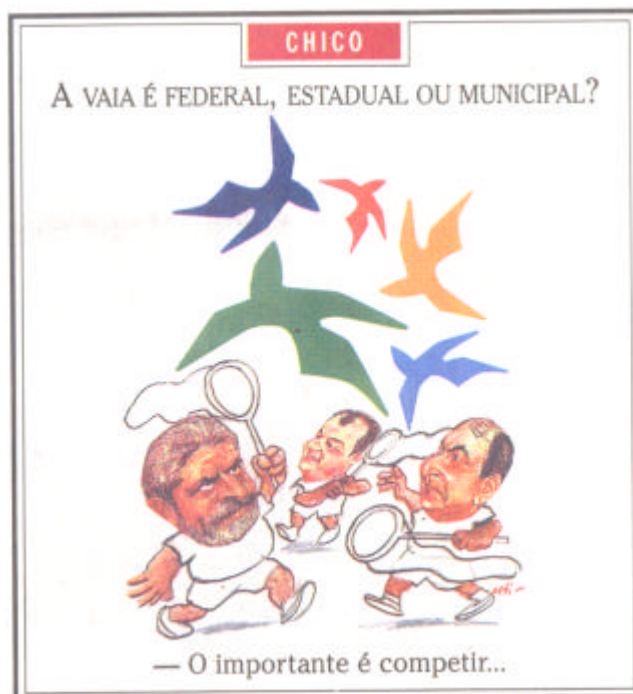


Figura 4-3 - Charge de Chico Caruso. O Globo, 16/07/2006.

Atualmente, mais de três anos depois de ocorrido, o fato está sedimentado em nosso conhecimento compartilhado, e grande parte dos brasileiros será capaz de se lembrar minimamente do evento. Na época, no entanto, tal sedimentação ainda não havia ocorrido, e a maioria dos possíveis leitores da charge, acreditamos, só seria capaz dar sentido a ela com o auxílio de informações sobre o evento, às quais ele teve acesso durante a leitura de textos sobre o assunto, textos estes que não se sabe até que ponto, na época, ele poderia determinar, mesmo que não precisamente (“no jornal de ontem”; “em uma reportagem sobre o Pan”; “no *Esporte Espetacular*”), a origem. A quantidade de *intertextos* possíveis para essa charge é enorme, de modo que não se pode precisar a que textos o autor e os leitores tiveram acesso. Seria, desse modo, bastante difícil e, muitas vezes, pouco produtivo buscar especificar nessa charge o que é de ordem do interdiscurso e o que é de ordem intertextual. Nossas análises evidenciaram casos bastante semelhantes a esse. Assim sendo, nos referiremos à noção de intertextualidade (e não à de interdiscurso) não só em relação ao diálogo específico com um determinado texto, mas também em relação ao diálogo bastante amplo entre textos, tal como postulado por Kristeva e Barthes nas citações acima. Faremos referência, contudo, quando se

fizer necessário, à distinção entre intertextualidade em sentido amplo e intertextualidade em sentido restrito.

### 4.3 INTERTEXTUALIDADE E POLIFONIA

Oriundo da música, o termo *polifonia* foi empregado por Bakhtin (2008) para se referir a um aspecto da obra de Dostoiévski. O romance polifônico de Dostoiévski, para Bakhtin, caracteriza-se pela multiplicidade de vozes e consciências que coexistem e interagem de maneira autônoma, mantendo umas com as outras uma relação de igualdade no discurso. Nas palavras do autor:

*A multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia das vozes plenivalentes constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski. Não é a multiplicidade de caracteres e destinos que, em um mundo objetivo uno, à luz da consciência una do autor, se desenvolve nos seus romances; é precisamente a multiplicidade de consciências equipolentes e seus mundos que aqui se combinam numa unidade de acontecimento, mantendo a sua imiscibilidade<sup>27</sup>. (BAKHTIN, 2008, p. 4-5)*

Para Bakhtin (2008, p. 23) “a essência da polifonia consiste justamente no fato de que as vozes, aqui, permanecem independentes”. O conceito de *polifonia*, portanto, “alude ao fato de que os textos veiculam, na maior parte dos casos, muitos pontos de vista diferentes ” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004, p. 385).

Ducrot (1987) retomou o termo *polifonia* para contestar o pressuposto da unicidade do sujeito falante no enunciado. Diferentemente de Bakhtin, que aplicou o conceito a textos, isto é, a seqüências de enunciados, Ducrot procurou evidenciar a multiplicidades de vozes dentro de um único e mesmo enunciado, ou seja, no interior dos enunciados de que os textos são constituídos. O autor contesta a ideia de que exista necessariamente um ser único, autor do enunciado e responsável pelo que nele é dito. Para ele, “o objeto próprio de uma concepção polifônica do sentido é mostrar como o enunciado assinala, em sua enunciação, a superposição de diversas vozes” (DUCROT, 1987, p. 172). Segundo Koch (2005, p. 64-65) Ducrot utilizou o termo polifonia “para designar, dentro de uma visão enunciativa do sentido, as diversas perspectivas, pontos de vista ou posições que se representam nos enunciados”. Para Ducrot, em um texto, podemos encontrar o locutor, responsável pelo enunciado, e

---

<sup>27</sup> Em nota de pé de página, o tradutor nos esclarece a respeito do sentido de dois termos desse trecho. Primeiramente, afirma que as “vozes plenivalentes”, são vozes plenas de valor, que mantêm entre si uma relação de igualdade. Em seguida, diz serem as “consciências equipolentes” consciências e vozes que participam do diálogo com outras vozes enquanto vozes e consciências autônomas, mantendo uma relação de igualdade.

enunciadores, que representam encenações de pontos de vista distintos no interior de um mesmo enunciado, sendo um desses pontos de vista assumido pelo locutor em seu discurso. Segundo ele, portanto, um texto polifônico incorpora ao discurso do locutor vozes atribuídas a outros enunciadores.

Koch (2005), entre outros autores, observa que há uma relação de inclusão entre intertextualidade e polifonia. A polifonia engloba todos os tipos de intertextualidade, sendo seu campo de atuação mais amplo do que o daquela. Para que haja intertextualidade, é necessária a presença de um intertexto para atestar a presença do outro, mesmo que essa alteridade faça parte de um repertório compartilhado por uma comunidade; já a polifonia "exige apenas que se *representem, encenem* (no sentido teatral), em dado texto, perspectivas ou pontos de vista de enunciadores (reais ou virtuais) diferentes" (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2008, p. 79), sem que seja necessária a remissão a textos efetivamente existentes. Ambos os fenômenos, entretanto, "são atestações cabais da (inevitável) presença do outro em nossos discursos" (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2008, p. 83).

A *polifonia* é, para Romualdo, um traço caracterizador da charge. "A charge é um texto polifônico, isto é, um texto que apresenta várias 'vozes' em sua constituição e que mantém relações intertextuais com outros" (ROMUALDO, 2000, p. 50). A charge a seguir, por exemplo, refere-se à vaia recebida pelo presidente Lula na abertura dos Jogos Pan-Americanos de 2007 e ao fato bastante difundido na época de que essa vaia teria sido orquestrada pelo então prefeito da cidade do Rio de Janeiro, Cesar Maia. Nela, temos um exemplo claro de polifonia, pois podemos identificar a presença de vozes distintas. A primeira voz encontra-se na intervenção icônica do narrador, que, ao reproduzir na camisa do personagem-prefeito Cesar Maia a letra "U", faz uma menção à referida vaia, insinuando que seria o prefeito seu mandante. A segunda voz constitui-se com a intervenção verbal do personagem-prefeito, que parece responder às acusações com uma atitude de espanto, sugerindo não ter qualquer responsabilidade pela vaia. Por último, o fato de o personagem-prefeito estar, aparentemente, respondendo com sua perplexidade a uma acusação instaura uma terceira voz, voz essa indefinida, que representa, por um lado, todas as pessoas que o acusaram ou que, ao menos, pensaram ter sido ele o culpado pelas vaias, por outro, seus adversários, que o acusavam principalmente por motivos políticos.



Figura 4-4 - Charge de Chico Caruso. O Globo, 18/07/2007

#### 4.4 A INTERTEXTUALIDADE SOB DIVERSOS PLANOS

Os diversos textos podem estabelecer relações uns com os outros em diferentes e variados níveis, motivo pelo qual a intertextualidade pode ocorrer em diferentes planos. Procuraremos a seguir distinguir alguns desses níveis através dos quais a intertextualidade se manifesta, baseando-nos principalmente nos estudos de Koch (2005, 2006) Sant'Anna (2007) e Koch, Bentes e Cavalcante (2008). Vale frisar que os níveis de relações intertextuais que arrolaremos a seguir não são (necessariamente) excludentes entre si.

##### 4.4.1 Intertextualidade temática e intertextualidade estilística

A *intertextualidade temática* ou *de conteúdo* ocorre quando se pode associar o texto em questão a um outro texto devido a uma semelhança em relação ao conteúdo abordado. Pode ocorrer, por exemplo, entre textos científicos oriundos de uma mesma área do conhecimento, entre matérias de jornais e/ou charges jornalísticas de um mesmo período

sobre um determinado assunto, entre textos literários pertencentes a uma mesma escola etc. A *intertextualidade estilística* ou *de forma/conteúdo* ocorre, por exemplo, quando em um texto pode-se observar uma imitação ou paródia de estilos, registros ou variedades linguísticas presentes em outros textos.

As duas charges que reproduzimos nesta seção, por exemplo, estabelecem relações entre si através da *intertextualidade de conteúdo*, pois, em ambas, o tema abordado é o mesmo, a saber, a nomeação do ex-jogador Dunga como técnico da seleção brasileira de futebol em substituição a Parreira, devido ao péssimo desempenho da seleção durante e após a Copa do Mundo de 2006. Ambas as charges, portanto, - e é isso o que procuraremos evidenciar melhor mais adiante - estão ancoradas temporalmente, e sua leitura e interpretação dependem, necessariamente, do estabelecimento dessas relações temporais.

As duas charges, no entanto, comentam o assunto de formas diferentes. A primeira, reproduzida na página a seguir, tem como foco a passagem do cargo de Parreira para Dunga. Ajoelhado diante de Dunga, Parreira segura um feixe de alfafa e o entrega, tal como um prêmio, ao novo técnico. O tecido verbal da charge dá duas informações ao leitor: a primeira afirma ser aquele um grande momento do futebol brasileiro de 2006 e a segunda, em registro incontestavelmente humorístico, explica ser esse grande momento o da passagem da alfafa. Como essa última informação é, na verdade, a explicação da anterior, confere também à primeira, inicialmente em registro sério, um caráter humorístico. A situação representada difere bastante de uma situação-padrão de tipo semelhante, pois normalmente a passagem de títulos é simbolizada pela entrega, da pessoa que está 'perdendo' o título para aquela que o está 'ganhando', de algum objeto de valor real ou simbólico. Esse objeto dificilmente seria um feixe de alfafa, posto que essa planta é em geral utilizada na alimentação de cavalos. Assim sendo, a passagem do feixe de alfafa do antigo para o atual técnico da seleção desprestigiaria tanto o cargo de técnico quanto a pessoa que o estivesse ocupando, visto que estaria associando ambos à presença e criação de equinos



Figura 4-5 - Charge de Chico Caruso. O Globo, 26/07/2006.

Já na segunda charge, reproduzida na página a seguir, dá-se ênfase à nomeação de Dunga, sugerindo que só nos contos de fada essa mudança seria a solução dos problemas enfrentados pela seleção. Nela, encontramos representado o personagem Dunga, vestido tal qual um duende, em um local imaginário, como em um conto de fadas, conforme atestam o castelo e o "elefantinho voador", desenhados em segundo plano. Além disso, o enunciado "Enquanto isso, no mundo encantado de Ricardoteixeirlândia" corrobora a ideia de conto de fadas, pois nele encontramos a expressão "mundo encantado", seguida do neologismo "Ricardoteixeirlândia", referência clara a Ricardo Teixeira, presidente da CBF e responsável pela nomeação, na época, do ex-jogador Dunga como técnico da seleção. O neologismo se assemelha, devido à sua terminação em *-lândia*, aos nomes muitas vezes dados no universo infantil dos contos de fada aos lugares encantados. Na segunda intervenção verbal, "Dunga, mas podem me chamar de Filipeto", o nome *Dunga* remete ao referido ex-jogador, mas pode também aludir a um dos anões da história, "Branca de neve e os sete anões", fortalecendo a ideia de contos de fadas. Além disso, *Filipeto* faz tanto referência a uma outra personalidade do futebol brasileiro, Felipão, técnico da seleção brasileira anterior a Parreira e ganhador do último título do Brasil em uma Copa do Mundo, quanto a um personagem de um conto de fadas, o marceneiro Gepeto, criador do boneco de madeira Pinóquio. Retoma-se, assim, mais uma vez, o universo dos contos de fadas. Em relação a essa última charge, poderíamos,

portanto, afirmar que nela se observa a existência de uma de *intertextualidade estilística*, uma vez que ela dialoga com a linguagem dos contos de fadas.



Figura 4-6 - Charge de Chico Caruso. O Globo, 27/07/2006.

#### 4.4.2 Intertextualidade explícita e intertextualidade implícita

A *intertextualidade explícita* ocorre quando a menção à fonte do intertexto é feita no próprio texto, como acontece, por exemplo, nas citações, nos resumos e resenhas e nas interações face a face. Na charge reproduzida na página a seguir, por exemplo, podemos destacar um caso de intertextualidade explícita, pois o próprio autor indica a remissão à canção de Belchior, *Foi por medo de avião*, ao incluir o nome desse artista logo abaixo de sua assinatura. A charge em questão foi publicada durante a chamada crise aérea brasileira, agravada depois de um acidente com um Airbus da TAM em 17 de julho de 2007. Na mesma época, o governo Lula também passava por uma crise, tanto é que o presidente foi vaiado em





Figura 4-7 - Charge de Paulo Caruso. Jornal do Brasil, 02/08/2007.

várias de suas aparições públicas, inclusive, como já foi observado, na abertura dos Jogos Pan-Americanos do Rio de Janeiro. Em meio a esse contexto, no dia 31 de julho, em uma visita oficial a Cuiabá (MT), Lula afirmou em seu discurso não temer as vaias e, no mesmo evento, recebeu como presente do então prefeito da cidade Wilson Santos uma viola, com a qual posou para fotos e dedilhou algumas notas. Enquanto isso, do lado de fora do evento (que era fechado), manifestantes protestavam (exatamente) com vaias. No dia seguinte, o fato foi divulgado em alguns jornais. Partindo da notícia de que Lula teria sido presenteado com uma viola e teria “improvisado” com ela, o chargista comenta, então, com o seu texto, a crise aérea brasileira, a crise no governo Lula, as vaias, e a tentativa do presidente de minimizar a(s) crise(s). A alusão a Belchior ajuda a unir esses elementos, pois (1) o cantor e compositor é nordestino e “tocador de viola”, como nosso presidente; (2) o fato de ser representado “tocando viola” mostra que o personagem-presidente estaria despreocupado; (3) o trecho da música transcrito na fala do personagem-presidente ajuda a retomar a crise em que se encontrava o sistema aéreo brasileiro. O provérbio “quem canta seus males espanta”, que aparece no alto da charge, sugere ainda que o personagem “toca viola”, na verdade, para fugir das preocupações. Vemos, também nessa charge, a intertextualidade associada ao



estabelecimento de relações de temporalidade, que remetem ao momento sociopolítico de sua publicação

A *intertextualidade implícita* ocorre quando não há "citação expressa da fonte, cabendo ao interlocutor recuperá-la na memória para construir o sentido do texto, como nas alusões, na paródia, em certos tipos de paráfrase ou de ironia"(KOCH, 2005, p. 63). Nos casos de intertextualidade implícita, o autor do texto espera que o leitor seja capaz de reconhecer o intertexto sem que seja necessária sua identificação, mas não há nenhuma garantia de que isso irá acontecer, podendo o leitor recuperar, ou não, as relações intertextuais que se estabelecem entre os textos. Caso o reconhecimento não ocorra, a construção do sentido do texto pelo leitor poderá ficar prejudicada.



Figura 4-8 - Charge de Chico Caruso. O Globo, 25/07/2007.

Na charge acima, por exemplo, podemos observar um caso de intertextualidade implícita. A charge remete à canção *Retrato em branco e preto*, composta por Chico Buarque e Tom Jobim em 1968, sem que essa intertextualidade seja nela explicitada; por isso, apenas o leitor que, de antemão, conhecer o título da canção poderá estabelecê-la. Essa charge, como a que nos serviu de exemplo anteriormente, foi publicada em uma época em que o governo Lula passava por um período de crise, acentuada devido à crise aérea brasileira, também conhecida como “apagão aéreo”, nome que faz clara menção a uma outra crise, conhecida como

“escândalo do apagão”, que afetou o fornecimento e a distribuição de energia elétrica no Brasil. Em seu texto, o chargista comenta esses fatos, que podem ser recuperados a partir dos seguintes termos: “apagão”, que se refere tanto à crise aérea quanto ao escândalo do apagão; “retrato-em-preto-e-branco”, que faz menção inicialmente à letra da música de Chico Buarque e Tom Jobim, mas que é associada à falta de energia (apagão); “luz”, que pode (e deve) ser entendida tanto como falta de energia elétrica, como necessidade de “uma luz”, uma ajuda que, dado o tamanho da crise, só poderia vir de Deus; “companheiro”, que remete ao discurso do presidente Lula. Além disso, o modo como a charge é iconicamente expressa, com poucas cores e com imagens bastante escuras, também acentua a ideia de que o personagem Lula, em uma situação difícil, só teria a Deus, também representado na charge em forma de Cristo Crucificado, para recorrer. Nesse caso, a intertextualidade com a canção de Chico Buarque e Tom Jobim não associa temporalmente a charge ao momento de sua publicação. No entanto, como observamos, há uma intertextualidade com textos sobre a crise aérea brasileira e sobre a crise por que passava o governo Lula na mesma época, associações estas que resgatam a temporalidade característica da charge e que são essenciais para a leitura e compreensão do texto.

#### 4.4.3 Intertextualidade das semelhanças e intertextualidade das diferenças

A *intertextualidade das semelhanças* ocorre quando o texto incorpora o intertexto para seguir a mesma orientação argumentativa proposta por ele. A *intertextualidade das diferenças* ocorre quando o texto incorpora o intertexto numa perspectiva contrária, muitas vezes irônica, para ridicularizá-lo, refutá-lo ou, pelo menos, colocá-lo em questão.

Essa distinção foi inicialmente estabelecida por Sant'Anna (2007) na tentativa de diferenciar melhor a *paródia* da *paráfrase*. Para o autor, a paródia configura-se a partir de uma intertextualidade das diferenças; a paráfrase, a partir de uma intertextualidade das semelhanças. A primeira é uma descontinuidade, inauguradora de um novo paradigma, e a segunda, uma continuidade, que reitera um paradigma já posto. Na paráfrase “alguém está abrindo mão de sua voz para deixar falar a voz do outro” (SANT’ANNA, 2007, p. 29), pois fala aquilo que o outro já disse. Ela não se caracteriza, portanto, como uma transgressão, como uma ruptura com o estabelecido. Há nela um *efeito de condensação*, no qual dois elementos equivalem a um. Já na paródia ocorre um *deslocamento*, no qual um elemento possui a memória de dois. Nela, observa-se a presença de vozes que “se colocam

antagonisticamente, desarranjando o sentido do texto primeiro" (ROMUALDO, 2000, p. 75). Para Sant'Anna (2007, p. 38) a paráfrase surge como um *desvio mínimo*, e a paródia, como um *desvio total*. Romualdo<sup>28</sup> (2000, p. 71) afirma ser a paráfrase a expressão de um *discurso bivocal de efeito convergente* e a paródia a expressão de um *discurso bivocal de efeito divergente*.

Em relação à paródia, é ainda interessante observar que ela possui um *caráter positivo* e, como afirma Romualdo (2000), possui características *carnavalescas*, pois cria o *duplo destronante*, o *mundo às avessas*, tal como observou Bakhtin (2002) com relação à carnavalização. A paródia apresenta duas visões em um único momento e, "ao mesmo tempo em que afirma, pois é preciso absorver para poder rejeitar, nega a organização ideológica vigente" (ROMUALDO, 2000, p. 76).

Embora haja uma dissonância de vozes na constituição da charge, sua relação com o intertexto não é necessariamente parodística, pois a sua polifonia interna pode também levar o leitor ao estabelecimento de uma intertextualidade convergente. Desse modo, o texto chágico, como afirma Romualdo (2000), pode seguir a mesma orientação proposta pelo intertexto, o que cria uma paráfrase, ou se posicionar em sentido contrário à orientação do intertexto, o que cria uma paródia. No entanto, para o autor, no texto chágico, há necessariamente uma paródia, pois mesmo que a orientação argumentativa proposta na charge seja semelhante à de outros textos, "a charge apenas põe em cena uma visão de mundo construída culturalmente em determinado período histórico-social, para rejeitá-la. Nesse caso, a paródia se institui pelos recursos de construção – entre eles, a caricatura, a carnavalização – próprios da charge" (ROMUALDO, 2000, 196).

A charge reproduzida na página a seguir tem como tema a já referida nomeação de Dunga como técnico da seleção brasileira de futebol e compõe-se basicamente de uma caricatura do ex-jogador, à qual se acrescentou uma faixa verde e amarela, a faixa presidencial. Deve-se notar que a charge foi publicada juntamente com outro texto, com o qual estabelece uma relação intertextual convergente, pois ambos propõem uma avaliação positiva da imagem de Dunga e do fato de ele ter sido nomeado técnico da seleção. Se procurarmos, como sugere o jornal, relacionar os dois textos, poderemos identificar no discurso de Dunga, transcrito no texto ao lado da charge, o estilo do discurso de um presidente, mais especificamente o do presidente Lula. Deve-se notar que essa ideia não é sugerida pelo texto escrito, mas pode ser inferida se o relacionarmos à charge. Desse modo, a

---

<sup>28</sup> Em nota de pé de página, o autor esclarece que essa terminologia foi proposta por Schimiti (1989), baseado em Bakhtin.

charge estaria agregando um sentido ao texto escrito – a imagem de Dunga-presidente, isto é, que age e fala como um presidente – que, sem a presença da mesma, seria dificilmente sugerido. Assim, os dois textos se comentam, se complementam e se reforçam mutuamente.



Figura 4-9 - O Globo, 20/07/2006, p. 1.

A charge que reproduzimos na próxima página também tem como tema a nomeação de Dunga como técnico da seleção brasileira de futebol. Nela, o ex-jogador é representado dando uma cabeçada em seu ex-companheiro de seleção, o ex-jogador Bebeto. Essa atitude, como reforça o discurso verbal do persoangem-Dunga – “Fui eu que ensinei ao Zidane tudo o que ele sabe!” –, retoma um outro fato largamente difundido na imprensa, a cabeçada dada pelo jogador da seleção francesa Zidane no jogador italiano Materazzi no segundo tempo da final da copa do mundo de 2006, disputada entre França e Itália. Como se sabe, a cabeçada ocorrida nos minutos finais daquela partida gerou polêmica. Por um lado, devido à atitude intempestiva e violenta do jogador Zidane. Por outro, pelo possível ato preconceituoso do jogador italiano, que teria ofendido seu adversário com xingamentos xenófobos. A discussão sobre violência e xenofobia decorrente do desentendimento entre Zidane e Materazzi é aqui, de certa forma, retomada pelo chargista e recai sobre as atitudes anteriores de Dunga e sobre sua possível conduta como técnico da seleção, pois a cabeçada representada no desenho remete ainda à fama de autoritário, grosseiro e “descontrolado” de Dunga. O fato de ser Bebeto o alvo da cabeçada pode ser entendido como uma alusão a desavenças anteriores entre os dois ex-jogadores, principalmente na época em que Dunga era capitão da seleção e Bebeto,



Figura 4-10 - Charge de Aroeira. O Dia, 25/07/2006.

um de seus jogadores, o que corrobora a análise que vimos fazendo. A forma como o personagem Dunga se refere ao personagem – “Meu velho companheiro Beбето” – pode ser considerada como uma menção irônica à relação construída ao longo do tempo entre esses dois ex-jogadores e à (má) fama de Dunga, pois, devido ao fato de ter sido titular da seleção na mesma época em que Dunga era capitão da mesma, Beбето já teria certamente experimentado e já conheceria os métodos de comando pouco democráticos e amistosos de seu ex-companheiro. Desse modo, observa-se na charge uma imagem negativa de Dunga e uma avaliação negativa do fato de ele ter sido nomeado técnico da seleção. Sob esse aspecto, portanto, essa charge estabelece uma *intertextualidade divergente* em relação à charge e à chamada que nos serviram de exemplo anteriormente.

Todavia, em relação a um segundo aspecto, a saber, o péssimo desempenho da seleção brasileira na copa do mundo, essa mesma charge relaciona-se através de uma *intertextualidade convergente* com textos contemporâneos a ela que criticavam a atuação pífia dos jogadores da seleção durante a copa do mundo (o que também é verdade, portanto, em relação à chamada que nos serviu de exemplo, pois no corpo de seu texto se lê: “a equipe que fracassou na Alemanha”). Tal afirmação encontra respaldo no modo como estão representados os personagens-jogadores, desenhados com pernas de pau. A crítica feita aos jogadores por meio da caracterização destes com pernas de pau é alcançada graças a uma condensação que atua no processo de construção do humor devido à economia proporcionada com o recuso ao desenho. Não foi preciso, desse modo, que o chargista escrevesse que os jogadores são "pernas de pau", bastou apenas desenhá-los assim.

Vemos, nas duas charges dessa seção, que a intertextualidade no texto chárstico, seja ela convergente ou divergente, traz consigo a instauração de relações temporais – em ambos os casos, ao remeterem à então recente nomeação de Dunga para técnico da seleção e, apenas no segundo, por retomar a cabeçada dada por Zidane na final copa do mundo que ocorrera naquele ano.

#### 4.4.4 Intertextualidade com intertexto alheio, próprio ou atribuído a um enunciador genérico

De acordo com o critério de autoria do texto citado, pode-se considerar três tipos de intertextualidade: com intertexto alheio, com intertexto próprio ou com intertexto atribuído a um enunciador genérico. A *intertextualidade com intertexto alheio*, como já mostra o nome, é aquela em que a relação intertextual é estabelecida entre textos de autores diferentes. Nesses casos, o intertexto se constrói "pela inserção no texto da voz de um outro locutor, nomeado ou não, e introduzido ou não por expressões prototípicas (*segundo fulano, de acordo com cicrano* [sic] etc.) " (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2008, p. 121). Podemos citar exemplos de intertextualidade com intertexto alheio, o diálogo das charges de Chico Caruso e Paulo Caruso, respectivamente, com as canções "Retrato em branco e preto", de Chico Buarque e Tom Jobim, e "Quem tem medo de avião", de Belchior, as quais se encontram reproduzidas na seção 4.4.2.

Na *intertextualidade com intertexto próprio* são retomados segmentos de textos do próprio autor; é o que ocorre com as três charges de Chico Caruso reproduzidas a seguir:





Figura 4-11 - Charge de Chico Caruso. O Globo, 13/07/2007.



Figura 4-12 - Charge de Chico Caruso. O Globo, 14/07/2007.



**Figura 4-13 - Charge de Chico Caruso. O Globo, 15/07/2007.**

Nos casos de *intertextualidade com intertexto atribuído a um enunciador genérico*, não se pode determinar a origem do enunciador do segmento introduzido no texto, que pertence ao repertório de uma comunidade, como acontece, por exemplo, com os provérbios e os ditos populares. Esses casos poderiam também ser enquadrados como um tipo de intertextualidade com intertexto alheio. Um exemplo é a charge de Chico reproduzida na próxima página, na qual se remete a uma expressão popular, *botar as barbas de molho*.



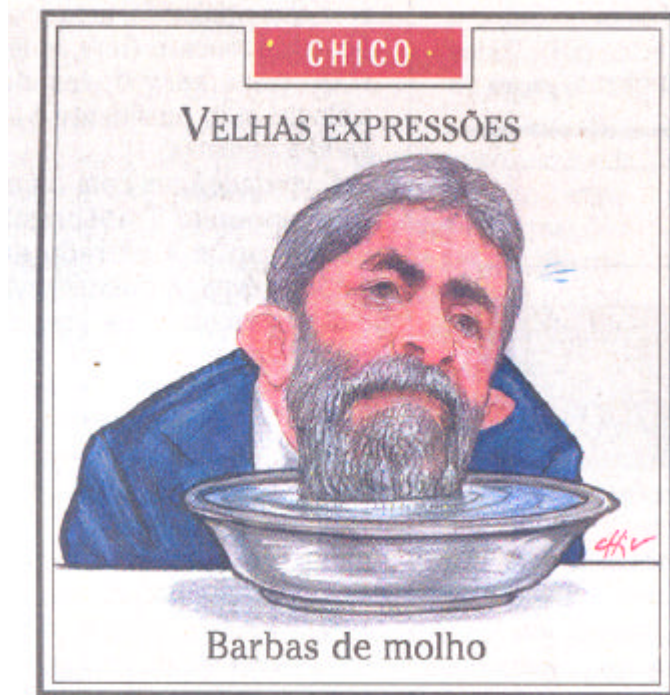


Figura 4-14 - Charge de Chico Caruso. O Globo, 22/07/2007.

#### 4.4.5 Intertextualidade intergenérica e intertextualidade tipológica

A *intertextualidade intergenérica* diz respeito às diversas relações que os diferentes gêneros do discurso mantêm entre si no que tange à forma composicional, ao conteúdo temático e ao estilo, pois é comum que, com o objetivo de produzir um efeito de sentido específico, no lugar de uma determinada cena enunciativa, se apresente uma outra, em geral vinculada a um gênero distinto. Temos, então, a intertextualidade intergenérica na qual um gênero exerce a função de um outro, como acontece, a título de exemplo, quando encontramos, na coluna opinativa de um jornal, um texto escrito à moda de poema. É o que, como vimos, Marcuschi (2008) chama de *intergenericidade*. A intertextualidade intergenérica ou intergenericidade, conforme observamos, pode ainda ser analisada a partir do que Maingueneau chamou de *cenografia*, pois nada mais é do que um gênero que usa a cenografia característica de um outro gênero com vistas a um determinado objetivo. A cenografia das charges, como das tiras e cartuns, é bastante variada e compõe-se em geral de situações orais características de nosso cotidiano, as interações face a face. Uma charge pode, mais dificilmente, no entanto, incorporar uma cenografia característica de um outro gênero, como a da piada ou a do dicionário, constituindo um caso de intertextualidade intergenérica. É o que

ocorre nos exemplos dados por Koch, Bentes e Cavalcante (2008, p. 67), que reproduzimos a seguir.



Figura 4-15 - Charge-exemplo dada por Koch, Bentes e Cavalcante (2008, p. 67).

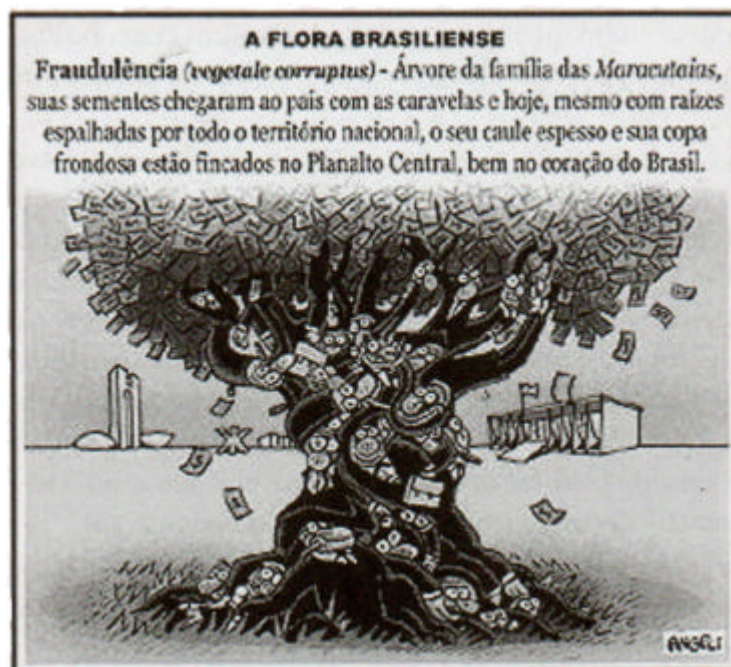


Figura 4-16 - Charge-exemplo dada por Koch, Bentes e Cavalcante (2008, p. 67).

Já a *intertextualidade tipológica* está relacionada ao

fato de se poder depreender, entre determinadas sequências ou tipos textuais – narrativas, descritivas, expositivas etc., um conjunto de características comuns em termos de estruturação, seleção lexical, uso de tempos verbais, advérbios (de tempo, lugar, modo etc.) e outros elementos dêiticos, que permitem reconhecê-las como pertencentes a determinada classe (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2008, p. 75-76).

Dado o caráter predominantemente icônico das charges, não consideraremos as relações intertextuais que se estabelecem sob esse aspecto, o que não significa, contudo, que a intertextualidade na charge não possa ser considerada segundo esse prisma.

#### 4.4.6 Algumas observações

Vimos que a menção que faz a charge a outros textos pode estar explicitada na própria charge (intertextualidade explícita) ou apenas sugerida, cabendo ao leitor a recuperação do intertexto (intertextualidade implícita). A charge pode ainda se relacionar com outros textos por possuir o mesmo tema que eles (intertextualidade temática) ou por aproximar-se deles devido ao seu estilo (intertextualidade estilística) e pode seguir a mesma orientação argumentativa desses textos (intertextualidade das semelhanças) ou distanciar-se deles (intertextualidade das diferenças). Com relação à autoria, a charge pode ter o mesmo autor de seu intertexto (intertextualidade com intertexto próprio), o intertexto pode pertencer a um outro autor (intertextualidade com intertexto alheio), ou ser um texto cuja autoria se desconhece (intertextualidade com intertexto atribuído a um enunciador genérico). Finalmente, o texto chárstico pode retomar o modo de organização de outros gêneros do discurso (intertextualidade intergenérica), o que também pode ser explicado a partir do conceito de *cenografia*. Com relação à retomada de determinadas sequências textuais (intertextualidade tipológica), devido ao caráter icônico do texto chárstico, não enfatizaremos esse critério. Dentre os diferentes planos a partir dos quais a charge pode dialogar com outros textos, nos parece ser particularmente produtiva a distinção entre intertextualidade convergente e intertextualidade divergente, devido ao caráter opinativo característico do texto chárstico.

Devemos ainda observar que as distinções que fazemos neste trabalho não devem ser encaradas de maneira rígida. Ao contrário, são apenas operatórias e encontram-se em dois extremos entre os quais pode haver um número considerável de matizes. Além disso, o sentido de uma charge é costumeiramente produzido a partir de diferentes planos, de modo

que os tipos de relações intertextuais vistos aqui não são excludentes e devem ser entendidos antes como aspectos segundo os quais um texto pode se relacionar intertextualmente com outros textos. Tomemos o caso da charge de Aroeira sobre a nomeação de Dunga, utilizada para exemplificar um caso de intertextualidade divergente (segunda charge da seção 4.4.3) como exemplo. Em um plano específico, a charge retoma a nomeação de Dunga e, devido ao seu posicionamento em relação ao fato, estabelece uma relação intertextual divergente em relação à charge de Chico, reproduzida na mesma seção. Em um outro plano, ela se relaciona intertextualmente com a chamada publicada ao lado da charge de Chico em uma perspectiva convergente, se considerada a avaliação de ambas do desempenho dos jogadores da seleção. Em um terceiro plano, a charge estabelece relações com outros textos, que comentam a cabeçada de Zidane no jogador italiano durante a final da copa do mundo.

Essas observações nos ajudam a compreender o funcionamento da charge, bem como de outros gêneros textuais, mas não nos ajudam a entender o que distingue a charge de outros quadrinhos de humor. Assim como nos casos da charge, também cartuns e tiras podem estabelecer relações intertextuais segundo os diferentes aspectos que comentamos aqui. Vejamos os exemplos a seguir.

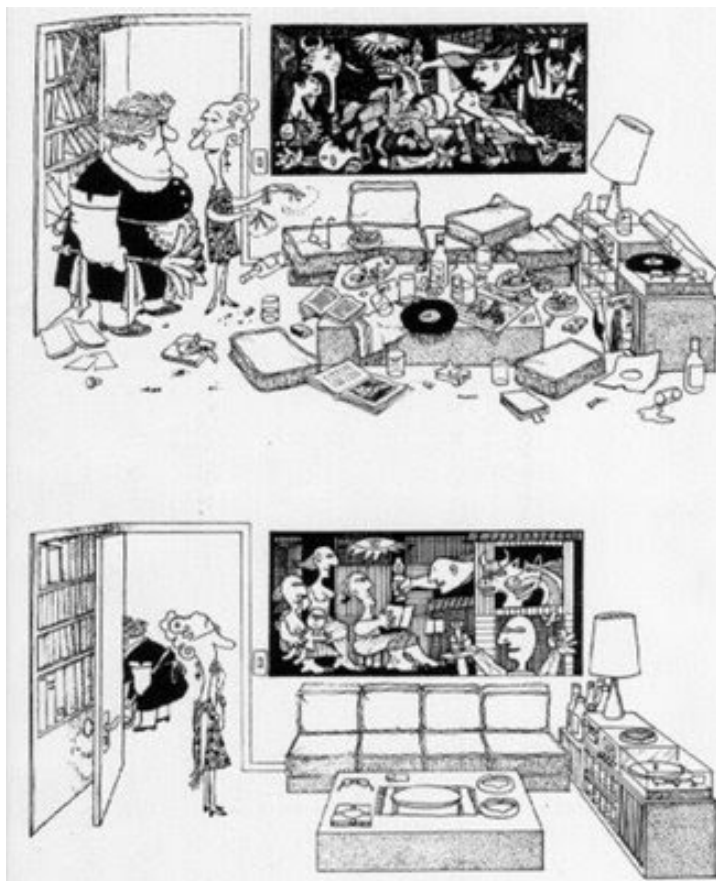


Figura 4-17 - Cartum de Quino, analisado por Cañzal (2008, p. 255).

O cartum de Quino, reproduzido na página anterior, retoma a *Guernica*, de Picasso, em dois momentos distintos. Primeiramente, a reproduz fielmente, num caso de intertextualidade convergente, para, em seguida, retomar os elementos nela presentes com uma outra configuração, num caso de intertextualidade divergente. Já o quadrinho de Miguel Paiva, reproduzido a seguir, dialoga, pela semelhança em relação ao modo como é construído, com textos pertencentes ao gênero *Jogo dos sete erros*. Há aqui, portanto, um caso de intergenericidade.

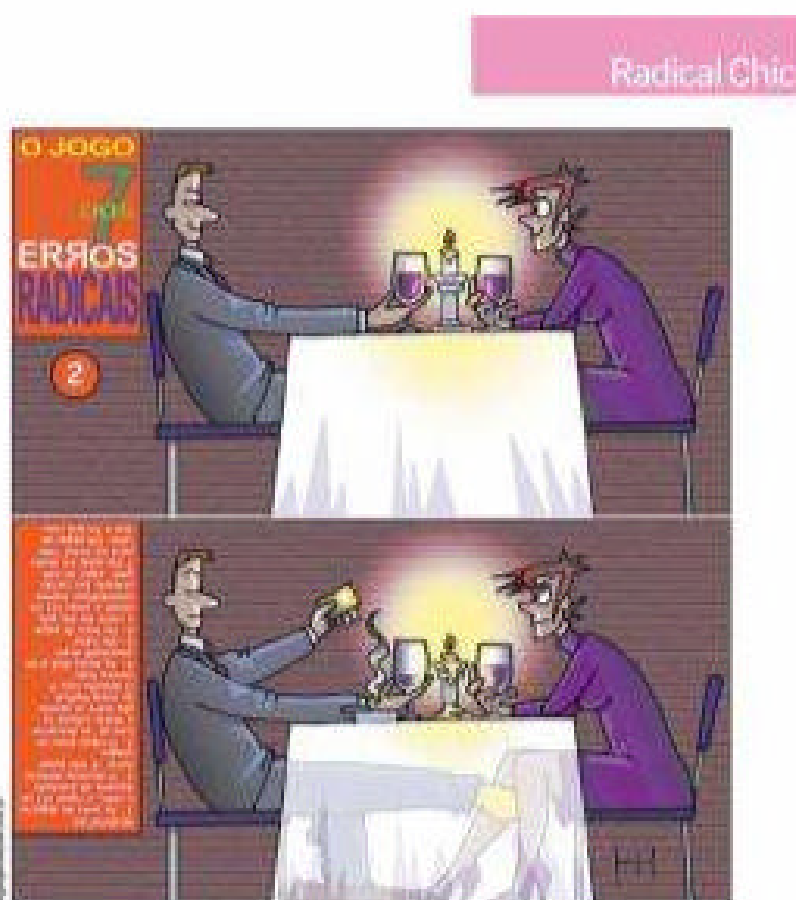


Figura 4-18 - Quadrinho de Miguel Paiva. O Globo, 17/08/07.

Também esses dois últimos exemplos corroboram a nossa hipótese de que a noção de intertextualidade, sozinha, não pode caracterizar a charge em relação a outros gêneros dos quadrinhos e de que essa intertextualidade deve relacioná-la a textos contemporâneos a ela sobre o mesmo assunto (assunto este igualmente contemporâneo). Em outras palavras, no texto chágico, a intertextualidade deve estar associada à temporalidade. De fato, a intertextualidade observada nos dois quadrinhos reproduzidos nesta seção não está associada a

uma relação temporal, mas as charges que nos serviram de exemplo anteriormente necessitam todas, para que sejam lidas dentro dos parâmetros esperados para um texto chárstico, do estabelecimento de uma intertextualidade instauradora de relações temporais, o que não impede, é claro, a existência de outros tipos de relações intertextuais.

#### 4.5 INTERTEXTUALIDADE E TEMPORALIDADE NO TEXTO CHÁRGICO

Vimos que o conceito de intertextualidade, embora fundamental, se mostra insuficiente para caracterizar o diálogo da charge com outros textos e propusemos sua associação à temporalidade. Procuraremos agora, retomar o estudo sobre o texto chárstico (ROMUALDO, 2000) que, até o momento, nos pareceu mais significativo. Em seguida, a partir do conceito de grau de vinculação (ALMEIDA, 2002), buscaremos distinguir melhor essa intertextualidade que acreditamos ser caracterizadora do texto chárstico. Por fim, nos deteremos mais especificamente na noção de temporalidade que, um tanto difusamente, já vem sendo desenvolvida ao longo de nosso texto.

##### 4.5.1 A proposta de Romualdo para o texto chárstico

Assim como vimos fazendo nesse trabalho, Romualdo (2000) estende os limites do uso do termo intertextualidade às relações entre textos de sistemas semióticos diferentes. Para o autor, o texto chárstico pode se relacionar intertextualmente (i) com textos verbais, (ii) com textos visuais, (iii) conjuntamente com textos verbais e visuais, (iv) com a simbologia criada convencionalmente em torno de algumas datas<sup>29</sup>, (v) com outras charges. Essas relações podem ser estabelecidas com textos que figurem no mesmo jornal que a charge, com textos de datas anteriores, com textos de outros jornais ou com textos oriundos de outras fontes. Como exemplo de intertextualidade de uma charge com um texto verbal, podemos citar a primeira charge reproduzida na seção 4.4.3, que se relaciona intertextualmente com o texto verbal reproduzido juntamente com ela.

---

<sup>29</sup> Para o autor, essa simbologia pode ser considerada como um tipo de relação intertextual devido ao fato de a data ser informada pelo próprio jornal.





**Figura 4-19 - Fotografia publicada em O Globo, em 18/07/2007.**



**Figura 4-20 - Charge de Paulo Caruso. Jornal do Brasil, 24/07/2007.**

Com relação ao segundo caso, de intertextualidade da charge com textos visuais, exemplificaremos com a foto e a charge acima reproduzidas. Ambos os textos retomam o acidente com o avião da TAM ocorrido em julho de 2007. A charge retoma vários elementos

presentes na foto, dentre os quais se destaca a presença de bombeiros tentando apagar o incêndio ocasionado pelo choque do avião com o prédio da TAM Express e a existência, entre os destroços, de uma parte do avião com o logotipo da TAM.

Sobre esse último ponto, deve-se destacar que, na charge, observa-se uma condensação: a palavra "TAM" é substituída pela onomatopeia "TOP TOP TOP", escrita com o mesmo tipo de letra e nas mesmas cores que o logotipo da empresa. Com essa modificação, o chargista leva o leitor a associar o seu texto não só a textos especificamente sobre o acidente ocorrido com o avião, mas também (e principalmente) a um ato noticiado inicialmente pela TV Globo, durante a exibição do Jornal Nacional de 20 de julho de 2007 e, em seguida, por toda imprensa, do então assessor especial da Presidência da República, Marco Aurélio Garcia, flagrado por repórteres fazendo um gesto obsceno. O referido gesto de Marco Aurélio, que foi seguido de outro gesto obsceno de seu assessor, seria uma demonstração de alegria em relação à notícia dada pelo Jornal Nacional de 19 de julho de 2007 sobre a possibilidade de o acidente com o avião da TAM ter sido causado por um defeito mecânico, o que aliviaria a culpa do governo em relação à tragédia. A charge dialoga igualmente, portanto, com textos verbais e visuais sobre a atitude do assessor da Presidência, como é o caso das fotos do vídeo exibido na TV Globo e dos textos verbais que a acompanham, publicados na primeira página do jornal O GLOBO de 20 de julho de 2007 e reproduzidos a seguir.



Figura 4-21 - O Globo, 20 de junho de 2007.

Como exemplo do terceiro caso, citaremos ainda a charge reproduzida na próxima página, que se relaciona intertextualmente com a foto e o texto publicados na primeira página do jornal *O Globo* de primeiro de agosto de 2007, reproduzidos na página 147. Os três textos



tematizam o mesmo acontecimento, um protesto de moradores de uma favela no Rio de Janeiro, ocorrido em 31 de julho do mesmo ano, devido à morte de um estudante, supostamente assassinado por policiais à paisana. Durante o protesto, foram incendiados dois ônibus e quatro carros e, antes dele, outras manifestações semelhantes haviam ocorrido no mesmo ano na cidade. Em 22 de março, após a morte de um homem que seria traficante e teria sido morto por policiais do BOPE (Batalhão de Operações Especiais), três carros foram queimados e oito ônibus, apesar de interceptados e parados, só não chegaram a ser incendiados, devido à chegada da polícia. Em 16 de janeiro, houve um incidente semelhante. Em todos os casos, os protestos causaram pânico nas ruas e resultaram no fechamento do comércio e do trânsito nas vias próximas. O acontecimento que é tema da charge, da fotografia e do texto escrito aumentaram a polêmica em torno da (falta) de segurança no Rio e da necessidade de intervenção federal.

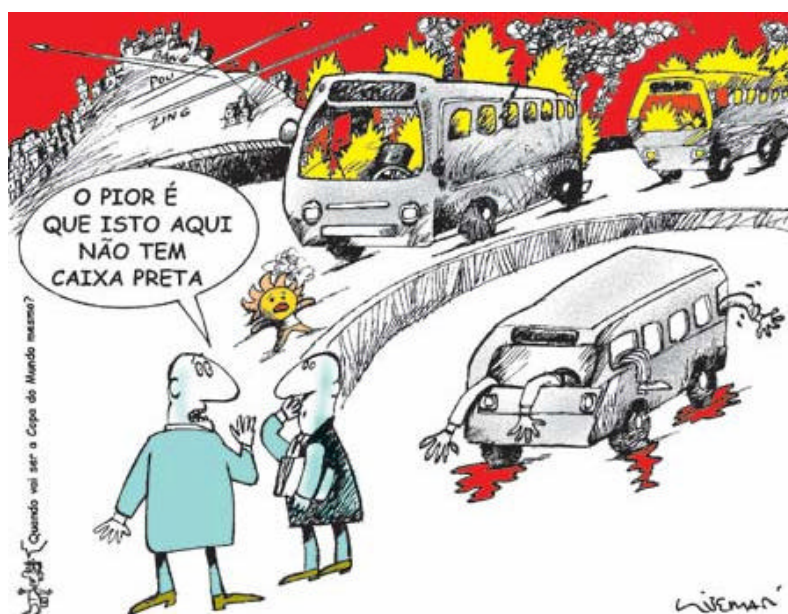


Figura 4-22- Charge de Liberati. Jornal do Brasil, 02/08/2007.

Em relação especificamente à charge, não podemos deixar de observar que ela possui três elementos que remetem ainda a textos sobre outros fatos. Em primeiro lugar, a representação da mascote dos Jogos Pan-Americanos, o Cauê, que se encontra caído no chão, alude não só ao PAN mas também à redução da violência na cidade durante o período dos jogos, quando o Rio teve o policiamento reforçado, que contou inclusive com o apoio e contribuição da Força Nacional de Segurança Pública. O desenho de um Cauê aterrorizado numa cena que comenta um protesto ocorrido dois dias depois da festa de encerramento do

Pan sugere que, com o fim do evento, a violência voltaria às ruas. Em seguida, tal posicionamento é reforçado pelo comentário verbal – “Quando vai ser a Copa do Mundo mesmo?” – que aparece em posição vertical do lado esquerdo da charge, a partir do qual se infere que só com um outro grande evento a cidade do Rio voltaria a ter policiamento ostensivo e seus habitantes voltariam a ter tranquilidade nas ruas. Finalmente, em terceiro lugar, o discurso de um dos personagens representados – “O pior é que isto aqui não tem caixa preta” – alude ao acidente ocorrido com o avião da TAM no aeroporto de Congonhas em 17 de julho de 2007. Através desse jogo de vozes, o chargista, com seu texto, insinua que tanto a violência no Rio quanto a crise aérea seriam fruto do descaso e/ou ineficiência do governo, que, se consegue obter bons resultados durante os eventos nos quais o país é uma “vitrine” para o resto do mundo, poderia evitar as tragédias e a violência que acontecem cotidianamente.



**Figura 4-23 - O Globo, 01/02/2007.**

Como exemplo de intertextualidade da charge com a simbologia criada convencionalmente em torno do dia de publicação do jornal, quarto caso estudado por Romualdo, reproduziremos na página a seguir uma das charges citadas por ele (2000, p. 184). Nesta charge, observa-se um homem de armadura saindo da tenda de um astrólogo. O homem porta três tipos de amuletos (uma ferradura, três trevos de quatro folhas e um pé de coelho) e recebe do astrólogo, que está de pé, na entrada da tenda, o conselho de mudar sua assinatura. Há ainda, desenhada sobre a cabeça do homem, uma pirâmide, em geral, utilizada para fortalecer e energizar aqueles que se encontram embaixo dela. A preocupação do homem parece ser oriunda dos seguintes motivos: é uma sexta-feira treze; há uma reunião (a 13ª) com

13 ministros; a reunião, ao que parece, ocorrerá em um prédio coberto por uma nuvem negra. Segundo Romualdo (2000, p 184-186), o homem em questão é uma caricatura do então presidente Fernando Collor, que pode ser reconhecido, apesar da armadura, pelo tamanho do seu nariz, recurso explorado em todas as suas caricaturas. A armadura e todos os amuletos serviriam para que ele se protegesse da difícil situação política que vivia na época (como se sabe, acusado de corrupção, Collor sofreu um *impeachment* e ficou inelegível por alguns anos), que é retomada através de símbolos agourentos (nuvem negra e referências ao número treze).



Figura 4-24 - Charge analisada por Romualdo (2000, p. 184).

Finalmente, várias das charges reproduzidas nesse trabalho poderiam exemplificar o quinto caso estudado por Romualdo (2000), o de relações intertextuais da charge com a própria charge. Citaremos aqui as duas charges que reproduzimos na seção 4.4.3, ambas sobre a nomeação de Dunga como técnico da seleção brasileira de futebol. Esses exemplos, devemos ter isso em vista, são meramente ilustrativos e foram destacados para exemplificação, pois, é claro, essas charges mantêm relações intertextuais concomitantemente com inúmeros textos, sejam fotografias, charges, artigos de jornal etc.

O estudo de Romualdo nos ajuda a compreender o funcionamento do texto chárstico e o modo como ele se relaciona com outros textos, mas não deixa claro suas especificidades em relação a outros quadrinhos de humor, pois tiras e cartuns podem também se relacionar, embora menos recorrentemente, com textos verbais e/ou visuais, conforme observou

Romualdo em relação à charge jornalística. Esse é o caso, por exemplo, do cartum de Quino reproduzido no final da seção anterior, que se relaciona intertextualmente com a *Guernica*, de Pablo Picasso. Buscaremos, nas páginas que se seguem, refinar a proposta de Romualdo (2000) de caracterizar a charge como um gênero essencialmente intertextual, argumentando que a intertextualidade característica do texto chágico deve, necessariamente, ser acompanhada de relações de temporalidade. Desse modo, o que é particularizador do texto chágico não é apenas a intertextualidade com textos verbais, com textos visuais, com textos verbais e visuais, com a simbologia de algumas datas e com outras charges, conforme observou Romualdo (2000), mas também o fato de essas relações intertextuais serem instauradoras de relações temporais.

#### 4.5.2 Aspecto formal, procedimentos discursivos e grau de vinculação

Almeida (2002) observa as relações intertextuais sob três aspectos. O primeiro deles, o *aspecto formal*, refere-se à existência – ou não – de elementos indicadores da referência ao outro discurso e pode ser aproximado da distinção que fizemos entre intertextualidade explícita e implícita. O segundo, o do *tipo de operação*, diz respeito ao modo através do qual é efetuada a aproximação entre os discursos que se relacionam intertextualmente, sendo as operações mais comuns o encaixe, a substituição, a adjunção e a alusão. Por último (e esse é o aspecto que mais nos interessa), o *grau de vinculação* refere-se à importância do reconhecimento da relação intertextual para a constituição e a identificação do texto.

Em relação a esse último aspecto, segundo o autor, pode-se distinguir dois polos opostos entre os quais há, no entanto, uma gama de nuances. De um lado, há textos em que o estabelecimento do intertexto *não é fundamental* para a constituição de sua identidade, como acontece na citação e no discurso relatado, quando a referência é muitas vezes de caráter apenas ilustrativo. De outro lado, há textos em que a existência do intertexto *é fundamental*, pois, nesses casos, o texto se constrói "parasitariamente" em torno do intertexto, como acontece com a resenha, o resumo e a tradução. Na paródia, como observa o autor, o reconhecimento da referência feita ao texto parodiado é essencial, pois "não existe paródia sem texto parodiado. É nesse sentido que tais textos podem ser chamados de 'parasitários'" (ALMEIDA, 2002, p. 99).

A noção de grau de vinculação pode nos auxiliar a compreender melhor a especificidade do texto chágico em relação a outros quadrinhos de humor. A

intertextualidade no texto chárstico pode ocorrer a partir de diferentes graus de vinculação. Por um lado, há relações intertextuais que contribuem para a interpretação da charge, mas não são essenciais para isso. Por outro lado, há relações intertextuais que são essenciais para a compreensão do texto chárstico, pois sem elas ou a charge não fará sentido ou não será lida como tal. O traço que caracterizaria a charge em relação a outros quadrinhos seria a existência de uma intertextualidade da charge com textos em relação aos quais ela possuiria um forte grau de vinculação. Retomemos as charges que nos serviram para exemplificar a intertextualidade explícita e a implícita.

No primeiro caso, observamos na charge de Paulo Caruso um diálogo com a música "Foi por medo de avião", de Belchior, explicitado pela menção ao nome do compositor junto à assinatura do chargista. O reconhecimento desse intertexto pode enriquecer, mas não garante uma interpretação produtiva da charge; poderíamos dizer, por isso, que a charge e a canção de Belchior se relacionam com um grau de vinculação fraco. No entanto, vimos que ela também se relaciona com textos sobre o acidente com o Airbus da TAM ocorrido em julho de 2007, sobre a crise aérea por que passava o país e sobre a visita do presidente Lula a Cuiabá, durante a qual ele recebeu uma viola de presente do prefeito da cidade. O conhecimento desse três fatos (e principalmente dos dois primeiros) é essencial para uma interpretação produtiva da charge, de modo que o leitor, para compreender o sentido dessa charge, deverá ter, mesmo que minimamente, entrado em contato com textos sobre esses assuntos. Podemos, desse modo, afirmar que a charge se relaciona com um grau de vinculação forte com outros textos sobre esses assuntos.

No segundo caso, apontamos a existência de uma intertextualidade da charge com a canção "Retrato em branco e preto", que não é explicitada pelo chargista. Assim como ocorreu anteriormente com relação à canção de Belchior, o reconhecimento do intertexto ajuda e enriquece a interpretação da charge enquanto tal, mas não é fundamental para isso; a charge possui, portanto, em relação à canção, um grau de vinculação fraco. O reconhecimento, na charge, de uma intertextualidade ampla com outros textos sobre o "apagão aéreo" e sobre a crise por que passava o governo Lula são, no entanto, essenciais para a compreensão do texto chárstico e de seu teor crítico, o que nos leva a afirmar que há um forte grau de vinculação da charge com textos sobre esses assuntos.

Observa-se, portanto, que a charge pode se relacionar intertextualmente tanto com textos com os quais possui um grau de vinculação fraco quanto com textos em relação aos quais possui um grau de vinculação forte. Os primeiros, cujo reconhecimento não é essencial para interpretação do texto chárstico, caracterizam-se, como observamos anteriormente, por

serem textos *únicos* (há apenas uma música "Retrato em branco e preto", e a intertextualidade deve ser estabelecida, necessariamente, em relação a ela), facilmente identificáveis. A relação com textos desse tipo não é uma característica inerente à charge, uma vez que há diversas charges nas quais não há referência, implícita ou explícita, a textos como esses, como ocorre, por exemplo, com a charge de Chico composta pela caricatura do então prefeito do Rio de Janeiro, Cesar Maia, que reproduzimos para ilustrar a polifonia (seção 4.3). Além disso, como já assinalamos, a intertextualidade com o que chamamos de textos *únicos* pode ser encontrada em outros quadrinhos, como no cartum que retoma a *Guernica* (seção 4.4.6), sem que, com isso, esses quadrinhos se aproximem do que se espera de um texto chágico.

Já os textos com os quais a charge possui um grau de vinculação forte, os quais são essenciais para sua interpretação, são em geral textos jornalísticos. Esses textos, com os quais uma charge precisa necessariamente dialogar para ser interpretada enquanto tal, como já afirmamos, são textos que possuem entre si uma extrema semelhança tanto de forma quanto de conteúdo, visto que são produzidos para veicular uma determinada notícia de modo, aparentemente, imparcial; são, portanto, textos que possuem um caráter *ordinário*. Uma vez que esses textos são em geral bastante parecidos uns com os outros, não podemos especificar a quais deles uma charge faz referência. Podemos afirmar, no entanto, que a produção e a interpretação de um texto chágico se constroem necessariamente de forma parasitária, ou seja, com um forte grau de vinculação, em relação a textos de caráter ordinário que abordam o mesmo assunto do texto chágico.

Cartuns e tiras relacionam-se intertextualmente mais facilmente com gêneros como livros, filmes, quadros etc., e bem mais dificilmente estabelecem uma relação intertextual com textos do domínio jornalístico, que se caracterizam por veicular uma notícia, um fato ocorrido na época (quando isso ocorre, observa-se uma semelhança do cartum ou tira com o gênero charge, e esse diálogo pode ser entendido como um caso de intergenericidade, conforme observaremos mais adiante com relação a uma tira que retoma as últimas eleições presidenciais). Poderíamos, então, afirmar que uma distinção essencial entre a charge e outros quadrinhos de humor, mais especificamente as tiras e cartuns, seria a de que ela sempre dialoga com textos de caráter ordinário, em relação aos quais possui um grau de vinculação bastante forte.

#### 4.5.3 A temporalidade



Observamos, na seção anterior, que o texto chárstico tem como traço distintivo a existência de uma intertextualidade em relação a determinados textos de caráter ordinário, os quais retoma com um grau de vinculação forte. Esses textos são em textos jornalísticos que se caracterizam por se referirem a fatos contemporâneos à época em que foram publicados, e é justamente por noticiarem esses fatos que se relacionam intertextualmente com a charge. Há, assim, nesses textos, uma dimensão temporal que é resgatada na charge e que é necessária para a interpretação desta. Desse modo, a intertextualidade entre a charge e os textos com os quais possui um grau de vinculação forte é determinada pelo que chamaremos de *temporalidade*. Como já afirmamos, a o principal ponto de avanço de nosso trabalho em relação ao de Romualdo (2000) é a associação da temporalidade à intertextualidade. Este autor, apesar de assinalar a necessidade de um diálogo estreito das charges com a notícia a qual comentam, ao examinar a intertextualidade caracterizadora do texto chárstico, não se detém mais especificamente na temporalidade que ela instaura, mas apenas em outros aspectos que se encontram, sobretudo, na materialidade do texto, como seu caráter verbal e/ou visual. Durante as análises de charges que faz, no entanto, fica clara a necessidade do resgate dessa dimensão temporal. No prefácio do livro publicado por Romualdo, feita por Jubran (2000, p. 1), observam-se igualmente indícios da necessidade do estabelecimento da temporalidade, o que ocorre quando a autora afirma ser a charge uma

modalidade de manifestação comunicativa condensadora de múltiplas informações, cuja interpretação aciona *necessariamente* o conhecimento de um conjunto de dados e fatos contemporâneos ao momento específico em que se instaura a relação discursiva entre o produtor e o receptor da charge. [Grifo nosso]

Esse trecho reitera a necessidade de conhecimento, por parte do leitor, do assunto ao qual a charge se refere, conhecimento este que terá sido adquirido por meio do contato com outros textos contemporâneos ao momento de publicação da charge. Esse momento, em geral, coincide com o momento “em que se instaura a relação discursiva entre o produtor e o receptor da charge”, mas, nos casos em que a publicação de uma determinada charge ocorreu bem antes de sua leitura, como com as charges que fazem parte do discurso didático, o conhecimento necessário para a leitura do texto chárstico será relativo, sobretudo, ao momento de sua publicação – e não ao de sua leitura.

A noção de temporalidade é essencial para se delimitar o gênero charge, diferenciando-o de gêneros semelhantes, como é o caso do cartum e das tiras. Isso ocorre porque a interpretação da charge depende necessariamente do conhecimento desse conjunto

de fatos e dados contemporâneos ao momento específico de sua publicação, aos quais leitor e chargista tiveram acesso através do contato com textos jornalísticos e a partir dos quais se instaura a relação discursiva entre eles. A dimensão temporal da charge é, pois, essencial para a compreensão de seu funcionamento e, conseqüentemente, para sua produção, leitura e interpretação. Portanto, a temporalidade particularizadora do texto chárstico, conforme já observamos, se caracteriza pela instauração de uma estreita relação entre o assunto tratado na charge e um acontecimento específico ocorrido na época de sua publicação, o que a ancora temporalmente, uma vez que sua interpretação dependerá, necessariamente, do diálogo com textos de cunho jornalístico, contemporâneos à sua publicação, que comentam o mesmo assunto.

Como vimos, as charges de Paulo Caruso e Chico Caruso que remetem às canções *Foi por medo de avião* e *Retrato em branco e preto*, respectivamente, comentam criticamente o acidente com o avião da TAM, a crise aérea brasileira e a crise do governo Lula, fatos ocorridos durante a época da publicação da charge, caracterizados, portanto, pela temporalidade. Em outras palavras, ao ler essas charges, para melhor compreendê-las, o leitor deverá resgatar nelas sua dimensão temporal, relacionando-as a um intertexto contemporâneo. Poder-se-ia argumentar, como já observamos, que nesses casos o leitor não estabeleceria uma relação de intertextualidade, posto que as charges remetem a fatos ocorridos – e não a textos produzidos. No entanto, na grande maioria dos casos, nem o chargista nem os leitores têm acesso aos fatos, que são por eles conhecidos somente quando transformados em notícia. Assim sendo, leitores e chargista têm acesso principalmente ao relato dos fatos (e não aos próprios fatos), noticiados pelos textos jornalísticos. Em outras palavras, o conhecimento dos fatos se dá através do contato direto com textos efetivamente produzidos, com os quais a charge se relaciona intertextualmente.

Podemos resumir afirmando que, na charge, se observa necessariamente a existência de relações intertextuais com outros textos ligados a ela por uma relação de temporalidade. O grau de vinculação existente entre ela e esses textos é muito forte, uma vez que uma leitura produtiva e em consonância com o que se espera de textos pertencentes ao gênero charge dependerá do estabelecimento dessas relações intertextuais, que são ancoradas temporalmente. Desse modo, a charge configura-se como um gênero por natureza intertextual, mas a intertextualidade que a caracteriza enquanto tal é necessariamente acompanhada de uma temporalidade.



## 5. LIMITES E FRONTEIRAS DA CHARGE

Inútil me classificar.

Eu escapulo fugindo.

Gênero não me interessa mais. Eu quero o mistério. (Visão do Esplendor, Clarisse Lispector)

Nos capítulos anteriores, vimos que podemos situar os gêneros que possuem como traço característico mais marcante a utilização da linguagem dos quadrinhos dentro do hipergênero *quadrinhos*. As histórias em quadrinhos propriamente ditas, as tiras, as charges e os cartuns, portanto, estariam agrupados dentro desse mesmo grande rótulo, mas possuiriam especificidades uns em relação aos outros, constituindo gêneros diferentes. Vimos ainda que, dentro do hipergênero quadrinhos, havia um grupo de textos que poderiam ser agrupados dentro de um segundo grupo, o do discurso do humor, pois eram caracterizados pelo desfecho surpreendente e pela produção do humor. Nesse grupo se encontravam charges, cartuns e tiras de humor.

Finalmente, observamos o modo como se operavam as relações intertextuais nos quadrinhos de humor, pois acreditávamos que um traço particularizador da charge seria a intertextualidade estabelecida entre ela e outros textos, verbais e/ou visuais. Na concepção de Romualdo (2000), a intertextualidade é um dos elementos integrantes da charge, pois seu tema é fruto da relação do seu conteúdo com outros textos, cabendo ao leitor a recuperação dessa relação para entender o texto. De fato, a intertextualidade é característica do texto chárstico. No entanto, os tipos de intertextualidade observados por Romualdo (da charge com textos verbais, visuais, verbais e visuais, com a simbologia de algumas datas e com outra charge), apesar de ocorrerem na charge, não a distinguem enquanto tal em relação a outros quadrinhos de humor. Também os diversos aspectos da intertextualidade que observamos no capítulo anterior, apesar de ocorrerem na charge, não nos pareceram capazes de caracterizá-la enquanto gênero. Observamos, no entanto, que muitas vezes as relações intertextuais são

também instauradoras de temporalidade, traço característico da charge, que a distingue em relação aos outros quadrinhos de humor.

Desse modo, as noções de intertextualidade e temporalidade, juntas, parecem evidenciar melhor o que há de específico na charge em relação a textos bastante semelhantes, como a tira de humor e o cartum. Todavia, a nosso ver, isolados, esses dois conceitos ainda não se mostram satisfatórios para responder a algumas de nossas perguntas: O que é exatamente uma charge? Em que difere da tira de humor e do cartum? Em que se assemelha a eles? Distinguir esses gêneros é difícil, e muitas vezes ler um texto como pertencendo a um ou a outro gênero dependerá de vários fatores tanto de ordem textual como extratextual, que envolvem questões como o formato, o suporte em que o texto é veiculado e sua posição dentro da publicação, o conhecimento de mundo, as expectativas do leitor etc. Para uma melhor compreensão do que seja a charge, dos pontos em que se diferencie ou mesmo se aproxime desses outros quadrinhos de humor, precisamos, portanto, observar esses gêneros mais de perto, considerando separadamente suas principais características, procurando ressaltar alguns desvios que possam ocorrer e evidenciando em que pontos esses desvios podem aproximar os diferentes quadrinhos de humor. Por isso, propomo-nos agora a observar rapidamente a caricatura e, em seguida, caracterizar as tiras cômicas e cartuns, mostrando suas especificidades e analisando tanto exemplares típicos como também alguns outros, mais desviantes. Prosseguiremos propondo uma observação mais detida das características do texto chárgico, seguida de análises de charges nas quais buscaremos delimitar suas especificidades, seus limites e suas zonas de fronteira e observar os pontos de interseção existentes entre ela e outros gêneros afins.

## 5.1 A CHARGE PELO QUE ELA NÃO É

### 5.1.1 A caricatura

Segundo Romualdo (2000, p. 27), o termo caricatura provém do verbo italiano *caricare*, que significa *carregar, acentuar, sublinhar*, e foi usado pela primeira vez em 1646 para se referir a uma série de desenhos satíricos. No entanto, a representação gráfica caricatural existe desde a antiguidade. Para Ramos (2007, p. 258), a caricatura é uma deformação gráfica de personalidades que deve, no entanto, ser reconhecível para o leitor.

Entre as definições de caricatura dadas pelo autor, destaca-se a ideia de que a caricatura é um desenho humorístico no qual são voluntariamente revelados traços da personalidade caricaturada através da distorção anatômica, que acontece sob um aspecto ridículo ou grotesco. O limite dessa distorção está na inteligibilidade do desenho, uma vez que o personagem desenhado na caricatura precisa ser reconhecido pelo leitor. Para Barbosa e Rabaça (2001, p. 106-07) podem-se fazer caricaturas de qualquer coisa, mas é sempre necessária uma referência humana. Para os autores, há na caricatura uma intenção de

representar qualquer figura de maneira não convencional, exagerando ou simplificando os seus traços, acentuando de maneira despropositada um ou outro detalhe característico, procurando revelar um ponto não percebido, ressaltar uma má qualidade escondida, apresentar uma visão crítica e quase sempre impiedosa do seu modelo, provocando com isso o riso, a mofa ou um momento de reflexão no espectador.

Para Teixeira (2005, 92-93), a caricatura se apropria da imagem de uma pessoa para recriá-la, introduzindo uma desordem exagerada nas características corporais mais marcantes do sujeito e, com isso, provocando o riso. Para o autor, ela não visa propriamente à crítica; ao contrário da charge e do cartum, é um gênero despolidizado, que não julga e nem condena.

A definição de caricatura está, portanto, vinculada a uma deformação gráfica, em geral de personalidades, marcada pelo exagero e pelas distorções anatômicas do rosto ou de outras partes marcantes do corpo retratado. Desse modo, haveria nela a predominância do elemento descritivo, pois não há o intuito de se contar uma história e sim o de apresentar um indivíduo a partir de uma determinada perspectiva que o tornará risível. O riso é obtido através da ilustração, da simples apresentação da imagem, e não através de uma narrativa pictórica. Como já observamos, esse motivo leva Ramos (2007, p. 259) a colocar em xeque a classificação da caricatura como um quadrinho, uma vez que, ao seu ver, os quadrinhos são necessariamente caracterizados pelo emprego de sequências narrativas. Assim, a caricatura não seria um quadrinho, mas a ilustração de uma pessoa, e seu humor se daria em virtude do exagero das características do indivíduo caricaturado. Salientamos que, no nosso caso, a não inclusão desse gênero no hipergênero *quadrinhos* não se deve à ausência de elementos narrativos e predominância de elementos descritivos na caricatura. Diferentemente de Ramos, não consideramos a existência do tipo textual narrativo um traço essencial aos diferentes gêneros dos quadrinhos, apesar de ele ser bastante característico. Nossa posição com relação à caricatura, lembramos aqui, deve-se ao fato de ela não ser necessariamente construída com o recurso à linguagem dos quadrinhos.

Concordamos, no entanto, com Ramos (2007) ao afirmar que a caricatura pode ser um recurso estilístico presente na linguagem dos quadrinhos, pois neles encontramos personagens representados de maneira caricata. Posição semelhante é a de Romualdo (2000, p. 26), para quem a caricatura "é um elemento visual constituinte das charges". Deve-se destacar que o estudo de Romualdo era especificamente sobre charges e não sobre quadrinhos. Prevalece, no entanto, em sua pesquisa, a ideia de que a caricatura não é um gênero dos quadrinhos, mas pode ser um de seus elementos. Para o autor (2000, p. 27), a caricatura é o resultado da deformação de um indivíduo "através do uso hiperbólico das linhas" que torna salientes os traços mais marcantes da personalidade do indivíduo caricaturado, mas não visa necessariamente torná-lo ridículo, pois pode sublinhar não só os aspectos negativos, como também os positivos.

Segundo Romualdo (2005), os indivíduos possuem elementos que os caracterizam e que são sua "marca registrada", os quais aparecerão na caricatura. Assim, o topete, a boca e a barba são, respectivamente, os traços mais marcantes de Itamar Franco, Fernando Henrique e Lula e, por isso, aparecerão hiperbolizados em suas caricaturas. Esses traços podem não só auxiliar a reconhecê-los, mas também a ressaltar determinadas características de suas personalidades e "funcionam metonimicamente como elementos particulares significativos das personagens" (ROMUALDO, 2005, p. 184). Nessa perspectiva, o topete de Itamar evidenciaria aspectos referentes à sua ousadia e atrevimento e a barba de Lula representaria suas origens populares. Para Romualdo, a caricatura utiliza-se do ridículo e do exagero para produzir o riso e, através dele, proporcionar uma reflexão sobre a personalidade dos caricaturados.

Gostaríamos, finalmente, de estabelecer uma distinção entre a *caricatura de uma personalidade* e a *caricatura de um tipo*. Em seu estudo, Ramos (2007) considera a caricatura sob duas perspectivas distintas. Afirma, em algumas passagens, que a caricatura é um recurso comum nas tiras cômicas, que representam de maneira caricata personagens que não possuem um referente preciso no universo extratextual. Em outros trechos, no entanto, o autor afirma ser a caricatura o meio pelo qual são apresentados ao leitor personagens que se referem a personalidades reais, como ocorre com a maioria das charges. O autor utiliza, portanto, o mesmo termo para se referir a dois aspectos diferentes presentes na linguagem dos quadrinhos: o recurso aos estereótipos e a referência a personalidades do universo extratextual como personagens. Assim, nos parece profícuo diferenciar o exagero na representação de personagens reais, característico da charge, e o exagero na representação de tipos sociais, que são apresentados sob a forma de estereótipos, como acontece, sobretudo, nas tiras e cartuns.

Distinção semelhante é a defendida por Silva (2007, p. 60-61), que utiliza, no entanto, os termos, *caricatura* e *tipo*. Vale ressaltar que essa distinção não deve, como veremos mais adiante, ser atrelada *necessariamente* à definição de charge, pois, embora a existência de personagens que podem ser associados a personalidades reais seja uma característica da maioria das charges, há textos chárgicos em que os personagens não são caricaturas de personalidades, mas de tipos sociais.

### 5.1.2 A tira

Ramos (2007) observa que as tiras possuem o formato fixo de uma coluna, na maioria das vezes, horizontal e uma limitação física de espaço, motivo pelo qual são constituídas em geral de poucas vinhetas. Essa limitação de espaço impõe uma certa simplificação dos elementos visuais e verbais, o que leva os autores a simplificarem também os elementos da linguagem dos quadrinhos. Por esse motivo, a inferência ganha importância para a construção do sentido de uma tira. Por isso também a tendência é o recurso a personagens representados de forma caricata ou estereotipada, na medida em que os rótulos facilitam o processo de leitura, pois são mais facilmente apreendidos pelo leitor. Normalmente, os personagens são fixos e são apresentados em um plano único, sem imagens no fundo. O título e o nome do autor aparecem sempre nas tiras publicadas nos jornais, mas são suprimidos nas coletâneas feitas em livros. As tiras podem ainda, no entanto, não apresentar personagens fixos e, mais dificilmente, apresentar apenas uma vinheta. Há ainda tiras que apresentam continuidade no dia seguinte. Ramos (2007, p. 275) assinala que, ao contrário da charge, que é normalmente publicada próxima a textos escritos em um registro "sério", as tiras publicadas em jornais se encontram ao lado de horóscopos e passatempos. Isso indica que são uma leitura de distração e cria no leitor expectativas que o conduzem a interpretá-las dessa maneira.

Nas tiras, há, geralmente, o predomínio da sequência narrativa, com uso de diálogos. Elas contam uma história completa e trazem o clímax no último quadrinho. Nas tiras de humor, há um desfecho inesperado, que pode ser ingênuo ou crítico. A quebra de expectativas é uma de suas regularidades, e é a partir dela que se constrói o humor. No humor, evidencia-se muitas vezes uma forma de argumentação indireta do autor, pois este faz conhecer suas opiniões através das intervenções do narrador e dos personagens, sem se comprometer com o conteúdo representado.

Em relação ao caráter narrativo desses textos, Ramos cita um estudo feito em 2005 por Nepomuceno, para quem a tira *tende* a ser narrativa, mas não apenas. "Não se pode dizer que as tiras são, obrigatoriamente, narrativas curtas, mas sim enunciados irônicos, que se modalizam quase sempre em narrativas lacunadas, e a elipse é sua marca" (NEPOMUCENO, *apud* RAMOS, 2007, p. 306). Posição semelhante é sustentada por Silva, para quem o processo narrativo é dominante nas tiras de aventura, mas não nas de humor. Para o autor, as tiras de humor "desenvolvem aspectos enunciativos que rompem com o propósito narrativo" (SILVA, 2007, p. 50) e não podem ser rotuladas como predominantemente narrativas, pois essa estrutura é, na verdade, típica das tiras de aventura, cujo objetivo é o de contar uma história. Muitas tiras de humor caracterizam-se não por narrar uma história, mas por estabelecer uma visão crítica sobre um fato

A tira que reproduzimos logo a seguir também foi utilizada como exemplo por Silva (2007, p. 50). Poder-se-ia encontrar na tira traços narrativos, uma vez que se pode afirmar que ela corresponde a uma pequena narrativa verbal, do tipo: "Mafalda comia sua sopa quando, após um momento de reflexão, afirmou: - Sopa é para a infância o que o comunismo é para a democracia!". Não acreditamos, contudo, que o que caracteriza esse texto como sendo uma tira de humor possa ser associado a esse traço narrativo. Ao contrário, ao que nos parece, o que nos leva a identificar o texto como sendo uma tira é, inicialmente, o reconhecimento da utilização da linguagem dos quadrinhos e também da personagem Mafalda. Em seguida, como assinala Silva (2007, p. 50), identificamos o texto como sendo uma tira pelo humor produzido pela inusitada comparação entre sopa e consumismo. Ademais, o olhar voltado para o horizonte e a postura pensativa, com o queixo apoiado na mão, dão à Mafalda um ar intelectual e fazem com que ela ocupe uma posição em geral não esperada para uma criança da sua idade, o que contribui para a produção do humor.



Figura 5-1 - Tira de Mafalda. Quino, 2007, p. 45.

Para Silva (2007, P. 50), "as tiras de humor de caráter chistoso obedecem a princípios argumentativos em que vigoram comentários irônicos ou posições discutíveis no plano da enunciação". Desse modo, a função argumentativa se sobrepõe à narrativa e, devemos ainda salientar, uma observação mais atenta da tira que analisamos revelaria ainda a sobreposição do elemento descritivo em relação ao narrativo, uma vez que o modo como está representada a personagem contribui consideravelmente para que se estabeleça o sentido e o humor do texto.



Figura 5-2 - Tira publicada em O Globo (01/08/2007, 2º caderno, p. 9).

A tira de *Urbano*, reproduzida acima, é um bom exemplo de uma tira cômica "padrão", ou seja, que se enquadra dentro das características do gênero, não possuindo grandes desvios em relação a ela. No alto da tira, temos, à esquerda, o nome da série (que funciona, ao mesmo tempo, como uma espécie de título) e, à direita, o nome do autor. O espaço da tira é dividido em três vinhetas dentro das quais encontramos o personagem principal, Urbano, e sua mulher. Eles interagem em um cenário bastante reduzido, que se limita a poucas indicações de que eles estariam em casa. São personagens fixos e não representam nenhuma pessoa do universo extratextual em particular; ao contrário, podem ser associados a quaisquer aposentados. Observa-se ainda o uso de balões para expressar a fala dos personagens. Além disso, na primeira vinheta, o movimento de Urbano é sugerido pela posição de seus membros entre si e pelo modo como o corpo como um todo está representado em relação ao cenário. Já na terceira vinheta, o movimento da mão esquerda da mulher é representado por meio de duas hachuras desenhadas próximas a ela. Há também, na mesma vinheta, o uso de figuras cinéticas (duas estrelas que são ligadas ao seu rosto por duas linhas) para indicar a dor da personagem ao arrancar os pelos de suas sobrancelhas. Na última vinheta, ocorre um rompimento na interação representada em relação às expectativas que as vinhetas anteriores suscitam no leitor: nela revela-se a figura da mulher de Urbano que usa

indevidamente a pinça filatélica para fazer sua sobrelha. A atitude de descaso da mulher é conflitante com a postura de colecionador sério que Urbano apresenta nas vinhetas anteriores.



Figura 5-3 Tira analisada por Ramos (2007, p. 281)

A tira acima foi utilizada por Ramos (2007) para exemplificar casos de tiras que fogem às características geralmente esperadas para textos desse gênero. Tal fato ocorre, inicialmente, pelo modo como o espaço da tira é ocupado, pois é dividido em doze vinhetas, como acontece nas histórias em quadrinhos. Nessas vinhetas, encontra-se desenhado sucessivamente um homem que, em seu discurso, questiona os quadrinhos. Afirma que, feitos inicialmente para distração, os quadrinhos teriam agora a pretensão de serem mais profundos, mas que seus autores não percebem que estão presos a limitações de espaço (assim entendemos "grade" e "jaula") e da estrutura de sua linguagem. A representação do tempo nas vinhetas, segundo ele, também seria falsa. Finalmente, na última vinheta, o personagem conclui que, além disso tudo, os quadrinhos são uma leitura rápida.

O humor desse texto provém justamente do desvio estabelecido em relação às suas próprias características genéricas, pois a fala do personagem, ao mesmo tempo em que mostra de modo depreciativo quais são as limitações do gênero, é a prova de que essas limitações podem ser produtivamente burladas pelo autor, que consegue fazer uma tira com um número de vinhetas maior do que o convencional e que, ademais, não é lida em segundos, como afirma o personagem na última vinheta. Há, assim, um desfecho inesperado construído pelo desenhista por meio da metalinguagem.

A tira reproduzida na página a seguir apresenta uma única vinheta, o que a aproximaria de charges e cartuns. Suas características, no entanto, a distanciariam das charges por haver ali a apresentação de uma situação comum, a entrega de uma carta, com um personagem comum, o carteiro, e, sobretudo, por não haver diálogo com o noticiário, ou seja, por não haver o estabelecimento de relações intertextuais instauradoras da temporalidade



característica do texto ch\u00e1rgico. As caracter\u00edsticas do texto, no entanto, nos levariam a indagar se n\u00e3o se trata de um cartum (e n\u00e3o de uma tira). Conforme afirma Ramos (2007, p. 279), h\u00e1 duas informa\u00e7\u00f5es que levam o leitor a interpretar esse texto como uma tira (e n\u00e3o um cartum):



Figura 5-4 – Tira analisada por Ramos (2007, p. 278)

primeiramente, devido ao formato horizontal e, em seguida, pelo fato de ter sido publicado por Laerte, na s\u00e9rie *Classificados*. Assim, o formato e as informa\u00e7\u00f5es paratextuais (nome do autor e da s\u00e9rie) se sobrep\u00f3riam ao conte\u00fado do texto e ajudariam o leitor a determinar o g\u00eanero a que o texto pertence, guiando a interpreta\u00e7\u00e3o. O ris\u00edvel da tira reside no fato de o carteiro estar entregando uma carta em um instituto de surdos-mudos no qual os c\u00e3es, ao inv\u00e9s de latirem, fazem movimentos com as m\u00e3os que indicam som do latido. Esses animais adquirem, ent\u00e3o, uma caracter\u00edstica pr\u00f3pria \u00e0s pessoas que frequentam o local representado, a de se comunicarem por meio de sinais.



Figura 5-5 – Tira analisada por Ramos (2007, p. 278)

A tira que reproduzimos acima, tamb\u00e9m utilizada por Ramos (2007), dialoga com o g\u00eanero charge. Sua inclus\u00e3o no g\u00eanero tira, como no caso anterior, deve-se ao seu formato e a informa\u00e7\u00f5es paratextuais, pois o texto em quest\u00e3o foi inicialmente publicado no jornal *Folha de S\u00e3o Paulo*, na s\u00e9rie de tiras de humor *Pesco\u00e7udos*. Na \u00e9poca de sua publica\u00e7\u00e3o

(julho de 2002), transcorria, no universo extratextual, a campanha política que antecede as eleições para presidente da república. Essa campanha, tal como ocorre na charge, é recuperada pela tira, na qual são representados em um debate político Luiz Inácio Lula da Silva, José Serra, Ciro Gomes e Anthony Garotinho, na época, os quatro principais candidatos a ocupar o cargo de presidente. O humor reside no fato de que, como assinala a intervenção verbal da instância narradora, os candidatos participam de um debate com detector de mentiras e que, por isso, ao invés de exporem suas ideias, simplesmente passam a palavra, o que sugere que só têm mentiras a dizer. Além disso, o título vem a acentuar o humor da tira, pois indica que organizar um debate com um detector de mentiras é uma ideia tão óbvia quanto a certeza de que os políticos, para não serem pegos, não poderão dizer nada. Nesses casos, como observa Ramos (2007, p. 279), o que temos são tiras que estabelecem uma intertextualidade intergenérica, utilizando-se de características de outros quadrinhos de humor. Isso revela que há um diálogo constante entre gêneros dos quadrinhos, de modo que elementos característicos de um podem ser produtivamente transferidos para o outro.

### 5.1.3 O cartum

Segundo Barbosa e Rabaça (2001, p. 113), o termo *cartum* originou-se do inglês *cartoon*, que significa "cartão, pequeno projeto em escala, desenhado em cartão para ser reproduzido depois em mural ou tapeçaria", e ganhou o sentido atual em 1841, nas páginas da revista inglesa *Punch*. Para os autores, o cartum é uma anedota gráfica que provoca o riso no espectador por meio de "uma crítica mordaz, satírica, irônica e, principalmente, humorística do comportamento do ser humano, das suas fraquezas, seus hábitos e costumes" (BARBOSA; RABAÇA, 2001, p. 112).

O cartum se assemelha muito à charge não só porque são gêneros que utilizam a linguagem dos quadrinhos e possuem um viés humorístico e crítico, mas também pelo formato: ambos possuem em geral uma única vinheta, quadrada ou retangular. No entanto, o cartum não se relaciona necessariamente com fatos efetivamente ocorridos no universo extratextual; ao contrário, aborda temas atemporais e privilegia o comportamento humano e suas contradições. Ele tem como foco, portanto, a crítica de costumes e a sátira aos comportamentos e valores do cotidiano e, por isso, seu humor permanece mesmo muito tempo após sua publicação.

A linguagem utilizada nos cartuns é a mesma dos outros quadrinhos, mas deve, no entanto, se adaptar às limitações de espaço do gênero. Por isso, há uma tendência à economia no uso dos traços. Com efeito, o formato fixo do cartum e a limitação de espaço decorrente dele, como acontece com a tira e a charge, impõem uma simplificação de seus elementos e, por isso, seus personagens são na maioria das vezes representados de forma caricata ou estereotipada. Todavia, ao contrário das tiras, os personagens do cartum dificilmente são fixos; constituem-se quase que invariavelmente de representações de pessoas comuns. Segundo Teixeira (2005, p. 102), no cartum, são problematizados, através de temas e personagens fictícios, sujeitos e situações reais, que levam à reflexão e ao humor. Para o autor, os personagens do cartum não possuem individualidade ou "eu" singular; são anti-heróis, sujeitos comuns do dia a dia. Eles remetem não a sujeitos reais, mas a um consenso imaginário, que resume comportamentos que sujeitos reais reconhecem como seus. O cartum "constrói uma identidade coletiva para sujeitos particulares" (TEIXEIRA, 2005, p. 113), pois seus personagens fictícios são dotados de significações coletivas. O personagem de cartum é construído com poucos recursos gráficos, pois precisa "‘ser’ qualquer um, uma vez que, não sendo ninguém em particular, ele é todo aquele que com ele se identifica" (TEIXEIRA, 2005, p. 115).

Na perspectiva de Teixeira (2005), a principal diferença entre o cartum e a charge está na pessoa representada, uma vez que, no primeiro, encontramos um sujeito coletivo representado por um personagem fictício e, na segunda, uma pessoa do mundo real, que é personagem em um mundo fictício. Acreditamos, todavia, que a observação feita por Teixeira é, na verdade, apenas uma decorrência da principal distinção que se faz entre a charge e o cartum: neste não encontramos em geral uma relação do tema abordado com textos midiáticos, ao passo que aquela se caracteriza por ser portadora de um comentário a algum fato noticiado pela mídia. Em outras palavras, enquanto o cartum é atemporal, a charge é necessariamente dotada de temporalidade. Por isso, os personagens dos cartuns são quase que invariavelmente caricaturas de tipos, estereótipos que temos estocados em nossa memória, e os personagens dos textos chárgicos são mais facilmente caricaturas de personalidades. No entanto, também encontramos charges que constroem o diálogo com o cotidiano do universo extratextual que lhes é peculiar através da representação de caricaturas de tipos. Nesses casos, seus personagens são bastante semelhantes aos dos cartuns, e a temporalidade característica da charge é resgatada por meio de um outro elemento, verbal ou visual.

No cartum da página a seguir, há, do lado esquerdo, uma mansão, com três andares e várias janelas. O acesso a ela é feito por meio de uma escada que dá ainda mais grandiosidade

à construção, diante da qual estão estacionados dois carros, aparentemente luxuosos. Mais à frente, há uma grande área gramada, na qual encontramos um chafariz e uma frondosa árvore. No portão da mansão, um personagem que, pelo traje que porta, inferimos ser o mordomo da casa, conversa com uma outra pessoa, um homem de terno, com uma maleta e um par de óculos. Ao lado da mansão, há uma casa simples, com um carro igualmente simples estacionado na garagem. Diante da porta da casa, há dois personagens que deduzimos serem seus donos, ambos com uma aparência desolada. Eles olham para o lado esquerdo, no qual podemos ver os galhos e raízes da árvore dos vizinhos invadindo a casa e causando um grande estrago. O tecido verbal escrito logo abaixo do desenho nos dá mais informações sobre a situação representada: trata-se do discurso verbal do personagem do mordomo que, muito educadamente, após se certificar de que está diante do advogado dos vizinhos e de que este tem o intuito de falar com o dono da mansão, pergunta-lhe se poderia antecipar o assunto que deseja tratar com seu patrão.



— ENTENDI: DEVO ANUNCIAR A MEU PATRÃO QUE O SENHOR ADVOGADO DOS  
SENHORES VIZINHOS DESEJA VÊ-LO. O SENHOR ADVOGADO SABERIA ANTECIPAR  
QUAL É O ASSUNTO, POR GENTILEZA?

**Figura 5-6** Cartum de Quino (2004, p. 65)

O humor reside no inesperado tanto da situação representada quanto da atitude do mordomo. A árvore que se encontra no terreno da mansão está trazendo sérios danos à casa ao lado. No entanto, na mansão, nem mesmo o mordomo parece se importar com o problema ou, ao menos, se dar conta do ocorrido. Ao mesmo tempo que rimos da situação representada, vemos nela uma crítica, se não às nossas atitudes, ao menos às de pessoas do nosso cotidiano, que se preocupam com assuntos particulares e deixam de se perguntar sobre como esses assuntos influenciam as vidas das outras pessoas. É o que ocorre com a majestosa árvore plantada na frente da mansão que, de fato, oferece sombra e, sobretudo do ponto de vista estético, traz prazer e satisfação aos moradores do lugar. Mas os benefícios proporcionados a



eles são certamente inferiores aos problemas enfrentados por seus vizinhos devido à existência dessa mesma árvore.

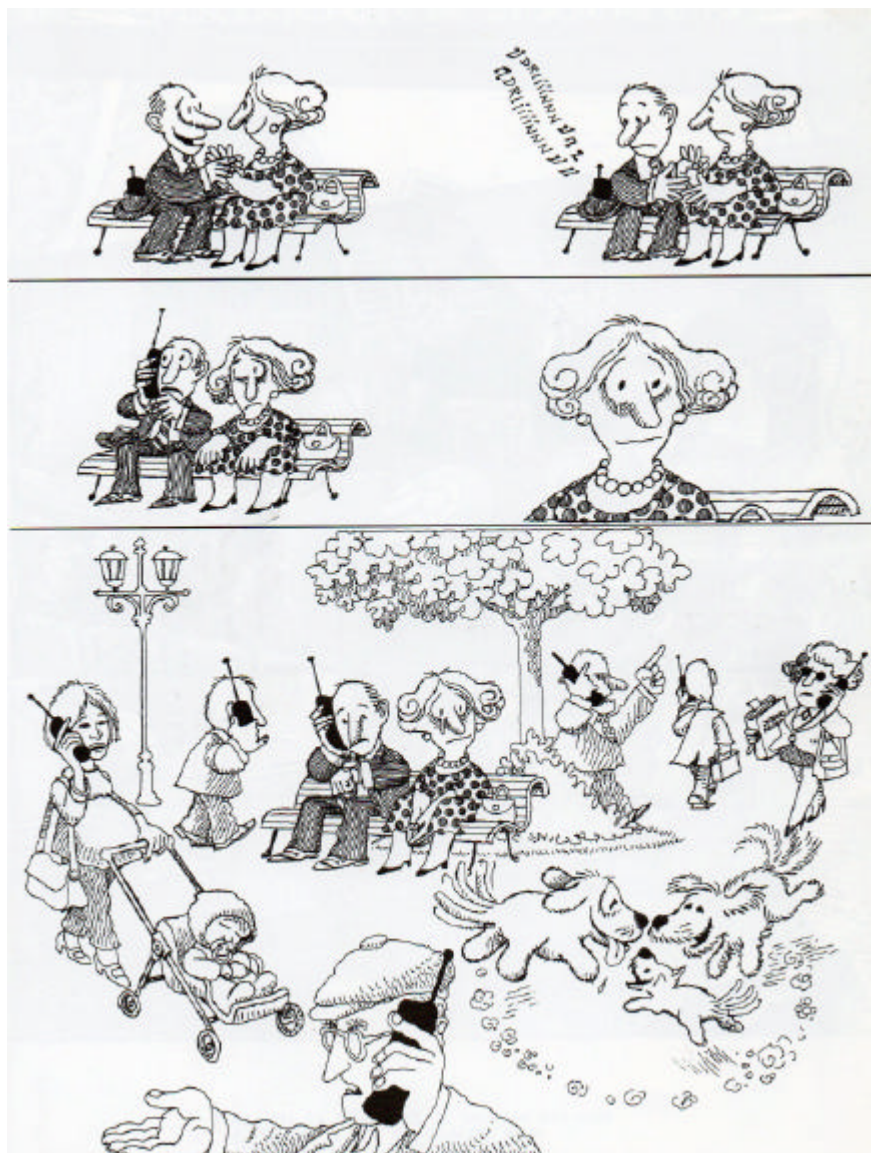


Figura 5-7 – Cartum de Quino (2004, p. 15)

Em relação ao texto reproduzido na página anterior, poder-se-ia perguntar se ele é ou não um cartum, pois sua divisão em três partes por traços horizontais e a sugestão da existência de cinco vinhetas, devido ao modo como os desenhos são representados, o aproximaria mais das histórias em quadrinhos. No entanto, temos alguns motivos que nos levam a classificá-lo como um cartum. Inicialmente o fazemos porque o texto é de autoria de Quino e encontra-se reproduzido em uma coletânea de cartuns. Esses dois motivos se confundem e criam no leitor que detém essas duas informações a expectativa de que o texto que têm diante de si é um cartum. Em seguida, o fazemos porque a temática do texto e o modo como ela é apresentada ao leitor são características marcantes do gênero cartum, cujos

textos geralmente apresentam uma situação corriqueira por meio de personagens comuns, com os quais qualquer pessoa poderia se identificar, e através da qual buscam problematizar assuntos do nosso cotidiano.

Com efeito, no texto acima, vemos inicialmente um casal de personagens em um encontro romântico. No entanto, o celular do personagem masculino toca e o homem atende, deixando a mulher solitária. Ela então olha para o lado, e o leitor pode observar uma pequena lágrima aparecendo em seu olho esquerdo. Na última vinheta, aparece então, em um plano maior, o lugar onde está o casal. Trata-se de um parque, no qual as pessoas passeiam enquanto falam em seus aparelhos celulares. Os únicos a ocuparem o tempo com alguém fisicamente presente são os cachorros, para os quais se dirige o olhar da mulher. Retoma-se assim, por meio do contraste entre a humanização dos cachorros e a falta de diálogo entre os homens, a temática da utilização dos aparelhos eletrônicos de comunicação e da sua função na nossa vida diária.

Como observamos anteriormente em relação às tiras, o que temos aqui é um caso de intertextualidade intergenérica com outros quadrinhos, o que revela, como já assinalamos, que há um diálogo constante entre gêneros dos quadrinhos, de modo que elementos característicos de um possam ser produtivamente transferidos para o outro.

## 5.2. A CHARGE

De acordo com Barbosa e Rabaça (2001), o termo charge provém do francês *charge* (carga) e seu objetivo é o de efetuar "uma crítica humorística imediata de um fato ou acontecimento específico, em geral de natureza política" (BARBOSA; RABAÇA, 2001, p. 126). Por esse motivo, o conhecimento prévio do assunto tratado é necessário para a compreensão da charge, cuja mensagem "é eminentemente interpretativa e crítica e, pelo peso de seu poder de síntese, pode ter às vezes o peso de um editorial" (BARBOSA; RABAÇA, 2001, p. 126-127). Para o supervisor da *Folha de São Paulo*, Carlos Eduardo Lins da Silva, o chargista que ilustra a página 2 da *Folha* deve acompanhar as notícias tão de perto quanto o editorialista, comentarista ou o articulista, pois as ideias veiculadas nessa página de opinião só fazem sentido quando vinculadas ao noticiário (apud Romualdo, 2000, p. 7).

A charge é um gênero autoral que aborda, portanto, com humor e crítica um tema jornalístico da realidade atual. Ela é um texto opinativo pautado em uma informação do

noticiário jornalístico que não visa a produzir uma notícia nova, mas a comentar uma já existente com parcialidade e subjetividade. Como vimos, um elemento particularizador da charge é que o assunto comentado na charge é fruto de uma relação de intertextualidade que é instauradora de uma temporalidade, e cabe ao leitor a recuperação da informação para compreensão do texto. Como a temporalidade deve ser necessariamente estabelecida pelo leitor, muitas vezes, o sentido da charge, apesar do seu teor crítico, se esvai tão logo os textos sobre o acontecimento a que se refere escapem da sua memória. É por isso que é comum que, ao nos depararmos com charges antigas, não sejamos capazes de compreender o humor desses textos e tampouco a crítica que veiculam. É por isso também que o sentido de uma charge antiga pode ser recuperado a partir da leitura de textos jornalísticos contemporâneos a ela.

### 5.2.1 O processo de criação da charge e a função do chargista

O processo de criação de uma charge começa com as notícias que aparecem diariamente nos jornais, o que evidencia seu caráter intertextual e temporal. “O jornal que entra por debaixo da porta” (IQUE; AROEIRA, 2001, p. 152) é o ponto de partida dos chargistas. Para Aroeira, a charge vem pronta: “você abre a porta, pega os jornais e as charges estão lá: uma no *JB*, outra n' *O Globo*, outra n' *O dia*, na capa ou em texto escrito, basta a gente cavar um pouquinho, soprar a poeira, dar uma lapidada, pois a charge está lá, no bruto mas está” (IQUE; AROEIRA, 2001, p. 152). Ele assinala que a charge é o fruto da necessidade de se dizer alguma coisa, de comentar um determinado assunto, seja com palavras seja com desenhos. Segundo ele “todos os trabalhos dos chargistas são claramente engajados ideologicamente, todos são contra [...] o que pisa no nosso pé diariamente, o que acontece no Brasil de todos os dias” (IQUE; AROEIRA, 2001, p. 152). Aroeira não acredita que a charge tenha a função de mudar o mundo ou de produzir profundas alterações em nossa sociedade. No entanto, para o chargista, ela possui uma função reflexiva e atua de maneira catártica. “Ela brinca com a realidade difícil para que a gente a aceite, mas não no sentido de aceitar com resignação; não é essa a ideia da charge, pelo contrário, a charge é uma catarse.”<sup>30</sup>

Quanto à função do chargista, Aroeira a compara à do bobo da corte. Exemplifica comentando um cartum em que o curinga, no momento em que ia ser guilhotinado diante dos reis e rainhas do baralho, afirma: ‘Finalmente vocês me levaram a sério!’<sup>31</sup>. Aroeira também

---

<sup>30</sup> Palestra proferida por Aroeira em 15 de dezembro de 2004, no Teatro Nelson Rodrigues.

<sup>31</sup> Idem



se vale das palavras de seu antigo editor em *O Globo*, Evandro Cardoso de Andrade, que, ao responder à carta de um leitor, na qual este lhe pedia para demitir o chargista por ser politicamente incorreto, afirmou que a função do chargista não é a de ser politicamente correto, mas a de lembrar a todo figurão que ele é mortal. O tom descontraído da charge, por conseguinte, não deve ser entendido como ingênuo; graças a ele, o chargista consegue falar de conteúdos bastante espinhosos de maneira aparentemente despreziosa.

### 5.2.2 A linguagem dos quadrinhos

As charges possuem um único quadrinho, de formato quadrado ou retangular. Entretanto, há casos em que a existência de mais de uma vinheta pode ser sugerida através do sequenciamento de imagens (o autor representa a cena consecutivamente, mas em momentos diferentes, como nas histórias em quadrinhos em que não há linha demarcatória separando as vinhetas) ou ainda através de charges em que há, de fato, a divisão em vinhetas. Seu tamanho varia de acordo com o espaço reservado para ela no jornal e com a necessidade de representação dos conteúdos pelo chargista, mas é reduzido em relação ao tamanho da página. Em alguns jornais, o tamanho da charge é fixo e, em outros, ele é bastante diversificado. O local de publicação das charges pode variar, mas em geral elas são publicadas em seções reservadas a textos opinativos ou na primeira página.

A limitação de espaço na charge, como ocorre com tiras e cartuns, impõe uma economia no uso da linguagem dos quadrinhos e, conseqüentemente, uma simplificação dos elementos verbais e visuais. Dessa forma, os desenhos são pouco detalhados: o cenário é reduzido e os personagens representados de forma caricata; há uma economia no uso de figuras cinéticas e metáforas visuais; há economia também no uso de balões, sendo comum a transcrição de intervenções verbais dos personagens diretamente sobre a superfície da vinheta; as intervenções verbais do narrador são poucas e, não raras vezes, estão inseridas em seu discurso icônico. Tudo isso tende a não sobrecarregar a superfície da vinheta, limitando a quantidade de informações verbais e visuais, e a facilitar o processo de leitura.

Por possuírem as charges na maioria das vezes uma única vinheta, o tempo decorrido no evento representado geralmente é pequeno e é sugerido pela quantidade de enunciados verbais atribuídos aos personagens e pela própria representação do icônico pelo narrador. Não observamos, em nossas charges, intervenções verbais do narrador para indicar o tempo, e, se existem, são raras. Com relação ao cenário, o espaço que representa é também em geral

reduzido e sem maiores elaborações em relação a planos, ângulos e enquadramentos. O movimento é sugerido nas charges através da relação das partes do próprio desenho e através de figuras cinéticas, dentre as quais as mais comuns são as hachuras, pequenos traços em volta do corpo do personagem ou objeto ao qual se quer dar a sensação de movimento, sendo raros os casos de figuras cinéticas mais elaboradas. Creditamos essa economia dos recursos utilizados para sugerir o tempo, o espaço e o movimento à limitação de espaço, pois isso evita a sobrecarga visual da vinheta, tornando-a mais leve e facilitando sua leitura.

Com relação à utilização do verbal, como nos demais quadrinhos, na charge, o texto escrito pode adquirir diferentes graus de expressividade e passar também a indicar o modo como os enunciados são proferidos. O verbal adquire, então, iconicidade e passa a produzir um segundo sentido, como volume do tom de voz ou sentimento do personagem. É o que chamamos de transferência parcial de códigos. Na charge, isso ocorre, mas de modo contido, limitando-se em geral ao uso do negrito, do itálico ou da modificação do tamanho das letras. Não observamos o uso de tipologias, alfabetos ou cores diferentes. O uso de onomatopeias é reduzido nas charges, mas, quando ocorre, segue as mesmas regras dos outros quadrinhos. Mais uma vez acreditamos que essas características do texto chágico se devam às coerções do próprio gênero, cujos textos possuem, na maioria das vezes, um tamanho reduzido.

Também devido ao espaço reduzido, recorre-se à representação de personagens de forma caricata ou estereotipada. Com efeito, os rótulos facilitam o processo de leitura por serem mais facilmente reconhecidos pelo leitor. Os personagens do texto chágico não são fixos; são em geral caricaturas de personalidades do universo extratextual, mas podem também ser caricaturas de tipos sociais, não se referindo especificamente a nenhum indivíduo. No entanto, para que o leitor identifique a caricatura, ele deve reconhecer o caricaturado e, caso não possua de antemão em seu repertório cultural elementos que o levem a essa identificação, poderá buscá-los nas manchetes e artigos publicados nos jornais, o que confirma a intertextualidade existente entre as charges e as notícias publicadas.

Para Teixeira (2005, p. 23) a charge se apropria de um sujeito real e o recria como personagem fictício, com características distintas das que apresenta no universo extratextual, por isso, nela, o humor se baseia na identidade por diferença. Como já destacamos, contudo, as charges podem também ter como personagens caricaturas de tipos sociais, tal como ocorre com o cartum. Há ainda charges que não contêm personagens, mas apenas o desenho de um objeto.

Como nos outros quadrinhos, o diálogo dos personagens nas charges segue as mesmas regras das conversações quotidianas e, quando o humor é oriundo da interação entre essas

instâncias textuais, ele é o resultado de um rompimento de expectativas. Nesses casos, o comportamento dos personagens exprime um desvio em relação às expectativas que construímos acerca da situação representada, e o prazer suscitado na leitura da charge decorre da observação de dois comportamentos díspares. De um lado, há um comportamento padrão, conhecido pelo leitor, que não corresponde necessariamente ao comportamento real das pessoas mas ao qual se vincula um conjunto de regras que deve ser respeitado pelos interlocutores para uma comunicação satisfatória. De outro, um comportamento efetivo, aquele que é observado na interação entre os personagens, que se distancia do primeiro por ser marcado por algum tipo de conduta discrepante em relação a esse conjunto de regras que norteia os modos de agir.

Quando, nas charges, os personagens se expressam por meio de palavras, seu discurso verbal insere-se no discurso icônico do narrador e pode tanto ser representado dentro de balões quanto transcrito diretamente sobre a superfície da vinheta. Há, nas charges, uma economia no uso de diferentes tipos de balões, que em geral se reduz ao uso do balão de fala. O balão-pensamento também é utilizado, embora com menos recorrência. Por fim, também encontramos o balão-berro e o balão-de-linhas-quebradas, utilizados de modo bem mais comedido. Outros tipos de balões não foram encontrados em nossas charges. Acreditamos que possam ocorrer, dependendo da necessidade do chargista em representar os conteúdos, mas destacamos aqui que seriam exceções. Quando não há balões, além dos casos em que o discurso dos personagens aparece diretamente sobre a superfície da vinheta, há ainda aqueles em que a fala dos personagens é transcrita sobre a vinheta com o auxílio de um travessão, como no discurso direto dos textos verbais. Também atribuímos o modo econômico como é representado o discurso dos personagens às limitações de formato que são impostas aos textos pertencentes ao gênero charge.

Com respeito ao narrador, ele pode se expressar através do uso do icônico ou do verbal. Nas charges, seus enunciados verbais, embora possam ser transcritos dentro de filetes, são mais facilmente representados diretamente sobre a superfície da vinheta. Além disso, podemos ainda encontrar intervenções verbais do narrador inseridas em seu discurso icônico, como ocorre em estampas de roupas, faixas e desenhos em muros, por exemplo. Nesse último recurso, o verbal se iconiciza e tende a dissimular a presença do narrador. Nesses casos, em que a vinheta não precisa ser assim compartimentada, separando o discurso verbal do icônico, ela se torna mais leve e menos codificada. A utilização desse recurso, nas charges, pode ser associada à limitação de espaço característica do gênero, como já salientamos.

A princípio, o autor não intervém diretamente no texto, pois é uma instância extratextual. Na charge, no entanto, o título e a assinatura costumam vir inseridos dentro da vinheta, que seria reservada apenas às instâncias textuais, o que se deve, inicialmente, às coerções genéricas de limitação de espaço. Ao batizar seu texto com um título, o autor o faz sob uma perspectiva recuada que evidencia sua visão sobre a narrativa e, muitas vezes, essa perspectiva constitui um segundo nível de comicidade. A charge, no entanto, pode, ou não, ter um título.

É muitas vezes difícil estabelecer claramente uma distinção entre o título e as intervenções das outras instâncias discursivas, o que é acentuado pela extrema mobilidade que adquire o título na charge. No texto chárstico, o título não apresenta uma posição fixa, sendo sua localização na vinheta imposta sobretudo pela necessidade de representação dos conteúdos, e pode ainda ser transcrito sem nenhum recurso formal que o separe do corpo da charge propriamente dito. Assim sendo, a voz do autor pode se confundir com e/ou se sobrepor às vozes das outras instâncias discursivas, sendo, nesses casos, difícil separar o espaço textual do extratextual, o que torna a polifonia do texto chárstico ainda mais forte e evidente. A limitação de espaço imposta pelo gênero é assim utilizada pelo chargista a seu favor, pois os títulos por ele criados podem veicular um comentário crítico sobre o assunto abordado, sem que ele próprio precise se comprometer com isso. A introdução do título no tecido da charge, inicialmente imposta pela limitação de espaço, acaba sendo um artifício de que pode lançar mão o autor para se esquivar da responsabilidade direta sobre seu conteúdo. A *sobreposição de vozes* de mais de uma instância em um mesmo enunciado é recorrente nas charges e não ocorre apenas em relação ao título.

### 5.2.3 O processo de produção do humor no texto chárstico

Como já afirmamos, a charge é uma manifestação individual que expressa a opinião de seu criador sobre um fato importante da cena cotidiana e que leva o leitor a refletir sobre esse fato a partir de uma crítica contundente. Essa reflexão talvez aconteça mais facilmente com a charge do que com os artigos sobre o mesmo assunto encontrados no jornal devido ao humor por ela produzido. Se rimos do ridículo representado em uma charge, apesar de sabermos que estamos rindo do nosso próprio ridículo, é porque, como afirmam Runge & Sword (1987) e

Almeida (1999), o fazemos a partir de um perspectiva recuada que é necessária para a construção do humor e que possibilita, na charge, a construção de uma visão crítica sobre o assunto abordado.

A comicidade dos personagens dos textos chárgicos pode ser encontrada em vários aspectos: na representação caricata de suas formas; nos seus gestos ou movimentos; nas palavras que proferem; nas situações das quais participam; ou ainda nos traços de sua personalidade. Em todos esses casos, o personagem representado é cômico porque deixa transparecer uma fraqueza ou defeito que o coloca em uma situação difícil ou, ao menos, embaraçosa, para a qual dois sentidos distintos são em geral atribuídos, um primeiro, relativo a um padrão social e, por isso, em consonância com as expectativas do leitor, e um segundo, que se afasta desse padrão e é, portanto, inesperado.

Em uma relação espirituosa, uma charge pode ser engraçada devido ao modo como o autor emprega as palavras ou expressa os pensamentos. Em relação especificamente ao primeiro caso, uma das possibilidades é o autor construir seu texto com o recurso ao duplo sentido de uma palavra ou expressão, mas o que parece sempre ocorrer é uma espécie de condensação, na qual uma palavra ou expressão equivale a duas. Nesses processos, que podem ocorrer tanto por meio icônico como verbal, há uma economia que é resultado do trabalho produtivo do chargista com a linguagem, pois ele consegue atribuir ao seu texto, além do sentido expreso, um segundo sentido, em geral crítico, que deve ser inferido pelo leitor e que se sobrepõe ao primeiro. O uso econômico da linguagem dos quadrinhos nas charges não se dá, portanto, apenas devido à limitação de espaço imposta pelo gênero, pois é também o resultado do emprego produtivo dessa linguagem pelo chargista que, através da economia no uso do icônico e do verbal, consegue acentuar o humor e o teor crítico produzido pelo texto.

Quando o risível de um texto chárgico é o resultado do tipo de interação que ocorre entre os personagens, há em geral uma incongruência no comportamento representado, que se caracteriza como um desvio em relação a um comportamento padrão. Na interação dos personagens, transgridem-se as regras que regem nossas conversações cotidianas, que podem estar relacionadas aos mais variados rituais interacionais. Em todos os casos, contudo, o personagem age de modo incompatível com o esperado para aquela interação, de forma a romper com as expectativas suscitadas no leitor em relação à situação representada. O personagem torna-se, então, cômico, e o leitor acha graça de sua inabilidade em gerenciar a interação. Mas o prazer só é suscitado no leitor porque o chargista representa habilmente a situação, fazendo com que se pareça cômica aos olhos do primeiro. Temos, então, nesses

casos dois planos distintos. Em um primeiro plano, há uma relação espirituosa entre autor e leitor, responsável pela produção do humor, na qual o comportamento inusitado já é esperado pelo leitor e é o resultado do trabalho produtivo do autor que representa de forma cômica uma situação inesperada e, com ela, estabelece uma crítica que leva o leitor a refletir sobre algum fato de seu cotidiano. Em um segundo plano, uma relação cômica, evidenciada pelo ridículo do personagem ao desrespeitar uma regra

A estrutura da charge é carnavalesca, e seu riso é ambivalente. Ela é um texto construído a partir da representação de um mundo às avessas, que informa e opina acerca de um determinado tema, a partir da inversão de valores sociais, levando os leitores a uma reflexão. Desse modo, além de operar, em relação ao universo textual, com a ideia de contraste entre um comportamento padrão e um comportamento efetivo, a construção interna da charge exige do leitor um duplo movimento interpretativo. Como afirma Romualdo (2000 e 2005), ele deve, por um lado, perceber a situação de seriedade/autoridade à qual a charge se refere e, por outro, perceber igualmente a ridicularização que ali é feita dessa situação. É da percepção desses movimentos opostos, mas justapostos, que provém o riso. Portanto, a charge, ao revelar uma falha existente no fato ou personagem ao qual se refere, causa a retirada da máscara de seriedade/autoridade que lhe encobre o rosto ao mesmo tempo em que lhe dá uma segunda máscara, a da ridicularização. É dessa dupla leitura que provém o entendimento da charge, e o riso decorre do contraste entre essas duas máscaras – a da seriedade e a da ridicularização. Essas duas máscaras correspondem aos dois polos de mudança das imagens carnavalescas, que combinam "a negação (ridicularização) e a afirmação (o riso de júbilo)" (Romualdo, 2005, p. 178); são, portanto, ambivalentes.

A análise feita por Romualdo evidenciou, portanto, a existência de um duplo movimento, que resulta na superposição de duas máscaras, a da seriedade e a da ridicularização, que são, em parte, responsáveis pelo humor no texto chágico. Em nossas análises, pudemos ainda constatar, no processo de construção do humor nas charges, a existência de um segundo duplo movimento. Primeiramente, associa-se o desenho a um conhecimento geral e, em seguida, esse conhecimento geral é associado a um fato e/ou personagem específico. Ao que parece, uma das principais diferenças entre a charge e o cartum é que neste só é possível fazer o primeiro duplo movimento. Por esse motivo, em alguns casos, a charge poderá ser lida como um cartum. Um o texto continuará sendo caracterizado como chágico, sobretudo, enquanto duas de suas principais características forem preservadas, a temporalidade e a intertextualidade.

#### 5.2.4 A intertextualidade e a temporalidade

A charge é um texto cuja polifonia é consequência, pelo menos em parte, da limitação de espaço característica do gênero. Tal polifonia se manifesta na maioria das vezes através da sobreposição das vozes de mais de uma instância discursiva em um mesmo enunciado, que é um recurso próprio ao texto chárgico. Além dessas várias vozes que ecoam na charge, ela pode ainda dialogar de forma mais direta com outros textos, sejam eles verbais e/ou visuais. Sob essa perspectiva, a charge pode retomar esses textos sob diversos aspectos e em diferentes níveis de intensidade. Destacamos aqui que a charge pode divergir quanto à orientação argumentativa dos textos que retoma (intertextualidade divergente) ou, mais dificilmente, seguir a mesma orientação argumentativa proposta por eles (intertextualidade convergente), o que pode ser feito de modo implícito ou explicitamente, com citação, ou não, da autoria do texto citado.

O sentido da charge é construído a partir de um feixe de relações intertextuais que se constitui em variados e diferentes níveis. Ao interpretar uma charge, o leitor deverá relacioná-la a conhecimentos que fazem parte de um patrimônio cultural mais geral e que não são marcados temporalmente. Por outro lado, é possível que ele precise também relacioná-la a textos efetivamente produzidos que também não são marcados temporalmente, sem os quais ele poderá fazer uma interpretação produtiva da charge, embora em um nível de profundidade menor. Finalmente, ele precisará *necessariamente* relacioná-la a conteúdos mais específicos, veiculados em textos publicados na mesma época e que são dotados de temporalidade, ou seja, com o passar dos dias, o interesse que despertam no leitor se esvai. Sem esse tipo de intertexto, no entanto, o leitor dificilmente conseguirá interpretar a charge dentro dos parâmetros desse gênero, pois a necessidade do estabelecimento desse tipo de relação é talvez a sua característica mais marcante.

A relação da charge com seu intertexto, portanto, pode ser fundamental, ou não, para sua compreensão; em outras palavras, a relação da charge com esses textos ocorre com diferentes graus de vinculação. Caso a recuperação do intertexto seja fundamental para a interpretação da charge, ela possuirá em relação a ele um grau de vinculação forte, na medida em que se construiria parasitariamente em relação ao intertexto. Caso contrário, a charge se relacionará com o intertexto a partir de um grau de vinculação fraco, uma vez que sua compreensão não está necessariamente atrelada à recuperação do intertexto, e sua interpretação poderá ser feita sem ele, mesmo que em um nível mais simples. Os textos com

os quais a charge possui um grau de vinculação forte e dos quais de certo modo depende sua existência são em sua grande maioria textos jornalísticos contemporâneos a ela e que, como ela, versam sobre um assunto também contemporâneo. Tanto a charge quanto os textos por ela retomados são, portanto, textos dotados de temporalidade, cuja importância se tornará relativa com o passar dos dias, e é a relação temporal que se estabelece entre eles que dá significação ao texto chárstico.

Podemos, portanto, afirmar ser a charge jornalística um texto cujo sentido se constrói na interseção direta com outras produções textuais contemporâneas a ela e que um dos aspectos característicos da intertextualidade no texto chárstico é a sua temporalidade, aspecto esse que o diferencia dos demais quadrinhos. Com respeito às relações intertextuais instauradoras de temporalidade, deve-se destacar que há um grau de vinculação muito grande do texto chárstico com aos textos aos quais ele faz referência.

#### 5.2.5 Charge e cartum

Os termos charge e cartum são geralmente utilizados indistintamente, pois ambos são gêneros dos quadrinhos que se apresentam em uma única vinheta e veiculam através de uma perspectiva humorística uma visão crítica em relação ao universo extratextual. A diferença geralmente estabelecida entre a charge e o cartum é que este se refere à crítica de costumes, ao passo que aquela se refere à crítica de um acontecimento ou personagem. Romualdo (2000, p. 21) e, na mesma linha, Ique (Ique & Aroeira, 2001) afirmam ser o cartum uma crítica de costumes sem referência temporal, ao passo que a charge estaria ligada ao momento histórico em que é feita, ou, nos termos de nossa análise, a charge é dotada de temporalidade. A noção de temporalidade seria, então, como já observamos, a chave para se fazer a distinção entre esses dois gêneros.

Por esse motivo, em alguns casos, mesmo que o leitor não consiga interpretar o que há de particular em uma determinada charge, ele poderá ao menos compreender o que ali há de geral. Isso acontece porque a construção do sentido, não apenas no cartum, mas também na charge, se dá a partir de estereótipos – o político, o ladrão, o jogador de futebol, a "loira burra" – aos quais podem ser associados, apenas no caso da charge, determinados personagens de nossa sociedade. Na falta de um momento histórico (textualizado ou não) que sirva de referente, muitas charges poderão ser lidas como cartuns. Portanto, estes se diferenciam daquelas por não se referirem a um momento específico, mas apenas a situações



ou personagens que existem como estereótipos no senso comum. Por isso, é possível que o leitor que não seja capaz de entender o que há de particular em uma charge a leia como um cartum. Por isso, também, é possível que algumas charges se tornem de fato cartuns.

### 5.3 MAIS ANÁLISES

Ao longo do texto analisamos inúmeras charges, que evidenciaram nossa hipótese, a saber, de que o principal traço caracterizador da charge seria o estabelecimento de relações intertextuais, mas que essa intertextualidade deveria ser, necessariamente, instauradora de uma temporalidade. Nossas análises evidenciaram ainda o funcionamento da linguagem dos quadrinhos no texto chágico, e, a esse respeito, pudemos observar duas características bastantes peculiares da charge que estão estreitamente relacionadas: (i) o fato de a limitação de espaço poder ser produtivamente utilizada pelo chargista; (ii) a superposição de vozes das diferentes instâncias discursivas. Em relação ao humor no texto chágico, nossas análises nos mostraram que sua construção ocorre de modo bastante similar ao dos outros quadrinhos, mas que, nas charges, o humor está estreitamente ligado à polifonia e que pode ainda ser caracterizado pela existência simultânea de dois duplos movimentos. Convém, nesse momento, nos determos aqui em mais algumas análises, que nos ajudarão a retomar o que vimos afirmando acerca do texto chágico e a delimitar melhor seu espaço e seus pontos de interseção em relação a outros gêneros dos quadrinhos.



Figura 5-8 – Charge de Leonardo. Extra, 26/07/2007.

Na charge acima reproduzida, o autor se vale de um recurso mais comum às histórias em quadrinhos e às tiras do que às charges: a sequencialidade. Apesar de não haver a divisão do quadrinho em vinhetas, os personagens são desenhados em três momentos diferentes. Ao representá-los consecutivamente realizando três diferentes ações que são representadas lado a lado, o autor consegue dar ao leitor a ideia de sucessão de eventos.

O narrador se expressa tanto verbal quanto iconicamente. Na segunda sequência de imagens, a onomatopeia "Dung!" é uma intervenção dessa instância que procura reproduzir o som da cabeçada dada e, pelo tamanho com que é representada, busca igualmente restituir seu volume. Temos aqui um caso de transferência parcial de códigos, uma vez que o verbal, além de indicar o som, indica também o seu volume. Dentre as intervenções icônicas do narrador, destacamos a utilização de metáforas visuais, pois, na segunda e na terceira sequências, temos desenhadas algumas estrelas. No primeiro caso, indicam o impacto da cabeçada representada e, no segundo, indicam a dor do personagem alvo da cabeçada. Além disso, há também intervenções icônicas do narrador que ajudam a simular o movimento dos personagens, as hachuras desenhadas em volta dos dois personagens na segunda sequência. Tanto as hachuras quanto as estrelas são procedimentos já convencionados para sugerir, respectivamente, movimento e dor e mostram, portanto, que também há um certo grau de codificação no emprego do icônico, pois a simples analogia dificilmente explicaria a vinculação desses desenhos à informação que eles veiculam.

A temporalidade nesse texto ocorre através do resgate de um assunto bastante divulgado pela imprensa na época, a já referida nomeação do ex-jogador Dunga como técnico da seleção brasileira de futebol. A charge tem, portanto, como intertexto os diversos textos contemporâneos a ela sobre esse tema, nos quais se dizia que Dunga iria conferir à seleção um caráter mais popular e em sintonia com a energia e os anseios do torcedor, ou seja, iria montar uma equipe com a “cara do povo”. Outro fato largamente difundido pela imprensa e ao qual a charge se refere por meio de uma relação intertextual direta é a cabeçada dada por Zidane em Materazzi, comentada anteriormente. O título da narrativa acentua a relação entre a cabeçada de Zidane e a charge. Como já comentamos, a atitude de Zidane trouxe à tona uma discussão sobre violência e preconceito no futebol. Ao retomar essa atitude colocando Dunga como agressor, o chargista, de certo modo, nos leva a questionar as atitudes do mesmo e sua possível postura como técnico da seleção. O traço de sua personalidade interpretado por muitos como “raça” é aqui redimensionado e avaliado negativamente, podendo ser interpretado então como brutalidade e autoritarismo.

No desenho que compõe a charge, o ex-jogador e atual técnico da seleção brasileira, Dunga, e o jogador mundialmente conhecido, Ronaldo, nos são apresentados por meio de caricaturas. O traço fisionômico do jogador que se encontra hiperbolizado para a construção da caricatura – a posição de seus dentes –, é justamente um dos elementos que, na última cena, atuarão na construção tanto do humor como de uma crítica social. Os dois personagens se expressam verbalmente, e o conteúdo de suas falas encontra-se transcrito dentro de balões. Na primeira cena, Dunga, pensativo, afirma querer uma seleção com a cara do povo brasileiro e Ronaldo, em posição aprumada e com um largo sorriso que põe seus dentes à mostra, pergunta-lhe “Tá bom assim, prof?”. Com sua pergunta, Ronaldo parece estar querendo saber se sua imagem condiz com a de um jogador da seleção brasileira. Na segunda cena, Dunga dá uma cabeçada em Ronaldo, ao que parece, como resposta a sua pergunta. Na terceira e última cena, Dunga pergunta-lhe se entendeu a mensagem, ao que o jogador responde dizendo já estar inclusive sentindo uma vibração diferente. Nesta cena, este personagem se encontra caricaturado de modo diferente. A principal característica de sua fisionomia – o fato de ser dentuço – é aqui substituída por uma outra, também grotesca: o personagem está desdentado.

Analisando a interação representada na charge, podemos afirmar que o humor é fruto da discrepância entre o inesperado da atitude do personagem Dunga e a normalidade da reação que têm ele e o personagem Ronaldo em relação a essa atitude. Não se encaixa em nossos esquemas de conhecimento que um técnico possa agir com violência ao se comunicar com seus jogadores; atitudes violentas, ao contrário, são criticadas e muitas vezes punidas no

mundo esportivo. Além disso, geralmente, após um fato perturbador da ordem como esse, um dos participantes deve se retratar ou, ao menos, procurar uma saída que amenize o acontecido e restabeleça o bom andamento da interação. Aqui, no entanto, isso não pareceu ter sido necessário, pois os participantes não deram à cabeçada o *status* de elemento perturbador da interação, como poderia ter sido o caso, dada a atitude brutal de Dunga.

A transformação do “Ronaldo apumado” em “Ronaldo desdentado” pode ser lida como uma dupla crítica. Por um lado, uma crítica social a nosso país e, por outro, uma crítica à atuação pífia de alguns jogadores da seleção, entre os quais Ronaldo, durante a copa. Após afirmar que queria uma seleção com a cara do povo, a atitude de Dunga é transformar um de seus principais jogadores em desdentado, como grande parte de nossa população – o que retoma o velho chavão de que o Brasil é um país de desdentados. Já o personagem Ronaldo inicia a charge “por cima”, assim como o jogador de fato iniciou a copa do mundo, e, ao final da narrativa, encontra-se “por baixo”, com uma imagem tão ruim quanto a sua própria quando da eliminação do Brasil.

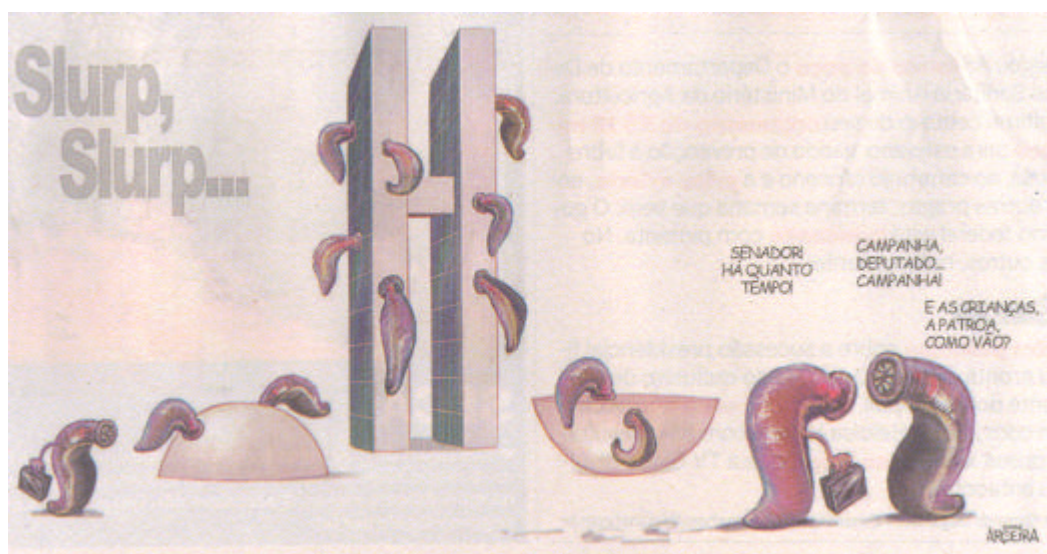


Figura 5-9 – Charge de Aroeira. O dia 27/06/2006.

Há, na charge reproduzida acima, uma intertextualidade clara com outros textos sobre a chamada “máfia dos sanguessugas”, envolvida com a venda de ambulâncias e de outros materiais a partir de licitações fraudadas e superfaturadas. Esse esquema contava com o apoio de deputados para apresentação de emendas e para a liberação das verbas que seriam usadas na compra das ambulâncias, bem como para cooptação de prefeitos ou representantes de ONGs das cidades que receberiam as ambulâncias.

A onomatopeia – slurp, slurp –, impressa à esquerda do edifício, pode ser vista sob dois pontos de vista distintos. Primeiramente, pode ser vinculada à instância narradora e interpretada como uma indicação que sugere o sonoro a partir de um procedimento verbal. Mas, além disso, pode também ser vinculada ao autor, que, com esse procedimento, dá um título à narrativa e deixa, de certo modo, transparecer sua visão sobre o assunto abordado no texto. Há, portanto, uma superposição de vozes nesse enunciado, que pode ser, ao mesmo tempo, vinculado ao autor e ao narrador. Representado na charge temos, em segundo plano, o Congresso Nacional e, presas a ele, encontram-se desenhadas várias sanguessugas. A já referida onomatopeia nos certifica da ação das sanguessugas: estão “sugando” a construção. Além daquelas dependuradas no prédio, há mais três sanguessugas. Estas, no entanto, foram desenhadas de forma personificada: uma delas, carregando uma pasta, caminha à esquerda do prédio, e as outras duas, em primeiro plano, à direita do prédio, travam uma conversa trivial.

Sabe-se que o humor geralmente é produzido a partir do desrespeito a alguma regra ou ritual interacional já socialmente estabelecido. No entanto, nesse exemplo, não há, aparentemente, nenhum tipo de desrespeito a essas normas. De fato, no diálogo travado entre as sanguessugas, não podemos observar nenhum rompimento de expectativas em relação às regras já aceitas e padronizadas para as interações quotidianas: os personagens agem de acordo com os esquemas de conhecimento que possuímos para um encontro casual. O humor não se deve, neste caso, portanto, à ruptura na interação, mas sim, à discrepância existente entre a aparente normalidade da interação dos personagens e a real anormalidade do fato a que remete a situação representada, cujos personagens não são pessoas, mas sanguessugas. A isso se soma que os personagens se referem não a pessoas corretas, mas a políticos corruptos, o que contrasta com a interação irreprochável representada.

O diálogo travado pelos personagens e o local em que se encontram lhes conferem uma primeira máscara, a máscara da seriedade. No entanto, essa primeira máscara contrasta com o modo como o ambiente e os personagens estão caracterizados, visto estar o congresso cheio de sanguessugas e visto serem os próprios políticos representados como sanguessugas. Desse modo, a máscara da seriedade cai e deixa transparecer uma falha – estamos diante de políticos corruptos – que, pelo contraste com a seriedade que deveria caracterizar os personagens e o local, dá lugar a uma crítica. Temos aí uma segunda máscara, a máscara da ridicularização, que o autor impõe aos personagens ao representá-los a partir da característica negativa que deseja acentuar neles, sem, no entanto, nomeá-la. Há, então, na interpretação dessa segunda máscara uma certa economia que atua em favor do processo construção do humor. Não foi necessário que o autor escrevesse literalmente que os políticos são corruptos

ou, ao menos, que são sanguessugas, bastou apenas desenhá-los sob a forma de sanguessugas. Há aqui uma condensação que atua no processo de construção do humor. Não se trata mais de sanguessugas ou de políticos, mas de políticos-sanguessugas; os dois itens se sobrepõem então na construção de um terceiro.

Mas, para que o leitor leia esse texto dentro dos parâmetros que definimos para o gênero charge, precisará, necessariamente, fazer a ponte entre o conteúdo representado e o escândalo da máfia "dos sanguessugas"; precisará, portanto, resgatar a temporalidade do texto. No entanto, mesmo não conhecendo essas denúncias, o leitor que se deparasse com essa charge poderia, ainda assim, construir uma interpretação pertinente desse texto. Sem fazer nenhuma menção ao fato a que se refere a charge, podemos mobilizar alguns conhecimentos que nos ajudariam a interpretar o texto. As sanguessugas são parasitas que se nutrem exclusivamente de sangue, mas essa expressão pode também designar pessoas que se aproveitam de outras, "sugando-as" pouco a pouco. Além disso, circula em nossa sociedade o estereótipo do político corrupto, que "suga" o dinheiro público. De posse desses dois conhecimentos, o leitor poderá associar as parasitas representadas a políticos corruptos que sugam e utilizam em proveito próprio os recursos disponíveis no Congresso Nacional e construirá uma interpretação satisfatória do texto sem associá-lo ao escândalo da máfia dos sanguessugas. Nesse caso, contudo, esse texto terá sido lido como um cartum, uma vez que sua temporalidade não terá sido resgatada.

A possibilidade de leitura da charge dentro dos parâmetros do gênero cartum ocorre, como observamos anteriormente, porque esse primeiro movimento – de associar o desenho a um conhecimento mais geral sobre nossa sociedade – é o que se exige para a interpretação de um cartum. A leitura de uma charge dependeria de um segundo movimento, que é a associação desse conhecimento mais geral e normalmente estereotipado a um fato específico daquele momento. Desse modo, o leitor que não conseguir efetuar esse segundo movimento, poderá muitas vezes ler a charge não segundo os parâmetros desse gênero, mas sim a partir de parâmetros mais próximos daquilo que se imaginaria ser um cartum.

A charge analisada, apesar de, como é característico das charges, relacionar-se a fatos do universo extratextual, não põe em cena a caricatura de uma personalidade desse universo, mas apenas um episódio. Por isso, ela pode mais facilmente ser interpretada – é claro, em um outro nível – sem se recorrer ao universo extratextual. Nesse sentido também, essa charge estaria mais próxima ao gênero cartum.



**Figura 5-10 – Charge de Ique. Jornal do Brasil, 14/07/2007.**

A charge acima reproduzida se compõe basicamente de uma caricatura da cantora Elza Soares e poderia ser lida apenas enquanto tal, não fosse sua relação temporal com os jogos Pan-americanos de 2007, que pode ser observada através de duas intervenções da instância narradora. Primeiramente, pelo modo como o cabelo da cantora é representado, pois seu contorno retoma a forma escolhida como mascote dos jogos olímpicos, o sol Cauê. Em seguida, pelo desenho do símbolo dos jogos olímpicos de 2007, representado no vestido da cantora. Conhecimentos desse tipo sugerem a presença indireta do autor, única instância extratextual a poder intervir na materialidade do texto propriamente dita. Esses conhecimentos, além disso, demonstram a natureza intertextual e temporal da charge.

Devemos notar aqui que a charge em questão não avalia negativamente a atuação da artista na abertura dos jogos. Ao contrário, parece ser uma espécie de homenagem que faz o chargista à cantora e aos jogos olímpicos. Tal posicionamento é possível, pois a charge pode, em momentos consensuais e de grande euforia, fazer um comentário em que sua temporalidade seja resgatada, mas seu teor crítico dê lugar ao reconhecimento do caráter positivo daquilo que comenta. É o que acontece nesse caso, pois a abertura dos jogos foi noticiada pelos jornais da época como tendo sido um "sucesso" e a interpretação feita por Elza Soares do hino nacional brasileiro foi elogiada pela imprensa.

No entanto, um leitor habituado à leitura de charges e acostumado a construir sua interpretação por meio de uma crítica contundente poderá procurar no texto sinais que o levem a uma segunda leitura, que se acrescentaria à primeira. Não encontrando sinais



textualmente expressos que o levem ao estabelecimento da crítica, poderá encontrá-los não no que a charge apresenta, mas naquilo que ela não diz. Como se sabe, apesar de elogiada pela imprensa nacional e internacional, a abertura dos jogos pan-americanos contou com um incidente igualmente noticiado: após ter sido vaiado cinco vezes pelo público, o presidente Lula deixou de fazer a abertura oficial da abertura dos Jogos, tradicionalmente a cargo do presidente do país-sede, que, improvisadamente, ficou a cargo de Carlos Arthur Nuzman, presidente do Comitê Olímpico Brasileiro. A charge pode assim ser lida como uma homenagem que faz o chargista à abertura dos jogos e à Elza Soares e, ao mesmo tempo, deixa transparecer uma crítica a partir daquilo que não comenta, mas que um leitor habituado à sua dinâmica esperaria que comentasse. Os jornais da época, em sua grande maioria, ao noticiarem a abertura dos jogos, o fizeram destacando tanto o aspecto positivo, que é aqui retomado pelo chargista, quanto o aspecto negativo, mas dando maior ênfase a este último, como se pode observar pela leitura do título da chamada da capa do jornal *O GLOBO* publicado, como a charge que analisamos, no dia seguinte à cerimônia:



Figura 5-11 – O Globo, 14/07/2007.





Figura 5-12 – Charge de Jaguar. Jornal do Brasil, 30/07/2007

A situação representada na charge acima torna-se cômica pela inversão de papéis que promove. Nela, um homem e uma mulher, aparentemente um casal, estão sentados em um sofá enquanto veem televisão. Não representam personalidades do universo extratextual, mas tipos sociais. O tecido icônico apresenta-nos, portanto, uma situação cotidiana, vivida por duas pessoas comuns. Os enunciados verbais atribuídos aos personagens estão inseridos dentro de balões, e sua leitura ativa esquemas de conhecimento relativos ao hábito geralmente masculino de assistir a jogos de futebol pela televisão e ao costume de se beber cerveja durante as partidas. Com relação a esses esquemas, há um estereótipo do homem machista, que, em geral, ativa também um *script* para essa situação segundo o qual o homem se senta diante da televisão para assistir ao jogo, apesar das possíveis reclamações de sua mulher, a quem, sem muita delicadeza, pede uma cerveja. Na situação representada, no entanto, há uma inversão desses papéis, uma vez que é o homem que reclama por sua esposa estar assistindo ao *replay* do jogo e é esta que, muito agressivamente, manda que ele cale a boca e traga uma cerveja. Essas informações podem levar o leitor a interpretar o texto como um cartum que evidencia e critica, através do humor produzido pela inversão dos papéis na situação representada, o machismo existente em nossa sociedade.

No entanto, esse texto foi publicado em um jornal de grande circulação no estado do Rio de Janeiro durante os Jogos Pan-Americanos de 2007, nos quais a seleção brasileira de futebol feminino ganhou medalha de ouro e conquistou a simpatia do público, fato que, evidentemente, foi amplamente noticiado nos jornais e que é aqui retomado. Desse modo, a intertextualidade e a temporalidade são, mais uma vez, elementos essenciais para que essa

charge seja lida e interpretada enquanto tal. Na época do Pan, um leitor habituado à dinâmica da charge, ao se deparar com esse texto, o relacionaria a outros textos sobre o assunto, com os quais a charge dialoga, para produzir um segundo nível de interpretação. Nesse nível, a representação da inversão dos papéis feminino e masculino não se refere mais apenas a uma crítica de costumes mas também a um comentário marcado temporalmente acerca do universo extratextual que parabeniza a seleção feminina e critica tanto os brasileiros que acreditam que "futebol não é coisa de mulher" quanto a seleção masculina de futebol, cujo desempenho não foi satisfatório. Mais uma vez a charge significa por aquilo que ela não diz, pois o comentário, ao ser endereçado à seleção feminina – e não à masculina, como seria esperado –, leva o leitor, pela ausência da referência ao futebol masculino, à constatação de que os homens não tiveram uma atuação à altura do esperado e foram "engolidos" pelas mulheres.

Há ainda um enunciado verbal que não se encontra inserido entre os balões, mas transcrito diretamente sobre a superfície da vinheta, do lado esquerdo da cabeça da mulher, acima do sofá. A frase "vocês vão ter que nos engolir" é uma referência à frase gritada em 1997 por Mário Jorge Lobo Zagallo, então técnico da seleção brasileira, logo após a partida que deu à seleção a conquista da Copa América. Ela era uma resposta às duras críticas que vinha sofrendo o técnico no mundo do jornalismo esportivo. Ao ser retomado na charge, o enunciado, uma vez que se refere ao universo extratextual, pode ser atribuído ao autor, que cita, com uma pequena modificação, a frase dita por Zagallo. A frase tem ainda seu sentido reconfigurado diante dos novos contextos textual e extratextual. Através dela, o autor dá voz não apenas a Zagalo mas também às mulheres de um modo geral e às jogadoras da seleção brasileira de futebol mais especificamente. Ela pode, assim, ser entendida como um recado dado tanto pelas jogadoras quanto pelas mulheres em geral, que querem ter seu esforço e seu mérito reconhecidos. Observa-se aqui a polifonia que é característica da charge atuando em prol da construção do(s) sentido(s) do texto.

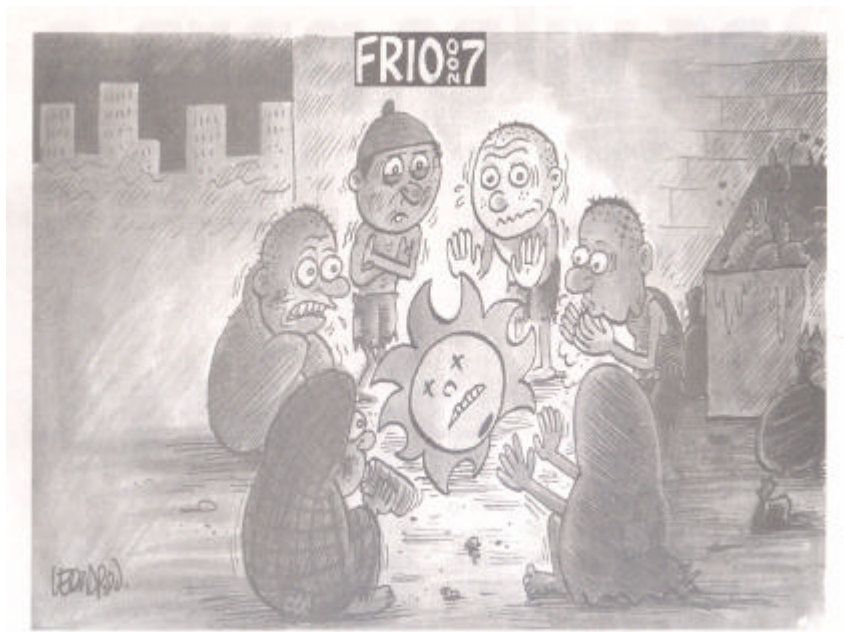


Figura 5-13 – Charge de Leonardo. Extra, 01/08/2007.

Na charge acima, temos representado em um ambiente urbano, como sugerem os prédios desenhados ao fundo, do lado esquerdo, um grupo de seis garotos reunidos em torno de uma fogueira. A falta de luminosidade indica que esteja de noite. O modo como estão representados e o lugar onde se encontram os rapazes sugerem que sejam menores de rua. O local é aberto (há apenas uma parede ao fundo), sujo (observa-se uma lixeira cheia do lado esquerdo, perto da qual há ainda um saco de lixo) e escuro (o único ponto de luminosidade é a fogueira). Dos seis garotos, três estão enrolados em cobertores e dois trajam apenas um short, sem camisas, sendo que um deles possui uma touca que cobre parte da cabeça; o último usa apenas uma camiseta. Apesar das vestimentas portadas pelos personagens, suas ações (além da utilização de hachuras para sugerir que estão tremendo, dois deles dois aproximam as mãos do fogo, um cruza os braços, um outro se enrola no cobertor) indicam que faz frio e que todos os seis rapazes sofrem com a baixa temperatura e usam a fogueira para se esquentar.

O título da charge, "Frio 2007", como de costume, inserido no próprio espaço do texto, corrobora a ideia de que os rapazes estejam com frio e instaura a temporalidade característica da charge, pois o inverno do ano de 2007 foi muito severo na cidade do Rio de Janeiro, como se pode observar com a leitura do texto reproduzido na página a seguir, retirado da mesma edição do jornal em que a charge foi publicada. No mesmo dia, outro jornal carioca, tinha como título de um de seus textos: "Frio bate recorde de novo na cidade: 8,7 graus" (O GLOBO, 01/08/07, p. 15-Rio)



**Figura 5-14 – Extra, 01/08/2007, p. 07.**

O título instaura ainda a temporalidade do texto chárstico a partir da sua semelhança como logotipo dos jogos Pan-americanos de 2007, também conhecido como Rio 2007, cuja cerimônia de encerramento ocorrera poucos dias antes. A semelhança do título com o logotipo do evento é aqui sugerida por meio de uma condensação, pois uma só palavra contém as duas ideias (Rio e frio). A menção ao Pan é também feita por uma segunda condensação: a fogueira é, na verdade, o sol Cauê, mascote dos jogos.

A relação do frio com os menores de rua é bastante óbvia e pode ser entendida como uma crítica à situação econômica e social por que passa o Brasil, onde é comum encontrarmos nas grandes cidades garotos morando nas ruas e passando frio. Esse é o movimento interpretativo que ocorre no cartum. Para que o texto seja entendido como uma charge, no entanto, deve-se ainda fazer um segundo movimento interpretativo, pois ele deve adquirir temporalidade ao ser relacionado ao frio que fazia no Rio de Janeiro no inverno de 2007 e aos jogos Pan-americanos que ocorreram naquela cidade. O orçamento do Pan foi criticado por muitos, que afirmavam ser incoerente um estado sem segurança, com um sistema de saúde doente e com pouco investimento na educação, gastar cerca de 4 bilhões de reais no Pan. Afirmavam ainda ser inadmissível o governo conseguir recursos para o Pan e não conseguir verbas para sanar seus problemas sociais. Além disso, na época, comentava-se que a cidade havia sido maquiada com a retirada da população de rua de circulação, que a violência havia

diminuído devido a um aumento considerável no policiamento e que, tão logo o Pan acabasse, tudo voltaria a ser como antes. De fato, no mesmo dia em que foi publicada a charge, no espaço reservado às cartas dos leitores de um dos jornais do estado, pudemos ler várias manifestações de leitores sobre o Pan em uma subseção intitulada *Depois do Pan*. Entre elas, destacamos os trechos que se seguem:

Tantos elogios à nossa capacidade de organizar grandes eventos, não importando os quase R\$ 4 bilhões gastos (sabe-se lá como) em tão pouco tempo, e fomos incapazes de organizar um sistema de atendimento à saúde e à educação que se equipare ao de Cuba sem dinheiro? (O GLOBO, 01/08/07, p. 6)

No domingo à tarde, na Av. Helder Câmara, em frente ao Norte Shopping, um grupo de meninos e adolescentes de rua já oferecia lavagem de para-brisas e o jogo de bolinhas aos motoristas que paravam no sinal. Ontem à noite (30/07), um grupo que antes do Pan dormia na calçada do prédio 90 da Rua da Passagem, Botafogo, regressou ao seu antigo ninho. (O GLOBO, 01/08/07, p. 6)

Ao se levar em conta a temporalidade que é instaurada com essas relações intertextuais, o texto passa a ser uma crítica não só à situação social brasileira, mas também, mais especificamente, à situação do Rio de Janeiro Pós-Pan. Findas as festividades, a cidade voltava à sua (a)normalidade, e os menores abandonados, aos seus antigos postos, em meio à sujeira e ao frio. Mas deve-se notar ainda que essa crítica pode ser entendida como sendo endereçada não apenas aos poderosos, mas também à população carioca, principalmente à classe média e alta, preocupada com a volta dos menores abandonados e dos assaltos, mas despreocupada com a miséria por que passam essas crianças.



**Figura 5-15 - Charge de Ique. Jornal do Brasil, 21/07/2007.**

Na charge acima reproduzida, a temporalidade é instaurada ao se comentar o já referido acidente ocorrido alguns dias antes da publicação da charge, durante a aterrissagem de um avião da TAM no aeroporto de Congonhas. Com dificuldades de frenagem, o avião saiu da pista e se chocou contra o prédio da TAM Express, situado no lado oposto da avenida que ladeia o aeroporto. A colisão causou um grande incêndio, potencializado pela quantidade considerável de combustível que ainda havia no avião, e resultou na morte de, pelo menos, 199 pessoas. O acontecimento agravou a crise por que passava o setor aéreo brasileiro e, além disso, ocasionou, nos dias que o sucederam, atrasos e cancelamentos dos voos de diversos aeroportos do país. A charge retoma aqui não apenas o acidente ocorrido, mas também os atrasos que decorreram dele, amplamente noticiados na imprensa brasileira, como se pode observar no texto do jornal *O Globo*, reproduzido na página a seguir:

A charge é constituída, na verdade, da apropriação de um painel de aeroporto, no qual são listadas as chegadas ou partidas recentes de aviões de um determinado aeroporto, com uma previsão do horário em que ocorrerão. Essa apropriação pode ser entendida como um caso de intertextualidade intergenérica que se dá por meio da utilização de uma cenografia característica de um determinado gênero em outro (nesse caso, a cenografia do painel do aeroporto na charge). A apropriação do painel não ocorre de maneira semelhante à de uma citação, uma vez que nela há uma transformação dos conteúdos representados, o que a aproxima da paródia. De fato, embora a representação do painel seja feita de forma bastante realista (o que não é característico dos quadrinhos de humor, mas é atualmente um traço



# No Rio, atrasos de até vinte horas

Passageiros voltam a enfrentar filas intermináveis no Aeroporto Tom Jobim

Daniel Engelbrecht

• Passageiros que esperavam para embarcar em vôos domésticos no Aeroporto Internacional Antonio Carlos Jobim, na tarde de ontem, voltaram a enfrentar tumulto e desinformação devido à suspensão das decolagens por cerca de duas horas. Vôos que já estavam atrasados demoraram ainda mais para partir, gerando muito protesto.

Segundo funcionários da Infraero, às 14h, 14 vôos domésticos aguardavam, em fila, autorização para decolar do Terminal 1, com os passageiros a bordo. Os atrasos, em alguns casos, ultrapassaram 20 horas.

O comerciante Francisco Luiz Alves, de 48 anos, morador de Cabo Frio, chegou ao Galeão às 19h de anteontem com o filho Jean, de 6 anos. Com passagens compradas para Fortaleza, pela

Gol, eles não conseguiram embarcar no horário marcado. Às 15h de ontem, ainda esperavam a confirmação do vôo que os levaria à capital cearense.

— Não sei explicar o que está acontecendo. Fizemos até uma baderna, mas não adiantou. Veio uma funcionária da Anac, nos atendeu, mas não deu qualquer solução. A única coisa que providenciaram foi um pernoite no Hotel Glória. Meu filho nem quer

mais viajar. Já dormiu, já chorou, já se estressou. Está mais nervoso do que eu — contou Francisco.

A situação piorou ao meio-dia, quando as decolagens foram suspensas. Pelos alto-falantes do aeroporto, os passageiros foram informados do problema. Grandes filas se formaram no saguão do Terminal 1, no setor de embarque doméstico. O movimento começou a se normalizar somente a partir das 15h30m, mas muitas partidas continuaram atrasadas. Segundo a Infraero, até as 16h, 35 dos 106 vôos partindo do Galeão haviam atrasado e onze foram cancelados.

Sentado no chão, aguardando autorização para embarcar num vôo com destino ao Aeroporto de Congonhas, em São Paulo, o gerente de vendas paulista Clóvis Roberto de Moraes, de 38 anos, dizia-se apreensivo com a possibilidade de novos acidentes.

— Nós vemos que a situação nos aeroportos não está nada normal. Isso deixa um certo receio. Quando nos despedimos da família, falamos como se cada viagem pudesse ser a última — disse ele, que usa frequentemente o transporte aéreo a trabalho.

Mesmo sentimento tinha o advogado Márcio Hernandez, de 28 anos, que de manhã aguardava para embarcar para Congonhas no Aeroporto Santos Dumont. Paulista, ele veio a trabalho ao Rio na terça-feira e acompanhou pela TV as notícias do acidente envolvendo o Airbus A-320 da TAM no aeroporto paulista, no mesmo dia.

— Antes, eram os atrasos de até dez horas que incomodavam, mas além disso há agora o receio de acidentes. Tentei arrumar passagem de volta para Guarulhos, mas só tinha para Congonhas. Se estivesse chovendo, não iria — afirmou ele, que viaja de avião quinzenalmente.

Os transtornos no Santos Dumont foram menores para quem pretendia deixar o Rio. Até meio-dia, somente dois vôos foram cancelados e um estava atrasado. ■



PASSAGEIROS sofrem com filas e desinformação no Tom Jobim: efeito cascata dos problemas em Congonhas

Figura 5-16 - O Globo, 21/07/2007, p. 17.

constante em algumas histórias em quadrinhos, como as de super-heróis), ela se distancia do objeto-painel quando este é representado com o anúncio de um dos seus voos em chamadas. O painel parece rasgado por um objeto, causador do incêndio, nele alvejado, como podemos inferir a partir do corte que há no painel, do fogo e da fumaça. Apesar da verossimilhança que

possuem, separadamente, os desenhos do painel e do incêndio, ao serem reunidos sob uma mesma superfície, adquirem um grau de "ficcionalização".

O painel do aeroporto, por ser representado dentro do espaço reservado ao texto, faz parte do discurso icônico do narrador, e as palavras escritas que encontramos no painel inserem-se nesse discurso icônico. Elas significam não só pelo que está escrito, mas também visualmente, pela posição que ocupam, pois conferem ao desenho a aparência de um painel de aeroporto. O verbal informa acerca das companhias aéreas que estão operando, da previsão de chegada ou partida dos voos e das indicações sobre os números dos voos e dos portões de embarque ou desembarque. Em relação a essa previsão, observa-se que, aparentemente, todos os voos ou estão atrasados ou foram cancelados.

A ligação com o universo extratextual é feita a partir do voo informado na parte onde se encontram as chamadas. 3054 é o número do voo do avião da TAM com o qual ocorreu o acidente a que nos referimos no início desta seção. É interessante notar que, depois dessa informação, o leitor compreende que aquele letreiro informa sobre as chegadas (e não as partidas) uma vez que o acidente ocorreu na aterrissagem do avião em São Paulo. O chargista retoma, dessa forma, a discussão sobre o desastre e, ainda, a discussão sobre as consequências dele no dia a dia daqueles que frequentam aeroportos, uma vez que, além do clima de insegurança causado pelo acidente (retomado pelas chamadas), as pessoas precisavam também conviver com os cancelamentos e os longos atrasos de grande parte dos voos que partiam e/ou chegavam aos aeroportos brasileiros.





Figura 5-17- Charge de Chico Caruso. O Globo, 23/07/2007.

O desenho da charge acima é composto basicamente de um avião. Ele parece sobrevoar uma cidade, pois, ao fundo, logo abaixo da asa direita, há desenhos que se assemelham a prédios que não poderiam ser vistos por estarem encobertos por uma forte névoa. Com efeito, o tom acinzentado do desenho sugere um tempo ruim. Além disso, não há sol, nem lua, apenas nuvens, e a falta de luminosidade nos impede mesmo de ver a cor do avião, que é também representado em tom escuro. Há luz aparentemente apenas na iluminação interna do avião, que pode ser observada através das janelas. A única informação escrita inserida no desenho é o número 2007. Como faz parte do desenho, esse número se insere no discurso icônico do narrador. No entanto, 2007 é justamente o ano de publicação da charge. A interpretação apenas desse desenho, se associada a elementos extratextuais, pode ser entendida como uma crítica ao setor aéreo brasileiro, que, como já observamos, passava por um momento extremamente difícil, principalmente depois do acidente ocorrido com um avião da TAM, dias antes da publicação da charge. Revela, desse modo, que o ano de 2007 estava sendo um ano difícil para a aviação brasileira, que passava por uma "tempestade". Essa interpretação é corroborada pelas informações icônicas do desenho, uma vez que a falta de luminosidade, o tempo nublado e a coloração acinzentada conferem-lhe um aspecto sombrio e sugerem negatividade. Vê-se, então, mais uma vez, a intertextualidade e a temporalidade atuando juntas e contribuindo para a construção do sentido da charge.

O tecido verbal escrito fora do desenho nos dá outras informações. O enunciado verbal inserido no alto, sobre o desenho, pela sua posição, seria interpretado como título. No entanto, sua leitura mostra ser uma indicação da instância narradora, que procura situar o leitor em relação ao que se passa no desenho. Desse modo, o fator principal para se considerar o enunciado como uma legenda vinculada ao narrador é o seu conteúdo semântico-pragmático e não sua posição. O enunciado reforça a ideia de crítica à crise ao setor aéreo brasileiro, principalmente pela utilização da palavra "apagão", que remete à crise aérea brasileira, ou "apagão aéreo". Abaixo do desenho, temos um segundo enunciado verbal. Apesar de não ter nenhum personagem representado no desenho, inferimos ser esse enunciado a fala de um dos personagens, o piloto, que pede auxílio à torre de controle. Mais uma vez, a vinculação do enunciado a uma determinada instância discursiva é feita pelo seu conteúdo semântico-pragmático. Essa intervenção reforça a ideia de crítica ao sistema aéreo brasileiro, pois o piloto, ao entrar em contato com a torre de controle, pergunta "tem alguém aí?". As reticências colocadas antes da pergunta sugerem um momento de silêncio entre a primeira tentativa de contato ("Alô, controle...") e a pergunta. A ausência de resposta à pergunta sugere ainda que, de fato, não haveria ninguém na torre. Essas informações, ao serem associadas ao universo extratextual, passam a sugerir que o setor aéreo brasileiro está "entregue às moscas" e que não há ninguém para cuidar dele. Há ainda uma última intervenção verbal, essa escrita entre parênteses. O conteúdo dessa intervenção indica que instância responsável por ela seja o autor, uma vez que é o único que poderia saber que o desenho, na verdade, havia sido publicado no final do ano anterior. Essa nova informação acentua a crítica ao setor aéreo. Se toda tempestade passa, a republicação do desenho sugere que essa não iria passar, ou que, pelo menos, estava demorando muito para acabar. Sugere ainda uma certa incompetência dos setores responsáveis, pois no final de 2006, já se comentava a crise, como o mostra a charge, e, no meio de 2007, ela estava longe de ser solucionada.



A morte do político, já anunciada no título, é aqui retomada como uma homenagem que presta o chargista a ACM, ao admitir importância do político, não só para a política brasileira, mas igualmente para sua própria história. O caráter negativo atribuído ao político nas charges que fazem parte da montagem é redimensionado, afinal, por mais que a conduta de ACM fosse questionável, não se podia negar sua importância. Por outro lado, o caráter positivo da homenagem também é redimensionado, pois, mesmo ao homenageá-lo, o chargista não deixa de lembrar quem ele foi. Com esse exemplo, como no caso da charge sobre Elza Soares, observa-se que o texto chárstico pode se referir positivamente a uma pessoa ou a um acontecimento, mas, ainda assim, o leitor poderá encontrar nela uma crítica, inferida seja pelo que está textualmente expresso, como na charge em questão, seja pelo que ela deixa de dizer, como na charge sobre a atuação da cantora na abertura dos jogos Pan-americanos.

## PENSANDO EM CONCLUIR

Esta tese teve como objetivo estudar o gênero *charge*. A charge é por nós entendida como um texto visual e, na maioria das vezes, também verbal, que busca, através da representação de um mundo ficcional, efetuar uma crítica humorística de um fato ou acontecimento específico ocorrido no universo extratextual na época de sua publicação. A temporalidade é, pois, seu traço marcante. O conhecimento prévio, por parte do leitor, do assunto tratado na charge, é essencial para sua compreensão, ao menos dentro do que se espera de uma charge, o que evidencia a intertextualidade que lhe é característica, bem como a temporalidade que essa intertextualidade instaura. Esse conhecimento se dá normalmente através do contato com outros textos jornalísticos. Como a charge não visa a produzir uma informação nova, mas a comentar, de forma parcial e subjetiva, uma já existente, a intertextualidade que a caracteriza é necessariamente instauradora de uma relação temporal. Além disso, apesar da aparência descontraída e despreziosa da charge, a leitura que fazemos dela não pode ser guiada por essa aparência, pois abriga um teor de crítica contundente. Trata-se de uma maneira encontrada pelo chargista para expor conteúdos e opiniões bastante espinhosos.

Procuramos delimitar a charge como gênero do discurso autônomo, mas que deve ser situado dentro de um conjunto de gêneros que possuem como traço característico o uso da *linguagem dos quadrinhos*. Nossa hipótese era a de que, dadas as especificidades de sua linguagem, a charge seria um tipo de *quadrinho* caracterizado pela produção de humor e pelo seu viés crítico, mas que, em virtude das características de utilização dessa mesma linguagem, o texto chárigo se distinguiria de outros quadrinhos. A pergunta central era a de que elementos distinguiriam a charge, como gênero autônomo, das tiras de humor e dos cartuns, e que elementos as aproximariam, não só destes, mas também de outros gêneros dos quadrinhos. Em relação a esses elementos, acreditávamos, como se observou, que poderiam ser de ordem textual ou extratextual. Além disso, acreditávamos ainda que o principal elemento diferenciador da charge enquanto tal seria o modo como esta se relacionaria com

outros textos. Em relação a isso, pudemos observar que a peculiaridade da intertextualidade que caracteriza o texto chágico é a sua temporalidade.

A estratégia utilizada foi partir de um plano geral e, em seguida, ir afinando nossas análises, até chegar nas características que acreditávamos ser a chave para a distinção entre a charge, a tira de humor e o cartum: a intertextualidade e a temporalidade. Para tanto, partimos da tentativa de situar o texto chágico em relação aos outros textos de natureza semelhante. Procuramos deixar clara qual era nossa concepção de gênero e, em seguida, sistematizar e problematizar alguns conceitos que nos auxiliariam em nossas análises, a saber, os de *hipergênero*, *tipo textual*, e *tipo de discurso*.

Com o auxílio do conceito de *hipergênero*, situamos a charge dentro de um conjunto de gêneros caracterizados pela utilização da linguagem dos quadrinhos, o hipergênero *quadrinhos*. De fato, verificamos que a charge possui características comuns a outros textos em geral classificados como quadrinhos, principalmente tiras e cartuns. Esses gêneros utilizam em maior ou menor grau a linguagem dos quadrinhos. O texto pode conter um ou mais quadrinhos, variando conforme o gênero, mas a existência do "quadrinho" é fundamental. Além disso, em muitos casos, elementos que não fazem parte do texto propriamente dito, como é o caso do formato, do nome do autor e do suporte, acrescentam informações genéricas ao leitor, de modo a orientar-lhe a percepção do gênero e a guiar sua leitura e interpretação.

Vários estudos apontavam para a necessidade de existência de sequências narrativas, característica do *tipo textual narrativo*, nos diferentes quadrinhos, o que era corroborado pelo fato de esse grande rótulo ser por muitos chamado de *histórias em quadrinhos*. Nossas análises mostraram, no entanto, que não apenas as charges, mas também as tiras de humor poderiam se caracterizar, se não pela completa ausência, ao menos por uma diminuição significativa de traços de narrativos e pela predominância de um caráter argumentativo, que poderia estar implícito ou explícito. Acreditamos que o mesmo ocorra em relação aos cartuns. Por esse motivo, optamos por utilizar para esse grande rótulo apenas o nome *quadrinhos* e por reservar a classificação de *história em quadrinhos* para as narrativas em quadrinhos com várias vinhetas em geral publicadas em álbuns ou revistas. Desse modo, o *hipergênero quadrinhos* não abriga apenas textos com caráter narrativo, mas também os argumentativos, como é o caso dos cartuns e de algumas tiras de humor.

Feita, então, essa primeira discussão e situada a charge entre os quadrinhos, buscamos identificar como se caracteriza a linguagem dos quadrinhos e como essa linguagem é articulada particularmente no texto chágico. Observamos então que, como nos outros

quadrinhos, há na charge uma predominância da linguagem icônica, embora o recurso à linguagem verbal também lhe seja característico. Há ainda a possibilidade do recurso à *transferência parcial de códigos*. Quanto à utilização e a interpretação do icônico e do verbal, nas charges, seguem-se as mesmas regras dos outros quadrinhos.

As charges possuem geralmente uma única vinheta, de tamanho reduzido e formato quadrado ou retangular, e são geralmente publicadas em seções reservadas a textos opinativos ou na primeira página do jornal. Essa limitação de espaço impõe uma certa economia no uso da linguagem dos quadrinhos e, conseqüentemente, uma simplificação dos elementos verbais e visuais: desenhos pouco detalhados, cenário reduzido, personagens representados de forma caricata, economia no uso de balões, figuras cinéticas e metáforas visuais são característicos da charge. Tudo isso tende a não sobrecarregar a superfície da vinheta, limitando a quantidade de informações verbais e visuais, e a facilitar o processo de leitura.

Não há necessariamente nas charges um espaço previamente estabelecido para as intervenções das diferentes instâncias discursivas, que podem ter seus enunciados espalhados sobre uma mesma superfície, sem espaços compartimentados e sem sinais gráficos que os remetam a seus enunciadores. A associação desses enunciados a determinadas instâncias discursivas se dará pelo seu conteúdo semântico e/ou pragmático e dependerá da habilidade do leitor em reconhecer os sinais desse tipo que lhe permitirão vincular os enunciados a seus respectivos enunciadores. Tal fato, que é potencializado pelas coerções genéricas da própria charge, possibilita a sobreposição de vozes, que observamos ser uma característica marcante do texto chárigo.

Os personagens da charge são mais facilmente caricaturas reconhecíveis de personalidades existentes no universo extratextual, mas podem ser igualmente caricaturas de tipos sociais. Há, contudo, charges compostas apenas pelo desenho de um objeto ou paisagem e caracterizadas pela ausência de personagens. As falas dos personagens podem aparecer dentro de balões ou transcritas sobre a superfície da vinheta, seja diretamente ou com o auxílio de um travessão, e seguem as mesmas regras das conversações quotidianas. O humor pode ser o resultado do insucesso na interação entre essas instâncias textuais, o que ocorre em geral quando há um rompimento de expectativas devido a não observação de alguma regra interacional.

O narrador, no texto chárigo, se expressa preferencialmente por meio do icônico e suas intervenções verbais, quando presentes, são muitas vezes inseridas no próprio desenho, sem que exista um espaço demarcado para elas. O autor, por ser uma instância extratextual, não deveria intervir diretamente no texto. Na charge, no entanto, isso pode ocorrer

diferentemente. O título e a assinatura, por exemplo, podem estar inseridos dentro da vinheta. Encontramos, além disso, nas charges analisadas um grande número de marcas da presença do autor no texto propriamente dito, embora essa presença fosse dissimulada por enunciados que poderiam ser igualmente atribuídos ao narrador. Além de tornar a vinheta mais leve e menos codificada, tal fato acarreta ainda a já referida sobreposição de vozes, uma vez que um mesmo enunciado pode ser atribuído tanto ao autor quanto ao narrador, o que gera uma hibridação entre os universos textual e extratextual.

Essa sobreposição de vozes é um traço que atua decisivamente na construção do humor e da crítica característicos da charge, bem como na instauração da temporalidade que lhe é peculiar. O autor, no texto chágico, pode, desta forma, mais facilmente se esquivar da responsabilidade por seus enunciados e pelas ideias neles veiculadas. A limitação de espaço imposta pelo gênero é assim utilizada pelo chargista a seu favor, uma vez que ele comenta criticamente assuntos da atualidade sem se comprometer com isso. A sobreposição de vozes é ainda um elemento que acentua a polifonia no texto chágico e, ao que sabemos, não ocorre com a mesma intensidade em outros gêneros dos quadrinhos. Conforme observamos, ela é ocasionada, por um lado, devido às coerções genéricas sofridas pelo texto chágico e, por outro, pelo uso produtivo da linguagem dos quadrinhos pelo chargista, que consegue tocar em conteúdos bastante espinhosos sem se envolver diretamente com eles.

Assim como a sobreposição de vozes, a articulação dos elementos da linguagem dos quadrinhos, nas charges, sejam eles icônicos ou verbais, converge para um mesmo e único objetivo, a saber, a construção do humor e da crítica a um assunto e/ou episódio cotidiano. Devemos observar que há casos em que a charge visa antes a homenagear uma personalidade ou um acontecimento cujo caráter positivo seja consensual. Nesses casos, no entanto, ela não perderá sua função crítica, que será redimensionada, e poderá ser encontrada com menor intensidade em elementos presentes na charge ou, em outros casos, naquilo que ela não mostra, mas que o leitor esperava encontrar ali.

Algumas características do cartum, como é o caso da existência de personagens tipificados – e não personificados –, e da história em quadrinhos humorística, como é o caso da sequencialidade, podem também ser incorporadas à charge, sem, contudo, descaracterizá-la. Nesses casos, interpretados por nós como casos de intertextualidade intergenérica, ao que parece, o texto continuará sendo caracterizado como chágico enquanto duas de suas principais características forem preservadas, a temporalidade e a intertextualidade.

Detivemo-nos ainda em uma segunda particularidade da charge, muitas vezes decisiva na construção da crítica que lhe é peculiar, o *humor*. Assim como o texto chágico, outros



quadrinhos fazem igualmente parte do *tipo de discurso humorístico*, uma vez que possuem no humor um de seus traços mais marcantes, como é o caso das tiras de humor e dos cartuns. Nos quadrinhos de humor, como nos demais textos humorísticos, a comicidade é representada a partir de vários aspectos que podem, ou não, aparecer associados. Ela pode ser o resultado do modo como são caricaturados os personagens, do risível dos seus gestos, movimentos e traços de personalidade ou ainda do ridículo da situação representada ou das palavras proferidas. Em todos esses casos, o personagem representado deixa transparecer uma fraqueza que o coloca em uma situação embaraçosa e o torna cômico.

Os textos, em geral, são considerados humorísticos devido ao modo como as palavras são empregadas ou os pensamentos expressos. O essencial em ambos os casos parece ser uma espécie de condensação, efetuada seja por meio do icônico ou do verbal, em que uma palavra, expressão ou pensamento pode ser avaliado sob duas perspectivas distintas. Em ambos os casos há, portanto, uma economia que auxilia no processo de construção do humor e que é alcançada nos quadrinhos por meio do uso produtivo de sua linguagem pelo autor, que administra concomitantemente uma relação espirituosa com o leitor, alcançada através do emprego produtivo da linguagem dos quadrinhos, e uma relação cômica no que diz respeito à situação representada. Esta última geralmente se torna risível devido ao comportamento dos personagens representados, que possui alguma incongruência em relação ao comportamento padrão esperado pelo leitor. Há aí uma superposição de dois ou mais planos de referência que são incompatíveis, apesar de possuírem, isoladamente, cada qual a sua lógica própria.

O autor do texto humorístico, portanto, estabelece, na primeira camada, uma relação espirituosa com o leitor, marcada por um desvio positivo decorrente de sua habilidade em representar os conteúdos, do que decorre o humor. Na segunda camada, ele representa uma situação cômica, marcada por um desvio negativo que, na maioria das vezes, se constitui como o desrespeito a alguma regra interacional socialmente aceita e estabelecida. Na charge, essa representação produtiva dos conteúdos atua não só na construção do humor, mas também na crítica que dele decorre. Conforme argumentamos neste trabalho, além do contraste entre um comportamento padrão e um comportamento efetivo, há ainda na charge a necessidade de um segundo movimento interpretativo. O leitor deve perceber não só a ridicularização que ali é feita de uma dada situação como também relacionar essa ridicularização a um referente no universo extratextual. Acrescente-se ao que foi afirmado que a charge possui ainda uma estrutura carnavalesca. Tudo isso potencializa ainda mais seu viés humorístico e seu teor crítico.

Detivemo-nos também nas diversas vozes encontradas no texto chárstico, nas diversas relações intertextuais que ele pode estabelecer e na temporalidade decorrente dessas relações. A charge é um texto prioritariamente ambivalente e polifônico, pois há nela a representação de um mundo às avessas no qual falam não só as vozes que o compõem mas também várias vozes pertencentes ao universo extratextual. A polifonia da charge se beneficia da limitação de espaço característica desse gênero, na medida em que essa última torna possível a sobreposição das vozes de instâncias discursivas de diferentes níveis em um mesmo enunciado. Também o processo de construção do humor se beneficia dessa limitação, pois ela facilita a economia e a condensação presentes nos textos humorísticos.

A temporalidade é um traço caracterizador do texto chárstico. Ela é resgatada, nas charges, por um elemento desencadeador da relação temporal, seja a caricatura de uma personalidade, a fala de um dos personagens, uma palavra presente no discurso verbal do narrador ou, mais dificilmente, do autor; o que importa é que esse elemento desencadeador, seja ele verbal ou visual, leve o leitor a associar o texto que tem diante de si a algum aspecto, personalidade ou acontecimento do universo extratextual que seja contemporâneo à publicação da charge. Como o estabelecimento da dimensão temporal é essencial para a compreensão da charge, ao menos dentro dos parâmetros desse gênero, pode-se dizer que a charge possui uma relação parasitária em relação a determinados textos com os quais dialoga. Observa-se a ocorrência de diferentes graus de vinculação entre uma determinada charge e seus possíveis intertextos. Os textos com os quais a charge possui um grau de vinculação forte e dos quais, de certo modo, depende sua existência são em sua grande maioria textos jornalísticos contemporâneos a ela e que versam sobre um assunto também contemporâneo. São textos dotados de temporalidade e cuja importância se tornará relativa com o passar dos dias. Pode ainda haver, contudo, em uma charge, a referência a outros textos, não necessariamente de cunho jornalístico e, em geral, atemporais, cujo (re)conhecimento pelo leitor é desejável mas não obrigatório, uma vez que eles apenas enriquecem a interpretação do texto chárstico. Nesses casos, quando a intertextualidade não é reconhecida, a leitura do texto pode, ainda assim, ser feita de maneira produtiva, embora em um nível menor de complexidade, dentro dos parâmetros esperados em relação a um texto chárstico.

As relações intertextuais estabelecidas a partir da leitura de uma charge podem auxiliar tanto na construção do humor como da crítica social, dois traços característicos desse gênero. Como observou Romualdo (2000), o humor é o resultado da superposição de duas máscaras, a da seriedade e a da ridicularização. Nossas análises, no entanto, evidenciaram ainda, no processo de construção do humor nas charges, a existência de um outro duplo movimento, no

qual, após vincular o desenho a um conhecimento geral (primeiro movimento), esse conhecimento é associado a um fato e/ou personagem específico (segundo movimento). Uma das principais diferenças entre a charge e o cartum é que neste só é possível fazer o primeiro movimento. Por esse motivo, em alguns casos, a charge poderá ser lida como um cartum. Um cartum poderá se referir criticamente à corrupção na política, ao passo que uma charge fará esse mesmo movimento, mas, ao mesmo tempo, irá comentar criticamente a atuação de um político X, envolvido em um escândalo de corrupção Y, e é esse segundo movimento interpretativo que é característico da charge. Esse movimento oferece ao leitor um segundo nível de humor, na medida que um mesmo desenho, de forma bastante econômica, se refere, ao mesmo, tempo ao geral e ao específico. Ele aumenta ainda a proximidade entre leitor e autor, intensificando a relação espirituosa entre essas duas instâncias, uma vez que, o primeiro percebe que o caráter transgressor do texto decorre de um comportamento produtivo do segundo ao lidar com as possibilidades que aquele gênero lhe dá de utilização da linguagem dos quadrinhos.

Muitas são as charges nas quais encontramos desvios em relação às características do que seria uma charge-padrão. Alguns desses desvios nos permitiriam mesmo interpretá-las como um outro tipo de quadrinho. Eles aproximam, desse modo, a charge de outros quadrinhos, reforçando a ideia de que todos fazem parte de um mesmo grupo de textos. O grau de proximidade ou de distanciamento de uma charge em relação a um padrão muitas vezes revela o estilo do artista, que mobiliza produtivamente os elementos característicos da linguagem dos quadrinhos com vistas a um determinado objetivo. Há ainda casos menos numerosos de charges que fogem às características do que seria um quadrinho. No entanto, outros fatores, em geral de ordem extratextual, entram em cena e guiam a leitura do texto de modo a levar o leitor a uma interpretação condizente com o que se espera de uma charge. Observa-se aí a importância do suporte em que o texto é publicado, do local de publicação do texto dentro desse suporte e de outras informações como o nome do autor e, quando é o caso, da série. Ademais, a presença, na charge, de elementos característicos de outros quadrinhos e mesmo de gêneros mais distantes pode ser entendida como casos de intergenericidade, no qual o texto chárgico se apropria da cenografia característica de outros gêneros. Nos casos em que um texto se distancia do que se espera de um exemplo típico de charge, ele poderá, ainda assim, pertencer a esse gênero enquanto o leitor puder recuperar em sua interpretação o diálogo com textos jornalísticos e, sobretudo, a temporalidade, que possibilitam a construção do humor e da crítica característicos do gênero.

## REFERÊNCIAS

- ALBERTI, Verena. *O riso e o risível: na história do pensamento*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002. (Coleção antropologia social)
- ALENCAR, Ricardo Borges. *Seria trágico se não fosse cômico: um estudo linguístico do humor em o gato de meia idade*. Rio de Janeiro, 1998. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.
- ALMEIDA, Fernando Afonso de. Gênero e livro didático de Língua Estrangeira. In: *Trabalhos em Linguística Aplicada*. Campinas: Unicamp, n. 44, v.1, p. 59-71, 2005.
- \_\_\_\_\_. Tradução e outras relações intertextuais. In: *Gragoatá*. Niterói: EdUFF, n. 13, p. 85-104, 2. sem. 2002.
- \_\_\_\_\_. *Linguagem e humor: comicidade em Les Frustrés* de Claire Bretécher. Niterói: EdUFF, 1999. (Coleção Ensaio; n. 15)
- \_\_\_\_\_. A linguagem icônica e os manuais de ensino do francês. In: *Gragoatá*, Niterói: EdUFF, n. 2, p. 93-105, 1. sem. 1997.
- AMORIM, Marília. Cronotopo e exotopia. In: BRAIT, Beth (org). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. 1. ed., 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2008. p. 95-114.
- ARAGÃO, Verônica Paumira Salme de. *O não-dito construído pelo viés do humor nas charges*. Niterói, 2007. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa). Universidade Federal Fluminense.
- AUTHIER REVUZ, J. Heterogeneidade(s) enunciativa(s). Tradução de Celene M.Cruz e João Wanderley Geraldí. In: *Cadernos de Estudos Linguísticos*. Campinas, n. 19, p. 25-42, jul./dez. 1990.
- BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. In: \_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 261-306. (Coleção biblioteca universal)
- \_\_\_\_\_. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

- \_\_\_\_\_. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento : o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. 5. ed. São Paulo: HUCITEC; Annablume, 2002.
- \_\_\_\_\_. (V. N. Volochínov). *Marxismo e filosofia da linguagem*. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 3. ed. São Paulo: Editora Hucitec, 1986.
- BARBOSA, Gustavo & RABAÇA, Carlos Alberto. *Dicionário de Comunicação*. 2. ed. rev. e atualizada. Rio de Janeiro: Campus, 2001.
- BARTHES, Roland. A mensagem fotográfica. Tradução de César Bloom. In: COSTA LIMA, Luiz (org). *Teoria da cultura de massa*, Rio de Janeiro, 1978, p 299-316.
- \_\_\_\_\_. “Rhétorique de l’image”. In :*Communications*. Paris: Editions du Seuil, n 4, p. 4051, 1970.
- BERGSON, Henri. *Le rire: essai sur la signification du comique*. 123. ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1958.
- BEZERRA, Maria Auxiliadora. Ensino de língua portuguesa e contextos teórico-metodológicos. In: DIONÍSIO, Angela Paiva; MACHADO, Anna Rachel; BEZERRA, Maria Auxiliadora (orgs). *Gêneros Textuais & Ensino*. 4. ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005. p. 37-46
- BEZERRA, Paulo. Polifonia. In: BRAIT, Beth. *Bakhtin: conceitos-chave*. 4. ed., 2ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2008. p. 191-200.
- BONINI, Adair. A noção de seqüência textual na análise pragmático-textual de Jean-Michel Adam. In: MEURER, J. L.; BONINI, Adair; MOTTA-ROTH, Désirée (orgs). *Gêneros: teorias, métodos, debates*. São Paulo: Parábola Editorial, 2005. p. 208-236. (Língua[gem]; 14)
- BRAIT, Beth. Estilo. In: \_\_\_\_\_(org). *Bakhtin: conceitos-chave*. 4. ed., 2ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2008. p. 79-102
- BRANDÃO, Helena Nagamine. Texto, gênero do discurso e ensino. In: \_\_\_\_\_ (coord.). *Gêneros do discurso na escola: mito, conto, cordel, discurso político, divulgação científica*. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2003. p. 17-45. (Coleção aprender e ensinar com textos; v. 5).
- BRONCKART, J. P. *Atividades de linguagem, textos e discursos: por um interacionismo sociodiscursivo*. São Paulo : EDUC, 1999.
- CALAZANS, Flávio Mário de Alcântara. *História em quadrinhos na escola*. São Paulo: Paulus, 2004.
- CANIZAL, Eduardo Peñuela. Realismo Grotesco. In: BRAIT, Beth (org). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. 1. ed., 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2008. p. 243-258.

- CARÉ, Jean-Marc. "Des ballons médiaterurs". IN : *Le Français dans le Monde*, Paris, n. 151, 19-20, julho-agosto 1973.
- CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de análise do discurso*. Coord. da Trad. Fabiana Komesu. São Paulo: Contexto, 2004.
- CLARK, H. O uso da linguagem. Tradução de Nelson de Oliveira Azevedo e Pedro M. Garcez. In: *Cadernos de tradução*. Porto Alegre: UFRGS, n. 9, p. 1-17, jan-mar, 2000.
- COSTA, Sérgio Roberto. *Dicionário de gêneros textuais*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.
- DISCINI, Norma. Carnavalização. In: BRAIT, Beth (org). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. 1. ed., 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2008. p. 53-94.
- DUCROT, Oswald. *O dizer e o dito*. Revisão técnica da tradução de Eduardo Guimarães. Campinas, SP: Pontes, 1987.
- ECO, Humberto. *Apocalípticos e integrados*. Tradução de Pérola de Carvalho. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006. (Debates; 19)
- \_\_\_\_\_. Sémiologie des messages visuels. In : *Communications*. Paris: Editions du Seuil, n 15, p. 11-51, 2. sem.1970.
- EISNER, Will. *Quadrinhos e arte seqüencial*. Tradução de Luís Carlos Borges. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ESCARPRIT, Robert. *L'humour*. Paris : Presses Universitaires de France, 1972.
- FERES, Beatriz dos Santos. *Competências para ver Ziraldo: subsídios teóricos para formação de leitores*. Niterói, 2006. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) – Universidade Federal Fluminense
- FERREIRA, Camilla dos Santos. Humor e interação na HQ humorística. In: *Cadernos de Letras da UFF*. Niterói: UFF, n. 37, p. 69-83, 2008.
- \_\_\_\_\_. *A história em quadrinhos humorística na aula de língua estrangeira*. Niterói, 2006. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) – Universidade Federal Fluminense.
- \_\_\_\_\_. Um exemplo de como ensinar língua estrangeira e refletir sobre o golpe de 64. In: *Línguas & Letras*. Cascavel: EDIUNIOESTE, vol. 6, nº 10, p. 129-143, 1. sem. 2005.
- FIORIM, José Luiz. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, Beth (org). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. 1. ed., 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2008. p. 161-194.
- FLORES, Onici. *A leitura da charge*. Canoas : Ed. Ulbra, 2002.
- FRESNAULT-DERUELLE, Pierre. La langue des bandes dessinées et leur contenu culturel. IN : *Le Français dans le Monde*, Paris, n. 98, p. 14-24, julho-agosto 1973.

\_\_\_\_\_. *La bande dessinée*. Paris: Hachette, 1972.

\_\_\_\_\_. Le verbal dans les bandes dessinées. In : *Communications*. Paris: Editions du Seuil, n. 15, p. 145-160, 2. sem.1970.

FREUD, Sigmund. Os chistes e sua relação com o inconsciente. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. Original em alemão. Tradução do alemão e do inglês sob a direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996, vol VIII.

GENETTE, Gérard. *Seuils*. Paris: Editions du Seuil, 1987.

GIMENEZ MENDO, Anselmo. *História em quadrinhos: impresso vs. Web*. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

GOFFMAN, Erving. A elaboração da face. Uma análise dos elementos rituais da interação social. Tradução de Jane Russo In: FIGUEIRA, Sérvulo Augusto. (org.). *Psicanálise e ciências sociais* Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1980. p. 76-114 (Série Psicologia e Psicanálise)

\_\_\_\_\_. "Footing". Tradução de Beatriz Fontana. In : RIBEIRO, Branca Telles & GARCEZ, Pedro M. *Sociolinguística interacional*. Rio de Janeiro, Loyola, 2002. p. 107-148.

GRICE, HP. Lógica e conversação. Tradução de João Wanderley Geraldi In: DASCAL, M. (org). *Pragmática, problemas, críticas, perspectivas*. Vol IV, p. 81-103, Campinas: IEL, 1982.

GROENSTEEN, Thierry. *La Bande Dessinée en France – Considération sur un art populaire et méconnu*. Paris: Ministère des Affaires étrangères, 1998.

GUMPERZ, John. Convenções de contextualização. Tradução de José Luiz Meurer e Ciciane Heberle. In: RIBEIRO, Branca Telles & GARCEZ, Pedro M. *Sociolinguística interacional*. Rio de Janeiro, Loyola, 2002. p. 149-182.

IANNONE, Leila Rentroia; IAONNE, Roberto Antonio. *O mundo das histórias em quadrinhos*. São Paulo: Moderna, 1994. (Coleção desafios)

INNOCENTE, Lenaide G. *A tira em quadrinhos no Jornal do Brasil e no Diário Catarinense: um estudo de gênero*. Tubarão, 2005. Dissertação (Mestrado em Ciências da Linguagem) – UNISUL. Disponível em: [http://busca.unisul.br/pdf/79925\\_Lenaide.pdf](http://busca.unisul.br/pdf/79925_Lenaide.pdf) (último acesso em 03/02/2010, às 10h18)

IQUE; AROEIRA. O processo de criação das charges. In: AZEREDO, José Carlos de (org). *Letras e comunicação: uma parceria no ensino de língua portuguesa*. Petrópolis: Vozes, 2001, p. 151-171. (Mesa redonda)

JUBRAN, Clélia Cândida Abreu Spinardi. Apresentação. In: ROMUALDO, Edson Carlos. *Charges jornalística: intertextualidade e polifonia: um estudo das charges da Folha de S. Paulo*. Maringá: Eduem, 2000, p. 1-3.

- JÚDICE, Norimar. Seleção e abordagem de fotografias cartuns e quadrinhos no ensino da língua e da cultura do Brasil para estrangeiros. IN: \_\_\_\_\_ *Ensino da Língua e da cultura do Brasil para estrangeiros*. Niterói, Intertexto, 2005.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. L'humour au quotidien. In: MERLO, P. *L'humour hispanique*. Lyon: Le Grima, s/d, p. 17-40.
- \_\_\_\_\_. *Análise da conversação: princípios e métodos*. Tradução de Carlos Piovezani Filho. São Paulo: Parábola Editorial, 2006. (Na ponta da língua; 16)
- \_\_\_\_\_. *Os atos de linguagem no discurso*. Tradução de Fernando Afonso de Almeida e Irene Ernest Dias. Niterói, EdUFF, 2005.
- KOCH, Ingedore G. Villaça. *Desvendando os segredos do texto*. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2006.
- \_\_\_\_\_. *O texto e a construção dos sentidos*. 8. ed. São Paulo: Contexto, 2005
- \_\_\_\_\_. *Introdução à linguística textual*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. (Coleção texto e linguagem.)
- KOCH, Ingedore G. Villaça; BENTES, Anna Cristina & CAVALCANTE, Mônica Magalhães. *Intertextualidade: diálogos possíveis*. 2. Ed. São Paulo: Cortez, 2008.
- KOCH, Ingedore Villaça; ELIAS, Vanda Maria. *Ler e compreender: os sentidos do texto*. 2.ed., 2ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2008.
- KRISTEVA, Julia *Introdução à semanálise*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974. (Coleção Debates)
- LINS, Maria da Penha P. *A construção do humor em tiras de quadrinhos: uma análise de alinhamentos e enquadres em Mafalda*. Rio de Janeiro, 1997. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.
- LORENZ, Rozeméri. *A pluriisotopia na construção dos textos humorísticos*. Passo Fundo: Ed. Universidade de Passo Fundo, 2006.
- MÁXIMO, M.; JÚDICE, N. P. M. O Brasil dos cariocas na série Gente Fina. In: *Revista Língua e Literatura*. n. 16, 2009. Disponível em: [http://www.fw.uri.br/publicacoes/linguaeliteratura/artigos/n16\\_9.pdf](http://www.fw.uri.br/publicacoes/linguaeliteratura/artigos/n16_9.pdf) (último acesso em 01 de abril de 2010, às 19h20)
- MCCLOUD, Scott. *Reinventando os quadrinhos*. Tradução de Roger Maioli. São Paulo: M. Books, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Desvendando os quadrinhos*. Tradução de Helcio de Carvalho e Marisa do Nascimento Paro. São Paulo: M. Books, 2005.



- MACHADO, Anna Rachel. A perspectiva interacionista sociodiscursiva de Bronckart. In: MEURER, J. L.; BONINI, Adair; MOTTA-ROTH, Désirée (orgs). *Gêneros: teorias, métodos, debates*. São Paulo: Parábola Editorial, 2005. p. 237-259. (Língua[gem]; 14)
- MACHADO, Irene. Gêneros discursivos. In: BRAIT, Beth. *Bakhtin: conceitos-chave*. 4. ed., 2ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2008. p. 151-166.
- MAINGUENEAU, Dominique. *O discurso literário*. Tradução de Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Análise de textos de comunicação*. Tradução de Cecília P. de Souza-e-Silva e Décio Rocha. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2004.
- MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Produção textual, análise de gêneros e compreensão*. São Paulo: Parábola Editorial, 2008. (Educação linguística; 2)
- \_\_\_\_\_. Gêneros textuais: definição e funcionalidade. In: DIONÍSIO, Angela Paiva; MACHADO, Anna Rachel; BEZERRA, Maria Auxiliadora (orgs). *Gêneros Textuais & Ensino*. 4. ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005. p. 19-36.
- MARSADIÉ, B.; SAINT-PÉRON, R. "Exploitation pédagogique des bandes dessinées de la presse des jeunes français." In: *Le Français dans le Monde*, Paris, n. 98, julho-agosto 1973.
- MAXIMO PEREIRA, Milena. *Tirinhas Gente Fina: análise sócio-semiótica para abordagem do ensino de Português do Brasil para Estrangeiros (PBE)*. Niterói, 2009. Dissertação. (Mestrado em Letras) – Universidade Federal Fluminense. Disponível em: [http://www.btdt.ndc.uff.br/tde\\_busca/arquivo.php?codArquivo=3246](http://www.btdt.ndc.uff.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=3246) (último acesso em 01 de abril de 2010, às 19h25)
- MENDONÇA, João Marcos Parreira. *Traça traço quadro a quadro: a produção de histórias em quadrinhos no ensino de Arte*. Belo Horizonte: C/Arte, 2008. (Coleção Arte e Ensino)
- MENDONÇA, Márcia Rodrigues de Souza. Um gênero quadro a quadro: a história em quadrinhos. In: DIONÍSIO, Angela Paiva; MACHADO, Anna Rachel; BEZERRA, Maria Auxiliadora (orgs). *Gêneros Textuais & Ensino*. 4. ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005. p. 194-207.
- METZ, Christian. Au-delà de de l'analogie, l'image. In: *Communications*. Paris: Editions du Seuil, n. 15, p. 1-10, 2. sem.1970a.
- \_\_\_\_\_. Images et pédagogie. In: *Communications*. Paris: Editions du Seuil, n. 15, p. 162-168, 2. sem.1970b.
- MEURER, José Luiz. Uma dimensão crítica do estudo de gêneros textuais. In: MEURER, José Luiz; MOTTA-ROTH Désirée (orgs). *Gêneros textuais e práticas discursivas: subsídios para o ensino da linguagem*. Bauru, SP: EDUSC, 2002. p. 17-30. (Coleção Sigmum)

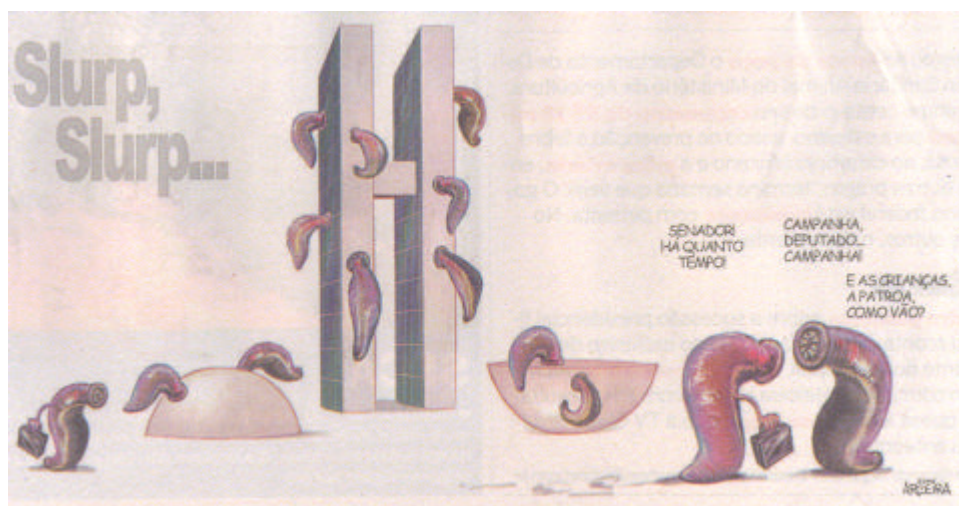
- MORIN, Violette. Le dessin humoristique. In :*Communications*. Paris: Editions du Seuil, n 15, p. 110-131, 2. sem.1970.
- \_\_\_\_\_. A historieta cômica. In: BARTHES, Roland et. al. *Análise estrutural da narrativa*. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. 5. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008, p. 182-209.
- NOBRE, Altair. (Edição e seleção). *40 anos de humor: a história contada pelos chargistas e humoristas do Zero Hora desde 1964*. Porto Alegre: RBS Publicações, 2004.
- OLIVEIRA, Maria Lilia Simões. Charge: imagem e palavra numa leitura burlesca do mundo. In: AZEREDO, José Carlos de (org.). *Letras & Comunicação: uma parceria no ensino de língua portuguesa*. Petrópolis,RJ: Vozes, 2001, p. 265-276.
- PEETERS, Benoît. *La bande dessinée*. Évreux: Flammarion,1993.
- PINHEIRO, Najara Ferrari. A noção de gênero para análise de textos midiáticos. In: MEURER, José Luiz; MOTTA-ROTH Désirée (orgs). *Gêneros textuais e práticas discursivas: subsídios para o ensino da linguagem*. Bauru, SP: EDUSC, 2002. p. 259-290. (Coleção Sigmum)
- POSSENTI, Sírio. Estereótipos e identidade: o caso da piadas. In: *Gragoatá*. Niterói: EdUFF, n. 11, p. 227-240, 2. sem.2001.
- \_\_\_\_\_. *Os humores da língua: análises linguísticas de piadas*. Campinas, SP: Mercado das Letras, 1998.
- QUINO. *Quanta bondade*. Tradução de Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Que gente má*. Tradução de Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Toda Mafalda*. Tradução de Monica Stahel M. da Silva et. al. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- RAMOS, Paulo Eduardo. *A leitura dos quadrinhos*. São Paulo: Contexto, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Os quadrinhos chegaram à escola. E agora*. Trabalho apresentado no "Encontro Internacional de Texto e Cultura, 2008, Fortaleza. (Texto fornecido pelo autor)
- \_\_\_\_\_. *Tiras cômicas e piadas: duas leituras, um efeito de humor*. São Paulo, 2007. Tese (Doutorado em Filologia em Língua Portuguesa). Universidade de São Paulo. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8142/tde-04092007-141941/> (último acesso em 15/04/09, às 21h10min)
- \_\_\_\_\_. Os quadrinhos em aulas de Língua Portuguesa. In: RAMA, Angela; VERGUEIRO, Waldomiro (orgs). *Como usar as histórias em quadrinhos na sala de aula*. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2006, p. 65-86. (Coleção Como usar na sala de aula)
- RODRIGUES, Rosangela Hammes. Os gêneros do discurso na perspectiva dialógica da linguagem: a abordagem de Bakhtin. In: MEURER, J. L.; BONINI, Adair; MOTTA-

- ROTH, Désirée (orgs). *Gêneros: teorias, métodos, debates*. São Paulo: Parábola Editorial, 2005. p. 152-183. (Língua[gem]; 14)
- ROJO, Roxane. Gêneros do discurso e gêneros textuais: questões teóricas e aplicadas. In: MEURER, J. L.; BONINI, Adair; MOTTA-ROTH, Désirée (orgs). *Gêneros: teorias, métodos, debates*. São Paulo: Parábola Editorial, 2005. p. 184-207. (Língua[gem]; 14)
- ROMUALDO, Edson Carlos. *Charge jornalística: intertextualidade e polifonia: um estudo de charges da Folha de São Paulo*. 1. reimp. Maringá: EDUEM, 2000.
- \_\_\_\_\_. Para ler a caricatura, o cartum e a charge. In: PELEGRINI, Sandra; ZANIRATO, Sílvia Helena (orgs). *Dimensões da imagem: abordagens teóricas e metodológicas*. Maringá: Eduem, 2005, p. 167-192.
- ROSAS, Marta. *Tradução de humor: transcriando piadas*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002.
- RUNGE, A & SWORD, J. *La bande dessinée satirique dans la classe de français langue étrangère*. Paris: CLE International, 1987
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia*. 8. ed. São Paulo: Ática, 2007. (Série Princípios)
- SILVA, José Ricardo da. *A leitura do gênero tira de humor em uma perspectiva enunciativa*. Niterói, 2007. Tese (Doutorado em Estudos de Linguagem). Universidade Federal Fluminense.
- SILVA, Nadilson Manoel da. *Fantasia e cotidiano nas histórias em quadrinhos*. São Paulo: Annablume; Fortaleza: Secult, 2002.
- TANNEN, Deborah & WALLAT, Cynthia. Enquadres interativos e esquemas de conhecimento em interação. Tradução de Parmênio Camurça Citó. In: RIBEIRO, Branca Telles & GARCEZ, Pedro M. *Sociolinguística interacional*. Rio de Janeiro, Loyola, 2002. p. 183-214.
- TEIXEIRA, Luiz Guilherme Sodré. *Sentidos do humor, trapaças da razão: a charge*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2005 (Coleção FCRB, Série Estudos; 2)
- TODOROV, Tzvetan. *Mikhail Bakhtine: le principe dialogique*. Paris: Éditions du Seuil, 1981.
- VALENTE, André. Aspectos semânticos em charges e cartuns. In: AZEREDO, José Carlos de (org.). *Letras & Comunica o: uma parceria no ensino de língua portuguesa*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001, p. 138-150.
- VERGUEIRO, Waldomiro. Uso das HQs no ensino. In: RAMA, Angela; VERGUEIRO, Waldomiro (orgs). *Como usar as histórias em quadrinhos na sala de aula*. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2006a, p. 7-30 (Cole o Como usar na sala de aula)
- \_\_\_\_\_. Linguagem dos quadrinhos: uma 'alfabetiza o' necessária. In: RAMA, Angela; VERGUEIRO, Waldomiro (orgs). *Como usar as histórias em quadrinhos na sala de aula*. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2006b, p. 31-64 (Cole o Como usar na sala de aula)

- VERÓN, Eliseo. L'analogique et le contigu (Note sur les codes non digitaux). ECO, Humberto. Sémiologie des messages visuels. In :*Communications*. Paris: Editions du Seuil, n. 15, p. 52-69, 2. sem.1970.
- VILELA, Túlio. Os quadrinhos na aula de História. In: RAMA, Angela; VERGUEIRO, Waldomiro (orgs). *Como usar as histórias em quadrinhos na sala de aula*. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2006, p. 105-130 (Coleção Como usar na sala de aula).
- WILSON, Victoria. Motivações pragmáticas. In: MARTELOTTA, Mário Eduardo. *Manual de linguística*. 1. ed., 2ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2009, p. 87-110.
- WATTERSON, Bill. *O mundo é mágico: as aventuras de Calvin & Haroldo*. Tradução de Luciano Vieira Machado. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2007

## ANEXOS

### - CHARGES DE AROEIRA



O dia 27/06/2006.



O Dia, 25/07/2006.

TÁ COM DÓ?



O Dia, 18/07/2007.



O Dia, 21/07/2007.



O dia, 22/07/2007.





O Dia, 25/07/2007.

**ELES VÃO FICAR...**



O Dia, 01/08/2007.

**INOCENTE**



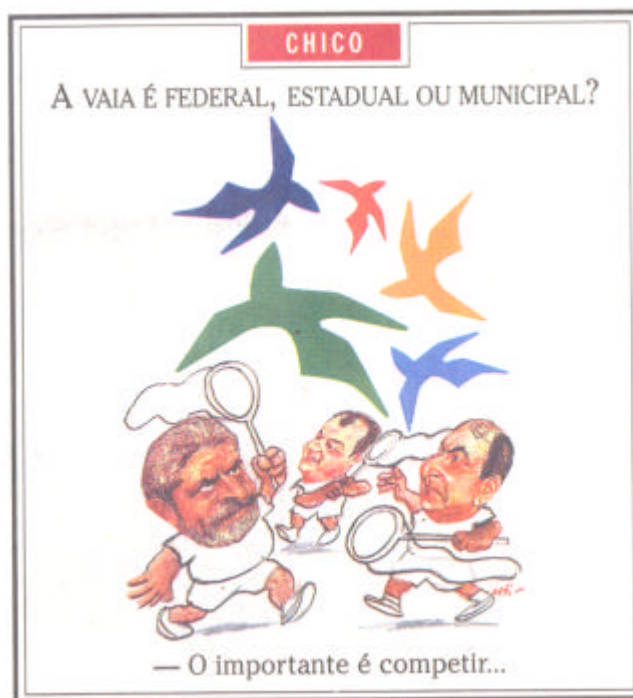
O Dia, 04/08/2007.



O dia 07/08/2007.



- CHARGES DE CHICO CARUSO



O Globo, 16/07/2006.



O Globo, 20/07/2006.



O Globo, 26/07/2006.



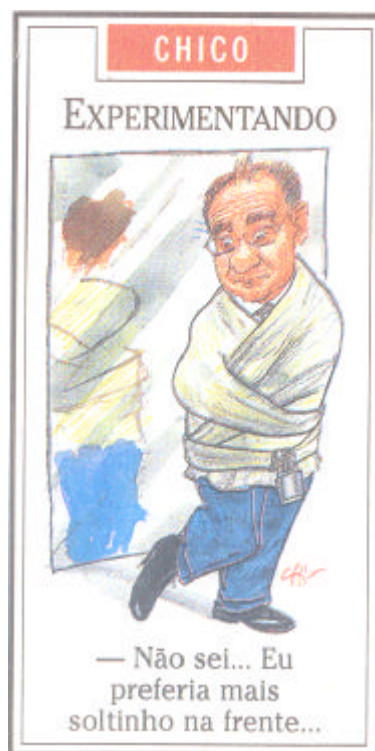
O Globo, 27/07/2006.



O Globo, 13/07/2007.



O Globo, 14/07/2007.



O Globo, 15/07/2007.



O Globo, 18/07/2007



O Globo 19/07/2007.





O Globo, 22/07/2007.



O Globo, 23/07/2007.

CHICO

TEMPOS DE APAGÃO, RETRATO EM PRETO-E-BRANCO



— Dá uma luz aí, companheiro...

O Globo, 25/07/2007.

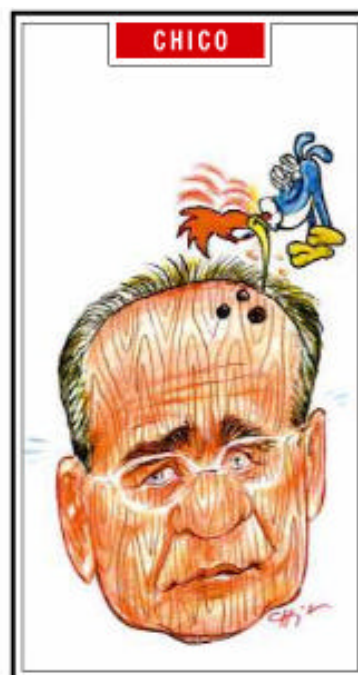
E DECOLANDO  
DA PISTA  
PRINCIPAL DE  
CONGONHAS...



O Globo, 28/07/2007.



O Globo, 01/08/2007.



O Globo, 08/08/2007.





O Globo, 10/08/2007.

- CHARGES DE IQUE



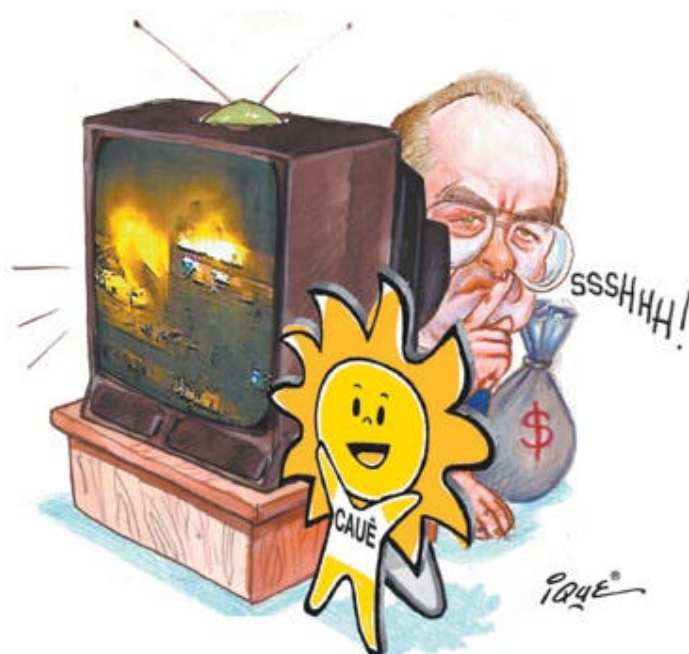
Jornal do Brasil, 14/07/2007.



Jornal do Brasil, 17/07/2007.



Jornal do Brasil, 21/07/2007.



Jornal do Brasil, 24/07/2007.



Jornal do Brasil, 01/08/2007.



Jornal do Brasil, 07/08/2007.

- CHARGE DE JAGUAR



Jornal do Brasil, 30/07/2007



- CHARGES DE LEONARDO



Extra, 15/07/2007.



Extra, 16/07/2007.

RENAN COMPANHEIRO



Extra, 19/07/2007.

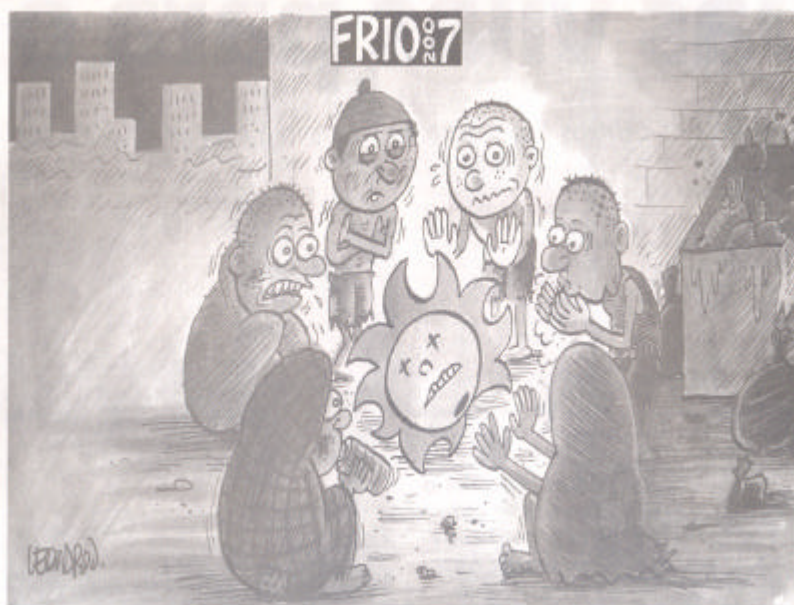
PAPO CABEÇA



Extra, 26/07/2007.



Extra, 27/07/2007.



Extra, 01/08/2007.





Extra, 02/08/2007.



Extra, 05/08/2007.



Extra, 09/08/2007.



Extra, 11/08/2007.

CLIMA CADA VEZ MAIS TENSO



Extra, 12/08/2007.

- CHARGES DE LIBERATI

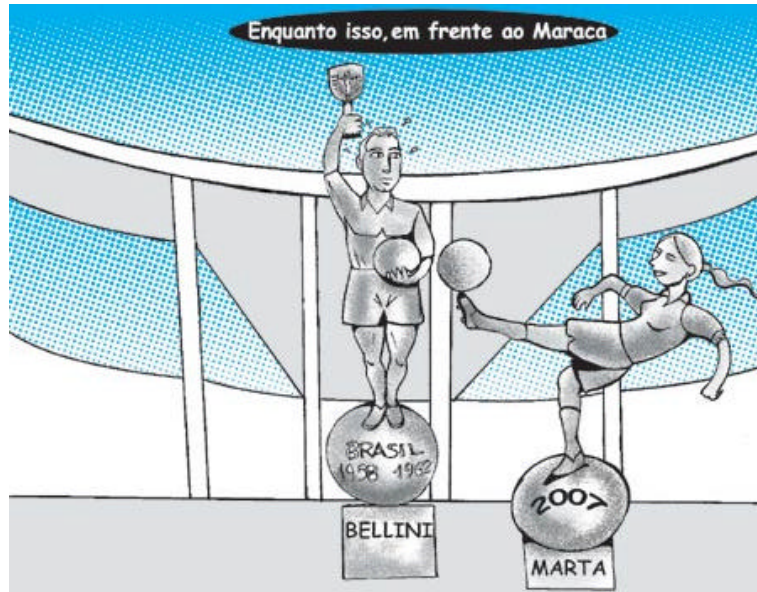


Jornal do Brasil, 23/07/2007.

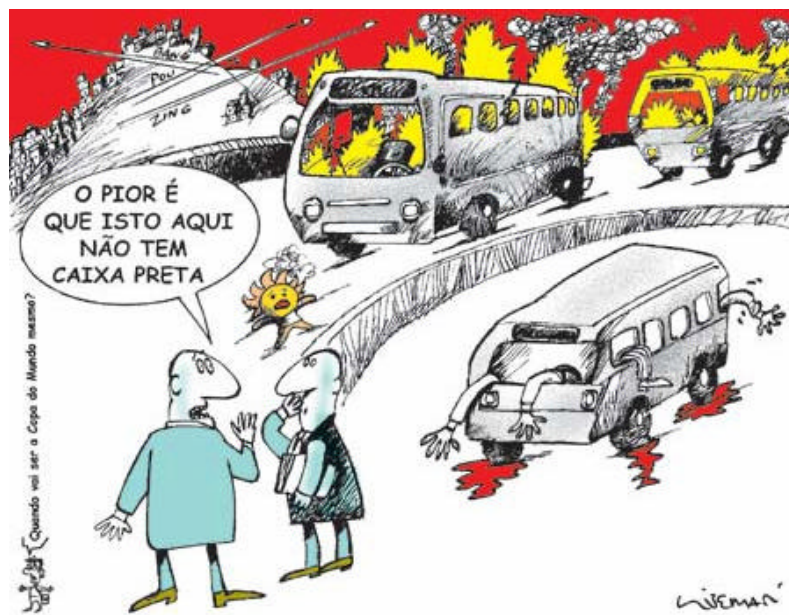


Jornal do Brasil, 26/07/2007.





Jornal do Brasil, 27/07/2007.



Jornal do Brasil, 02/08/2007.



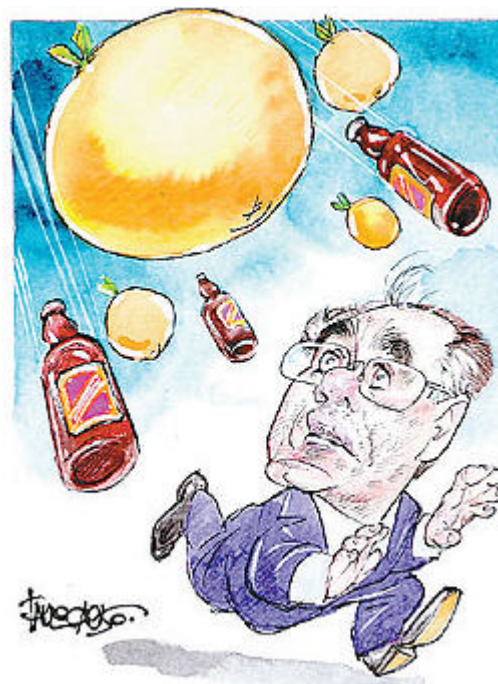
- CHARGES DE PAULO CARUSO



Jornal do Brasil, 24/07/2007.



Jornal do Brasil, 02/08/2007.



Jornal do Brasil, 09/08/07.





# 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](#)