



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Ingrid de Nonno Ishihara

**A construção do humor em tiras cômicas em perspectiva semântico-
discursiva: entre o verbal, o visual e o verbo-visual**

Rio de Janeiro

2022

Ingrid de Nonno Ishihara

A construção do humor em tiras cômicas em perspectiva semântico-discursiva: entre o verbal, o visual e o verbo-visual



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Língua.

Orientador: Prof. Dr. André Crim Valente

Rio de Janeiro

2022

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

I79	<p>Ishihara, Ingrid de Nonno. A construção do humor em tiras cômicas em perspectiva semântico-discursiva: entre o verbal, o visual e o verbo-visual / Ingrid de Nonno Ishihara. – 2022. 137 f.: il.</p> <p>Orientador: André Crim Valente. Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.</p> <p>1. Humorismo ilustrado - Teses. 2. Língua portuguesa – Aspecto verbal – Teses. 3. Comunicação não-verbal - Teses. 4. Comunicação visual – Teses. 5. Semântica – Teses. 6. Cômico – Teses. I. Valente, André Crim. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.</p> <p>CDU 741.5</p>
-----	--

Bibliotecária: Mirna Lindenbaum. CRB7 4916

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Ingrid de Nonno Ishihara

A construção do humor em tiras cômicas em perspectiva semântico-discursiva: entre o verbal, o visual e o verbo-visual

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Língua.

Aprovada em 01 de fevereiro de 2022.

Banca examinadora:

Prof. Dr. André Crim Valente (Orientador)
Instituto de Letras – UERJ

Prof^a. Dra. Fabiana dos Anjos Pinto.
Colégio Pedro II.

Prof. Dr. Marcelo Gomes Beauclair
Instituto de Letras – UERJ

Rio de Janeiro

2022

DEDICATÓRIA

Este trabalho é dedicado à memória de Vivian Alverga-Wyler de Nonno.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, professor doutor André Crim Valente pelo apoio constante, o fornecimento de materiais indispensáveis ao desenvolvimento da pesquisa e por toda a disponibilidade em ouvir e indicar caminhos.

À professora Fabiana dos Anjos pela leitura atenta, crítica crucial para o aperfeiçoamento do trabalho.

Ao professor Marcelo Beauclair pelas críticas construtivas e fornecimento de material valioso ao desenvolvimento da pesquisa.

À professora Tania Maria Nunes de Lima Câmara por me atender altas horas da madrugada e me socorrer quando precisei.

À minha amiga e parceira de trabalho Isabela Gouvêa não só pela generosa contribuição de material para o trabalho como por todo o carinho e consideração que sempre teve comigo. À Eliana Bomfim, Kelly Tarjano e Maria Elisa por todo apoio durante o processo.

Aos meus rapazes, Pipo e Inácio, que souberam acolher minhas angústias e desculpar faltas.

À Leila e Natasha por serem minha rede de apoio sempre.

À minha mãe por me lembrar sobre limites e sem querer me fazer ir além deles.

A todos os meus tios e primos que sempre torceram e rezaram por mim.

Aos colegas de vida acadêmica por suas contribuições na forma de interações, de fornecimento de materiais e de sugestões: Vívian Pereira, Alexandre Henrique dos Santos, Carla Caputo, Helena Langoni, Ana Carolina Nóbrega, Maria da Penha das Vestes, Suelen Moutinho, Jéssica Couto, Rodrigo de Souza, Luisa Barreto, Mariana Manhães, Leonardo Bezerra, Luana Vianna, Leonardo Silva, Luciana de Araújo, Tânia Regina Fernandes e Júlio Souza.

Por último, mas não menos importante a Deus, à Nossa Senhora e todos os anjos e santos que foram invocados durante todo o processo de produção dessa dissertação. Sem eles não teria conseguido ir adiante.

O humor faz pelos adultos o que a brincadeira faz pelas crianças[...]

Terry Eagleton

Melhor é de risos que de lágrimas escrever porque o riso é a marca do homem.

Rabelais.

RESUMO

ISHIHARA, Ingrid de Nonno. *A construção do humor em tiras cômicas em perspectiva semântico-discursiva: entre o verbal, o visual e o verbo-visual*. 2022. 137 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

No presente estudo, o humor é visto como previsto pelo contrato de comunicação do gênero textual tiras cômicas e é construído com base no mecanismo da bissociação descrito como a mudança de sentido do modo sério para o não sério, levado a cabo por um gatilho que pode ser verbal ou não verbal. O objetivo fundamental do presente estudo é descrever os gatilhos responsáveis pela reversão do sentido nas tiras que constituem nosso corpus, verificando qual linguagem, entre verbal, não verbal e verbo-visual, predomina na construção do humor. Levamos em conta nessa descrição a participação dos aspectos semânticos. Algumas vezes, a chave para a reversão está na relação semântica das palavras. Além disso, interessa-nos a apreensão do humor, por isso nos inspiramos nas categorias classificatórias de Travaglia e Charaudeau na condução da análise.

Palavras-chave: Humor. Linguagem verbal e não verbal. Tiras cômicas. Mudança de scripts.

ABSTRACT

ISHIHARA, Ingrid de Nonno. *The construction of humor in comic strips in a semantic-discursive perspective: between the verbal, the visual and the verb-visual*. 2022. 137 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

In the present study, humor is foreseen by the communication contract of the comic strips textual genre and is constructed based on the mechanism of bissociation described as the change of meaning from serious to non-serious, carried out by a trigger that can be verbal or non-verbal. Our main objective is to describe the causes responsible for the reversal of meaning in the strips that make up our corpus, verifying which language, between verbal, non-verbal and verbal-visual, predominates in the construction of humor. We take into account in this description the participation of semantic aspects. Sometimes the key to reversal is in the semantic relationship of words. Furthermore, we are interested in the apprehension of humor, which is why we were inspired by the classificatory categories of Travaglia and Charaudeau in conducting the analysis.

Keywords: Humor. Verbal and non-verbal language. Comic strips. Scripts change.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1-	Tira da série <i>Piratas do Tietê</i> de Laerte publicada em 09/06/2020	18
Figura 2-	Tira da série <i>Não há nada acontecendo</i> de André Dahmer publicada em 11/06/2020.....	19
Figura 3-	Tira da série <i>A vida como ela yeah</i> de Adão Iturrusgarai publicada em 10/04/2020.....	20
Figura 4-	Tira da série <i>Péssimas influências</i> de Estela May publicada em 07/05/2020.....	22
Figura 5 -	Tira da série <i>Piratas do Tietê</i> de Laerte, intitulada Há pouca elipse V. III publicada em 01/05/2020.....	24
Figura 6 -	Tira da série <i>A vida como ela yeah</i> de Adão Iturrusgarai publicada em 26/06/2020.....	25
Figura 7 -	Tira da <i>Piratas do Tietê</i> de Laerte, intitulada Há pouca elipse V. I de Laerte publicada em 29/04/2020.....	27
Figura 8 -	Tira da série <i>Viver dói</i> de Fabiana Langona publicada em 08/04/2020....	31
Figura 9 -	Tira da série <i>A vida como ela yeah</i> de Adão Iturrusgarai publicada em 13/08/2020.....	33
Figura 10 -	Tira da série <i>A vida como ela yeah</i> de Adão Iturrusgarai publicada em 09/04/2020.....	37
Figura 11 -	Tira da série <i>Não há nada acontecendo</i> de André Dahmer publicada em 08/08/2020	39,76
Figura 12 -	Figura retirada de Mello (2012) que representa o desdobramento das instâncias enunciativas.....	40
Figura 13 -	Tira da série <i>Níquel Náusea</i> de Fernando Gonsales publicada em 25/04/2020.....	42
Figura 14 -	Tira da série <i>Bom Emir, o monstro de Zazanov</i> de André Dahmer publicada em 09/05/2020.....	43
Figura 15 -	Tira da série <i>Viver dói</i> de Fabiana Langona publicada em 21/08/2020....	47
Figura 16 -	Tira da série <i>A vida como ela yeah</i> de Adão Iturrusgarai publicada em 03/06/2020.....	49, 79
Figura 17 -	Tira da série <i>Daiquiri</i> de Caco Galhardo publicada em 22/08/2020.....	53

Figura 18 - Tira da série <i>A vida como ela yeah</i> de Adão Iturrusgarai publicada em 23/08/2020.....	54
Figura 19 - Tira da série <i>A vida como ela yeah</i> de Adão Iturrusgarai publicada em 24/05/2020.....	55
Figura 20 - Tira da série <i>Não há nada acontecendo</i> de André Dahmer publicada em 19/08/2020.....	56
Figura 21 - Tira da série <i>A vida como ela yeah</i> de Adão Iturrusgarai publicada em 25/07/2020.....	57
Figura 22 - Tira da série <i>Níquel Náusea</i> de Fernando Gonsales publicada em 23/06/2020.....	58
Figura 23 - Tira da <i>Piratas do Tietê</i> de Laerte, intitulada Augusto, o busto. Parte I de Laerte publicada em 31/07/2020.....	62
Figura 24 - Modelo esquemático da relação triádica da <i>mise en scène</i> do ato humorístico.....	65
Figura 25 - Tira da série <i>Níquel Náusea</i> de Fernando Gonsales publicada em 11/04/2020.....	66
Figura 26 - Tira da série <i>Bom Emir, o monstro de Zazanov</i> de André Dahmer publicada em 30/05/2020.....	67
Figura 27 - Capa do semanário <i>Charlie Hebdo</i> extraída da revista Exame.....	69
Figura 28 - Tira da <i>Piratas do Tietê</i> de Laerte, intitulada Augusto, o busto. Parte IV de Laerte publicada em 04/08/2020.....	75
Figura 29 - Tira da série <i>A vida como ela yeah</i> de Adão Iturrusgarai publicada em 24/06/2020.....	77
Figura 30 - Apresentação da página do caderno Ilustrada do jornal digital a <i>Folha de São Paulo</i> acessada dia 04/01/2022.....	81
Figura 31 - Apresentação da página do caderno Ilustrada do jornal digital a <i>Folha de São Paulo</i> , aba quadrinhos acessada dia 04/01/2022.....	82
Figura 32 - Capa do jornal impresso <i>Extra</i>	86
Figura 33 - Charge de Claudio Mor publicada na <i>Folha de São Paulo</i> em outubro do mesmo de 2021.....	87
Figura 34 - Charge da série <i>Gente fina</i> de Bruno Drummond.....	88
Figura 35 - Tira da série <i>Daiquiri</i> de Caco Galhardo publicada em 26/04/2020.....	92

Figura 36 - Tira da série <i>A vida como ela yeah</i> de Adão Iturrusgarai publicada em 22/05/2020.....	93
Figura 37 - Figura retirada do site: http://www.rio.rj.gov/dlstatic/10112/4244799/4244799/4104860_NJM_1.BIM_ALUNO_2.0.1.3..pdf Acessado em 19/10/2021.....	95
Figura 38 - Tira da série <i>Níquel Náusea</i> de Fernando Gonsales publicada em 21/05/2020.....	98
Figura 39 - Tira da série <i>Viver dói</i> de Fabiana Langona publicada em 23/04/2020....	98
Figura 40 - Tira da série <i>Níquel Náusea</i> de Fernando Gonsales publicada em 18/07/2020.....	101
Tabela 1 - Tipos de gatilhos.....	104
Figura 41 - Tira da <i>Piratas do Tietê</i> de Laerte, publicada em 02/07/2020.....	105
Figura 42 - Tira da série <i>A vida como ela yeah</i> de Adão Iturrusgarai publicada em 21/08/2020.....	106
Figura 43 - Tira da série <i>A vida como ela yeah</i> de Adão Iturrusgarai publicada em 02/06/2020.....	107
Figura 44 - Tira da série <i>Níquel Náusea</i> de Fernando Gonsales publicada em 03/04/2020.....	108
Figura 45 - Tira da série <i>A vida como ela yeah</i> de Adão Iturrusgarai publicada em 13/05/2020.....	110
Figura 46 - Tira da série <i>A vida como ela yeah</i> de Adão Iturrusgarai publicada em 05/04/2020.....	111
Figura 47 - Tira da série <i>A vida como ela yeah</i> de Adão Iturrusgarai publicada em 15/08/2020.....	113
Figura 48 - Tira da série <i>A vida como ela yeah</i> de Adão Iturrusgarai publicada em 20/05/2020.....	114
Figura 49 - Tira da série <i>A vida como ela yeah</i> de Adão Iturrusgarai publicada em 28/05/2020.....	134
Figura 50 - Tira da série <i>Não há nada acontecendo</i> de André Dahmer publicada em 27/06/2020.....	134
Figura 51 - Tira da série <i>A vida como ela yeah</i> de Adão Iturrusgarai publicada em 30/06/2020.....	135

Figura 52 - Tira da série <i>A vida como ela yeah</i> de Adão Iturrusgarai publicada em 12/06/2020.....	135
Figura 53 - Tira da série <i>Níquel Náusea</i> de Fernando Gonsales publicada em 09/07/2020.....	135
Figura 54 - Tira da série <i>Níquel Náusea</i> de Fernando Gonsales publicada em 26/07/2020.....	136
Figura 55 - Tira da série <i>A vida como ela yeah</i> de Adão Iturrusgarai publicada em 03/07/2020.....	136
Figura 56 - Tira da série <i>A vida como ela yeah</i> de Adão Iturrusgarai publicada em 09/07/2020.....	136
Figura 57 - Tira da série <i>A vida como ela yeah</i> de Adão Iturrusgarai publicada em 26/07/2020.....	137
Figura 58 - Tira da série <i>A vida como ela yeah</i> de Adão Iturrusgarai publicada em 11/07/2020.....	137
Figura 59 - Tira da série <i>Níquel Náusea</i> de Fernando Gonsales publicada em 23/08/2020.....	137

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

EUc	eu comunicante
Tui	tu interpretante
Tud	tu destinatário
Eue	eu enunciador
Covid-19	é a junção das palavras (co)rona, (ví)rus, (d)isease, em tradução livre em português ficaria doença do coronavírus
EU'e	eu enunciador do circuito interno da comunicação
TU'd	tu destinatário do circuito interno da comunicação

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	15
1	ASPECTOS SEMÂNTICOS	20
1.1	Polissemia e homonímia	20
1.2	Sinonímia	23
1.3	Antonímia	25
1.4	Paronímia	26
2	A ANÁLISE DO DISCURSO	29
2.1	Semiolinguística	29
2.2	A contribuição de Charaudeau	30
2.2.1	<u>O contrato de comunicação</u>	30
2.2.2	<u>Os elementos internos e externos do contrato de comunicação, os sujeitos da comunicação</u>	32
2.2.3	<u>O duplo processo de semiotização do mundo</u>	35
2.2.4	<u>A situação de enunciação nas tiras cômicas</u>	38
2.2.5	<u>Modos de organização do discurso</u>	41
3	HUMOR, HUMORES	46
3.1	O humor na pós-modernidade	46
3.2	Humor, riso e cômico	47
3.3	Estudos predecessores do humor no campo da linguagem no Brasil e suas contribuições	52
3.4	Concepção de humor neste trabalho	62
3.5	O humor como uma noção genérica	63
3.6	A relação triádica	64
3.7	Procedimentos linguageiros do ato humorístico e seus possíveis efeitos	70
3.8	Os procedimentos discursivos	71
3.9	Os procedimentos discursivos do tipo lógico-semânticos	71
4	A INCOERÊNCIA LOUCA	73
4.1	A incoerência insólita	73
4.2	A incoerência paradoxal	74
4.3	Os procedimentos discursivos do tipo enunciativo	75
4.4	O jogo enunciativo irônico	75

4.5	O jogo enunciativo sarcástico	76
4.6	O jogo enunciativo paródico	77
4.7	Os possíveis efeitos de um ato humorístico	78
4.8	A conviência lúdica	78
4.9	A conviência crítica	79
4.10	A conviência cínica	79
4.11	A conviência de irrisão	80
5	O UNIVERSO DOS QUADRINHOS	81
5.1	Distinção entre cartuns, charges e tiras	81
5.2	Tiras	89
5.3	Quadrinhos: uma linguagem autônoma	91
5.4	Vinheta	92
5.5	Calha ou sarjeta	94
5.6	Balões	94
5.7	Apêndice	95
5.8	Linhas cinéticas e metáforas visuais	96
5.9	O signo verbal nos quadrinhos: onomatopeias, legendas e recordatórios .	97
5.10	Discurso humorístico	100
5.11	Tiras cômicas como representantes do discurso humorístico	100
6	JORNAL: UM SUPORTE PARA MUITOS GÊNEROS	102
7	METODOLOGIA	103
7.1	Por que estudar o humor via tiras cômicas?	103
7.2	Análise e discussão de dados	103
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	117
	REFERÊNCIAS	118
	ANEXOS	121

INTRODUÇÃO

Este estudo foi motivado pela experiência docente, em aulas de Redação, com turmas do sexto ano do Ensino Fundamental, durante leituras de tiras cômicas que revelavam diferentes reações dos alunos. Uns riam, demonstrando compreensão ou suposta compreensão do humor, enquanto outros expressavam dúvida ou mesmo ceticismo em relação ao riso exagerado de outros colegas. Foi em algum momento desses que viajei¹ no tempo e me lembrei de que eu também, no Ensino Médio, tive dificuldades em assimilar o humor em tirinhas. Mais tarde, já na universidade, percebi que as dificuldades de interpretação de um texto de humor estavam ligadas à possibilidade de mais de uma leitura do texto propiciada pelo contraste de significações e quebra de expectativas. A dupla interpretação do texto de humor se torna ainda mais complexa, visto que exige “o acionamento de diversos fatores, uns linguísticos e outros contextuais” (POSSENTI, 1998, p. 52).

Embora as experiências docentes e discentes tenham determinado a escolha do tema e do *corpus*, é importante ressaltar que não utilizamos referencial teórico da Pedagogia e da Língua Portuguesa no âmbito do ensino, mas da descrição da Língua Portuguesa.

O viés teórico prático pode ser vislumbrado na aplicação de conceitos teóricos ao *corpus*. Neste ponto, cumpre esclarecer, no que concerne à metodologia adotada, que o *corpus* foi dividido de acordo com finalidades específicas, ou seja, há os que servem de exemplos ilustrativos da parte teórica e os que serão objeto de análise, lembrando que uma mesma tira pode ter sido usada mais de uma vez para ilustrar conceitos diferentes ao longo da exposição.

Não esquecendo a natureza linguística que nos procede, adotamos como critério à seleção do *corpus* a manifestação de aspectos semânticos da polissemia, da homonímia, da sinonímia, da antonímia e da paronímia. Isso revela outro pré-requisito na constituição do nosso *corpus*: a presença obrigatória da linguagem verbal. Consideramos que os aspectos semânticos participam, algumas vezes decisivamente, na forma de gatilhos verbais que atuam na construção do humor. Essa escolha revela não somente nossa afiliação ao campo dos estudos linguísticos que nos procede, mas também o entendimento de que os aspectos semânticos são recursos largamente explorados nas tiras cômicas para a construção do humor.

¹ Nesse caso, o uso da flexão verbal em primeira pessoa está de acordo com instruções do professor orientador, por ser característica própria da Introdução indicar a trajetória pessoal do autor.

Interessa-nos especialmente o *como se faz rir*, e, desse modo, tentando investigar quais estratégias são mobilizadas para a construção do humor em tiras cômicas,² partimos do pressuposto de que as tiras cômicas são tipos especiais de piada e que sua natureza multimodal pode acionar mais de um mecanismo para constituir o efeito de humor (RAMOS, 2007).

Para a análise do humor nos baseamos nos estudos linguísticos do humor de Sírío Possenti (1999, 2010), inspirado na teoria da bissociação de Raskin, segundo a qual o humor é formulado com base em dois *scripts*, *bona fide* (sério) e *non bona fide* (não sério). A estratégia estaria associada ao ato de exibir o primeiro *script* para, depois, no último quadrinho, revelar o contrário do primeiro. Essa mudança de um *script* para outro é feita na base de um gatilho, um elemento-chave responsável pela reversão do sentido que levaria à interpretação do humor. Sabendo-se que, nas tiras, esse gatilho pode ser verbal ou não verbal, buscamos descrever sua participação na formação de *scripts* (elementos da teoria do humor de Raskin) determinando, ainda, qual linguagem é predominante para a construção do humor no nosso *corpus*. Por meio de um levantamento quantitativo dezenove indicaremos a predominância de um signo ou de outro e, também, sua combinação na constituição do humor.

Não é nossa intenção explicar o sentido das tirinhas, mas explicitar seu funcionamento com base em mecanismos semântico-discursivos, e, para alcançarmos tal objetivo, lançamos mão dos estudos de Travaglia, Possenti, Borba e Charaudeau.

Nosso estudo pretende buscar respostas às seguintes perguntas: sendo o humor traço constitutivo do gênero, que aspectos semânticos o envolvem nas tiras cômicas? Como o efeito do humor é percebido pelo “lado de lá” da instância de recepção dos textos? Considerando-se o traço multimodal, qual linguagem é predominante na construção do humor: a verbal, a visual ou a articulação das duas?

O *corpus* do trabalho foi constituído a partir de um conjunto de 50 tiras cômicas publicadas na edição digital da *Folha de São Paulo*, no caderno de cultura, chamado “Ilustrada”. Foram selecionadas 10 tiras no período de abril a agosto de 2020. Todos os quadrinistas são brasileiros, entre os quais estão Adão Iturrusgarai, Fernando Gonsales, Caco Galhardo, André Dahmer, Fabiane Langona, Estela May e Laerte. Do total, 31 foram usadas para ilustrar conceitos teóricos ao longo da exposição, 19 para a análise quantitativa, a fim de

² Um artigo de RAMOS intitulado *Tira ou tirinha? Um gênero com nome relativamente instável* chama atenção para as maneiras distintas como o gênero é denominado e constata que há uma tendência ao uso da expressão tiras cômicas como sinônima de tiras em geral, é essa que adotaremos ao longo deste trabalho.

apontar a tendência do *corpus* em relação ao uso da linguagem predominante na construção do humor e desse total 5 foram analisadas à luz dos pressupostos teóricos semântico-discursivos.

Espera-se que o estudo possa contribuir para maior compreensão da gênese do humor em tiras envolvendo não só aspectos semânticos como também paralelismos sintáticos além do já mencionado mecanismo da bissociação. Apesar de estar situado ao campo da descrição da língua portuguesa, o professor se beneficiaria de sua leitura uma vez que teria ao seu alcance outras possibilidades de trabalho em sala de aula com o mesmo gênero.

Linhas teóricas do trabalho

Apresentaremos, neste capítulo, as linhas teóricas que serviram de sustentação à análise dos dados, a começar pelas categorias de língua, especificamente a dos aspectos semânticos da polissemia, homonímia, sinonímia, antonímia e paronímia no âmbito da gramática tradicional. Na sequência, dentro do viés discursivo, exploraremos os conceitos da teoria semiolinguística: de contrato de comunicação, elementos internos e externos da comunicação, os sujeitos da comunicação, o duplo processo de semiotização do mundo, a situação de enunciação nas tiras cômicas e os modos de organização do discurso. Neste ponto, cumpre esclarecer que a abordagem adotada no presente estudo parte do reconhecimento de que a interpretação do significado do enunciado num texto é construída pela interface semântico-discursiva.

Iniciamos este capítulo estabelecendo um diálogo com os estudos de Francisco da Silva Borba, para quem os aspectos semânticos são chamados processos semânticos, os quais, por sua vez, são definidos como “as diversas maneiras pelas quais os significados se associam tanto no plano paradigmático como no sintagmático” (BORBA: 1998, p. 231). A seleção do autor para o estabelecimento do diálogo com outros teóricos da mesma área deveu-se à sua relevante contribuição aos estudos do campo do semânticos além de que sua perspectiva se alinha à nossa perspectiva visto que para ele, como para nós, conhecer os processos envolvidos na produção dos sentidos implica considerar as unidades semânticas em dois níveis:

“(i) nível do item lexical, relativamente autônomo do ponto de vista semântico e passível de emprego recorrente” (BORBA, 1998, p. 231)

(ii) “nível dos traços ou elementos mínimos semanticamente pertinentes que se combinam dentro do item lexical” (BORBA, 1998, p. 231).

Para ilustrar o nível (i) tomemos como exemplo a tira a seguir. Observe a ocorrência da forma verbal *acabou*.

Figura 1 - Tira da série *Piratas do Tietê* de Laerte publicada em 09/06/2020



Fonte: LAERTE, 2020.

O emprego do item em cada quadro possui significado autônomo e constante de: faltar, chegar ao fim, admitindo emprego recorrente e, no contexto da tira, combina-se com os sintagmas nominais igualmente autônomos e delimitados morficamente: “a luz”, “a água” e “o tesão” unidos pelo traço semântico não contável. Ressalte-se que considerar o nível lexical não implica desconsiderar o nível das relações semânticas, visto que, segundo o mesmo autor, “o significado das palavras não é isolado, mas formado por feixes ou traços semânticos de modo que sua significação linguística resulta da compatibilidade combinatória de traços” (BORBA, 1996, p. 231).

Em relação à combinação de traços semânticos, observem-se as formas verbais *matar* e *assassinar* adiante.

- 1) O homem assassinou a mãe.
- 2) O homem assassinou o mosquito.
- 3) O homem matou a mãe.
- 4) O homem matou o mosquito.

Entre *assassinar* e *matar*, comumente considerados sinônimos, vê-se uma distribuição diferente; *assassinar* apresenta traço semântico [+ humano], por isso usado obrigatoriamente em contextos em que estão envolvidos seres humanos (1); já a forma *matar* não possui esse traço obrigatório, admitindo, portanto, ampla combinação: (3) e (4). Em (2) há discordância de traços, o que levaria, à primeira vista, a uma anomalia semântica, no entanto, conforme

salienta Francisco Borba, essa anomalia semântica “deve ser colocada sempre em termos relativos porque depende muito do contexto e varia muito segundo as diversas situações de fala”.

Admite-se que o vocabulário é constituído de traços semânticos organizados pela combinação em dois planos: sintagmático e paradigmático. No eixo sintagmático, é fácil perceber a organização do vocabulário estabelecido pela combinação de palavras, as quais estariam ligadas a séries paralelas com nuances de sentido, como se pode observar na Figura 2.

Figura 2 - Tira da série Não há nada acontecendo publicada em 11/06/2020



Fonte: ANDRÉ DAHMER, 2020

A tira da Figura 2 cumpre função comunicativa de crítica ao comportamento do atual presidente Jair Bolsonaro por meio da expressão comparativa “como um bolsonaro”, que adquire, no enunciado, a significação de ausência de maturidade, de inteligência e/ou de juízo na caracterização do verbo “comportar-se”. Admite-se tal associação pela comparação paradigmática com outras expressões de mesmo valor: “como um bebezinho” ou “como uma pessoa sem juízo”, por exemplo, marcadas pejorativamente. A compatibilidade pela semelhança da forma Bolsonaro/bolsonaro autoriza a combinação entre o nome próprio e o mau comportamento, cuja semelhança é produzida por meio da articulação que o enunciado mantém com o contexto sócio-histórico que o produziu, donde se entrevê o próprio posicionamento do artista com relação ao atual governo federal.

Após esse necessário preâmbulo, passemos à delimitação dos aspectos semânticos considerando os dois níveis de análise indicados anteriormente.

1 ASPECTOS SEMÂNTICOS

1.1 Polissemia e homonímia

A linguagem humana é naturalmente polissêmica, conforme observou Borba (1998, p. 234), e isso acontece “porque o signo, tendo caráter arbitrário, não tem valor fixo, realizando-se na fala por associações” (BORBA, 1998, p.234). Fiorin (2011, p. 25) completa, ressaltando que a polissemia é a prova de que a língua não é reflexo do mundo, porque, se assim fosse, cada palavra teria apenas um sentido inscrito na natureza das coisas. Essas asserções definem dois princípios linguísticos gerais: primeiro, que o signo é arbitrário e, segundo que a língua não é reflexo do mundo. Beauclair (2009, p. 29) aponta como origem da polissemia a economia “de entradas lexicais numa língua evitando a exacerbação de termos dentro de um sistema linguístico”.

Em sentido estrito, “a polissemia diz respeito à possibilidade que tem o item léxico de variar de sentido, segundo os diferentes contextos em que pode ocorrer” (BORBA, 1998, p. 234). Lyons (*apud* BEAUCLAIR, 2018, p. 67) acrescenta que, na polissemia, “um único item lexical carrega vários sentidos diferentes, mas relacionados entre si”.

O humor da próxima tira (Figura 3) é construído fundamentalmente pela possibilidade de o verbo ir + SN variar o sentido de acordo com o enunciado em que ocorre.

Figura 3 - Tira da série *A vida como ela yeah* publicada em 10/04/2020



Fonte: ADÃO ITURRUSGARAI, 2020

A expressão “ir à falência”, no primeiro quadro, revela o sentido de mudança de *status* jurídico-econômico; do último quadro, considerando-se o enunciado “Faltou dinheiro para o ônibus”, pode-se depreender que o sentido do verbo, diferentemente do que se pensava, descreve um deslocamento espacial, em que “falência” é o nome do local para onde o personagem não foi em razão da falta de dinheiro para o transporte. O traço semântico de mudança é preservado, configurando, assim, um caso de polissemia.

De acordo com Ullmann (1987, ps. 331- 335) e Borba (1998, ps. 235-236), algumas razões levam ao aparecimento da polissemia:

1) desvio de aplicação: relaciona-se com a expansão do raio de ação de uma palavra, dando margem a possibilidades semânticas subjacentes. Tome-se como exemplo a palavra *levantar* em expressões como: levantar-se da cadeira, levantar um peso, levantar um problema, levantar uma questão etc.;

2) especialização num meio social: o grupo social ou estatuto social orientam o sentido de um vocábulo. Assim, a palavra “operação” para um médico significará uma intervenção cirúrgica; para um militar; uma estratégia que envolve ataque, defesa ou resgate; para um matemático indicará cálculo;

3) linguagem figurada: quando um significado básico se irradia em várias direções. Dessa forma, o significado básico de “olho” com valor de órgão da visão deriva de associações de semelhança em relação à forma (orifício, brilho/opacidade) – olho da agulha, olho d’água, olho de gato, olho de peixe;

4) influência estrangeira: ocorre quando uma forma pode adquirir novo valor semântico por influência de outra língua com a qual mantém estreito contato. Em francês, a palavra *parlement* derivada de *parler*, que significa “fala” e que passou a denotar, em português, assembleia legislativa, parlamento.

Ullmann considera a polissemia e a homonímia tipos de ambiguidades lexicais causadores de plurissignificações. Na primeira, ocorre uma forma para mais de um significado, na segunda, palavras diferentes com mesmo som e grafia possuem significados radicalmente distintos. Borba esclarece que a homonímia está relacionada com a formação do léxico e resulta normalmente de alterações fônicas de formas que levam à identidade de significantes, fenômeno chamado convergência fônica. Em decorrência disso, os homônimos comumente provêm de classes diferentes, mantendo distribuição também diferente.

Figura 4 - Tira da série *Péssimas influências* publicada em 07/05/2020



Fonte: ESTELA MAY, 2020

Na Figura 4, o enunciado “é um saco descobrir que você é um saco” admite como paráfrase: é um aborrecimento descobrir que se é um chato. Nos dois casos, a palavra “saco” é classificada como predicativo, sendo que a primeira é substantivo e a segunda, adjetivo e essa mudança nas categorias gramaticais aponta para a ocorrência de homonímia.

No âmbito dos dois fenômenos, a questão central que se propõe é a incerteza diante de uma forma escrita com dois significados: “tratar-se-ia de uma palavra com diferentes significados (polissemia), ou de palavras diferentes com a mesma forma (homonímia)?” (VALENTE, 2001, p. 139). De acordo com Valente (2001, p. 139), “vários estudos semânticos recorreram à etimologia para diferenciar polissemia de homonímia. Neles se reconhece que é difícil estabelecer a diferença. Lyons chega a sugerir que se deva “deixá-la de lado”. Ocorre que a homonímia, por envolver identidade fônica entre formas que evoluíram com o tempo, caracteriza-se como um fenômeno diacrônico, “sincronicamente, a homonímia é uma polissemia, numa palavra com duas significações” (VALENTE, 2001, p. 139).

Para Borba o desafio que se impõem à classificação entre uma e outra é uma decisão que caberia mais ao juízo do lexicógrafo do que ao do semanticista, cujo interesse se concentra nos valores significativos das formas. Nesse particular, nos alinhamos à postura dos semanticistas na perspectiva de Borba e dessa forma focalizamos as significações das formas sincronicamente, usando para classificar as formas entre homonímia ou polissemia os critérios da distribuição e categorias gramaticais.

1.2 Sinonímia

A maior parte dos semanticistas concorda com a definição de sinonímia como relação de sentido entre itens lexicais caracterizada pela identidade de significação independentemente do contexto em que estejam inseridos, “ou seja, apresentam uma identidade total sob determinadas condições” (BEAUCLAIR: 2018). De acordo com Lyons (*apud* BEAUCLAIR, 2018, p. 67), para que isso ocorra é necessário satisfazer algumas condições, como: 1) todos os sentidos das expressões envolvidas teriam que ser idênticos; 2) as expressões teriam de ser sinônimas em todos os contextos; e 3) teriam que ser semanticamente equivalentes em todas as dimensões do sentido descritivo ou não³ (BEAUCLAIR, 2009, p. 67).

Vocábulos que admitissem essas condições seriam considerados sinônimos perfeitos ou sinônimos absolutos para Lyons (*apud* BEAUCLAIR, 2009, p. 69), no entanto especialistas afirmam que a ocorrência de sinonímia absoluta é muito rara, restringindo-se a contextos profissionais em que o uso vocabular é altamente especializado. As formas sinonímicas convivem por um curto tempo até que somente uma delas é eleita pela frequência de uso.

Para Borba (1998, p. 237) a discussão em torno da existência ou não de sinônimos perfeitos é uma questão menor, uma vez que, “na realidade, há aproximação de sentidos, mas as aplicações são diferentes por diversos motivos: registros, fatores afetivos, interesses estilísticos etc.” (BORBA, 1998, p. 237). Para ele, diferentemente dos outros semanticistas indicados nesta seção, “não há necessidade imperiosa de equivalência em *todos* os contextos; bastam certos contextos (idênticos ou não), mesmo porque, por uma questão de economia, a língua tenderia a eliminar os itens perfeitamente idênticos em todas as situações de uso” (BORBA, 1998, p. 238). Vejamos a sinonímia da Figura 5.

³ Em nota, Beauclair (2018, p. 67) afirma que Lyons distingue o significado entre descritivo, expressivo e social. O primeiro está ligado a declarações que visam a descrever uma situação qualquer. O segundo é caracterizado como uma opinião ou sentimento diante de uma dada situação, chamado também não descritivo. O terceiro relaciona-se com o uso da língua para o estabelecimento de papéis e de relações sociais, tido como instrumento de interação social.

Figura 5 - Tira da série *Piratas do Tietê*, intitulada Há pouca elipse V. III publicada em 01/05/2020



Fonte: LAERTE, 2020

Entre *seguramente* e *certamente* há equivalência de sentido, de tal forma que poderiam ser intercambiáveis no contexto da tira sem prejuízo, ou mesmo alteração, do sentido do texto. O humor na tira decorre do jogo enunciativo irônico em que a sinonímia usada no dizer de uma das personagens não corresponde à sua ação.

A motivação para a sinonímia advém, algumas vezes, da escolha da palavra exata, com vistas à precisão. Num contexto informal, por exemplo, “roubo” e “furto” se equivalem, mas em contextos técnicos, em linguagem técnica ou profissional, como na área policial, o par de palavras assume que ele é portador de um hemangioma em vez de uma bolha com sangue. Isso geraria uma sentidos específicos e por isso é vedado seu intercâmbio. Outras vezes, a escolha de um sinônimo está relacionada com o princípio de adequação vocabular. Imaginemos, por exemplo, um médico falando para o paciente preocupação desnecessária sem maiores repercussões à saúde do paciente. Apesar da equivalência, a escolha em função do interlocutor deve predominar a fim de se evitar ruído na comunicação.

De modo geral, a sinonímia está presa ao uso, às escolhas que o falante faz em função de seus objetivos específicos, e está sujeita a contingências do contexto linguístico em que ocorre. Ademais, dependente de fatores relacionados com concisão, adequação e coesão.

1.3 Antonímia

Valente (2001, p. 140) define antonímia como “emprego de significantes diferentes com significados opostos; apresenta-se como prefixo de sentido negativo (necessário/desnecessário), prefixos de sentido oposto (emigrar/imigrar) ou por meio de heterônimos (claro/escuro)”. De acordo com Palmer (*apud* VALENTE, 2001, p. 140), a antonímia pode apresentar variados graus de oposição e, como exemplo, cita adjetivos como “larga”, que se opõe a “estreita”, e admite gradações como muito larga e mais larga do que outra.

O pesquisador ressalva que, para alguns autores, o binômio “morte” e “vida” não é propriamente uma oposição, mas fases de um processo. O mesmo raciocínio se aplicaria a outros pares, como “chegar” e “partir”, que denotam momentos distintos de um mesmo processo. Beauclair (2009, p. 77), citando Ilari e Geraldi, indica ainda casos em que uma cena é descrita por diferentes pontos de vista, variando de acordo com os sujeitos gramaticais. Assim, “o sujeito de ‘dar’ é a fonte, o sujeito de ‘receber’ é o destinatário, papéis considerados incompatíveis na cena proposta”. Segundo os autores, essa incompatibilidade estaria fundamentada pelo processo da antonímia.

A antonímia, conforme afirma Beauclair (2009, p. 77), é um “procedimento muito comum na construção da linguagem”, o que parece ser especialmente verdadeiro no nosso estudo, visto que o recurso predominou nas tiras.

Na Figura 6, o emprego ocorreu duas vezes.

Figura 6 - Tira da série *A vida como ela yeah* publicada em 26/06/2020



Fonte: ADÃO ITURRUSGARAI, 2020

A antonímia é expressa verbal e heteronimicamente pelas formas pessimista e otimista, revelando o ponto de vista de cada personagem em relação à percepção do volume de água contido num copo. O primeiro (homem) descreve-o como meio cheio, a segunda (mulher), como meio vazio, e essa oposição se dilui porque, do ponto de vista lógico, equivalem-se. O humor da tira explora o jogo antonímico tanto verbal (pessimista/cheio; otimista/vazio) quanto não verbal (o desenho do homem se opõe ao desenho da mulher), cuja função é destacar a regularidade, a qual, por sua vez, é expressa não verbalmente pela repetição do gesto (os personagens estão na mesma posição, segurando um copo da mesma maneira) e da repetição da expressão “de água privatizada” presente nas duas falas, numa clara referência à privatização da CEDAE.

1.4 Paronímia

Ocorre paronímia quando há aproximação fono-ortográfica entre pares de palavras. Sucede, porém, que palavras parecidas na escrita e na pronúncia se distinguem quanto ao significado. É o caso dos pares: 1) infringir/infligir; 2) carro/caro;

Uma única oposição fonética, de traços distintivos entre /r/ e /l/ em (1) e entre /R/ e /r/ em (2), é suficiente para eliminar dúvidas com relação à diferença de significado em cada uma delas. A paronímia ocorre entre palavras cuja oposição entre fonemas é o traço responsável pela distinção do significado das palavras.

Valente (2001) destaca que não se devem confundir parônimos com formas variantes, como bêbado/bêbedo, diferenciar(se)/diferenciar(se), em que não há distinção de significados entre fonemas, e, sim, variação de fonemas que se revezam na escrita. As duas formas são válidas na língua, e uma delas tem maior frequência de uso, o que aponta para tendência ao desaparecimento de uma das formas depois de algum tempo.

O autor faz ainda outra consideração para distinguir homônimos homófonos de parônimos. Nos primeiros existe, pelo menos, uma igualdade, a dos significantes sonoros, enquanto nestes não ocorre uma igualdade. Como exemplo de homônimos homófonos teríamos os pares expiar e espiar e, como parônimos, os pares fragrante e flagrante; emergir e imergir.

Segundo o pesquisador, a paronímia é pouco explorada nos estudos semânticos e ganha menos destaque em relação aos demais aspectos semânticos. No nosso *corpus*, a

paronímia ocorreu uma única vez numa tira da Laerte. Em artigo aqui já citado, a paronímia foi verificada em trabalho da mesma autora. Vejamos, na Figura 7, um exemplo de paronímia combinada com sinonímia.

Figura 7 - Tira da *Piratas do Tietê*, intitulada Há pouca elipse V. I de Laerte publicada em 29/04/2020



Fonte: LAERTE, 2020

Na tirinha da série *Há pouca elipse* destaca-se a reiteração do traço comum do valor de falta de ausência e retirada na sequência textual: desempregada, despejada e despojada. As formas verbais **pejar** e **pojar**, assim como os correlatos substantivos **pejo** e **pojo**, existem na língua, embora em baixa frequência e uso mais restrito se comparada com as formas empregar/empregada/emprego. Para pejo e pojo o dicionário Houaiss registra os seguintes significados:

Pejar: 1) Pôr obstáculos; estorvar, impedir <o lixo no chão pejava a passagem> 2) ocupar certo espaço ou volume; encher carregar <pejou o carro de caixas> <pejava-se de remorsos> 3) envergonhar-se <a reprovação pejou-lhe muito> 4) ficar ressentido; agastar-se <pejou-se com as críticas> 5) ter receio; hesitar <não se pejou de sacar uma arma>.

A paronímia entre despejada e despojada é responsável pela caracterização da personagem, constituindo traço suprasegmental, posto que dado também pela linguagem não verbal: um dos óculos trincados, blusa e calça com furos. A participação da paronímia na designação da personagem é menos destacada em relação à evidente reiteração do valor de falta mencionado anteriormente. A palavra “celular” implícita no enunciado “pelo menos você tem onde apoiar o...” cumpre função coesiva por elipse, o fenômeno que dá nome ao título da série. O humor da tira está na ironia provocada pela posse de um tripé usado para

apoiar o celular e não dispor de um aparelho celular, o que gera a constatação de sua inutilidade na vida da personagem que o possui.

2 A ANÁLISE DO DISCURSO

No campo dos estudos da linguagem, há algumas vertentes da Análise do Discurso (doravante AD) com diferentes abordagens teórico-discursivas, o que atesta a diversidade do campo. Ida Maria Lúcia, (MARI; MACHADO et al., 2001, p. 41), citando Maingueneau, esclarece que a AD é naturalmente envolvida pela heterogeneidade do objeto que ela examina, ou seja, o discurso. À guisa de exemplo enumeramos: Análise Crítica do Discurso (ACD), Análise do Discurso de Linha Francesa (AD), a Análise do Discurso Textualmente Orientada (ADTO) e a Semiologia.

As ADs se ocupam da compreensão dos efeitos de sentido gerados na interação entre sujeitos sócio-históricos em suas práticas discursivas. Esses efeitos de sentido podem ser entendidos como uma espécie de jogo semântico-discursivo produzido pela relação entre sujeitos inscritos em determinado contexto sócio-histórico.

Todos os arcabouços teórico-metodológicos da AD são válidos e atendem aos mais variados interesses de seus estudiosos conforme seus objetivos específicos. Surgida em meados da década de 80 do século passado, com os trabalhos do linguista francês Patrick Charaudeau e afiliada à análise do discurso, a Semiologia está interessada em compreender o efeito de sentido nas relações intersubjetivas em práticas languageiras de sujeitos sócio-históricos cujos discursos encontram-se veiculados e sofrem influência das condições de produção e interpretação.

2.1 Semiologia

Neste estudo estamos alinhados com a Semiologia, por isso

...com Charaudeau, reconhecemos o discurso como atos de linguagens, nos quais os parceiros da comunicação coconstroem uma interação comunicativa numa relação de finalidade e de influência, considerando o *para quê?* e os *“quens”*? que organizam e regulam o acontecimento discursivo em função de ideologias e especificidades das circunstâncias discursivas. A intencionalidade seria, portanto, o fundamento da existência de um discurso e a intersubjetividade a possibilidade de sua (res)significação. (PINTO, 2013, p. 154).

Podemos afirmar que a base da Semiologia

está na ação comunicativa que envolve uma situação de comunicação (o quadro físico e mental no qual se acham os parceiros da troca linguageira). Tais parceiros são determinados por uma identidade (psicológica ou social) e são ligados por um contrato de comunicação[...] (MACHADO, I L.; MELLO, R de. (org.) Análise do discurso: fundamentos e práticas. Belo Horizonte: Núcleo de Análise do Discurso FALE-UFMG, 2001. p. 50.) Grifos da autora.

2.2 A contribuição de Charaudeau

Segundo Pinto (2013, p. 155), a contribuição do autor reside

Na consideração de que, para analisar textos, sejam eles humorísticos ou não, crônicas ou não, devemos considerar fenômenos de produção que se inscrevem em dois processos discursivos – um mais externo e outro mais interno à linguagem.

Constituiriam, de acordo com a autora, fatores externos todos “os aspectos que motivam as formas que as linguagens e os textos assumem”. Como exemplo ela cita as identidades sociais dos sujeitos do ato comunicativo, as circunstâncias discursivas, o projeto de comunicação ou a intencionalidade que entrelaça a interação, o tema ou propósito comunicativo, o tipo de texto que se materializa e o suporte, meio onde circula.

Considerar isoladamente os fatores externos o único processo constitutivo do discurso seria, no entanto, ignorar que os textos e as interações em geral se materializam numa linguagem ao mesmo tempo em que são construídos por ela. Os aspectos mais internos da “engrenagem textual linguageira” (PINTO, 2013, p. 155), como pontuação, escolhas morfossintáticas, estilo, composição, uso de variedades linguísticas, entre outros, assumem “algumas formas, e não outras, em função da relação com os elementos externos, que constituem o processo de materialização textual” (PINTO, 2013, p. 155).

Como vimos, na perspectiva semiolinguística, a interpretação de textos leva em conta a interação de fatores externos e internos envolvidos em sua produção. Destacam-se como meios externos os locais de circulação digital ou físico onde são veiculados os textos e a influência ideológica que os afeta. Focalizamos neste estudo o papel do sujeito produtor do discurso que gera para o sujeito para o qual se dirige um efeito de sentido em que suas palavras só podem ser compreendidas se consideradas as relações anteriormente expostas.

2.2.1 O contrato de comunicação

Constituí, com os sujeitos internos e externos, o eixo central da nossa análise no âmbito da teoria semiolinguística. A noção subjacente ao contrato pressupõe “que os indivíduos pertencentes a um mesmo corpo de práticas sociais estejam suscetíveis a chegar a um acordo sobre as representações languageiras dessas práticas[...]” (CHARAUDEAU, 2019, p. 56). Decorre disso que “o sujeito comunicante sempre pode supor que o outro possui uma competência languageira de reconhecimento análoga à sua” (CHARAUDEAU, 2019, p. 56) (grifos do autor). Comentaremos brevemente o que dissemos antes usando a Figura 8, uma tira de Fabiane Langona publicada em 08/04/2020 no caderno “Ilustrada” do Jornal Digital A Folha de São Paulo, como exemplo.

Figura 8 - Tira da série *Viver dói* publicada em 08/04/2020



Fonte: FABIANA LANGONA, 2020

Na tira, uma personagem, afetada pelo isolamento social em razão da pandemia provocada pela Covid-19, desenvolve estratégias para se sentir melhor, simulando ações que construam uma autoimagem positiva em meios digitais.

O interlocutor identifica, nas representações que o sujeito comunicante faz, tanto verbais quanto não verbais, as personagens ligadas ao meio digital, *youtubers*, “blogueiros” e os(as) *influencers* digitais. Ao reconhecer as representações languageiras ligadas à prática social do uso da linguagem na internet por essas personagens, o interlocutor é visto como alguém pertencente ao mesmo corpo de práticas sociais languageiras de que o sujeito comunicante faz parte. Este, por sua vez, ao produzir uma proposição por meio de seu ato de linguagem, supõe que seu interlocutor, de posse de uma competência languageira, possa reconhecer essa prática social do uso da linguagem na internet e espera uma contrapartida de convivência.

O contrato de comunicação se constitui por meio de um conjunto de estratégias postas em funcionamento pela intencionalidade de um EU comunicante (doravante EUc) que

concebe, organiza e encena suas intenções de forma a produzir determinados efeitos – de persuasão ou sedução – sobre o sujeito interpretante (TU_i), para levá-lo a se identificar – de modo consciente ou não – com o sujeito destinatário ideal (TU_d) construído por EUc. (CHARAUDEAU, 2019, p. 56).

3.2.2 Os elementos internos e externos do contrato de comunicação, os sujeitos da comunicação

De acordo com a teoria semiolinguística do discurso, há dois espaços em que atuam os parceiros da comunicação: o externo e o interno. Conforme explicado por Charaudeau (2015), o espaço externo se constitui em “circuito externo à fala configurada”, onde estão os “seres do mundo real”, cada um dos quais possui um saber sobre o outro, sobre o mundo e compartilham um conjunto de conhecimentos e crenças. O complexo de aspectos relacionados com o universo do circuito externo do ato de linguagem compõe as circunstâncias discursivas que ademais orientam o projeto de fala do sujeito comunicante. O segundo espaço é denominado pelo mesmo autor, em obra supracitada, como um “circuito de fala configurada” constituído por “seres de fala”, os quais desenvolvem estratégias linguístico-discursivas guiadas por princípios chamados implícitos codificados do contrato de comunicação. Conforme as configurações explicitadas, esses espaços seriam lugares em que a comunicação é encenada por sujeitos sociais, cada um representando seu papel no ato comunicativo. Usando a metáfora do campo artístico do teatro, tão explorado por Charaudeau, o circuito externo seria os “bastidores” da comunicação e o espaço interno, o “palco”. Os seres de carne e osso do mundo real são chamados “parceiros”, e os do mundo textual, “personagens” ou protagonistas.

Figura 9 - Tira da série *A vida como ela yeah* publicada em 13/08/2020



Fonte: ADÃO ITURRUSGARAI, 2020

Tomando a Figura 9 “A vida como ela yeah”⁴ como exemplo, Adão Iturrusgarai seria, de acordo com o que identifica Charaudeau, o Eu-comunicante (EUc) e o leitor, o Tu-interpretante (TUi), ambos considerados “seres do mundo social” constituídos pela realidade. Dessa forma, no circuito externo à tira da Figura 9, teríamos: Iturrusgarai, gaúcho de Cachoeira do Sul, apelidou sua cidade natal de “Depressão Central” e produziu seu primeiro quadrinho aos 17 anos. Atualmente com 56 anos, mora numa pequena cidade em Córdoba, na Argentina, com sua mulher portenha, dois filhos e sua gata Mina, de quem tira fotos e publica em seu Instagram. Segundo o artista plástico, “o bom vinho e a carne” o impedem de voltar ao Brasil. Opõe-se ao atual governo do presidente Jair Bolsonaro. Quanto ao seu leitor, podemos indicar, nesse momento, que seja Ingrid de Nonno Ishihara, professora, nascida em Campinas e criada em Miguel Pereira, uma cidade do interior do estado do Rio de Janeiro, e que atualmente reside na zona sul da cidade do Rio de Janeiro com seu marido e filho. Gosta de gatos, já teve alguns, atualmente não possui animal de estimação, mas aprecia as fotos que Adão Iturrusgarai publica de sua gata no Instagram. Nunca morou fora do Brasil e gosta da boa comida de sua mãe e tia. Grita “Fora Bolsonaro” de sua janela todos os dias às 20h30. Essas informações são os dados dos “bastidores” da comunicação que integram o conjunto de conhecimentos de mundo e sociocultural partilhados pela leitora, TUi de EUc.

Especificamente em relação a esse contrato, algumas informações são comuns aos interlocutores, como a que, no ano de 2020, período em que a pandemia da Covid-19 atingiu o Brasil e no qual tanto o isolamento quanto o distanciamento social foram medidas adotadas por alguns grupos para conter o avanço da doença. A questão sanitária imposta pelo vírus

⁴ O título da série é uma clara alusão a uma peça de Nelson Rodrigues chamada “A vida como ela é”.

aprofundou ainda mais a separação entre os grupos socioeconomicamente opostos, os ricos e pobres; enquanto o primeiro grupo pôde tomar as medidas recomendadas para evitar o contágio, o segundo, formado por um número maior de pessoas, não teve informações adequadas sobre como evitar o contágio e foi o que mais esteve suscetível a contrair o vírus. No circuito externo da comunicação, o produtor da tira tem como projeto de comunicação criticar a distribuição de renda especificando o seu propósito – separar os grupos, de acordo com critérios socioeconômicos, em “pobres”, em posição abaixo, e “ricos”, acima, divisão intensificada pelo contexto da Covid-19 indicado no texto pela expressão “distanciamento social”.

No circuito interno, o chamado “espaço de fala configurada”, os atores passam a personagens no palco da encenação discursiva, passando, dessa forma, o EUc a Eu-enunciador e TUi a TU-destinatário.

Isso significa que os atores criam as identidades de seus personagens com base em hipóteses sobre o conhecimento prévio de seus interlocutores e de seus saberes em relação ao contrato de comunicação que se estabelece. Desse modo, podemos afirmar que o EUe é a imagem que o EU-c constrói de si, seria o “personagem ideal” que gostaria de parecer ao TUi e no qual este pode acreditar ou não. O TUD é a imagem que o EUc faz do TUi. (PINTO, 2013, p. 165).

Desse modo podemos afirmar que tanto o TUD como o EUe são instâncias criadas pela intencionalidade de um EUc. Neste ponto cumpre esclarecer que estamos concebendo intencionalidade como sinônimo de projeto de fala, de acordo com Charaudeau, que pode ser definido como um “conjunto de intenções que podem ser mais ou menos conscientes, mas que são todas marcadas pelo selo de uma coerência psicossociolinguageira” (CHARAUDEAU: 2019, p. 48, *apud* MELLO, 2012).

O EUe da tira marca a posição tanto pelo locativo “aqui” como pela flexão verbal “adoro” no enunciado, inscrevendo-se como alguém que integra o grupo social dos ricos e encontra-se em posição superior, está no topo, distante, do ponto de vista geográfico, em relação aos pobres que estão abaixo, em posição inferior. A expressão “distanciamento social” é ambígua, no contexto interno ao ato de linguagem, indicando distância física entre grupos sociais e, em relação à situação externa ao ato de linguagem, refere o afastamento das pessoas da convivência social, medida adotada para conter o avanço da Covid-19. É precisamente essa dupla leitura que provoca o humor tomado como crítica a discursos individualistas que garantem os privilégios de um grupo em detrimento de um outro numeroso que não possui os direitos básicos assegurados.

Um ato de linguagem na visão de Charaudeau “resulta de um jogo entre o implícito e o explícito, por isso:

- (i) vai nascer de circunstâncias de discurso específicas;
- (ii) vai se realizar no ponto de encontro dos processos de produção e de interpretação;
- (iii) será encenado por duas entidades, desdobradas em sujeito de fala e sujeito agente (EUc/ EUE e TUd/ TUi).

Há uma dupla aposta de quem assume o ato comunicativo: o sujeito interpretante deve aceitar a proposta de contrato do sujeito comunicante e este espera que suas estratégias empregadas no ato comunicativo produzam os efeitos desejados. Importante também lembrar que as circunstâncias do discurso orientam o tipo de estratégia linguageira a ser utilizada pelo enunciador e asseguram, pelo menos em parte, que se alcancem os objetivos pretendidos pelo ato linguageiro.

2.2.3 O duplo processo de semiotização do mundo

A própria natureza das línguas naturais, seja em função de sua dupla articulação, seja pela combinatória de suas unidades em vários níveis (palavra, frase, texto), impõe um procedimento de semiotização. Por essa razão, na teoria semiolinguística, postula-se um duplo processo de semiotização do mundo realizada pela transformação e pela transação.

No primeiro processo, parte-se de um “mundo a significar” transformado pela ação de um sujeito falante em “mundo significado”. No segundo, “o mundo significado” passa pelo processo de transação, tornando-se objeto de troca, destinado ao sujeito receptor.

O processo de transformação é formado por quatro operações descritas brevemente a seguir:

a) identificação: para a apreensão dos seres do mundo, sejam eles reais ou imaginários, é necessário conceitualizá-los e nomeá-los para que se possa falar deles, por isso são transformados em “identidades descritivas”;

b) qualificação: os seres possuem suas especificidades, características que os singularizam, as quais motivam sua maneira de ser. São transformados em “identidades descritivas”;

c) ação: os seres desempenham ou sofrem ações. As ações podem dar a eles uma existência, uma razão de ser ao realizar uma ação. Os seres do mundo são transformados pela ação em “identidades narrativas”;

d) a causação: os seres portadores de características agem ou sofrem ações em função de algum motivo e são inscritos numa cadeia de causalidade. Os fatos sucedem-se e são transformados em “relação de causalidade”.

Para ocorrer a transação é necessário haver intercompreensão entre os parceiros do ato linguageiro, o qual é dependente da identidade dos parceiros, visa a uma influência e é portador de uma proposição sobre o mundo. Além disso, ocorre em tempo e espaço demarcados e em conjunto constituem a situação.

Desse modo, para que um ato linguageiro seja válido, isto é, que realize sua transação é necessário que os parceiros reconheçam um ao outro no que se refere ao direto à fala (que está ligado à identidade de cada um) e que possuam um mundo de referências compartilhadas postas em jogo no ato da troca linguageira. Simultaneamente a isso, esses parceiros possuem uma certa margem de manobra, o que lhes permite usar de “estratégias que correspondem às escolhas possíveis à disposição dos sujeitos na *mise en scène* do ato de linguagem”, ao mesmo tempo em que essas escolhas estão sujeitas a um espaço de restrições que “compreende as condições mínimas às quais é necessário atender para que o ato de linguagem seja válido” (CHARAUDEAU, 2005, p. 10).

O processo de transação é realizado por meio de quatro princípios brevemente descritos adiante.

O princípio de alteridade dispõe sobre a troca entre parceiros, quer estejam em presença um do outro, quer não, os quais devem ou não se reconhecer, levando em conta ora semelhanças, como saberes e motivações comuns, ora dessemelhanças, como na identificação do outro pautada na percepção do que é apreendido pela relação com o que é diferente, desigual, oposto. Ressalte-se que é diferente também o papel que cada um desempenha no ato linguageiro, em cujo princípio de alteridade ocorre o reconhecimento e a legitimação entre os parceiros.

Outro princípio do processo de transação é o de influência, que destaca a intencionalidade do sujeito no desejo de atingir seu parceiro tanto de maneira mais direta, de forma emocional, quanto mais indiretamente, dirigindo-lhe o pensamento. Os papéis estão bem demarcados, então o parceiro sabe que é alvo da intencionalidade de um sujeito, ao mesmo tempo em que ambos estão cientes das restrições impostas ao exercício da influência.

O princípio da regulação liga-se ao princípio da influência estabelecendo a regulação do jogo de influência, de forma que “trocas implícitas ao ato, não ocorra um confronto físico ou uma ruptura de fala – assim a troca prossegue e chega a uma conclusão” (CHARAUDEAU, 2005, p. 13).

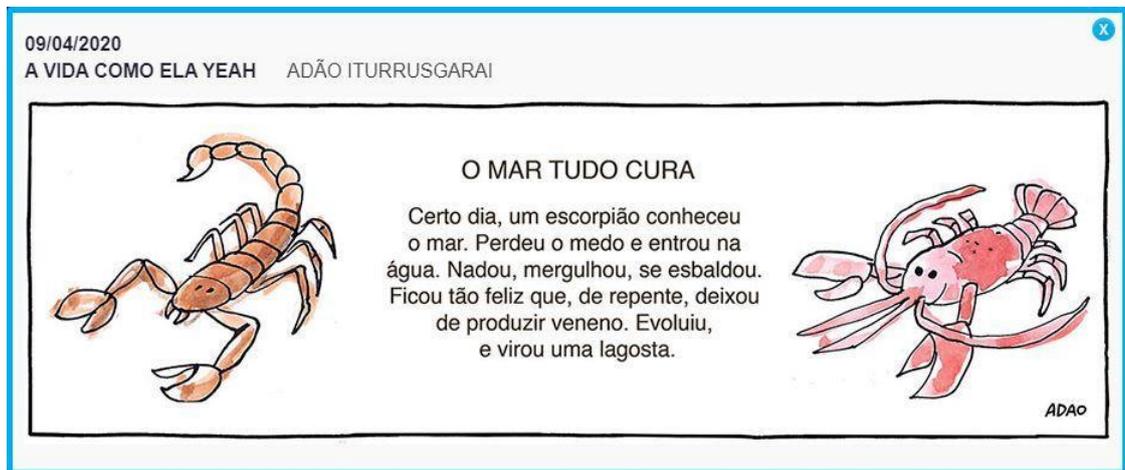
No princípio da pertinência, “os parceiros do ato de linguagem devem reconhecer os universos de referência que constituem o objeto de transação linguageira” (CHARAUDEAU, 2005, p. 14). Além do reconhecimento, há a troca que pressupõe a permuta de saberes derivados desse reconhecimento de universos de referência.

O sujeito interpretante deverá ser capaz de decodificar o ato de linguagem intencionado pelo sujeito comunicante.

As operações da transformação só ocorrem em codependência do processo de transação, uma vez que só se pode examinar aquela à luz do quadro situacional instituído por esta, o qual serve de base para a construção de um contrato de comunicação.

Vejamos, na Figura 10, um exemplo do processo de transformação.

Figura 10 - Tira da série *A vida como ela yeah* publicada em 09/04/2020



Fonte: ADÃO ITURRUSGARAI, 2020

Seres do mundo real, o escorpião, a lagosta e o mar são identificados na tira por meio de suas identidades descritivas dadas por suas características. Pressupõe que o escorpião, como “deixou de produzir veneno”, produzia-o antes, propriedade que pode ser parafraçada pela qualidade *venenoso*, uma característica que o determina no circuito externo à comunicação. Analogamente, na expressão “perdeu o medo”, faz supor que ele tinha medo antes, admitindo, assim, a paráfrase *medroso*. Além dessas especificidades que atuam na identidade descritiva e projetam a individuação do escorpião, temos ainda “virou lagosta”, expressão que admitiria como paráfrase um neologismo suposto “lagosjeteou-se”, cuja identidade é construída no texto pela relação antitética que mantém com o escorpião. Desse modo, ela seria não venenosa e corajosa. Medroso e corajosa são característica atribuídas ao escorpião e à lagosta que revelam uma apreciação subjetiva do enunciador não coincidindo

com a realidade objetiva. Por último, o mar “que tudo cura”, cuja propriedade curativa dá ao escorpião uma nova existência: a de lagosta.

Há no texto um predomínio de ações atribuídas ao protagonista escorpião, como “conheceu”, “perdeu”, “entrou”, “nadou”, “mergulhou”, “se esbaldou”, “ficou”, “deixou”, “evoluiu” e “virou”, que atestam a transformação gradativa do escorpião até o desfecho da transformação total do processo de aspecto conclusivo materializado pelo verbo flexionado no pretérito perfeito.

O mar, com suas propriedades, é portador de um poder-fazer causador da transformação do escorpião em lagosta, o qual, por meio de seu saber-fazer, foi o agente que sofreu alterações que o transformaram em lagosta.

O processo de transação é sustentado por quatro princípios linguageiros correlacionados com a própria enunciação. Resumidamente e de acordo com Corrêa-Rosado (2014, p. 6), são eles:

- a) princípio da alteridade;
- b) princípio de influência;
- c) princípio de regulação;
- d) princípio de relevância.

Apesar de os dois processos se efetuarem por diferentes procedimentos, eles são solidários um com o outro, e a razão disso se deve ao princípio de pertinência, segundo o qual se exige um conhecimento partilhado, que é um saber construído ao final da realização do processo de transformação.

2.2.4 A situação de enunciação nas tiras cômicas

A fim de discutir essa situação de enunciação, passemos ao exame da atuação das personagens na cena interna ficcional apresentada na Figura 11.

Figura 11 - Tira da série Não há nada acontecendo publicada em 08/08/2020



Fonte: ANDRÉ DAHMER, 2020

Pode-se identificar na tira acima o que Charaudeau considera um jogo enunciativo sarcástico, pois nele ocorre a reprodução, em um nível ficcional, de uma situação comunicativa cotidiana, ou seja, um diálogo entre o treinador físico e seu cliente carregado de ataques explícitos ao interlocutor materializados linguisticamente por adjetivos e locução adjetiva qualificativos como “lerdo”, “preguiçoso”, “fraco”, “fracassado”, “inútil”, “sem futuro” e pela oração “odeio gente como você”. Nesse exemplo fica claro que também há, nesse nível, um alvo, o que é corroborado pelo modelo proposto por Charaudeau (2006), o qual considera, para fins de descrição e análise do discurso humorístico, a *mise en scène* triádica no nível da cena interna ficcional. Neste nível, encontram-se personagens que simulam estar no mundo real, dado que suas falas estão estruturadas de forma a representar enunciados desse mundo (MELLO, 2004 e 2006).

Segue-se o comentário de Mello (2012, p. 173) sobre o exposto:

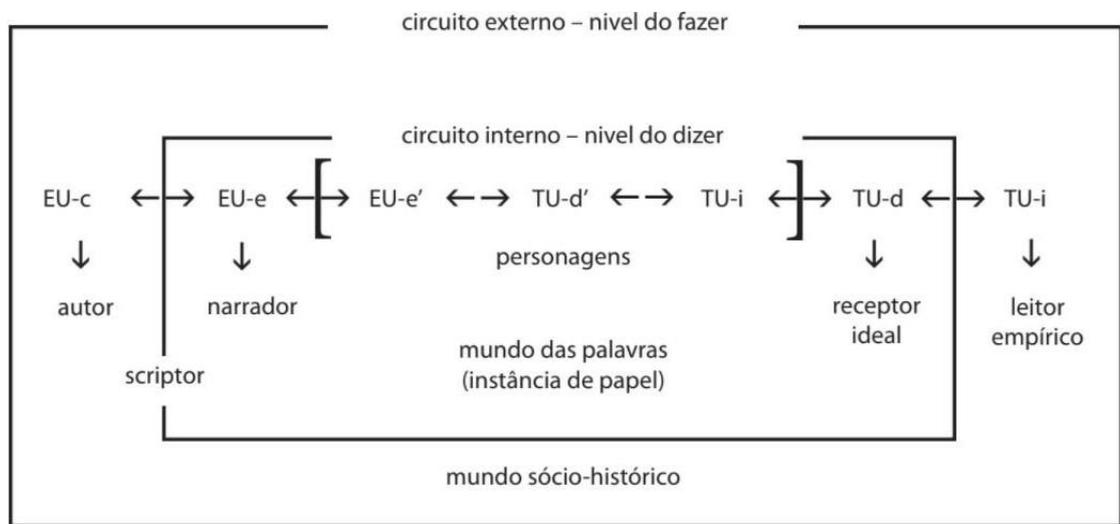
Contudo, se seguirmos aplicando o raciocínio de Charaudeau (2006), a existência dessa *mise en scène* ficcional deverá possibilitar-nos a reinterpretação da natureza dos sujeitos envolvidos. De fato, podemos postular para as personagens, classificações semelhantes às dos sujeitos da cena interna não-ficcional, ou seja, elas poderão se constituir enquanto locutor, destinatário (cúmplice ou vítima) e alvo, assumindo, assim, todas as características dessas entidades.

Passando agora para a aplicação do modelo da *mise en scène* triádica à nossa tira, temos um homem (EU’e no plano ficcional) que ataca “você”, um outro homem (TU’d no mesmo plano), tomando esse destinatário como vítima do seu ato de comunicação. Ressalte-se que, nessa ação, tem-se a confluência do destinatário com o alvo.

Pensando agora a ação do EUE (narrador no plano não ficcional), percebemos que há uma espécie de convocação do TUD (no mesmo plano de EUE) para compartilhar o ataque representado na cena sarcástica e irônica, constituindo um novo alvo (também no plano não ficcional). Conforme salienta Mello (2012, p. 173), “ocorre aqui desdobramento do alvo que abre a possibilidade de que ele possa fusionar (ou não) com outras instâncias enunciativas presentes no ato humorístico”.

Ainda de acordo com Mello, (2012, p. 173), têm-se um encaixotamento de cenas, ou seja, há superposição de sujeitos, o que pode ser visualizado no esquema da Figura 12.

Figura 12 - Que representa o desdobramento das instâncias enunciativas



Fonte: MELLO, 2012

Esse modelo nos leva a relacionar essas entidades como lugares a serem preenchidos de acordo com as necessidades requeridas pelo ato de comunicação específico, no nosso caso, o humorístico. É preciso, no entanto, ter em mente que o preenchimento desses espaços traz implicações às representações sociodiscursivas apresentadas na ação. Na nossa tira, por exemplo, ao assumir o fusionamento entre TUD (vítima) e o alvo, temos a representação do homem pouco afeito à prática de exercícios físicos e recaindo sobre ele o ataque de EU'e (personagem do instrutor de atividades físicas) em busca da conivência do ouvinte/leitor ideal (TUD). TU'd e EU'e representam imagens sociodiscursivas de grupos ideologicamente diferentes, o que é revelado pela pergunta “Em quem o senhor vai votar?” feita ao EU'e por TU'd. O questionamento é motivado pelo modo conforme o EU'e trata seu TU'd, o que faz este julgar aquele como pertencente a um grupo político ideológico identificado com a figura do opressor e, portanto, alguém que elegeria um candidato específico. Por essa razão, a pergunta é retórica. O assunto da indagação tem como base a informação de que no mês de

agosto do ano passado o governo Bolsonaro registrou alto índice de aprovação de acordo com pesquisa realizada pelo XP/IPESPE publicada no jornal digital O Estado de Minas.⁵

O posicionamento ideológico de TU-d vai variar de acordo com o pacto feito com as instâncias enunciativas de EU'e e TU'd, o que leva aquele a simpatizar e/ou torcer por uma dessas instâncias aguardando a punição de uma, o sofrimento de outra, não havendo neutralidade nessa escolha que é desde sempre ideológica e motivada, na tira, pelos signos verbais e não verbais que constroem seu sentido.

Pode-se notar uma aposta ou uma expectativa de EUc de que o contrato humorístico irônico-sarcástico seja percebido por seu interlocutor, mas nem sempre essa aposta se realiza, o que frustra, naturalmente, seus planos, levando-o a adotar outras estratégias para obter seu intento, como, por exemplo, a reformulação da proposição.

Apresentamos até aqui algumas noções correlacionadas da teoria semiolinguística que perspectivaram nosso olhar sobre as tiras cômicas; a escolha de tais conceitos e não de outros justifica-se pela afinidade que mantém entre si e pela posição que ocupam no seio do discurso, este o centro dos debates em torno do qual destaca-se o papel dos sujeitos externos e internos do ato de comunicação, seus desdobramentos e performances na mise en scène triádica. Esse recorte é subjetivo; outras análises no âmbito da mesma teoria poderiam lançar mão de outras noções mais operatórias a objetivos específicos.

A seguir veremos o último, mas não menos importante, item desta seção, que vai focalizar o modo como os discursos se organizam para criar os efeitos desejados.

2.2.5 Modos de organização do discurso

Ligados a uma competência languageira na perspectiva de Charaudeau, os modos como se organizam os discursos estão na base dos primeiros atos de comunicação humana, presentes na maneira como materializamos nossos discursos ao alcance de determinado(s) objetivo(s). A esse respeito, Pinto (2013, p. 173) esclarece:

desde a mais tenra idade, por exemplo, ainda sem um número considerável de repertório linguístico, somos capazes de organizar o mundo exterior por meio de linguagens e escolher maneiras de articulá-las para o cumprimento de uma dada finalidade.

⁵ A notícia na íntegra pode ser acessada por meio do link: Bolsonaro mantém aprovação alta pelo quinto mês seguido em pesquisa XP/Ipespe - Política - Estado de Minas.

Para se atingir fins específicos, na visada da Semiologia, é necessário seguir regras de estruturação internas ao texto de forma organizada, mantendo as escolhas intencionais do sujeito locutor com vistas ao sucesso de seu ato comunicativo.

Desse modo, guiados por esse princípio, Charaudeau distingue quatro modos de organização do discurso: descritivo, narrativo, argumentativo e enunciativo. O descritivo se encarrega da identificação dos seres do mundo por meio de nomeação, qualificação ou localização. Diferentemente do modo narrativo, no descritivo a sucessão dos acontecimentos não está inscrita numa cadeia temporal.

Figura 13 - Tira da série *Níquel Náusea* publicada em 25/04/2020



Fonte: FERNANDO GONSALES, 2020

Note que na Figura 13 há predomínio de verbos no presente do indicativo, “tem”, “são” e “dormem”, que não situam os acontecimentos no tempo, mas apresentam uma situação pontual do presente em relação ao momento da fala. Há ainda palavras e expressões qualificativas que atuam na particularização do caramujo: “macios”, “macho e fêmea ao mesmo tempo” e “de conchinha”. Desse modo, isto é, pela forma material como os elementos internos à língua se manifestam no texto, podemos afirmar que há predomínio do modo descritivo.

Figura 14 - Tira da série *Bom Emir, o monstro de Zazanov* publicada em 09/05/2020



Fonte: ANDRÉ DAHMER, 2020

Na Figura 14, o processo narrativo é realizado por uma ação principal dada pela agressão física descrita graficamente por apertar vigorosamente o botão de uma bomba pelo actante, Emir, com a finalidade de matar sua mãe, vítima de sua ação. Essa é a função da narrativa principal, que, juntamente com a ação secundária anterior correspondente ao processo de aquisição, “paguei”, acarreta a recompensa, “a bomba” – cujo ganho não é proporcional ao investido pela aquisição, do ponto de vista do beneficiário, o que o leva a avaliar negativamente a recompensa, “uma bomba pequena”. A constatação da distorção entre as ações comprar e ganhar leva a outra ação do processo narrativo, em que o actante transfere a responsabilidade do prejuízo para outro agente paciente sobre o qual recai a culpa pelo suposto mau funcionamento do artefato. O que se quis demonstrar com esses comentários no que concerne ao modo de organização narrativa é que há ações que integram os processos narrativos que podem ter funções principais e secundárias. Dessa forma, há, neste modo, uma hierarquização de funções principais e secundárias

No modo de organização argumentativo, um ponto de vista é explicitado e defendido usando-se relações de causalidade com o propósito de influenciar o interlocutor. A natureza essencialmente argumentativa do humor impõe menção aos elementos constituintes desse modo entre os quais: proposta sobre o mundo, estabelecimento de uma verdade, questionamento e persuasão. A opção metodológica pelo contrato de comunicação das tiras prevê que esses elementos estão na base do contrato do gênero tiras cômicas e serão considerados na análise.

Comparando com o modo narrativo, Charaudeau ressalta que, neste, “as ações humanas confrontam-se com uma forma da realidade visível e tangível. O argumentativo, ao contrário, está em contato apenas com um saber que tenta levar em conta a experiência humana através de certas operações de pensamento” (*Idem ibidem*). Outra diferenciação, segundo o mesmo autor, é que uma narrativa não pode ser anulada, enquanto na argumentação seu próprio fundamento pode ser anulado e desaparecer sob contestações.

De maneira geral, o modo argumentativo tem a função de construir explicações sobre asserções feitas acerca do mundo, quer tratem de experiência ou conhecimento (CHARAUDEAU, 2019, p. 207).

No modo enunciativo de organização do discurso, o foco são os seres do dizer, internos ao ato de linguagem. O enunciativo, conforme salienta Charaudeau: (2019, p. 81), “é uma categoria do discurso que aponta a maneira pela qual o sujeito falante age na encenação do ato de comunicação[...]”. O autor distingue enunciação de modalização. Para ele, esta é uma categoria de língua “que reúne o conjunto dos procedimentos estritamente linguísticos, os quais permitem tornar explícito o ponto de vista do locutor” (CHARAUDEAU, 2019, p. 81).

Do ponto de vista da análise do discurso, enunciar descreve a ação de organizar as categorias da língua ordenando-as de tal maneira que deem conta “da posição que o sujeito falante ocupa em relação ao interlocutor, em relação ao que ele diz e em relação ao que o outro diz” (CHARAUDEAU, 2019, p. 82). O modo enunciativo encontra-se presente também nos outros modos de organização, visto que esta posição de sujeito nas relações estabelecidas entre dizeres e interlocutor está presente em todos os outros modos.

O modo enunciativo de organização do discurso, de acordo com sua função específica no comportamento discursivo dos parceiros da comunicação, subdivide-se em três grupos: alocutivo, que “estabelece uma relação de influência entre locutor e interlocutor”, elocutivo, que revela “um ponto de vista do locutor”, e o delocutivo, que retoma “a fala de um terceiro” (CHARAUDEAU, 2019 p. 82).

No comportamento alocutivo, o locutor age sobre o interlocutor na medida em que seu dizer implica um comportamento de seu interlocutor. Essa influência daquele sobre este está ligada ao papel superior que o locutor se autoinstitui a fim de impor ao seu interlocutor a realização de uma tarefa. Como exemplos poderíamos citar as modalidades de injunção e interpelação. Ocorre também que, em vez de superior, o locutor se enuncia em posição inferior em relação ao interlocutor, quando necessita do saber-fazer e do poder-fazer dele, que ocorrem nas modalidades de interrogação e petição.

O elocutivo revela o ponto de vista do locutor e pode ser especificado por meio de cinco pontos de vista:

- da “maneira que o sujeito julga o Propósito enunciado. Corresponde às modalidades de ‘Opinião’ e ‘Apreciação’” (CHARAUDEAU, 2019, p. 83);
- do modo como “o locutor *tem conhecimento* do seu Propósito. Corresponde às modalidades de ‘Constatação’ e de ‘Saber/Ignorância’” (CHARAUDEAU, 2019, p. 83);
- Da forma como “especifica a *razão* pela qual o sujeito é levado a realizar o conteúdo do Propósito referencial. Corresponde às modalidades de ‘Obrigação’, ‘Possibilidade’ e ‘Querer’” (CHARAUDEAU, 2019, p. 83);
- Da forma como “especifica o grau de adesão ao Propósito. Corresponde às modalidades de ‘Promessa’, ‘Aceitação/Recusa’, ‘Acordo’/Desacordo’, ‘Declaração’” (CHARAUDEAU, 2019, p. 83);
- Da maneira como “especifica tanto o estatuto do locutor quanto ao tipo de decisão que o ato de enunciação realiza. Corresponde à modalidade de ‘Proclamação’” (CHARAUDEAU, 2019, p. 83).

O presente estudo reconhece a importância dos modos de organização do discurso para a análise de textos, porém, no presente estudo, essa categorização não chega a ser desenvolvida amplamente uma vez que o foco do trabalho envolve mais diretamente a relação triádica da *mise en scene* humorística que enlaça os aspectos semânticos.

3 HUMOR, HUMORES

3.1 O humor na pós-modernidade

Na *A era do vazio*, o filósofo francês Gilles Lipovetsky caracteriza a sociedade narcísica da pós-modernidade carente de sentido e dominada pelo consumismo. No quinto ensaio, “A sociedade humorística”, o autor afirma que a pós-modernidade fixou o que a *belle époque* já anunciava: o humor como marca do nosso tempo. Na visão do filósofo, “A descrença pós-moderna, o neo-niilismo que ganha corpo, não é nem ateu nem mortífero, mas doravante humorístico” (LIPOVETSKY, 1983, p. 128).

Ainda de acordo com o mesmo autor:

Mas se cada cultura desenvolve de modo preponderante um esquema cômico, só a sociedade pós-moderna pode dizer-se humorística, só ela se instituiu globalmente sob a égide de um processo tendente a dissolver a oposição, até então estrita, do sério e do não sério; na esteira das outras grandes divisões, a do cômico e do cerimonial esbate-se em benefício de um clima largamente humorístico. (LIPOVETSKY, 1983, p. 128).

Esse clima é marcado pela ampla consolidação de meios digitais nos quais o humor é largamente produzido e consumido geralmente na forma de compartilhamento de *links* pelas redes sociais ou em aplicativos de mensagens instantâneas como o WhatsApp e o Hangout, por exemplo. Há variadas formas de produção de humor na internet, destacando-se entre as mais conhecidas: *stand up*⁶, Tik Tok,⁷ *Tumblr*,⁸ *vlogs*,⁹ *esquetes*¹⁰ e *memes*¹¹.

Lipovetsky chega a atribuir como desdobramento desse “humor vazio” a presença reiterada de signos vazios, como acontece nas onomatopeias presentes na linguagem dos quadrinhos:

O humor vazio, desestruturado, conquista o próprio significante e desdobra-se no excesso lúdico dos signos: testemunha-o a invasão dos *comics* por onomatopeias, palavras bárbaras inventadas intencionalmente para traduzirem, num registro hiperexpressivo e cômico, os ruídos do mundo.

⁶ Espetáculo de humor encenado por uma pessoa em que o recurso do improvisado é recorrente.

⁷ Aplicativo de compartilhamento de vídeos de até sessenta minutos que admite filtros e variados efeitos.

⁸ Espécie de rede social de microblogues.

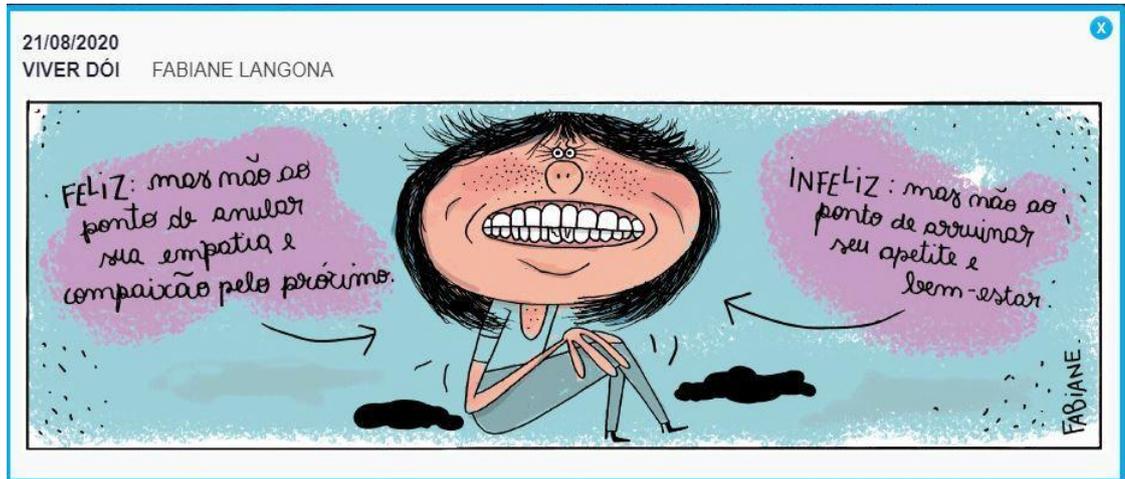
⁹ Blogues com postagens em forma de vídeo.

¹⁰ Pequenas produções cômicas divulgadas em vídeos curtos em canais do Youtube.

¹¹ Replicação de mensagem ou conteúdo informacional que se espalhe de forma rápida.

A seguir, na Figura 15, um exemplo, entre os inúmeros produzidos pela quadrinista Fabiane Langona, cujo universo temático envolve: individualismo, hedonismo, vazio existencial e consumo, os quais também são desenvolvidos por Lipovetsky em seu supracitado estudo sobre o estado de coisas da cultura na pós-modernidade.

Figura 15 - Tira da série *Viver dói* publicada em 21/08/2020.



Fonte: FABIANA LANGONA, 2020

A dualidade entre feliz/infeliz se dissolve na relativização entre os sentimentos suscitados pela antonímia, na tira, e reitera a definição de Lipovetsky mencionada no início desta seção em relação à qual a sociedade pós-moderna é humorística. Acrescentaríamos, ainda, em alusão à tira de Langona, o qualificador midiático.

3.2 Humor, riso e cômico

Muitos estudiosos deram contribuições importantes para a delimitação do conceito de humor – o que está longe de ser uma tarefa fácil –, distinguindo-o do riso e do cômico. Pensamos que aquele está estritamente ligado a estes; assim, entre riso e cômico estabelece-se a relação de causa e efeito, como também o riso decorre do humor. Cumpre lembrar que nem tudo que suscita riso necessariamente é cômico: o riso reflexo do bebê durante os primeiros anos de vida, o resultante do estímulo das cócegas, o efeito de nervosismo e de vergonha, por exemplo. Admite-se também que o riso do humor é diferente do riso do cômico; este viria do

ridículo, do grotesco, da situação incômoda, do absurdo ou tristeza,¹² enquanto aquele envolvia uma certa maneira de dizer do enunciador que provoca no interlocutor prazer pela experiência da descoberta da verdade. O denominador comum entre essas três noções é o riso, por isso partimos dele para explorar a relação que mantém com o humor, foco deste estudo. Faremos isso por meio de um diálogo entre os autores que compõem o aporte teórico do trabalho.

Para nós, e também para Travaglia e Possenti, não só o riso decorre do humor, como também

[...] é apenas o riso que diferencia o humor de outras formas de análise crítica do homem e da vida, de outras formas de rebelião contra o estabelecido, o controle social e o impedimento dos prazeres e o consequente desequilíbrio e reestruturação do mundo sócio-cultural; de outras formas de revelação da verdade e da criatividade. (TRAVAGLIA, 1990, p. 66).

Travaglia, citando Ziraldo, comenta que, “no humor, o riso representaria a ‘alegria que ele provoca pela descoberta inesperada da verdade que não é engraçada’, pois ‘engraçada é a maneira como o humor nos faz chegar a ela’”. Nesse sentido, o humor seria uma certa maneira de revelar a verdade de um modo não sério, *non-bona-fide*, de acordo com Raskin,¹³ e isso evitaria o confronto direto de ideias e potenciais constrangimentos. Essa propriedade do humor levou Possenti a afirmar que “[...] O que caracteriza o humor é muito provavelmente o fato de que ele permite dizer alguma coisa mais ou menos proibida[...]” (POSSENTI, 1998, p. 48). É tributário ao humor “criticar e dizer coisas que ditas fora do humor certamente gerariam problemas, conflitos, consequências desagradáveis a quem as dissesse” (TRAVAGLIA, 1990, p. 66). Na função de revelar a verdade, o humor sempre “desmonta falsos equilíbrios” (TRAVAGLIA, 1990, p. 68); por essa razão tem uma importante atuação na desmistificação de estereótipos. Para este pesquisador o humor é:

...uma atividade ou faculdade humana cuja importância se deduz de sua enorme presença e disseminação em todas as áreas do conhecimento humano, com funções que ultrapassam o simples fazer rir. Ele é uma espécie de arma de denúncia, de instrumento de manutenção do equilíbrio social e psicológico; uma forma de revelar e de flagrar outras possibilidades de visão do mundo e das realidades naturais ou culturais que nos cercam e, assim, de desmontar falsos equilíbrios. (TRAVAGLIA, 1990, p. 55).

Apresentamos até aqui, em linhas gerais, a visão de linguistas sobre a importância e as funções do humor que norteia este estudo. Dando sequência ao capítulo, ampliaremos essa

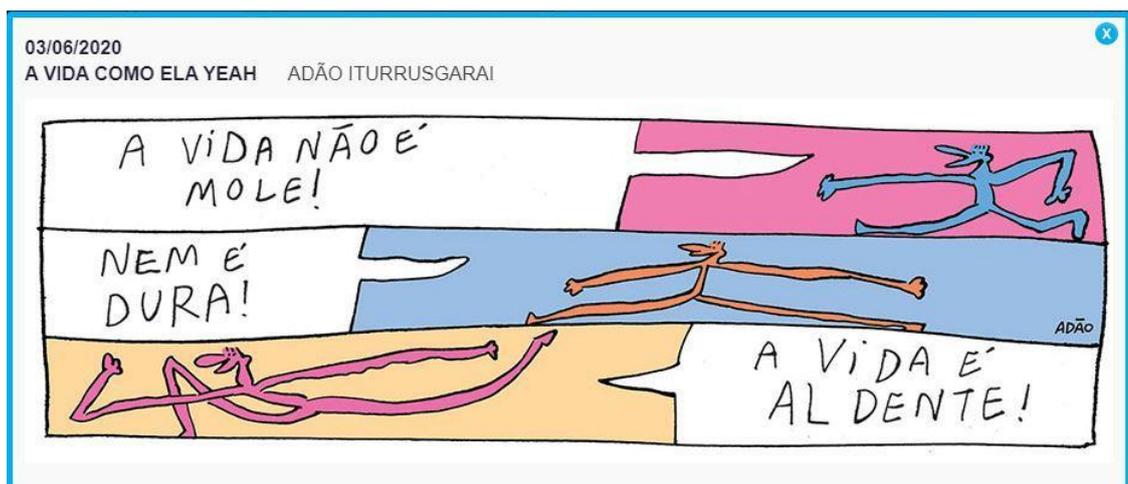
¹² Ao riso cômico está associada a ideia de rir da desgraça alheia, uma forma de riso que marca a superioridade de quem ri, porque rir das fraquezas do outro assegura uma boa opinião sobre si mesmo.

¹³ A teoria dos *scripts* de Raskin será adiante apresentada e mais detalhada em função de sua importância para o presente estudo.

noção incluindo a visão de outras áreas do conhecimento, justificando sua presença por sua contribuição a essa pesquisa.

Segundo Aristóteles, o homem é o único animal que ri e o único que consegue provocar intencionalmente o riso, acrescenta Bergson. Para ele não há comicidade fora do que é propriamente humano. Se um animal ou qualquer outro objeto inanimado provoca riso, é por semelhança com o homem, por uma característica que o homem lhe empresta ou pelo uso que o homem faz dessa característica. Bergson, ao descrever uma situação em que “um homem, correndo na rua, tropeça e cai; os passantes riem” (BERGSON, 2018, p. 40), explica que o riso decorre da rigidez do corpo do homem assemelhado ao mecânico, oposto à flexibilidade que a vida exigiria. Adão Iturrusgarai traduz de forma bem-humorada essa noção bergsoniana de flexibilidade ligada à vida na tira da Figura 16.

Figura 16 - Tira da série *A vida como ela yeah* publicada em 03/06/2020



Fonte: ADÃO ITURRUSGARAI, 2020

Parafrazeando Bergson e mantendo o diálogo com a tira de Adão, Rossetti elucida que: “A sociedade aderente à vida visa ao dinamismo, à criatividade, ao movimento espontâneo. Mas quando, neste contexto social, surge o rígido, o repetitivo, o autômato, a reação é de comicidade. O riso pressupõe a insociabilidade do personagem, porque a sociedade ri do indivíduo não adaptado à sociedade” (ROSSETTI. *Humor e riso na cultura midiática*, 2012, p. 67)

Em “O riso: ensaio sobre a significação do cômico” (1983), Bergson afirma que o riso tem significação social e é destinado à inteligência pura, devendo ter contato com outras inteligências para alcançar seu objetivo. Para ele, o riso é a resposta espontânea da compreensão da mensagem e oculta uma intenção de cumplicidade com os outros ridentes, reais ou imaginários. “Compartilhar uma cena cômica com outrem legitima ainda mais a

comicidade do acontecimento” (ROCHA, 2016, p. 2). O efeito contagiante do riso numa plateia levou Bergson a observar que “...o riso do espectador, no teatro, é tanto maior quanto mais cheia esteja a sala” (BERGSON, 1983, p. 8). Ainda segundo o mesmo autor, o riso é sempre o riso de um grupo, e disso se depreende sua perspectiva social e cultural na interpretação do fenômeno. Além de Bergson, integra essa corrente Propp, para quem riso e humor seriam determinados cultural e historicamente. Brito (2009, p. 39) resume a visão deste estudioso.

Dentro desse prisma, Propp (1992, p. 21) acrescenta que “[...] não só há diferenças de humor entre os povos de culturas diversas, mas também entre épocas diferentes”. Para este autor, cada época e cada povo, possuem seu próprio e específico sentido de humor e de cômico. Este sentido, é importante ressaltar, torna-se incompreensível e inacessível em épocas diferentes e este fenômeno varia de acordo com o contexto épico, os valores sócio-culturais e experiências vivenciadas pelos indivíduos que compartilham de uma mesma realidade social, sem esquecer também da linguagem utilizada nas situações comunicativas.

Esta posição também é corroborada por Roodenburg e Bremmer (2000, p. 15-16) em obra intitulada *Uma história cultural do humor*, na qual os autores traçam uma trajetória do humor na Europa desde a Antiguidade até os dias atuais, tentando provar a tese de que o humor e o riso são produtos sociais e determinados pela cultura e pela história:

De Freud e Bergson a Mary Douglas, psicólogos e antropólogos têm se empenhado em encontrar uma teoria abrangente para o humor e o riso. Uma falha comum a todas essas tentativas é o pressuposto tácito de que existe algo como uma ontologia do humor, que humor e riso são transculturais e anistóricos. Contudo, o riso é fenômeno tão determinado pela cultura quanto o humor.

Os termos riso, cômico e humor são utilizados, o mais das vezes, como equivalentes, por essa razão são intercambiáveis em muitas situações. No nosso entendimento, o riso é aquilo que os autores arrolados nesta seção identificaram como próprio do homem e sofre influências externas do tempo e da sociedade¹⁴ em que se inscreve e pode ser explicado pelas mais diversas teorias em diferentes áreas do conhecimento.¹⁵ O presente estudo concebe humor como um fenômeno pertencente ao campo dos estudos linguísticos, e é justamente este ponto que será desenvolvido no próximo tópico.

Voltando a Bergson, retemos para este estudo dois importantes procedimentos: de *inversão* e de *interferência de séries*. O primeiro é autoexplicativo, uma vez que destaca a

¹⁴ Como exemplo de influência externa pense-se no riso que durante a Idade Média foi fortemente reprimido pela Igreja católica sob alegação de que Jesus não ria, logo também os cristãos que seguissem os preceitos da igreja não deveriam fazê-lo.

¹⁵ As teorias mais conhecidas são: do alívio (na linha psicanalítica de Freud), da superioridade (atribuída a Thomas Hobbes) e da incongruência (atribuída a Kant, Schopenhauer, Koestler, Bergson, Raskin).

inversão da situação, que pode ser encontrada em cenas cômicas em que há uma troca de papéis sociais, como o adulto que age como criança ou um ladrão que é roubado. Na interferência de séries, ocorre a relação entre o sentido possível *versus* o sentido real. Adiante destacamos um fragmento em que o autor define o conceito ilustrando com o caso do quiproquó.

De fato, no quiproquó, cada um dos personagens está inserido numa série de acontecimentos que lhe dizem respeito, de que ele tem a representação exata, e sobre as quais pauta as suas palavras e ações. Cada uma das séries referentes a cada personagem transcorre de maneira independente; mas defrontam-se em certo momento em condições tais que os atos e palavras constantes de uma delas possam também convir à outra. Daí o equívoco dos personagens, daí o erro; mas esse equívoco não é cômico por si mesmo; só o é porque manifesta a coincidência de duas séries independentes. A prova disso é que o autor deve constantemente aplicar-se a chamar atenção para esse duplo fato: a independência e a coincidência. Ele consegue isso naturalmente ao renovar sem cessar a falsa ameaça de uma dissociação entre duas séries que coincidem. A cada instante tudo entrará em confusão, e tudo se ajeita: isso é que faz rir, muito mais que o vaivém do nosso espírito entre duas afirmações contraditórias. E nos desperta o riso porque torna manifesto a nossos olhos a interferência de duas séries independentes, verdadeira fonte do efeito cômico. (BERGSON, 1983, p. 48).

Em se tratando da construção do cômico formado exclusivamente por palavras, Bergson propõe, com base na interferência de séries, dois exemplos regulares: quando uma palavra intrusa é inserida numa expressão consagrada presente em situações em que predomina o ato performativo¹⁶ e quando o interlocutor entende uma enunciação em sentido literal quando o sentido pretendido era o figurado ou vice-versa.

O fenômeno humorístico tem sido estudado por diferentes áreas do conhecimento, num mesmo campo, em interface com outras áreas em diferentes épocas ao longo de séculos, do que se deduz sua natureza multifacetada, complexa e de difícil apreensão. Diante desse quadro, nosso esforço teórico agora se concentrará em definir o fenômeno situando-o no campo dos estudos linguísticos, assim como fizeram autores brasileiros pioneiros como Luiz Antônio Travaglia e Sírio Possenti, cujas contribuições, de acordo com seu aporte ao presente estudo, serão sumariamente apresentadas adiante. A seleção desses autores deve-se, entre outros, à importância e à relevância de suas pesquisas, sobretudo na consideração geral de que o humor é um fenômeno eminentemente linguístico. Para este estudo em particular destacam-se as categorias do humor de Travaglia e o conceito de bissociação desenvolvido por Possenti.

¹⁶ Na teoria dos atos de fala, o ato performativo denota ações que se realizam por meio do proferimento de um enunciado por entidade de direito. É o caso do juiz que declara, ao fim do julgamento, a sentença ao réu.

3.3 Estudos predecessores do humor no campo da linguagem no Brasil e suas contribuições.

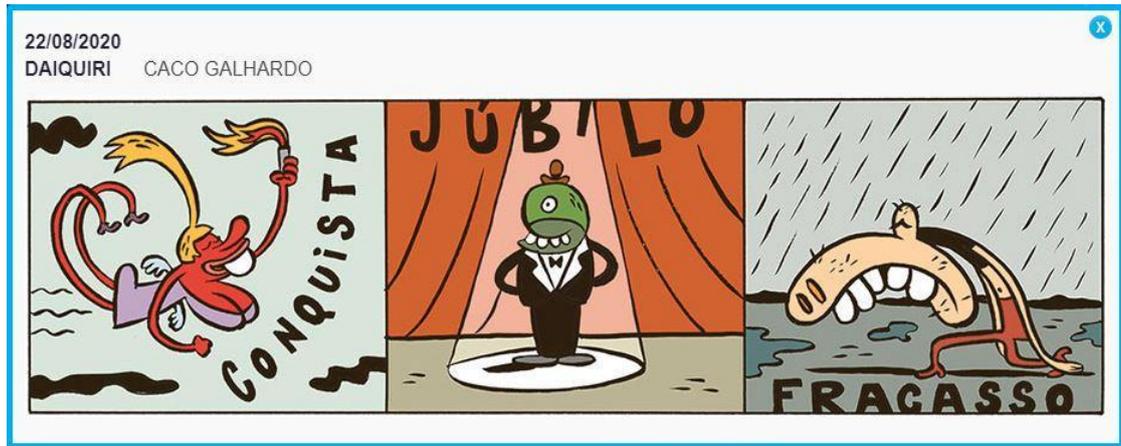
Travaglia (1987, 1988, 1989, 1990) tem o mérito de constituir como *corpus* de pesquisa do campo dos estudos da linguagem programas humorísticos da televisão brasileira, estudando-os à luz da concepção de humor que veiculam, explicitando as classificações segundo o tipo de audiência formada por grupos cultural e economicamente distintos. Em estudo realizado em 1987 e 1988, o pesquisador selecionou seis programas exibidos, naquela época, na televisão e descreveu suas principais características quadro a quadro, seus personagens, o espaço e o tema. A concepção de humor adotada no referido estudo estava ligada a “tudo aquilo que nos programas era marcado pelo riso da claqué, do público[...]” (TRAVAGLIA, 1988, p. 46).

Outro pioneirismo atribuído ao estudo supracitado advém do reconhecimento do papel da televisão enquanto indústria do lazer em expansão e os programas humorísticos feitos para fazer rir os mais variados públicos consumidores de entretenimento. Outro aspecto que merece destaque é a construção de categorias de humor baseadas no que era marcadamente risível e estabelecidas a partir do *corpus*. As categorias elencadas pelo pesquisador nesse mesmo estudo serão explicitadas sumariamente adiante e, quando possível, serão ilustradas com exemplos do nosso próprio *corpus*.

1) Forma de composição: subdivide-se em descritiva, narrativa e dissertativa. A primeira está ligada a maneiras como a personagem se apresenta, sendo os trejeitos um bom exemplo. O tipo narrativo se revelaria na forma engraçada como alguma situação é contada ou representada pelo personagem; já na forma dissertativa, as ideias apresentadas são o que é engraçado.

As personagens da série *Daiquiri* (Figura 17), de Caco Galhardo, contam uma história utilizando-se da forma de composição narrativa, explorando recursos não verbais, como cor, expressão facial, posição do corpo, forma como os personagens se apresentam, juntamente com os verbais, como as palavras em cada quadro, conquista, júbilo e fracasso, marcando o início, o meio e o fim de uma narrativa.

Figura 17 - Tira da série *Daiquiri* publicada em 22/08/2020



Fonte: CACO GALHARDO, 2020

2) Objetivo do humor: incluem-se as subcategorias: o riso pelo riso¹⁷, cujo objetivo do humor seria um fim em si mesmo; a liberação que está ligada a efeitos catárticos e fortemente associada à abordagem psicológica do humor; a crítica social que é objetivo mais básico do humor e está ligada, como o próprio nome diz, a criticar a política, os costumes, as instituições etc., visando à transformação da sociedade; a denúncia, que visa a dar visibilidade a certos comportamentos não admissíveis explicitamente por normas sociais, mas ocorrentes de maneira dissimulada na sociedade, tal como ocorre nos casos de corrupção.

3) Humor quanto ao grau de polidez: subdivido em dois tipos: o humor sujo ou pesado ligado ao sentido baixo, pejorativo, na abordagem de temas considerados tabus na sociedade, como sexo e preconceito associado ao emprego de uma linguagem não refinada, de baixo calão; e o humor médio, que se situa entre o humor pesado e o de salão.

4) Humor quanto ao assunto: formado por humor negro, humor sexual, humor social e humor étnico. A agressividade é a marca do humor negro porque se ri daquilo que é considerado digno de pena, como patologias, deformidades físicas ou não, infortúnios e desgraças. No humor sexual são enfatizadas as relações sexuais e a pornografia. No humor social são enfocados assuntos como política, costumes, instituições, serviços, governo, classes e língua relativamente ao relacionamento que mantém com os grupos e classes sociais. Por fim, o humor étnico desvaloriza grupos étnicos em função de certos estereótipos ligados a *scripts*, como o de que o português é considerado menos inteligente, o homem africano possui órgãos genitais avantajados, o baiano é preguiçoso etc.

¹⁷ Travaglia reconhece que esse objetivo é raríssimo e observa que não houve ocorrência desse tipo no *corpus* analisado.

Aplicando à tira da Figura 18 as categorias quanto ao grau de polidez e ao assunto, teríamos, no primeiro caso, a classificação do humor como pesado por conta do emprego da expressão “velho de merda” presente na fala da filha para descrever o pai e, em relação ao assunto, apontaríamos o campo do sexo como tema, destacando como subtema o incesto. Entendemos que há uma relação indissociável entre o assunto e o modo pelo qual é tratado, e, dessa forma, não se poderia tratar um sem referir o outro.

Figura 18 - Tira da série *A vida como ela yeah* publicada em 23/08/2020



Fonte: ADÃO ITURRUSGARAI, 2020

5) Humor quanto ao código: subdividido em verbal, que usa a língua falada ou escrita como código, e não verbal, que é transmitido por outro tipo de signo diferente do linguístico, como, por exemplo, situação encenada, gestos, movimentos, caracterização dos personagens, expressões fisionômicas, vocalizações não linguísticas, acessórios ou objetos que compõem a cena, o próprio tom de voz, desenho, pintura, cor, luz e música.

A tira da Figura 19 é um exemplo de predomínio da linguagem não verbal sobre a verbal na construção do humor.

Figura 19 - Tira da série *A vida como ela yeah* publicada em 24/05/2020



Fonte: ADÃO ITURRUSGARAI, 2020

O fato de que os personagens são fezes, dado visual, é fundamental, nessa tira, para o entendimento do sentido construído pelo enunciado: “Não puxe!” e “Puxe a corda”. No contexto, puxar a corda da privada é o mesmo que dar descarga no vaso sanitário, o que, na perspectiva das fezes, seria uma cilada porque as levaria ao esgoto. Na tira, elas aparecem correndo ou fugindo de alguma ameaça implícita. O tema do impasse é instaurado no enunciado pela declaração do par de antônimos ditos por diferentes interlocutores “puxar” e “não puxar”, e só é engraçado porque é dito por fezes e não seres humanos, por exemplo.

6) O que provoca o riso: neste ponto, Travaglia esclarece que os elementos arrolados anteriormente não são humorísticos em si mesmos e como exemplo cita a ambiguidade que não produz riso quando é originada da quebra de tópico numa situação de conversação espontânea, tão comum no dia a dia das pessoas. Ao levantar essa questão, o pesquisador constata que, para que os elementos funcionem como humorísticos, é necessário que uma situação enunciativa humorística seja instaurada e reconhecida pelos interlocutores como tal. Dessa forma, o dito ou feito seria percebido pelos interlocutores como risível, e não como algo trivial, no caso da mencionada ambiguidade. Ainda segundo o mesmo autor, numa situação discursiva de humor, são ativados certos *scripts* convencionalizados de humor, como o que genros não gostam de sogras, que é convencional porque não teria graça se, em vez de sogras, fossem cunhadas, por exemplo.

Conforme assinala Travaglia, o risível está na base do contrato do gênero tiras cômicas e corresponde à situação enunciativa propícia ao desenvolvimento do humor. É essa propriedade ligada ao gênero que autoriza que a situação encenada na Figura 20 seja tomada por humorística e não como trivial.

Figura 20 - Tira da série *Não há nada acontecendo* publicada em 19/08/2020



Fonte: ANDRÉ DAHMER, 2020

Ramos (2016, p. 41) defende a hipótese que as tiras cômicas são tipos especiais de piada e por essa razão compartilhariam algumas características como: enunciado curto, personagens fixos e desfecho inusitado como fonte de humor. Essa perspectiva foi amplamente constatada em nosso *corpus*, abaixo vê-se a consideração dessas características na observação da Figura 20 .

A narrativa é sintetizada numa única vinheta, uma narrativa curta, conforme assinalou Ramos e a linguagem não verbal cumpre o papel informacional de situar a cena dentro de um carro. Partindo do título como peça integrante desse conjunto verbal coerente organizado pela materialidade sígnica e ideológica de seus elementos, a que chamamos texto, temos a expressão formada por “Uber existencialista”, cujo especificador é a chave para construir o sentido da resposta dada à pergunta “Sabe o nosso destino, não é?” presente no balão de fala do personagem identificado como passageiro. Essa pergunta remete à situação comunicativa que ocorre entre passageiros e motoristas de aplicativo. Neste sistema, o usuário solicitante do serviço indica o ponto de desembarque e, por isso, o motorista já sabe o destino do passageiro antes mesmo que ele entre no carro. Desse modo, a pergunta é retórica porque, nesse caso, a resposta é conhecida por ambos os interlocutores. O pronome possessivo “nosso”, explicitado na fala do cliente, já sinaliza para o sentido de algo que é possuído por ambos, no caso particular o conhecimento do local de desembarque. Destaque-se que o uso do anafórico indeterminado “nosso” implica uma remissão necessária ao contexto de enunciação (TAMBA-MECZ, 2006, p. 86).

Essa fala é esvaziada de conteúdo comunicacional, cumprindo essencialmente função interacional, e marca um comportamento linguístico esperado nesse tipo de situação concreta

de comunicação. Trata-se, conforme apontou Abreu (2009, p. 18), de gerenciamento da relação: “Às vezes, um diálogo é puro gerenciamento de relação. É o que acontece quando duas pessoas falam sobre o tempo ou quando dois namorados conversam entre si... o importante não é trocar informações, mas sentir em plenitude a presença do outro”.

O sentido autorizado para a palavra destino, de acordo com o contexto intratextual orientado pela linguagem verbal da fala do passageiro, é o ponto de chegada, o local de desembarque, enquanto o da resposta do motorista é sinônimo de morte ou fim da vida. O sentido de destino nos dois casos conserva o mesmo sema associado à ideia de finitude. No primeiro caso, ao fim da viagem, e, no segundo, ao fim da vida – a dupla interpretação é o mecanismo responsável pelo humor.

A piada, assim como a tira, apresenta mecanismo textual que leva a um final surpreendente, fonte do humor. Em geral, o humor nas tiras está situado no último quadro, mas, nesse caso, está localizado na última fala do balão, já que a tira só apresenta um quadro.

Voltando à classificação de Travaglia, temos, no item 6, dois subitens: os scripts e os mecanismos. Integrando o primeiro grupo destacam-se: a estupidez, a esperteza, a mesquinhez, o ridículo e o absurdo associados a personagens e/ou a situação. O script do ridículo foi explorado na tira da Figura 21.

Figura 21 - Tira da série *A vida como ela yeah* publicada em 25/07/2020



Fonte: ADÃO ITURRUSGARAI, 2020

O personagem identificado com o presidente da República é motivo de riso pelo ridículo ao utilizar uma máscara do Pateta¹⁸ – personagem cômico dos estúdios Walt Disney,

¹⁸ Em inglês, o personagem é chamado Goofy, cujo sentido é tolo, tonto; em português, traduziu-se por Pateta, mantendo-se o sentido associado à pessoa tola, parva, de pouca inteligência.

espécie de cão antropomórfico, magro, alto, desengonçado, com um jeito atrapalhado e engraçado – em vez da que é adequada para proteção contra o coronavírus. A polissemia de máscara é o mecanismo que propicia a interpretação do humor, uma vez que realiza a reversão do sentido a um tipo de máscara para o outro que é revelado pelo não verbal (desenho da máscara do personagem). O ridículo também é reforçado pela semelhança de formas Pateta/pateta, que metonimicamente denotam a característica de pessoa que é tola, parva com pouca inteligência.

No rol dos mecanismos, ainda referente à proposta classificatória de Travaglia, o autor enumera: cumplicidade, ironia, mistura de lugares sociais ou posições de sujeito, ambiguidade, uso de estereótipo, sugestão, descontinuidade de tópico ou quebra de tópico, paródia, jogo de palavras, quebra-língua, exagero, desrespeito a regras conversacionais, observações metalinguísticas, violação de normas sociais e lugar social.

Na cumplicidade, o personagem diz ou faz algo tal como se apresenta na realidade, o que leva a audiência a estar de acordo e mesmo a se imaginar realizando as mesmas ações dele, tornando-se seu cúmplice. O mecanismo da cumplicidade mantém alguma correspondência com a noção de convivência desenvolvida por Charaudeau para os atos humorísticos que serão desenvolvidos mais à frente. Tornamo-nos cúmplices do personagem da criança na tira da Figura 22 ao nos imaginarmos fazendo um comentário parecido diante de uma situação análoga.

Figura 22 - Tira da série *Níquel Náusea* publicada em 23/06/2020



Fonte: FERNANDO GONSALES

A observação de Alcides com relação ao contraste estabelecido entre a obesidade da mulher, dona do cachorro, e seu animal de estimação leva o menino a fazer um comentário sobre essa constatação. O humor da tira é construído a partir dos pares formados pelas

expressões “tão...” e “não magra”, em que a palavra “gorda”, elíptica na primeira expressão, é facilmente inferida, enquanto a forma eufêmica e paronímica “não magra” é responsável pelo desfecho favorável ao menino, que preserva sua vida pela escolha do enunciado que não gera constrangimento ao seu interlocutor, evitando, assim, uma possível retaliação. A forma verbal “dribla” no último quadro refere-se à ação de gingar o corpo pela posse da bola num jogo, entretanto a metáfora autoriza a interpretação estabelecida entre bola e pessoa gorda, retomando o sentido inicial implícito na declaração de Alcides no primeiro quadro.

Na ironia, apresenta-se algo para sugerir o seu oposto, como uma pessoa que aprecia doces e diz: “– Eu gosto pouco de chocolate”. Charaudeau também considera essa categoria na forma de jogo enunciativo irônico.

A mistura de lugares sociais ou posições de sujeito é um conceito emprestado da Análise do Discurso que indica os discursos que podem ser tomados um pelo outro, a exemplo do discurso do filho como se fosse o pai, podendo ser visto quando uma criança fala com um amigo: “– Você está falando que nem meu pai”.

A noção de sujeito na AD está conectada ao campo da psicanálise e dessa forma é considerado uma categoria construída a partir do discurso, sendo assim há discursos associados a categorias específicas de sujeitos como o discurso dos filhos e o discurso dos pais, relacionados a funções sociais bem demarcadas. Quando um filho toma o lugar do pai, por exemplo, assumindo seu discurso, ocorre o que indicamos como a mistura de lugares sociais.

Na ambiguidade tida como principal recurso utilizado na mudança de um sentido por outro, em que dois *frames* de referência são ativados graças ao emprego principalmente das formas linguísticas nos níveis lexical, morfológico e sintático, Charaudeau classifica esse tipo de procedimento como lógico-semântico por entender que o valor semântico das palavras no enunciado joga com a dissociação de isotopias, colocando universos em relação.

O estereótipo é utilizado como marcador de diferenças, seja no modo de falar, vestir ou se comportar de pessoas pertencentes a certos grupos sociais. No que tange ao humor, este uso é sempre negativo, visto que o riso advém “do estigma que faz do estereótipo algo ridículo” (TRAVAGLIA, 1989, p. 61). Na formulação de Charaudeau, este aspecto está ligado ao jogo enunciativo sarcástico em que o dito, no caso representado por meio da caricatura, é hiperbólico, na medida em que ressalta pontos negativos do representado de forma a valorizar seu ridículo, tornando-o alvo.

Segundo Travaglia (1989, p. 62), contradição é “decorrência direta da bissociação e do paradoxo lógico”. O autor assinala muitas formas de se concretizar a contradição. À guisa de

exemplo selecionamos duas: “quando imagem e palavra se contradizem, ou seja, no uso de quaisquer dois elementos que se opõem e se contradizem” e “falar uma coisa e fazer outra” (TRAVAGLIA, 1989, p. 62). A relação entre o dito e o pensado é bastante explorada nas categorias discursivas de Charaudeau, conforme se verá mais adiante.

Sugestão é quando uma forma de dizer está incompleta por ser interdita por força de normas sociais. Ocorre com relação a temas socialmente considerados sensíveis, como religião e incesto, por exemplo.

Descontinuidade de tópico ou quebra de tópico “ocorre quando, no desenvolvimento da conversação, nenhum tópico se estabelece, gerando uma conversa absurda” (TRAVAGLIA, 1989, p. 63). Nesse particular, Charaudeau estabelece nuances de acordo com os procedimentos discursivos do tipo lógico-semântico.

Paródia “alude ao original, ridicularizando-o, normalmente pelo caricatural” (TRAVAGLIA, 1989, p. 63). Para Charaudeau, corresponde ao jogo enunciativo paródico.

Jogo de palavras é criado por meio da sinonímia e homonímia por propiciarem “semelhanças fônicas entre termos de sentidos diferentes” (TRAVAGLIA, 1989, p. 63).

Quebra-língua é uma sequência de sons “que cria dificuldades articulatórias para o falante, levando-o a dizer outras coisas ou não conseguir dizer a sequência” (TRAVAGLIA, 1989, p. 64).

Exagero revela-se verbalmente nas repetições, como redundância e pleonasma, e nas apresentações não verbais, como a caricatura, estando presente também na forma de sobrecarga de informações, como enfeites, objetos, detalhes que compõem a cena.

Desrespeito às regras conversacionais diz respeito ao assalto a turnos de fala.

Observações metalinguísticas ocorrem quando são feitas observações sobre os elementos do próprio programa, como o cenário, o figurino, objetos etc.

Violação de normas sociais acontece sempre que um personagem subverte um comportamento socialmente estabelecido, como, por exemplo, o homem que admite seu próprio medo e desiste do embate, indo de encontro ao que se esperaria de um homem corajoso.

Lugar social, item em que há a constatação de que certos representantes foram deixados de fora nos programas analisados, como é o caso dos empresários e militares.

Além deste, em outro artigo, chamado “Introdução ao estudo do humor”, Travaglia abre caminho ao esboçar um programa para futuros estudos no âmbito do humor, em razão da “...presença e disseminação do humor em nossa vida e seus papéis necessários e importantes

dentro dela levaram o humor a tornar-se um importante campo de estudos, sendo já objeto de congressos...” (TRAVAGLIA, 1990, p. 57).

Em 2010, em *Humor, língua e discurso*, Sírio Possenti, dialogando com os estudos de Travaglia (1989 e 1990), tomou posição ao se alinhar a este, quando afirmou: “Hoje diria que a novidade que pode estar no horizonte é uma reclassificação do humor. Na verdade, falta dizer dele o que, de certa forma, está diante de todos: falta caracterizá-lo como campo” (POSSENTI, 2010, p. 171). No último capítulo de seu supracitado livro, o autor defende o “humor-campo”, usando como argumento a semelhança entre os domínios literário e humorístico, o que constituiria, por si só, razão suficiente para considerar o humor uma “área do conhecimento humano”. Saliente-se que, apesar de reconhecermos a contribuição dos autores para o desenvolvimento do humor-campo, esta não é a visão de humor adotada no presente estudo.

Possenti, em outro artigo, intitulado *Pelo humor na linguística*, seleciona piadas propondo-se a responder linguisticamente à pergunta feita por Raskin: “como essa piada é engraçada?”. Para responder a essa pergunta, o autor se apoia na caracterização semântica dos chistes feitas por Raskin, apontando como ingredientes os seguintes tópicos:

- a) uma mudança do modo de comunicação *bona-fide* para o modo não *bona-fide* de contar piadas;
- b) o texto considerado chistoso;
- c) dois *scripts* (parcialmente) superpostos compatíveis com o texto;
- d) uma relação de oposição entre dois *scripts*;
- e) um gatilho, óbvio ou implícito, que muda de um *script* para outro.

Cumprido, neste ponto, elucidar o conceito de bissociação de Raskin, utilizado por Possenti para explicar o mecanismo que envolve o fazer rir em piadas, lembrando que esse mesmo conceito será mobilizado por nós no presente estudo.

Vamos lançar mão, inicialmente, da introdução que a pesquisadora Fabiana dos Anjos fez acerca da consideração do termo nos estudos do referido autor:

Em 1985, o linguista Victor Raskin em *Semantic Mechanisms of humor*, apresenta uma teoria cognitivista do humor. Seu estudo tem por referência o conceito de bissociação introduzido pelo psicólogo e escritor Arthur Koestler com a publicação de *The Action of Creation*, em 1964. De acordo com Fourastié (1983, 2002), a tese de Koestler consistia em revelar ‘a existência de um mesmo tipo de progressão intelectual – ou estrutura – na produção do riso, nas ciências e na arte.’ (PINTO, 2013, p. 233).

A tese de Koestler, segundo a autora, consistia em afirmar que as atividades criadas pelas artes, pela ciência e pelo humor compartilhavam o procedimento de pensar em dois

planos, e a esse padrão foi dado, pelo autor, o nome de bissociação. Nas palavras de Koestler (*apud* PINTO, 2013, p. 233), o conceito consiste em “combinar duas matrizes cognitivas até ali sem qualquer relação entre si, de tal maneira que acrescente à hierarquia um novo plano que incorpore as estruturas anteriormente separadas”. Para Raskin, o processo humorístico ocorre em função da associação de *scripts* total ou parcialmente opostos semanticamente, os quais se fusionam e são percebidos graças a “gatilhos” linguísticos que orientam para um sentido diferente dos anteriores.

Tomemos como exemplo a tira da Figura 23.

Figura 23 - Tira da *Piratas do Tietê*, intitulada Augusto, o busto. Parte I de Laerte publicada em 31/07/2020



Fonte: LAERTE, 2020

Augusto é um busto que viaja para diferentes lugares. Nesta tira o primeiro quadro mostra um observatório, onde uma astrônoma observa o céu por meio de um grande telescópio e informa ao seu interlocutor, outro astrônomo, que um busto está se aproximando da Terra. Diante da constatação, o homem, sem contestar o conteúdo insólito da informação, pergunta: “Vai se chocar conosco?”. O sentido do verbo da pergunta obviamente significa colidir, que é diferente do enunciado pelo busto no último quadro “Estou chocado conosco”, cujo sentido é “emocionalmente abalado, que sofreu um choque físico ou psíquico” (extraído do *Dicionário On-line de Português*). O humor da tira ocorre devido à mudança de *script* levada a cabo pela polissemia do verbo chocar, de colisão para surpresa.

3.4 Concepção de humor neste trabalho

No presente estudo, o humor é visto como previsto pelo contrato de comunicação do gênero textual tiras cômicas e é construído com base no mecanismo da bissociação descrito como a mudança de sentido do modo sério para o não sério, levado a cabo por um gatilho que pode ser verbal ou não verbal. O objetivo fundamental do presente estudo é descrever os gatilhos responsáveis pela reversão do sentido nas tiras que constituem nosso *corpus*, verificando qual linguagem, entre verbal, não verbal e verbo-visual, predomina na construção do humor. Levamos em conta, nessa descrição, a participação dos aspectos semânticos. Algumas vezes, a chave para a reversão está na relação semântica das palavras. Além disso, interessa-nos a apreensão do humor, por isso nos inspiramos nas categorias classificatórias de Travaglia e Charaudeau na condução da análise. Detalharemos essas categorias na sequência.

Cumpramos esclarecer que o quadro teórico usado neste trabalho, que será apresentado a seguir, teve como base a tradução feita do artigo em francês *Des catégories d'humour?*, de Patrick Charaudeau (2006), publicado em sua página oficial na internet. O procedimento adotado para a produção desta seção considerou a nossa própria tradução em cotejo com a empreendida por Oliveira (2017) para sua tese de doutorado.

3.5 O humor como uma noção genérica

Charaudeau (2006) apresenta o humor sob uma noção genérica que pode ser objeto de inúmeras categorizações e cuja estratégia discursiva consiste em:

- Confrontar a linguagem, livrar-se de suas imposições, sejam elas regras linguísticas (morfologia e sintaxe) ou normas de uso (como convenções sociais), como nos procedimentos que originam os jogos de palavra ou de pensamento;
- Construir uma visão desencaixada, transformada e metamorfoseada de um mundo que se impõem a todos que vivem em sociedade;
- Solicitar a um certo interlocutor (indivíduo ou auditório) que compartilhe desse jogo sobre a linguagem e o mundo, que entre em uma certa convivência de jogar junto, mas um jogar que leve o indivíduo a tornar-se outro, no próprio instante do ato humorístico, o que permite dizer que o ato humorístico não é jamais gratuito. Em sua totalidade, o humor corresponde sempre a uma visão lúdica, mas a ela podem ser acrescentadas outras visões mais críticas, ou até agressivas que levam o sujeito humorista e seu interlocutor a estabelecerem um compromisso bem mais profundo. De qualquer forma, trata-se sempre de uma liberdade compartilhada, pelo fato de

que o ato humorístico se volta, ora sobre o mundo, no desejo de questioná-lo, ora sobre o outro no desejo de torná-lo cúmplice.¹⁹

3.6 A relação triádica

Considerar genérico o ato humorístico não implica dizer que exista um discurso tipicamente humorístico, muito menos gêneros tipicamente humorísticos, mas, conforme salienta Charaudeau (2006), categorias do humor, como a ironia, a sátira, a paródia e as histórias engraçadas que estão ligadas ao jogo enunciativo presente nos atos de comunicação humorísticos.

De acordo com o mesmo autor no já citado artigo, a situação de comunicação é formada por inúmeros atos de discurso, entre os quais o humorístico, que se constitui em ato de enunciação cuja estratégia é tornar o interlocutor cúmplice. Essa função humorística, conforme ressaltado pelo teórico, não constitui a totalidade dos atos de comunicação, mas está presente em diversas situações, podendo ser encontrada em variados contratos: publicitário, midiático, conversacional etc. Essa constatação leva-o a postular que o ato humorístico é “uma certa maneira de dizer no interior de diversas situações, um ato de enunciação com fins de estratégia para fazer de seu interlocutor um cúmplice” (CHARAUDEAU, 2006, p. 22).²⁰ O ato humorístico seria um jogo que envolve os parceiros da comunicação na instância interna (chamada também discursiva no espaço interno em que atuam os seres de fala) e na instância externa (conhecida como situacional no espaço interno em que atuam os seres psicossociais).

De acordo com essa perspectiva, estudar o humor implicaria descrever:

¹⁹ Todas as traduções usadas nesta seção foram retiradas da tese de doutorado de Rosângela Aparecida Dantas de Oliveira intitulada “O que cabe entre essas quatro retas? Análise discursiva de tiras cômicas argentinas e brasileiras sobre as Copas de 1994 e 2014”.

No original em francês:

- “s’affronter au langage, se libérer de ses contraintes, qu’il s’agisse des règles linguistiques (morphologie et syntaxe) ou des normes d’usage (emplois réglés par des conventions sociales en situation), ce qui donne lieu à des jeux de mots ou de pensée”;

- “construire une vision décalée, transformée, métamorphosée d’un monde qui s’impose toujours à l’être vivant en société”;

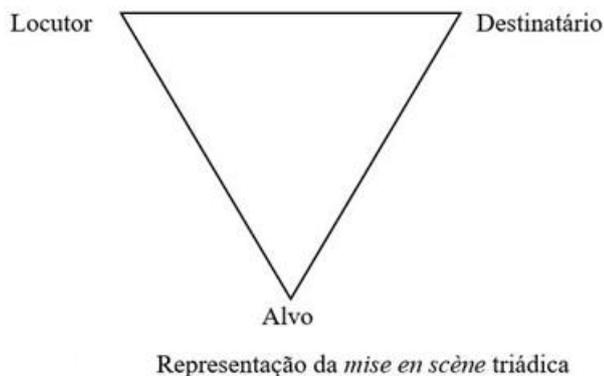
- “demander à un certain interlocuteur (individu ou auditoire) de partager ce jeu sur le langage et le monde, d’entrer dans cette connivence de ‘jouer ensemble’, mais un jouer qui engage l’individu à devenir autre, l’instant de l’acte humoristique, ce qui permet de dire que l’acte humoristique n’est jamais gratuit. Au total, l’humour correspond toujours à une visée ludique, mais à celle-ci peuvent s’adjoindre d’autres visées plus critique, voire agressive, qui engage le sujet humoristique et son interlocuteur à partager un engagement bien plus profond. En tout cas, il s’agit toujours d’un partage de liberté, du fait que l’acte humoristique est tourné, à la fois, vers le monde, dans le desir de le mettre en cause, et vers l’‘autre’, dans le desir de le rendre complice.

²⁰ No original: “Il est plutôt une certaine manière de dire à l’intérieur de ces diverses situations, un acte d’enonciation à des fins de stratégie pour faire de son interlocuteur un complice.”

- (i) o dispositivo comunicacional e enunciativo do ato humorístico;
- (ii) seu tema;
- (iii) os procedimentos linguageiros colocados em funcionamento;
- (iv) os possíveis efeitos produzidos no auditório.

Para descrever o dispositivo comunicacional e enunciativo do ato humorístico, considera-se uma **relação triádica** da *mise en scène* do ato humorístico, em que entram em cena três instâncias: o locutor, o destinatário e o alvo, conforme o modelo esquemático²¹ da Figura 24.

Figura 24 - Modelo esquemático da relação triádica da *mise en scène* do ato humorístico



O **locutor** é o sujeito produtor do ato humorístico numa dada situação de comunicação. Sua atuação deverá levar em conta dois fatores: a legitimidade para exercer o ato humorístico e a forma de enunciação. Com relação ao primeiro item, o sujeito locutor precisa ter em mente se pode ou não produzir o ato humorístico e se possui autorização para tal. Caso não tenha, pode magoar seu destinatário, tornando-o sua vítima; há vezes, porém, em que o humor leva o destinatário a se tornar cúmplice do locutor.

De acordo com Oliveira (2017, p. 59), “muitas vezes a legitimação vem do próprio lugar que esse sujeito ocupa na situação de comunicação”:

Nas caricaturas, o desenhista é por definição um humorista; nos anúncios publicitários, para seduzir o consumidor o publicitário está autorizado a utilizar jogos de linguagem; nas crônicas jornalísticas de humor o cronista comenta a atualidade pincelando seu texto com traços humorísticos. Nos outros casos, em

²¹ É preciso lembrar que todo modelo esquemático não deve ser considerado estanque e rígido por isso. Também nesse caso, o esboço da *mise en scène* triádica deve levar em conta que os sujeitos podem se desdobrar em outras instâncias, conforme mesmo prevê o modelo da Teoria Semiolinguística.

particular aqueles da conversação espontânea, o locutor deve ter meios de justificar sua enunciação humorística porque há o risco de ser mal interpretado por seu interlocutor.²²

De acordo com Mello (2012), “quanto à forma de enunciação, o locutor pode contar uma ‘história engraçada’ (*histoire drôle*), trazendo para a cena personagens-enunciadores que possuem certas identidades (papéis sociais) sobre as quais repousa o sucesso do ato de humor”. Podemos usar como exemplo o caso da tira de Fernando Gonsales reproduzida na Figura 25. Seu tema é o castigo divino aos humanos. Nesta tira, o humor se situa na exploração de um estereótipo segundo o qual a entidade divina que tudo sabe é juiz dos homens e responsável legítimo por infligir castigos a estes. Essa legitimidade é posta em causa no último quadro por meio da expressão “sei lá”, que só é engraçada porque é dita por um deus, e não por um servo, por exemplo. Deus, que supostamente sabe todas as coisas, não sabe por que está castigando os humanos, simplesmente realiza uma ação prevista por seu papel social.

Figura 25 - Tira da série *Níquel Náusea* publicada em 11/04/2020



Fonte: FERNANDO GONSALES, 2020

O **destinatário** pode ocupar o lugar de vítima ou cúmplice no ato de linguagem humorístico. Nos casos em que é vítima, o destinatário é considerado o alvo do ato de humor, restando-lhe três opções: aceitar a provocação e rir de si mesmo, ignorar a provocação, ou

²² O trecho original em francês:

“dans les caricatures, le dessinateur est par définition un humoriste; dans les annonces publicitaires, le publicitaire s’autorise, pour séduire le consommateur, à jouer avec le langage; dans les chroniques journalistiques d’humeur, le chroniqueur commente l’actualité en émaillant son texte de traits humoristiques. Dans d’autres cas, particulièrement ceux de la conversation spontanée, le locuteur doit se donner les moyens de justifier son énonciation humoristique car il risqué d’être mal considéré par son interlocuteur.”

seja, fazer ouvidos de mercador, ou responder com uma ofensa à altura da provocação²³. Tornando cúmplice, o destinatário é convidado a compartilhar de uma certa visão de mundo proposta pelo locutor enunciador, como também sua avaliação sobre o alvo; “nesse sentido, o destinatário se converte em uma espécie de testemunha do ato humorístico” (OLIVEIRA, 2017, p. 60).

André Dahmer, na tira da Figura 26, de forma provocadora e crítica, leva o leitor a ocupar o lugar de vítima ou cúmplice como destinatário do seu ato de linguagem humorístico ao mesmo tempo em que, tornando-o alvo, questiona certos comportamentos socialmente validados.

Figura 26 - Tira da série *Bom Emir, o monstro de Zazanov* publicada em 30/05/2020



Fonte: ANDRÉ DAHMER, 2020

O assunto, conforme explicitado no subtítulo, é “quarentenas”, grafado com letra minúscula e flexionado no plural. É apresentada, do ponto de vista do enunciador, mais de uma notícia sobre as ações desenvolvidas pela classe média durante o período do isolamento social. Uma, qualificada positivamente, “notícia boa”, refere-se a dados da realidade divulgados amplamente nas mídias que revelam as principais atividades realizadas pelas pessoas da classe média, as quais têm o privilégio e a possibilidade de se entregar a tarefas ocupacionais elitizadas, como a prática da ioga e a de fazer pães. Os adjetivos “boa” e “ruim” na composição com o substantivo “notícia” nos dois casos, em “notícia boa” (parte inicial da tira) e “notícia ruim” (parte final da tira), manifestam a antonímia que constrói a base para a construção do humor. Mesclando elementos que remetem a fatos noticiados (notícia boa) e

²³ A expressão “à altura” é difícil de medir, pois varia bastante conforme o que sentiu o destinatário na condição de alvo, isto é, o valor e o peso que este atribuiu à ação, além de sua aptidão para replicar a ofensa sofrida.

opinião (notícia ruim), o uso da antonímia possibilita a criação do humor por meio da crítica apresentada à classe média na parte final da tira: “ainda não aprendeu a votar”. Há crítica explícita ao comportamento geral associado à classe média tanto pela seleção das atividades desempenhadas durante o isolamento social (iniciativa individual) quanto pela opinião presente na parte final da tira, “ainda não aprendeu a votar” (ação coletiva), que revela subjetivamente a constatação de que o grupo elegeu mal os representantes políticos do país. À classe média faltaria um *não saber-fazer* expresso verbalmente por “não aprendeu a votar”, e por essa razão é alvo da crítica e destinatária da tira, visto que os leitores da *Folha* são pessoas pertencentes à classe média.

O **alvo** é razão, o motivo sobre o qual o ato humorístico incide, podendo ser uma pessoa individualizada ou representante de um grupo, ou ocupar uma posição de terceiro na história ou, ainda, ser uma ideia, um fato social, uma opinião, entre outros. De acordo com Charaudeau (2006), “é por intermédio do alvo que o ato humorístico questiona a visão normatizada do mundo procedendo aos desdobramentos, disjunções, discordâncias e dissociações com relação à ordem das coisas”.²⁴

Em relação ao tema, Charaudeau propõe distinções simples em grandes áreas temáticas de referência do gênero, como:

‘vida e morte’, um campo que toca no mistério do destino dos homens, e no qual incluiremos tudo o que evoca a miséria humana (doenças, deficiências, declínio); “Vida pública”, um campo que diz respeito à vida social no que tem de coletivo e de exposição aos olhos de todos como são a vida política, a vida cívica, os meios de comunicação, a cultura, a notoriedade e a notoriedade das pessoas, etc.; “Vida privada”, uma área que diz respeito à vida doméstica, à vida profissional, à vida pessoal, até à privacidade das pessoas, etc. Em seguida, temas específicos que serão determinados encontrando a resposta às perguntas: “Do que se trata?” “ ” Sobre o que é isso? “Ou” do que estamos falando?. (CHARAUDEAU, 2006).²⁵²⁶

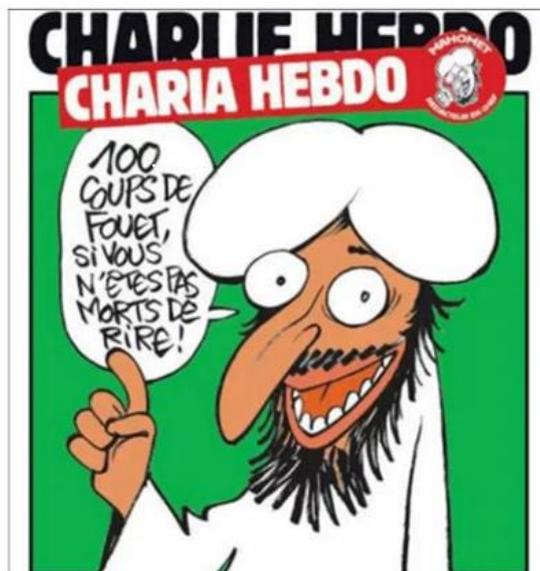
²⁴ O trecho original do francês: “C’est par l’intermédiaire de la cible que l’acte humoristique met en cause des visions normées du monde en procédant à des dédoublements, des disjonctions, des discordances, des dissociations dans l’ordre des choses”.

²⁵ Nossa tradução para o trecho original em francês:

²⁶ “vie et mort, un domaine qui touche au mystère de la destinée des hommes, et dans lequel on inclura tout ce qui évoque la misère humaine (maladies, handicaps, déchéance); ‘vie publique’, domaine qui concerne la vie sociale dans ce qu’elle a de collectif et d’exposition au regard de tous comme le sont la vie politique, la vie citoyenne, les médias, la culture, la notabilité et la notoriété des personnes, etc.; ‘vie privée’, domaine qui concerne la vie domestique, la vie professionnelle, la vie personnelle, voire l’intimité des personnes, etc. Puis des thèmes particuliers que l’on déterminera en trouvant la réponse aux questions: ‘de quoi est-il question?’, ‘de quoi s’agit-il?’ ou ‘à propos de quoi parle-t-on?’

O autor ressalta que, por questionar certas visões padronizadas de mundo, o humor atinge áreas temáticas consideradas tabus para determinadas culturas e, por essa razão, sua ação teria limites. Uma charge do profeta Maomé foi publicada na capa do jornal semanal francês *Charlie Hebdo* em 2011, o que provocou o ataque de um grupo muçulmano à sede do jornal em Paris em 2015. Na Figura 27, a capa do referido jornal, que pode ser acessada também em <<https://exame.com/mundo/as-capas-de-charlie-hebdo-que-causaram-a-ira-em-extremistas/>>.

Figura 27 - Capa do semanário *Charlie Hebdo* extraída da revista Exame



Fonte: Disponível em: <https://veja.abril.com.br/coluna/sobre-palavras/humor-com-religiao-se-brinca-e-claro/>. Acesso em: 11 maio 2022.

No balão de fala atribuído ao enunciador personagem Maomé, tem-se, em tradução livre do francês para o português, “cem chibatadas se você não estiver morto de rir”. A palavra “Charia”, na expressão com o nome do jornal “Charia Hebdo”, é uma alusão à palavra *sharia*, que, para os islâmicos, significa lei.

Se o humor tematiza “áreas consideradas sérias de transcendência universal e que são marcadas tanto pelo mistério da incompreensão quanto pela existência de uma força do além” (CHARAUDEAU, 2006), é classificado como humor negro, e este pode produzir efeitos opostos: o distanciamento saudável de valores tradicionais de uma área, desencadear a ira de alguém ou estar sujeito a uma sanção ou, ainda, praticar uma espécie de vingança, triunfo sob o que é intocável. Como exemplo desse tipo de humor, Charaudeau cita uma piada retirada de Freud (1905) em que um condenado, numa bela manhã de segunda-feira, diz diante do

cadafalso: “Esta é uma semana que começou bem!”. O autor identifica-a como humor negro e a avalia como iconoclasta e anárquico.

3.7 Procedimentos linguageiros do ato humorístico e seus possíveis efeitos

Tanto os procedimentos quanto os efeitos do ato humorístico apresentados na perspectiva da Semiologia adotada neste trabalho elencam categorias, mas com a ressalva do autor de que não devem ser redutoras, mas “operatórias e não essencializantes”, por isso ele buscou aquelas que permitissem observar caso a caso entendendo que, às vezes, uma só categoria não forneceria subsídios suficientes para a interpretação adequada de um ato de humor em suas particularidades.

Passando propriamente à apresentação de sua classificação, iniciamos com a distinção feita pelo estudioso no interior da categoria dos procedimentos linguageiros que se divide em dois grupos: os linguísticos e os discursivos. No primeiro incluem-se os mecanismos léxico-sintático-semânticos que dizem respeito à forma explícita dos signos, à sua forma e a seu sentido, bem como à sua relação forma-sentido; no segundo, os mecanismos de enunciação.

Para Charaudeau (2006, p. 26), os procedimentos linguísticos podem incidir ora exclusivamente sobre um único significante, como nos trocadilhos e nos jogos de palavras, ora nas relações significante-significado, como na polissemia e homonímia, as quais permitem passar de uma isotopia²⁷ à outra. Travaglia (1990, p. 63) destaca a homonímia como recurso largamente utilizado no humor graças ao efeito da ambiguidade e à consequente ativação²⁸ de dois mundos que a aplicação desse recurso implica. Incluem-se aqui ainda a metonímia, quando a relação parte pelo todo, e a metáfora. Charaudeau (2006, p. 26) ressalta que:

os procedimentos linguísticos não são portadores em si de valor humorístico, eles podem ser usados pelos diferentes gêneros discursivos entre os mais sérios, como a poesia. A antífrase, por exemplo, é um procedimento linguístico que consiste em dizer os contrários daquilo que se pensa, e que pode dar lugar a diversas categorias discursivas tais como a mentira, a ironia ou o paradoxo.

²⁷Isotopia, na visão da análise do discurso, designa “globalmente os procedimentos que concorrem para a coerência de uma sequência discursiva ou de uma mensagem” (CHARAUDEAU; MAINGUENAU, 2006, p. 292).

²⁸ Estamos nos referindo aqui à bissociação que consiste em, por recursos diversos, ativar dois mundos textuais ou dois scripts em algum sentido opostos entre si” (TRAVAGLIA, 1995, p. 42). Esse conceito será desenvolvido mais adiante.

Charaudeau não chega a desenvolver amplamente uma categorização do humor quanto ao código, por isso, neste trabalho, apoiar-nos-emos nos estudos gramaticais, no âmbito lexical, com destaque para o papel dos aspectos semânticos, a saber: homonímia, polissemia, sinonímia, antonímia e paronímia (OLIVEIRA, 2017). A contribuição charaudeana revela-se mais proveitosa na classificação dos procedimentos discursivos, ou seja, aqueles mais dependentes dos mecanismos de enunciação, das posições dos sujeitos (locutor e destinatário), do contexto e do valor social do domínio temático em que o ato humorístico acontece.

3.8 Os procedimentos discursivos

No interior dos procedimentos discursivos, Charaudeau distingue dois tipos: os lógico-semânticos e os enunciativos. Nos primeiros, o humor decorre de operações semânticas que jogam com o próprio valor semântico das palavras no enunciado e com a dissociação de isotopias. Citemos um exemplo usado por Charaudeau: “era um rapaz tão burro, mas tão burro, mas tão burro que fez exame de sangue e reprovou”. Na anedota temos um procedimento humorístico do tipo lógico-semântico em que a polissemia da palavra *exame* coloca duas isotopias em relação, avaliação de conhecimento e investigação médica.

Já os procedimentos enunciativos implicam um jogo entre o dito (explícito) e o não dito (implícito). Charaudeau os subdivide em três tipos: jogo enunciativo irônico, jogo enunciativo sarcástico e jogo enunciativo paródico.

3.9 Os procedimentos discursivos do tipo lógico-semânticos

Conforme já dito, os procedimentos lógico-semânticos levam em conta a polissemia das palavras para construir dois ou mais níveis de leitura. O autor aponta três categorias de procedimentos lógico-semânticos de acordo com o tipo de relação que mantêm com os

universos postos em relação. São eles: a incoerência louca²⁹, a incoerência insólita e a incoerência paradoxal.

²⁹ Optamos pela tradução de Rosângela Aparecida Dantas de Oliveira, por isso a expressão *Incohérence loufoque* ficou, em português, “incoerência louca”; porém vimos que a expressão também foi traduzida em outros lugares como “inconsistência maluca”.

4 A INCOERÊNCIA LOUCA

Como o próprio nome diz, decorre de uma transgressão da lógica em que os universos postos em relação não apresentam, *a priori*, um nexos causal e por isso se aproximam das histórias de loucos. Não ocorrem, na incoerência louca, juízos de valor, como na ironia ou no sarcasmo, porque não há conexões lógicas entre os acontecimentos. A incoerência louca se aproxima um pouco do surrealismo. Para ilustrar o inusitado flagrante da incoerência louca, Charaudeau cita uma situação em que, numa mesa de cirurgia, existe uma máquina de escrever e um punhado de cenouras.

4.1 A incoerência insólita

Os universos postos em relação na incoerência insólita não se conectam de forma direta ou mesmo natural – tornam-se perceptíveis segundo a narrativa e a situação em que ocorrem. Isso difere do caso anterior, pois pode-se explicar seu sentido por uma espécie de transferência de sentido entre esses universos, como, por exemplo, na polissemia de alguma palavra ou algum outro gatilho³⁰ dentro da narrativa. A diferença entre a incoerência louca e a insólita para Charaudeau é:

[...] algumas vezes difícil de estabelecer. Com efeito a diferença reside na existência ou não de um elo entre esses dois universos de significado (ou isotopias) postos em relação. Esse elo é obtido por inferência, e a questão que se coloca é saber se a inferência é evidente ou não. Se a relação semântica se estabelece aparece facilmente (é verdade que facilmente é um critério difícil de mensurar), estamos diante de uma incoerência insólita; caso contrário, de uma incoerência louca.³¹

Como exemplo desse procedimento, Charaudeau cita um trecho da coluna “Bisturí” publicada no jornal *El país* por Maruja Torres em 21 de fevereiro de 2002. No texto ela afirma: “Meu sonho atual é científico: que a prática da lobotomia seja admitida pela saúde pública e que seja aplicada de forma massiva e imediatamente. Porque somente mediante

³⁰ O termo é usado por Raskin e seguidores para descrever uma espécie de chave de acionamento dentro da narrativa responsável pela mudança de *script*.

³¹ O trecho original em francês: “parfois difficile à établir. En fait, la différence réside dans l’existence ou non d’un lien entre les deux univers de sens (ou isotopies) mis en relation. Ce lien, on l’obtient par inférence, et toute la question est de savoir si l’inférence est elle-même évidente ou non. Si le lien sémantique apparaît facilement (il est vrai que facilement est un critère difficile à mesurer), on a affaire à une incohérence insolite; dans le cas contraire, à une incohérence loufoque.”

lobotomia prévia vou poder enfrentar a informação diariamente”.³² À primeira vista não há umnexo causal entre telejornal, lobotomia e sistema público de saúde, no entanto pode-se estabelecer conexão entre esses elementos ao concluirmos que as notícias estão tão ruins que, para suportá-las, seria necessário ter a capacidade cognitiva reduzida por meio de uma lobotomia financiada pelo sistema público de saúde, único com capacidade para realizar esse tipo de cirurgia devido à sua grande complexidade.

4.2 A incoerência paradoxal

Na incoerência paradoxal, relações contraditórias ocorrem entre duas lógicas da mesma isotopia. Trata-se de um fato do discurso que vai contra a lógica das normas sociais, resultando numa contradição inaceitável. Na incoerência paradoxal, segundo Charaudeau, pode-se discutir, julgar o **paradoxo** e, eventualmente, refletir sobre o questionamento que está sendo feito. Nesse ponto ela se afasta da incoerência louca e da insólita. Nesta ocorreria trans-sentido (*trans-sens*), nessa, a falta de sentido (*hors-sens*), e, naquela, um contrassenso (*contre-sens*). Segundo o estudioso, na incoerência paradoxal é “avaliado, não mais sobre o encontro entre dois eixos paradigmáticos diferentes, mas sobre a lógica argumentativa que se desenvolve no eixo sintagmático”.³³ O autor cita como exemplo a anedota em que um homem, ao subir nos muros altos de um hospício onde estava internado, questiona alguém que passava do outro lado: “Me diga, companheiro, vocês são muitos aí desse lado?”.³⁴ A história levanta o questionamento sobre quem está dentro e quem está fora do quê.

O personagem título da série *Piratas do Tietê*, Augusto: o busto, constitui um exemplo de incoerência paradoxal, uma vez que ocorrem duas lógicas contraditórias (ver e não se movimentar) dentro da mesma isotopia (o fato de ser inanimado). Ou seja, é incoerente, sendo objeto, poder ver, mas não se mexer. Laerte, com fina ironia, usa como argumento a ausência de braços, e não o fato de ser um objeto, como explicação para não aplaudir as ações de pessoas que “transformaram” o país (Figura 28).

³² Tradução nossa para o trecho original em espanhol: “Mi sueño actual es científico: que la práctica de lobotomías sea admitida por la sanidad pública y que me la apliquen masiva e inmediatamente. Porque sólo mediante lobotomía previa voy a poder enfrentarme a diario con la información”.

³³ No original em francês: “qui se juge, non plus sur la rencontre entre des axes paradigmatiques différents, mais sur la logique argumentative qui se développe sur l’axe syntagmatique”.

³⁴ No original em francês: “Dites-moi, mon brave, vous êtes nombreux là-dedans.”

Figura 28 - Tira da *Piratas do Tietê*, intitulada Augusto, o busto. Parte IV de Laerte publicada em 04/08/2020



Fonte: LAERTE, 2020

4.3 Os procedimentos discursivos do tipo enunciativo

De acordo com o que já mencionamos anteriormente, os procedimentos discursivos do tipo enunciativo abordam a relação entre o que é dito e o que não é, jogando com a dissociação de isotopias.

4.4 O jogo enunciativo irônico

A ironia é uma categoria bastante estudada e sobre a qual existem inúmeras interpretações dada a sua natureza heterogênea. Na perspectiva charaudeana, a categoria da ironia é enunciativa e se distingue de outras perspectivas, como a conhecida ironia do destino (categoria descritiva da incoerência) e a ironia socrática (estratégia maiêutica para a descoberta da verdade).

No jogo enunciativo irônico, o destinatário deve calcular a relação entre o que é dito explicitamente pelo enunciador e qual a intenção implícita que recobre esse explícito. Trata-se de uma dissociação entre o sujeito enunciador (ser de fala) e o sujeito por trás cuja intenção deve ser descoberta (sujeito de carne e osso).

Para esta categoria, Charaudeau aponta três características:

- (i) a ironia é um ato de enunciação que produz uma dissociação entre o que é dito e o que é pensado;
- (ii) a coexistência dessa dissociação é precisamente o que a distingue a ironia da mentira, por exemplo;
- (iii) o dito é apresentado como uma apreciação positiva, mascarando o que é pensado, sempre negativo.

4.5 O jogo enunciativo sarcástico

Apesar da proximidade com o jogo enunciativo irônico, no sarcástico a relação entre o dito e o pensado não é a mesma. Segundo Charaudeau, o que é dito no sarcasmo é sempre negativo e intensificado por meio de uma hiperbolização, incluindo ainda um grau de agressividade. Em razão de que, no sarcasmo, diz-se o que não deve ser dito, o autor afirma que ele rompe com as regras de convívio social ao colocar o interlocutor numa situação desconfortável. Charaudeau inclui nessa categoria a zombaria e a sátira, uma vez que, nesses casos, o grotesco também é salientado.

Figura 11 - Tira da série Não há nada acontecendo publicada em 08/08/2020



Fonte: ANDRÉ DAHMER, 2020

O jogo sarcástico é claramente percebido na tira da Figura 11 por meio dos enunciados “Você é lerdo”; “Fracassado, sem futuro e inútil” e “Odeio gente como você” usados pelo treinador ao se dirigir ao cliente. O tom extremamente agressivo rebaixa o interlocutor,

causando mal-estar tanto para a personagem, alvo dos ataques, quanto para o leitor, que pode se sentir penalizado pelo agredido, empatizando-se com ele. O discurso que visa a humilhar a vítima que está em preparação física ou para interpretar uma personagem é uma metodologia bastante controversa, mas que é aplicada por alguns treinadores e preparadores de elenco³⁵.

4.6 O jogo enunciativo paródico

Constitui para Charaudeau um tipo especial de citação. Parodiar é, para o autor, escrever ou falar um texto já existente, alterando-lhe alguns elementos, de modo que o novo texto não possa ser confundido com o primeiro que lhe deu origem. É apresentado como a imitação de um texto sem se passar pelo original. Nesse ponto, ressalta o autor, difere do pastiche, que procura se passar pelo original sem admiti-lo. Na paródia, dois textos coexistem e se alimentam reciprocamente. É necessário um interlocutor que possa reconhecer, no texto parodiado, o original, retirando-lhe os implícitos do discurso. Como exemplo o autor refere programas de humor na televisão e no rádio que imitam noticiários. O efeito de humor sucede da coexistência de um texto de referência e de sua imitação reconstituída.

Figura 29 - Tira da série *A vida como ela yeah* publicada em 24/06/2020



Fonte: ADÃO ITURRUSGARAI, 2020

Adão Iturrusgarai, na Figura 30, utilizou o clássico livro de Saint-Exupéry, intitulado *O pequeno príncipe*, e, partir do adjetivo pequeno, constante do título da obra original, criou

³⁵ Recentemente a preparadora de elenco Fátima Toledo, após elogio de Wagner Moura, repercutiu na internet, expondo seu método sarcástico na preparação de atores e atrizes. Para saber mais sobre o assunto leia em: <https://revistaquem.globo.com/QUEM-News/noticia/2021/11/atores-se-posicionam-contrapreparadora-de-elenco-pessima.html>

outras possibilidades de título, mantendo o SN “o príncipe” com as graduações médio e grande. O humor está na forma inusitada em estabelecer um diálogo intertextual a partir de uma relação gradual com o adjetivo pequeno.

4.7 Os possíveis efeitos de um ato humorístico

De acordo com Charaudeau, os efeitos de um ato de humor decorrem do tipo de questionamento do mundo e do contrato de convivência proposto ao destinatário pelo humorista, exigindo daquele um posicionamento. O autor identifica quatro tipos de convivência para possíveis efeitos do ato de humor: a lúdica, a crítica, a cínica e a de derrisão³⁶, as quais, ele salienta, são diferentes, mas podem se justapor.

Os efeitos de um ato humorístico trazem à tona a problemática que consiste em supor que se lida com os projetos de fala dos sujeitos que interagem em um ato de comunicação, por isso cabe ao analista interpretar os dados com o que tem disponível para a análise, e não buscar as intenções ocultas, pretendidas e alcançadas ou forçar correspondências entre elas.

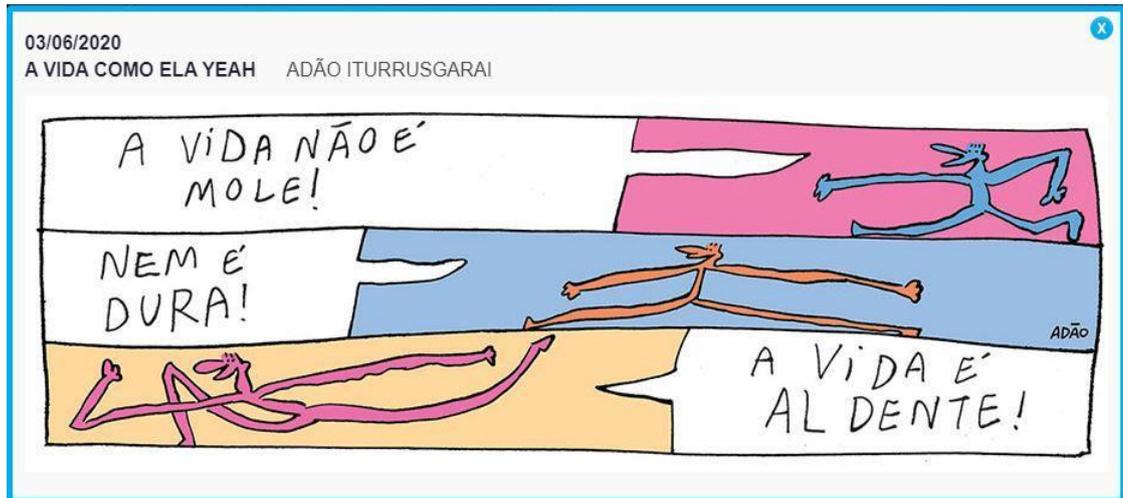
4.8 A convivência lúdica

A convivência lúdica expressa-se em um alegrar-se com o ato em si, ocorrendo uma fusão emocional entre o autor e o destinatário, livre de qualquer criticidade. Trata-se de uma forma de compartilhar uma certa maneira de captar o mundo em suas estranhezas sem qualquer tipo de engajamento moral. Subjacente ao ato de humor, Charaudeau adverte, pode haver um questionamento das normas sociais.

Na tira da Figura 31, o enunciador compartilha uma certa maneira de ver o mundo de forma leve, despreziosa e bem-humorada, buscando uma conexão com o leitor que pode se tornar conivente de seu jogo lúdico.

³⁶ A convivência derrisão é também traduzida por convivência do escárnio.

Figura 16 - Tira da série *A vida como ela yeah* publicada em 03/06/2020



Fonte: ADÃO ITURRUSGARAI, 2020

A expressão “al dente” é o gatilho responsável pela mudança do sentido, indicando passagem do nível do ponto de vista da dificuldade ou facilidade para consistência, denotando, assim, por metáfora com a massa cozida, essa propriedade que a vida deveria adquirir para ser equilibrada.

4.9 A convivência crítica

Difere da convivência lúdica por levantar polêmica. Propõe ao destinatário um compartilhamento de ataque a uma ordem estabelecida ao denunciar falsos valores. Traz em seu bojo uma contra-argumentação implícita. Charaudeau esclarece que esse tipo de convivência é abundante em charges e cartuns e pouco encontrado em gêneros publicitários.

4.10 A convivência cínica

Se a convivência crítica gera polêmica, a cínica produz efeito destruidor, diferente da anterior; nela não há contra-argumentação implícita. O objetivo é compartilhar uma dessacralização de valores que a norma social considera positivos e universais. Esses valores estão ligados ao homem, à vida e à morte e por meio da convivência cínica são profanados. O

sujeito humorista se investe de um poder em que ataca indistintamente tudo e todos. Observa-se esse tipo de conivência em piadas sexistas e racistas.

4.11 A conivência derrisão

Consiste na desqualificação do alvo, rebaixando-o, isto é, fazendo-o descer do pedestal sobre o qual ele acredita que está. Partilha com a conivência crítica a desqualificação sobre uma pessoa ou ideia, porém, diferentemente dela, não envolve argumentação de qualquer tipo. A irrisão supõe desqualificação brutal sem defesa ou outro tipo de apelação e, ao contrário da conivência crítica, não admite justificativa.

5 O UNIVERSO DOS QUADRINHOS

Este capítulo está dividido em dois grandes blocos, o primeiro abrange os subitens 6.1 e 6.2 e se esforçará para tentar distinguir gêneros pertencentes à família dos quadrinhos de modo a delimitar o real objeto de estudo neste trabalho: as tiras cômicas. Nesta seção também explicitamos nossa opção teórica pelo conceito de gênero (MARCUSCHI, 2008) e hipergênero (MAINGUENAU, 2015). O segundo bloco apresentará, de forma sucinta e panorâmica, os recursos mais icônicos, tanto verbais quanto não verbais, empregados na linguagem dos quadrinhos. Cumpre esclarecer que a expressão *linguagem dos quadrinhos* que intitula o subitem 6.3 está alinhada à perspectiva de Eco (1993, p. 145), a qual pode ser resumida na ideia geral de que “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 estória em quadrinhos”.

Ao sustentarmos que os quadrinhos possuem uma linguagem própria, estamos admitindo que sua linguagem é autônoma e por essa razão não se vincularia a alguma outra em particular, nem mesmo à literatura, como defendem alguns.

5.1 Distinção entre cartuns, charges e tiras

Nesta seção traremos para o debate a discussão em torno da forma variada como o jornal *Folha de São Paulo* designa o gênero tiras cômicas. Na Figura 30, o caminho que perfizemos para acessar as tiras presentes no caderno de cultura. Note que a palavra “quadrinhos” aparece na parte superior direita do jornal digital *Folha de São Paulo*.

Figura 30 - Apresentação da página do caderno Ilustrada do jornal digital a *Folha de São Paulo* acessada dia 04/01/2022



Fonte: Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/cartum/cartunsdiarios/#>. Acesso em: 11 maio 2022.

Ao clicar em quadrinhos, abre-se uma nova página com o título “Folha Cartum” (Figura 33), onde supostamente encontram-se charges que, na verdade, são tiras.

Figura 31 - Apresentação da página do caderno Ilustrada do jornal digital a *Folha de São Paulo*, aba quadrinhos acessada dia 04/01/2022



Fonte: Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/cartum/cartunsdiarios/#>. Acesso em: 10 maio 2022.

O caso da Figura 31 ilustra a confusão existente em torno do universo dos gêneros ligados à história em quadrinhos. Ramos (2015, p. 78, 2ª parte), citando Mendonça (2002, p. 197), revela que “distinguir esses gêneros é difícil, mesmo para os profissionais da área”. Segundo o autor, há uma zona nebulosa que envolve o uso dessas nomenclaturas derivada de uma dificuldade em distinguir características de cada um desses textos, o que fomenta uma “classificação indiscriminada e sem critério no uso dos termos”, como visto no exemplo da figura 33, retirado do jornal *Folha de São Paulo*.

Tendo em vista o exposto, procuramos iniciar uma discussão em torno das necessárias distinções entre os textos indicados no título desta seção a fim de estabelecer condições teóricas mínimas para viabilizar este estudo. Importante salientar que não é nosso objetivo, e nem seria possível, dada a complexidade do tema, esgotar o assunto em tão poucas páginas.

Pretendemos demonstrar o que faz uma tira cômica ser uma tira cômica, isto é, que características a tornam uma tira cômica e não uma charge ou um cartum. Adotaremos, assim, a metodologia empregada por Ramos em sua tese de doutorado ao abordar esse mesmo assunto, buscando evidenciar o que as tiras não são em cotejo com outros textos. Essa forma nos pareceu mais conveniente para nosso estudo.

A literatura especializada, conforme informa Ramos (2007, p. 79, 2ª parte), tende a classificar os textos charge, tira, cartum e quadrinhos como gêneros, tomados de forma ampla, sem maiores preocupações com sua definição. Essa perspectiva genérica que embasa as

teorias que assim classificam esses textos é apoiada na percepção empírica sem se aprofundar nas diferenças existentes em cada um deles. O autor identifica três comportamentos teóricos que se distinguem na abordagem do gênero:

- o que vê os quadrinhos como um grande rótulo que abriga diferentes gêneros;
- o que vincula os gêneros de cunho cômico – charge, cartum, caricatura e tiras (em alguns casos, chamadas de quadrinhos) – num rótulo maior, denominado *humor gráfico ou caricatura* (usada neste segundo momento num sentido mais amplo);
- o que aproxima parte dos gêneros, em especial as charges e as tiras cômicas, da linguagem jornalística (linha apoiada no fato de serem textos publicados em jornal). (RAMOS, 2007, p. 79, 2ª parte).

A posição assumida no presente estudo segue a primeira linha teórica, portanto encaramos quadrinhos como um grande guarda-chuva que abriga os gêneros cartum, charge, tira cômica e tantos outros modos de produção de história em quadrinhos. Estamos alinhados com a definição de Santos (2002, p. 30 *apud* Ramos): “História em quadrinhos é um termo que congrega formas diferentes de apresentar as narrativas iconográficas sequenciais: a tira de jornal, a revista, o álbum de quadrinhos, e cada um desses formatos possui características próprias”.

Apesar dessas características próprias, os gêneros textuais da família dos quadrinhos apresentam alguns traços comuns, a que Ramos (2014, p. 19) chamou tendências e que nós reproduzimos a seguir:

- diferentes gêneros utilizam a linguagem dos quadrinhos;
- predomina nas histórias em quadrinhos a sequência ou tipo textual narrativo;
- as histórias podem ter personagens fixos ou não;
- a narrativa pode ocorrer em um ou mais quadrinhos, conforme o formato do gênero;
- em muitos casos, o rótulo, o formato, o suporte e o veículo de publicação constituem elementos que agregam informações ao leitor, de modo a orientar a percepção do gênero em questão;
- a tendência nos quadrinhos é a de uso de imagens desenhadas, mas ocorrem casos de utilização de fotografias para compor as histórias.

Citando Santos, Ramos afirma que os quadrinhos teriam se adaptado à preferência popular em função do sucesso de vendas, e isso ajudou a fixar alguns formatos e a modificar outros. Essa seria a alegação de que os quadrinhos teriam vários gêneros próprios que se confundiriam com as novidades surgidas na década de 20 do século passado nos Estados Unidos. Como exemplo dessas novidades, Ramos cita as *kids-strips*, *girl-strips*, *comic-strips* e *funny-animals*. Não nos ateremos aqui a explicar cada uma delas, trouxemos os exemplos a fim de ilustrar os variados tipos divididos de acordo com o tema ou a abordagem.

Na esteira das novidades no âmbito dos quadrinhos, Ramos destaca as tiras de aventura que traziam a cada dia uma continuação da história do dia anterior envolvendo ação sem a presença obrigatória do humor. A compilação dessas aventuras deu origem aos *comic books* ou revistas em quadrinhos e estas, por sua vez, originaram os *graphic novels*, que a partir da década de 1930, período em que alcançaram seu apogeu, ganharam outros temas, como erotismo e terror, além dos já consagrados que tinham como marca o humor e como personagens os super-heróis. Apesar do grande sucesso entre crianças e jovens, dos anos 1940 até 1960, as histórias em quadrinhos foram alvo de críticas tanto de conservadores que as viam como “disseminador de ideias perniciosas que afastam seu público (crianças e jovens) da literatura e dos estudos” (SANTOS, 2015, p. 24) quanto por teóricos críticos, “que as consideravam produtos de baixo nível cultural, que induziam a comportamentos sociais indesejados” (SANTOS, 2015, p. 24). No Brasil, o erotismo ganhou destaque nas décadas de 1950 a 1970 nos quadrinhos produzidos por Carlos Zéfiro³⁷, pseudônimo de Alcides Caminha, que ficaram conhecidos como “catecismos”. Essas publicações afastavam-se dos *comic books* por serem material impresso em preto e branco que circulava de forma discreta em algumas bancas.

Os trabalhos de Santos referidos por Ramos dão conta de que quadrinhos são uma categoria que foi se estabilizando ao longo do tempo. “O sistema de códigos dos quadrinhos foi sendo criado aos poucos pelos próprios artistas e sendo reconhecido e decodificado pelos leitores” (SANTOS, 2015, p. 26) e dessa forma poderiam ser reunidos em uma categoria maior, mantendo com as outras formas de narrativa visual, como o cartum, a charge e a tira, algumas semelhanças em função do grau de parentesco e dos objetivos comunicativos comuns. Embora estes não fossem quadrinhos propriamente, mantinham algum diálogo.

Esta opinião também é compartilhada por outro importante estudioso dos quadrinhos (CYRNE, 1972, p. 53):

Variáveis como influências recíprocas, entrecruzamento, combinações estão na base da transformação dos gêneros textuais no interior de uma família de textos que abarcaria subtipos de outros textos que compartilhariam características e finalidades comunicativas comuns. É o caso das HQs, uma família de textos, que originaram as tiras, as charges e cartuns.

Sob a designação geral quadrinhos referimos também outros textos da mesma família. Com base nesse raciocínio, Maingueneau formulou o conceito de hipergênero: “um campo maior que agrega diferentes gêneros autônomos”. Desse modo, a forma quadrinhos tomada de

³⁷ A respeito do erotismo há um artigo de Roberto Elísio dos Santos sob o título “Humor, crítica e erotismo nos quadrinhos dos anos 1980 e 1990”.

forma genérica *lato sensu*, segundo Mainguenu, estaria acima das outras e constituiria os demais classificados como gêneros textuais. Estes são, de acordo com (MARCUSCHI, 2008, p. 155):

Textos que encontramos em nossa vida diária e que apresentam padrões sociocomunicativos característicos definidos por composições funcionais, objetivos enunciativos e estilos concretamente realizados na integração de forças históricas, sociais, institucionais e técnicas.

Esboçamos até aqui a necessária hierarquia entre hipergênero e gênero, mas ainda não conseguimos estabelecer uma distinção operatória entre charge, tira e cartum. Desse modo, e seguindo o que havíamos proposto, vamos tratar especificamente do que não é tira, assim, a propósito da caracterização de charge e cartum, selecionamos uma fala de Ique numa mesa-redonda que se intitulou *O processo de criação de charges* com mediação de André Valente:

Na verdade, a grande diferença é que você pode fazer um cartum sem referência temporal. Então o cartum na verdade é normalmente sobre crítica de costumes; piada da ilha deserta, a do ceguinho que atravessa a rua, isso normalmente é cartum. [...] A charge está ligada ao momento, é por isso que às vezes eu esqueço de determinada charge que fiz e tenho de voltar lá ao assunto que me motivou para eu poder me lembrar. Então, o assunto e a data marcados na caricatura é que fazem a diferença entre a charge e o cartum. (Ique *apud* VALENTE, 2001, p. 167-168).

Do ponto de vista do quadrinista e de estudiosos do assunto – como veremos adiante um exemplo –, o critério do tempo seria o traço que distinguiria a charge do cartum. Naquela há referência ao tempo que a produziu, enquanto neste a referência temporal é preterida em favor do conteúdo expresso pela mensagem, essa, sim, universal e atemporal.

No quadro dos estudiosos sobre o tema, destacamos a síntese que Paulo Ramos faz ao distinguir os dois gêneros (RAMOS, 2014, p. 18):

- charge – humor gráfico com temas jornalísticos da atualidade;
- cartum – humor gráfico com temas universais e atemporais.

Ramos destaca o humor como traço que une a charge e a tira cômica, no entanto ressalva que características de suas produções são diferentes: enquanto a primeira “aborda temas do noticiário e trabalha em geral com figuras reais representadas de forma caricata, a tira mostra personagens fictícios, em situações geralmente fictícias” (RAMOS, 2014, p.16). Diante do exposto, pode-se dizer que a recriação ficcional do fato que está na base da constituição da charge leva-a a manter com a notícia uma relação intertextual. Ainda de acordo com o autor, essa intertextualidade da charge se revelaria na abordagem dos temas pautados em notícias reportadas de forma verbal, visual ou verbo-visual. Matéria de capa do jornal *Extra* de 29 de setembro de 2021 foi a base para a construção de uma charge de Claudio Mor publicada na *Folha de São Paulo* em outubro do mesmo ano (Figura 32).

Figura 32 - Capa do jornal impresso *Extra* acessada em 04/01/2022



Fonte: Disponível em: <https://extra.globo.com/noticias/rio/capa-do-jornal-extra-sobre-garimpo-da-fome-repercute-em-todo-pais-no-mundo-politico-25217529.html>. Acesso em: 11 maio 2022.

O desemprego e a inflação intensificados com a pandemia foram fatores que alçaram muitas pessoas à condição de miseráveis, sem dinheiro para comprar alimentos, levando a

buscarem alternativas para matar a fome, como a coleta de ossos de carne em caçambas de descarte usadas por supermercados e entrepostos comerciais. Esse fato foi amplamente noticiado, e ganhou repercussão internacional³⁸.

A charge da Figura 33 mantém com a notícia da Figura 32 uma relação intertextual ao abordar o tema da fome por meio da linguagem verbal. A palavra “fome” formada pelo desenho do osso, significante não verbal, remete ao contexto específico da notícia, segundo a qual pessoas garimpavam ossos de carne em contêineres usados para armazenar rejeitos.

Figura 33 - Charge publicada na *Folha de São Paulo* em outubro de 2021



Fonte: CLAUDIO MOR, 2021

O traço de humor da charge fica por conta a ambiguidade do verbo “brinca” presente na fala da personagem que pode ser tomado tanto no sentido de jogo de entretenimento como no sentido de não ser levado a sério.

Para delimitarmos o conceito de cartum nos valem da citação que Valente fez de Neiva³⁹ (2013, p. 88) em seu valioso artigo intitulado *Polissemia e interdiscursividade nos cartuns de Bruno Drummond: uma abordagem linguístico-discursiva*.

Desenho humorístico ou caricatural, espécie de anedota gráfica que satiriza comportamentos humanos, geralmente destinada a publicação jornalística[...] ancoram-se em uma frase de cunho verbal, explicitada numa legenda ou

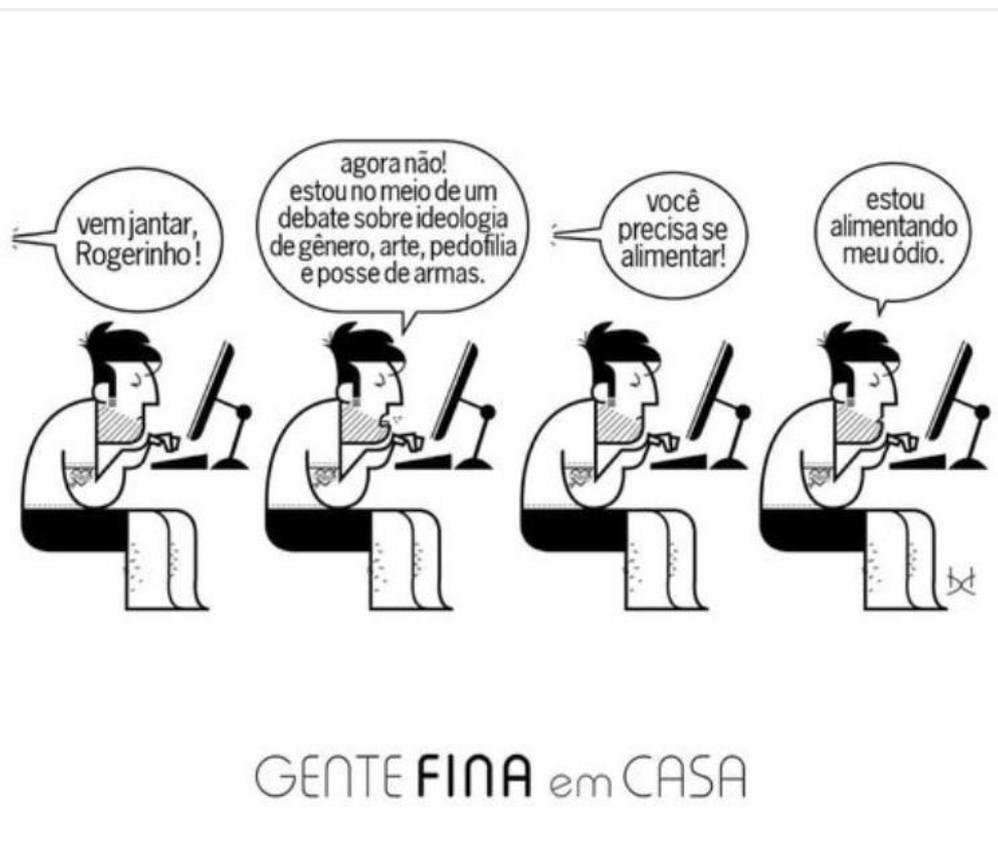
³⁸ Maiores informações sobre esse tópico podem ser obtidas por meio do site: <https://extra.globo.com/noticias/rio/a-dor-da-fome-capa-do-jornal-extra-ganha-repercussao-internacional-25222868.html>. Acesso em: 10 out. 2021.

³⁹ NEIVA, E. Dicionário Houaiss de comunicação e multimídia. São Paulo: Publifolha, 2013.

meramente sugerida, que dispara o efeito de crítica cômica na mente de sua audiência.

O cartum se ocupará do que é eminentemente humano, promovendo uma reflexão crítica acerca de determinados comportamentos socialmente estabelecidos. Vejamos, na Figura 36, um exemplo colhido da página do cartunista Bruno Drummond no Facebook (disponível em: <https://www.facebook.com/drummond.bruno/>).

Figura 34 - Charge da série *Gente fina* acessado dia 04/01/2022



Fonte: BRUNO DRUMMOND, 2022

A cena é composta por um único quadro em que um jovem rapaz interage com um interlocutor ausente, cujo apêndice⁴⁰ cortado é indicador disso. Provavelmente trata-se da mãe do rapaz dado o uso da forma no diminutivo, indicando afeto, “Rogerinho”, para se dirigir ao interlocutor e pela preocupação normalmente identificada no discurso das mães “você precisa se alimentar”. Neste cartum, Bruno Drummond satiriza certos comportamentos ligados a funções sociais estereotipadas atribuídas socialmente a mães e filhos, aquelas ocupadas com a

⁴⁰ O termo é usado por estudiosos de quadrinhos como Fresnault-Deruelle (1972), Cagnin (1975) e Ramos (2014). Segundo a definição de Ramos (2014, p. 43), “trata-se de uma extensão do balão, que se projeta na direção do personagem. Para Eisner (1989 *apud* RAMOS) seria o “indicador que parte do balão para o emissor”.

provisão enquanto estes se concentram em tarefas de seu próprio interesse sem se importar com o que pedem ou solicitam as mães. O humor se revela pela ambiguidade do verbo “alimentar”, que, na fala da mãe, significa ingerir alimentos, enquanto para o filho indica potencializar, aumentar.

Nesta seção buscamos distinguir conceitos usados no universo dos quadrinhos, marcando nossa posição teórica ao adotarmos a noção de hipergênero tal como elaborado por Maingueneau. Na próxima seção voltaremos nosso olhar para as tiras, real objeto deste estudo.

5.2 Tiras

Neste item nos ateremos à delimitação das tiras, organizando-as da seguinte forma: partimos do seu conceito dicionarizado, enfatizamos sua forma retangular, tecemos algumas considerações acerca de suas características morfológicas, indicamos seus subtipos de acordo com critérios usados em sua classificação e pontuamos suas características principais, lembrando ainda as variadas formas como é designada.

Do dicionário *Priberam on-line* selecionamos duas acepções para a palavra “tira”:

- é uma faixa comprida e estreita de qualquer material flexível;
- cada uma das faixas horizontais de uma banda desenhada,⁴¹ que tem normalmente um conjunto de vinhetas.

Observa-se que há relação básica de significado entre o mesmo significante “tira” e, por isso, o formato retangular mais comprido do que largo em que é apresentado o gênero textual tirinha lembra o formato de uma tira. Desse modo, temos a preservação do sema “forma retangular” no sentido do gênero textual, constituindo um caso de polissemia. Nas tiras, essa “tira” é caracterizada por um contorno em forma retangular em que são agrupados cenário, personagens, fragmentos do espaço e tempo. Segundo Eisner, todos esses elementos, além do verbal, são encapsulados (apud RAMOS, 2010, p. 6).

Ramos (2014, p. 24) também dá destaque à forma ao afirmar que “o formato é tão presente na composição da tira que foi incorporado ao nome do gênero”.

⁴¹ Banda desenhada é expressão usada em Portugal para denominar as tirinhas.

As tirinhas, denominação pela qual o gênero textual se consagrou, aparecem flexionadas no plural e derivadas de diminutivo, características morfológicas da palavra que, por si sós, merecem um comentário. O plural revela a existência de mais de um tipo de tira⁴² e, a depender do critério usado, pode receber inúmeras classificações, como, por exemplo: se a ênfase for a frequência de circulação, as tiras são diárias; se o critério usado for o suporte em que são veiculadas, são chamadas jornalísticas ou de jornal; se a continuidade for destacada, as tiras podem ser de aventura ou seriadas; caso a estrutura seja evidenciada, como a ausência de personagens fixos e maior liberdade criadora, as tiras são livres; e se o objetivo comunicativo é ressaltar o efeito do riso, as⁴³ tiras são cômicas ou humorísticas. Essas são algumas possibilidades de recortes usando critérios variados para se referir às tiras, naturalmente podendo haver outras. Um artigo de Ramos (2013) intitulado *Tira ou tirinha? Um gênero com nome relativamente instável* chama a atenção para as maneiras distintas em relação às quais o gênero é denominado e constata que há uma tendência ao uso da expressão “tiras cômicas” como sinônima de tiras em geral, e é essa que adotaremos ao longo desse trabalho. Ressalte-se que as tiras cômicas são as que predominam nos jornais tanto aqui como em outros países e que constituem o *corpus* do presente estudo.

A derivação no diminutivo remete ao público-alvo infantojuvenil, tido como público leitor inicial do gênero, e pode ser interpretada também por conta do tamanho reduzido em relação ao hipergênero histórias em quadrinhos. As tirinhas, por sua vez, seriam produções que “(...) teriam a tendência de serem narrativas, de compartilharem recursos próprios da linguagem quadrinística (balões, onomatopeias, linhas cinéticas, entre outros) e de antecipar ao leitor que se trataria de uma história em quadrinhos” (RAMOS, 2015, p. 142).

O compartilhamento dos recursos da linguagem quadrinística torna a tira um gênero dos quadrinhos, e a temática ligada ao humor, conforme já mencionado, é compartilhada também pela charge. Para além do humor – traço que leva Ramos (2007) a considerar tiras cômicas tipos especiais de piada – há outras características que lhe são próprias, como: “[...] texto curto (dada a restrição do formato retangular que é fixo), construído em um ou mais

⁴² Essa tipologia das tirinhas se baseou no trabalho de Paulo Ramos, em seus inúmeros artigos e livros publicados sobre o assunto. O autor destaca a instabilidade com que o gênero é nomeado e as implicações disso para os estudos acadêmicos. O artigo na íntegra encontra-se disponível em: file:///C:/Users/iishi/Desktop/DISSERTACAO_%202020/DISSERTACOES%20E%20TESES/Paulo%20Ramos_tira.tirinhas.pdf. Acesso em: 28 dez. 2020.

⁴³ Optou-se neste trabalho, pela nomenclatura tiras cômicas em função do uso reiterado na denominação do gênero muito embora a noção de cômico da expressão seja apenas uma das formas de humor e não propriamente o foco do estudo.

quadrinhos, com presença de personagens fixos ou não, que cria uma narrativa com desfecho inesperado no final” (RAMOS, 2014, p. 24).

5.3 Quadrinhos: uma linguagem autônoma

Os quadrinhos compartilham com outras linguagens⁴⁴, ficando apenas em três exemplos, como o cinema, o teatro e a literatura, algumas características comuns, como o uso de expressões estereotipadas na composição do desenho dos personagens. Segundo Ramos (2014, p. 115), “uma herança que viria do teatro”; a presença de monólogos, segundo o autor, teria essa mesma origem; o uso de figuras cinéticas para sugerir trajetória de movimento é inspirado no cinema, assim como os enquadramentos (plano geral e *close-up*, por exemplo). Por outro lado, “os quadrinhos possuem formas de codificação de narrativa, ritmo de temporalidades” (SANTOS, 2015, p. 26), diferente de outras linguagens. Há outros pontos comuns entre quadrinhos e outras linguagens, no entanto, conforme unanimemente afirmam os estudiosos no assunto (CIRNE, 1970; EISNER, 1989; ACEVEDO, 1990; ECO, 1993; RAMOS, 2014), “quadrinhos constituem uma linguagem autônoma” e, dessa feita, aplicam aos elementos da narrativa recursos próprios. Assim, elementos como o espaço estão contidos no quadrinho formado pela vinheta, o tempo é construído por meio da comparação entre o quadrinho anterior e o posterior ou, no caso de uma única vinheta, está condensado na cena, os personagens são construídos pelo desenho e suas falas estão envolvidas em balões que simulam o discurso direto.

Na sequência explicitaremos alguns dos recursos utilizados pela linguagem dos quadrinhos, no entanto ressaltamos que nosso objetivo não é a descrição detalhada de todos os que podem ser usados em sua elaboração, mas somente os que se tornaram convencionais e facilmente identificados pelo público – partimos dos elementos não verbais para os verbais.

⁴⁴ BARBIERI, D. *Los lenguajes del cómic*. 1 reimp. Barcelona: Paidós, 1998. Citado por Ramos, apresenta um estudo pormenorizado da relação existente entre diferentes linguagens na constituição do hiper gênero dos quadrinhos.

5.4 Vinheta

A narrativa dos quadrinhos ou quadrinhográfica, como alguns teóricos a designam, é estabelecida a partir de uma série de imagens (mais comumente desenhos, mas também podem ser fotos e pinturas). Essas imagens podem vir acompanhadas ou não por palavras e correspondem ao que Santos (2015, p. 27) chamou de “momento fixo do fluxo narrativo”. Cada um dos momentos de uma história em quadrinhos expressos por uma ilustração acompanhada ou não de código verbal recebe o nome de vinheta. Nela estão presentes o(s) personagem(ns), o espaço, a ação e o tempo. Estes elementos da narrativa encontram-se condensados na vinheta por meio da mesclagem dos signos verbal e não verbal, do que deriva um alto grau de informatividade. Por fixar em cada quadro um fragmento da ação, a vinheta, ou melhor, a comparação entre elas é que conduz a narrativa.

A vinheta costuma vir, mas não é regra, envolvida por linhas, formando o que é chamado, na literatura especializada, de requadro. Sobre ela Eisner pontua: “Além de sua função principal de moldura dentro da qual se colocam objetos e ações, o requadro do quadrinho em si pode ser usado como parte da linguagem ‘não verbal’ da arte sequencial dos quadrinhos” (EISNER, 1989, p. 44). Na Figura 37, um exemplo de como as linhas do requadro fixam instantes do relato constituindo as vinhetas.

Figura 35 - Tira da série *Daiquiri* publicada em 26/04/2020



Fonte: CACO GALHARDO, 2020

Cada vinheta, contornada por linha de requadro, fixa o momento presente na execução de uma atividade física, a qual se constitui por uma sequência que se repete ao longo do

tempo, uma situação corriqueira em uma aula de pilates onde Lili e Chico se encontram e conversam sobre diversos assuntos.

No exemplo, as linhas do requadro são retas, mas traçadas sem rigor, podendo variar ainda mais conforme o sentido exigido pelo texto. Assim, por exemplo, o ondulado em geral indica sonho; pontas quebradas em ziguezague sugerem ambiente com muito ruído externo ou de grande impacto, como uma avalanche ou uma bomba. Há também formas que lembram janelas, portas, retrovisores etc. que enquadram a visão do leitor, e as que não apresentam linhas, sugerindo que o espaço onde se passa a ação é infinito. Na Figura 38, a vinheta adquire a forma de um cubo, enfatizando suas três dimensões, o que é reforçado pela linguagem verbal, a expressão 3d, para, no último quadro, esse sentido ser revertido para a sequência de três palavras iniciadas com a letra *d*.

Figura 36 - Tira da série *A vida como ela yeah* publicada em 22/05/2020



Fonte: ADÃO ITURRUSGARAI, 2020

No que se refere às tiras cômicas em particular, Ramos (2014, p. 96) assinala haver maior tendência ao uso convencional das vinhetas, uma vez que seu formato é menor e mais limitado em relação às revistas em quadrinhos veiculadas em papel e em meios digitais e que ocupam páginas, permitindo, desse modo, maior espaço para inovações nesse campo. A linha demarcatória não é obrigatória e isso não leva a dificuldades de compreensão do texto, já que o leitor imagina um contorno existente. Há outros casos em que a ação extrapola os limites da própria história, e disso decorre também a ausência de linhas demarcatórias.

5.5 Calha ou sarjeta

A distância em branco existente entre as linhas do requadro é chamada calha ou sarjeta, cujo uso também não é obrigatório. A leitura das tiras exige que esse pequeno vão entre as vinhetas seja completado pela imaginação do leitor acrescentando detalhes que não estão explícitos na cena, mas que existem no imaginário do público.

5.6 Balões

Os balões de fala ou simplesmente balões “talvez sejam o recurso que mais identifica os quadrinhos como linguagem” (RAMOS, 2014, p. 34). Em italiano, as histórias em quadrinhos são chamadas *fumetti* (fumaças) numa referência clara ao balão. Apesar de terem se popularizado por meio dos quadrinhos, não surgiram com eles – os maias já associavam sinais gráficos assemelhados a colchetes na direção da boca do ser representado e, segundo Paulo Ramos, há registros do emprego do recurso nos séculos XIII e XIV. O mesmo autor atribui a Acevedo (1990) a menção ao uso em filacteras, ou seja, “frases usadas para atribuir fala às pessoas representadas em pinturas cristãs” (RAMOS, 2014, p. 34). Segundo o mesmo autor, houve, depois, outras tentativas, na imprensa, de se reproduzir a fala, mas somente no século XIX o recurso ganhou força com a história inglesa *Ally Sloper's Half Holiday*, de 1886, e a estadunidense *Yellow Kid* a partir de 1895, na qual o diálogo era escrito no manto da personagem principal. Os balões, tais quais conhecemos hoje, só foram usados mais tarde em histórias norte-americanas como *Katzenjammer Kids* (Os sobrinhos do capitão) e *Little Nemo in Slumberland* (nome que se manteve no Brasil). E assim, com o tempo, o formato foi se estabilizando para indicar a fala em discurso direto e o pensamento do personagem. O recurso constitui uma adaptação necessária ao gênero dos quadrinhos à narrativa em que o discurso direto é introduzindo por travessão ou por meio de aspas no início e fim da fala.

Uma fala inserida num balão de contorno tracejado não tem a mesma conotação de uma que esteja envolvida por um balão de contorno contínuo. Veja o exemplo da Figura 37.⁴⁵

⁴⁵ Fonte: http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/4244799/4104860/NJM_1.BIM_ALUNO_2.0.1.3..pdf Acessado em 19/10/2021.

Figura 37 - Acessado em 19/10/2021



Fonte: Disponível em:

http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/4244799/4104860/NJM_1.BIM_ALUNO_2.0.1.3..pdf

O balão tracejado, classificado como balão-cochicho e usado na fala da mãe de Cebolinha, indica tom baixo de voz ao repreender o filho por falar algo inadequado na presença de visitas na casa da família.

Há inúmeras variações no contorno dos balões que produzem efeitos diversos de acordo com a intencionalidade do produtor do texto na transmissão da história. Esse conjunto de possibilidades forma “um código de sentido próprio na linguagem dos quadrinhos” (RAMOS, 2014, p. 36). Ramos cita a pesquisa de Robert Benayoun sobre o assunto, na qual foram elencadas 72 formas diferentes de balão, ressaltando que, se fosse desenvolver uma pesquisa com esse mesmo objetivo atualmente, com os avanços gráficos, esse número se elevaria consideravelmente, sendo difícil fixar uma quantidade exata.

5.7 Apêndice

O termo é usado por Fresnault-Deruelle (1972) e é o que adotaremos neste estudo. O autor afirma que o papel dos apêndices é intermediar as partes verbal e visual, isto é, ligar o personagem à sua fala contida no balão. De acordo com Ramos, o termo não é adotado por todos os estudiosos no assunto. Acevedo (1975), Eguti (2001) e Santos (2002) chamam-no rabicho.

De acordo com Ramos (2014, p. 43), “o apêndice é uma extensão do balão” que aponta para o locutor e indica sua fala em discurso direto. No mesmo estudo supracitado,

Ramos salienta que o recurso do apêndice “inibe, mas não impede a utilização de verbos *dicendi*, travessões ou aspas, próprios de textos narrativos”.

Os mais comuns são os que acompanham o contorno do balão, representando a fala do locutor, e o formado por uma sequência crescente de bolinhas superpostas que não se tocam, representando o pensamento do personagem. Assim como o balão, a variação no traçado do apêndice pode expressar, no contexto da história, os mais variados sentidos, sobretudo em relação à representação da fala. O limite é a criatividade do cartunista.

O apêndice, o balão e a vinheta constituem a unidade mínima não verbal mais icônica da arquitetura do gênero quadrinhos; os primeiros estão ligados umbilicalmente enquanto o último contém os outros dois. Apesar de constitutivos do gênero, esses recursos não são necessariamente obrigatórios; a economia de uso desses recursos está sobre determinada pela intencionalidade criativa do sujeito produtor.

5.8 Linhas cinéticas e metáforas visuais

Na esteira dos recursos não verbais incluem-se, ainda, as linhas cinéticas e metáforas visuais. As primeiras são formadas por linhas curtas e paralelas que acompanham o desenho do corpo dos personagens no desenvolvimento de suas ações, sugerindo movimento, uma necessária adaptação à sua natureza estática. As segundas são responsáveis pela expressão de ideias e sentimentos dos personagens, como, por exemplo, a icônica lâmpada envolvida por um balão de pensamento representando o sentido de ideia, a sequência de pregos, raios, caveiras, estrelas, bombas sugerindo palavrões ou pensamentos agressivos, nota musical indicando assobio ou canto, a sequência da letra z sugerindo sono, as gotículas representando esforço, medo, susto, variando conforme o contexto da história, o ponto de interrogação dentro do balão de pensamento revelando dúvida, as estrelinhas formando um círculo em torno da cabeça indicando dor provocada por uma pancada na região.

Para além do emprego desses recursos, ressalte-se que devem estar alinhados com o desenho do corpo e a expressão do rosto dos personagens a fim de que transmitam com clareza e sem contradições o sentido desejado.

Apresentamos até aqui, panorâmica e sucintamente, os recursos não verbais mais icônicos empregados na produção das tiras. Do mesmo modo, a seguir indicaremos de que forma a linguagem verbal é utilizada em sua composição.

5.9 O signo verbal nos quadrinhos: onomatopeias, legendas e recordatórios

Do ponto de vista do emprego da linguagem verbal, as onomatopeias também se destacam como recurso que identifica os quadrinhos como linguagem, ao lado dos já mencionados balões de fala. Podem ser definidas como “signos convencionais que representam ou imitam um som por meio de caracteres alfabéticos” (VERGUEIRO, 2005, p. 62). Por se constituírem numa aproximação do som, e não uma representação exata deles, as onomatopeias costumam variar de língua para língua, sendo o caso, por exemplo, do ruído do galo, que em português é co-co-ri-có, enquanto em francês é ki-ki-ri-ki-ki. Por conta da forte ligação cultural com os Estados Unidos, local onde se originou e se disseminou o hipergênero das HQs, ao serem traduzidas para o português algumas onomatopeias permaneceram em inglês, como é o caso de CRASH, SPLASH e CLICK, que simulam, respectivamente, os sons de objeto que se quebra, ruído de água espirrando e som de estalo. De acordo com Cyrne (1970, p. 20), “o ruído, nos quadrinhos, é mais do que sonoro, é visual”, e por essa razão as onomatopeias vêm sempre num tamanho de fonte maior, em outro tipo de fonte, com destaque em negrito ou cor diferente da usada no restante do texto.

O signo verbal está inserido no balão de fala e, conforme já mencionamos, reproduz a fala ou o pensamento do personagem, também usado para transmitir a sensação sonora gerada por ruídos variados e está presente em legendas e recordatórios. Estes, como o próprio nome sugere, contêm informações para que o leitor possa recordar o que aconteceu antes na história a fim de progredir com a leitura, sendo usados, em geral, nas tiras seriadas ou de aventura. Já as legendas são empregadas no início, meio ou final da vinheta, normalmente na parte superior, e indicam a voz do narrador ou alguma contextualização necessária ao entendimento do quadro.

O signo verbal pode estar destacado com um tamanho de fonte maior, em outra fonte, com as sílabas separadas, em negrito ou cor diferente das outras usadas no balão. O efeito pretendido é dar ênfase à palavra, que normalmente expressa grito, raiva, felicidade... O recurso foi utilizado na tira da Figura 38.

Figura 38 - Tira da série *Níquel Náusea* publicada em 21/05/2020



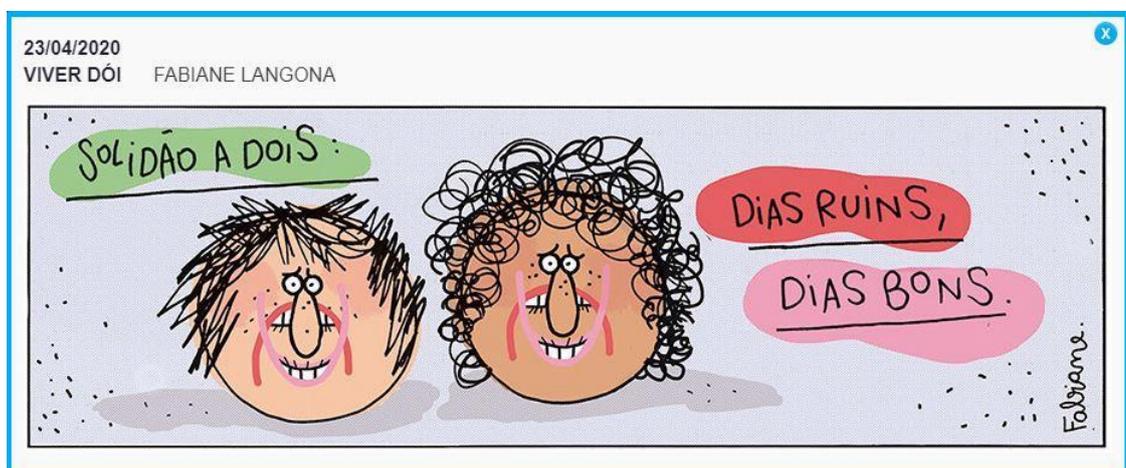
Fonte: FERNANDO GONSALES, 2020

Note-se também que linhas curtas paralelas, chamadas linhas cinéticas, aparecem em torno da cabeça do personagem do ator desempregado no primeiro e segundo quadros. O humor da tira decorre da polissemia da palavra “farto”, que, no primeiro e segundo quadros, aponta para o significado de aborrecido, cansado, porém, no último, após a fala do garçom “Só ofereci uma asinha de frango”, o sentido passa a enfasiado.

O objetivo principal do presente capítulo foi delimitar nosso objeto de estudo, as tiras cômicas, em relação a outros gêneros da mesma família e descrever os recursos tanto verbais quanto não verbais mais facilmente reconhecíveis pelo leitor, ou seja, os mais convencionais que integram a linguagem autônoma do hipergênero quadrinhos do qual as tiras fazem parte.

Para finalizar esta seção, na Figura 39 temos um exemplo do nosso *corpus* que explicita a aplicação desses recursos na construção da tira.

Figura 39 - Tira da série *Viver dói* publicada em 23/04/2020



Fonte: FABIANA LANGONA, 2020

A série *Viver dói*, de Fabiane Langona, aborda de forma bem-humorada cenas comuns do cotidiano feminino. Suas tiras se distinguem pelo desenho simples, quase infantil, e pela presença de uma paleta com poucas cores que se repetem.

A tira da Figura 39 é formada por um único quadro, composto pelo signo icônico circunferência, visto em primeiro plano e colocado frontalmente em relação à altura dos olhos do leitor. Nela, estão representados objetos do discurso: cabeça, uma feminina e outra masculina. Pode-se inferir essa informação de duas formas: ou pelo conhecimento prévio sobre tiras anteriores da mesma autora – em que os personagens são fixos – ou pelo signo verbal da expressão “solidão a dois”, que remete à ideia de casal formada de acordo com uma concepção heterossexual: um homem e uma mulher. O signo icônico é responsável pela distinção entre feminino e masculino por meio do traço que representa o cabelo – de um, liso em oposição ao outro, encaracolado. Essa oposição gerada pelo signo icônico de caráter mais abstrato encontra reforço na materialidade verbal de *ruins* e *bons*. No contexto da tira, a antonímia produzida pela oposição do sentido das duas palavras complementa ou é complementada pela formada pelo signo não verbal.

Não há balão de fala, o que se denomina, na literatura especializada, balão zero, aquele que não apresenta a fala da personagem envolvida por linha. Há presença de reforço estabelecido por meio do signo icônico do sublinhado que acompanha todo o componente verbal da tira. As cores em tom rosa claro e magenta são fundo para as expressões *dias ruins* e *dias bons* como se fosse a sombra de um balão de fala ausente. A cor magenta também está presente na representação das expressões faciais indicadas por um semicírculo com abertura para baixo na altura da boca aberta nos dois personagens. Formando conjunto com esse elemento encontra-se outro semicírculo rosa com abertura para cima, no mesmo lugar nos dois personagens. O jogo visual, simulando movimentos para cima e para baixo, está sinonimicamente relacionado com o sentido das expressões faciais alegre e triste, respectivamente. No que se refere ao efeito de oposição construído pelas expressões faciais, há uma simetria com a parte verbal da tirinha relativamente aos adjetivos “ruins” e “bons”, que qualificam o substantivo “dias” nos dois casos. O conjunto produz a simetria entre os signos verbais e não verbais tanto no que refere ao jogo de oposições dos elementos verbais e não verbais, quanto pela sinonímia dos dois objetos de discurso (duas cabeças), remetendo para a palavra “dois”.

A base para o humor revela-se pela aparente contradição instaurada pela expressão formada pelos signos verbais “solidão a dois”. Denotando que a solidão é um sentimento compartilhado pelos dois objetos do discurso metonimicamente representados por duas

cabeças, “solidão a dois” é, portanto, um modo de se viver o sentimento, o qual encontra forte nexos com a realidade objetiva tanto no nível da experiência individual quanto no da coletiva no contexto da vida em tempos de pandemia. O humor, aqui, decorre principalmente do jogo verbal em consonância com a linguagem não verbal.

Alberti (2011, p. 187) lembra que:

...o tema dos rostos semelhantes não é incomum nos textos que tratam do riso, isso porque segundo a autora referindo a fala de Pascal: ‘dois rostos semelhantes, que não fazem rir em particular, fazem rir juntos por sua semelhança. ... eles são cômicos porque parecem exemplares de um mesmo molde, à semelhança da fabricação industrial’.

Por último, mas não menos importante, destaque-se o uso dos adjetivos ⁴⁶ “bons” e “ruins” no contexto, os quais, segundo Azeredo (2018, p. 182), expressam noções referencialmente variáveis ou decorrentes de opinião, sendo por isso chamados adjetivos qualificadores. Essa noção ligada ao uso do adjetivo reforça o ponto de vista subjetivo feminino empregado na abordagem dos temas pela referida quadrinista.

5.10 Discurso humorístico

De acordo com Charaudeau (2006 *apud* VALLE e MELLO. 2021, p. 167), o ato de comunicação humorístico não constitui a totalidade de uma situação de comunicação, o que significa dizer que esse ato pode fazer parte de qualquer tipo de situação, inserido em diversificados contratos de comunicação, como publicitário, midiático, conversacional etc. Isso, segundo os autores, levaria o estudioso francês a postular que o ato humorístico está presente em muitos gêneros e as tiras cômicas representam uma dentre as possibilidades existentes no discurso humorístico.

5.11 Tiras cômicas como representantes do discurso humorístico

⁴⁶ Azeredo (2018) acrescenta uma subclasse aos adjetivos com base fundamentalmente na sua semântica. Para o autor, seriam duas as noções envolvidas na distinção dos adjetivos, uma relativamente à expressão de conteúdos de existência objetiva com propriedades classificatórias, por isso denominados classificadores, e outra que expressa noções variáveis decorrentes de opinião, os qualificadores.

Partimos do pressuposto de que tiras são tipos especiais de piadas, conforme Ramos (2007), e dessa feita são consideradas tendencialmente curtas, com final surpreendente, e levam ao riso ou sorriso e versam sobre variados assuntos, como política, cultura, nacionalidade, profissões etc. Nelas são encenadas diversas situações cotidianas, como uma aula, uma consulta médica, um desentendimento entre marido e mulher, uma discussão entre pais e filhos, a espera num ponto de ônibus etc. Essas situações, de acordo com Valle e Mello (2021, p. 171), são encenadas por personagens que representam diferentes tipos de relações sociais. Ainda segundo os mesmos autores, “essas pequenas histórias, ademais, esboçam, por meio do humor, temas que podem ser considerados vestígios de diferentes discursos sobre um mesmo objeto”. Para os autores, a razão disso se deve ao fato de que esses “discursos são construídos a partir de imagens estereotipadas de pessoas e situações, de instituições etc. e de mecanismos linguísticos como a ambiguidade ou duplo sentido”. Na Figura 42, um exemplo.

Figura 40 - Tira da série *Níquel Náusea* publicada em 18/07/2020



Fonte: FERNANDO GONSALES, 2020

A tira encena uma situação cotidiana em um ponto de ônibus onde os personagens, um pato e uma senhora, conversam. O discurso da senhora é construído com base na imagem estereotipada atribuída a pessoas idosas de que estão à espera da morte. O humor da tira é expresso em “lá vem ela”, enunciado pelo pato, em que o pronome *ela* na expressão é ambíguo, podendo se referir tanto à condução quanto à morte, e essa ambiguidade é provocada pela categoria gramatical da flexão de gênero feminino. Ainda no segundo quadro, a personagem da senhora se assusta ao identificar o referente do pronome com a palavra morte, o que implicaria o fim de sua vida, interpretação que é desfeita no último quadro com a explicitação do referente “condução” na fala do pato.

6 JORNAL: UM SUPORTE PARA MUITOS GÊNEROS

De acordo com Marcuschi (2008, p. 174), um “suporte é um *locus* físico ou virtual com formato específico que serve de base ou ambiente de fixação do gênero materializado como texto”. Maingueneau (2001, p. 71-72) ressalta que “o *midium* não é um simples ‘meio’, um instrumento para transmitir uma mensagem estável: uma mudança importante do *midium* modifica o *conjunto de gêneros do discurso*”. Dessa forma, o suporte interfere tanto em relação ao modo de circulação como à forma como são consumidos os gêneros, além do que – conforme assinala Marcuschi –, os suportes ou *midiums* “estabilizam os gêneros para serem transportados eficazmente”.

O jornal é o suporte não só das tiras, mas também de cartuns, charges, editoriais, reportagens, horóscopo, um conjunto de gêneros que constituem o domínio discursivo do jornalismo. A *Folha de São Paulo*⁴⁷ é um produto de consumo que reflete uma ideologia burguesa e revela o modo de produção capitalista. O jornal digital ou impresso é um produto a ser comercializado para e consumido por um público que possui o desejo de consumir e dispõe dos meios para fazê-lo. Os donos dos meios de produção capitalista se alinham politicamente com a Direita, e essa posição é ratificada pela revista *Cult* em matéria publicada em 8 de janeiro de 2021 e assinada por Wilson Gomes, que identifica a *Folha de São Paulo* como o “jornal de referência da direita clássica brasileira”⁴⁸.

⁴⁷ O Grupo Folha é um conglomerado de mídia que, no Brasil, controla, além do jornal *Folha de São Paulo*, a empresa UOL, a gráfica Plural e o instituto de pesquisa Datafolha.

⁴⁸ O artigo na íntegra pode ser acessado em: <https://revistacult.uol.com.br/home/estadao-e-a-renuncia-bolsonaro/>. Acesso em: 21 jan. 2021.

7 METODOLOGIA

7.1 Por que estudar o humor via tiras cômicas?

Só o efeito cômico que está na base da constituição do gênero já validaria o *corpus* para uma pesquisa no âmbito da investigação linguística do humor. Além do mais, as tiras cômicas estão naturalmente envolvidas com a realidade sócio-histórica de que são tributárias e, nesse particular, oferecem valioso material para investigações no âmbito discursivo. Ademais, para o pesquisador, é especialmente atraente, pois constitui um conjunto de fonte acessível com o bônus de ser divertido, o que é raro em se tratando de estudo científico.

Foram selecionadas 50 tiras publicadas no jornal digital *Folha de São Paulo*, compreendendo os meses de abril a agosto de 2020 (10 de cada mês). Os autores cujas obras foram selecionadas são: Adão Iturrusgarai, Caco Galhardo, André Dahmer, Fernando Gonsales, Stela May, Fabiane Langona e Laerte. A manifestação de aspectos semânticos de polissemia, homonímia, antonímia, sinonímia e paronímia foi o critério adotado na seleção das tiras. Dessas 50, 31 foram usadas para ilustrar conceitos teóricos ao longo da exposição, 19 para levantamento quantitativo para indicar a tendência do *corpus* em relação à predominância do uso das linguagens verbal, não verbal e verbo-visual na constituição do ato de humor e a determinação do perfil do *corpus* em relação às categorias linguísticas e discursivo-enunciativas de Charaudeau, e 5 foram destinadas à análise qualitativa semântico-discursiva.

7.2 Análise e discussão de dados

Os signos verbais e não verbais que constituem a linguagem dos quadrinhos são postos em relação e exercem, cada um ao seu modo, de acordo com o projeto de fala do locutor, uma função determinada para a construção do efeito do sentido do humor dentro do texto. Dessa forma, podem-se depreender três situações de acordo com a natureza do elemento responsável pela reversão do sentido (bissociação): gatilho verbal, gatilho não verbal e relação verbo-visual. Saliente-se que o gatilho verbal pode envolver os aspectos

semânticos da polissemia, homonímia, sinonímia, antonímia e paronímia, mas nem sempre integram o mecanismo da bissociação, responsável pelo humor; quando isso ocorre, sua atuação é auxiliar. Quando a chave para interpretação do humor é determinada pelo desenho ou ilustração, temos a dominância do visual sobre o verbal e, por último, mas não menos importante, a situação em que o humor decorre do envolvimento das duas linguagens de tal forma que a interpretação do sentido do humor é determinada por essa relação indissociável.

Entre as 19 tiras selecionadas para análise quantitativa do *corpus*, 12 usam o gatilho verbal, quatro o verbo-visual e três operam pela associação entre as duas linguagens, conforme a Tabela 1.

Tabela 1 - Tipos de gatilhos

Gatilho não verbal	Gatilho verbal	Relação verbo-visual
3	12	4

Fonte: A autora, 2022.

Dos aspectos semânticos arrolados na amostra, 53% envolvem a polissemia (tanto de forma auxiliar como determinante na construção do humor) e o restante, 47% homonímia, antonímia e sinonímia. Não houve, nessa amostra, ocorrência de paronímia.

Do ponto de vista semiolinguístico, um ato humorístico é formado por procedimentos discursivos e está suscetível a possíveis efeitos. Desse modo, a partir das categorias classificatórias do humor de Charaudeau, apresentadas nos itens 4.8 e 4.9, os procedimentos discursivos estão divididos em dois tipos: lógico-semânticos e enunciativos. Os primeiros, segundo o autor, resultam de operações semânticas que jogam com o próprio valor semântico das palavras no enunciado e com a dissociação de isotopias, dividindo-se em: incoerência louca, incoerência insólita e incoerência paradoxal.

Considere-se que o desenvolvimento para cada tipo de categoria lógico-semântica já foi feito em item supracitado, de modo que aqui reteremos apenas o tipo que predominou em nosso *corpus*, usando como exemplo uma tira de Laerte na Figura 41.

Figura 41 - Tira da *Piratas do Tietê* publicada em 02/07/2020



Fonte: LAERTE, 2020

O ato de humor encenado na tira é materializado pelo procedimento discursivo do tipo lógico-semântico, o qual leva em conta a polissemia da expressão “fala, coração” para construir dois níveis de leitura. Assim, a palavra coração na expressão tem valor conotativo, sendo metonimicamente percebido como o lugar do sentimento; na tira, no último quadro, o sentido selecionado é o literal, o humor revela-se na mudança de *script*, do sentido conotativo para o denotativo. O procedimento lógico-semântico da polissemia coloca dois mundos em relação, o das emoções e sentimentos e o da medicina cirúrgica. Dessa forma, de acordo com a classificação de Charaudeau, temos um caso de coerência insólita. Neste caso, os universos postos em relação não possuem, à primeira vista, conexão direta, mas se tornam perceptíveis segundo a narrativa e a situação em que ocorrem. De acordo com a formulação de Bergson, ocorre no exemplo da Figura 41 uma interferência de séries em que a expressão “fala, coração” é interpretada literalmente quando deveria ter sido selecionado o sentido conotativo.

Os procedimentos discursivos enunciativos, por sua vez, abordam a relação entre o que é dito e o que não é, jogando, dessa forma, com a dissociação de isotopias. Charaudeau divide essa categoria em três subtipos: jogo enunciativo irônico, jogo enunciativo sarcástico e jogo enunciativo paródico. Adverte-se novamente que não detalharemos cada um deles, somente o tipo predominante no *corpus*. Feitas as observações, passemos ao exame do exemplo da Figura 42.

Figura 42 - Tira da série *A vida como ela yeah* publicada em 21/08/2020



Fonte: ADÃO ITURRUSGARAI, 2020

O locutor-enunciador do ato de humor lança mão do jogo enunciativo sarcástico segundo o qual, na proposição de Charaudeau, o dito é sempre negativo e intensificado, razão pela qual rompe com as regras de convívio social ao colocar o interlocutor numa situação desconfortável. Na Figura 42, esse desconforto, descrito como função do jogo enunciativo sarcástico, não chega a selecionar um indivíduo em particular, mas um grupo com perfil específico, segundo o locutor, o dos idiotas. Contrariando as duas faixas paralelas anteriores, a última não indica a situação econômica, mas uma avaliação subjetiva de temperamento ou comportamento é a quebra de expectativa prevista pelo contrato do gênero textual que prevê o humor.

Em relação aos efeitos possíveis decorrentes do ato de humor, Charaudeau enumera quatro: convivência lúdica, convivência crítica, convivência cínica e convivência de derrisão. Segundo o pesquisador, o efeito de humor resulta da visão de mundo e do contrato de convivência proposto ao destinatário-interlocutor pelo locutor-enunciador, que espera, em contrapartida, adesão à sua visão. Dessa forma, a figura do locutor-enunciador responsável pelo ato de humor está na origem de um efeito visado enquanto a figura do destinatário-interlocutor feito cúmplice está na origem de um efeito de prazer. Por não se ter certeza de que o efeito previsto pela intencionalidade do locutor-enunciador corresponderá ao efeito produzido e construído pela instância do destinatário-interlocutor do discurso, é que se fala em efeitos possíveis, disso resultando a problemática da intencionalidade.

Figura 43 - Tira da série *A vida como ela yeah* publicada em 02/06/2020



Fonte: ADÃO ITURRUSGARAI, 2020

É, contudo, com base no modelo de leitor previsto pela teoria semiolinguística que é possível falar em efeitos possíveis, tendo sido a partir disso que Charaudeau fixou os tipos de efeitos humorísticos mencionados anteriormente.

Conforme a dinâmica adotada nesse levantamento, não explicitaremos todos, somente o que mais se destacou no nosso *corpus*.

A tira da Figura 43, como outras do nosso *corpus*, pode ser classificada como exemplo de efeito humorístico de convivência crítica pelo tipo de proposta de ataque ao estabelecido que propõe ao interlocutor. Ao denunciar o abandono do país, este enunciador ataca a ação levada a cabo pelo governo federal, metonimicamente representado pela bandeira do Brasil, e com isso espera uma contrapartida do locutor-destinatário, seu leitor modelo, de quem espera uma convivência crítica.

Os temas que mais se destacaram no *corpus* foram sexo e política, ficando de fora outros como religião, causa indígena, feminicídio e mudanças climáticas. O autor que mais se sobressaiu em relação não só à abordagem desses temas, mas em geral, em razão do número de peças selecionadas para o estudo, foi Adão Iturrusgarai. Voltando à questão, notifique-se que a pandemia também foi tematizada em algumas produções, o que já era esperado, considerando-se que todo ato discursivo se inscreve numa determinada situação de comunicação. No caso, é o contexto da pandemia pela Covid-19.

Com base em tudo o que foi exposto, procuramos, neste capítulo, delinear o perfil do nosso corpus com base num levantamento quantitativo. Os resultados mostraram que, em relação à constituição do humor, houve predominância da linguagem verbal sobre a não

verbal e a mista, com concentração da polissemia associada ao procedimento lógico semântico da incoerência insólita. No âmbito dos procedimentos enunciativos destacou-se o jogo enunciativo sarcástico e, com relação ao efeito de humor, observou-se a conivência crítica, com destaque para temáticas ligadas a sexo e política. Ressalve-se que essas categorias propostas por Charaudeau não são estanques, o que significa poderem se justapor em alguns casos. Além disso, sua natureza operatória propicia um olhar caso a caso, que, a nosso ver, é o ganho metodológico da proposta. Após o levantamento quantitativo, passemos ao exame individualizado de cinco tiras sob o viés semântico-discursivo.

Figura 44 - Tira da série *Níquel Náusea* publicada em 03/04/2020



Fonte: FERNANDO GONSALES, 2020

A tira da Figura 44 é composta por quatro vinhetas. Em cada uma delas a cena é a mesma, mudando apenas a fala da personagem: um animal esverdeado de médio porte, com cauda longa e enrolada, olhos arregalados, boca entreaberta com dois dentes na arcada superior e dois na inferior. No topo da cabeça, apresenta uma espécie de crista e encontra-se apoiado com as duas patas sobre um galho, supostamente de árvore ou arbusto, travando um diálogo com o que parece ser um inseto do qual só podemos divisar a silhueta com preenchimento em preto, sugerindo uma sombra.

O personagem se autoconstrói discursivamente destacando suas possíveis transformações. No primeiro quadrinho, com o emprego do verbo *ser* no presente do indicativo – *sou* – denota o estado inicial permanente, e, depois, vai mudando rapidamente, como se pode notar por meio do emprego de “agora sou” no segundo quadro, “virei” no terceiro e “também posso mudar” no último. Revelam-se ações diferentes que se sucedem no

tempo de forma contínua. A construção de uma imagem favorável (*ethos*) é usada como estratégia discursiva relevante nesse caso para convencer o interlocutor de suas habilidades.

O humor decorre do modo invertido como as habilidades foram dispostas relativamente ao locutor-enunciador – um camaleão –, considerando que a natureza das mudanças nos três primeiros quadrinhos atinge as pessoas porque está imbricada no campo das ideologias, especificamente religiosas, enquanto a última mudança, a que é a esperada para esse tipo de animal, ocorre somente no último quadrinho. Esse procedimento confirma o que é previsto pelo modelo da bissociação, segundo o qual o humor deriva da quebra de expectativa operada pela mudança de *script* na série de transformações supostamente sofridas pelo camaleão, em que dois universos são postos em relação: o cultural *versus* o natural. A conexão entre esses universos é construída com base na história, constituindo o que Charaudeau chamou de procedimento lógico-semântico da coerência insólita.

A linguagem não verbal é imprescindível para o entendimento do texto, uma vez que o efeito de humor pode ser captado pela inter-relação opositiva entre o verbal, enfatizando a mudança por meio das recategorizações (judeu, muçulmano e cristão), e o não verbal, a repetição da mesma cena. Neste caso, o humor é originado com base no diálogo entre o verbal e o não verbal.

O aspecto semântico da sinonímia observado entre as formas verbais “virei” e “posso mudar” não participa decisivamente da dissolução de isotopias e por essa razão não é gatilho para mudança do *script*, porém a locução verbal introduz, no último quadro, a locução “de cor”, característica destoante em relação à série anterior.

Entre os procedimentos discursivos enunciativos usados, destaca-se o jogo enunciativo irônico, uma vez que caberá ao destinatário calcular a relação entre o que é dito explicitamente pelo enunciador e qual a intenção implícita que recobre o explícito. Trata-se, portanto, de uma dissociação entre o sujeito enunciador (ser de fala) e o sujeito por trás de cuja intenção deve ser descoberta (sujeito de carne e osso).

Por não envolver uma crítica nem exigir um posicionamento do destinatário, pode-se afirmar que o efeito de humor produzido é do tipo convivência lúdica, visto tratar-se de compartilhar uma certa maneira de captar o mundo em suas peculiaridades sem que haja alteração ou mudança de ideologias ou opiniões, por isso, ao lado da convivência lúdica, convive a crítica ao explicitar que não houve engajamento, portanto nenhum tipo de mudança, razão pela qual tudo permanece da mesma forma que antes.

Figura 45 - Tira da série *A vida como ela yeah* publicada em 13/05/2020



Fonte: ADÃO ITURRUSGARAI, 2020

A tira da Figura 45 é formada por uma única vinheta, não havendo separação entre os elementos que a compõem. À esquerda, o desenho de uma caixa quebra-vidro, um dispositivo formado por uma pequena caixa de vidro atada por fina corrente a um martelo que serve para quebrar a face frontal da caixa; a denominação é autoexplicativa. Encontrado afixado a paredes, próximo a portas de metrô e agências bancárias, o dispositivo tem por finalidade destravar portas em caso de emergência e vem acompanhado da instrução: “Em caso de emergência, quebre o vidro”. De acordo com o princípio da pertinência, segundo o qual se exige um conhecimento partilhado entre interlocutores, o locutor-enunciador cria, por analogia ao dispositivo, um martelo acompanhado do conselho “Em caso de mau humor, quebre tudo”. A tira se destacou do nosso *corpus* porque foi a única que se dirigiu diretamente ao interlocutor, fornecendo-lhe um conselho ou uma orientação.

O aspecto semântico da polissemia do verbo quebrar na construção imperativa “quebre tudo” é originado pelo desvio de aplicação relacionado com a ampliação do escopo do verbo, presente também em expressões como: quebrar a cara, quebra de protocolo e quebra-queixo, resultando em formações semânticas subjacentes, conforme o caso em exame.

A linguagem não verbal é necessária ao entendimento do texto, mas sozinha não é suficiente para transmitir o efeito cômico. A articulação entre linguagens se faz necessária, visto que a instrução só faz sentido se acompanhada do desenho. Neste caso, a articulação é necessária e o gatilho é verbal e está contido na expressão “quebre tudo” decorrente da polissemia do verbo no imperativo, responsável pela ativação de dois mundos textuais.

A experiência contida na expressão “quebrar o vidro” interfere no sentido de “quebrar tudo” e, dessa forma, são postos em relação os universos da experiência e da possibilidade de resolução do problema gerados pelo mau humor. Desse modo, conforme o postulado por Charaudeau, teríamos um tipo de coerência insólita, visto que o nexó é construído com base na transferência entre universos postos em funcionamento pela ação de seus constituintes verbo-visuais.

Neste caso, assim como no anterior, predomina o jogo irônico do procedimento discursivo enunciativo, materializado por meio da palavra “tudo”, cujo sentido inespecífico tem alcances significativos diferenciados para cada leitor interlocutor, de modo que caberá ao sujeito de carne osso descobrir o implícito recoberto pelo explícito “tudo” enunciado pelo enunciador-comunicante.

O efeito de humor crítico pode ser apreendido pela proposta em transformar a realidade por meio da incitação da forma verbal no imperativo “quebre tudo”, um tipo de convivência que supõem uma adesão do interlocutor, buscando como resposta uma ação.

Figura 46 - Tira da série *A vida como ela yeah* publicada em 05/04/2020



Fonte: ADÃO ITURRUSGARAI, 2020

Sem divisões por vinhetas, a tira da Figura 46 aborda o tema da corrupção representado pela figura das cédulas de dinheiro dado visualmente e, portanto, de forma literal. O personagem de terno azul passa de um estado de visão para o estado de não visão, ocasionado pela anteposição de cédulas de dinheiro diante de seus olhos, o que constitui uma barreira física que limita o seu campo de visão, encobrindo o que se apresenta diante dele. Na parte final da tira, uma das mãos do personagem de terno azul e gravata vermelha vai em direção ao dinheiro que aparece diante dos seus olhos, deixando a cargo do leitor a

interpretação do gesto: afastar o que o impede de ver ou tomar para si, aceitando o dinheiro em troca do silêncio? Em função da situação de comunicação que envolve o tema, tendemos a interpretar a segunda opção como a mais provável. Nesta tira, entram em jogo não só a antonímia entre as formas verbais *ver* e *não ver*, cujo elemento não verbal, o dinheiro, é o gatilho do humor; nesse particular, recuperamos uma citação de Travaglia ao se referir a Ziraldo, que diz que, “no humor, o riso representaria a ‘alegria que ele provoca pela descoberta inesperada da verdade que não é engraçada’, pois ‘engraçada é a maneira como o humor nos faz chegar a ela’”. É precisamente o modo como o humor nos faz descobrir a verdade, materializada na forma não verbal desta tira, que provoca o riso.

Com relação ao campo linguístico, no âmbito dos aspectos semânticos, destaca-se a polissemia do verbo *ver*, que pode ser interpretado como olhar ou como testemunhar. Ressalte-se ainda que a estratégia de nominalização “percepção”, presente no título, implica a eliminação do sujeito e, por essa razão, deixa entrever o próprio personagem, mas também admite o leitor, que, no fim, decidirá se o personagem é culpado ou inocente.

Do ponto de vista discursivo, ocorre a transformação que corresponde à passagem de um enunciado de estado inicial “vejo” para “não vejo”. Em “vejo corrupção” o personagem está em disjunção com a corrupção, e em “não vejo”, a negação revela a conjunção dele com a corrupção. Nesse particular, destaca-se o jogo enunciativo sarcástico na denúncia de um comportamento venal atribuído à classe política. Essa interpretação se baseia na afirmação de que “discursos são construídos a partir de imagens estereotipadas de pessoas e situações, de instituições etc.” (VALLE e MELLO, 2021, p. 171).

Associa-se ao dito negativo explícito e diretamente pelo não verbal, as cédulas de dinheiro, o teor agressivo da perspectiva sarcástica. O alvo comum, a classe política, cria, entre instâncias de produção e recepção, uma convivência crítica, visto que partilham a mesma percepção da corrupção (sem jogos de palavras).

Figura 47 - Tira da série *A vida como ela yeah* publicada em 15/08/2020



Fonte: ADÃO ITURRUSGARAI, 2020

Na Figura 47, retirada da série *A vida como ela Yeah*, destaca-se a personagem emblemática Aline, criada por Adão Iturrusgarai em 1994,⁴⁹ mas que só começou a circular em 1996 na *Folha de São Paulo*. Como já citado, o nome da série é uma clara referência à coluna homônima de Nelson Rodrigues publicada no periódico *Última Hora* em 1950. Além disso, Aline tem como características marcantes a falta de pudor e a forma livre como vive sua sexualidade com dois homens ao mesmo o tempo. Essa característica leva a uma analogia quase direta com as personagens femininas criadas pelo universo rodrigueano.

A Aline de Adão é uma jovem de cabelo rosa que mantém um relacionamento com dois rapazes, Otto e Pedro, os quais vivem tentando manter com ela uma relação exclusiva, o que nunca acontece.

A tira apresenta uma conversa entre Aline (normalmente é apresentada com os seios à mostra) e um de seus namorados na cama. O verbo ocorrente na pergunta, “furaria”, em sentido coloquial, indica não cumprimento, no caso, do isolamento social imposto pela quarentena. A fala do rapaz é respondida no segundo quadrinho de forma categórica: “Lógico que não”. No terceiro quadrinho, a ressalva “Só se” prepara o terreno para o novo *script*, passando a indicar o campo sexual pela sugestão provocativa “Com mais de três caras” presente na fala de Aline, de onde se infere que ela concordaria em não respeitar o isolamento social caso tivesse a opção de transar com mais de três homens. O humor decorre, portanto, da polissemia do verbo “furar” na perspectiva dos diferentes personagens, colocando em funcionamento dois *scripts*: a quebra do isolamento social imposta para contenção do coronavírus e a abertura ao sexo para além dos dois parceiros. A resposta dada pela Aline no

⁴⁹ Essas informações constam do blog do autor e podem ser verificadas a partir do link <https://adaoiturrusgarai.wordpress.com/2020/03/23/aline-26/#comments>.

último quadro revela que ela se fixou no numeral “um cara” presente na pergunta, e não no verbo “furar”, que era o principal escopo da fala do namorado.

A linguagem não verbal não é determinante, nem mesmo necessária para a compreensão do sentido global do texto, e o humor decorre do gatilho verbal propiciado pelo mecanismo lógico-semântico da polissemia do verbo furar, conforme já dito, o qual estabelece, por meio de transferência de sentido de um universo, o da pandemia com o universo do sexo, o que Charaudeau denominou incoerência insólita.

Olhando para a cena interna ficcional, o dito de Aline é considerado negativo ou não desejável para seus dois namorados e ameaça o relacionamento entre os três. Por essa razão se pode classificá-lo como pertencente ao jogo enunciativo sarcástico. Otto e Pedro ficam em situação desfavorável em relação às opiniões de Aline, o que reforça o enquadramento da tira nessa categoria.

O efeito de humor da tira pode ser interpretado como do tipo convivência lúdica, pois, da mesma forma que veicula uma certa visão de relacionamento moderno, enfatiza o desejo da mulher sobre as normas convencionais de relacionamento vigentes na sociedade tradicional, trazendo de forma subjacente o questionamento dessas mesmas normas ao apresentar outra possibilidade de arranjo sexual.

Figura 48 - Tira da série *A vida como ela yeah* publicada em 20/05/2020



Fonte: ADÃO ITURRUSGARAI, 2020

A tira da Figura 48 está condensada numa só vinheta e nela é encenado um casamento, em que os noivos aparecem de costas e o padre de frente para a assembleia. A antonímia dos pares alegria/tristeza e saúde/doença colabora para a construção do humor presente na fala do padre durante a cerimônia, no entanto fica a cargo da palavra *política* o gatilho para a

mudança do *script*. A palavra faz remissão ao atual contexto político – que polarizou opiniões, dividindo grupos e gerando, inclusive, ameaças; daí, também, a relação entre política e morte. O humor deriva da ideia de que a dissolução do casamento pode ser provocada por posições ideológicas contrárias e, portanto, excludentes. Há transferência de propriedades semânticas ao par morte/política que permite interpretação como: a política que leva à morte e por isso responsável pela separação do casal ou a divergência político-ideológica como causa da separação. A palavra política é “intrusa”, pois é inserida numa expressão consagrada pelo ato performativo⁵⁰ do padre durante a realização de um casamento, o que constitui, para Bergson (2007), uma interferência de séries.

O inesperado fica por conta de o padre, o personagem enunciador, não cumprir o papel social que lhe é atribuído, por isso essa fala só é engraçada porque é feita por um padre, e não por um policial ou outra personagem. Além do verbal, o não verbal é reforçado pela figurativização da estola, que é uma tira grossa usada sobre os ombros do celebrante que confere à autoridade sacerdotal o poder para realizar sacramentos como o casamento, o batizado e a unção dos enfermos, por exemplo. A morte é figurativizada pela cor preta da batina usada pelo padre, que destoa da cor utilizada pelos padres na celebração de casamentos, no entanto esse tipo de informação especializada não é imprescindível para o entendimento global do texto. Uma leitura nesse nível selecionaria um leitor com um conhecimento mais aprofundado e específico sobre a religião católica.

A linguagem não verbal é imprescindível porque descreve visualmente que se trata de um padre proferindo o discurso que lhe é atribuído e o gatilho é verbal, mas indissociável do não verbal, portanto, temos a construção do humor com base na relação indissociável do verbal com o não verbal.

A sinonímia criada pelo contexto da tira entre morte (implícita) e política põe em funcionamento esses dois universos que encontram forte nexos com a situação de comunicação em que predomina, conforme já se mencionou, a polarização política entre grupos opostos. De acordo com Charaudeau, teríamos aqui um tipo de incoerência insólita. Em relação propriamente aos procedimentos enunciativos, destacamos o jogo enunciativo irônico em função da forte relação entre implícito e explícito já explicitado anteriormente com associações ao contexto sócio-histórico do qual é tributário, deixando a cargo do leitor estabelecer as relações de significação entre o ambiente textual e o ambiente sociopolítico.

⁵⁰ Para Austin, o ato performativo da linguagem se cumpre pela ação da declaração de um locutor autorizado, como na sentença dita por um juiz ou na consagrada fala do padre “eu vos declaro marido e mulher”.

Como efeito do ato humorístico destacamos a convivência crítica em razão da possibilidade de gerar polêmica

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Observando nosso *corpus*, indicamos uma tendência às construções paralelísticas realizadas, tanto ao nível das construções linguísticas quanto ao nível do signo não verbal, por mais de um autor, o que leva a pensar numa mudança na estrutura do gênero, o início de uma nova estabilização, motivada, talvez, pelo ambiente digital e gerada pela necessidade de criação em série, o que levaria a formulações mais simples. Essa ideia encontra eco em Marcuschi (2001, p. 174), para quem o suporte tem papel decisivo em relação aos gêneros, uma vez que “estabilizam os gêneros para serem transportados eficazmente”. Naturalmente essa hipótese precisaria ser testada com um *corpus* bem maior em diferentes veículos e incluir outros autores.

Algumas vezes, repetiram-se algumas tiras, o que traz à tona um tema bem desenvolvido por Walter Benjamin (2007) que envolve a problemática da reprodução da obra em série e que ganha outros contornos em tempos marcados pela vigência de uma modernidade que impõe seu ritmo instantâneo, acelerado, em que tudo tem de ficar pronto até o fechamento da edição. Tendo em vista essas considerações, do ponto de vista quantitativo, num *corpus* mais amplo, poderia indicar de forma mais precisa o impacto do prazo na produção de tiras para jornais.

A análise quantitativa apontou predominância de temas como sexo e política, também verificado em estudo sobre piadas empreendido por Sírio Possenti (1998) finais do século passado. A prevalência de determinados temas durante um período histórico abre perspectivas para uma investigação comparativa do humor em correlação com aspectos sócio-históricos ao longo do tempo. Essa abordagem se revelaria elucidativa na compreensão de aspectos relevantes sobre a mentalidade de uma sociedade em distintas eras da História.

O vasto território recoberto pelo fenômeno humorístico, seja por suas variadas formas e funções ao longo do tempo ou como fruto de práticas sociolinguageiras entre sujeitos inscritos na história e tantas outras variáveis a que se podem associá-lo, torna-se um desafio para o pesquisador. Diante do caráter complexo e multifacetado do fenômeno humorístico, o presente estudo, entre tantos outros, busca fixar-lhe um pequeno instante, uma tentativa de apreendê-lo atribuindo-lhe categorias do humor, analisando-o à luz da semântica e do discurso que lhe são constitutivos, porém não privativos. Dessa forma intenta contribuir, ainda que de forma parcial e sem a menor pretensão de dar conta de sua complexa totalidade.

REFERÊNCIAS

- ABREU, A.S. *A arte de argumentar: gerenciando razão e emoção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.
- ALBERTI, V. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- AZEREDO, J.C. *Gramática Houaiss da Língua Portuguesa*. São Paulo: Publifolha, 2018.
- BARROS, D.L.P. *Teoria semiótica do texto*. São Paulo: Editora Ática, 2005.
- BEAUCLAIR, M. G. *Semântica discursiva: expressividade da palavra e da não-palavra*. Rio de Janeiro: Fábrica de livros SENAI, XERO, FUNGUTEN, 2009.
- BENJAMIN, W. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Rio de Janeiro: LP&M, 2007.
- BERGSON, H. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BORBA, F. *Introdução aos estudos linguísticos*. Campinas, SP: Pontes, 1998.
- CHARARAUDEAU, P. Des catégories pour l'humour? *Revue Questions de communication*, Nancy, n. 10, 2006. Disponível em: <http://www.patrick-charaudeau.com/Des-categories-pour-l-humour,93.html>. Acesso em: 16 ago. 2021.
- CHARARAUDEAU, P. *Discurso das mídias*. Tradução Angela M.S. Corrêa. São Paulo: Contexto, 2015.
- CHARARAUDEAU, P. *Linguagem e discurso: modos de organização*. Tradução Angela M.S. Corrêa e Ida Lúcia Machado. São Paulo: Contexto, 2019.
- CANÇADO, M. *Manual de semântica: noções básicas e exercícios*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- CIRNE, M. *A explosão criativa dos quadrinhos*. Petrópolis: Editora Vozes, 1972.
- DICIONÁRIO on-line Priberam. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/tiras>. Acesso em: 28 dez. 2021.
- CORRÊA-ROSADO, L.C. Teoria semiolinguística: alguns pressupostos. *Memento*, v. 5, n. 2, p. 01-18, 2014. ISSN 2317-6911. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4901882.pdf>. Acesso em: 28 dez. 2021.
- FERRAREZI JUNIOR, C.; BASSO, R. (org.). *Semântica, semânticas: uma introdução*. São Paulo: Contexto, 2019.
- FIORIN, J.L. *Linguagem e ideologia*. São Paulo: Editora Ática, 1998.
- FRANCHI, C.; FIORIN, J.L.; ILARI, R. *Linguagem: atividade constitutiva; teoria e poesia*. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

- FREIRE, Thiago Domingos. *Tira cômica: construindo caminhos para a leitura inferencial*. Dissertação (Mestrado profissional em Letras) - Universidade Federal do Sergipe, 2019. Disponível em: https://ri.ufs.br/bitstream/riufs/11255/2/THIAGO_DOMINGOS_FREIRE.pdf. Acesso em: 22 dez. 2020.
- GENOUVRIER E.; PEYTARD J. *Linguística e ensino do Português*. Lisboa: Livraria Almedina, 1985.
- HENRIQUES, C.C. *Léxico e semântica*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2011.
- ILARI, R.; GERALDI, J.W. *Semântica*. 10. ed. São Paulo: Ática, 2003. p. 8-27.
- LOBO, V.C. *O consumo em tiras cômicas no ensino de ELE: leitura e letramento crítico*. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/23482/23482.PDF>. Acesso em: 22 dez. 2020.
- LOPES, IC.; HERNANDES, N. (org.). *Semiótica: objetos e práticas*. São Paulo: Contexto, 2005.
- MACHADO, I.L. Uma teoria de análise do discurso: a semiolinguística. In: MARI, H.; MACHADO, I.L.; MELLO, R. (org.). *Análise do discurso: fundamentos e práticas*. Belo Horizonte: Núcleo de Análise do Discurso FALE, UFMG, 2001.
- MARCUSCHI, L.A. *Produção textual, análise de gêneros e compreensão*. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.
- MARQUES, M.H.D. *Iniciação à semântica*. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.
- MELLO, R., VALE, R.P.G. Humor, semiolinguística e piadas: uma proposta de análise. *Caletroscópio*, v. 1, n. 1, 2012.
- OLIVEIRA, R.AD. *O que cabe entre essas quatro retas? Análise discursiva de tiras cômicas argentinas e brasileiras sobre as Copas de 1994 e 2014*. 2014. Tese (Doutorado em Língua Espanhola) – Faculdade de Filosofia e Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.
- PINTO, F.A. *Do humor da crônica à crônica de humor*. 2013. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.
- POSSENTI, S. *Cinco ensaios sobre humor e análise do discurso*. São Paulo: Parábola, 2018.
- POSSENTI, S. *Os humores da língua: análises linguísticas de piadas*. Campinas, São Paulo: Mercado das Letras, 1998.
- POSSENTI, S. *Humor, língua e discurso*. São Paulo: Contexto, 2010.
- RABUSKE, A. S. *Os chistes, o humor e algumas relações com os mecanismos dos sonhos*. In: JORNADA DE ESTUDO DO CÍRCULO PSICANALÍTICO DO RIO GRANDE DO SUL, 2011. [S.l.: s.n., 2011].
- RAMOS, P. *Tiras cômicas e piadas: duas leituras, um efeito de humor*. 2007. 431 f. Tese (Doutorado em Filologia e Língua Portuguesa) – Faculdade de Letras Clássicas e Vernáculas

da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

RAMOS, P. Tira ou tirinha? Um gênero com nome relativamente instável. *Estudos Linguísticos*, v. 42, n. 3, p. 1267-1277, 2013a. Disponível em: http://gel.org.br/estudoslinguisticos/volumes/42/el42_v3_set-dez_26_v2.pdf. Acesso em: 20 jul. 2021.

RAMOS, P. *Tiras livres: um novo gênero dos quadrinhos*. Paraíba: Marca de Fantasia, 2016.

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

RASKIN, V. *Semantic mechanisms of humor*. Dordrecht-Boston-Lancaster: D. Reidel, 1985.

TAMBA-MECZ, I. *A semântica*. São Paulo: Parábola Editorial, 2006.

TRAVAGLIA, L.C. Uma introdução ao estudo do humor pela linguística. *DELTA – Revista de Documentação de Estudos em Linguística Teórica e Aplicada*, São Paulo, v. 6, n. 1, p. 55-82, 1990.

TRAVAGLIA, L.C. O que é engraçado? Categorias do risível e o humor brasileiro na televisão. *Estudos Linguísticos e Literários*, Maceió, v. 5-6, p. 42-79, 1989.

TRAVAGLIA, L.C. Homonímia, mundos textuais e humor. *Organon*, Porto Alegre, v. 9, n. 23, p. 41-50, 1995.

VALE, R.P.G.; MELLO, R. Humor semiolinguística e piadas: uma proposta de análise. *Caletrosκόpio*, v. 1, n. 1, p. 165- 182, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/caletroscoPIO/article/view/3562/2806>. Acesso em: 5 set. 2021.

VALENTE, A. *A linguagem nossa de cada dia*. Petrópolis: Vozes, 1997.

VALENTE, A. Aspectos semânticos em charges e cartuns. In: AZEREDO, J.C. (org.). *Letras e Comunicação: uma parceria no ensino de língua portuguesa*. Petrópolis: Vozes, 2001.

VALENTE, A. Polissemia e interdiscursividade nos cartuns de Bruno Drummond: uma abordagem linguístico-discursiva. *Gragoatá*, Niterói, v. 24, n. 50, p. 785-808, set./dez. 2019.

VARGAS, S.L.; MAGALHÃES, L.M. *O gênero tirinhas: uma proposta de sequência didática*. Disponível em: <https://www.ufjf.br/revistaedufoco/files/2012/08/Texto-05.pdf>. Acesso em: 22 dez. 2020.

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

VERGUEIRO, W.; SANTOS, R.E. (org.) *A linguagem dos quadrinhos*. São Paulo: Criativo, 2015.

ZILLES, U. O significado do humor. *Revista FAMECOS*, n. 22, 2003.

ANEXOS

Lista das 31 tiras que compõem o *corpus* usado para ilustrar conceitos teóricos ao longo do trabalho.



Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4



Figura 5



Figura 6



Figura 7



Figura 8



Figura 9



Figura 10



Figura 11



Figura 13



Figura 14

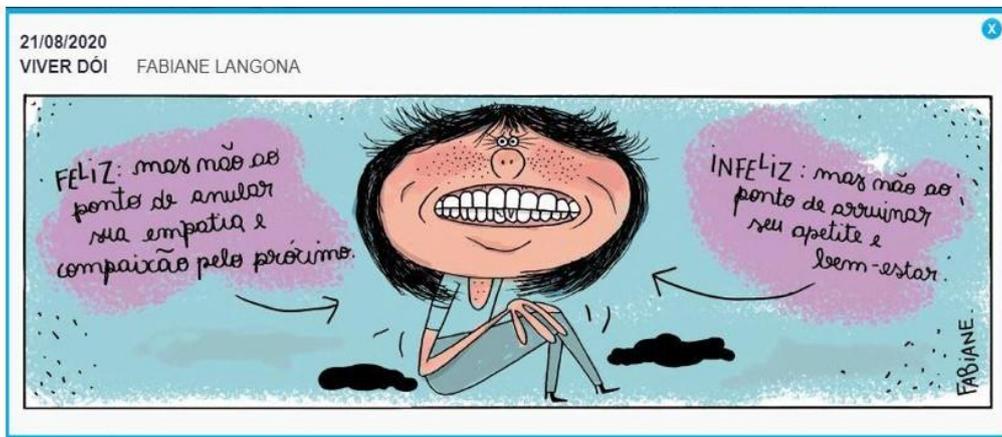


Figura 15

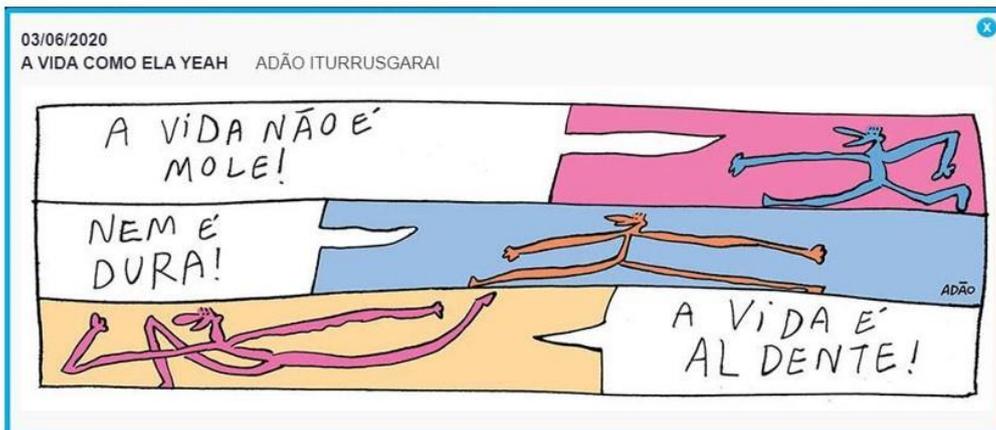


Figura 16



Figura 17



Figura 18



Figura 19



Figura 20



Figura 21



Figura 22



Figura 23



Figura 25



Figura 26



Figura 28

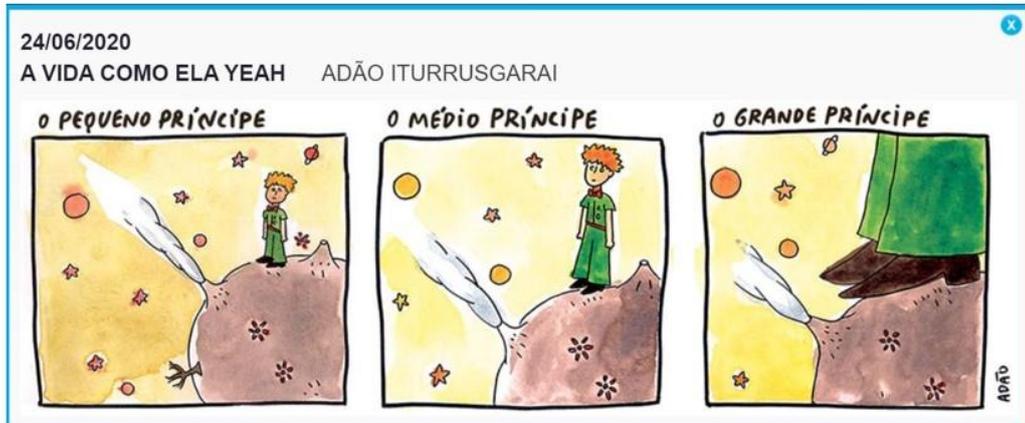


Figura 29



Figura 35



Figura 36



Figura 38



Figura 39



Figura 40

Lista de 19 tiras que compõem o *corpus* usado na parte de levantamento quantitativo.



Figura 41



Figura 42



Figura 43

As próximas 5 tiras foram utilizadas na análise qualitativa semântico-discursiva.



Figura 44

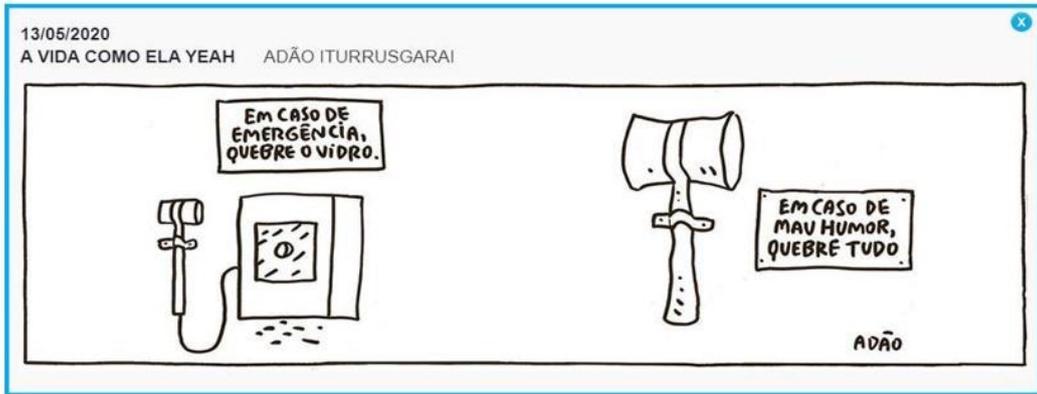


Figura 45



Figura 46



Figura 47



Figura 48

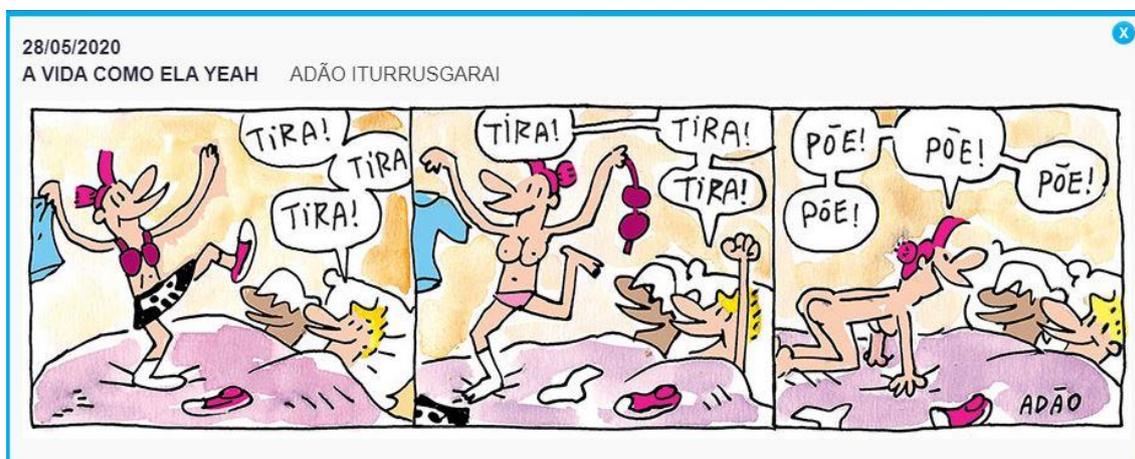


Figura 49



Figura 50



Figura 51



Figura 52



Figura 53



Figura 54



Figura 55



Figura 56



Figura 57



Figura 58



Figura 59