

Luciane Schiffel Farina

**TIRAS DA MAFALDA: UM ESTUDO
ENUNCIATIVO DA CATEGORIA DE PESSOA**

Passo Fundo

2010

Luciane Schiffli Farina

**TIRAS DA MAFALDA: UM ESTUDO ENUNCIATIVO
DA CATEGORIA DE PESSOA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Passo Fundo, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Letras, sob a orientação da Prof^a Dr^a Claudia Stumpf Toldo.

Passo Fundo

2010

F225t Farina, Luciane Schiffli

Tiras da Mafalda : um estudo enunciativo da categoria de pessoa / Luciane Schiffli Farina. – 2010.

128 f. : il. ; 30 cm.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de Passo Fundo, 2010.

Orientação: Prof^a. Dr^a. Cláudia Stumpf Toldo.

1. Linguagem e educação. 2. Estudos linguísticos. 3. Teoria da enunciação. I. Toldo, Cláudia Stumpf, orientadora. II. Título.

Agradeço

a toda a minha família, que fez o possível para me ajudar a realizar este trabalho, e especialmente: ao meu filho Vinícius, razão do meu viver, e ao meu marido Mauri, pela paciência, compreensão e apoio;

à minha irmã Daniela e à minha mãe Lourdes, pelo contínuo incentivo.

À Professora Cláudia Stumpf Toldo, pessoa que admiro muito e orientadora desta pesquisa, pela pronta disponibilidade em me atender, pelo incentivo desde o início dessa caminhada e pela competência de seu trabalho, de postura acadêmica profissional séria e, ao mesmo tempo, amigável.

Aos professores do mestrado em Letras, pela seriedade com que transmitem ensinamentos acadêmicos e pela capacidade de manter um ambiente amistoso e acolhedor, de forma concomitante.

Às professoras da banca de qualificação, em especial à professora Telisa Graeff, pela clareza e objetividade nas pertinentes observações, as quais enriqueceram esse trabalho.

À UPF, pela oportunidade de concessão de bolsa de estudos.

Às colegas, que, a princípio, companheiras de estudo de toda semana, hoje são consideradas grandes amigas, entre as quais destaco Aline Fantinel Alves e Susan Reis, com as quais, pela convivência mais próxima, consegui tornar mais firmes os laços de amizade.

A Deus,

- por ter me dado força para aumentar minha disposição e persistência quando parecia que o esgotamento se aproximava;
- por não nos atender sempre, mas por saber nos dar o que precisamos quando realmente precisamos.

“Todo homem inventa sua língua e a inventa durante toda sua vida. E todos os homens inventam sua própria língua a cada instante e cada um de uma maneira distintiva, e cada vez de uma maneira nova. Dizer bom dia todos os dias da vida a alguém é cada vez uma reinvenção. Com muito mais razão, quando se trata de frases, não são mais os elementos constitutivos que contam, é a organização do conjunto completo, o arranjo original, então, cujo modelo não pode ter sido dado diretamente, que o indivíduo fabrica. Cada locutor fabrica sua língua”.

Émile Benveniste

RESUMO

O presente trabalho é um estudo enunciativo de textos do gênero discursivo tira e objetiva demonstrar a construção da categoria de pessoa, de acordo com a Teoria da Enunciação de Émile Benveniste. Segundo o autor, a enunciação é um acontecimento único e irrepetível. Caracteriza-se pela presença de um *eu* (locutor) que se apropria da língua e se enuncia, instaurando o *tu* (alocutário) – condição que é reversível, num determinado tempo e espaço. Juntos, esses elementos: categorias de pessoa, tempo e espaço compõem a estrutura da enunciação. Benveniste propõe a subjetividade na linguagem como uma propriedade que se realiza pela categoria de pessoa. Para tanto, foram utilizadas tiras da Mafalda como *corpus* de análise. Apesar de encontrar na estrutura formal da tira a linguagem iconográfica, neste estudo a reconhecemos como complemento da linguagem verbal, numa perspectiva linguístico-textual. Isso ocorre porque a pesquisa se dá na perspectiva enunciativa em que usamos os princípios da teoria da enunciação segundo Benveniste para estudar a palavra, inserida num contexto discursivo. A conclusão do estudo é que, a partir das manifestações verbais de Mafalda, marcas linguísticas deixam transparecer a categoria de pessoa, pela constituição de um *eu*-adulto e um *eu*-criança na e pela enunciação, direcionando o sentido discursivo da tira.

Palavras-chave: Enunciação. Discurso. Tira. Categoria de pessoa.

ABSTRACT

The present work is an enunciative study of texts of the discursive gender “comic strip” and aims to demonstrate the construction of the category of person, according to the Theory of Enunciation by Émile Benveniste. According to this author, the enunciation is a unique and unrepeatable fact. It is characterized by the presence of an *I* (announcer), who by appropriating the language and stating, introduces the *you* (addressee) - condition that is reversible in a given time and space. Together, these elements (categories of person, time and space) make up the structure of the enunciation. Benveniste proposes subjectivity in language as a property held for the category of person. To do so, Mafalda’s strips were used as corpus for the analyses. Despite finding in the formal structure of the strip the iconographic language, in this study it is recognized as a complement to verbal language, in a linguistic-textual perspective. This happens because the research takes the enunciative perspective in such a way that the principles of the Theory of Enunciation according to Benveniste are used to study the word in a discursive context. The conclusion of this study is that from Mafalda’s verbal manifestations, linguistic marks betray the category of person, through the constitution of an *I-child* and an *I-adult* in and within the enunciation, which directs the discursive meaning of the strip.

Key words: Enunciation. Discourse. Comic strip. Category of person.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1.....	29
Figura 2.....	30
Figura 3.....	30
Figura 4.....	31
Figura 5.....	33
Figura 6.....	33
Figura 7.....	34
Figura 8.....	34
Figura 9.....	35
Figura 10.....	36
Figura 11.....	36
Figura 12.....	37
Figura 13.....	37
Figura 14.....	38
Figura 15.....	40
Figura 16.....	41
Figura 17.....	41

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 UM ESTUDO DE GÊNERO DISCURSIVO: A TIRA	13
1.1 Gênero: diferentes abordagens que o definem	13
1.1.1 Os gêneros do discurso na abordagem de Bakhtin	14
1.1.2 Os gêneros do discurso na abordagem de autores contemporâneos	21
1.2 O gênero tira: as diferentes linguagens que o constitui	25
1.2.1 Características formais da tira	26
1.2.1.1 A articulação dos quadrinhos	29
1.2.1.2 O recorte do quadrinho	31
1.2.1.3 Constituintes do interior do quadrinho	35
1.2.1.4 Um parênteses para os balões	39
1.2.3 Características linguísticas da tira	42
1.2.3.1 Humor: um efeito discursivo	42
1.2.3.2 O humor nas tiras.....	44
1.3 As tiras da Mafalda: sua criação e trajetória.....	47
1.3.1 O mundo de Mafalda.....	49
1.4 O estudo do gênero tira no universo escolar	51
2 ENUNCIÇÃO: UM ESTUDO DO USO DA LÍNGUA	55
2.1 A enunciação	55
2.1.1 Abrindo um parênteses para antecedentes da enunciação	55
2.1.2 Teoria enunciativa: situando e justificando a escolha	59
2.2 A teoria da Enunciação segundo Émile Benveniste.....	61
2.2.1 A língua e a linguagem	63
2.2.2 Noção de sujeito e subjetividade na linguagem	69
2.2.3 As categorias de pessoa, espaço e tempo.....	70
2.2.3.1 A relação de pessoa e não-pessoa em Benveniste	71
2.2.3.2 Categorias de espaço e tempo.....	75
3 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS E ANÁLISE	79
3.1 Análise 1	80
3.1.1 Descrição do texto	80
3.1.2 Análise enunciativa do texto 1	83

3.2	Análise 2	88
3.2.1	Descrição do texto	88
3.2.2	Análise enunciativa do texto 2	90
3.3	Análise 3	93
3.3.1	Descrição do texto	93
3.3.2	Análise enunciativa do texto 3	95
3.4	Análise 4	98
3.4.1	Descrição do texto	98
3.4.2	Análise enunciativa do texto 4	100
3.5	Análise 5	103
3.5.1	Descrição do texto	103
3.5.2	Análise enunciativa do texto 5	104
3.6	Análise do texto 6	107
3.6.1	Descrição do texto	107
3.6.2	Análise enunciativa do texto 6	110
3.7	Análise 7	113
3.7.1	Descrição do texto	113
3.7.2	Análise enunciativa do texto 7	114
3.8	Discussão das análises	117
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	120
	REFERÊNCIAS	124

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem por objetivo analisar, principalmente, numa perspectiva enunciativa, como se constrói o sentido no gênero discursivo tira, em tiras da Mafalda, produzido, em especial, pela noção da categoria de pessoa, segundo a Teoria da Enunciação de Émile Benveniste. O suporte teórico concentra-se nos estudos desse autor e justifica-se por ser o principal representante do que se convencionou chamar de Teoria da Enunciação.

Segundo Benveniste, “a enunciação é este colocar em funcionamento a língua por um ato individual de utilização”. (1989, p. 82). Essa abordagem se inicia pelo estudo do ato individual de utilização da língua, admitindo a possibilidade de um sujeito agir com e sobre a língua. “De fato é dentro da, e pela língua que indivíduo e sociedade se determinam mutuamente.” (BENVENISTE, 1988, 27). É por meio da língua que a sociedade se torna possível; assim, indivíduo e sociedade não são mais termos contraditórios, mas complementares. “Cada locutor não pode propor-se como sujeito sem implicar o outro, o parceiro que, dotado da mesma língua, tem em comum o mesmo repertório de formas, a mesma sintaxe de enunciação e igual maneira de organizar o conteúdo.” (BENVENISTE, 1988, p. 27). O locutor se enuncia como *eu* no discurso, convocando um *tu* a quem o *eu* se dirige para dizer alguma coisa de algo ou alguém. Essa relação *eu/tu* define a instalação da subjetividade, instituindo a categoria de pessoa na língua.

A enunciação, pressupondo a tomada da palavra em uma realização individual, caracteriza-se, em relação à língua, como um processo de apropriação, porque o locutor se apropria do sistema pela possibilidade de escolha das formas linguísticas adequadas a sua expressão, estabelecendo com seu discurso uma relação com o mundo. Para isso, no momento em que o locutor assume sua posição, institui o *tu* como alocutário; então, de acordo com a teoria benvenistiana, alguém, *eu*, fala para outro alguém, *tu*, de algo, que é *ele*. Nessa tripartição são distintos os pronomes que correspondem à *pessoa*, constituídos por *eu/tu*, e *ele*, que corresponde à *não-pessoa*. Além da categoria de pessoa (*eu/tu*), a enunciação considera as categorias de espaço e tempo. Assim, destacando o homem como o centro do ato enunciativo, o quadro da enunciação *eu-tu-aqui-agora* é relativo à língua em uso e acontece de forma singular para construir os sentidos.

A enunciação é um acontecimento único, que denuncia a presença do *eu* e do *tu*. “A língua funciona como uma máquina de produzir sentido, em virtude de sua própria estrutura.” (BENVENISTE, 1988, p. 99). Ao utilizar a língua, o falante consegue se expressar por meio

da fala. Quando o *eu* se enuncia a um *tu*, há a subjetividade reafirmada pela unicidade; cada vez que *eu* fala, instaura um único ser de uma referência própria. Assim, nas tiras analisadas, procuramos estabelecer a categoria de pessoa, particularizando o eu-adulto e o eu-criança característico das tiras da Mafalda, e compreender, através dessas marcas linguísticas, de que forma se dá a construção do sentido do discurso da tira como um todo.

Assim, a abordagem teórica deste estudo é feita do ponto de vista linguístico-textual, que observa a presença de diferentes signos (verbais e não verbais) na construção do sentido do texto, de acordo com um processo sociocognitivo interacional. Isso obriga a que sejam abordadas linguisticamente questões sobre a linguagem e a organização dos quadrinhos, visto que, na estrutura formal da tira, encontramos também a linguagem iconográfica. Por isso, é necessário esclarecer que nos valem de estudos realizados sobre os quadrinhos nessa perspectiva, mesmo que não seja o objetivo principal do trabalho. Ressaltamos que, com base nesse aparato, pretendemos verificar o sentido se construindo discursivamente.

Decidimo-nos pela escolha dos textos do gênero tira para verificar o uso da língua como sistema e como discurso a partir das falas dos personagens de cada cena narrativa, à qual, neste estudo, denomina-se de “enunciação”. Reconhecemos que a tira, por apresentar em sua estrutura formal as linguagens verbal e não verbal, conquista o público leitor de diferentes idades. Muito presente em jornais e inserida gradativamente nos livros didáticos, a tira estabelece um jogo lúdico instaurado pelo texto humorístico, podendo ser útil no trabalho do universo escolar. Ferramenta importante no ensino da língua materna, a tira pode auxiliar no desenvolvimento do hábito da leitura e no enriquecimento do vocabulário. Além disso, pode despertar a motivação para a análise do funcionamento da língua, a fim de melhorar a compreensão leitora dos alunos, ressaltando a exploração do texto não somente em sua forma, mas, sobretudo, em seu sentido. Assim, selecionamos para compor o *corpus* de análise deste trabalho sete tiras da Mafalda, do livro *Toda Mafalda*, de Quino. Informamos que o critério utilizado para a escolha dos textos além do tema diversificado e do gosto pessoal, foi a presença de diferentes personagens em cada tira com aparente marca linguística distinta de *eu-adulto* e *eu-criança*.

A fim de atingir nosso propósito, organizamos este estudo em três capítulos. No primeiro apresentamos o gênero tira como um gênero discursivo, segundo a abordagem dos estudos de Mikhail Bakhtin. Tendo em vista que o *corpus* utilizado na análise é a tira, um dos gêneros entre tantos, sentimos a necessidade de situar e contextualizar um pouco mais essa seção. Para tanto, tratamos também de gênero discursivo segundo a concepção de outros autores contemporâneos, tais como José Luiz Meurer, Charles Bazerman, Désirée Motta-

Roth, os quais desenvolvem seus estudos com base na perspectiva bakhtiniana e sociointeracionista. Detalhamos as características do gênero discursivo tira abrangendo aspectos da sua estrutura formal, bem como o efeito de humor presente no aspecto linguístico deste gênero. Enfocamos a criação e a trajetória da personagem principal das tiras de Quino, Mafalda, objeto de análise desta dissertação, e, ainda, pontuamos a necessidade de se explorar a tira no universo escolar.

No segundo capítulo privilegamos o estudo da Teoria da Enunciação na abordagem de Émile Benveniste. Primeiramente, apresentamos antecedentes da enunciação, trazendo a definição de língua e linguagem. Apoiados em Flores (2005), situamos e justificamos a escolha. Em seguida, enfocamos a concepção de enunciação em Benveniste, bem como a sua contribuição para os estudos enunciativos. Destacamos, para isso, conceitos significativos e constitutivos da enunciação: a língua e a linguagem; noção de sujeito e subjetividade na linguagem e as categorias de pessoa, espaço e tempo. Conforme Benveniste (1989), antes da enunciação, a língua não é senão possibilidade da língua e, depois da enunciação, realiza-se em uma instância de discurso. Mesmo que identificadas, fora do discurso as palavras não têm sentido, sendo que só se constrói no discurso. Nessa organização específica, fazem parte da enunciação o locutor, que se apropria da língua e se enuncia como *eu*, convocando o alocutário, o *tu*, a quem o *eu* se dirige, instituindo a categoria de pessoa.

O terceiro e último capítulo é dedicado à análise das tiras que compõem o *corpus* desta pesquisa. Para a sua realização, além da apresentação do material pela descrição das características formais de cada uma das tiras, procedemos à análise enunciativa, identificando as noções de pessoa, tempo e espaço linguístico, as quais auxiliam na construção da categoria de pessoa na enunciação.

Por último, são apresentadas as considerações finais, destacando conclusões e possibilidades de análise de tiras que a teoria da enunciação na perspectiva de Benveniste proporciona, no sentido de estabelecer a constituição da categoria de pessoa no momento da enunciação.

1 UM ESTUDO DE GÊNERO DISCURSIVO: A TIRA

Este primeiro capítulo tem por objetivo dar início às premissas básicas do nosso objeto de estudo, que é o estudo enunciativo da construção do sentido do discurso do gênero tira. Para isso, tratamos de aspectos referentes à definição de gêneros discursivos tendo como base os estudos de Mikhail Bakhtin, além de outros autores contemporâneos que seguem tal perspectiva. Após, caracterizamos a tira em seus aspectos formais, trazendo particularidades da sua estrutura, bem como o efeito de humor presente no aspecto linguístico e enfocamos a criação e trajetória de Mafalda, personagem principal das tiras de Quino, *corpus* de análise desta dissertação. Por fim, pontuamos a necessidade do trabalho da tira no universo escolar, tendo em vista que o trabalho com os gêneros textuais está previsto nos PCNs e o professor o compromisso de desenvolver a competência linguística dos seus alunos, sendo que, para isso, precisa de subsídios que facilitem a sua utilização em sala de aula.

1.1 Gênero: diferentes abordagens que o definem

O estudo dos gêneros por muito tempo esteve associado à literatura, primeiro com Platão e depois com Aristóteles. Até então, o estudo contemplava apenas os aspectos formais que identificavam cada um dos gêneros, ignorando a natureza verbal e valorizando tudo o que estava preso a propriedades fixas e padrões de normatividade. Dessa forma, segundo Faraco (2006), os gêneros eram interpretados muito mais na perspectiva de produtos do que de processos.

Um novo rumo para o estudo dos gêneros discursivos foi apresentado por Mikhail Bakhtin, o qual direcionou suas pesquisas para além das formações poéticas e retóricas, focalizando a utilização da linguagem na atividade humana, que apresenta uma realidade de manifestações de pluralidade. Bakhtin (2003) dedicou-se ao estudo da linguagem como um processo de interação verbal. Essa posição de Bakhtin tornou-se referência para estudos mais recentes sobre gêneros, os quais são alvo de uma série de investigações, que, mesmo com abordagens diferentes, são igualmente significativas.

Nesse sentido, a seguir buscamos revisar a literatura sobre o tema¹, desde as primeiras abordagens até as perspectivas que surgiram a partir de Bakhtin.

1.1.1 Os gêneros do discurso na abordagem de Bakhtin

Segundo Faraco (2006), durante séculos os trabalhos de Platão e de Aristóteles foram referência na discussão dos gêneros, como podemos conferir pelo breve retrospecto histórico que faz o autor:

Platão foi o primeiro a falar de gêneros quando, no livro III da República, divide-se a mimese (isto é, a representação literária da vida) em três modalidades: a lírica, a épica e a dramática. Aristóteles elaborou, na sequência, dois trabalhos importantes de sistematização de gêneros: na arte retórica propôs e estudou três gêneros retóricos (o deliberativo, que se preocupa com a persuasão, o judiciário, responsável pela acusação ou defesa e o epidítico que se preocuparia com o elogio ou a censura); e, na parte poética, ele buscou tratar da produção poética em si mesma e de seus diversos gêneros, explorando extensamente as propriedades da tragédia e da epopéia (e, segundo se acredita, da comédia no livro II, totalmente perdido). Esses dois trabalhos de Aristóteles foram referência durante séculos na discussão dos gêneros. (FARACO, 2006, p. 109).

Dessa forma, os gêneros literários e retóricos eram voltados às propriedades formais, as quais seriam fixas e inflexíveis, pois eram interpretados muito mais como produtos do que como processos. Com Bakhtin (2003), os gêneros passam a ser definidos não mais como formações literárias, mas de uma perspectiva que os direciona para o estudo da linguagem como atividade sociointeracional. Seus textos², produzidos entre 1919 e 1974, foram divulgados somente na década de 1960. Segundo Roman Jakobson, em prefácio do livro *Marxismo e filosofia da linguagem*, “Bakhtin recusava-se a fazer concessões à fraseologia da época e a certos dogmas impostos aos autores” (BAKHTIN, 1981, p. 9). Assim, na então

¹ Abordamos neste trabalho o estudo da tira como gênero discursivo, tendo em vista que buscamos estabelecer a construção de sentido do texto, o que será tratado na página 21 deste capítulo.

² Tais textos são conhecidos como “textos do Círculo de Bakhtin”, grupo constituído de intelectuais russos apaixonados por filosofia, que se reuniam regularmente para debater ideias inovadoras, numa época de muita criatividade, período entre 1919 e a 1974. Entre esses estavam Bakhtin, V. N. Volochínov (jovem professor do Conservatório de Música de Vitebsk) e P. N. Medviédiev (empregado de uma casa editora). Os dois últimos tornaram-se alunos, amigos devotados e ardorosos admiradores de Bakhtin. (BAKHTIN, 1981, p. 11).

União Soviética e no Ocidente de 1920 até meados de 1960, os rumos políticos reservaram aos membros do Círculo e suas ideias o obscurantismo.

Isentos de critério cronológico, os textos de Bakhtin tiveram traduções às vezes problemáticas, pois, além da demora de mais de vinte anos para sua publicação completa, muitos deles são manuscritos inacabados. Apesar disso, é notável que, embora tenham sido escritos há algumas décadas, assumem uma característica de contemporaneidade nos estudos linguísticos.

Na concepção de Marcuschi (1999), os Parâmetros Curriculares Nacionais – Língua Portuguesa, documento que sugere linhas de ação fundadas em conceitos linguísticos atualizados, preveem que o ensino de língua portuguesa deve contemplar a noção de que os textos se distribuem num contínuo de gêneros estáveis, com características próprias e que são socialmente organizados tanto na fala como na escrita. Tal perspectiva já era prevista por Bakhtin ao afirmar:

O emprego da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos) concretos e únicos, proferidos pelos integrantes desse ou daquele campo da atividade humana. Esses enunciados refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo da linguagem, ou seja, pela seleção dos recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua mas, acima de tudo, por sua construção composicional. Todos esses três elementos – o conteúdo temático, o estilo, a construção composicional – estão indissolúvelmente ligados no todo do enunciado e são igualmente determinados pela especificidade de um determinado campo da comunicação. Evidentemente, cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua elabora seus *tipos relativamente estáveis* de enunciados, os quais denominamos *gêneros do discurso*. (BAKHTIN, 2003, p. 261-262) (grifo do autor).

Portanto, cada enunciado, visto a partir de um acontecimento, é único. Tendo ou não consciência das características dos enunciados que produzimos, são elas que configuram os diferentes discursos. Para melhor percebê-las, Bakhtin as decompõe em três aspectos: tema, estilo e construção composicional.

O tema, para Bakhtin (1981), é definido como “individual, não reiterável” (p. 128), já que é advindo de um contexto específico e faz sentido apenas no instante da ocorrência, isto é, nas condições de uma enunciação³ concreta. Isso significa que o tema, ao contrário de ser assunto ou conteúdo central de uma obra, é tudo o que expressamos no enunciado, compreendendo toda uma situação e os elementos que a compõem: o momento social e

³ A enunciação, em Bakhtin, é atividade intrinsecamente dialógica, em que o reconhecimento de si se dá pelo reconhecimento do outro. (TEIXEIRA, 2005, p. 95).

histórico de origem, formas linguísticas (palavras, formas morfológicas ou sintáticas, sons, entonações) e elementos não verbais. Por sua vez, a semantização da língua ocorre no evento enunciativo, do que advém o sentido.

Dessa forma, no processo de constituição do sentido, além do tema, Bakhtin considera a significação, ambos dialeticamente articulados. Tema e significação são indissociáveis e estão presentes em todo processo interacional. O gênero estrutura o tema e até os parceiros do diálogo nesse processo, por se definir pelo modo de ver e construir os fatos da natureza e dos campos ideológicos. O tema é o efeito de sentido, quando o enunciado vem a ser concretizado num gênero discursivo.

Nessa concretização, o estilo se estabelece de acordo com o uso individual da língua. Faraco (2006) afirma que “o estilo, entendido *grosso modo*, como o arranjo do dizer pelo falante” (p. 119, grifo do autor), são os usos específicos da língua; é a escolha do vocabulário, de todos os meios linguísticos e discursivos selecionados pelo produtor ao receptor do enunciado. Segundo Rodrigues (2005), os estilos individuais, bem como os de língua, são estilos dos gêneros, ou seja, todo enunciado, sendo individual, pode absorver um estilo particular, mas nem todos os gêneros o absorvem da mesma maneira. Exemplificando, os gêneros menos produtivos são os mais padronizados, como a instrução de trabalho, a ordem militar, documentos oficiais, em que são mostrados os aspectos mais superficiais, próprios da individualidade. Em contrapartida, a esfera literária propicia condições mais produtivas, porque um estilo individual faz parte dos propósitos, da finalidade do gênero, por ser uma das funções da comunicação artística.

A construção composicional do enunciado é definida somente no enunciado pleno, visto que antes da seleção a oração ou a palavra, como unidade da língua, não tem autor. “Ela é *de ninguém*” (BAKHTIN, 2003, p. 289) (grifo do autor), só se tornando expressão da posição do falante em uma situação discursiva. Isso nos remete à relação do enunciado com o próprio falante (autor do enunciado) e com os outros participantes da comunicação discursiva. Tendo em vista que a heterogeneidade da composição dos gêneros é resultado da grande diversidade da atividade humana, a construção composicional tem grande importância na definição do gênero discursivo.

Assim, o tema é o conteúdo, o estilo são os usos específicos da língua e a construção composicional diz respeito à estrutura do texto. O primeiro aspecto é efeito de sentido, quando este vem a ser concretizado. O estilo é a escolha do vocabulário, de todos os meios linguísticos e discursivos selecionados pelo produtor ao receptor do enunciado. Essas características se ligam ao todo do enunciado e são determinadas pela esfera da comunicação,

definindo, então, os gêneros do discurso. O enunciado é elo da comunicação discursiva e acontecimento da interação verbal; é construído num tipo particular de situação social e, por isso, inscreve-se em uma formulação genérica específica, bem como partilha características de gênero comuns aos outros enunciados daquela situação de interação. Por esse motivo, Bakhtin define também os gêneros como tipos temáticos, estilísticos e composicionais dos enunciados singulares.

Na tira tais aspectos também podem ser observados, porque a sua construção composicional é bem definida, por seguir um padrão na apresentação de sua estrutura textual⁴, podendo se diferenciar de qualquer outro gênero, inclusive da história em quadrinhos, seu gênero de origem. O estilo verbal é percebido pelo fato de que a escolha do vocabulário, bem como de todos os meios linguísticos selecionados pelo produtor, segue o estilo individual. A criatividade do autor da tira pode ser reconhecida pelo uso de recursos expressivos presentes nas linguagens verbal e não verbal, as quais muitas vezes extrapolam ou desconsideram padrões de regras gramaticais ou conceitos de situações de vida com o intuito de caracterizar o personagem e, até mesmo, para chamar a atenção do leitor. Tal talento é mostrado também pelo toque de humor característico do gênero no desfecho inesperado. Como já comentado, o tema, sendo o que expressamos no enunciado, é o conjunto das formas linguísticas e de elementos não verbais dos enunciados. Na tira, texto e imagem estão interligados, ampliando a compreensão do fato expresso no discurso do gênero tira.

Nesse sentido, considerando a utilização da língua, observamos que cada gênero reflete condições específicas e finalidades diversas em cada situação de enunciação. Os gêneros discursivos são infinitos e inesgotáveis pela diversidade que assumem, porque, quando cada campo da atividade humana se desenvolve e se complexifica, o repertório de gêneros do discurso cresce e se diferencia. “A heterogeneidade dos gêneros discursivos é tão grande que não há nem pode haver um plano único para o seu estudo.” (BAKHTIN, 2003, p. 262). Como a riqueza e a variedade dos gêneros do discurso é grande, os estudos nesse campo permaneceram por muito tempo restritos à questão dos gêneros literários e a questão geral dos gêneros não foi especificamente enfocada.

A grande diversidade dos gêneros do discurso faz lembrar a diferença essencial entre os gêneros discursivos primários (simples) e os secundários (complexos); trata-se do vínculo indissolúvel entre o estilo de linguagem e o gênero, pois, quando há estilo, há gênero. Assim,

⁴ A ênfase na caracterização do gênero tira será dada adiante, no item “Características formais da tira”, p. 25.

parafraseando Bakhtin, o estilo linguístico nada mais é que o estilo de um gênero peculiar a uma dada esfera da atividade e da comunicação humana. De acordo com Bakhtin,

os gêneros discursivos secundários (complexos – romances, dramas, pesquisas científicas de toda espécie, os grandes gêneros publicísticos, etc.) surgem nas condições de um convívio cultural mais complexo e relativamente muito desenvolvido e organizado (predominantemente o escrito). No processo de sua formação eles incorporam e reelaboram diversos gêneros primários (simples). (2003, p. 263).

Nas palavras de Faraco (2006), Bakhtin iniciou o balizamento do estudo dos gêneros propondo uma primeira grande classificação: primários e secundários. Os primeiros são os gêneros da vida cotidiana e, em geral, embora não necessariamente, orais; em circunstâncias de comunicação verbal espontânea, constituem-se e desenvolvem-se em relação direta com seu contexto mais imediato. Exemplificando, são os gêneros da conversa familiar, das narrativas espontâneas, das atividades passageiras do cotidiano. Por sua vez, os secundários surgem de circunstâncias de uma comunicação cultural mais elaborada, geralmente, mas não exclusivamente, escrita; são gêneros que se geram e se usam nas atividades artísticas, científicas, políticas, filosóficas, jurídicas, religiosas, de educação formal, e assim por diante.

Faraco (2006) ainda destaca que esses dois grandes tipos de gêneros se apresentam como duas realidades interdependentes e que em muitas de nossas atividades há uma passagem constante do plano primário para o secundário, e vice-versa. Como exemplo, podemos citar uma conferência no contexto da educação acadêmica, a qual se trata de um gênero secundário bastante elaborado e segue certas formas relativamente estáveis, mas que se mescla, durante sua ocorrência, com gêneros primários de vários tipos, como uma piada ou uma réplica a uma observação espontânea de um ouvinte. Da mesma forma, podemos observar que a fala de um camelô, ao anunciar seu produto assume um ar de conferência. Tais situações podem ilustrar o fato de que os gêneros secundários também influenciam os primários.

Assim, os gêneros primários integram os complexos, transformam-se e adquirem um caráter especial. No caso da tira, nosso objeto de estudo, podemos enquadrá-la como gênero

secundário, tendo em vista que o surgimento da história em quadrinhos⁵, gênero de que se originou, deu-se anteriormente⁶. Na verdade, a tira surgiu de uma necessidade de popularizar mais o jornal, garantindo um público maior de leitores. “Os suplementos dominicais constituíram um grande campo para que dezenas de artistas gráficos apresentassem e desenvolvessem um tipo de mídia atraente e de leve leitura que atingiria e agradaria uma grande quantidade de leitores.” (SILVA, J., 2009). Tal uso, iniciado em Nova Iorque, concretizou-se e alastrou-se pelo mundo, tanto que até hoje a tira é utilizada nos jornais, dando certa descontração à leitura.

Outro exemplo é a réplica do diálogo cotidiano ou da carta no romance. Ao conservarem sua forma e significado, esses gêneros permanecem no plano do conteúdo do romance como acontecimento artístico-literário. Nessa perspectiva, Bakhtin assinala que

o desconhecimento da natureza do enunciado e a relação diferente com as peculiaridades das diversidades do gênero do discurso em qualquer campo da investigação linguística redundam em formalismo e em uma abstração exagerada, deformam a historicidade da investigação, debilitam as relações da língua com a vida. (BAKHTIN, 2003, p. 265).

De fato, para garantir o entendimento do enunciado, evitando a abstração, é necessário que sua natureza seja descoberta e definida, pois são enunciados completos que realizam a língua, ou seja, a vida entra na língua por meio de enunciados concretos. E nós, mesmo não percebendo, utilizamos tais enunciados como formas estáveis de gênero do enunciado, em que “a vontade discursiva do falante se realiza antes de tudo na *escolha de um certo gênero de discurso*.” (p. 282, grifo do autor). Para isso, levam-se em consideração a situação concreta da

⁵ Ochaba (2009) afirma que algumas fontes consideram o 17 de maio de 1890 como o dia de nascimento da história em quadrinhos. Foi nessa data que Alfred Harmsworth, mais tarde Lord Northcliffe, um magnata da imprensa de então, lançou em Londres a *Comic Cuts*, primeira revista com histórias desenhadas, que continha mais textos que desenhos, cujo conteúdo era satírico-humorístico. Apenas num mês, a publicação já tinha atingido uma tiragem de trezentos mil exemplares, muito maior do que a dos grandes jornais de então. Outras fontes apontam o norte-americano Richard Outcalt como o verdadeiro criador do gênero. Por volta de 1865-1910, ele sintetizou o que tinha sido feito até então e introduziu em suas histórias do *Yellow Kid*, publicadas regularmente a partir de 1897 no suplemento dominical colorido do *New York Journal*, um elemento novo: o balão com as falas. Anos depois, Rudolph Dirks começaria a produzir *Katzenjammer Kids*, um dos primeiros títulos que se valia das características dos quadrinhos como os conhecemos hoje.

⁶ De acordo com Silva W. (2009), foi no início do século XX que muitos editores perceberam o crescimento do mercado editorial e viram como os quadrinhos poderiam ser usados para “puxar” as vendas dos jornais. Considera-se o início da era *daily strips* (tiras diárias) o ano de 1907, quando Ham Fisher criou para jornal *Chronicle* o personagem Mr.A.Mutt, um apostador de corridas de cavalo que sempre terminava as histórias com uma sugestão para as apostas do dia seguinte. As tirinhas de Fisher ganharam sua forma definitiva quando foi inserido o personagem Jeff, amigo de Mr. Mutt. Desde então, a história, rebatizada de “Mutt & Jeff”, atingiu uma grande popularidade.

comunicação discursiva, a composição pessoal dos seus participantes e a intenção discursiva do falante. O gênero tira utiliza a língua para produzir enunciados cujo conteúdo carrega determinadas posições assumidas pelos personagens⁷; desse modo, por se tratar de tira, o leitor deve estar atento para perceber e compreender o significado linguístico da sequência dos quadrinhos, além de considerar a linguagem não verbal, que colabora para completar a construção do sentido.

Na verdade, apenas utilizamos determinados gêneros do discurso para nos comunicar. “Dispomos de um rico repertório de gêneros do discurso (orais e escritos). *Em termos práticos*, nós os empregamos de forma segura e habilidosa, mas *em termos teóricos* podemos desconhecer inteiramente.” (BAKHTIN, 2003, p. 282, grifo do autor). Portanto, o falante atua discursivamente moldando o seu discurso pela escolha de determinados gêneros, que pode ser padronizada e estereotipada ou mais flexível, de acordo com a situação. Isso ocorre muito naturalmente, da mesma forma que acontece a aquisição da língua materna, ou seja, não é necessário um estudo teórico, mas, sim, um domínio prático.

Dessa forma, “o gênero do discurso não é uma forma da língua, mas uma forma típica do enunciado.” (BAKHTIN, 2003, p. 293). Os gêneros são, sim, “indispensáveis para a compreensão mútua quanto às formas da língua” (p. 285). Se “comparados às formas da língua, são bem mais mutáveis, flexíveis e plásticos; entretanto, para o indivíduo falante eles têm significado normativo, não são criados por ele mas dados a ele” (p. 285), ou seja, o gênero discursivo também define o sentido construído no enunciado.

Complementando tal ideia, podemos dizer que “nós aprendemos a moldar o nosso discurso em formas de gênero e, quando ouvimos o discurso alheio, já adivinhamos o seu gênero nas primeiras palavras”. (BAKHTIN, 2003, p. 283). Não falamos por frases isoladas, mas por enunciados vinculados a uma situação discursiva.

Bakhtin, juntamente com seu grupo, o Círculo de Bakhtin, tinha um interesse novo, que versava sobre a reflexão da linguagem segundo um foco não científico, mas de natureza filosófica, o qual procurava resgatar a historicidade viva das relações entre os seres humanos na vida social. Tal perspectiva serviu de base para a continuidade de estudos de enunciação e de gêneros. Assim, autores contemporâneos, percebendo a importância do trabalho com gêneros discursivos, também deram sua contribuição ao tema.

⁷ Valorizamos neste estudo a produção de enunciados do personagem, tendo em vista que abordamos a linguagem na perspectiva da Teoria da Enunciação, segundo Benveniste, a qual será tratada no próximo capítulo e embasa a análise do gênero tira, destacando a categoria de pessoa.

1.1.2 Os gêneros do discurso na abordagem de autores contemporâneos

É importante reconhecer que, a partir de Bakhtin, autores como Marcuschi, Meurer, Guaraciaba, Bazerman, Motta-Roth⁸ mostram que os gêneros não podem ser vistos somente como produtos, estruturas estáticas, mas como processos que envolvem dinamização, interatividade e flexibilidade, pois usamos a língua de forma sociodiscursiva.

O campo de pesquisa em gêneros discursivos, a princípio apontado por Bakhtin, apresenta-se vasto. Segundo Meurer (2000, p. 150), “existem tantos gêneros textuais quantas as situações sociais convencionais onde são usados em suas funções também convencionais”. Isso ocorre porque, à medida que o tempo passa e, naturalmente, o progresso e a evolução dos fatos e da tecnologia acontecem, a comunicação acompanha tal processo, apoiando-se nos gêneros textuais.

Mesmo que haja duas vertentes⁹ metateoricamente diferentes definidas por “teoria dos gêneros do discurso ou discursivos e teoria de gêneros de texto ou textuais” (ROJO, 2005, p. 185), ambas se encontram baseadas em diferentes releituras da herança bakhtiniana, fazendo descrições de gêneros, de enunciados ou de textos pertencentes ao gênero. A primeira abordagem – dos gêneros do discurso – centra-se principalmente no estudo das situações de produção dos enunciados ou textos e em seus aspectos sócio-históricos. A segunda – dos gêneros de textos – fixa-se na descrição da composição e da materialidade linguística dos textos no gênero. Contudo, “dependendo da perspectiva do lingüista, do olhar com o qual ele observa o texto, a distinção entre gêneros textuais e discursivos se esmaece e, por vezes, se apaga, sem que isso afete sua análise”. (MICHELETTI, 2008, p. 10). Nesse sentido, tal distinção se constitui teoricamente e, apesar de ter merecido a atenção de estudiosos, o mais importante é que na prática o interlocutor compreenda como o discurso se organiza em textos. Isso é fundamental para a atribuição de sentidos, pois, no estabelecimento da comunicação, para cada situação há um gênero adequado.

Seguindo a primeira vertente, Motta-Roth afirma que “o conjunto dos gêneros que constituem uma dada sociedade constitui, portanto um ‘inventário’ dos eventos sociais mediados pela linguagem de uma dada instituição ou cultura.” (2005, p.183). Como exemplos

⁸ As obras referidas de cada autor sobre o tema aqui estudado estão indicadas nas referências bibliográficas deste trabalho.

⁹ Embora mantenham certas características que as diferenciam, tais vertentes seguem um aparato teórico que recorre a autores comuns, tais como Charaudeau, Maingueneau, Kerbrat-Orecchioni, Authier-Revuz, Ducrot, Bronckart (1985), Bronckart (1997), Adam (1992).

temos uma festa entre amigos, uma reunião de departamento da universidade, um registro de nascimento ou uma reunião de negócios numa empresa, que aparecerão num determinado contexto de cultura. E nisso o gênero funciona como fenômeno estruturador da cultura, a qual, por sua vez, se constitui como um conceito complexo que pode sofrer recortes, pois, dependendo da cultura, o grupo social estabelece práticas sociais diferentes. E é isso que devemos levar em consideração, pois, “além do texto (isto é, funções, formas, conteúdos característicos dos enunciados específicos), o analista de gênero precisa do contexto, da situação recorrente na qual um gênero está constituído numa dada cultura”. (MOTTA-ROTH, 2005, p. 190). Seguindo a linha de trabalho de Fairclough, Motta-Roth (2005) adota o termo “gêneros discursivos” ao invés de “gêneros textuais”. Concordamos com a autora, tendo em vista que buscamos neste trabalho estabelecer a construção do sentido do texto gênero tira, que, como qualquer gênero, deve ser compreendido como um todo. No caso da tira, os diferentes elementos iconográficos e verbais, possibilitam uma ampla carga de significados, revelando reflexão e conhecimento em contextos distintos, visto que, a partir de sua leitura, há a possibilidade de associação com situações da vida real. Assim, constitui-se num modo de atuação sociodiscursiva numa cultura, não somente num modo de produção textual. Além disso, queremos enfatizar que adotamos o termo gêneros discursivos, pois entendemos que o sentido se constrói em reais situações discursivas, ou seja, o sentido se constrói no discurso.

Motta-Roth (2005) aponta para a definição de “gêneros” do último livro de Fairclough, entendidos como significados e formas de ação, diferentes maneiras de (inter)agir discursivamente, relacionadas a “discursos”, definidos como significados e formas de representação.

Para Fairclough, os conceitos de [gênero e discurso] perpassam [uma variedade] de disciplinas e teorias e podem operar como “pontes” entre elas – como focos de diálogo entre elas, através dos quais, perspectivas sobre um [conceito] podem ser invocados para desenvolver outros. (MOTTA-ROTH, 2005, p. 192).

O conhecimento humano advém de um processo de apropriação que é moldado pela interação dialógica com o mundo, em que os mecanismos do pensamento são universais, mas os conteúdos são socialmente construídos e determinados pela história e pela cultura. Os gêneros, portanto, constroem o conhecimento humano e estão voltados a uma linguagem usada em contextos recorrentes da experiência humana, socialmente compartilhados.

Nessa mesma linha, Bazerman (2005, p. 32-33) assinala que os gêneros “não são apenas formas. Gêneros são formas de vida, modos de ser. São *frames* para a ação social”. Assim, os gêneros se definem pelo seu funcionamento social e histórico. De acordo com Bronckart:

Os gêneros constituem ações de linguagem que requerem do agente produtor uma série de decisões para cuja execução ele necessita ter competência: a primeira das decisões é a escolha que deve ser feita a partir do rol de gêneros existentes, ou seja, ele escolherá aquele que lhe parece adequado ao contexto e à intenção comunicativa; e a segunda é a decisão e a aplicação que poderá acrescentar algo à forma destacada ou recriá-la. (apud DELL’ISOLA, 2007, p. 18).

Os gêneros discursivos estão à disposição para uso e são utilizados em situações únicas; partem de tipos relativamente estáveis de enunciados, mas são também relativamente moldáveis a cada aplicação. Na concepção de Adam (apud DELL’ISOLA, 2007, p. 18), “os gêneros são um conjunto de textos que apresentam características sócio-comunicativas definidas por conteúdos, propriedades funcionais, estilo, composição e canal”. Essa definição, a exemplo das anteriores, reforça a concepção de Bakhtin de que cada esfera da utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, chamados de “gêneros do discurso”.

Seguindo a segunda vertente, Marcuschi¹⁰ afirma que os gêneros “caracterizam-se como eventos textuais altamente maleáveis, dinâmicos e plásticos”. (2005, p. 19). Podemos verificar que hoje, em virtude das inovações tecnológicas e da necessidade de acompanhar o desenvolvimento das atividades socioculturais, o número de gêneros textuais é muito maior. Em razão da sua dinamicidade em acompanhar as evoluções e mudanças do cotidiano das pessoas, os gêneros, assim como surgem, podem desaparecer. “Caracterizam-se muito mais por suas funções comunicativas, cognitivas e institucionais do que por suas peculiaridades lingüísticas e estruturais.” (MARCUSCHI, 2005, p. 20). Isso ocorre porque a sua condição sociopragmática é que determina o uso. Todavia, pelo fato de, com o passar do tempo, a sociedade mudar e, juntamente com isso, outras necessidades surgirem, os gêneros correm o risco de permanecer ou cair em desuso.

Além disso, há uma tendência de surgirem novos gêneros com velhas bases, ou seja, como certos gêneros já têm um determinado uso e funcionalidade, se usados em outro quadro

¹⁰ Embora Marcuschi, faça uma síntese das duas vertentes, no início de seus estudos denomina gênero textual, apontando para uma classificação que se enquadra na segunda vertente.

comunicativo e funcional, permitem destacar com mais vigor os novos objetivos. Bakhtin (2003) já havia observado tal ocorrência, ao afirmar que os gêneros são mutáveis, flexíveis e plásticos. São gêneros que, no contexto das mais diversas mídias, criam formas comunicativas próprias com certo hibridismo e acabam com a velha dicotomia. Assim, “a linguagem dos gêneros torna-se cada vez mais plástica” (MARCUSCHI, 2005, p. 21), ou seja, há uma tendência de usar formatos de gêneros prévios para objetivos novos¹¹, principalmente pelo avanço da tecnologia, que favorece o surgimento de formas inovadoras na comunicação.

Outro aspecto levantado por Marcuschi (2005) é quanto ao suporte em que o gênero aparece, pois é determinante para a sua definição. Um mesmo texto que aparece numa revista científica, onde se denomina de “artigo científico”, se publicado num jornal diário torna-se um artigo de divulgação científica. Embora seja o mesmo texto, num primeiro momento não se pode dizer que pertença ao mesmo gênero, pois não está no mesmo suporte. “Esses aspectos sugerem cautela quanto a considerar o predomínio de formas ou funções para a determinação e identificação de um gênero.” (p. 21). Devemos atentar também para o fato de que, embora os gêneros textuais não se definam por aspectos formais, sejam estruturais, sejam linguísticos, em muitos casos são as formas que determinam o gênero e, em outros, as funções (aspectos sociocomunicativos e funcionais). Ainda conforme Marcuschi, os gêneros

caracterizam-se muito mais por suas funções comunicativas, cognitivas e institucionais do que por suas peculiaridades linguísticas e estruturais. São de difícil definição formal, devendo ser contemplados em seus usos e condicionamentos sócio-pragmáticos caracterizados como práticas sócio-discursivas. (2005, p. 20).

Entendemos, portanto, que todos os textos se enquadram em algum gênero, atendendo às necessidades comunicativas do indivíduo, porém não apresentam, necessariamente, uma estrutura fixa. Não devemos confundir gênero textual e tipo textual, conforme Marcuschi explica:

Usamos a expressão *tipo textual* para designar uma espécie de construção teórica definida pela *natureza linguística* de sua composição {aspectos lexicais, sintáticos, tempos verbais, relações lógicas}. Em geral, os *tipos textuais* abrangem cerca de meia dúzia de categorias conhecidas como: *narração, argumentação, exposição, descrição, injunção*.

¹¹ O surgimento da tira deu-se em razão de um novo objetivo, como já mencionamos na página 17, o da necessidade de popularizar o jornal.

Usamos a expressão *gênero textual* como uma noção propositalmente vaga para referir os *textos materializados* que encontramos em nossa vida diária e que apresentam *características sócio-comunicativas* definidas por conteúdos, propriedades funcionais, estilo e composição características. (2005, p. 22-3, grifo do autor).

Dessa forma, como o próprio autor ressalta, “os gêneros textuais fundam-se em critérios externos (sócio-comunicativos e discursivos), enquanto os tipos textuais fundam-se em critérios internos (lingüísticos e formais)”. (2005, p. 34). Isso indica que os gêneros são determinados a partir do uso, não da forma, tendo por base os objetivos dos falantes e a natureza do tópico tratado.

Portanto, lembrando as definições de Bakhtin, aprendemos a língua em forma de enunciações concretas, típicas dos enunciados, ou seja, em gêneros do discurso e não por meio de dicionários e gramáticas. Assim, utilizando os gêneros discursivos, podemos explorar os usos linguísticos peculiares a cada um deles. Na próxima seção, abordaremos o gênero discursivo tira, o qual marca presença na atualidade, sendo veiculado diariamente em jornais e, como já referido, caracteriza-se como atividade sociodiscursiva.

1.2 O gênero tira: as diferentes linguagens que o constitui

A visão de funcionamento da linguagem apresentada por Bakhtin (2003) e outros pesquisadores contribui na maneira de ler e compreender os enunciados. Uma das modificações marcantes no uso da língua foi o estudo da linguagem por meio da observação do seu funcionamento nos diferentes gêneros discursivos. Como visto, apesar de o estudo sobre o gênero do discurso ter sido uma discussão realizada pelos estudos literários da Antiguidade clássica, só passou a ganhar novos contornos, ligados às práticas sociais, com os estudos de Bakhtin, cujas pesquisas observaram formas enunciativas relativamente estáveis no modo de configuração dos textos, que desempenham uma função social.

Nesse sentido, em toda situação comunicativa, oral ou escrita, existe um modo de organização verbal socialmente constituído, que traz um repertório de estruturas enunciativas as quais orientam o interlocutor situado em contexto de interação no uso da língua para uma situação de produção discursiva.

No caso da tira em quadrinhos, como os processos envolvidos na leitura visam também à produção do efeito humorístico, é importante observar as linguagens verbal e não

verbal. Lins (2002) afirma que “as tiras de quadrinhos consistem em pequenas narrativas, estruturadas a partir de dois códigos, o lingüístico e o visual” (p. 14). Contudo, como o objetivo desta dissertação é analisar as marcas linguísticas do texto, a ênfase está direcionada ao estudo da linguagem verbal. Levando em consideração que a tira, como qualquer outro gênero, apresenta características peculiares, começamos pelas suas características formais.

1.2.1 Características formais da tira

As tiras constituem um dos gêneros discursivos que derivam do grande rótulo chamado “história em quadrinhos”. Entre os que também circulam na mídia escrita, citamos, de acordo com a ordem de surgimento, a caricatura, a charge, o cartum, as próprias histórias em quadrinhos e as tiras. A tira, portanto, é um desses gêneros não verbais ou icônico-verbais assemelhados.

Tendo em vista o uso de variadas denominações, consideramos necessário retomar e trazer a nomenclatura relativa à definição do gênero tira. Segundo Ramos (2007), há uma tendência a se utilizar mais de um nome para definir as tiras. Assim, mesmo sem cunho estatístico mais preciso, é possível verificar pela pesquisa de Innocente (2005 p. 20-21) que há uma percepção polissêmica do termo. Em pesquisa feita no *site* de busca virtual www.google.com.br, a autora constatou os termos “tira humorística”, “tira cômica”, “tira de quadrinhos”, “tira em quadrinhos”, “tira diária”, “tira de jornal”, “tira de humor”, “tirinha em quadrinhos” e “tira jornalística”.

Essa variação de termos também está presente na academia. De acordo com Ramos (2007, p. 276), vários autores se referem às tiras com diferentes denominações: “tira de jornal” (FRANCO, 2004), “tira diária” (CIRNE, 1975), “tira jornalística” (DISCINI, 2005), “tiras de humor” (RAMOS, 2005), “tiras humorísticas” (MAGALHÃES, 2006), “tiras de jornal” (RAMOS, 2006), “tirinha” (KOCH; ELIAS, 2006), ou simplesmente “tiras”. No presente trabalho, adotamos a última denominação e também optamos por chamar tal gênero discursivo de “tira”.

Dessa forma, os diferentes termos delineiam três aspectos: quadrinhos (a linguagem utilizada), jornal (o local privilegiado da publicação) e cômico (humor abordado na temática). Tira, em seu formato, é o único elemento comum, mesmo que apareça na forma diminutiva,

“tirinha”. Na prática, os nomes de cada eixo evidenciam características do prisma do humor¹², forma que prevalece nos jornais. Segundo Mendonça (2005, p. 198), “as tiras são um subtipo de história em quadrinhos, mais curtas (até quatro quadrinhos) e, portanto, de caráter sintético, podem ser sequenciais (capítulos de narrativas maiores ou fechadas com um episódio por dia).” Como já mencionado, o gênero tira, por derivar da história em quadrinhos, apresenta-se como gênero secundário desta. Seu caráter sintético atende a uma necessidade de leitura mais dinâmica, o que explica seu crescente uso atualmente.

Almeida (2001) destaca que a história em quadrinhos “é composta, via de regra, de uma ou de uma série de superfícies, de formato quase sempre quadrado ou retangular, exploradas graficamente, às quais se dá o nome de *vinhetas* ou *quadrinhos*”. Quanto ao formato das tiras, geralmente seguem essa mesma estrutura.

As vinhetas são delimitadas externamente por traços que dividem a página e constituídas de formas justapostas. Essa construção é que lhes confere o fator de estruturação textual e delineia o percurso do fluxo narrativo. No Brasil a passagem de uma vinheta para outra, de forma geral, segue no sentido horizontal, da esquerda para a direita. (ANDRADE, 2008, p. 69).

O formato da história em quadrinhos, que dá ideia do *layout* do texto, está ligado à evolução histórica da linguagem. No Brasil, assim como no Ocidente, há uma convenção da escrita: escrevemos da esquerda para a direita, de cima para baixo. Eisner (1995, p. 41) lembra que “o leitor (na cultura ocidental) é treinado para ler cada página independentemente, da esquerda para a direita, de cima para baixo. A disposição de quadrinhos na página parte desse pressuposto. Este, idealmente, é o fluxo normal do olhar do leitor”. Mesmo que o leitor olhe o último quadrinho, não seguindo esta linearidade, acaba, obrigatoriamente, voltando ao padrão convencional. Essa característica colabora para simplificar a leitura, possibilitando atrair um grande e variado público leitor, pois crianças e adultos gostam das tiras, ou mesmo das histórias em quadrinhos.

Eco (2008) afirma que os quadrinhos são ideologicamente determinados, sendo o seu formato uma imposição da indústria cultural, responsável pela publicação e difusão das histórias. Para Vergueiro (apud RAMOS, 2007, p. 251), “a indústria cultural é caracterizada por buscar um público imenso e heterogêneo, despido de qualquer individualidade que possa

¹² Há também, além da tira de humor, a *tira de aventura* (QUELLA-GUYOT apud RAMOS, 2007, p. 276), ou *tira diária com continuidade serial* (CIRNE, 1975, p. 37), que, embora não apareça mais nos jornais, foi muito popular no Brasil e ainda existe nos Estados Unidos.

ter, o qual é encarado pela indústria simplesmente como o consumidor de um produto que é por ela colocado a venda”. Isso facilita a criação de um padrão reconhecível, determinando a estrutura narrativa do gênero, pois, modificando o formato, interfere-se no gênero e, por consequência, em seu conteúdo e modo de produção e recepção.

Ramos (2007, p. 252) assegura que “muitos autores atrelam a discussão do formato à evolução dos quadrinhos nos Estados Unidos, interligando o formato ao suporte que o veicula. E o suporte determinaria o tamanho do formato”. No caso das tiras, sua estrutura segue a de origem, ficando bastante restrita a três ou quatro quadrinhos, como vemos hoje nas páginas de cultura dos jornais.

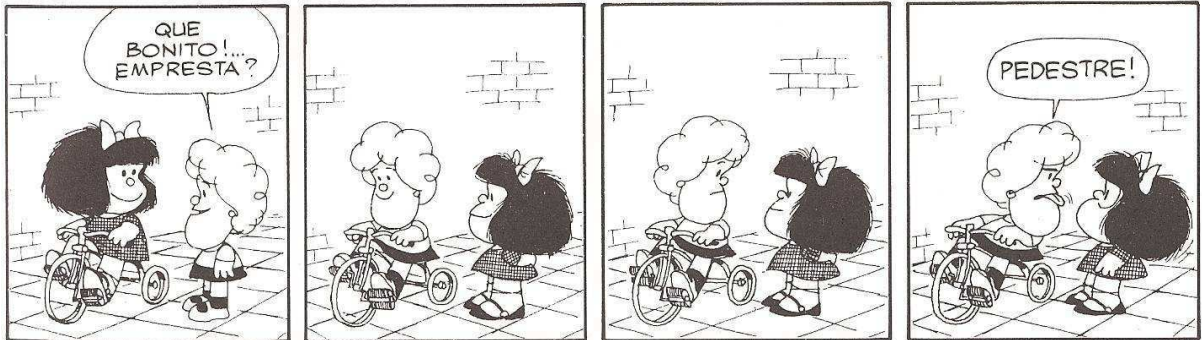
Vergueiro (2004) afirma que as tiras, inicialmente, possuíam a mesma forma, a qual foi mantida até hoje (com sutis diferenças na largura), mas com o passar dos anos novos moldes foram surgindo, como a página dominical. Na verdade, o próprio nome tiras advém da percepção do formato. Mesmo que hoje em algumas histórias em quadrinhos encontremos a sequência na posição vertical, com a palavra “fim” ao lado da última vinheta, o modelo horizontal foi o padrão adotado pelos jornais para adaptar a história ao tamanho da página do periódico. Tal padronização facilitava a comercialização das histórias, na medida em que as empresas especializadas – os chamados *syndicates*¹³ – podiam oferecer um mesmo produto a vários países, prática que se iniciou na década de 1910 nos Estados Unidos.

Como foi nos Estados Unidos que as tiras tiveram o começo de sua produção, muitos autores afirmam que são um modelo predominantemente norte-americano. De lá se expandiram para o mundo, inclusive para o Brasil, sendo encontradas em livros, na internet e, especialmente, em jornais, que lhes destinam páginas específicas, como cadernos de cultura, ou seções de humor e passatempo. Geralmente, na parte de cima da tira aparece um título, no canto esquerdo, e o do autor em seguida, no direito (Fig. 1).

¹³ *Syndicate* pode ser traduzido como “agência”, termo empregado no jornalismo para definir as empresas distribuidoras de notícias, horóscopos, histórias em quadrinhos e outras matérias. Os *syndicates* surgiram por volta de 1840, para abastecer os jornais rurais norte-americanos, geralmente de pequeno porte e sem estrutura para produzir seus próprios artigos e materiais gráficos. Com o sucesso das tiras diárias, os *syndicates* proliferaram, contratando desenhistas famosos e difundindo seus trabalhos por todo o território norte-americano. Operando com custo mais baixo, por causa da grande tiragem de uma única tira, dominaram o mercado editorial internacional. Atualmente, além de promover e distribuir as histórias em quadrinhos, os *syndicates* acumulam outras funções: cuidam da proteção dos direitos autorais dos artistas que representam, bem como dos aspectos mercadológicos envolvidos no processo, por exemplo, o combate à concorrência; além disso, realizam uma espécie de censura prévia, para garantir certa “qualidade” aos quadrinhos que distribuem. (IANNONE, 1994, p. 44).

Mafalda

Quino

Figura 1¹⁴

Para tratar das características formais da tira, trazemos algumas informações, acompanhadas de respectivos exemplos.

1.2.1.1 A articulação dos quadrinhos

Embora sejam poucos os estudos que aprofundam os mecanismos de articulação entre uma cena e outra, consideramos importante salientar tal aspecto, pois se encontra particularmente presente na linguagem dos quadrinhos, com uma justaposição de cenas fixas nas tiras. Cada cena se encontra em uma vinheta; assim, a leitura de cada vinheta que contém a unidade-narrativa dos quadrinhos, juntamente com as unidades de imagem (ou signos icônicos), conduz a ação narrativa. Para Cagnin (1975, p. 161),

a solução encontrada pelos quadrinhos para baixar o custo da mensagem foi a de escolher um momento da ação que contivesse quantidade de informações capazes de sugerir a ação toda, condensando em si os momentos anteriores e posteriores da ação. Ao receptor cabe exatamente o inverso: decodificar aquela imagem única e reconstruir os elementos ausentes do conjunto de significante para chegar ao significado.

Ao reconstruir o sentido, segundo Cagnin (1975, 161), o leitor deve articular três mecanismos. O primeiro é o da *redução*, que ocorre quando todas as ações estão num único quadrinho, ou seja, a narrativa se desenvolve numa só vinheta (Fig. 2). Podemos observar no

¹⁴ Todas as tiras usadas neste trabalho como exemplo deste gênero, a fim de apontar suas características, foram retiradas da obra *Toda Mafalda*, de Quino, conforme bibliografia.

texto que a água, vazando pelo chão e passando pelo corredor, chega até a sala da casa, alcançando os pés de Guile e sua mãe. Assim, mesmo que haja ambientes diferentes, banheiro, corredor, hall de entrada e sala de estar, o espaço fica condensado em um só quadrinho.



Figura 2

O segundo mecanismo é o da *expansão*, em que os movimentos ocorrem como numa câmera lenta, mostrada em sequência, etapa por etapa. Na tira da Figura 3 a personagem observa a lenta passagem de um caranguejo, processo que acontece nos três primeiros quadrinhos até ter o desfecho na última vinheta, na qual a menina expressa uma metáfora do processo lento que é alcançar o futuro, que exige sempre andar para frente, não para trás.

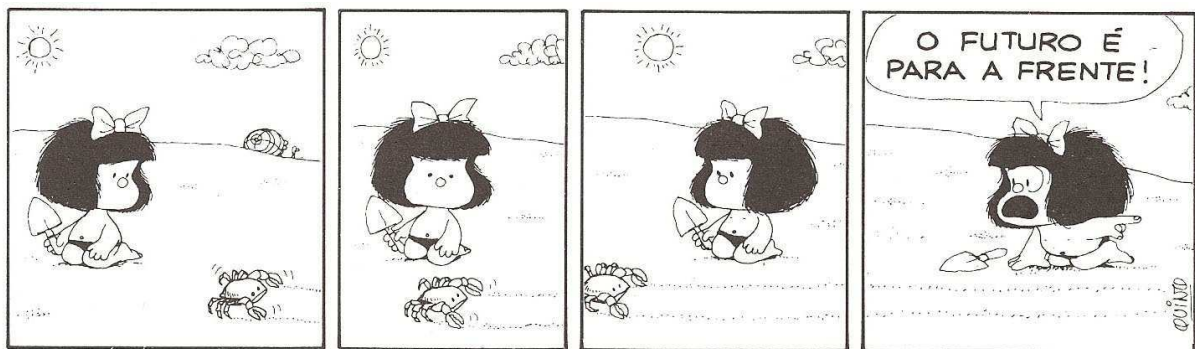


Figura 3

Como terceiro mecanismo temos a *elipse* entre duas vinhetas, situação em que há uma mudança de espaço e de tempo a ser preenchida mentalmente pelo leitor. No caso, quanto maior for o corte entre as imagens, maior será a necessidade de inferências. Na tira que usamos como exemplo (Fig. 4), o pai aparece em quatro momentos e espaços diferentes; logo, o leitor deve inferir de um quadrinho para o outro o que está acontecendo para compreender o sentido total. Na tira, o pai de Mafalda, certificando-se de que a filha dorme, silenciosamente,

pega os presentes, coloca-os num local em que a menina os encontre e pense que tenham sido deixados pelos reis magos; após, volta a dormir.

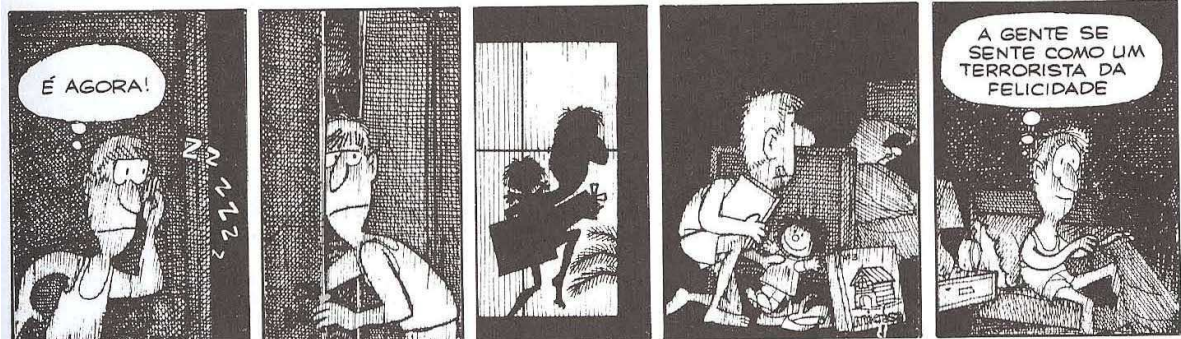


Figura 4

Assim, o leitor reconstrói as relações contidas dentro de um quadrinho comparando o que leu com a vinheta seguinte. Esse espaço tem relação com o que veio antes e o que se lê depois. Cirne (1975) salienta que a narrativa dos quadrinhos se dá por meio de saltos gráfico-espaciais, porque se estabelece uma sequência temporal de acontecimentos, de um antes e um depois, e, em parte, também, espacial, pois a cena pode ocorrer no mesmo local ou em outro. Nesse processo, um quadrinho atrai o outro, ao que o autor chama de “atração de quadro” ou “quadro-puxa-quadro”. (CIRNE, 1975, p. 61). O elemento da esquerda é tido como informação já conhecida pelo leitor e o da direita possui elemento novo. Assim, destacamos aqui que esse movimento produz no texto uma construção de sentido, desencadeando a progressão temática da própria cena da tira.

1.2.1.2 O recorte do quadrinho

Particularizamos a atenção para a cena narrativa no quadrinho ou vinheta. No processo de fotografar, fazemos um recorte da realidade, visto que o momento observado, visualmente fica registrado no espaço da foto. Esse instante determinado registra o local, o momento da cena, o cenário e as pessoas retratadas. Nos quadrinhos da tira acontece o mesmo, pois cenário, personagens, fragmentos do espaço e do tempo são “encapsulados” ou “congelados” (EISNER, 1995, p. 38-39) dentro de um conjunto de linhas, formando, geralmente, um retângulo ou quadrado.

Vergueiro (2004, p. 35) registra que o “quadrinho ou vinheta constitui a representação, por meio de uma imagem fixa, de um instante específico ou de uma sequência interligada de instantes, que são essenciais para a compreensão de uma determinada ação ou acontecimento”. Nesta dissertação adotamos ambos os termos como sinônimos. Assim, o quadrinho contém um fragmento da ação, que na relação com outra vinheta permite a condução da narrativa. Para Acevedo (1990, p. 69), “trata-se da representação de um espaço e de um tempo da ação narrada”.

Ao contrário das histórias em quadrinhos, dispostas em suporte maior, o que permite mais inovação no processo de criação, as tiras, por terem um formato menor e limitado, tendem a usar as vinhetas dentro de um padrão. Mesmo assim, tal aspecto não pode ser considerado regra, pois a apresentação do quadrinho pode ser diferente e, talvez, o próprio motivo do humor. As tiras da Mafalda aqui analisadas seguem o padrão, no qual o processo de criação da narrativa sequencial está geralmente enquadrado entre três e quatro quadrinhos, mas pode chegar até a sete quadrinhos ou vinhetas, privilegiando o formato padronizado quadrado.

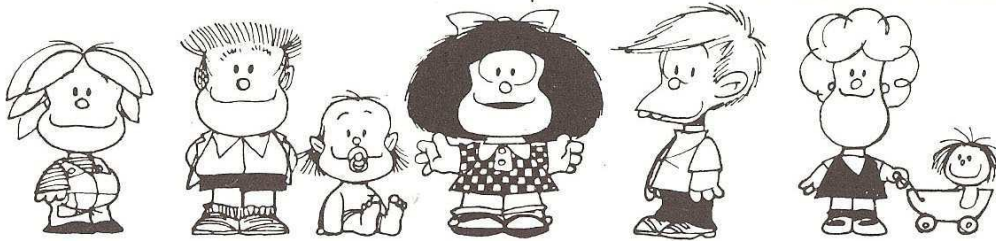
Nesse sentido, o quadrinho ou vinheta possui uma borda, que é um signo de contorno, chamado de diferentes formas: Acevedo (1990, p. 86) e Vergueiro (apud RAMOS, 2007, p. 178) o denominam área lateral de “linha demarcatória”; Santos (apud RAMOS, 2007, p. 278) de “requadro”; Eisner (1995), de “contorno dos quadrinhos”. Todos esses termos são sinônimos, dos quais adotamos neste estudo “linha demarcatória” ou “contorno dos quadrinhos”.

A linha demarcatória, geralmente presente, além de marcar graficamente a área da narrativa ocorrida dentro da vinheta, indica o momento em que acontece aquele trecho da história, ou seja, está ligada ao tempo da narrativa, indicando o presente vivido. Assim, o passado ou o sonho podem ser representados com contornos tracejados ou ondulados. Nas tiras da Mafalda, isso não se observa no contorno dos quadrinhos, mas no contorno dos balões, como verificamos na Figura 5, em que Mafalda está sonhando. Na tira seguinte (Fig. 6), destacamos a ausência de linha demarcatória, outro recurso que, embora não muito comum, pode ser usado e leva o leitor a imaginar o contorno da vinheta.



Figura 5

BEM, E POR QUE NO ANO QUE VEM NÃO INICIAMOS DE UMA VEZ A TÃO ADIADA CONSTRUÇÃO DE UM MUNDO MELHOR, HEIN?



OU SERÁ QUE ALGUM BOBOCA PÓS NOSSOS PLANOS A PERDER?



Figura 6

Também ultrapassando os limites dos quadrinhos, há a possibilidade de uma mesma ação ser dividida em vinhetas, lidas em sequência, uma ao lado da outra. No caso, dispensa-se a linha demarcatória, não havendo a fragmentação da história em diferentes quadrinhos, como na tira da Figura 7. Se lida, a história em sequência com um quadro após o outro, percebe-se que nem precisaria ter sido fragmentada em diferentes quadrinhos.

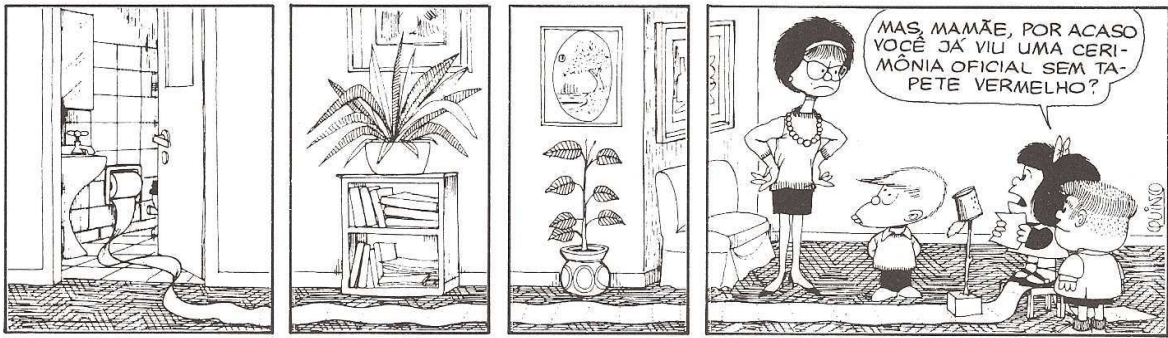


Figura 7

Além disso, pode haver uma mistura dos dois recursos, o anterior e o usado tradicionalmente nos quadrinhos, com uma vinheta sucedendo à outra e trazendo informações novas à narrativa. A estratégia é manter o cenário de fundo em todas as vinhetas e mudar apenas a posição do personagem, como ilustramos na Figura 8, em que a areia da praia e os raios do sol formam um cenário único ao longo das quatro vinhetas. A narrativa avança com modificações nas posições da personagem – em pé, depois com a mão no rosto, ajoelhada com a mão no peito –, reiterando as sucessivas tentativas de compreensão por Mafalda, do processo de iluminação pelo sol, o que, de fato, resulta em sua conclusão, mesmo que ingênua, no último quadrinho.



Figura 8

A articulação dos quadrinhos é uma característica definidora do gênero tira. Observando a estrutura do texto, o leitor facilmente percebe que se trata de uma tira, em cuja leitura, os constituintes do interior do quadrinho são observados.

1.2.1.3 Constituintes do interior do quadrinho

É importante chamar a atenção para o que constitui o interior do quadrinho, que são os personagens, o tempo e o espaço.

Os personagens são responsáveis pela ação da narrativa, orientando o leitor sobre o direcionamento da história. Conforme Ramos (2007), parte dos elementos da ação é transmitida pelo rosto do personagem, que, somado aos gestos e à postura do corpo, expressa alegria, tristeza, raiva, medo, agressividade. Além disso, os seres desenhados, apesar de representarem figuras estáticas, indicam que os personagens estão em movimento, seja correndo, seja remando, lutando, conforme observamos na Figura 9, na qual Mafalda está correndo. Nas duas primeiras vinhetas, Mafalda corre para um lado; nas duas últimas, para o outro lado, conforme se depreende pela mudança de direção do rosto dos pais.



Figura 9

Além disso, destacamos que a imagem do personagem possui uma gama de informações e que sua aparência física diz muito ao leitor. Eisner (apud RAMOS, 2007, p. 194) salienta que “a roupa, o cabelo, os detalhes e o formato do rosto, o tamanho do corpo, tudo é informação visual”. Assim, a composição de um personagem passa por algum tipo de estereótipo: um herói de porte atlético, um vilão com feições más, e assim por diante. Tais rótulos facilitam o processo de identificação da figura apresentada, tornando a narrativa mais acessível ao leitor. Como exemplo, a tira da Figura 10 traz um homem idoso, que caminha com o auxílio de uma bengala, deixando transparecer que em virtude do avanço da idade, toda pessoa idosa necessita desse auxílio.



Figura 10

Ao analisar as características formais do gênero tira, observamos que a tira é produzida por meio de uma tipologia narrativa, termo que apresenta interpretações diferentes, de acordo com Eisner (apud RAMOS, 2007). Para Marcuschi (2005, p. 29), “um elemento central na organização de textos narrativos é a sequência temporal”, porque há um elemento anterior e um posterior, ou um antes e um depois, que compõem a sequência mínima de uma estrutura narrativa.

Lendo tal gênero discursivo, podemos apreender situações temporais em seu interior. Por mais que a tira seja desenhada de forma estática, recursos como o de dar movimento ao corpo do personagem sugerem ideia de ação (Fig. 11). Como vemos, no terceiro quadrinho, Manolito, ao receber uma bolada, desequilibra-se e posiciona-se para cair no chão, deixando implícita uma noção de duração temporal, pois, ao vê-lo caindo, inferimos a parte seguinte, a queda. Há na mesma imagem um antes, o menino em pé, e um depois, o menino caído no chão.



Figura 11

Outro recurso da organização da cena narrativa são as linhas cinéticas, que também indicam uma posição do corpo ou parte dele. A cena contém em si ideia de tempo, mesmo que seja de curta duração, como, por exemplo, o mover a cabeça de um lado para o outro,

significa que a ação durou dois segundos. Ao observar a tira da Figura 12, percebemos esse aspecto no segundo quadrinho, que enfoca o rosto de Mafalda.

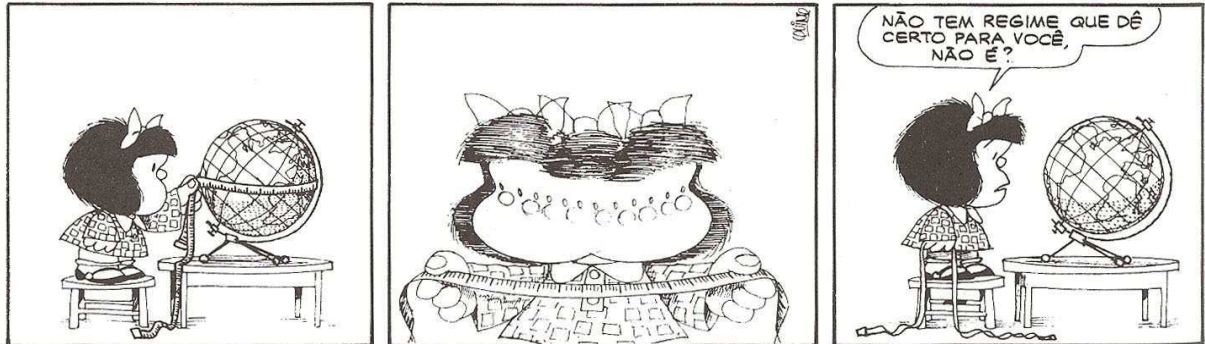


Figura 12

O tempo interfere no processo narrativo dentro de um só quadrinho ou quando se relaciona, de forma sequencial, a outro, sendo elemento essencial para a narrativa. Segundo Andrade (2008, p. 73), a narrativa que forma as tiras é desenvolvida em tempo cronológico e se constitui em um crescendo. “No caso das tiras estas também são responsáveis pela construção dos sentidos que o autor da HQ deseja transmitir ao seu leitor, ou seja, caso deseje indicar que uma ação é mais lenta, diminui-se o número de vinhetas; para torná-la mais rápida, aumenta-se o número”.

Assim, quanto mais vinhetas há para descrever uma mesma ação, maiores são a sensação e o prolongamento do tempo, como no exemplo da Figura 13; ao contrário, quanto menos vinhetas, ação mais lenta (Fig. 14).

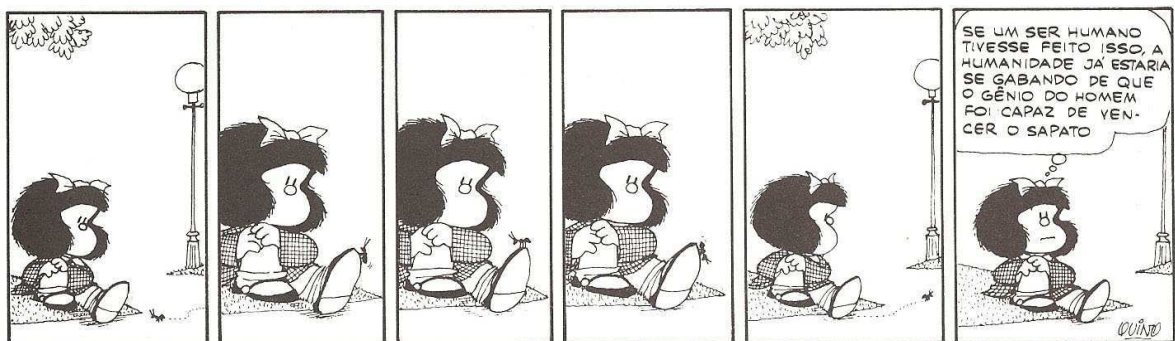


Figura 13



Figura 14

Cagnin (1975, p. 55-57) enumera seis maneiras de como o tempo pode aparecer na linguagem dos quadrinhos: a primeira é a sequência de um antes e um depois, que ocorre quando se omitem elementos de uma sequência por elipse, de modo que, comparando dois momentos, pode-se perceber a sucessão temporal, o que pode ocorrer num só ou entre dois quadrinhos; a segunda é a época histórica, que compreende o período histórico vivido pelo personagem, percebido por signos visuais como roupas, cenário, etc; a terceira, que utiliza recursos para indicar os períodos do dia, como sol ou lua, é chamada de “astronômica”; a meteorológica, marcada pelo clima, evidencia calor, frio e é transmitida pelo cenário ou pelos personagens, constituindo-se na quarta maneira; finalmente, o tempo da narração e o tempo de leitura denominam a quinta e sexta maneiras, sendo a primeira o momento da representação da ação, que se torna presente enquanto é lido, e o tempo de leitura segue numa linearidade de leitura. Segundo Cagnin (1975, p. 57), há três modalidades de tempo: futuro (parte ainda não lida), presente (momento da leitura) e passado (após a leitura)

Certamente, não encontramos as seis em todas as tiras. Os aspectos levantados na primeira e sexta maneiras destacam-se pela relevância para a produção de sentido.

Para Barbieri (apud RAMOS, 2007, p. 199), “há uma relação direta entre os tempos de relato narrativo e o de leitura”. É que cada um tem uma apreciação diferente do texto e, como a parte verbal dos quadrinhos impõe uma duração à vinheta, quanto maior for a quantidade de palavras e frases, mais lento será o ritmo da leitura, e vice-versa. Os diálogos nos balões seriam o que o autor chama de “efeito de duração”. Observamos nas tiras geralmente frases curtas e em número reduzido, tornando curtos o tempo de leitura e o tempo narrativo.

Complementando tal ideia, Silva (2008) afirma que, diferindo da narrativa tradicional, as tiras em quadrinhos são organizadas pelo discurso direto, com o qual os personagens assumem a palavra com o apoio das imagens, que procuram traduzir o cenário e as circunstâncias enunciativas, distinguindo-se dos textos puramente verbais. Essa característica

funcional atrai a atenção do leitor por utilizar estruturas de enunciados simples, mais curtos do que uma narrativa tradicional. Além disso, “em estrutura compacta e condensada, as expressões das personagens são focalizadas para que o leitor se detenha em pontos específicos para os quais o autor sugere um olhar crítico”. (SILVA, 2008). Quanto a esse aspecto, lembramos que, além das informações dadas nos balões e ilustradas nos quadrinhos, há um espaço do não dito e do não visto, que são os implícitos, responsáveis pela leitura crítica do tema abordado, geralmente peculiar na esfera sociocultural dos interlocutores. Fresnault-Deruelle (apud RAMOS, 2007, p. 206) denomina o espaço em branco de um quadrinho para o outro de “hiato”, o qual exige a participação do leitor para o preenchimento de informações, a fim de dar sequência à narrativa.

Assim, além do personagem e do tempo, é importante ressaltar o espaço. De acordo com Cirne (1975, p. 40) “a narrativa dos quadrinhos funda-se sobre a descontinuidade gráfico-espacial”, construída com a mudança de imagem para imagem, intermediada pelas elipses. Isso porque, dependendo do enfoque que se quer mostrar, o quadrinho ou vinheta tem o espaço ocupado por elementos que possibilitam a percepção de aspectos como distância, proporção, afastamento e volume. (CAGNIN, 1975, p. 88).

É imprescindível observar que na cena narrativa o espaço ocupado dentro do quadrinho, além da ilustração, conta também com os balões.

1.2.1.4 Um parênteses para os balões

Segundo Marcuschi (2000), as histórias em quadrinhos realizam-se no meio escrito, mas buscam reproduzir a fala (geralmente a conversa informal) nos balões. Nas histórias em quadrinhos com linguagem verbal¹⁵, a serem analisadas neste trabalho, os balões, em sua diversidade, assumem função, dinamizando o texto, ampliando o nível de significação e indicando o efeito necessário para a compreensão.

¹⁵ Há também histórias em quadrinhos somente com imagens.

Fresnault-Deruelle (apud RAMOS, 2007, p. 214) assegura que os balões dão originalidade e ajudam a tornar as histórias em quadrinhos um gênero específico¹⁶. O balão indicava, inicialmente, o trecho de fala, adaptando o conteúdo indicado por travessões e aspas dos textos literários e jornalísticos, o que se tornou a maneira visual de o personagem se apresentar em primeira pessoa. Com o passar dos anos, recebeu novos contornos e formatos, indo além do balão de fala¹⁷ e ampliando a expressividade.

Moya (apud LINS, 2002, p. 67) acrescenta que a inclusão de palavras no campo imagístico dos quadrinhos atribui-lhes um tratamento plástico: “passaram a ser desenhadas; o tamanho, a cor a forma, a espessura, etc. tornaram-se elementos importantes para o texto”. Exemplificando, o autor cita: “Quando um personagem diz: *-Oba! e isto é escrito no balão com letras pequenas e miúdas significa ‘falando baixo, com cuidado’*. Ao contrário, *desenhada com letras grandes e espessas quer dizer ‘falando alto, exaltado’*” (grifo do autor). Para exemplificar (Fig. 15), vemos que, no primeiro e segundo quadrinhos a fala do personagem é escrita com letras grandes, indicando que estão falando em voz alta, ao passo que no último as letras são de tamanho pequeno, porque ele fala em voz mais baixa.



Figura 15

Luyten (apud LINS, 2002, p. 67) afirma que, “da mesma forma que os balões, as onomatopeias completam a linguagem dos quadrinhos e lhes trazem efeito de natureza

¹⁶ Embora a técnica dos balões tenha sido popularizada dentro dos quadrinhos, não foi ali criada. Os maias teriam feito experimentos de colocar a ponta do que parecia ser um colchete na direção da boca do ser representado, conforme aponta Franco (apud RAMOS, 2007, p.214). Além disso, conforme lembra Cirne (1975, p. 72), os balões já eram vistos em uma representação da adoração de Cristo em 1230. Tentativas de reprodução da fala foram feitas e, no fim do século XIX, a ideia de algo apontando na direção da pessoa desenhada ganhou força, sendo utilizado de forma sutil no personagem *Yellow Kid* nos Estados Unidos, na época de surgimento da história em quadrinhos e utilizado nas demais histórias que surgiram, estabilizando-se no formato do que hoje entendemos por balão, que contém um apêndice ou “rabinho” direcionado ao autor da fala.

¹⁷ Além do balão de fala, o mais utilizado, outros podem ser relacionados, como balão de pensamento, balão de berro, balão de cochicho, balão trêmulo (medo), balão de transmissão (para transmitir sons de aparelhos eletrônicos), balão de desprezo, balão unísono (que mostra a fala única de diversas personagens), balão de medo, entre outros.

sonora”. Tal recurso facilita a compreensão do quadrinho e muitas vezes possibilita economia de palavras ou expressões explicativas pelo efeito complementar que causa. Tal aspecto pode ser verificado na Figura 16, em que, no primeiro quadrinho, há o barulho “Tuck!”, do soco ou batida que o irmão de Mafalda dá na tela da televisão e na segunda vinheta, o som do seu choro -“Buáaa!”-, pela dor sentida, indicada pelas pequenas estrelas ao redor de sua mão.



Figura 16

Para finalizar esta seção, observamos que a ilustração, apesar de não ser o foco deste trabalho, constitui uma linguagem complementar à narração da tira. A percepção visual nos remete a observar que há diferentes planos e ângulos possíveis para a representação tanto do personagem como do ambiente. Ramos (2007, p. 207) menciona que “o plano – em geral médio, de detalhe ou primeiro plano – é um recurso muito usado para não revelar informações sobre o cenário ao leitor. O desenhista utiliza planos que valorizam o personagem ou parte dele, e não o ambiente”.

No corte de uma vinheta para outra, o plano abre, valorizando toda a cena narrativa, como vemos na Figura 17, em que o enfoque está direcionado, no primeiro quadrinho, para Mafalda e a sigla ONU e, no segundo, para Mafalda pronunciando-se no microfone. Somente na terceira e última vinheta é que o público aparece, revelando a informação cômica da tira.



Figura 17

O recurso de mostrar gradativamente a cena narrativa é muito usado nas tiras cômicas para revelar o desfecho inusitado do último quadrinho, que provoca o humor, assunto a ser tratado na próxima parte.

1.2.3 Características linguísticas da tira

Além de suas características formais, é relevante mencionar as características linguísticas da tira. Nesta seção daremos destaque ao humor. A sucessão de ações que conduz a passagem de tempo da narrativa, no caso da tira, causa o efeito de humor que surge de um desfecho inesperado, situado no último quadrinho. Tal efeito de humor nos leva ao riso. “É fato que o riso é objeto de estudo há muito tempo. Sabe-se inclusive que Aristóteles, na *Retórica* ou mesmo na *Poética*, fez observações a esse respeito. Muitas de suas observações se dão em torno do riso zombeiro.” (GATTI, 2007, p. 56). A expressão de zombaria equivale a uma expressão de desprezo, atitude valorizada na época de Aristóteles.

A referência mais antiga sobre o riso está nos estudos de Aristóteles, a partir do qual outros estudiosos se preocuparam com o tema. No intuito de tomar conhecimento de alguns desses estudos, a seguir são abordadas perspectivas que procuram explicar os mecanismos que interferem na produção do humor.

1.2.3.1 Humor: um efeito discursivo

Na história da psicologia, da filosofia e da teoria literária, existem diversas tentativas de explicação do fenômeno do riso. Em termos específicos de pesquisas em estudos linguísticos, são poucos os que tratam da análise de mecanismos que geram o humor. “Muitas vezes, por tentarem se limitar aos aspectos tipicamente linguísticos, os pesquisadores enveredam por caminhos que procuram estabelecer o engraçado, mas, em geral, há pouco de descrição sobre o que faz o engraçado ser engraçado.” (LINS, 2002, p. 18). Dessa forma, há casos de pesquisas que recorrem à interdisciplinariedade como campo de estudo, levando em consideração que o humor se produz por meio de processos interativos e que fatores de ordem psicológica e social geram condições para a sua produção.

Ramos (2007, p. 123) cita que os estudos de Raskin (1985) e Attardo (1994) dividem o pensamento moderno sobre o humor em três grandes grupos de abordagem: a da superioridade (baseada em autores como Platão, Hobbes e Bergson), a do alívio (centradas nas idéias de Freud) e a da incongruência (a do riso ligado à surpresa ou a algo inesperado).

Iniciamos com Sigmund Freud¹⁸ (1969), que formula em seu trabalho formula a concepção de chistes. Ao tratar da substância do tema, Freud constata que um chiste nos permite explorar no inimigo algo de ridículo que não poderíamos tratar de forma aberta ou conscientemente, em razão de obstáculos no caminho; além disso, o chiste evita restrições e abre fontes de prazer que seriam inacessíveis. Assim, quando um chiste é inocente, não tendo um objetivo particular, o seu efeito é moderado, com breve satisfação ou sorriso; ao contrário, quando é tendencioso, servindo a um fim, leva à explosão do riso, ao alívio geral pela descarga da libido. Para estabelecer a diferença entre tais chistes é necessário levar em consideração a diferença de reação dos ouvintes em relação aos chistes.

Outro ponto de vista sobre o humor é o da superioridade. Com base em Aristóteles e em Platão, o filósofo francês Henri Bergson realizou um dos mais aprofundados estudos sobre o cômico. Em sua obra *O riso*, reúne artigos de fundamental importância para a compreensão dos mecanismos da comicidade e afirma, “Não há cômico fora daquilo que é propriamente humano.” (1991, p. 14). E segue registrando que “[...] o riso exige um eco. O nosso riso é sempre o riso de um grupo” (p. 16), complementando: “Para compreendermos o riso, temos de o repor no seu meio natural, que é a sociedade; temos sobretudo de determinar a sua utilidade de função, a sua função social.” (p. 17). Assim, “o riso deve ter uma significação social” (p. 17). Bérqson, entretanto, alerta para o fato de que é cômico quem segue automaticamente seu caminho, despreocupando-se em fazer contato com os outros, pois muitas vezes rimos dos defeitos dos outros mais em razão de sua insociabilidade do que por sua imoralidade.

O riso é, antes de mais, uma correção. Feito para humilhar, deverá infligir à pessoa que é seu objeto uma impressão penosa. A sociedade vingá-se por meio do riso das liberdades tomadas em relação a ela. O riso não alcançaria o seu fim se trouxesse consigo as marcas da simpatia e da bondade. (BERGSON, 1991, p. 123).

¹⁸ A obra aqui referida é *Os Chistes e sua relação com o inconsciente. Obras completas*, com caráter consultivo, a partir da leitura do livro de LINS, 2002, conforme referências.

Portanto, a função do riso, do ponto de vista social, é ser, primeiramente, humilhante, visto que a sociedade vinga-se daqueles que infringem suas normas.

Como terceiro tipo de abordagem nos estudos do humor trazemos a da incongruência. Skinner (2002, p. 31-32) contribui ao estudo clássico do riso de Aristóteles com o que denomina de fator “surpresa”: “No *De Oratore*, Cícero aludiu à importância do inesperado, mas seus seguidores renascentistas deram muito mais ênfase a esse ponto. Castiglione enfatiza que ‘certos acontecimentos inusitados’ são particularmente capazes de provocar o riso.”

O aspecto da surpresa é relevante tendo em vista que a teoria da incongruência, ainda hoje estudada, segue a mesma linha de abordagem, podendo ser utilizada para a análise do humor nas tiras, *corpus* de análise desta pesquisa.

1.2.3.2 O humor nas tiras

Aristóteles, na sua *Poética*, considerava que o cômico consistia no prazer de rirmos daquilo que é desagradável ou que tem defeitos. De uma forma diferente, estudos atuais apontam para outro enfoque.

Hoje, a matéria cômica presta-se a uma dupla interpretação e, por essa razão, produz no espírito humano uma dupla impressão: de lógica e, simultaneamente, de absurdo. O riso é o resultado da nossa aceitação de duas ideias ou situações aparentemente irreconciliáveis. O cômico visa, normalmente, à solução de uma tensão pelo riso. David Fairley-Hills (apud CASTRO, 2009) considera a incongruência como fonte do cômico, já reconhecida pela tradição:

O cômico surge de incongruências entre oposições sobre as mesmas ideias ou imagens. Essa incongruência é um ingrediente necessário do cômico que há tempo tem sido reconhecida. Nas teorias renascentistas o cômico era considerado de uma forma crucial. Hutcheson baseia o seu entendimento do cômico na função da incongruência: “a causa da risada é trazida junto a imagens as quais tem ideias adicionais contrárias, assim como algumas semelhanças com a ideia principal¹⁹. (p. 1).

¹⁹ “The comic [...] arises from the incongruities between opposed ways of regarding the same ideas or images. That incongruity is a necessary ingredient of the comic has long been recognised. In Renaissance theories of the comic the role of incongruity was thought to be crucial. Hutcheson bases his understanding of the comic on the function of incongruities: ‘the cause of laughter is the bringing together of images which have contrary additional ideas, as well as some resemblance in the principal idea’”. (Tradução nossa).

Dessa forma, tendo em vista o enfoque deste trabalho, consideramos que a teoria da incongruência é importante no estudo do cômico ou do humor; por isso, acreditamos que seja a mais adequada para facilitar a compreensão do gênero tira. Para tanto, abordaremos conceitos de teóricos como Raskin e Norrick (apud LINS, 2002) e Possenti (1998), que seguem esta linha teórica.

Segundo Lins (2002, p. 25), “no âmbito dos estudos linguísticos, um dos trabalhos mais completos de que se tem conhecimento é o de Raskin, sobre os mecanismos semânticos do humor”. A autora menciona que Raskin, em sua teoria semântica do humor verbal, pressupõe que uma piada deve atender a cinco condições: a primeira é a de operar uma mudança do modo *bona-fide*, que veicula uma informação verdadeira, para o modo *não-bona-fide*, que não tem o objetivo principal de veicular uma informação verdadeira, mas de criar um efeito especial para fazer o ouvinte rir; a segunda é a de conter um texto considerado de humor, o qual deve ser compatível, total ou parcialmente, com dois diferentes *scripts*; a terceira é a de trabalhar com dois *scripts* superpostos compatíveis com o texto, em que a sobreposição de um segundo *script* sobre o primeiro causa o efeito humorístico; a quarta condição é a de estabelecer uma relação de oposição entre os dois *scripts*, podendo ser real/não real, esperada/não esperada, plausível/não plausível; finalmente, a quinta condição é a de instituir um gatilho, que pode estar implícito, o qual muda de um *script* para o outro.

Quanto à última condição, Lins (2002, p. 28) reforça que “essa inferência é produto da aplicação das regras combinatórias, que levará à interpretação final do humor do texto”. Nesse sentido, é importante lembrar que os *scripts* são estruturas cognitivas internalizadas pelo falante que representam seu conhecimento de mundo, as quais o receptor deve inferir para achar graça ao final da narrativa. As regras combinatórias responsáveis pela ligação dos *scripts* são feitas por meio de palavras bem escolhidas no léxico da língua, o que a “teoria geral do humor verbal”, com foco em piadas verbais, proposta por Attardo e Raskin (apud LINS, 2002), também leva em consideração, salientando que o locutor é responsável pela escolha da palavra exata (disponível na língua) no lugar exato para criar a graça.

Podemos sinalizar a importância dos estudos de Raskin sobre os mecanismos semânticos do humor, pois o leitor, “ao estabelecer a oposição entre dois *scripts*, leva à detecção de oposições do tipo esperado/não-esperado, real/não-real”. (apud LINS, 2002, p. 48). Isso direciona a interpretação do sentido que o autor quer dar ao texto, a partir da percepção dos paradoxos constantes no gatilho, que redireciona a narrativa e, no caso da tira, para um desfecho inesperado. É também o que Norrick (apud LINS, 2002) faz ao explicar o humor pela biassociação com sua teoria de “esquemas em conflito”, na qual o falante, ao

ativar dois esquemas que se conflitam, produz o humor. Mesmo que trabalhe com a noção de *scripts* de Raskin, para Norrick, não basta superpô-los e esclarecer dicotomias. Com a biassociação, o autor trata de um “terceiro nível” de interpretação, no qual, a resolução do conflito de esquemas está na ambiguidade criada pela polissemia e pela relação de sentido real *versus* sentido figurado das estruturas dos enunciados. Raskin (apud LINS, 2002), classificando o texto de humor como uma comunicação *não-bona fide*, diferencia-o dos outros tipos de textos, o que significa que é um texto com o propósito de criar um efeito especial e fazer rir.

Outra abordagem do humor que se enquadra na estrutura do contexto situacional da tira é a de Possenti. De acordo com o autor, “tratar o texto humorístico como objeto de leitura é, além de óbvio, produtivo. Minha impressão é que se trata de um material com o qual também nesse campo se podem fazer excelentes ‘experimentos’, isto é, justificar ou derrubar teorias”. (1998, p. 38). Embora as características linguísticas da tira tratem de temas humorísticos, segundo Possenti, “não existe lingüística do humor. No máximo existem linguistas que trabalham, eventualmente, sobre ou a partir de dados colhidos em textos humorísticos”. Com esses dados, podem-se discutir sintaxe, morfologia, fonologia, regras de conversação, inferências, pressuposições, etc.

Em seus trabalhos sobre o humor, Possenti (1998) afirma que as piadas são excelentes dados para pesquisas linguísticas, pois exigem do ouvinte uma interpretação dos sentidos diferenciados que as palavras tomam nesses textos, o que se dá tanto por meio do código escrito quanto do falado. O autor esclarece:

Todo efeito de humor é decorrente de que o enunciado do primeiro interlocutor tem um foco e a resposta é dada como se ele tivesse um outro. Isso se obtém graças à indeterminação do escopo quando a categoria que o seleciona está posicionada no início de uma cadeia da qual todas as partes têm potencialidade semântica (isto é, sem incongruência) de ser alternativamente escopos (ou focos) daquela categoria. (POSSENTI, 1998, p. 56).

Tal desvio de foco acontece porque o início da narração deixa um leque de possibilidades semânticas para a continuação. A princípio, parece que a narrativa acontece sem incongruência, mas para o texto ser humorístico, tal característica deve ser contemplada. O leitor/ouvinte, dessa forma, percebendo a intenção do falante e a seleção do interlocutor, de forma incongruente, acha graça.

Possenti destaca a existência de textos como é o caso dos textos de humor que impõem uma só leitura. Logo, “O leitor que não ‘saca’ isso não entende a piada. Nesse sentido, pois, é que textos podem impor uma leitura única, mesmo que sejam, potencialmente, e às vezes, por razões sintáticas, ambíguos ou abertos.” (p. 56). Para ele, se a intenção não foi apreendida, ou seja, se o efeito de humor não foi detectado, conseqüentemente, o texto não foi interpretado.

Podemos dizer que, em virtude de a estrutura narrativa da tira apresentar-se de forma uniforme no desencadeamento da incongruência, os estudos de Possenti (1998) também contribuem para o seu entendimento. Assim como acontece nas piadas analisadas por Possenti, na tira um locutor direciona a narrativa para um foco, elaborando o discurso com um sentido diferente daquele do segundo locutor. Esse descompasso na maneira como os locutores completam o discurso semanticamente causa o efeito de humor.

No caso das tiras da Mafalda, objeto de estudo deste trabalho, constituem-se em tiras-piada, em que o efeito humorístico é obtido por meio das estratégias discursivas utilizadas, como a possibilidade de dupla interpretação, e pela repetição dessas situações humorísticas ficam realçadas características das personagens. Assim como Hagar é o marido machista e Garfield é o gato interesseiro, Mafalda destaca-se como uma menina com um grau de maturidade muito elevado para a sua idade, como veremos na sequência.

1.3 As tiras da Mafalda: sua criação e trajetória

O criador de Mafalda é o argentino Joaquín Lavado Tejón, o Quino, que começou a publicar desenhos em 1954 na revista *Esto Es*. Mafalda surgiu quando Quino precisou fazer um trabalho publicitário para uma indústria de eletrodomésticos chamada “Mansfield”. Ele deveria inventar uma história em que aparecessem produtos da marca, sem dizer seu nome, mas com insinuações nos nomes dos personagens que deveriam começar com a letra M. A denominação “Mafalda” inspirou-se num personagem do filme argentino *Dar la cara*.

Entretanto, realizados por Quino, os desenhos foram arquivados porque os jornais logo perceberam que se tratava de propaganda de uma marca. Somente em 1964, um amigo jornalista do autor pediu-lhe os originais para publicá-los na revista *Primera Plana*. A história fez tanto sucesso que seis meses depois passou de semanal a diária: “Embora a personagem tenha sido criada em 1963, ela aparece na imprensa da Argentina no dia 29 de setembro de 1964, no semanário *Primera Plana* e, a princípio, passa a ter publicação semanal.” (LINS,

2002, p. 80). Em janeiro de 1965, as tiras começaram a aparecer no jornal de circulação nacional *El Mundo*, com publicação diária, e em 1966, se expandiram, sendo publicadas no Uruguai no jornal *Época*, e num livro editado no Natal de 66 na Argentina, com tiragem de cinco mil exemplares, que se esgotou em dois dias.

Em 1968, as tiras chegaram à Itália e, traduzida para o italiano, passou a ser publicada no jornal *Siete Dias*. Espanha e Portugal tiveram sua publicação em 1970. Em 1971, as tiras da Mafalda difundiram-se por toda a América Latina e por outros países europeus, como Dinamarca, Suécia, Noruega, Alemanha, Áustria e Finlândia, e, em 1972, chegaram à França. Também em 1972 houve uma divulgação maior da personagem, cuja imagem, de amigos, começou a aparecer em pôsteres, camisetas, agendas, cadernos, cartões de felicitações e também na televisão, em curtas de um minuto e meio cada, passando em 1976 para cinco minutos cada.

Em 1973, Quino deixou de produzir as tiras da Mafalda, porém isso não impediu que continuassem a ser publicadas em muitos países e, surpreendentemente, a difusão aumentou. Em 1976, o Japão conheceu Mafalda e seus amigos por meio da televisão e, em 1977, a pedido da Unicef, eles ilustraram a Declaração dos Direitos da Criança. Em 1979, Mafalda apareceu na Grécia, na Bélgica e no Canadá. Em 1981, foram publicados os primeiros livros de Mafalda no Brasil e na Colômbia. Em 1982, na Suécia, país onde a personagem já era publicada em vários jornais, doze livros, com todas as tiras, foram editados. Em 1985, comemorou-se um ano de êxito de apresentação de curtas de Mafalda na televisão, dublado para os países da França, Bélgica, Luxemburgo e Canadá.

Em 1986, nos Estados Unidos, foi publicado o primeiro livro. Na Espanha, Mafalda foi protagonista da campanha para as primeiras eleições de conselhos escolares, feitas pelo Ministério de Educação e Ciência. Em 1988, Mafalda e Liberdade ilustraram cartaz do Ministério das Relações Exteriores da Argentina, em comemoração ao Dia Universal dos Direitos Humanos. Em 1989, foi comemorado o aniversário de vinte e cinco anos de sua primeira publicação e em 1990 apareceram edições piratas de Mafalda na China (Taiwan).

Segundo Ravoni (1992, apud LINS, 2002, p. 80), “buscando dados em organização cronológica, pode-se traçar o percurso da obra de Quino pelo mundo inteiro”. A trajetória de Mafalda abrange o período entre 1964 a 1973 em três publicações: *Primera Plana*, *El Mundo*, *Siete Dias Ilustrados*. Na verdade, as tiras nunca mais deixaram de ser publicadas, pois foram lançadas publicações como reedições em todo o mundo. “No Brasil, as publicações são em livretos e em cores. Isso comprova o interesse dos leitores pelas questões abordadas por

Quino.” (LINS, 2002, p. 82). Dessa forma, evidencia-se a consagração de Mafalda, juntamente com seu grupo, por tratar de temas que podem ser considerados atuais ainda hoje.

1.3.1 O mundo de Mafalda

Em seu livro *O humor em tiras de quadrinhos: uma análise de alinhamentos e enquadres em Mafalda*, Lins (2002, p. 72 a 74) dedica o quinto capítulo - “Quino: seu mundo – seus personagens” - à descrição dos personagens que fazem parte do universo de Mafalda. Nesse sentido, as informações que norteiam a seção estão baseadas em tal referência, bem como na carta de apresentação ao jornal *Siete Dias* e no material encontrado *on-line* intitulado *Los Papas*.

Os pais de Mafalda são os primeiros personagens que aparecem nas tiras, já que ela é ainda uma garota muito pequena para viver sozinha e necessita deles. O pai é corretor de seguros e, em casa, gosta de se entreter cuidando das plantas; a mãe é dona de casa. Eles se conheceram quando estudavam na faculdade, que a mãe abandonou para cuidar melhor da filha. O casal enfrenta os problemas inerentes à classe média: um pai nervoso, uma mãe preocupada, que gostam um do outro, dos filhos Mafalda e Guille e do medicamento Nervocalm, mas odeiam o custo de vida, a chegada do final do mês. Particularmente, a mãe odeia pensar no que fazer para comer, além de sopa.

Mafalda, por sua vez, adora os Beatles, a paz, a democracia, os direitos das crianças; odeia sopa, guerra, James Bond e, por estar engajada nos problemas do mundo, tem posição altamente politizada em relação às questões sociais. Guilherme ou “Guille” é o irmão. De acordo com a explicação do pai, o qual adora plantas, Guille teria nascido de uma sementinha e se tornara um bebê, aumentando a família. Ele nasceu em 1968; muito precoce e ciumento, gosta de fazer rabiscos nas paredes e da chupeta.

A menina protagoniza as histórias com mais sete personagens. Um deles é “Felipito”, no Brasil conhecido como Felipe. Com sete anos (idade de 1964), tem pai engenheiro e caracteriza-se como um garoto sonhador, que acompanha o desenrolar do dia a dia com um certo ar de estupefação e medo; é um bom menino, simples, terno e, apesar de cursar uma série adiante de Mafalda, às vezes ela o cuida como se fosse seu filho. Ele adora as historinhas “O cavaleiro solitário, Muriel (com rubor)...”, porém odeia a escola, levantar-se pela manhã e os deveres próprios das crianças.

Outro personagem é Manuel Goreiro ou “Manolito”, menino também de seis anos (em 1964), filho de comerciante, que vê o mundo pela ótica do comércio. Mafalda o conheceu no armazém de seu pai, do qual a família é cliente. Vão juntos ao colégio e, às vezes, ele irrita a menina por ser muito “cabeça dura” e sempre querer ter razão. Adora a caixa registradora, os carros-fortes, os balanços, Rockfeller...; odeia os livros contábeis, os Beatles, os hippies, os descontos, Susanita...

Quanto a Susana Chirusi, conhecida como “Susanita”, embora seja da mesma idade de Mafalda, não tem os mesmos princípios de vida. Por isso, Mafalda não se entende muito bem com ela, por não se afinar com ideais burgueses tradicionais e anseios da elite que Susanita tem como valores. Adora as festas de casamento, o bom nível de vida, as fofocas, Felipe (em segredo); odeia os pobres, “as ideias incômodas”, os divórcios e Manolito.

Miguelito é o último membro a ingressar na turma, muito querido por todos por fazê-los rir em razão das ideias fantásticas que tem. Seu sobrenome é Pitti e é um menino que tem atitude de egocentrismo em relação às coisas do mundo; adora a ele próprio, o *jazz* e os seus discursos metafísicos inúteis; odeia passar despercebido e ter a idade que tem.

Como última personagem temos Liberdade, que é uma criança descomprometida com a ideologia da escola/instituição e vê a vida como escola. Tem mais idade do que aparenta; adora a cultura, a revolução social, as reivindicações; odeia as pessoas complicadas, pois se considera simples.

Como podemos verificar, Mafalda não é somente um personagem de quadrinhos; talvez seja o personagem da década de 1970 mais importante na sociedade argentina²⁰. Sempre exercendo o ato de contestar, é uma heroína que rejeita o mundo como ele é. Por tratar de assuntos que ainda são pertinentes na sociedade atual, de uma forma lúdica e criativa, própria do gênero tira e apreciado por todas as idades, Mafalda continua conquistando grande número de leitores.

Assim, o trabalho com tiras como as da Mafalda para análise de marcas linguísticas do texto é cada vez mais atraente, tendo em vista o seu uso crescente em jornais, em provas de vestibular, no Enem, em concursos públicos e mesmo em livros didáticos. Este gênero discursivo deve ser visto como um recurso a ser utilizado no universo escolar, como mostramos no tópico que segue.

²⁰ Mafalda consegue resgatar questões sociais, políticas e históricas dessa época, pertinentes ainda hoje; porém, como não são foco deste trabalho, não serão abordadas.

1.4 O estudo do gênero tira no universo escolar

De acordo com Nicolau (2007), a tira é um gênero textual que possui formato próprio, bem definido. Por tratar-se de um texto midiático, “representa práticas socioculturais dentro de outra prática sociocultural institucionalizada como a imprensa, envolvendo produtores e receptadores de mensagens” (p. 8). Interessantes e alcançando um público variado de leitores, as tiras expandiram-se ao longo de seus mais de cem anos de existência, após terem nascido nos jornais, com os quais ainda mantêm importante vínculo, chegando às revistas, aos meios publicitários e à internet.

Retomando Nicolau, a tira hoje pode ser definida como

[...] uma piada curta de um, dois, três ou até quatro quadrinhos e que geralmente envolve personagens fixos: um personagem principal em torno do qual gravitam os outros. Mesmo que se trate de personagens de épocas remotas, de países diferentes ou ainda de animais, representam o que há de universal na condição humana. A estereotipia das personagens facilita sua identificação por parte de leitores das mais diversas culturas. (2007, p. 9).

Desse ponto de vista, podemos inferir que, como se trata de um texto dotado de enunciados humorísticos, mas que, mesmo assim, trata de temas peculiares à vida humana, é um gênero discursivo que deve ser aproveitado na sala de aula como recurso para estudos linguísticos, adaptável a qualquer nível de ensino. Nesse sentido, o professor encontra no gênero tira um aliado para atender às exigências dos PCNs e aos desafios da sua profissão.

De fato, talvez um dos maiores desafios para o ensino de língua na escola seja a definição do conteúdo e da metodologia mais adequados para ensinar língua portuguesa a falantes nativos, ou seja, para aqueles que, a princípio, sabem português. Muitas vezes, a ênfase é dada a um ensino de gramática centrado na palavra e na frase, o qual se torna ineficiente diante da importância do texto como objeto discursivo.

De acordo com os PCNs de Língua Portuguesa:

[...] não é possível tomar como unidades básicas do processo de ensino as que decorrem de uma análise de estratos, letras/fonemas, sílabas, palavras, sintagmas, frases que, descontextualizados, são normalmente tomados como exemplos de estudo gramatical e pouco têm a ver com a competência discursiva. Dentro desse marco, a unidade básica do ensino só pode ser o texto. (BRASIL, 1998, p. 23).

A competência leitora que o aluno deve ter como estudante, deve ser priorizada na escola, sobretudo nas aulas de língua portuguesa, porque permite desenvolver as suas habilidades, aprimorando a competência linguística. É importante o bom desempenho do aluno não só na compreensão de textos acadêmicos, mas também de textos da vida diária, para que seja um cidadão atuante e crítico. Cabe à escola, portanto, a responsabilidade de contribuir para garantir a todo o alunado o acesso aos saberes linguísticos necessários para o exercício da cidadania. E uma das formas de fazer isso é propiciar que os alunos trabalhem com diferentes textos que circulam socialmente e sejam capazes de interpretá-los, compreendê-los e produzi-los nas mais variadas situações.

Fiorin (1998, p. 123) aponta “três perversões” do trabalho de língua portuguesa no Brasil: a primeira é que a escola insiste em trabalhar enfatizando a metalinguagem em detrimento da própria língua, o que não leva à reflexão acerca dos fatos linguísticos; a segunda é que não há uma abordagem no ensino que explicita os valores das categorias da língua no seu próprio funcionamento; a terceira, que a escola tem uma visão inadequada sobre texto, considerando-o um somatório de frases.

Tal percepção parece ainda configurar o estado do ensino atual, tendo em vista que muitos professores se apoiam em conteúdos programáticos determinados pela escola ou pelo material didático adotado, seja o livro didático, sejam as apostilas, para enfatizar em suas aulas o ensino da gramática. Além disso, outro argumento utilizado é uma suposta exigência que o padrão de provas como a de vestibular estabelecem. Bagno (2002, p. 121) contrapõe que “não temos de nos conformar passivamente com uma situação absurda e prosseguir na reprodução dos velhos vícios gramatiqueros simplesmente porque haverá uma cobrança futura ao aluno”. Nesse sentido, é importante o professor assumir o compromisso de contribuir para que o aluno responda adequadamente às situações de avaliação que terá na vida e que, possivelmente, priorizam a reflexão linguística, não o conhecimento de tópicos gramaticais. Assim, no precioso tempo de suas aulas o professor deve encaminhar atividades que efetivamente possam tornar o aluno um leitor e produtor de textos competente.

Assim, um recurso que o professor deve utilizar bastante em sala de aula é a leitura não verbal, por despertar mais interesse no aluno, o qual, na escola, está habituado e condicionado a ter contato bem mais frequente com as letras. Segundo Citelli (2005), “do ponto de vista da comunicação, as linguagens visuais são mais universais do que as verbais e as sonoras”. (p. 32). Apesar disso, ainda hoje, os diferentes recursos tecnológicos disponíveis não são muito usados na escola, talvez porque seja mais fácil para o professor lidar com a escrita, com o que pode padronizar melhor a sua aula. Contudo, há de se reconhecer que a

escrita, apesar de sua inegável importância, é tanto usada que vem saturando a aula e desestimulando o interesse do aluno, ao passo que a linguagem visual é uma grande alternativa para cativá-lo novamente.

O gênero tira, mesmo contendo uma linguagem mais simples, pois reproduz situações de falas entre os personagens, colabora para promover o letramento dos alunos, defendido pelos Parâmetros Curriculares Nacionais e que, segundo Soares (2000, p. 42), é

estado ou condição que adquire um grupo social ou um indivíduo como consequência de ter-se apropriado da escrita. [...] Letramento é prazer, é lazer, é ler em diferentes lugares e sob diferentes condições. [...] Letramento é informar-se através da leitura, é buscar notícias e lazer nos jornais, é interagir com a imprensa diária, fazer uso dela, selecionando o que desperta interesse, divertindo-se com as tiras em quadrinhos.

Dessa forma, como a tira proporciona um momento de descontração por se tratar de texto humorístico, é um gênero textual muito atraente, que pode ser usado em aulas de língua portuguesa. Nesse sentido, é de grande utilidade não apenas pensar no exercício artificial dos diferentes gêneros textuais, inclusive das tiras em quadrinhos, mas desenvolver na escola práticas que possibilitem o exercício real de diferentes gêneros discursivos, priorizando a prática de leitura, interpretação e escrita e, assim, proporcionando uma atividade sociodiscursiva.

Para complementar tal ideia, temos a seguinte orientação nos Parâmetros Curriculares Nacionais:

O ensino de Língua Portuguesa deve se dar num espaço em que as práticas de uso da linguagem sejam compreendidas em sua dimensão histórica e em que a necessidade de análise e sistematização teórica dos conhecimentos linguísticos decorra dessas práticas. Consequentemente, a análise da dimensão discursiva e pragmática da linguagem é privilegiada. (BRASIL, 1998, p. 23).

Nesses termos, uma gama de gêneros textuais que se utiliza da imagem e está presente na vida cotidiana pode chamar mais a atenção do aluno, até mesmo para que, posteriormente, o estudo seja direcionado para a análise linguística verbal, como enfocamos neste trabalho. Dentre essa gama destacamos nesta pesquisa o gênero discursivo tira. Muito presente em jornais e inserida gradativamente no trabalho escolar e nos livros didáticos, a tira, além de estabelecer um jogo lúdico instaurado pelo texto humorístico que conquista o leitor, é um

gênero que vem ganhando mais espaço e que pode ser útil na análise do funcionamento da língua.

Como seres humanos, necessitamos da comunicação, que se faz pela linguagem, apoiada no texto, para estabelecer interação com as demais pessoas. O texto escrito, de maneira particular, utiliza-se de uma linguagem organizada que articula conteúdos semânticos. No entanto, o seu sentido pode não se apresentar de forma explícita. Assim, aprender a ideia nele contida é o desafio que se lança ao leitor, o qual procura desvendar o processo comunicativo ali presente. O mesmo desafio é do professor, que, em sala de aula, precisa ensinar seus alunos a ler e, principalmente, a construir sentido a partir da leitura. Por isso, precisamos de teorias que embasem o trabalho do professor. A seguir, apresentamos a Teoria da Enunciação de Émile Benveniste, da qual destacamos as categorias tempo, espaço e, principalmente, pessoa, como uma possibilidade de análise e construção de sentido de texto, neste caso, a tira.

2 ENUNCIÇÃO: UM ESTUDO DO USO DA LÍNGUA

No capítulo anterior realizamos um estudo direcionado ao gênero tira. Abordamos o conceito de gênero discursivo na perspectiva de Bakhtin e autores atuais, as características de estrutura e de texto da tira, Mafalda e seu universo, bem como o uso desse gênero discursivo no âmbito escolar. Dessa forma, neste segundo capítulo privilegamos o embasamento teórico numa perspectiva enunciativa, com a Teoria da Enunciação, sob a concepção de Émile Benveniste. Acreditamos que com esta teoria podemos encaminhar uma possibilidade de trabalho a ser desenvolvido em sala de aula, que enfoque a construção do sentido do texto do gênero tira, bem como, fixar alicerces para a análise a ser feita no próximo capítulo.

2.1 A enunciação

Para tratar da questão específica que é o nosso objeto, o uso da língua em tiras da Mafalda, fazemos breves apontamentos sobre antecedentes da linguística da enunciação e, após, apresentaremos a Teoria da Enunciação, a fim de situar melhor os estudos de Émile Benveniste e compreender os motivos pelos quais é considerado o “linguista da enunciação”. (FLORES, 2005a, p. 128).

2.1.1 Abrindo um parêntese para antecedentes da enunciação

Conforme Flores (2005b), atualmente, do ponto de vista epistemológico, existem linhas distintas em linguística da língua: Uma é a linha que defende o estudo da formalização do seu objeto em uma análise *stricto sensu*; outra, a que concebe o próprio objeto como uma heterogeneidade, que é um estudo em nível *lato sensu*. O autor afirma que a linguística da enunciação se enquadra no segundo grupo, porque inclui no seu objeto de estudo questões como subjetividade, referência, dêixis, contexto, modalização, entre outras, sendo heterogeneamente constituída.

Num primeiro grupo situa-se o estruturalismo moderno, que teve seu início com Saussure, “em especial, com a leitura hjelmsleviana de Saussure, a partir da clássica

dicotomia *langue/parole* (língua/fala)” (FLORES, 2005b, p. 29). Na perspectiva estruturalista, o objeto da linguística é concebido como um sistema de relações, retendo as leis de organização. Como resultado, o objetivo geral é investigar as regularidades do sistema, ignorando, para isso, toda referência a elementos externos.

Saussure, em seus estudos, entende a língua como a totalidade de seu objeto de estudo. Assim, mesmo que língua e fala constituam a linguagem, para ele há que se dividir tais objetos: “[...] é necessário colocar-se primeiramente no terreno da língua para tomá-la como norma de todas as outras manifestações da linguagem.” (SAUSSURE, 2006, p. 16-17). Assim, para o mestre do estruturalismo, somente a língua é passível de uma definição autônoma, pois constitui algo que é adquirido e convencional.

Ao indagar sobre o que é a língua, o autor faz um contraponto com a definição de linguagem para denominá-la:

Mas o que é a língua? Para nós, ela não se confunde com a linguagem; é somente uma parte determinada essencial dela, indubitavelmente. É ao mesmo tempo, um produto social da faculdade de linguagem e um conjunto de convenções necessárias, adotadas pelo corpo social para permitir o exercício dessa faculdade nos indivíduos. Tomada em seu todo, a linguagem é multiforme e heteróclita; [...] ela pertence além disso ao domínio individual e ao domínio social, não se deixa classificar em nenhuma categoria dos fatos humanos, pois não se sabe como inferir sua unidade. A língua, ao contrário, é um todo por si e um princípio de classificação. (SAUSSURE, 2006, p. 17).

Desse ponto de vista, Saussure sinaliza que a linguagem não pode ser o ponto de partida para uma análise linguística como objeto de estudo, pois, sendo considerada em seu todo, não apresenta uma unidade interna, com autonomia. Fica difícil, então, descrever os fatos da língua sem se perder em contradições. Assim, partindo da língua como um objeto de “natureza homogênea” (p. 23), Saussure (2006) vê a língua como um sistema de formas estáveis e autônomas. Tal escolha se define porque Saussure, ao fundar uma ciência, precisava escolher a língua como objeto de estudo, caracterizando-o como preciso, do qual pudesse extrair regras para estabelecer um estudo imanente da linguagem.

Distinguindo língua e linguagem e definindo-se por estudar a língua, Saussure coloca em voga a fala como outro elemento e, fazendo a oposição entre língua e fala, esclarece que, “com o separar a língua da fala, separa-se ao mesmo tempo: 1º, o que é social do que é individual; 2º, o que é essencial do que é acessório e mais ou menos acidental”. (2006, p. 22). Assim, a língua é social, porque estabelece a comunicação entre os indivíduos, os quais, por

meio de um contrato entre os membros da comunidade, necessitam da sua aprendizagem como sistema, a fim de conhecer o seu funcionamento. A fala, por outro lado, é vista e concedida como individual, pois é particular de cada indivíduo, dependendo de sua vontade e inteligência. Em virtude de os elementos linguísticos serem regidos por leis totalmente diferentes do sistema da língua, a fala é considerada acessória.

Saussure (2006), ao definir o objeto da linguística como sendo a *langue* (língua), exclui, automaticamente, a *parole* (fala)²¹ dos estudos linguísticos. Mesmo assim, reconhece sua interdependência: “[...] estão estreitamente ligados e se implicam mutuamente; a língua é necessária para que a fala seja inteligível e produza todos os seus efeitos; mas esta é necessária para que a língua se estabeleça [...]”. (2006, p. 27). Apesar desse reconhecimento, acredita ser impossível estudar ambas ao mesmo tempo, razão por que opta pelo estudo da língua.

Embora a oposição *langue/parole* tenha sido valiosa e fundamental no momento em que o teórico transformou a linguística, antes geral, em uma ciência específica e autônoma, de acordo com Fiorin (2002, p. 28-30), essa concepção retardou o estudo da enunciação, pois por muito tempo foi vista como algo além da *langue*, portanto fora do alvo da ciência linguística.

Para Fiorin (2002, p. 16-17), tanto o estruturalismo saussuriano como a maior parte de outros modelos linguísticos considerados pós-estruturalistas ou não estruturalistas se preocuparam apenas com os objetos discretos e estáveis das línguas. Essas teorias objetivavam entender os princípios que regem o sistema e a competência linguística, excluindo a importância da relação entre o que é interno e o que é externo (situações de fala, contextos enunciativos) ao sistema e ignorando, assim, o entendimento do que é o conhecimento linguístico dos falantes, ou do que é, de fato, a língua humana.

Ainda segundo o autor, a instabilidade linguística só ganhou espaço na linguística quando as teorias do discurso se interessaram por estudar os usos da língua e a enunciação, que “desestabiliza a língua” (FIORIN, 2002, p. 19). Essas teorias estabeleceram um conjunto de regras e princípios de ordem e de organização dos discursos, mostrando, assim, que a instabilidade não é um caos, mas um sistema estruturado.

Tal perspectiva retoma o dinamarquês Louis Hjelmslev (apud MOREIRA, 2007), que exerceu forte influência intelectual em sua época por reunir em torno de si o ideal de cientificidade que se almejava para as ciências humanas em geral. Em seu livro *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*, com o nome “*glossemática*”, o autor quis construir um modelo

²¹ A *parole* é entendida por Saussure como a concretização da *langue*, ou seja, o uso da língua pelo indivíduo.

lógico de língua, aproximando-se da matemática, fundando uma teoria linguística com um objeto de estudo um pouco mais amplo, em que o linguista não deve estudar apenas a língua (o sistema), mas também o discurso (o processo). Segundo Moreira (2007, p. 25), “os estudos da linguagem, na época de Hjelmslev, eram feitos com o propósito de estudar algo que ia além do fenômeno linguístico. A linguagem era vista sempre como um meio para estudar outros objetos, não como um fim em si mesmo”. Isso indica que os estudos de Hjelmslev (apud MOREIRA, 2007, p. 25) opõem-se à ideia da transcendência da linguística da enunciação. Contudo, conseguem estabelecer um “importante princípio da teoria da linguagem: o princípio da imanência”. Segundo o autor, não existem objetos, mas relações entre objetos. Dessa forma, a teoria da língua deveria se preocupar tanto com as relações internas ao sistema como com as internas ao processo, ignorando as externas ao sistema, porque, com o intuito de garantir para a linguagem uma conotação científica, parte-se da linguística para a lógica.

Diferentemente de Saussure, Hjelmslev (apud MOREIRA, 2007, p. 28) entende o signo linguístico como sendo uma função semiótica.

O autor entende função como uma dependência ou relação entre grandezas (partes de uma função), de modo que certas grandezas pressupõem outras. Segundo o autor, no caso dos signos, a função semiótica se aplica às grandezas de expressão e conteúdo, sendo que tanto a expressão quanto o conteúdo possuem uma forma e uma substância. A forma da expressão cria uma substância da expressão, ou seja, as regras de combinação dos sons geram os sons que são relevantes em uma dada língua. A forma do conteúdo também cria uma substância do conteúdo, isto é uma massa amorfa do pensamento, um conjunto de ideias, impressões que nossos sentidos nos dão.

O signo linguístico hjelmsleviano é, portanto, uma função semiótica entre a forma da expressão e a forma do conteúdo. Com base nas noções de forma e substância, o autor pensa a estrutura como um nível puramente combinatório, ou seja, partindo do signo saussuriano, a expressão e o conteúdo equivalem ao significante e ao significado e estabelecem-se como dois planos correlativos, cada um dos quais comporta uma forma e uma substância.

Esses trabalhos seguiram a “linha de semiótica francesa, introduzida por J. Greimas, que vê a enunciação como a instância de mediação, que assegura a discursivização da língua”. (FIORIN, 2002, p. 36). De acordo com essa teoria, a enunciação permite a passagem das estruturas semióticas virtuais e mais simples, em nível fundamental e nível narrativo, às

estruturas semióticas mais concretas e mais complexas, realizadas sob a forma de um discurso em nível discursivo.

Hjelmslev, conforme Moreira (2007), entende essas relações como uma função semiótica, enfocando a junção de duas grandezas que gera um sentido. Assim, afirma que o linguista deve sair do nível da palavra e das sentenças, passando a estudar também o nível discursivo. Para ele, “todos os níveis de análise lingüísticos devem ser estudados pelos mesmos princípios”. (MOREIRA, 2007, p. 25). Com esse direcionamento, embora não haja espaço para aquele que enuncia, pois as estruturas são conformadas ao ideal da repetibilidade e, portanto, em oposição à enunciação e seus mecanismos – por natureza, sensíveis à irrepetibilidade do *aqui agora* -, o estruturalismo de Hjelmslev funda uma teoria do discurso e inicia uma abertura de espaço na linguística para o estudo da enunciação.

2.1.2 Teoria enunciativa: situando e justificando a escolha

Antes de configurar o campo teórico enunciativo benvenistiano com o qual trabalharemos em nossas análises, faz-se necessária uma breve denominação da teoria da enunciação. Segundo Flores (2005b), usamos o termo “teorias da enunciação” no plural e “lingüística da enunciação” no singular porque, embora exista uma diversidade que permite considerarmos mais de uma teoria da enunciação, há traços comuns a todas as perspectivas. Um deles é a relação com as ideias de Ferdinand de Saussure, precursor do pensamento lingüístico e que pode ser considerado um marco, pois todos os teóricos, de uma forma ou de outra, a ele se remetem e, ao mesmo tempo em que se posicionam com relação à dicotomia língua/fala, transcendem as suas ideias. Outro traço comum é a contribuição das teorias para o estabelecimento de um pensamento sobre a enunciação da linguagem, do que “estudam as marcas do sujeito no enunciado e não o próprio sujeito” (FLORES, 2005b, p. 11). As marcas da enunciação no enunciado objetivam remeter à instância em que tais enunciados são produzidos, fazendo emergir o sujeito da enunciação.

Enunciação, para Flores (2005b, p. 12), “é sem dúvida a tentativa mais importante de ultrapassar os limites da linguística da língua”. Tais estudos buscam evidenciar as relações da língua não apenas como sistema combinatório, mas como linguagem assumida pelo sujeito. Além disso, merecem o seu reconhecimento por serem pesquisas que subvertem os modelos de análises anteriores.

Segundo Dillinger (apud FLORES, 2005b), os formalistas tratam a língua como objeto descontextualizado, enfatizando aspectos internos de seus constituintes e das relações entre eles, mas sem relacioná-los aos seus significados. Nesses termos, concebem-se definições de que “a língua é um sistema de sons ou a língua é um conjunto de frases ou, ainda, a língua é um sistema de signos” (p. 13). No que se refere à linguística da enunciação, tal objeto passa a ser tratado como singular na ocorrência contextual. Segundo Guimarães (2002), as teorias da enunciação surgiram numa tentativa de legitimar três componentes que foram deixados de fora pela abordagem estruturalista saussuriana: o sujeito, a história e o mundo. Assim, centram-se na relação do falante com a língua. Entre essas, ao longo dos últimos anos, algumas, como a Análise do Discurso linha francesa, de Michel Pêcheux; a Argumentação na língua, de Oswald Ducrot e a Enunciação, de Émile Benveniste, são exemplos de perspectivas pós-saussurianas, que assumem, mesmo dentro de suas particularidades, bases de pensamento que se encaixam na linguística da enunciação.

Dessa forma, Flores (2005a) lembra que as teorias ou a linguística da enunciação não definiram rigidamente o seu objeto, ao menos não com a precisão característica da perspectiva tradicional. Especificamente, até meados da década de 1960 houve um ensurdecimento dos teóricos à enunciação em virtude da larga aceitação dos trabalhos estruturalistas de autoria de Hjelmslev, desenvolvidos na linha greimasiana, cujo princípio de imanência excluía a pertinência do sujeito e dos mecanismos de sua enunciação para a linguística. Além disso, a linguística da enunciação foi emudecida por teorias que a criticavam, principalmente pela noção de sujeito.

Por essa razão, Flores (2005a, p. 129) considera pertinente voltar-se a Benveniste “porque talvez isso possa agora ser feito num contexto menos adverso, já que se esgotou a ortodoxia da imanência estruturalista”. Para o autor, Benveniste é um dos linguistas mais notáveis do século XX, considerado o *linguista da enunciação* e, conseqüentemente, o principal representante do que se convencionou chamar de “teoria da enunciação”. Nesses termos, concordamos com o exposto, tendo em vista “a atualidade do pensamento do autor nas mais diferentes intersecções”. (FLORES, 2005b, p. 42). Por isso, entre os representantes dos estudos em enunciação privilegamos Émile Benveniste para orientar este estudo de análise de tiras. Nossa escolha se deve a Benveniste figurar entre os precursores do que hoje chamamos de “linguística da enunciação” e, principalmente, pela sua contribuição teórica para tais estudos.

2.2 A teoria da Enunciação segundo Émile Benveniste

Nesta seção contemplamos a abordagem da concepção de enunciação em Émile Benveniste, a qual está embasada em textos do autor publicados no Brasil em 1988 e 1989, nas obras *Problemas de linguística geral I* e *Problemas de linguística geral II*. Destacamos que sua teoria, embora tenha por base o estruturalismo saussuriano, pois conserva concepções como estrutura, relação e signo, apresenta meios de tratar da enunciação, “ou, como ele mesmo diria, do *homem na língua*”. (FLORES, 2005b, p. 30). Inova, portanto, por seu pensamento supor a articulação entre sujeito e estrutura.

Segundo Normand,

Saussure e Benveniste foram os dois pais do estruturalismo. O segundo, sobretudo, contribuiu para divulgar e explicar o legado do primeiro, na sua defesa contra o behaviorismo, bem como para ilustrar as idéias daquele com suas próprias análises e o desenvolvimento destas com proposições novas. Dizia ele: “Compete-nos tentar ir além do ponto a que Saussure chegou”. (2007, p. 14).

Na verdade, Saussure encaminhou os princípios, os temas e o método, e Benveniste os aplicou em análises concretas, que enriqueceram as descrições comparatistas. Por isso, Benveniste pode ser considerado o linguista mais saussuriano, tendo em vista que permitiu resgatar, a partir de Saussure, uma linguística da significação.

Para Benveniste “a enunciação é este colocar em funcionamento a língua por um ato individual de utilização” (1989, p. 82). A expressão “ato individual” evidencia uma característica fundamental da enunciação: a sua singularidade ou irrepetibilidade. Em outras palavras, cada vez que o locutor faz uso da palavra apropria-se dos recursos linguísticos disponíveis no sistema, organizando-os sintaticamente com vistas a expressar sentidos, numa ação que é sempre inédita. Portanto, se fizermos uma análise linguística de mecanismos que o locutor elege para promover o sentido que deseja, não podemos fazer generalizações, uma vez que cada instância discursiva é única.

Entretanto, não devemos associar de modo simplista a enunciação à fala: “Este ato é o fato do locutor que mobiliza a língua por sua conta.” (1989, p. 82). A enunciação, portanto, é o ato de produzir o enunciado, não simplesmente a fala. Em seu artigo “O aparelho formal da enunciação”, Benveniste (1989) esclarece ainda mais sobre a sua concepção de enunciação. Para ele, “antes da enunciação, a língua não é senão possibilidade da língua” (1989, p. 83).

Depois da enunciação, a língua realiza-se em uma instância de discurso que emana de um locutor, forma sonora que atinge um ouvinte e que suscita uma outra enunciação de retorno.

Nessa realização individual, a enunciação pode ser definida, em relação à língua, como um processo de *apropriação*, o qual pode ser analisado em diversos aspectos, dos quais citamos três, considerados pelo autor como principais. O primeiro é que a enunciação é a realização vocal da língua: “Os sons emitidos e percebidos quer sejam estudados no quadro de um idioma particular ou nas suas manifestações gerais, como processo de aquisição, de difusão ou alteração, [...] procedem sempre de atos individuais”. (p. 82). Na prática científica procura-se atenuar ou desconsiderar diferenças individuais da pronúncia de sons, mas na prática “[...] a noção de identidade não é senão aproximativa mesmo quando a experiência é repetida em detalhe” (p. 83). Portanto, os sons nunca são reproduzidos exatamente da mesma forma pelas pessoas, havendo diferenças pela diversidade das situações nas quais se produzem pela enunciação.

Como segundo aspecto, o autor cita que a enunciação consiste em uma conversão individual da língua em discurso. É a “semantização da língua que está no centro deste aspecto da enunciação, e ela conduz à teoria do signo e à análise da significância”. (BENVENISTE, 1989, p. 83). Pela enunciação passa-se do nível semiótico ao semântico²² No terceiro aspecto, Benveniste (1989) considera outra abordagem, que consiste em “definir a enunciação no quadro formal de sua realização” (p. 83). A enunciação, sendo um processo de apropriação, tem o locutor que se apropria do *aparelho formal da língua* e se enuncia. Quando o locutor, por um ato individual de apropriação da língua, enuncia-se, *implanta o outro diante de si*, pois toda enunciação supõe alguém que fala para outro alguém.

No que tange a tais aspectos, como a enunciação coloca a conversão individual da língua em discurso, torna-se única, isto é, não pode ser repetida. Desse modo, Benveniste assegura que a condição específica para a enunciação é o *ato* de produzir o enunciado, ao passo que não o texto do enunciado pode se repetir. Por isso a afirmação de que *o enunciado é irrepetível*.

Para tratar do seu objeto de estudo, a língua, Benveniste segue os moldes de Saussure, separando a língua da fala. Contudo, na perspectiva benvenistiana a língua, por ser um produto social, deve ser analisada do prisma de seu funcionamento, visto que o homem se constitui como sujeito *na e pela* linguagem.

²² Na próxima seção deste capítulo, ao tratar do conceito de “língua e linguagem”, abordaremos os níveis semiótico e semântico.

2.3 A língua e a linguagem

A língua, para Benveniste, assume caráter social, visto que é somente ela que torna possível a sociedade; é o fundamento de todas as relações que fundamentam a sociedade, pois é a língua que contém a sociedade. O autor salienta que “não é a língua que se dilui na sociedade, é a sociedade que começa como língua” (1988, p. 47), significando que, como a língua mantém os homens juntos, não é possível conceber uma sociedade sem língua. Para Benveniste “uma língua é o primeiro consenso coletivo”. (1989, p. 20). Uma criança, por nascer numa comunidade linguística, apreende sua língua num processo natural, o qual se dá no convívio social e cultural.

Na abordagem linguística benvenistiana, o “homem não nasce na natureza, mas na cultura.” (1989, p. 23). Com base nesse sentido da língua como atividade social, podemos perceber não o ideológico, mas o cultural; assim, vemos a língua sempre no seio da sociedade, no seio de uma cultura. Há uma semântica que organiza os elementos de valores da cultura da sociedade em níveis, de acordo com uma hierarquia e sempre renováveis. Isso explica por que há trinta anos a noção de juventude não tinha de forma nenhuma o sentido que tem hoje. “Há um deslocamento completo que atinge todos os elementos, materiais ou não, da cultura, que vai desde o costume, a postura até os fins últimos da vida.” (1989, p.25). Certas questões se relacionam a certas gerações, que utilizam a língua a seu modo e de acordo com a sua época, demonstrando que nenhuma língua é separável de sua função cultural.

Benveniste (1989) retoma a discussão de Saussure, que apresenta a língua como um sistema dentro do conjunto de fatos humanos, destacando que o homem se constitui como sujeito *na e pela* linguagem. Assim, reiteramos que o homem fala com outro homem por meio da linguagem, que lhe constitui a definição de homem, a qual durante muito tempo se confundiu com instrumento de comunicação. Benveniste alerta para tal ponto porque podemos entender como instrumento todos os sistemas de sinais, códigos rudimentares ou complexos, os quais, por terem sido criados pelo homem, não são naturais, mas se constituíram como sociais. Dessa forma, o que torna possível a comunicação é a linguagem, não os seus instrumentos. Dotado da capacidade de falar e por possuir o aparelho fonológico, o homem é o único ser no mundo capaz de falar; nessa condição, apropria-se da língua para colocá-la em uso, e nisso a linguagem é o que constitui o sujeito.

Benveniste define a língua como um sistema de signos que indicam idéias; logo, é comparável à escrita, ao alfabeto dos surdos-mudos, aos ritos simbólicos, às formas de

polidez, aos sinais militares, entre outros sistemas. Portanto, a língua é o principal sistema de todos os sistemas, por ocupar um espaço particular no universo dos sistemas de signos; é o interpretante de todos os sistemas semióticos: “A língua é o interpretante de todos os outros sistemas linguísticos e não-linguísticos.” (1989, p. 61). Os signos podem ser interpretados pelos signos da língua, não o contrário, pois a língua é o interpretante da sociedade.

Toda a semiologia de um sistema não-linguístico deve pedir emprestada a interpretação da língua, não pode existir senão pela e na semiologia da língua. Que a língua seja aqui instrumento e não objeto de análise não muda nada nesta situação, que comanda todas as relações semióticas. (1989, p. 61).

Nesse sentido, a língua interpreta a sociedade porque a constitui; une os homens, sendo o instrumento comum a eles. Para o autor, as línguas são um sistema de formas significantes, que é a condição essencial para que ocorra a comunicação. Benveniste não se refere a elas como a língua chinesa, francesa ou portuguesa, de modo específico, mas como “idioma empírico” (1989, p. 96).

O autor recupera a definição de língua de Saussure, mas avança nesse conceito. Na obra *Curso de lingüística geral* Saussure revela a preocupação de encontrar um princípio de unidade que dominasse a multiplicidade de aspectos que envolvem a linguagem para, assim, conseguir classificar os fatos da linguagem entre os fatos humanos, reduzindo a linguagem à língua. Benveniste (1989, p. 47) afirma que “o princípio de unidade e o princípio de classificação são dois conceitos essenciais para introduzir a semiologia”. Desse modo, dirige a discussão para a abertura de uma nova dimensão de significância do signo, a do discurso, que passa a se denominar “semântica”.

Quando Saussure definiu a língua como sistema de signos, estabeleceu o fundamento da semiologia lingüística. Mas vemos agora que se o signo corresponde às unidades significantes da língua, não se pode erigi-lo em princípio único da língua em seu funcionamento discursivo. Saussure não ignorou a frase, mas visivelmente ela lhe criou uma grave dificuldade e ele a atribuiu à “fala”. (BENVENISTE, 1989, p. 66).

Na verdade, o universo do signo é fechado. É preciso admitir que a língua comporta dois domínios distintos: um semiótico, do qual a pesquisa de Saussure serve de base, e outro semântico, que exige conceitos e definições novos. O domínio semiótico busca a identificação

de unidades, a descrição de suas marcas distintivas. O signo, como base da língua, analisado isoladamente, é idêntico a si mesmo, mas, quando passa a ser reconhecido como significante na comunidade linguística, constitui o material necessário à *enunciação*.

O semântico identifica-se com o discurso, com a compreensão, com o sentido. A função da língua, desse modo, é a de produzir mensagens, mas não em unidades isoladas, pois não será uma sucessão de signos que produzirá um sentido. O sentido realiza-se e divide-se nas palavras, que são “signos” particulares. Dessa forma, o semiótico pode ser analisado de forma separada, independente, ao passo que o semântico é muito mais amplo, porque considera o conjunto de referentes. “O semiótico (o signo) deve ser RECONHECIDO; o semântico (o discurso) deve ser COMPREENDIDO.” (1989, p. 66, grifos do autor).

Tal distinção pode ser estabelecida com base em características que traçam perfis opostos. O nível semiótico é uma propriedade da língua que tem como unidade o signo cuja função linguística é a de significar de forma distintiva, e o sentido de uma palavra é o seu emprego. Além disso, neste nível as palavras exercem relação paradigmática (substituição). Por sua vez, o nível semântico é a atualização linguística da atividade do locutor, que tem como unidade a palavra (a frase); sua função linguística é a de comunicar, porque o sentido de uma frase é a sua ideia. As palavras estabelecem relação sintagmática (conexão).

Percebemos, com base nessas características, uma mudança significativa de perspectiva. Partindo da língua (semiótico), chegamos à língua-discurso (semântico) por meio da locução, que, segundo Benveniste (1989), se dá pelo seguinte processo: primeiro, o locutor é introduzido pela língua como parâmetro para a enunciação; após, apropria-se da língua e enuncia-se por meio de jogo de formas específicas, de um lado, e por meio de procedimentos acessórios, de outro; assim, ao se declarar como locutor, ele imediatamente institui o outro, o alocutário, diante de si. Nesse processo, temos a referência como parte integrante da enunciação: já que o contexto faz de cada locutor um colocutor; o locutor refere o mundo pelo discurso para que o alocutário correfira identicamente, reforçando a ideia de que na enunciação a língua serve para expressar uma relação com o mundo.

Essa situação singular possui um dado constitutivo da enunciação: “O ato individual de apropriação da língua introduz aquele que fala em sua fala” (1989, p. 84), criando um *centro de referência interno*, que possui formas específicas para colocar o locutor em relação constante e necessária com a sua enunciação. Dessas formas resulta a relação *eu-tu*, configurando os índices de pessoa, bem como do *aqui-agora*, que são os índices de espaço e tempo, além de *este-aquele*, que fazem parte dos numerosos índices de ostensão, dependendo

do contexto textual onde está inserido. Nesses termos, os conceitos de referência e correferência implicam-se mutuamente na enunciação.

Retomando, a língua é, portanto, o único sistema cuja significação se dá duplamente nos modos semiótico e semântico. Por isso, Benveniste a considera privilegiada, pois comporta, simultaneamente, a significância dos signos e a significância da enunciação. Complementando, a possibilidade de criar significado sobre a significância, ou seja, a possibilidade de realização da metalinguagem, torna-a soberana entre todos os outros sistemas. Frisamos tal aspecto porque em nosso estudo destacaremos, de modo especial, o aspecto semântico, por se identificar com o discurso e construir-se na enunciação. É a locução, marca da passagem da língua para a língua-discurso, o enfoque de nosso trabalho ao realizarmos a análise do gênero discursivo tira numa perspectiva enunciativa.

Além disso, nos usos variados da língua de que tratamos podemos destacar duas características comuns: a primeira é que, exceto o caso de estudo propriamente linguístico, a realidade do uso da língua permanece inconsciente; a segunda, que, por mais abstrata ou particular que seja, toda operação de pensamento que realizamos recebe expressão na língua, pois podemos dizer tudo e da maneira como queremos. Daí surge a convicção de que pensar e falar são duas ações distintas, mas associadas pela necessidade prática da comunicação; cada uma possui suas especificidades, por dispor a língua de recursos de que se vale do pensamento para se expressar.

A língua, como sistema, empregada para expressar o que queremos dizer, torna-se linguagem, configurando-se numa “grande estrutura, que encerra estruturas menores e de muitos níveis, dá a sua *forma* ao conteúdo de pensamento”. (1988, p. 69). Esse conteúdo recebe forma ao ser enunciado, o que se dá ao ser transformado de pensamento em linguagem. “Recebe forma da língua e na língua, que é o molde de toda expressão possível; não pode dissociar-se dela e não pode transcendê-la.” (1988, p. 69). Nesse sentido, o pensamento se realiza somente pela língua.

Nas palavras de Benveniste (1988, p. 70) de que “o pensamento não pode ser captado a não ser formado e atualizado na língua” fica clara a ligação indissociável desses dois termos, visto que o pensamento e a língua possuem categorias distintas. Se a língua pode ser descrita em si mesma, é impossível definir o pensamento, por traços que lhe pertençam exclusivamente, pelo fato de ser formado e atualizado na língua. Podemos distingui-los pela sua natureza, visto que o pensamento pode especificar livremente as suas categorias, instaurar outras novas, ao passo que as categorias linguísticas pertencem a um sistema em que são recebidas e conservadas pelo locutor, não podendo ser modificadas de acordo com a sua

vontade. Mantendo essa ideia de distinção, opondo-se às categorias linguísticas que pertencem sempre a uma língua particular, o pensamento pode apresentar categorias universais, ocupando posição superior e independente em relação à língua. Assim, as categorias de língua são estáveis e as categorias de pensamento, dinâmicas.

Tendo como ponto de partida as categorias de Aristóteles, Benveniste busca estabelecer melhor tal distinção para provar que o pensamento depende da língua, não com a preocupação de proceder a uma análise filosófica da língua, mas como um referencial significativo, tendo em vista que tais categorias contêm “o inventário das propriedades que o pensador grego julgava predicáveis a um objeto, e, conseqüentemente, como a lista dos conceitos a priori que, segundo ele, organizam a experiência”. (1988, 70). Para Benveniste, tais propriedades aristotélicas, no total de dez, constituem-se em categorias de língua. Assim, segue o que determinou Aristóteles pela tábua dos predicados, a qual informa, antes de tudo, sobre a estrutura das classes de uma língua particular.

O primeiro grupo, incluindo as seis primeiras, refere-se a formas nominais, incluindo a classe dos *nomes*, que abrange pessoas, objetos ou conceitos; a classe da *quantidade*, que não se refere a número, mas a tudo que é passível de medida; a classe da *qualidade*, que corresponde aos adjetivos; a classe da *relação*, que se refere à comparação e é uma forma relativa por função; de *lugar* e *tempo*, que são as denominações espaciais e temporais. O segundo grupo, incluindo as últimas quatro categorias, abrange as formas verbais, em que *ativo* e *passivo*, correspondem às vozes ativa e passiva do verbo, ainda hoje determinadas pela gramática, e *perfeito* e *médio* correspondem aos tempos verbais gregos, por vezes confundidos com o ativo e o passivo.

Reconhecendo as categorias de Aristóteles válidas para o pensamento, Benveniste as transpõe para as categorias da língua, permitindo relacionar estas duas categorias: língua e pensamento. Como afirma Benveniste, “é o que se pode dizer que delimita e organiza o que se pode pensar”. (1988, p. 76). E, complementando, reconhece que, mesmo que essa tábua das categorias de Aristóteles objetive buscar todos os predicados possíveis da proposição na condição de um significante em seu estado isolado, não encaixado num sintagma, é uma classificação pronta para o avanço nos estudos linguísticos. “Aristóteles acabou por reconhecer, sem o querer, as distinções que a própria língua manifesta entre as principais classes de formas, uma vez que é pelas suas diferenças que essas formas e essas classes têm uma significação lingüística.” (1988, p. 76). Dessa forma, na tentativa de definir os atributos dos objetos, Aristóteles acaba apresentando seres linguísticos, ou seja, a língua, que, graças às suas próprias categorias, permite reconhecê-las e especificá-las.

Para Benveniste, a natureza da linguagem presta-se a duas ilusões opostas: uma é que a língua, para muitas pessoas, por ser assimilável e por obter um número limitado de elementos, parece ser apenas um dos intermediários possíveis do pensamento, que, livre, autossuficiente, individual, emprega a linguagem como instrumento seu; a outra é a de acreditar que o fato de a língua ser um conjunto ordenado, de revelar um plano, justifica a existência de uma lógica inerente ao espírito, exterior e anterior à língua. Assim, tais ilusões conduzem a ingenuidades ou tautologias, como justifica:

Nenhum tipo de língua pode por si mesmo e por si só favorecer ou impedir a atividade do espírito. O vôo do pensamento liga-se muito mais estreitamente às capacidades dos homens, às condições gerais da cultura, à organização da sociedade que à natureza particular da língua. (1988, p. 80).

Nesses termos, o pensamento manifesta-se por meio da língua, que é o canal pelo qual o pensamento toma forma, por ser uma estrutura constituída de significação; logo, quando pensamos, manejamos os símbolos da língua. “A possibilidade do pensamento liga-se à faculdade da linguagem. Pensar é manejar os símbolos da língua.” (p. 80). Assim, a atividade do pensamento depende dos símbolos da língua.

Para Silva (2005), “Benveniste estuda a *língua* e não a *linguagem*, nem que seja por uma *necessidade*. A linguagem tem, então, um aspecto inexorável: não é diretamente apreensível²³. Por isso, devemos denominá-la *linguagem/língua*.” (p. 87, grifos da autora). Como vimos, vista como atividade, a linguagem aproxima-se do pensamento: “A linguagem é uma entidade de dupla face” (1989, p. 30). Isso ocorre porque, de um lado, é fato físico, que usa o aparelho vocal para produzir-se e o aparelho auditivo para ser percebida; de outro, é uma estrutura imaterial, substituindo os acontecimentos ou as experiências pela sua *evocação*.

Além disso, “organiza o pensamento e realiza-se em uma forma específica” (BENVENISTE, 1988, p. 30). Portanto, se a linguagem é uma entidade de dupla face e o pensamento, sendo dinâmico, liga-se à faculdade da linguagem, permite a passagem da língua à enunciação, ou das categorias estáveis às dinâmicas, ou dos sentidos convencionais aos sentidos instaurados livremente pelo locutor ao se enunciar.

Silva (2005, p. 88), embasada em Benveniste, destaca que “a linguagem é, portanto, uma condição de comunicação intersubjetiva, *atividade* derivada das categorias *de* língua e

²³ Como lembra Silva (2005, p. 87), “a linguagem, embora visada por Benveniste, não é diretamente apreensível”. Além do texto “Categorias de pensamento e categorias de língua”, que trata de *língua* e *linguagem*, as concepções sobre esse tema, dispersas em outros textos, também corroboram tal fato.

derivante de *uma* língua, a da enunciação, seja entre franceses e chineses ou entre *eu* e *tu*". O pensamento assume em toda parte os mesmos meios, em qualquer língua que escolha para se manifestar. Os termos "eu/tu" devem ser tomados como formas linguísticas que indicam a "pessoa", pois a língua só existe como expressão do sujeito, o qual só existe na linguagem.

Benveniste, com bastante clareza, distingue o que é da ordem da linguagem e o que é da ordem da língua. A linguagem é a possibilidade da subjetividade porque contém as formas linguísticas usadas no discurso quando o locutor se apropria da língua. Daí a noção de sujeito e subjetividade na linguagem.

2.4 Noção de sujeito e subjetividade na linguagem

Benveniste (1988), em seu artigo "Da subjetividade na linguagem", salienta a impossibilidade da oposição entre a linguagem e o homem e, baseado nisso, nega o aspecto instrumental na linguagem. O autor aponta o homem na sua fala com o outro homem e define-o a partir da linguagem. O uso das formas linguísticas que pertencem à língua constitui-se como o produto do jogo interativo dado pelo uso dessas formas, o que permite a passagem de locutor a sujeito pela apropriação da língua.

Flores (2005b) esclarece a concepção de sujeito em Benveniste: "Não subjaz à linguística de Benveniste uma concepção idealista de sujeito porque a sua teoria da enunciação não fala do sujeito em si, mas da representação linguística que a enunciação oferece dele." (p. 35). Benveniste entende a subjetividade como "a capacidade do locutor de se propor como sujeito". (1988, p. 286). Como já comentado, para ele é *na* e *pela* linguagem que isso se realiza, pois esta fundamenta o conceito de *ego*; é o *ego* que diz *ego* (1988, p. 286). A linguagem é a possibilidade da subjetividade, já que contém formas linguísticas apropriadas à sua expressão, pois o discurso provoca a emergência da subjetividade em virtude da constituição de instâncias discretas. Benveniste aponta que "a linguagem só é possível porque cada locutor se apresenta como sujeito remetendo a ele mesmo como eu no seu discurso". (1988, p. 286). Segundo o autor, a subjetividade é a capacidade do locutor de se apropriar da língua num determinado tempo e espaço e de colocá-la em uso, propondo-se como sujeito.

A consciência de um *eu* só é possível se experimentada por contraste, opondo-se a *tu*; é essa uma condição recíproca, pois *tu* também só existe opondo-se a *eu*. Tal reciprocidade é

chamada por Benveniste de “polaridade”, característica que torna única a condição do homem na linguagem. Isso indica que somente o homem pode se dirigir a alguém, denominando-se *eu*, e, então, assumir a posição do seu interlocutor. Assim, a subjetividade pode ser vista como uma propriedade da língua que se realiza pela categoria de pessoa, e apenas por ela. Como não atingimos nunca o homem (sujeito) separado da linguagem, Benveniste afirma que falar de subjetividade é falar de linguagem: “É na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito; porque só a linguagem fundamenta na realidade, na sua realidade que é a do ser, o conceito de ego.” (p. 286). A subjetividade corresponde à capacidade do locutor de se propor como sujeito.

É com a presença dos pronomes pessoais, juntamente com alguns indicadores da dêixis, que identificamos a subjetividade da linguagem; os pronomes também se definem pela instância do discurso e do *eu* que enuncia. O autor cita pronomes, advérbios, locuções verbais não só como elementos pertencentes à dêixis, mas, sobretudo, como elementos que significam no discurso. “A dêixis é contemporânea da instância de discurso que contém o indicador de pessoa.” (1988, p. 280). Tais termos da dêixis nada significam senão na enunciação, como Benveniste (1988) explica:

A linguagem resolveu esse problema criando um conjunto de signos vazios, não referenciais com relação à realidade, sempre disponíveis, e que se tornam plenos assim que um locutor os assume em cada instância do seu discurso. Desprovidos de referência material, não podem ser mal empregados; não afirmando nada, não são submetidos à condição de verdade e escapam a toda negação. O seu papel consiste em fornecer o instrumento de uma conversão, a que se pode chamar a conversão da linguagem em discurso. (p. 280).

Dessa forma, é a língua que possibilita a identificação da diferença entre os planos que se referem aos “objetos reais” e “os tempos e lugares históricos”, que correspondem, respectivamente, à instância discursiva e aos indicadores de pessoa, tempo e lugar, categorias tratadas na próxima parte.

2.5 As categorias de pessoa, espaço e tempo

Como vimos, qualquer língua natural possui um conjunto de signos que só são entendidos na situação da enunciação, isto é, signos que em sua realização remetem ao *eu*,

aqui, agora, constituindo-se, de acordo com Benveniste, nas categorias de pessoa, espaço e tempo.

2.5.1 A relação de pessoa e não pessoa em Benveniste

Como veremos nesta seção, Benveniste define o sujeito da enunciação, com base na definição de pessoa, conceito fundamental porque permitiu a proposição da subjetividade no sistema linguístico, tratada na seção anterior.

Benveniste aborda a língua como comunicação intersubjetiva, significando como resultado a relação *eu-tu-ele*. O autor parte de um estudo sobre os pronomes, afirmando que *eu* não representa nenhuma entidade lexical, nem pertence a um indivíduo em particular; *eu* é o locutor, ou seja, aquele que se designa no momento em que se apropria da linguagem e se enuncia. Tal termo só pode ser identificado na instância do discurso. “A linguagem está de tal modo organizada que permite a cada locutor apropriar-se da língua toda designando-se como *eu*.” (1988, 288). Os pronomes pessoais, ao constituírem o primeiro ponto de apoio para a revelação da subjetividade na linguagem, ocupam importante lugar no estudo da teoria.

Flores (2008) afirma que “Benveniste apresenta a gramática árabe como suporte para uma reflexão sobre a noção de pessoa” (p. 51), colocando a existência de três pessoas no discurso: *eu, tu e ele*. Nela, a primeira pessoa é “aquele que fala”; a segunda, “aquele a quem nos dirigimos” e a terceira, “aquele que está ausente”. Diferenciando-se dessa forma, Benveniste (1988) apresenta sua concepção da subjetividade na linguagem dividindo esse sistema pronominal pessoal em dois grupos opostos: *eu/tu* na categoria de pessoa, opondo-se a *ele*, categoria de não pessoa. Mostra-nos, por meio de vários exemplos, que, mesmo nas línguas em que não há marca linguística de pronome, ao menos nos verbos há a marcação de pessoa. “Entre os signos de uma língua, de qualquer tipo, época ou região que ela seja, não faltam jamais os pronomes pessoais. Uma língua sem expressão de pessoa é inconcebível.” (1988, p. 287). Certas línguas, em certas circunstâncias, omitem esses pronomes, como é o caso das do Extremo Oriente, em que perífrases substituem as referências pessoais diretas; no entanto, é a existência implícita dos pronomes que os destaca. Nesses termos, encontramos os pronomes pessoais entre os signos de qualquer língua.

Assim como a pessoa verbal, o verbo é atualizado no discurso e, dependendo desse ato, “não pode comportar nenhuma forma virtual e objetiva”. (1988, p. 281). Todas as

variações paradigmáticas do verbo, como tempo, gênero e pessoa, resultam dessa atualização. Se a marcação de pessoa não é explícita, o enunciado remete a uma situação “objetiva”, pertencendo ao domínio da não pessoa, que não se refere ao discurso.

Os enunciados que remetem a uma situação objetiva correspondem à terceira pessoa, que é, para Benveniste, o *membro não-marcado* da correlação de pessoa, a qual considera *eu/tu*; os pronomes de terceira pessoa diferem dos de primeira e segunda por sua função e natureza. As formas como *ele, o, isso*, etc. só servem na qualidade de substitutos abreviativos, que substituem termos dos enunciados ou revezam-se com eles, correspondendo a um princípio de “necessidade de economia”, como verificamos nos seguintes exemplos em francês: “Esta criança está doente; ele está com febre. Esta criança escreve melhor agora do que o fazia no ano passado.”²⁴ (BENVENISTE, 1988, p. 282). Observamos que é possível retomar termos não se restringindo apenas ao pronome (ele), mas estendendo-se a outras classes de palavras, como, no caso, ao verbo.

A natureza da tríade *eu-tu-ela* é compreendida quando opomos uma pessoa à outra e percebemos o que as distingue entre si. A primeira constatação é que não há homogeneidade entre elas. *Eu* é o locutor que, ao se apropriar da língua, enuncia-se em relação a um *tu*; *tu*, sendo a quem o *eu* se dirige no momento em que se enuncia, tomando a palavra passa a ser *eu*, o qual se dirige a um *tu*, aquele que na situação anterior era *eu*. No entanto, *ela*, como não participa da instância discursiva, é não pessoa. Flores (2008) salienta que “consideramos, pois, na Teoria da Enunciação de Benveniste, como pronomes pessoais somente as formas lingüísticas *eu* e *tu*. *Ela* pertence à sintaxe da língua e é considerado como não-pessoa”. (p. 78). Considerando a classe formal dos pronomes, *ela* é totalmente diferente de *eu* e *tu* pela sua função e pela sua natureza. Na qualidade de substitutos abreviativos, *ela, o, isso*, etc. substituem ou revezam-se com um ou outro elemento do enunciado, como na frase *Pedro está doente; ele está com febre*. Em exemplos como esse percebemos que não há nada em comum entre a função destes substitutos, não pessoa e a dos indicadores de pessoa.

Na instância do discurso há a concomitância de uma categoria, a de pessoa (*eu-tu*) e um discurso implicados. Quando *eu* está designado por alguém, não deixa de falar em si, da mesma forma que *tu* é alguém designado por *eu* e só existe se um *eu* o denominar *tu*. “A forma dita de terceira pessoa comporta realmente uma indicação de enunciado sobre alguém ou alguma coisa, mas não referida a uma ‘pessoa’ específica” (1988, p. 250). Isso denota a falta de um caráter pessoal, resultando na falta de legitimidade da terceira pessoa para ser

²⁴ “Pierre est malade il a la fièvre. Cet enfant écrit maintenant mieux qu’il ne faisait l’année dernière.”. (Tradução nossa).

incluída na categoria de pessoa, ou seja, a terceira pessoa, sendo “aquele que está ausente”, não possui um predicado da relação *eu-tu*.

Ocupando outra posição, o *ele*, pela função de combinar-se com uma referência objetiva, de forma independente da instância enunciativa que a contém, pertence ao nível sintático. Tal diferença se estabelece pela natureza e pela função, determinando as seguintes propriedades da não pessoa:

1º de se combinar com qualquer referência de objeto; 2º de não ser jamais reflexiva da instância de discurso; 3º de comportar um número às vezes bastante grande de variantes pronominais ou demonstrativas; 4º de não ser compatível com o paradigma dos termos referenciais como aqui-agora, etc. (1988, p. 283).

Desse ponto de vista, podemos inferir que a não pessoa tem referência determinada de forma sintática, objetiva, e apresenta uma grande diversidade de referência em virtude de sua condição de denotação dos objetos. Possui, portanto, a representação sintática de termos de extensão e conteúdos variados.

A terceira pessoa ocupa uma posição particular no domínio da palavra, tendo alguns de seus empregos de forma específica: “De um lado, à maneira de reverência: é forma de polidez. [...] De outro lado, em testemunho de menosprezo, para rebaixar aquele que não merece nem mesmo que alguém se dirija pessoalmente a ele.” (1988, p. 254). Nisso há um paradoxo, pois podemos tanto valorizar alguém de modo especial com o tratamento de “sua majestade”, quanto desconsiderá-lo como pessoa, pois não faz parte da categoria de pessoa.

Além disso, o paradigma do *ele* apenas existe e se caracteriza opondo-se a *eu*, que, enunciando-a, situa-a como não pessoa. “A forma *ele*... tira o seu valor do fato de que faz necessariamente parte de um discurso enunciado por *eu*.” (1988, p. 292). Entendemos que a oposição entre pessoa e não pessoa é uma distinção formal entre signos linguísticos. Em cada enunciação o valor de *ele* passa pelo do *eu*, ou seja, cada frase contendo *ele* sofre uma atualização de acordo com a enunciação, que produz um sentido diferente.

Assim, a categoria de pessoa é um conceito que se opõe à categoria de não pessoa. Como já mencionado, a primeira está associada aos pronomes *eu-tu*, e a segunda, a *ele*. A pessoa divide-se em pessoa subjetiva e pessoa não subjetiva, estabelecendo-se duas relações: uma é a correlação de personalidade, que opõe *eu-tu* a *ele*; a outra, a correlação de subjetividade, que opõe *eu* a *tu*. A correlação de subjetividade é entendida como interior à de personalidade.

A correlação de personalidade separa a pessoa da não pessoa, podendo ser representada da seguinte forma: *eu-tu* x *ele*. Benveniste (1988) sinaliza três características essenciais na separação das categorias de pessoa e não pessoa. A primeira é a unicidade entre *eu* e *tu*: “O *eu* que enuncia, o *tu* ao qual *eu* se dirige são cada vez únicos.” (p. 253); e o *ele* tem a possibilidade de ser uma infinidade de sujeitos ou nenhum. A segunda característica é a da inversibilidade de *eu-tu*: “O que *eu* define como *tu* se pensa e pode inverter-se em *eu*, e *eu* se torna um *tu*.” (p. 253). Tal relação paralela não é possível entre uma dessas duas pessoas e *ele*, pois *ele*, em si, não designa nada nem ninguém. Como terceira particularidade, “a terceira pessoa é a única pela qual uma coisa é predicada verbalmente” (p. 253), porque tem um predicado fora da relação *eu-tu*.

A correlação de subjetividade opõe *eu* a *tu*, podendo ser representada da seguinte forma: *eu* x *tu*. *Eu* é interior ao enunciado; sendo exterior e transcendente a *tu*, é a única pessoa subjetiva realmente. Essa característica de transcendência pode ser percebida na explicação que o autor dá para o pronome *nós*: “[...] *nós* não é um *eu* quantificado ou multiplicado, é um ‘eu’ dilatado além da pessoa estrita, ao mesmo tempo acrescido e de contornos vagos”. (1988, p. 258). Isso se evidencia nos casos em que a forma *nós* substitui a forma *eu*. Benveniste marca a transcendência de *eu* na instância do discurso.

Com base nisso, podemos afirmar que a categoria de pessoa adquire um novo estatuto, pois não basta defini-la em termos de presença ou ausência do traço da pessoalidade, mas em termos de subjetividade, porque a diferença entre a pessoa e a não pessoa depende do tipo de referência que estabelecem. Assim, o par *eu-tu* pertence ao nível pragmático da linguagem e, definido na própria instância de discurso, refere-se a uma realidade diferente a cada vez que é enunciado: “*Eu* é o indivíduo que enuncia a presente instância de discurso que contém a instância lingüística *eu*.” (1988, p. 279). *Eu* e *tu* são signos vazios, não referenciais em relação à realidade, mas que se tornam plenos, tais como os signos da não pessoa, assim que o locutor os assume a cada instância de discurso. O sentido de cada enunciação contendo *eu* é único, visto que cada instância de discurso também é única, por depender das circunstâncias da instância de discurso, as quais são responsáveis por tornar esse signo pleno.

A consciência de si mesmo só é possível se experimentada por contraste. Eu não emprego *eu* a não ser dirigindo-me a alguém, que será na minha alocação um *tu*. Essa condição de diálogo é que constitutiva da pessoa, pois implica em reciprocidade – que *eu* me torne *tu* na alocação daquele que por sua vez se designa por *eu*. (1988, p. 286).

O paradigma de *eu* invoca um retorno sintático ao dizer *eu...* “A linguagem só é possível porque cada locutor se apresenta como sujeito, remetendo a ele mesmo como *eu* no seu discurso” (1988, p. 286). Tal retorno produz uma síntese do dizer de *eu*, resultando numa unicidade do sentido de sua enunciação, que, observada com base na instância do discurso, considera também as categorias de espaço e tempo.

2.5.2 Categorias de espaço e tempo

Assim como o pronome pessoal, no discurso, outros indicadores partilham a mesma situação discursiva. Nesse sentido, destacamos os dêiticos. Os pronomes demonstrativos e certos advérbios de lugar organizam e expressam o espaço a partir de um ponto central, ordenado partindo do “eu”. Tal espaço não se configura como espaço físico, mas é aquele onde se desenrola a cena enunciativa, comportando suas demarcações e limites próprios, porque marcam os espaços interno e externo da enunciação. “Aqui” e “aí” delimitam o espaço interior, referindo-se ao *eu* e ao *tu* e opondo-se a “ali”, que marca o espaço fora da enunciação. Exemplificando, o demonstrativo do paradigma do *eu* (este) opõe-se ao demonstrativo do paradigma do *ele* (aquele). Esses índices circunstanciais possuem o mesmo estatuto no paradigma do *eu* e somente retiram seu valor se observados em conjunto na enunciação.

O pronome demonstrativo situa um ser do discurso no espaço, atualizando-o, além de definir duas funções: uma dêitica, a qual designa ou mostra, e a outra anafórica, a qual busca o referente no texto.

A dicotomia proposta por Benveniste entre os signos de pessoa (que pertencem às instâncias de discurso) e não pessoa (pertencentes à sintaxe da língua) também pode ser exemplificada por meio dos seguintes pares: *aqui-lá, agora-então, hoje-no mesmo dia, no dia tal, ontem-na véspera do dia tal, amanhã-no dia seguinte, há três dias-três dias antes do dia tal*, entre outros. Esse conjunto de signos ligado à categoria de pessoa refere-se às circunstâncias da instância do discurso denominadas “sui-referenciais”. Segundo Benveniste (1988, p. 289), “o tempo linguístico é sui-referencial”. A temporalidade se constitui em outra forma reveladora da intersubjetividade porque o tempo se manifesta pela língua como sendo uma experiência humana. Acompanhado pelo tempo que determina o presente da instância da fala, o discurso é reinventado a cada momento de fala.

Benveniste afirma que o tempo tem diversas representações e que a língua conceitua o tempo de forma diferente. Não é somente o verbo que pode definir o tempo, uma vez que “a categoria do verbo pode ser reconhecida mesmo nas línguas não flexionais, e a expressão do tempo é compatível com todos os tipos de estruturas linguísticas”. (1989, p. 70). Assim, é incorreto pensar que o sistema temporal de uma língua possa determinar a natureza do tempo objetivo, pela tendência em ver na língua a reprodução da realidade. As línguas nos oferecem construções diversas do real e o modo como elaboram um sistema temporal complexo é que as torna divergentes.

De acordo com o autor, há um tempo específico da língua, porém antes de reconhecê-lo é necessário enfocá-lo em duas noções distintas. Há o tempo físico do mundo, contínuo, infinito, linear, segmentável à vontade, que cada indivíduo mede pelo grau de suas emoções e manifestações de vida interior. Em contrapartida, há o tempo crônico, aquele dos acontecimentos que atribui a noção de tempo à continuidade da sequência dos acontecimentos que se dispõem em série; os blocos distintos são os acontecimentos, que não são o tempo, mas estão no tempo. Nossa experiência comum de tempo vivido é infinita e sem retorno. “Não reencontramos jamais nossa infância, nem o ontem, nem o instante que acaba de passar.” (1989, p. 71). Nossa vida tem pontos de referência que situamos numa ordem reconhecida por todos e aos quais ligamos nosso passado próximo ou longínquo.

Como terceiro nível de tempo, o tempo linguístico distingue-se das outras noções de tempo por um eixo que é sempre, e somente, a instância do discurso, situando o acontecimento como contemporâneo. “Uma coisa é situar um acontecimento no tempo crônico, outra coisa é inseri-lo no tempo da língua. É pela língua que se manifesta a experiência humana do tempo, e o tempo linguístico manifesta-se irreduzível igualmente ao tempo crônico e ao tempo físico.” (BENVENISTE, 1989, p. 74). Esse tempo sempre está centrado no presente momento da fala. Por ser um momento novo, ainda não vivido, o locutor considera como presente tudo o que diz respeito à forma linguística que usa. Nesse sentido, cada vez que um homem fala confirma uma propriedade original da linguagem, que é a reinvenção do presente.

O presente linguístico funda-se, de forma implícita, nas oposições temporais da língua. “O momento em que o acontecimento não é mais contemporâneo do discurso, deixa de ser presente e deve ser evocado pela memória, e o momento em que o acontecimento não é mais presente, virá a sê-lo e se manifesta em prospecção.” (BENVENISTE, 1989, p.75). Com esses tempos não presentes, vistos para frente ou para trás, a partir do presente, ficam explicitados na língua o futuro e o passado, que não estão no mesmo nível do tempo do presente, tempo

em que o *eu* toma a palavra e se enuncia. Parafraseando Benveniste (1989), essa organização linguística do tempo levanta a hipótese de que se deveria realizar no universo intrapessoal do locutor como uma experiência subjetiva e impossível de ser transmitida. Contudo, algo singular, simples e importante se realiza. O interlocutor aceita que a temporalidade é o locutor; mesmo que o interlocutor ainda não tenha colocado o seu próprio discurso, o hoje é de ambos, mostrando que a hipótese levantada não é verdadeira.

O tempo linguístico é específico e comporta suas próprias divisões em sua própria ordem, independentemente do tempo crônico. Se houver necessidade de outra referência de tempo, por razões pragmáticas do locutor, o discurso dispõe de um tempo crônico socializado, por conversão: “há dez dias”, “em três semanas”. O discurso utiliza as unidades da gradação do tempo crônico e sai de seu plano próprio. O momento da enunciação, o presente, é sempre o eixo ordenador do tempo que, de modo particular, há em todas as línguas.

Assim, relativamente ao campo das categorias de pessoa, espaço e tempo, a enunciação se refere a *eu-tu-aqui-agora*. Segundo Flores (2008), “numa abordagem enunciativa, prefere-se usar o termo *atribuição de referência* em lugar dos termos *referenciação* ou simplesmente *referência*, pois a língua é relativa a *eu-tu-aqui-agora*”. (p. 61). É pela tomada da palavra que se dá a existência da atribuição da referência, instaurando a instância de discurso, pois é na e pela enunciação que tudo passa a existir, visto que é a partir do mundo de quem utiliza a língua, extensivo a quem a palavra se dirige e relativo a espaço e tempo, que acontece a enunciação, situada na categoria de pessoa.

Os termos pertencentes à dêixis correspondem a um conjunto vazio, sem referência à realidade, mas que, por sua disponibilidade, se tornam *plenos* no momento em que o locutor os assume em seu discurso. O caráter sistemático da linguagem permite a apropriação assinalada nesses indicadores na instância do discurso por todos os elementos suscetíveis de aí concordar formalmente.

Neste capítulo procuramos, por meio da Teoria da Enunciação segundo Benveniste, mostrar que a língua é o instrumento utilizado pelo locutor para se enunciar e produzir o discurso, o qual é caracterizado como um momento ímpar. Desse momento participam as pessoas, *eu* e *tu*, que se alternam durante a enunciação. Além disso, vimos que a linguagem é a possibilidade da subjetividade, porque contém as formas linguísticas apropriadas à sua expressão. Abordamos também as categorias de pessoa, espaço e tempo, elementos, a princípio, dêiticos, que se definem na situação enunciativa. Dessas, a categoria de pessoa é fundamental para a proposta de análise que queremos contemplar.

A fim de ilustrar isso e realizar a análise dos textos do gênero tira, no próximo capítulo apresentamos uma possibilidade de leitura do *corpus* selecionado, as tiras da Mafalda.

3 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS E ANÁLISE

Neste terceiro capítulo, apresentaremos as análises dos textos do gênero discursivo tira, as quais se baseiam na Teoria da Enunciação em Émile Benveniste. Para este autor, a enunciação é um acontecimento singular. “A frase é cada vez um acontecimento diferente; ela não existe senão no instante em que é proferida e se apaga nesse instante; é um acontecimento que desaparece.” (BENVENISTE, 1989, p. 231). Assim, a enunciação produz um enunciado, o qual é único e irrepetível, tendo em vista que, nas suas condições de ocorrência, há um enunciador, um tempo e um lugar de referência ímpar.

A metodologia utilizada para a realização da pesquisa envolveu, primeiramente, a seleção dos textos que compõem esse *corpus*, o que ocorreu nos meses de fevereiro a julho de 2009. Foram escolhidos textos do gênero tira da personagem Mafalda, de Quino, por apresentar características que, simultaneamente, destacam a inocência de criança e a maturidade de adulto, o que percebemos pelas suas falas. Num segundo momento, o critério específico utilizado para a seleção dos textos foi o tema diversificado e por gosto pessoal, além da presença de diferentes personagens com aparente marca linguística pessoal distinta de *eu*-adulto e *eu*-criança.

Optamos por analisar sete tiras, tendo em vista que pretendemos explorar a questão qualitativa, não quantitativa, mostrando como as categorias se constroem na enunciação das tiras. Todas as tiras utilizadas foram retiradas da obra *Toda Mafalda*, de Quino. Para que a leitura se realizasse de forma enunciativa, observamos os principais aspectos que constroem seu sentido: as categorias de pessoa, tempo e espaço. Seguimos os seguintes passos: primeiramente, fazemos uma descrição do texto ou da cena narrativa, observando suas características formais e elementos organizadores do texto e procedendo a uma leitura compreensiva da tira; em seguida, observamos a construção do sentido do texto numa perspectiva enunciativa, aplicando os conceitos teóricos explicitados no capítulo dois. Ao final das análises, apresentamos uma discussão das análises, ressaltando os aspectos mais pertinentes.

Texto 1



3.1 Análise 1

3.1.1 Descrição do texto

No item descrição do texto, procedemos a uma descrição tanto da linguagem verbal como da não verbal, chamando a atenção para os elementos que constituem a tira, gênero discursivo que se utiliza tanto da palavra quanto da imagem para a construção do sentido.

Na tira em foco, três vinhetas, que conduzem à ação narrativa, seguem o modelo padrão da estrutura da tira: a justaposição dos quadrinhos se dá na posição horizontal, mesmo se diferenciando no tamanho, pois o primeiro é um pouco maior que o segundo e, este, um pouco maior que o terceiro, no formato quadrado. O tamanho do quadrinho diminui de acordo com a alegria da personagem percebida em cada cena narrativa, ou seja, o primeiro, em razão de a alegria ser contagiante, é maior que os subsequentes. Como no segundo quadrinho Mafalda escuta a fala do velhinho, a qual a deixa pensativa, o tamanho deste é menor que o anterior e um pouco maior que o posterior, o qual apresenta a reflexão de uma realidade que a deixa triste.

A linha demarcatória indica que a cena narrativa acontece no momento presente, pois apresenta seu contorno em linha reta, ao contrário de um contorno ondulado ou tracejado, que representaria sonho ou tempo passado.

Quanto ao espaço externo, o do hiato, podemos apontar para o que teria acontecido antes do primeiro e do segundo quadrinho. No primeiro, Mafalda revela gostar da chegada da primavera, pois, no inverno, estação anterior, por causa do frio, as crianças permanecem durante a maior parte do tempo em ambientes fechados, como dentro de casa, da escola, etc.

No segundo, observamos que o idoso também gosta da primavera, pois significa que sobreviveu ao inverno, estação mais fria do ano e que, conseqüentemente, provoca nos idosos maiores complicações de saúde e, em muitos casos, sua morte.

No espaço interno dos quadrinhos, podemos observar, quanto aos personagens, que pertencem a duas gerações de idades extremas: infância e terceira idade. As imagens que vemos são característica dessas idades. Mafalda usa um laço de fita no cabelo e sapato aberto, um vestido estampado, combinando com a alegria que sente, bem como com a estação, sua roupa é mais leve se comparada à dos dois idosos, já que, entrando no “clima” da nova estação, precisa correr, pular, se movimentar, atitude típica de criança. Por sua vez, os idosos, por não conseguirem manter o corpo em constante movimento como uma criança, pois não possuem mais uma boa circulação sanguínea, sentem mais frio e precisam vestir mais roupas para aquecer o corpo.

Além disso, no primeiro quadrinho o rosto de Mafalda parece transmitir alegria, sentimento expresso também pela postura do corpo da menina, a qual caminha a passos largos, de braços abertos, para recepcionar a nova estação. Sua roupa e expressão formam um conjunto coerente, denotando alguém que se arrumou para um momento especial. Diferentemente do primeiro quadrinho, no segundo e terceiro, Mafalda transparece atenção e preocupação, o que podemos verificar na expressão do seu rosto e na postura do corpo.

Ao contrário de Mafalda, que oscila de comportamento do início ao final, como é próprio de criança, os idosos, expressam certa felicidade, o que percebemos pela expressão do rosto deles, pois têm esperança de viver mais um certo tempo. Um deles, o mais curvado, usa roupas de cor escura e utiliza uma bengala como apoio para se manter em pé e caminhar. Ambos usam roupas discretas, padrão de homens, cachecol e óculos de lente e um usa uma boina. Pela postura do corpo, podemos observar que os dois idosos transparecem alegria, mas não tão intensa quanto a de Mafalda, pela pose que fazem na cena narrativa: um com os braços apoiados para trás e o outro de mãos sobrepostas apoiadas na bengala.

Assim, a composição dos personagens dessa tira carrega uma gama de informações que seguem um modelo estereotipado na apresentação do que é típico tanto da criança quanto dos idosos.

Também no espaço interno dos quadrinhos encontramos os balões, elemento essencial na definição desse gênero. Nas duas primeiras vinhetas, os balões são de fala, o mais utilizado nas tiras, ao passo que na terceira e última vinheta há um balão do pensamento. No primeiro quadrinho a letra se destaca, apresentando-se em tamanho maior se comparada com as

demais, denotando certa euforia da personagem Mafalda com relação ao início da estação das flores.

Sabemos que, além do espaço, o tempo é característica importante para o gênero tira. Na tira analisada, a passagem do tempo é marcada pelos seis aspectos apontados por Cagnin (1975) já mencionados no primeiro capítulo.

A sequência temporal do primeiro ao terceiro quadrinho acontece observando um antes e depois entre eles. Podemos perceber uma passagem de tempo curta, pois Mafalda, caminhando, como aparece no primeiro quadrinho, ao se aproximar dos velhinhos escuta-lhes a conversa e, de modo um pouco mais lento, reflexiva, continua o seu caminho. Como complemento, citamos o tempo da narração e o tempo de leitura, ambos breves por se apresentarem em balões com frases curtas, contendo somente de quatro a seis palavras. Se a narração é curta, conseqüentemente, o tempo de leitura, também o é.

A época ou momento histórico, além de estar expresso na linguagem verbal, pela palavra “primavera”, também se evidencia pela linguagem não verbal, a qual se constitui de um ambiente externo natural harmonioso, com flores, borboletas, passarinhos, vegetação bem florescida, típicos da estação. Assim, o aspecto meteorológico, geralmente marcado pelo clima, também fica claro, pois, uma vez definida a estação do ano – primavera – , sabemos que a temperatura é agradável tanto para crianças como para velhinhos saírem de casa. O aspecto astronômico é caracterizado pelo período do dia, manhã ou tarde; no caso, é dia.

A matéria cômica da tira se dá pela dupla interpretação apresentada a partir do desencadeamento da incongruência. Segundo Possenti (1998, p. 56), “todo efeito de humor é decorrente de que o enunciado do primeiro interlocutor tem um foco e a resposta é dada como se ele tivesse um outro”. No caso, o humor se instaura na medida em que Mafalda percebe que dizia trivialidades, ou seja, pensar que mais uma primavera chegou para brincar, enquanto a chegada dessa estação para os velhinhos significa condições de mais um tempo de vida. Essa conclusão causa o efeito de humor na medida em que a menina percebe que vida é algo bem mais sério, mais importante do que brincar, uma percepção com um grau de maturidade elevado para uma criança.

3.1.2 Análise enunciativa do texto 1

A palavra em destaque na tira é “primavera”. Dessa forma, encaminhamos a primeira parte da análise direcionando o foco para isso.

Mafalda, sendo uma menina de aproximadamente 6 anos, institui a categoria de pessoa quando se apropria da língua e diz “Graças a Deus, chegou a primavera”. É nesse colocar a língua em funcionamento que temos a enunciação e, com base nisso, construímos sentidos com as palavras em relação. Neste caso, é o sentido de primavera. Crianças nesta idade adoram brincar ao ar livre e, dessa forma, o sentido enunciativo que designa a primavera é diferente do sentido comum, dicionarizado, que a palavra tem. A primavera, para Mafalda, significa tempo de alegria, pois pode brincar e aproveitar a vida do jeito que a criança gosta, ou seja, ao contrário de ficar sozinha ou de brincar somente em ambientes fechados, pode ter contato com outras crianças, com a natureza, que está florida e despede-se do frio do inverno. Isso é que dá sentido à sua vida; portanto, no enunciado “Graças a Deus, chegou a Primavera!”, primavera significa brincar.

Da mesma forma, o velhinho, ao usar a língua, colocando-a em funcionamento, expressa seu sentimento de alívio por ter chegado à primavera, ou seja, ele também constrói, pela categoria de pessoa, o sentido enunciativo de primavera. Para ele, primavera, vinda depois do inverno, no qual são mais altos os índices de morte em razão de doenças provocadas ou agravadas pelo frio, também é motivo de alegria, porém, por ter expectativa de mais um tempo de vida, talvez até o próximo inverno. Isso é que dá sentido à sua vida; portanto, no enunciado “Graças a Deus, cheguei à primavera”, primavera significa expectativa de vida. Recorrendo a Benveniste vemos que “a temporalidade é um quadro inato do pensamento. Ela é produzida, na verdade, na e pela enunciação.” (1989, p. 85). Da enunciação se instaura a categoria do presente, e desta, nasce a categoria de tempo. Dessa forma, encontramos a categoria de tempo no enunciado instituída na e pela fala do velhinho e de Mafalda também, pois passou mais uma estação, o que significa, para ele, que sobreviverá por mais tempo e, para ela, que aproveitará intensamente a nova estação. Há também a ideia de tempo, pois para o velhinho passou mais uma estação fria, à qual ele sobreviveu, ou seja, espera ter mais um pouco de vida, ao passo que para a menina a expectativa é de viver várias outras primaveras.

Ambos falam da primavera, a qual constitui a não pessoa *ele*, que, de acordo com a teoria de Benveniste, pertence à sintaxe da língua e é considerado como não pessoa, por não

participar da instância do discurso, uma vez que não pode se apropriar da língua e colocá-la em funcionamento. Se isso acontecer, temos a categoria de pessoa *eu*.

Analisando o sentido constante no dicionário, encontramos a seguinte referência para a palavra primavera: “Estação do ano que sucede ao inverno e antecede o verão” (FERREIRA, 2008, p. 397), que corresponde ao que Benveniste chama de “nível semiótico” da língua. O enunciado do texto em análise é o responsável por dar aos termos o seu nível semântico e colocá-los no discurso, assumindo um sentido. É assim que temos a instância da língua-discurso. Em Benveniste esclarecemos essa afirmação: “Do sentido semiótico ao semântico há uma mudança radical de perspectiva [...] a semiótica se caracteriza como uma propriedade da língua; a semântica resulta da atividade do locutor que coloca a língua em ação.” (1989, p. 229). Isso significa que, a princípio, a primavera como estação do ano é a mesma, mas o sentido de primavera é dado pela categoria de pessoa *eu* em cada enunciado, de acordo com as características do locutor, principalmente em razão das suas idades, pois cada um fala da sua própria primavera.

Assim, o *status* linguístico da *pessoa* é o que define a enunciação, pois o sentido de cada enunciação contendo *eu* é único em razão de cada instância de discurso também ser única. Como podemos perceber, o tópico não é mais o *eu*, mas, sim, como esse *eu* dá o sentido de primavera; o *tu* se constrói no texto dependendo da cena narrativa de cada vinheta.

No primeiro quadrinho o *eu*, Mafalda, fala para o *tu*, que é o leitor, já que não há marca linguística verbal, em balão, nem não verbal, por imagem. *Eu* e *tu*, a princípio signos vazios, tornam-se plenos na instância do discurso. Assim, estabelecem uma correlação de subjetividade, *eu*, Mafalda, que, ao apropriar-se da língua, é locutor, e *tu*, leitor, a quem Mafalda se dirige. Lembramos que tal categoria de pessoa, o *eu*, se constrói pelas marcas linguísticas de Mafalda, que constitui no primeiro quadrinho um *eu* criança. Complementando tal observação, lembramos que, em relação à correlação de subjetividade na oposição *eu-tu*, o *eu* é transcendente a *tu*, pois somente *eu* é interior ao enunciado e *tu* é exterior, indicando que somente *eu* é a pessoa subjetiva realmente.

Percebemos isso neste primeiro quadrinho, onde fica evidente que somente *eu* Mafalda se apropria do discurso; o *tu*, mesmo não aparecendo, completa a unicidade entre *eu-tu*, mas não fortalece a inversibilidade entre a relação *eu-tu*, prevista na correlação de personalidade. O *tu*, sendo leitor, não se inverte em *eu*, tendo em vista que não se pronuncia na tira, a qual possui um hiato, próprio da sua estrutura, que conduz a sequência narrativa. Assim, ressaltamos que o *tu*, mesmo não respondendo a Mafalda, pode se fazer *eu* e responder

a outros *tus*, não nesta situação discursiva, mas em outra que trate o tema da tira, porém será uma outra enunciação.

Assim, a correlação de personalidade que separa a pessoa da não pessoa se estabelece pela tríade *eu* (Mafalda) - *tu* (leitor) x *ele* (primavera). Recorrendo a Benveniste, lembramos que a particularidade da terceira pessoa se define por ser “a única pela qual uma coisa é predicada verbalmente”. (BENVENISTE, 1988, p. 253). Nesse caso, como já comentado, Mafalda fala da sua satisfação pela chegada da primavera.

No segundo quadrinho, o *eu* é o senhor curvado que se apoia na bengala, ao qual chamamos de “velhinho”, como vemos pela imagem e, sobretudo, pelo balão de fala em sua direção, que institui o outro senhor próximo a ele, ao qual chamamos de “senhor”, como o *tu*, percebido pela imagem não verbal. Da mesma forma que, no primeiro quadrinho, *eu* e *tu*, signos plenos na instância do discurso, estabelecem uma correlação de subjetividade, o locutor, senhor de bengala, institui como *tu* o outro senhor. Aqui também o *eu* é transcendente a *tu*, pois o senhor, não falando ao velhinho, não se torna *eu*, permanecendo como *eu* somente este, que é realmente a única pessoa subjetiva.

Lembramos que o *tu* ao qual o *eu* se dirige é cada vez único; mesmo não falando, da mesma forma que sinaliza a característica de unicidade, o *tu* marca a característica de inversibilidade, pela presença percebida somente pela linguagem não verbal, que, estando numa situação muito parecida com a do locutor, inverte-se em *eu*, mesmo não falando. Lembrando que o *tu* ao qual o *eu* se dirige é cada vez único, o *tu*, mesmo não falando, marca a característica de unicidade. Contudo, nesta vinheta, como o *tu* não se inverte em *eu* no discurso, não percebemos a possibilidade de inversibilidade. Ressaltamos que não percebemos isso na tira porque o senhor não fala, só observa, mas, por ser um *tu*, ele é potencialmente um *eu*. Mafalda também pode ser definida como *tu* nesta cena narrativa, pois, ouvindo o desabafo do velhinho, ao contrário do senhor, que seria o *tu* da cena, expressa sua reflexão no quadrinho seguinte, ou seja, apropria-se da língua e enuncia-se.

Quanto à relação de personalidade, neste segundo quadrinho podemos representá-la da seguinte forma: *eu* (velhinho) – *tu* (senhor) x *ele* (primavera). Nesse sentido, o velhinho fala da sua satisfação e alívio por chegar à primavera.

No terceiro quadrinho o *eu*, Mafalda, fala para o *tu*, que é novamente o leitor, já que não aparece verbalmente, nem em imagem. Assim, estabelecem-se na correlação de subjetividade *eu* (Mafalda) x *tu* (leitor). Desta vez, o *eu* se constrói pelas marcas linguísticas de Mafalda, que constitui um *eu* adulto, pois, pelo enunciado “E eu dizendo trivialidades”, percebemos que uma criança, pela falta de experiência de vida, maturidade e vocabulário

restrito, não diria isso. Complementando, na oposição *eu-tu* vemos, novamente, que o *eu* é transcendente a *tu*, pois somente *eu* é interior ao enunciado e *tu* é exterior, indicando que somente *eu* se assume como pessoa subjetiva, ou seja, somente *eu* Mafalda se apropria do discurso; quanto ao *tu* – instituído por Mafalda –, mesmo não aparecendo, completa a unicidade entre *eu-tu*, mas *tu*, sendo leitor, não se transforma em *eu*, pois não se expressa explicitamente, nesta situação.

Nesse sentido, a correlação de personalidade que separa a pessoa da não-pessoa estabelece-se pela tríade *eu* (Mafalda) - *tu* (leitor) x *ele* (trivialidades). É possível fazer a leitura de que o locutor recorreu ao inventário de palavras da língua para selecionar aquela que melhor representa a ideia que quer repassar ao leitor. Assim, o enunciado “E eu dizendo trivialidades” indica a subjetividade, que, no caso, é o desejo do autor da tira de expor o direcionamento de sentido para a última vinheta, a qual revela incongruência, dando o efeito de humor próprio do gênero tira. Para isso, usa a língua, de onde retira o material linguístico, que passa a fazer sentido no funcionamento da linguagem, evidenciando que, ao usar a linguagem, deixa-se o domínio da língua para encontrar o domínio do discurso.

Além de tratarmos da categoria de pessoa, verificamos em Benveniste (1989) a classificação atribuída ao aspecto tempo, a qual estabelece que o tempo crônico envolve a sequência dos acontecimentos. “Todas as sociedades humanas elegeram um cômputo ou uma divisão do tempo crônico baseada na recorrência de fenômenos naturais: alternância do dia e da noite, trajeto visível do sol, fases da lua, movimentos das marés, estações do clima e da vegetação, etc.” (BENVENISTE, 1989, p. 72). Nesta tira ressaltamos “primavera” como indicativo de tempo crônico. Sabemos que o tempo linguístico define e se organiza como função do discurso. Assim, chegar a esta primavera indica uma transferência do tempo linguístico ao tempo crônico, dada a importância particular do sentido de primavera assumido pelos personagens.

Além disso, de acordo com Benveniste (1989, p. 85), a língua conceitua tempo de modo distinto: “a temporalidade é um quadro inato do pensamento. Ela é produzida na e pela enunciação”. Nos enunciados dos dois primeiros quadrinhos – “Graças a Deus, chegou a primavera” e “Graças a Deus cheguei à primavera” – as formas verbais “chegou” e “cheguei”, mesmo estando conjugadas no tempo passado, remetem ao presente, direcionando para o futuro. No caso de Mafalda, referem-se a dois modos de futuro: um próximo, pois o que interessa a ela, sendo uma criança que não tem capacidade para pensar num futuro distante, é aproveitar esta primavera para brincar; outro distante, pois inferimos que, por ser uma criança, viverá várias primaveras. Igualmente, para o velhinho, o futuro refere-se a dois modos: um

próximo, o qual tem mais chance de usufruir, e um distante e incerto, tendo em vista que serão poucas as primaveras que conseguirá viver em razão de sua pouca expectativa de vida.

A forma verbal do terceiro quadrinho, “dizendo”, evidencia um tempo de continuidade pelo verbo no gerúndio, remetendo também a um agora. “Da enunciação procede a instauração da categoria do presente, e da categoria do presente nasce a categoria do tempo” (BENVENISTE, 1989, p. 85). No enunciado “E eu dizendo trivialidades”, além de reconhecermos a fala de Mafalda como um *eu*-adulto, como já comentado, depreendemos a ideia de que ela continuará fazendo suas observações e apontamentos a partir do seu *eu*.

Complementando a noção de tempo desta tira, ao dar “graças a Deus”, ambos os personagens, Mafalda e o velhinho, indicam a concepção de Deus como a existência do sempre, remetendo do presente ao passado e do presente ao futuro, já que é a criatura espiritual suprema, que os acompanhará sempre. Ambos agradecem a Deus colocando-o como responsável por estarem vivendo na primavera. Ao contrário do velhinho que já viveu muitas primaveras no passado, restando-lhe poucas para o futuro, Mafalda ainda viverá muitas primaveras no futuro.

O espaço linguístico ordenado pela categoria de pessoa situa o ambiente pela expressão “primavera”, fundamentando as oposições espaciais da língua. Para Benveniste (1988, p. 280), “o essencial é, portanto, a relação entre o indicador de (pessoa, de tempo, de lugar, etc...) e a presente instância do discurso”. Na tira, a expressão “primavera” define o espaço em relação ao *eu/tu* e à “não pessoa”, caracterizando-se como fator de intersubjetividade. Tal aspecto não se configura como espaço físico, mas como aquele onde se desenrola a cena enunciativa, comportando suas demarcações e limites próprios, porque marcam o espaço interno e externo da enunciação.

Ao longo das três vinhetas da tira há harmonia entre o texto verbal e não verbal diferenciando o sentido de primavera sempre a partir do *eu*, em conjunto com o agora e o aqui. O primeiro quadrinho, sendo maior e estampando a primavera num desenho detalhado, combina-se com o tamanho do entusiasmo de Mafalda, igualmente grande. Destacando os idosos sem panorama primaveril no segundo quadrinho, mostra-se que o entusiasmo em razão da primavera diminui, o que é reforçado pelas dimensões do quadrinho, que também diminuem. O terceiro quadrinho, enfocando a imagem para Mafalda e sua reflexão, é menor que os anteriores, reduzindo a êxtase denotada, a princípio, ao sentido de primavera.

Dessa forma, verificamos que a categoria de pessoa instituída no discurso conduz a que a palavra “primavera” ganhe um sentido só possível numa situação discursiva como essa.

O *eu* só é esse em razão de seu movimento ao colocar a língua em funcionamento e instituir um *tu* para seu discurso.

Texto 2



3.2 Análise 2

3.2.1 Descrição do texto

Nesta segunda tira observamos três vinhetas em formato quadrado, apresentadas em justaposição horizontal, as quais diferem no tamanho, o que podemos atribuir ao conteúdo de cada uma. A primeira é a menor, o que se explica pela situação de dúvida e curiosidade do pai, que, ao ouvir a canção de Mafalda, fica em dúvida e curioso por saber o que realmente estaria acontecendo. A segunda é a maior em razão do entusiasmo do pai por pensar que a filha brincava com bonecas; no entanto, ao se aproximar, já encontra indícios do esclarecimento da dúvida. A terceira, de tamanho intermediário, mostra a posição firme de Mafalda em querer brincar de governo.

A linha demarcatória, sendo reta, indica que a cena narrativa acontece no momento presente, descartando a ideia de sonho ou tempo passado.

O hiato, o qual aponta para antecedentes implícitos, indica que o leitor deve se lembrar do desejo de Mafalda de querer ser presidente do seu grupo de amigos, além da postura do pai diante da precoce e consciente noção de mundo da filha, que o preocupa. O pai, ao ouvir a menina cantar uma canção de ninar, pensa que o interesse de Mafalda mudou de foco, ou seja, ao invés de brincar de governo, ela brincaria de boneca, bem mais próprio de uma criança de

sua idade. Isso o deixaria muito contente, pois não gosta, ou muitas vezes se sente impotente para responder às suas críticas perguntas, ou, ainda, se surpreende com as suas maduras conclusões.

Passando ao espaço interno dos quadrinhos, observamos os personagens. O pai, como corretor de seguros, apresenta-se usando sapatos, calça social, camisa e gravata, o que, provavelmente, se completará com o casaco, compondo o vestuário masculino clássico e distinto daquele de um homem de negócios. Por sua vez, Mafalda usa vestido de menina, sapatos e laço de fita nos cabelos, seu traje habitual. Ambos se assumem como personagens estereotipados.

Falando de cada personagem, observamos que no primeiro quadrinho a expressão do rosto do pai é de satisfação e está enfocada na vinheta. Ele aparece feliz no segundo quadrinho, o que percebemos pela expressão facial e pela postura corporal por estar caminhando, de forma leve (parecendo estar aliviado), com os braços soltos ao longo do corpo, em direção à filha. Já, no terceiro quadrinho, sua expressão muda, pois seu rosto demonstra surpresa e preocupação, e a postura do corpo é inclinada para escutar a explicação de Mafalda, transmitindo ideia de maior tensão.

Enquadrando a atenção em Mafalda nas duas vinhetas em que aparece, vemos que seu rosto e postura corporal não se modificam, tendo em vista que, adotando o cuidado do berço, ela demonstra preocupação em querer desempenhar bem a sua função protetora. Além disso, levando a mão para perto da boca, faz sinal ao pai com o dedo indicador, pedindo-lhe silêncio.

Nesta tira, os balões são de fala. No primeiro quadrinho o balão contém letra de forma (maiúsculas), em negrito e em tamanho maior, se comparada com a dos demais quadrinhos, para dar destaque à canção de ninar, a qual desencadeia a situação narrativa. Além da letra, bem conhecida, notas musicais acompanham o balão, reforçando que a escrita é mesmo de uma canção.

Além do espaço, citamos aspectos do tempo, segundo Cagnin (1975). O primeiro é a sequência temporal de um antes e um depois que acontece entre os quadrinhos, sendo o antes do primeiro quadrinho o implícito, já mencionado anteriormente, e o depois do terceiro quadrinho, a postura do pai e de Mafalda a partir da última cena. O segundo é a época histórica que podemos observar a partir do cenário, no qual observamos o pai se vestindo para mais uma jornada, mais um dia útil de trabalho. O terceiro é o recurso astronômico, que nessa tira é marcado pelo dia e, provavelmente, pelo período da manhã. O quarto é o recurso meteorológico, o qual, pelas vestes dos personagens, é percebido como um clima ameno, ou seja, nem muito frio, nem muito quente. O quinto e o sexto aspectos são o tempo da narração

e o tempo de leitura, ambos breves em virtude de a narração estender-se do momento da dúvida do pai, no primeiro quadrinho, até a obtenção da certeza, no último. Além disso, por ter três vinhetas e balões com frases curtas, de quatro a oito palavras, o tempo da narração é menos extenso, levando a um tempo de leitura também curto pela relação direta estabelecida entre tais aspectos.

3.2.2 Análise enunciativa do texto 2

Na análise desta tira, destacamos a categoria de pessoa de Mafalda. A princípio, a menina parece estar agindo como uma criança de seis anos mesmo. Todavia, uma mescla de atitudes desmentem tal perfil, pois, ao mesmo tempo em que embala o berço, ao falar de governo, ela extrapola o nível de conhecimento de uma criança.

Segundo Benveniste (1988), “eu designa aquele que fala e implica ao mesmo tempo um enunciado sobre o *eu*: dizendo *eu* não posso deixar de falar de mim”. (p. 250). A categoria de pessoa em Mafalda, neste caso, mostra-se a princípio como um *eu*-criança e, depois, como um *eu*-adulto. Assim, é sobretudo a partir da categoria de pessoa que se definem as marcas linguísticas que dão sentido à tira.

No primeiro quadrinho, o pai ouve a canção entoada por Mafalda. Então o *eu*, Mafalda, mesmo que cante para quem está no berço, atinge o pai, que se institui como *tu*, e assim a correlação de subjetividade se estabelece. Mafalda assume o seu *eu*-criança ao relacionarmos o enunciado-canção à brincadeira de bonecas, comum às meninas. Tal *eu* é a pessoa subjetiva, pois, quanto à correlação de subjetividade, “eu se refere ao ato de discurso individual no qual é pronunciado e lhe designa o locutor” (BENVENISTE, 1988, p. 288); por sua vez, o *tu* se define como parceiro do *eu*, complementando a unicidade entre *eu-tu*.

A correlação de personalidade neste primeiro quadrinho se estabelece com *eu* (Mafalda) – *tu* (pai) x *ele* (brincar de fazer dormir um suposto bebê). Ao mesmo tempo em que evidencia uma brincadeira de criança, sua atitude demonstra a afetividade. No enunciado “Dorme, nenêêê dorme meu amooor”, as expressões “nenêêê e amooor”, entoadas com destaque na música pela repetição das letras sugerem que o nenê deve ser tratado com amor.

No segundo quadrinho, o fato da inversibilidade entre a relação de pessoa *eu-tu* se estabelece, pois o *tu*, anterior, no caso o pai, nesta cena, se institui como *eu*. Constatamos isso ao observar a linguagem não verbal, bem como o balão direcionado para ele. Mafalda,

assinalando a correlação de subjetividade, assume-se a princípio como *tu*, no momento em que o pai ocupa o lugar de *eu* na categoria de pessoa, mas logo em seguida já é o *eu*, como vemos pela sua resposta à pergunta do pai, caracterizando mais uma vez a inversibilidade de *eu-tu*.

A tríade da relação de personalidade estabelece-se por *eu* (pai), *tu* (Mafalda) x *ele* (brincar de ser presidente). Ao perguntar “Então... não é mais presidente, Mafalda?”, o pai espera uma resposta que concorde com sua suposição, já que a criança muda de idéia rapidamente. Em Benveniste (1989, p. 86), “a interrogação é uma enunciação construída para suscitar uma resposta por um processo linguístico que é ao mesmo tempo um processo de comportamento com dupla entrada”. Esse processo possui um valor intersubjetivo, o qual demonstra que a categoria de pessoa convoca um *tu* para dar uma resposta. Dispondo da interrogação, um dos recursos que derivam da enunciação, o pai é o enunciador, que se serve da língua para influenciar de algum modo o comportamento do alocutário, Mafalda. Contudo, neste caso tal tentativa não é válida, como verificamos pelo enunciado “CCCHHHTT! Claro que sim!”. A princípio, a onomatopeia “CCCHHHTT” conduz a que o pai pense que ela está brincando e que o leitor entenda a atitude dela em não querer acordar o suposto bebê. Por meio dessa marca do texto e da imagem há a formação de um entendimento único. Contudo, com interjeição “claro”, que significa “certamente”, a personagem ratifica sua posição.

No terceiro quadrinho, Mafalda é o *eu* que fala para o *tu*, o pai. O *eu*-adulto de Mafalda agora se constitui pelas marcas linguísticas do enunciado “Aqui estão dormindo todos os projetos de governo!”, em que se mostra suficientemente conhecedora de política ao afirmar que os projetos governamentais estão paralisados. Não é, pois, num discurso comum para uma criança de apenas seis anos. E o pai, mesmo não respondendo, é notado pela imagem não verbal. Assim, o *eu* transcende o *tu*, firmando-se realmente como a única pessoa subjetiva.

Podemos formar a tríade da correlação de personalidade como *eu* (Mafalda), *tu* (o pai) e *ele* (projetos de governo). Compreendemos também o enunciado deste terceiro quadrinho recorrendo à linguagem não verbal. Na postura aqui adotada, uma leitura possível a ser feita é a de que assim como o berço é um lugar seguro para um bebê permanecer, onde ele dorme, brinca, é estimulado, sendo preservado dos perigos, o governo deveria assumir a responsabilidade de assegurar o desenvolvimento de seus projetos para evitar o acontecimento de situações desagradáveis e escandalosas de corrupção, as quais afetam diretamente a vida social nacional.

Em relação ao tempo, as formas verbais “dorme”, “é”, do primeiro e segundo quadrinhos, estão no tempo presente e indicam a noção do agora. Segundo Benveniste (1989, p. 75), “esse presente é reinventado a cada vez que um homem fala, porque é literalmente, um momento novo, ainda não vivido”. Na brincadeira, imitando a vida real, canta-se para fazer um bebê dormir, momento que cada vez é novo. Assim, numa dessas repetições o pai de Mafalda escutou a canção que dá início à tira. À continuidade desses acontecimentos denomina-se “tempo”, que para Benveniste (1989, p. 71) é o “tempo crônico, o tempo dos acontecimentos, o qual engloba também nossa própria vida como sequência de acontecimentos”. O tempo que vivemos corre, passa correndo, sem fim e sem retorno; por isso, esse tempo presente remete à noção do agora, pois não conseguimos retornar ao passado.

Complementando, a forma verbal “estão dormindo”, do terceiro quadrinho, expressa um tempo de continuidade, determinado pelo verbo no gerúndio, mas que, pelo sentido do verbo, quer dizer que os projetos governamentais não estão se concretizando. Essa ideia reforça a noção do tempo presente, do agora.

Assim como o tempo, o espaço organiza-se a partir do *eu*: “Aqui e agora delimitam a instância espacial e temporal coextensiva e contemporânea da presente instância de discurso que contém eu.” (BENVENISTE, 1988, p. 279). O advérbio de lugar “aqui”, do terceiro quadrinho, percebido pela fala de Mafalda, linguagem verbal e apontado por ela, visto pela linguagem não verbal, refere-se ao berço, o qual remete ao lugar do início da vida humana. Tanto o bebê quanto os projetos de governo precisam de muito zelo, porque, assim como uma criança é o futuro da humanidade, os projetos de governo são as ações que encaminham o futuro das populações. Logo, bons projetos garantem bom futuro e devem estar num lugar seguro e possível de ser “cuidado”.

Cabe aqui uma leitura mais detalhada sobre o lugar em destaque nesta tira, o berço, no qual Mafalda guarda ou zela pelos projetos de governo. Isso nos remete à ideia de que o bebê, além de ser planejado pela família para receber um acompanhamento digno, precisa dormir para ter um desenvolvimento íntegro, que envolve os aspectos emocional, físico, social, psicomotor... Da mesma forma, os projetos de governo precisam ser bem planejados para que o investimento a eles destinado valha a pena e se atinjam os melhoramentos sociais igualmente de forma íntegra, englobando várias áreas, como saúde, educação, saneamento... O balanço do berço deve ser de um “vaivém” moderado para fazer o bebê dormir; também o governo deve fazer um balanço moderado para efetuar os investimentos, que são constituídos de um “vaivém”, ou seja, o dinheiro da população “vai” para o governo por meio de impostos e deveria retornar a ela num movimento contrário de “vem”, por meio de obras sociais que a

beneficiem. Na tira, berço é lugar, espaço, que representa onde isso pode acontecer. Assim, observamos que a carga semântica de berço, aqui, ultrapassa seu sentido usual. Esse outro sentido construído pelo léxico “berço” só é possível em dada situação discursiva, como a da tira em análise. O sentido produzido nessas palavras da Mafalda institui um espaço onde isso é possível de ser realizado.

A relação entre o autor da tira a quem instituímos *eu* e o leitor *tu* se encontra na língua pelo ato da produção do discurso. Evidencia-se que *eu*, nesta tira, revela sua subjetividade ao querer repassar ao leitor a concepção de que Mafalda, na brincadeira, faz de conta que cuida de um suposto bebê, que, na verdade, são os projetos de governo. O governo faz de conta que cuida dos seus projetos, mas, na verdade, cuida para continuar garantindo o bem-estar das pessoas de elite. Constatamos isso por meio das marcas de espaço, tempo e, principalmente, de pessoa, que, indissociadas, constituem a enunciação.

Texto 3



3.3 Análise 3

3.3.1 Descrição do texto

A terceira tira que analisamos contém quatro vinhetas, justapostas na posição horizontal e em tamanho padronizado, com exceção da terceira, que é um pouco menor que as demais. A cena narrativa acontece no momento presente, de acordo com o contorno em linha reta da linha demarcatória.

A partir do espaço externo, o do hiato, pode-se inferir que no primeiro quadrinho Mafalda, por conhecer o costume de cobrança de Manolito, recusa-se a aceitar o caramelo

oferecido por ele. No segundo quadrinho, a mãe, por não conhecer esse costume, incentiva Mafalda a aceitar o caramelo.

Analisando o espaço interno dos quadrinhos, podemos observar que os personagens pertencem a duas gerações. Na faixa etária infantil Mafalda e Manolito e, na adulta, a mãe de Mafalda. Ambas se assumem como personagens estereotipados de acordo com suas vestes. A menina usa laço de fita no cabelo, vestido e sapatos; a mãe, tiara, blusa feminina, colar, saia e sapatos de salto, típicos de mulher. Já, Manolito, por ser criança, da cintura pra baixo usa bermuda, meia e sapato próprio de um menino e, da cintura pra cima, camisa e casaco, próprios de um homem, o que condiz com seu jeito precoce de ser, pois é um menino com tendência a ver o mundo pela ótica do comércio, em razão do exemplo paterno.

Enfocando a atenção em cada um dos personagens, vemos que no primeiro quadrinho Manolito, ao oferecer o caramelo para Mafalda, estende o braço e apresenta uma expressão facial séria, ao passo que nos demais quadrinhos, e principalmente no último, o garoto mostra-se mais satisfeito. Quanto a Mafalda, no primeiro quadrinho, percebemos que se encontra preocupada e com receio de aceitar o caramelo, o que depreendemos pela expressão do rosto e pelo gesto estender o braço no sentido de parar a ação alheia. No segundo quadrinho, posicionada de costas, ela ouve com atenção a recomendação da mãe, que tenta convence-la a aceitar o caramelo, ação concretizada no terceiro quadrinho. Nesse quadrinho, sua vontade de comer o caramelo transparece, uma vez que aparece lambendo os lábios e estendendo a mão para pegar o doce da mão do amigo. No quarto quadrinho, deliciando-se com o caramelo, ela faz um alerta à mãe, apontando para ela com o dedo indicador, o que sugere que a mãe deve fazer o que ela está dizendo.

A mãe de Mafalda, no primeiro quadrinho, mostra-se atenta à conversa das duas crianças, direcionando o olhar a elas. No segundo, intervém tentando convencer Mafalda a aceitar o doce de Manolito. No quarto quadrinho, surpresa com a fala de Mafalda, fica estática, com os braços caídos ao longo do corpo, sem saber o que dizer, pois, certamente, não esperava que Manolito usasse o caramelo como forma de se aproveitar de Mafalda.

Nesta tira o enunciado verbal está em balões de fala. Com exceção do último, que contém o pronome pessoal “você” em negrito, não há efeitos especiais gráficos. Destacando tal léxico, Mafalda demonstra seu posicionamento de insubordinação e tenta estabelecer uma relação de igualdade de poder com a mãe.

Além do espaço, citamos o aspecto do tempo, que não aparece claramente em seis itens. A sequência temporal diz respeito a um antes e um depois entre os quadrinhos, considerando o implícito antes do primeiro quadrinho e depois do quarto, que seria a atitude

da mãe diante da situação que acabou de criar ao incentivar Mafalda a aceitar o doce. A época histórica e os recursos astronômico e meteorológico não ficam muito definidos. O que podemos notar é que, provavelmente, o período é de dia, não muito quente nem muito frio, pelas vestes dos personagens. O tempo da narração e o tempo de leitura os quais se constituem no quinto e sexto itens, não são tão breves em razão de a maioria dos quadrinhos conter falas com mais de seis palavras. Embora isso se evidencie, por ser uma tira de quatro vinhetas, segue o padrão de tempo de narração e de leitura curtos.

As características linguísticas da tira no que se refere ao efeito de humor pela incongruência nesta tira se dão pela atitude de ambas as crianças no último quadrinho, o que causa perplexidade à mãe de Mafalda, que não esperava que Manolito anotasse o custo do caramelo para uma cobrança posterior. Esse ato causa efeito de humor, pois de acordo com o senso comum as atitudes da criança são desprovidas de interesses.

3.3.2 Análise enunciativa do texto 3

Com relação a esta tira, enfatizamos a categoria de pessoa das crianças: Mafalda e Manolito. A princípio, na primeira vinheta, a oferta de um caramelo apresenta-se como uma gentileza inocente de criança. Mas isso não se concretiza ao final, quando esse perfil é redirecionado para uma intenção de interesse adulto. Segundo Benveniste (1988, p. 288), “a linguagem está de tal modo organizada que permite a cada locutor apropriar-se da língua toda designando-se como *eu*”. Nesse sentido, é especialmente com base nas marcas linguísticas da categoria de pessoa, definida por um *eu*-adulto e um *eu*-criança, que observamos a construção do sentido da tira em análise.

No primeiro quadrinho, Mafalda recusa a oferta de Manolito dizendo “Não, Manolito. Eu já disse que não”. O léxico “já” indica que ela está repetindo sua fala. Em Benveniste (1989, p. 231), “se o sentido da frase é a ideia que ela exprime, a referência da frase é o estado de coisas que provoca a situação de discurso ou de fato a que ela se reporta e que nós não podemos jamais prever ou fixar”. Assim, se o dito não foi entendido, a repetição é necessária. “Na maior parte dos casos a situação é condição única, cujo conhecimento nada pode suprir. A frase é então cada vez um acontecimento diferente; ela não existe senão no instante em que é proferida e se apaga neste instante; é um acontecimento que desaparece.” (1989, p. 231). A

situação em que Mafalda se encontra obriga-a a dizer novamente o enunciado para enfatizar sua negação.

Essa negação, segundo Benveniste (1989), é uma asserção: “Em seu repertório sintático, como em sua entonação, a asserção visa comunicar uma certeza...” (p. 86). Nesse caso, Mafalda insiste em comunicar a sua recusa a aceitar o caramelo de Manolito.: “[...] é a manifestação mais comum da presença do locutor na enunciação, ela tem mesmo instrumentos específicos que a exprimem ou que a implicam, as palavras *sim* e *não* afirmando positivamente ou negativamente uma proposição” (p. 86). Ao repetir o léxico “não” no início de seu enunciado e no final, a personagem afirma negativamente sua proposição.

Além disso, podemos afirmar que o *eu* de Mafalda se caracteriza como adulto se considerarmos que a menina já adivinhava as segundas intenções do amigo. Sua expressão está direcionada para o menino, que insiste em lhe oferecer o doce, o que vemos pela linguagem verbal e não verbal. *Eu*, Mafalda e *tu*, Manolito estabelecem a correlação de subjetividade. Embora observemos isso, tal correlação é estabelecida também entre *eu*, Mafalda e *tu*, a mãe, que se manifesta no balão de fala do segundo quadrinho. Segundo Benveniste (1988), os pronomes pessoais, ao constituírem o primeiro ponto de apoio para a revelação da subjetividade na linguagem, ocupam importante lugar no estudo da teoria.

Quanto à correlação de personalidade, neste primeiro quadrinho é estabelecida com *eu* (Mafalda) – *tu* (Manolito) x *ele* (caramelo). Além dessa possibilidade, não descartamos a seguinte: *eu* (Mafalda) – *tu* (mãe) x *ele* (caramelo), pela sequência do segundo quadrinho, no qual a mãe se manifesta. Benveniste aborda a língua como comunicação intersubjetiva, significando como resultado da relação *eu-tu-ela*. Segundo sua teoria, *eu* e *tu* constituem a noção de *pessoa*. “A terceira pessoa é a única pela qual uma coisa é predicada verbalmente” (1988, p. 253), porque tem um predicado fora da relação *eu-tu*.

Passando à segunda vinheta, o enunciado “Não seja assim, Mafalda. Aceite o caramelo que o Manolito está oferecendo”, mostra que a mãe de Mafalda, pensando ter entendido a situação, tenta convencer a filha a mudar seu pensamento e, conseqüentemente, sua atitude. Amparados em Benveniste (1989, p. 86), “desde o momento em que o enunciador se serve da língua para influenciar de algum modo o comportamento do alocutário, ele dispõe para este fim de um aparelho de funções”. Assim, a enunciação exerce o comando das formas de influência na instância do discurso. Nesse caso, a mãe atua com seu perfil adulto, materno, numa posição superior, com autoridade, indicando o que se pode fazer ou não. O efeito de sentido proporcionado à Mafalda leva a que ela reaja positivamente, atendendo ao pedido pois aceita o caramelo no terceiro quadrinho.

Assim, a correlação de subjetividade fica estabelecida entre *eu*, mãe e *tu*, Mafalda, há o fato da inversibilidade entre essa relação de pessoa, pois o *tu* anterior, no caso a mãe, estabelece-se como *eu* neste quadrinho em razão de o balão de fala estar em sua direção e da sua imagem em posição um pouco curvada, direcionada para a filha.

A correlação de personalidade, no segundo quadrinho, constitui-se por *eu* (mãe), *tu* (Mafalda) x *ele* (oferta de Manolito). O campo da não pessoa, portanto, é relativo a tudo o que é língua, mas que não é relativo a *eu-tu-aqui- agora*. Nesse caso, a não pessoa desperta interesse em Mafalda. Toda criança gosta de doce e, inclusive, de caramelo fato que se concretiza na vinheta seguida pelo enunciado “Está bem. Aceito”.

No terceiro quadrinho, de tamanho menor se comparado aos demais, reforça-se que a concordância de Mafalda estabelece-se por um *eu*-criança ao obedecer à mãe, a princípio, sem contestar. Contudo, no último quadrinho o *eu*-adulto de Mafalda se mostra, ao dizer: “Mas no fim do mês **você** se entende com ele, tá?”. Quando a menina alerta a mãe de que vai ter de pagar a conta no final do mês, usando o léxico “você”, em negrito, além de marcar a correlação de subjetividade, colocando *eu*, Mafalda e *tu*, mãe reforça que “o ato por meio do qual *eu* se constitui como sujeito constitui *tu*”. (FLORES, 2008, p. 52).

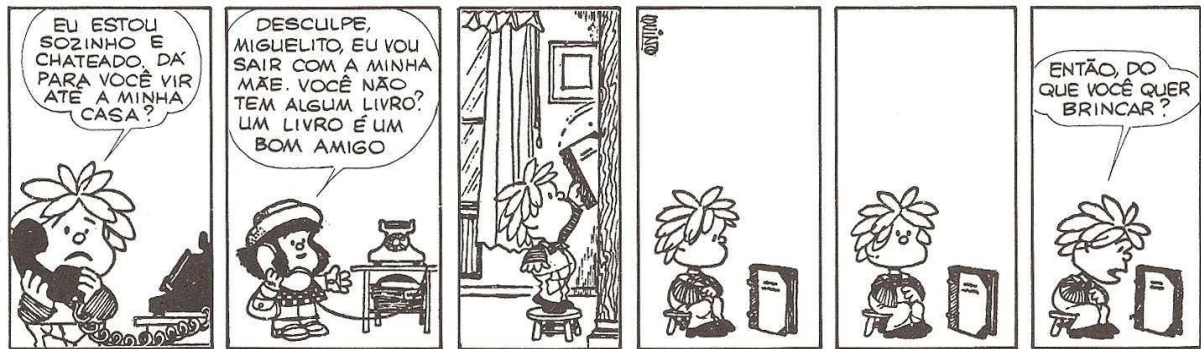
Observamos também que a correlação de personalidade *eu* Mafalda, *tu* (mãe) x *ele* (Manolito) se apresenta também na linguagem não verbal desta última vinheta. Mafalda (*eu*) instaura o *tu* (a mãe), deixando transparecer, pela seleção de palavras feita, que tanto a sua atitude como a de Manolito fogem ao padrão esperado para uma criança de sua idade, e, principalmente, ao esperado pela mãe, que fica surpresa com as ações de ambas as crianças.

Além da categoria de pessoa, em Benveniste vemos que “cada ato é responsável também, pela instauração da noção de espaço-tempo da enunciação”. (FLORES, 2008, p. 53). No último quadrinho, a menina menciona em sua fala a expressão “no final do mês”, que dá um indicativo de tempo crônico, caracterizado por Benveniste como aquele que indica a sequência dos acontecimentos. Quanto ao espaço, além do linguístico, marcado pelos limites da instância do discurso, pode-se inferir que a cena acontece no espaço de casa, em razão da presença da mãe de Mafalda, que assume uma postura de mãe bem presente, por ser dona de casa e não exercer uma profissão fora desse contexto.

O sentido produzido pelo material linguístico da terceira tira, em que o *eu*-adulto de Mafalda e Manolito ficam evidenciados, confirma que “é no uso da língua que um signo tem existência”. (BENVENISTE, 1989, p. 222). Podemos sinalizar que o terceiro quadrinho reforça a itenção do locutor da tira de transmitir ao leitor que o tamanho menor da estrutura da tira se combina com atitudes de gente menor, manifestada pelo *eu*-criança, e que os

quadrinhos maiores se combinam com atitudes de gente grande, manifestadas pelo *eu*-adulto dos personagens.

Texto 4



3.4 Análise 4

3.4.1 Descrição do texto

A ação da narrativa desta quarta tira a ser analisada se constitui em seis vinhetas, justapostas em modelo padrão, sendo as duas primeiras um pouco maiores que as demais. Podemos atribuir a diferença de tamanho no primeiro quadrinho à tomada de iniciativa de Miguelito, que, por ser uma criança pequena, tenta resolver o problema que o afeta, no caso, estar chateado, e no segundo quadrinho, à sugestão mais madura de Mafalda que é ler um livro. O tamanho padronizado e menor das demais sugere a falta de maturidade do menino em entender o sentido da “companhia” do livro.

A linha demarcatória, sendo de contorno reto, indica que a ação narrativa acontece no momento presente, descartando a possibilidade de passado ou sonho o que se apresentaria com contorno tracejado ou ondulado.

Quanto ao hiato que se constitui no espaço externo, apontamos para o implícito dos primeiros quadrinhos. No primeiro, lembramos que Miguelito não gosta de passar despercebido por estar na fase do egocentrismo infantil, em que quando a criança quer atenção exclusiva. No segundo, como Mafalda sempre tenta resolver as situações, de forma madura ela tenta ajudar o amigo.

No espaço interno dos quadrinhos, observamos os personagens. Ambos pertencem à mesma faixa etária, à infância, e se apresentam segundo um modelo estereotipado. O traje que Miguelito usa é próprio de menino e Mafalda, como vai sair com a mãe, está de chapéu e bolsinha a tiracolo. Quanto à aparência física, pela expressão do rosto e do corpo percebemos que o menino não está contente. Seu rosto, enfocado no primeiro quadrinho, parece abatido e seu corpo está encolhido quando está sentado; nos três últimos quadrinhos, além de demonstrar curiosidade, denota tristeza e preocupação. A menina, ao contrário, expressa mais tranquilidade, alegria e segurança, o que tenta passar no diálogo que mantém com Miguelito.

Nem todas as vinhetas apresentam balões para expressar o conteúdo a ser transmitido. A primeira, a segunda e a sexta vinhetas, somente contêm o balão de fala, o mais utilizado nas tiras, sem destaque especial a detalhe; nas demais, da terceira à quinta, contamos com a linguagem não verbal para a compreensão da sequência narrativa. Na terceira vinheta observamos que Miguelito retira um livro da estante, num movimento marcado pela linha cinética, tracejada em curva acima do livro. Isso lembra que, por mais que as imagens da tira sejam desenhadas de forma estática, recursos como o de dar movimento ao corpo dos personagens ou aos objetos sugerem ideia de ação.

Observamos a passagem de tempo, que, de acordo com Cagnin (1975), abrange seis aspectos, no total. Como primeiro aspecto, da primeira à última vinheta acontece um antes e um depois entre elas, contando com o implícito antes do primeiro, já mencionado, e o depois do último quadrinho, que seria a reação ou a percepção de Miguelito de que um livro, por ser um ser inanimado, não irá brincar com ele. Com base no cenário, podemos observar que a época histórica pode ser qualquer dia da semana, tendo em vista que sair com a mãe não requer um dia específico. O recurso astronômico indica que, provavelmente, a ação ocorra no período do dia, porque o menino quer brincar e Mafalda está de saída. O aspecto meteorológico evidencia que não é nem muito calor e nem muito frio, como transparece pelas roupas vestidas pelos personagens. O tempo da narração e o tempo de leitura, embora haja seis vinhetas, podem ser considerados breves por haver um equilíbrio do número de vinhetas e de balões. Assim, mesmo que os balões contenham enunciados um pouco mais extensos – três no total de seis vinhetas –, as outras três, não contendo balão que registre o aspecto linguístico, faz diminuir, um pouco, o prolongamento do tempo ocasionado pelas seis partes desta tira.

Em virtude de sua estrutura narrativa, a tira apresenta no seu desencadeamento a incongruência. Segundo Possenti (1998), na tira um locutor direciona a narrativa para um foco, elaborando o discurso com um sentido diferente daquele do segundo locutor. Na tira,

Mafalda dá um sentido para o léxico livro, mas Miguelito o entende de outra forma. Esse descompasso na maneira como ambas as crianças, que são os locutores, completam o discurso semanticamente causa o efeito de humor.

3.4.2 Análise enunciativa do texto 4

Na análise desta tira novamente enfatizamos a categoria de pessoa de Mafalda. A princípio, observando os signos não verbais dos dois primeiros quadrinhos, temos a noção de estar acontecendo um diálogo entre duas crianças, em nível infantil. Mas isso não ocorre dessa forma, porque Mafalda institui um sentido para livro e o amigo, outro. Assim, cada um coloca um sentido enunciativo para livro, a partir do enunciado “Um livro é um bom amigo” do segundo quadrinho. Segundo Benveniste (1989), “antes da enunciação, a língua não é senão possibilidade da língua” (p. 83). Dessa forma, nossa análise focaliza-se na construção do sentido dos enunciados da tira, na instância do discurso, por elementos da Teoria da Enunciação.

No primeiro quadrinho, Miguelito institui a categoria de pessoa, assumindo-se como *eu* quando fala ao telefone com Mafalda, que é o *tu*. De acordo com Benveniste (1989, p. 84), “a relação *eu-tu* não se produz senão na enunciação: o termo *eu* denotando o indivíduo que profere a enunciação, e o termo *tu*, o indivíduo que aí está presente como alocutário”. Ao falar “Eu estou sozinho e chateado”, o menino pretende convencer a amiga de que está realmente precisando da sua companhia, uma vez que estar sozinho causa chateação. Sua expressão revela a subjetividade que, nesse caso é o desejo do *eu*. As linguagens verbal e não verbal relacionam-se na construção desse sentido, o que pode ser confirmado pela imagem de desolação de Miguelito, bem enfocada na vinheta. Além disso, um detalhe na imagem chama a atenção, o da cor preta do telefone que usa, denotando situação difícil, se comparada à imagem do telefone é usado por Mafalda, de cor branca, revelando tranquilidade.

Pelo enunciado “Dá para você vir até a minha casa?” o menino vale-se da interrogação para obter uma resposta do *tu* (Mafalda). Assim, todo enunciado demanda uma réplica e não pode esquivar-se à influência da resposta antecipada, pois esta é constitutiva do dizer, do enunciado. Concomitantemente à interrogação, o eu está legitimando o conteúdo de sua enunciação. Nesse sentido, Miguelito, por ser uma criança menor que Mafalda, prefere ficar em casa e recebê-la, pois avalia ser mais seguro. Também, podemos perceber que a imagem

de Mafalda, para ele, tem um efeito de sentido de companheira, protetora, o que faz com que ele assuma uma atitude confiante e de respeito para com ela; assim, ele a interroga de forma humilde (“dá para você...”), tentando verificar a possibilidade de seu pedido ser atendido.

Assim, nesta primeira vinheta a correlação de subjetividade acontece entre *eu* (Miguelito) e *tu* (Mafalda) e a correlação de personalidade *eu* (Miguelito) – *tu* (Mafalda) x *ele* (visita).

No segundo quadrinho, Mafalda, que era *tu*, assume o lugar de *eu*. Em Benveniste (1988), a consciência de um *eu* só é possível se experimentada por contraste, opondo-se a *tu*, e assim, de forma recíproca, o que denomina de “polaridade” em que somente o homem pode se dirigir a alguém, denominando-se *eu*, e, então, assumir a posição de seu interlocutor. Dessa forma, estabelece-se a correlação de subjetividade entre *eu* (Mafalda) e *tu* (Miguelito).

A correlação de personalidade fica estabelecida com *eu* (Mafalda) – *tu* (Miguelito) x *ele* (livro). Ao falar “Desculpe, Miguelito, eu vou sair com a minha mãe. Você não tem algum livro? Um livro é um bom amigo”, Mafalda demonstra interesse em justificar que não pode ir até a sua casa e sugere-lhe que leia um livro, o qual será um bom amigo. Destacamos aqui a ideia de amizade, pois a Mafalda se institui como uma boa amiga, já que sugere o livro como um bom amigo. Aqui o livro é a não-pessoa, pois é dele que se fala. O *eu* de Mafalda nesse enunciado se mostra um *eu*-adulto, pois, quando adultos se sentem deprimidos, procuram ajuda também na leitura de livros, inclusive nos de autoajuda. Além disso, o ato de ler é praticado também em momentos de lazer, como entretenimento. Na verdade, Miguelito precisa ocupar o tempo com algo a fazer e, se tivesse mais idade, a sugestão de Mafalda seria muito boa.

A partir do terceiro quadrinho, o diálogo é interrompido e a sequência da história fica por conta da imagem. Por meio da linguagem não verbal do terceiro quadrinho, podemos observar que Miguelito segue o conselho de Mafalda e, com a ajuda de um banquinho, consegue pegar um livro na estante. Contudo, nas duas vinhetas seguintes, ele tenta colocar o livro em pé no chão ao seu lado e, sentado no banquinho, passa a observá-lo.

No sexto quadrinho, observamos pelas linguagens verbal e não verbal o desfecho da narrativa, em que o personagem, não aguentando ficar esperando uma “reação” do livro, que, diferentemente do segundo quadrinho, em que o livro era *ele*, a *não pessoa*, aqui, se torna o *tu* de Miguelito, pergunta: “Então, do que você quer brincar?”. No seu entendimento, como Mafalda tinha lhe dito que um livro seria um bom amigo e amigos servem para brincar, aproveitar o tempo para se divertir, ele pensa que o livro é um ser animado com o qual pode brincar. Dessa forma, o sentido de livro constrói-se por meio das marcas linguísticas da

categoria de pessoa, visto que para Mafalda um livro ser “um bom amigo” significa “leitura proveitosa”, que para Miguelito significa “companheiro para brincar”.

O tempo verbal predominante nesta tira é o presente. Conforme Benveniste (1989, p. 85), “o presente é propriamente a origem do tempo. Ele é esta presença no mundo que somente o ato de enunciação torna possível”. As formas verbais “estou”, “tem” e “quer” exprimem o agora, marcando a temporalidade. A expressão “um livro é um bom amigo” também reforça a ideia do presente, pois se é bom, mesmo que seja um pouco antigo, nunca fica ultrapassado, velho. Mesmo que o tempo físico seja mutável, um livro que seja considerado “bom amigo” é um bem não perecível.

A delimitação do espaço se confere pela visualização da imagem e, além disso, pela expressão “minha casa”, que funciona como fator de intersubjetividade entre o *eu* (Miguelito) e o *tu* (Mafalda), a princípio. É o ponto de referência, “o aqui”, que localiza o espaço do “eu” no momento da enunciação. De acordo com Benveniste (1989, p. 78), “as coisas designadas e organizadas pelo discurso (o locutor, sua posição, seu tempo) não podem ser identificadas senão pelos parceiros da comunicação linguística”

Como podemos perceber, a construção do sentido produzido no texto evidencia o discurso e o domínio da língua encontrada nos dois modos de significação: o semiótico e o semântico. A princípio, o livro, em sua aparência física, em nível semiótico, é o mesmo, mas o sentido que adquire no nível semântico, no enunciado que o entende como um bom amigo, é estabelecido pela categoria de pessoa de Mafalda e Miguelito, pois cada um institui um sentido particular. Na enunciação em Benveniste, consideramos a categoria de pessoa para estabelecer o aspecto semântico dos enunciados da tira analisada.

Texto 5



3.5 Análise 5

3.5.1 Descrição do texto

A quinta tira que vamos analisar possui quatro quadrinhos em formato quadrado, as quais, justapostas na posição horizontal, seguem o modelo padrão da tira. Todos possuem a linha demarcatória em linha reta, o que indica o momento presente da cena narrativa.

Analisando o espaço, verificamos que o externo, o do hiato, identificado como o implícito acontecido antes do primeiro e do segundo quadrinhos, tem possibilidade de ser, para o primeiro quadrinho, ou um encontro marcado no local combinado, numa calçada ou um encontro casual, sem prévia combinação. Além disso, por aparecer somente o pé da pessoa que se aproxima de Mafalda, caminhando na sarjeta, pode-se inferir que é Felipe. Já, para o implícito do segundo quadrinho, é possível dizer que Mafalda sabia que um dente de leite de Felipe estava mole e iria cair em breve.

Ainda quanto ao espaço, passamos ao interno dos quadrinhos. Começando pelos personagens, lembramos que, segundo Eisner (apud RAMOS, 2007, p. 194), a imagem do personagem possui uma gama de informações e que sua aparência física diz muito ao leitor. Nesta tira, ambos os personagens pertencem à primeira fase da vida, a infantil, pois vestem trajes indicativos disto: Felipito, camisa listrada e calça; Mafalda, vestido xadrez. Suas expressões e postura do corpo expressam dúvida e preocupação do início ao fim da tira. Na primeira vinheta, Mafalda permanece calada e parada com os braços ao longo do corpo, observando a aproximação do amigo, cena que se repete na terceira vinheta em que observa o seu afastamento, bem como na última; no segundo quadrinho, colocando a mão junto à boca, expressa espanto e preocupação ao ouvir o desabafo do amigo. Felipito, na expressão do rosto com sobrancelha franzida, um pouco cabisbaixo e com as mãos para trás, confirma seu estado de inquietação.

Além dos personagens, observamos os balões. Segundo Marcuschi (2000), as histórias em quadrinhos realizam-se no meio escrito, mas buscam reproduzir a fala (geralmente conversa informal) nos balões. Na tira há balão de fala no segundo quadrinho e balão de pensamento, no quarto, porém não há nenhum recurso de destaque na parte escrita, com todas as palavras escritas num padrão de tamanho e espessura.

O tempo é outro aspecto importante a ser mencionado. Segundo Andrade (2008), o tempo interfere no processo narrativo dentro de um só quadrinho ou quando se relaciona, de forma sequencial, a outro, sendo elemento essencial nos quadrinhos. Dessa forma, a sequência temporal do primeiro ao quarto quadrinho acontece observando um antes e um depois entre eles, nos quais se constitui num dos seis pontos citados por Cagnin (1975). O segundo ponto elencado é o astronômico, visualizado pela linguagem não verbal, pois as crianças se encontram na rua; logo, é dia. A época ou o momento histórico pode ser percebido acompanhando o aspecto meteorológico, marcado pelo clima, em razão das roupas usadas pelos personagens, que denotam não ser nem muito frio nem muito calor. O tempo da narração e o tempo de leitura são breves, pois somente em dois dos quatro quadrinhos há linguagem verbal nos balões, além de que em todos há poucos detalhes de cenário, o que torna a leitura mais rápida.

Também percebemos nesta tira que os mecanismos que geram o humor se dão através da incongruência. A matéria cômica presta-se a uma dupla interpretação e, por essa razão, produz no espírito humano uma dupla impressão: de lógica e, simultaneamente, de absurdo. Na tira que analisamos o conteúdo do pensamento de Mafalda surpreende, pois, a princípio, uma impressão lógica é de que ela pensaria algo bem relacionado à perda do dente de leite. Todavia, ao contrário, ela revela um pensamento mais profundo, dotado de maturidade, o que causa o efeito de humor típico da tira.

3.5.2 Análise enunciativa do texto 5

Como vimos em Benveniste (1989), o enunciado, sendo proferido pelo locutor, toma forma e serve à construção do sentido. O ato enunciativo não traz consigo somente um locutor, *eu*, mas também a noção do alocutário, *tu*, o que presume uma visão dialógica da língua. De acordo com o autor, “o que em geral caracteriza a enunciação é a acentuação da relação discursiva com o parceiro” (p. 87). Assim, indícios de pessoa, espaço e tempo surgem a partir dessa relação dialógica, destacando-se a categoria de pessoa (*eu* e *tu*).

Na tira, Felipito e Mafalda estão na condição de parceiros, o que entendemos somente na segunda vinheta, pois é a única vez que se encontram mantendo diálogo, o qual percebemos pelas linguagens verbal e não verbal. Dessa forma, a correlação de subjetividade fica estabelecida por *eu*, Felipito e *tu*, Mafalda. Destacamos que nessa relação o *eu* é

transcendente a *tu*, pois somente *eu* é interior ao enunciado, ao passo que *tu* é exterior, indicando que somente *eu* é a pessoa subjetiva realmente.

Notamos isso neste segundo quadrinho quando se evidencia que somente *eu*, Felipito se apropria do discurso; o *tu*, Mafalda, mesmo que indenticado pela imagem, o que completa a unicidade entre *eu-tu*, não fortalece a inversibilidade entre a relação *eu-tu*, prevista na correlação de subjetividade. O *tu*, sendo Mafalda, não se inverte em *eu*, tendo em vista que não se pronuncia na vinheta em análise. Contudo, mesmo que o *tu* (Mafalda) não responda ao amigo, pode se fazer *eu* e responder a outros *tus*, o que ocorre na própria tira, no último quadrinho.

A correlação de personalidade fica estabelecida por *eu* (Felipito) – *tu* (Mafalda) x *ele* (perda do dente de leite). Flores (2008) lembra que, ao contrário de *eu* e *tu*, que são sempre únicos e podem se inverter, *ele* pode ser uma infinidade de sujeitos ou nenhum e é impossível invertê-lo com os dois primeiros. Complementando, para Benveniste (1988) “A terceira pessoa é a única e pela qual uma coisa é predicada verbalmente.” (p. 253). Tudo o que não pertence à *pessoa* recebe como predicado a forma verbal de terceira pessoa.

Na tira temos a instalação da categoria, por meio do segundo quadrinho, em que Felipito se propõe como *eu* dirigindo-se a *tu*, Mafalda, verificável no enunciado “Pronto! Finalmente caiu o tal dente de leite!”. Ao fazer esta afirmação usando a expressão “Pronto!” e “Finalmente”, percebemos a expressão de alívio a respeito da perda do dente, equivalendo a um “até que enfim” o dente caiu. “O tal” que qualifica dente de leite exerce função anafórica, pois retoma o que certamente tenha sido expresso pelo conteúdo de conversas anteriores tanto de amigos quanto de pessoas adultas a respeito do assunto.

Benveniste (1989) salienta que as representações não se definem somente na língua, mas também na cultura. Usa como exemplo a cor, que é um elemento não linguístico: “para nós a cor branca é a cor da luz, da alegria, da juventude. Na China é a cor do luto”. (p. 22). Nesse sentido, destaca a interpretação do sentido no meio cultural. O *eu*, Felipito realiza uma articulação entre sua fala e os costumes advindos do seio de sua cultura, porque é tradição quando cai um dente de leite da criança, colocá-lo embaixo do travesseiro para que, no dia seguinte, um ratinho ou uma fadinha deixe uma moeda no lugar dele.

No quarto quadrinho o *eu*, Mafalda, direciona o seu enunciado para o *tu*, que é o leitor, por não haver marca linguística, no balão, nem não verbal, por imagem. Mesmo que esse *tu* não apareça, apesar de não fortalecer a inversibilidade entre a relação *eu-tu*, completa a unicidade dessa relação. Assim, somente *eu*, Mafalda se apropria do discurso e o *tu*, leitor não se transforma em *eu*, mas, mesmo não respondendo à Mafalda, pode se fazer *eu* e responder a

outros *tus*, não especificamente nesta situação discursiva, mas em outra, tornando-se, assim, uma outra enunciação. A correlação de subjetividade se forma, pois, com *eu*, Mafalda e *tu*, leitor.

Quanto à correlação de personalidade que separa a *pessoa* da *não pessoa* determina-se pela trilogia *eu* Mafalda – *tu* (leitor) x *ele* (formação de personalidade). Mafalda assume o *status* linguístico de pessoa com um *eu*-adulto e define a enunciação quando diz “O que ele não sabe é que também caiu metade de sua personalidade”. Em Benveniste (1989), “a semiótica se caracteriza como uma propriedade da língua; a semântica resulta de uma atividade do locutor que coloca a língua em ação” (p. 230), como ocorre nesse enunciado de Mafalda. O responsável por elevar os termos ao seu nível semântico é o enunciado do texto.

Assim, o *eu* (Mafalda) realiza a língua em língua-discurso na medida em que constrói os enunciados, os discursos. Nesse sentido, afirmamos que Mafalda assume um *eu*-adulto tendo em vista que seu enunciado requer maturidade para ser elaborado. Muito ousado para uma menina de sua idade, ao afirmar que “caiu metade de sua personalidade!”, quer se referir ao processo de formação psicológica que qualquer ser humano, de forma natural, enfrenta. Esse processo diz respeito ao jeito de ser de cada pessoa. Geralmente, a formação de personalidade de um indivíduo se define nos primeiros anos de vida, principalmente até os seis anos, a partir do que dificilmente sofre modificações significativas. Mafalda se preocupa porque associa esse fato à perda do dente de leite. Observamos que, por ser uma constatação geralmente construída somente por um *eu*-adulto, é um desfecho inesperado pelo leitor, o que ocasiona a incongruência que causa um efeito de humor da tira.

A linguagem não verbal, especialmente presente no primeiro e no terceiro quadrinhos, os quais não possuem marca linguística, colabora para construir o sentido da narrativa, estabelecendo uma harmonia entre o texto verbal e o não verbal do início ao fim.

Como vimos, para Benveniste, o ato enunciativo cria a noção de pessoa, que se renova a cada ato. Cada ato também é responsável pela instauração da noção de espaço-tempo, “o espaço-tempo da enunciação” (FLORES, 2008, p. 53). No enunciado “Finalmente caiu o tal dente de leite” e “O que ele não sabe é que caiu metade de sua personalidade”, a forma verbal “caiu” mesmo que esteja no tempo passado, remete ao presente pela relação de intersubjetividade entre *eu* e *tu*, registrada enunciativamente. Podemos perceber que essa situação é registrada como única na vida de uma criança ou de um adulto. A forma verbal “não sabe” remete ao presente e, anulando a possibilidade do passado ou do futuro, marca a temporalidade do hoje. Na verdade, nenhuma criança sabe exatamente como é perder um dente de leite e só vivenciando essa experiência terá essa noção. Isso é reforçado pelo léxico

“sua” de “sua personalidade”, que, sendo um referente anafórico para recuperar a ideia de personalidade de Felipito, funciona referindo-se, como lugar-comum, a todas as crianças da idade do personagem que passam pela mesma situação.

O espaço linguístico, que também funciona como fator de intersubjetividade, é o espaço axial do discurso, inerente à linguagem. É um *aqui*, é o lugar de onde alguém fala, um espaço novo e reinventado a cada ato enunciativo, em que o eu define seu sentido no texto.

Texto 6



3.6 Análise do texto 6

3.6.1 Descrição do texto

A tira de nossa sexta análise contém cinco vinhetas e justapostas na posição horizontal, seguindo o padrão para esse gênero discursivo. Todas são em tamanhos diferentes, o que podemos atribuir ao conteúdo transmitido pelas linguagens verbal e não verbal das mesmas. Os três primeiros quadrinhos, que mostram o pai tentando abrir a porta de uma peça de sua casa, são menores que os dois últimos, o que é possível entender pela situação inesperada que o pai enfrenta. Ele tenta abrir uma porta interna de sua própria casa, mas não consegue porque se encontra chaveada. No quarto quadrinho, com a abertura da porta a situação começa a ser esclarecida e, por isso, o quadrinho é um pouco maior que os anteriores. O quinto, no qual Mafalda explica o acontecido, é o maior de todos, denotando que seja porque a situação, em termos, esteja entendida.

Descartando a ideia de sonho ou tempo passado, observamos que a cena narrativa acontece no momento presente, em razão de a linha demarcatória apresentar-se reta.

Analisando o espaço, quanto aos antecedentes implícitos, o hiato entre os quadrinhos, podemos lembrar que como Mafalda e o irmão são pequenos, é costume não chavear as portas de cômodos da casa e não deixar que as crianças as tranquem. Inclusive devem-se manter as chaves guardadas para evitar problemas. Com isso, o pai, imaginando em abrir a porta facilmente, não parou para testá-la e acabou esbarrando nela e se machucando.

No espaço interno dos quadrinhos observamos os personagens. O pai se veste com camisa, colete, calça e sapatos, característicos da vestimenta de um homem. Os demais personagens – Manolito, Suzanita, Liberdade, Felipito, Miguelito e Guile – usam seus trajes próprios de sua idade. Podemos observar que os personagens não mudam suas características de apresentação em cada tira em que aparecem. Assim, pelos trajes e aparência, adultos e crianças tornam-se personagens estereotipados²⁵.

Detendo-se em cada um dos personagens, vemos que nos primeiros três quadrinhos a expressão do rosto do pai vai se modificando, visto que, de tranqüilo, no início, passa a furioso. No terceiro quadrinho o enfoque é dado à parte superior do seu corpo. Ao bater à porta, sua imagem aparece centrada principalmente na face, na qual o nariz está machucado, o que percebemos pela pintura mais escura na região nasal. No quarto quadrinho, a postura do pai retrata seu sentimento de irritação. Em pé, com os braços ao longo do corpo, ele aparece boquiaberto e de postura curvada, pois direciona-se a Mafalda para xingá-la. Na última vinheta, está estático pela surpresa em escutar a resposta de Mafalda e ver todas as crianças reunidas.

As crianças, todas em pé, aparecem de braços cruzados ou de braços para trás, de costas para o pai de Mafalda, numa postura que demonstra se sentirem envergonhadas em ser flagradas, pois, segundo Mafalda, falavam de seus pais. À exceção de Mafalda e Guile, todos direcionam o olhar para cima, desviando o olhar para o pai de Mafalda. Assim, parecem fazer de conta que não estão ouvindo a conversa entre pai e filha, ou seja, evitam reconhecer o que está acontecendo.

Além dos personagens, no espaço interno dos quadrinhos, há os balões. Na tira em destaque há três balões de fala, mas sem efeitos gráficos. No segundo quadrinho a

²⁵ A composição dos personagens das tiras da Mafalda passa por algum tipo de estereótipo: Mafalda, geralmente usando laço de fita no cabelo e vestido, tem feições faciais adultas, indicando sua maturidade precoce. Manolito, por usar a roupa metade de menino e metade de homem, transparece sua tendência a negócios. Susanita, por ter princípios de vida de elite, aparece sempre de cabelo ajeitado, usando brincos, bem arrumada. Liberdade, simples, intelectual, crítica e perspicaz, representa a liberdade das pessoas, por isso é de tamanho tão pequeno. Felipito, sonhador, tímido e revoltado com deveres, representa a pessoa insatisfeita. Miguelito, egoísta, tímido e inocente, representa as pessoas egoístas. Guile, típico representante da inocência. Os pais de Mafalda representam os casais de classe média. A mãe, mesmo não gostando, é dona de casa e geralmente aparece no ambiente do lar, e o pai é corretor de seguros.

onomatopeia “TUMP!” em letra maiúscula indica o som de uma batida forte, que, inclusive, de tão forte, ocasionou um ferimento.

O tempo é outro aspecto importante a ser observado no gênero tira. De acordo com Andrade (2008), a narrativa que forma as tiras é desenvolvida pelo tempo cronológico e se constitui em um crescendo.

No caso das tiras estas também são responsáveis pela construção dos sentidos que o autor HQ deseja transmitir ao seu leitor, ou seja, caso deseje indicar que uma ação é mais lenta, diminui-se o número de vinhetas; para torná-la mais rápida, aumenta-se o número. (ANDRADE, 2008, p. 73).

No caso desta tira, o número de seis vinhetas indica que a ação é mais rápida²⁶. Detalhando um pouco mais, segundo Cagnin (1975), há seis aspectos que indicam como o tempo pode aparecer na linguagem dos quadrinhos. O primeiro, a sequência de um antes e um depois entre os quadrinhos e que ocorre também quando se omitem elementos de uma sequência por elipse, antes do primeiro quadrinho e depois do último. Aqui, verificamos que a elipse anterior ao início da tira é a expectativa de encontrar a porta destrancada, em razão do costume familiar, como já comentado, e posterior à tira é a reação do pai depois de ouvir e observar o ambiente em que as crianças estavam, bem como a reação delas diante da situação. A época histórica e aspecto meteorológico (segundo e terceiro aspectos) não estão bem definidos, mas são percebidos pelas vestes dos personagens, que indicam não ser muito quente, nem muito frio. O astronômico é o quarto aspecto sobre o qual inferimos ser dia, possivelmente uma tarde, período do dia em que as crianças têm mais tempo para se encontrar se estudarem pela manhã ou se estiverem em férias, principalmente. O tempo de narração e de leitura são um pouco mais longos em razão do número de cinco vinhetas, que, além de detalhes da imagem, possuem, em sua maioria, enunciados de oito ou mais palavras nos balões. Assim, quanto maior a quantidade de palavras e frases, mais lento é o ritmo da leitura, e vice-versa. (BARBIERI, apud RAMOS, 2007).

A incongruência nesta tira se dá pela resposta sincera de Mafalda (inclusive pelo uso da expressão “questão de ética”) ao pai, que se surpreende com a situação. O pai não pensava que havia tantas crianças em sua casa. A ausência de percepção dessa presença talvez se deva

²⁶ Mesmo o autor dizendo isso, destacamos que a nossa competência de leitor aponta para menos quadrinhos, ação mais rápida e mais quadrinhos, ação mais lenta.

à ausência de barulho, próprio de criança quando brinca. Assim, quando o pai avistou a criança, talvez tenha pensado que quisessem ficar fechadas para, certamente, “aprontar”.

3.6.2 Análise enunciativa do texto 6

Reiteramos, novamente, na análise desta tira a categoria de *pessoa* da personagem Mafalda, segundo a Teoria da Enunciação de Benveniste, na qual buscamos amparo teórico para discutir e construir os sentidos nos textos que ora analisamos.

Nesta tira destacamos que as marcas linguísticas de Mafalda assumem um *eu*-criança mesclado com um *eu*-adulto, porque, ao mesmo tempo em que ela tem atitude de criança, trancando-se num ambiente com os amigos, usa o termo “ética”, comum no vocabulário adulto. Assim, levando esse aspecto em consideração, analisaremos as marcas linguísticas que direcionam o sentido enunciativo dessa tira.

Começando pelo terceiro quadrinho, vemos que é o primeiro a ter texto em balão, com a fala do pai “O que aconteceu? Quem fechou a porta a chave?”, não sendo correspondido com uma resposta, instituímos, pela correlação de subjetividade *eu*, pai e *tu*, a possibilidade de ser o leitor, que, ao ler também fica curioso para saber o que teria acontecido, ou alguém que esteja atrás da porta. Segundo Benveniste (1988), o *tu* se define como parceiro do *eu*, complementando a unicidade entre *eu-tu*. Como não há correspondência a *eu*, de forma explícita, por imagem, podemos estabelecer como *tu*, neste caso, o leitor. Além disso, podemos indicar também alguém que esteja do outro lado da porta, pois, se a porta está trancada, há a suposição de que alguém se trancou na sala e, como vemos no quadrinho que segue, quando Mafalda abre a porta e está na companhia de mais duas crianças. Pela correlação de personalidade se firmam *eu*, pai – *tu*, leitor ou alguém que esteja atrás da porta x *ele*, porta chaveada. Segundo Benveniste (1988), “a terceira pessoa representa de fato o membro não marcado da correlação de pessoa! (p. 282). A “porta chaveada” é a não pessoa porque comporta uma indicação de enunciado sobre alguém e, neste caso, de algo, ou seja, é dele que se fala.

No quarto quadrinho, ao contrário do anterior, o questionamento do pai “Estão loucos? Por que se trancaram desse jeito?” é respondido mesmo que no desfecho da narrativa. Com isso, a correlação de subjetividade se instala, sendo *eu*, pai e *tu*, Mafalda, que representa as outras crianças. Isso porque, o *tu*, mesmo sendo todas as crianças vistas pelo pai, é assumido

por Mafalda que ao responder, concretiza o fato da inversibilidade, pois, em seguida, se torna *eu*, o que vemos pelo texto do balão da última vinheta. Assim, a correlação de personalidade se fixa em *eu*, pai – *tu*, Mafalda x *ele*, esclarecimento do acontecimento.

Até então, os enunciados de *eu*, o pai, foram perguntas. Para Benveniste (1989, p. 86), “a interrogação é uma enunciação construída para suscitar uma resposta por um processo linguístico que é, ao mesmo tempo, um processo de comportamento com dupla entrada.” Esse processo de valor intersubjetivo demonstra que, pela categoria de pessoa, o eu convoca um tu para dar uma resposta. “Todas as formas lexicais e sintáticas da interrogação, partículas, pronomes, seqüência, entonação, derivam deste aspecto da enunciação.” (p. 86). Verificamos tais particularidades nas perguntas do pai. Ao utilizar os pronomes interrogativos “o que”, “quem”, “por que”, ao mesmo tempo em que interroga, o *eu* está legitimando o conteúdo de sua enunciação, exigindo explicação completa sobre o que estaria acontecendo. Em “Estão loucos?”, percebe-se a zanga do pai, que classifica tal atitude como loucura, ou seja, pais sabem que crianças sozinhas e trancadas num ambiente, sem o olhar atento de um adulto, costumam “aprontar”. Isso ainda é reforçado pela expressão “desse jeito”, o que qualifica e reafirma que não estavam fechados, mas trancados no ambiente.

Ao responder a todas as perguntas de uma só vez, Mafalda assume a posição de *eu*, evidenciando um *eu*-adulto e um *eu*-criança. Quando diz “Questão de ética”, demonstra o seu *eu*-adulto, por essa expressão ser muito usada no vocabulário adulto.

De acordo com o sentido semiótico da língua, verificamos que no dicionário ética significa: “1. Estudo dos juízos de apreciação referentes à conduta humana, do ponto de vista do bem e do mal. 2. Conjunto de normas e princípios que norteiam a boa conduta do ser humano”. (FERREIRA, 2008, p. 234). Tal modo de significação, que é próprio do signo linguístico, o constitui como unidade, e, a partir do reconhecimento e domínio como significante pelo conjunto dos membros de uma comunidade linguística, traz para cada um, de modo geral, as mesmas associações e oposições. Já, no nível semântico, que é a língua considerada em funcionamento, tem a ver com o discurso, com a compreensão, o sentido.

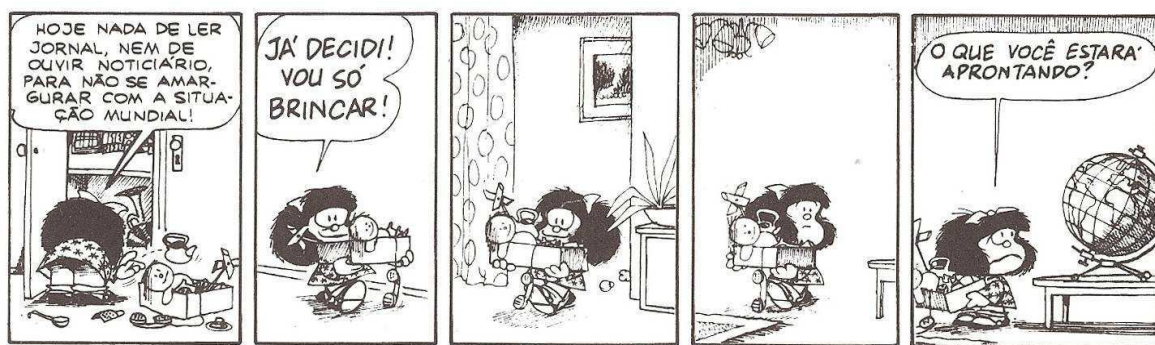
Assim, analisamos que “ética”, da expressão “Questão de ética,...”, nesse discurso, é uma marca linguística que institui a categoria de pessoa, de *eu*-adulto, o qual dá o início do desencadeamento da incongruência, que salienta a matéria cômica. Isso porque nem o pai nem o leitor esperam que uma resposta de criança inicie com tal expressão. Dando continuidade à sua fala, Mafalda diz “... mas entre, já acabamos de falar dos pais”. Isso, ao mesmo tempo em que se combina com a parte anterior, passa a justificar por que o pai pode entrar, pois, utilizando um *eu*-criança, que não consegue esconder ou guardar segredo,

Mafalda revela, de maneira ingênua, o que faziam. A marca da não pessoa está no que eles falavam trancados na peça e que os pais não poderiam saber, completando a incongruência da matéria cômica e gerando o riso.

Quanto à categoria de tempo, as formas verbais “aconteceu”, “trancaram”, “acabamos”, todas no tempo passado, fazem emergir respostas do tempo presente, tendo em vista que, segundo Benveniste (1989), “o presente é propriamente a origem do tempo. Ele é esta presença no mundo que somente o ato de enunciação torna possível”. (p. 85). As marcas verbais “Estão” e “entre”, além de estarem no tempo presente, confirmam o “agora” da marca da temporalidade no discurso; principalmente em “entre”, percebe-se que antes não poderia entrar, mas agora, pode.

A delimitação do espaço está marcada principalmente pela imagem. Destacamos, nesta tira o componente “porta”, que funciona como fator de intersubjetividade entre o *eu*, Mafalda e o *tu*, pai. É o ponto de referência, “o aqui”, que marca a localização espacial do *eu* no momento da enunciação. Tendo em vista a identificação da subjetividade na linguagem, nesta tira podemos verificar que a porta chaveada pode simbolizar o espaço que separa a relação entre gerações, que *eu*, Mafalda e o *tu*, o pai, indicam, pois, por mais que haja consenso de ideias entre pais e filhos, há divergências que se criam em razão da diferença de faixa etária e nível de maturidade, o que distancia, um pouco, tal relacionamento.

Texto 7



3.7 Análise 7

3.7.1 Descrição do texto

A sétima e última tira a ser analisada constitui-se em número de cinco quadrinhos, de formato retangular, todos de tamanho diferente. O primeiro e o último são os maiores, o que podemos atribuir ao conteúdo transmitido em cada um deles, pelas marcas linguísticas da categoria de pessoa de Mafalda, que se define como um *eu*-adulto.

O contorno dos quadrinhos apresenta a linha demarcatória reta, indicando que a cena narrativa acontece no momento presente. O hiato, o qual é o antecedente implícito entre os quadrinhos, indica que, para o primeiro quadrinho, Mafalda é conhecedora da situação mundial e, para o segundo, Mafalda, como toda criança, adora brincar.

No espaço interno dos quadrinhos percebemos a presença de um só personagem, Mafalda, que usa laço de fita no cabelo, vestido estampado de estrelinhas e sapato, o que compõe seu traje habitual. No primeiro quadrinho ela aparece de costas, selecionando os brinquedos; no segundo e terceiro, leva os brinquedos numa caixa, olhando para a frente, e, pela expressão de seu rosto, parece estar alegre e empolgada. Nos dois últimos quadrinhos, ao passar e olhar para o globo terrestre, sua expressão muda, denotando preocupação.

Os balões apresentados nesta tira são de fala. O tamanho de letra diferencia-se no balão de cada vinheta. Na primeira, a letra é menor que a habitual, talvez por Mafalda estar pensando, mesmo que se estabeleça em forma de monólogo, sobre o que fazer; na segunda, a letra é maior por expressar sua decisão; o quinto, com letra em negrito, destaca que, mesmo não querendo, sua curiosidade está voltada aos acontecimentos mundiais.

Também citamos, além do espaço, o aspecto tempo. Segundo Cagnin (1975), seis formas podem ser detectadas. A primeira é a sequência temporal de um antes e um depois que acontece entre os quadrinhos, sendo o antes do primeiro quadrinho o implícito, já comentado, e o depois do último, a atitude de Mafalda em relação a brincar ou saber as notícias mundiais. A época histórica, sendo a segunda forma, é observada pelo cenário, que é dia pelo momento de brincar, o qual, pelo recurso astronômico (terceira forma), inferimos que seja de tarde. O recurso meteorológico (quarta forma) aponta para um clima ameno, tendo em vista as vestes da personagem. O tempo da narração e o tempo de leitura, que se configuram na quinta e

sexta formas, são breves por conterem balões com cinco palavras, com exceção do primeiro, mais extenso, e por ter duas vinhetas sem texto.

A carga semântica da matéria cômica desta tira se dá pela dupla interpretação apresentada a partir do desfecho pela incongruência. Segundo Possenti (1998), na tira um locutor direciona a narrativa para um foco, elaborando o discurso com um sentido diferente daquele do segundo locutor. Esse descompasso na maneira como os locutores completam o discurso, semanticamente, causa o efeito de humor. Na tira, o humor se instaura no momento em que Mafalda, embora direcione o foco do discurso para o sentido de brincar, conduzindo a leitura para esse foco, não consegue se esquecer das situações mundiais e, olhando para o globo, lança sua pergunta, focalizando o discurso para esse assunto, o que institui uma quebra de expectativa. Ao fazer isso, o efeito engraçado concentra-se na palavra “aprontando”, ou seja, além dos adultos, uma criança, quando faz coisas erradas, “apronta”. Assim, como há muitas coisas erradas no mundo, retratadas em notícias ruins, o mundo, em sua concepção, também “apronta”.

3.7.2 Análise enunciativa do texto 7

Na análise desta tira, destacamos que a categoria de pessoa de Mafalda também se institui pelas marcas linguísticas de um *eu*-adulto e um *eu*-criança. Segundo Benveniste (1988), “eu propõe outra pessoa, aquela que, sendo embora exterior a mim, torna-se meu eco, ao qual digo tu e que me diz tu (p. 286). Assim, conferimos novamente nessa tira o valor da categoria de pessoa para se dar a construção do sentido do texto.

No texto, Mafalda expressa um monólogo, que, segundo Benveniste (1989), é uma variedade do diálogo.

O monólogo é um diálogo interiorizado, formulado em ‘linguagem interior’, entre um eu locutor e um eu ouvinte. Às vezes, o eu locutor é o único a falar; o eu ouvinte permanece entretanto presente; sua presença é necessária e suficiente para tornar significante a enunciação do eu locutor”. (BENVENISTE, 1989, p. 87).

Observamos aqui um monólogo formulado em linguagem interior, expressa nos balões entre um *eu* locutor, Mafalda, o qual é o único a falar, e um *tu* ouvinte, o leitor, cuja presença, mesmo não aparecendo na tira, é imprescindível para validar a enunciação.

Assim, no primeiro quadrinho, Mafalda, ao iniciar o monólogo, mesmo dizendo para ela mesma, configura-se em *eu* e institui o *tu*, o leitor, para estabelecer a correlação de subjetividade. Ao dizer “Hoje nada de ler jornal, nem de ouvir noticiário, para não se amargar com a situação mundial”, Mafalda assume seu *eu*-adulto, pois só adulto tem o hábito de ler jornal, assistir a notícias e se indignar com a situação mundial. A correlação de personalidade fixa-se em *eu* (Mafalda) – *tu* (leitor) x *ele* (desinteresse em notícias da situação mundial). Ao mesmo tempo em que ela não quer saber de notícias, revela seu *eu*-criança, mexendo nos brinquedos, próprio de criança.

No segundo quadrinho, a correlação de subjetividade também se estabelece entre *eu*, Mafalda e *tu*, leitor, porém o fato da inversibilidade entre essa relação de pessoa (*eu-tu*) não se firma de forma explícita, pois o *tu*, sendo o leitor, não se pronuncia na tira. Quando diz “Já decidi! Vou só brincar!”, Mafalda coloca-se com um *eu*-criança, pois criança adora brincar com os brinquedos. A correlação de personalidade firma-se em *eu* (Mafalda) – *tu* (leitor) x *ele* (brincar). Ao dizer “só brincar”, quer dizer que assume somente a atividade de criança, confirmando-se como uma marca linguística do *eu*-criança.

No quinto quadrinho, ainda Mafalda é o *eu* e o leitor é o *tu* da correlação de subjetividade. O *eu*-adulto outra vez se instala pelas marcas linguísticas do enunciado “O que você estará aprontando?”, em que Mafalda se mostra curiosa sobre as notícias ruins, as quais se destacam em número cada vez maior em noticiários televisivos ou em jornais, além de outros meios de comunicação. Assim, a correlação de personalidade também se estabelece com *eu* (Mafalda) – *tu* (leitor) x *ele* (prováveis notícias ruins). Destacamos que quem, na verdade, está “aprontado” é o ser humano, habitante de qualquer parte do planeta Terra, não o planeta. Sabemos que em todas as áreas de atividade e de relacionamento humano há maldade, violência, acidentes, catástrofes e tudo o que possa ser qualificado de malefício. Mas, por trás de tudo isso, há a responsabilidade, ou melhor, a falta de responsabilidade do homem, que deveria zelar mais para evitar tais situações.

Percebemos uma relação entre as falas do primeiro e último quadrinhos em que Mafalda se refere aos acontecimentos mundiais. No primeiro, nega o desejo de acompanhar os noticiários em jornal ou televisão para não se amargar, pois só há coisas ruins e a maioria provocadas pela ação do homem. A partir dessa decisão, opta por brincar; contudo ao passar pelo globo terrestre sua curiosidade aflora e seu *eu*-adulto se destaca, pois gostaria de saber o

que está acontecendo, o que o ser humano está fazendo, ou melhor, “aprontando”. Dessa forma, há uma dependência no sentido construído no primeiro e último quadrinhos, e entre eles.

Em relação ao tempo, “continuidade e temporalidade que se engendram no presente incessante da enunciação, que é o presente do próprio ser e que se delimita, por referência interna, entre o que vai se tornar presente e o que já não o é mais” (BENVENISTE, 1989, p. 86). Assim, é pela enunciação que acontece o agora. Há o indicativo de tempo “hoje”, em que as formas verbais “ler”, “ouvir”, “amargurar” no infinitivo mostram que, não sendo conjugadas com um pronome específico, são ações comuns, a combinar, com qualquer pessoa, neste caso, a adulta. Em “decidi”, como a decisão tomada está sendo realizada no momento presente, mesmo conjugada no passado, direciona-se ao presente. O futuro contínuo em “estará aprontando” também se direciona ao presente, pois, além de soar como uma expressão de dúvida, indica que sempre o mundo, por intermédio do homem, está e vai continuar aprontando; logo, sempre estarão acontecendo coisas ruins. E, sendo assim, nesse momento isso se repete também, referindo-se ao presente.

Assim como o tempo é avaliado no agora, o espaço é linguístico e se realiza no aqui, e ambos a partir do *eu*. Situamos pela linguagem não verbal um espaço íntimo de Mafalda, seu quarto, sua casa, que se contrapõe com o espaço físico distante, de várias partes do mundo. Ao mesmo tempo em que ela procura os brinquedos e seleciona-os, cria um espaço infantil; porém, analisando a seleção, percebemos que quer retratar o mundo adulto, pois na caixa de brinquedos que carrega há: telefone (aparelho para transmitir a distância a palavra falada), boneco (figura que imita uma forma masculina ou feminina), cata-vento (aparelho que determina a velocidade e a direção do vento). O lugar onde os brinquedos vão parar é no chão, como podemos observar no último quadrinho, visto que Mafalda, despercebida deles, os deixa cair da caixa. O globo terrestre, ao contrário, ocupa lugar sobre uma mesa, indicando, que, além de o olhar de Mafalda destacar a valorização do globo, a sua atenção mental está ligada nele. Por isso, o globo está acima de tudo, de Mafalda e dos brinquedos, como visualizamos.

Assim, o último texto que analisamos integra linguagens verbal e não verbal instaurando as pessoas do discurso *eu* (Mafalda) dirigindo-se a um *tu* (leitor) para destacar que a personagem, mesmo tendo um *eu*-criança, que encanta, expressa em seus enunciados um *eu*-adulto, contestador e crítico, que admira, pois se mostra preocupado e muitas vezes indignado com a amargurante situação mundial.

3.8 Discussão das análises

Após realizarmos as sete análises que nos propusemos, queremos finalizar este capítulo discutindo alguns aspectos que julgamos significativos.

Ao selecionarmos os textos da publicação *Toda Mafalda* que foram utilizados nesta análise, chamou-nos a atenção que, diferentemente do tipo de tira cujas histórias narradas enaltecem um herói, as tiras de Quino revelam a intenção de tratar narrativas sobre a problemática social, sugerindo críticas. Apesar de seu elenco de personagens pertencer à faixa etária infantil, apresenta um discurso que se enquadra num perfil adulto. Essa mudança de alinhamento cria rupturas, o que provoca o humor, pois o leitor se surpreende com os posicionamentos assumidos. Centramos nossa análise na atuação da personagem Mafalda por ser a protagonista principal das histórias, evidenciando, dessa forma, um *eu*-criança e um *eu*-adulto.

Lembrando do nosso objetivo principal, a construção da categoria de pessoa na enunciação, de acordo com a teoria de Benveniste, as tiras dão-nos esta condição, por apresentarem a personagem e mostrarem, especialmente no nível linguístico, os valores que ela expressa, lugares que frequenta, atitudes de revolta, reflexão ou crítica em relação a posicionamentos políticos e sociais, as situações que ela enfrenta e as causas que defende, de acordo com seu *eu*-criança, mas principalmente, com seu *eu*-adulto, o que estabelece a construção do sentido do texto das tiras que analisamos.

Nesse sentido, a categoria de pessoa de Mafalda destaca-se com o *eu*-adulto. No texto 1, por meio do enunciado “E eu dizendo trivialidades!”, nossa personagem mostra que valoriza o respeito pela vida e a humildade; no texto 2, ao se referir aos “projetos de governo”, revela conhecimento de trâmites políticos; no texto 3, ao dizer à sua mãe que ela teria de pagar o caramelo a Manolito, além de revelar que sabe lidar com as situações que deve enfrentar, sendo, neste caso, anticonsumista, assume sua atitude de revolta com insubordinação, pois fala com a mãe numa relação simétrica, com igual direito de manifestação de opinião; no texto 4, quando se desculpa com Manolito “...você não tem algum um livro? Um livro é um bom amigo”, deixa transparecer que uma das causas que defende é que se deve preservar a amizade, ajudando os amigos no que estiver ao seu alcance; no texto 5, ao falar “O que ele não sabe é que também caiu metade de sua personalidade”, tem atitude de reflexão sobre um fato natural de vida; no texto 6, ao dizer “Questão de ética”, Mafalda confirma o nível de um vocabulário adulto, neste caso, mais voltado à área de

relações interpessoais em ambiente profissional; no texto 7, em “Hoje nada de ler jornal, nem de ouvir noticiário, para não se amargar com a situação mundial”; revela seu conhecimento sobre as situações sociopolíticas e econômicas.

Todos os textos utilizados, por serem tiras, possuem as linguagens verbal e não verbal. Mesmo que ambas concorram, na construção do sentido do texto, é o texto verbal o responsável pela atribuição do sentido. Nessa perspectiva, o sentido de algumas palavras analisadas nos enunciados é resultante de sua utilização no discurso. É o caso de “primavera”, do texto 1, que para Mafalda significa brincar e, para o velhinho, maior expectativa de vida. Também no texto 3 o sentido de livro se constrói pelas das marcas linguísticas da categoria de pessoa, visto que, para Mafalda, um livro ser “um bom amigo” significa “leitura proveitosa”, ao passo que, para Miguelito, significa “companheiro para brincar”. Isso demonstra o quanto a língua se semantiza pelo emprego que o locutor faz dela e revela a subjetividade na enunciação, porque um locutor (*eu*) se apropria individualmente do aparelho formal da língua e se enuncia, instaurando um alocutário (*tu*), a quem se dirige para falar de algo ou alguém (*ele, a não pessoa*).

No caso da tira, percebemos em nossa análise que o autor, como locutor, utiliza-se de mecanismos para alcançar o objetivo de estabelecer contato com o leitor, seu alocutário, com a pretensão de aguçar o seu senso crítico, criando a ilusão do estabelecimento de um diálogo. Essa aproximação é importante porque, ao mesmo tempo em que aumenta o seu aspecto de comunicação anônima e impessoal, conquistando uma diversidade de leitores de várias faixas etárias, particulariza a identificação do leitor com alguma situação da atualidade, mas de modo cômico, exercendo influência no sentido de atraí-lo para a leitura de outras tiras.

As tiras da Mafalda, mesmo que tenham sido criadas no período de 1963 a 1973, versam sobre temas ainda comuns atualmente, o que percebemos nas análises realizadas, as quais tratam de assuntos como avanço de expectativa de vida (texto 1), política (texto 2), consumo e consumismo (texto 3), leitura (texto 4), particularidades da infância (texto 5), relacionamento entre pais e filhos (texto 6), situação sociopolítica e econômica mundial (texto 7). A abordagem desses assuntos auxilia na instalação do aqui/agora do locutor no discurso. O tempo presente indica contemporaneidade entre o evento narrado e o momento da narração. Todavia, segundo Benveniste (1989), esse presente, enquanto função do discurso, não pode ser localizado em nenhuma divisão particular do tempo crônico, pois é reinventado a cada vez que o locutor se enuncia. É comum esse recurso no gênero discursivo tira para atrair cada vez mais a leitura, tanto de adultos, principalmente por meio de jornais, quanto de estudantes que tenham o contato em livros didáticos, estabelecendo presença cotidiana na vida dos leitores.

A tira, e em especial as tiras da Mafalda, pode ser considerada um gênero enunciativo. Analisando o aspecto linguístico, percebemos que o humor se dá pela incongruência no desfecho da narrativa, visto que o autor utiliza uma seleção de palavras e expressões adequadas para criar o efeito de humor, presente em todas as análises e próprio desse gênero discursivo. Os atos discursivos que mencionamos procuram não só mostrar a cena narrativa, mas também despertar uma leitura um pouco mais crítica, através do *eu*-adulto de Mafalda. Para tanto apresentamos a subjetividade na linguagem, através dessa personagem, mostrando que a construção do sentido do texto se dá no colocar a língua em funcionamento pela enunciação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao propormos neste trabalho o estudo enunciativo da categoria de pessoa nas tiras da Mafalda, optamos pela Teoria da Enunciação, proposta por Émile Benveniste, para embasar nossa reflexão teórica. A princípio, não tínhamos claro o exato percurso que teríamos de fazer para alcançar o objetivo buscado, de analisar como se constrói o sentido em tiras da Mafalda a partir da constituição da categoria de pessoa. Assim, após exaustivos momentos de leituras atentas da teoria, estabelecemos um recorte para contemplar a construção de pessoa, tempo e espaço na enunciação. Essa divisão se deu por um propósito didático, pois sabemos que, no discurso, tais categorias não podem ser dissociadas, visto que o *eu* instaura o *tu*, um aqui e um agora.

Com base nas análises feitas, pudemos observar que as palavras ou expressões que evidenciam essas categorias, só são identificadas na situação real de discurso do texto. É na língua posta em funcionamento que evidenciamos sinais da atividade do homem. Em Benveniste (1988), vemos que a linguagem é condição de existência do homem e, como tal, é sempre referida ao outro. Isso porque a categoria de pessoa é composta por um *eu* que instaura um *tu*. Assim, na linguagem, a subjetividade é condicionada pela intersubjetividade, porque há uma necessidade do reconhecimento do outro. O locutor se propõe como sujeito quando se diz *eu*. Pela subjetividade o sujeito deixa suas marcas no enunciado. No caso específico deste trabalho, essas marcas se apresentam como condição para a construção do sentido do texto tira, em que Mafalda, por meio da categoria de pessoa, deixa suas marcas de subjetividade no enunciado através de um *eu*-adulto e um *eu*-criança.

No primeiro capítulo, apresentamos a concepção de gênero, proposta principalmente por Bakhtin, pois consideramos a tira, nosso objeto de estudo, como um gênero discursivo, por apresentar um conteúdo temático, uma organização composicional e estilo próprio que configuram a estrutura do gênero discursivo. Segundo Bakhtin, o gênero é um tipo relativamente estável de enunciado, de modo a facilitar a interação. As tiras são um caso exemplar de estabilidade por apresentarem formato fixo e desfecho inesperado de humor. Além disso, com as análises, percebemos a tendência de simplificação dos recursos da linguagem dos quadrinhos. Há raras modificações quando tratamos da sua estrutura formal, com poucas onomatopeias, pouca diversificação no tipo de balões, prevalecendo o de fala, e poucos balões com signo de contorno diferenciado. Percebemos também nas tiras analisadas que é própria desse gênero a opção por utilizar personagens fixos, geralmente estereotipados,

o que serve para orientar a leitura. Esse é um modo de economizar informações na construção das narrativas, já que o formato impõe uma quantidade limitada que em sua maioria é reduzida, o que revela o talento e criatividade do autor, por conseguir escolher as palavras certas para transmitir a sua mensagem de modo cômico. Embora haja tendência a simplificar, observamos que o formato continua tradicional, facilitando a identificação pelo leitor.

Apesar de encontrarmos na estrutura formal da tira a linguagem não verbal, a nossa análise se direcionou, sobretudo, ao aspecto linguístico. Amparados em Benveniste, no segundo capítulo deste trabalho, percebemos que, de acordo com sua Teoria Enunciativa, a língua sofre um processo de conversão em língua-discurso, com um sentido único e irrepetível em cada enunciação. Isso se dá graças à promoção de certos signos e à existência das categorias de pessoa, tempo e lugar. Dessas, a categoria de pessoa é a principal, pois revela o sujeito da enunciação, instalando a subjetividade na linguagem, como já mencionamos na Discussão das Análises através dos textos 1 e 3, pelas palavras “primavera” e “livro”, respectivamente. Verificamos que, em cada circunstância, de acordo com a utilização no discurso, há uma definição, o que mostra o quanto a língua se transforma na enunciação e o quanto há de subjetividade na enunciação.

Percebemos que essa subjetividade só ocorre porque um *eu* no discurso instaura um *tu* a quem se dirige falando *dele* (ou de algo). Em nossa análise, centramos a atuação da personagem Mafalda por ser ela a protagonista principal das tiras de Quino, evidenciando um *eu*-criança e, principalmente, um *eu*-adulto. O locutor (*eu*) é quem decide como descrever, qualificar, especificar determinado ser (objeto ou situação), escolha que só tem significado no discurso. No caso das tiras da Mafalda, seu desenquadramento de criança ao posicionamento adulto que assume é o que causa o efeito de humor a partir da incongruência, pois a personagem muda de alinhamento inesperadamente, infringindo as estruturas de expectativas do senso comum.

Com base nas tiras que analisamos, podemos constatar também que o autor, como locutor, utiliza-se de mecanismos para alcançar o objetivo de estabelecer contato com o leitor, seu alocutário. Ao usar o enquadramento adulto de Mafalda, pela possibilidade da escolha de determinadas palavras ou expressões, o autor, como enunciador do discurso, dá o encaminhamento para uma leitura que aguça o senso crítico, estabelecendo certo diálogo com o seu leitor. Por outro lado, quando Mafalda atua coerentemente dentro das expectativas de criança, brincando e interagindo em situações diversas com os amigos, passeando com a mãe, reconhecemos que seu *eu*-criança conquista também um público mais ingênuo, que lê como

forma de entretenimento, achando engraçados os desempenhos ousados do elenco de Quino, no qual Mafalda se destaca.

Nosso intuito com essa pesquisa, além de contribuir para o enriquecimento das discussões teóricas sobre a temática, é auxiliar, de forma positiva no processo de ensino-aprendizagem da disciplina de língua portuguesa, atendendo, assim, à demanda prevista pelos PCNs quanto ao uso de gêneros. A tira, como gênero discursivo que atrai uma diversidade de público leitor, amplia o leque de gêneros a serem usados nas aulas de língua portuguesa, principalmente na escola básica. Lembramos que atualmente esse ensino aponta para uma renovação conceitual, e este trabalho pode contribuir com essa busca que tenha o texto ou o discurso em seu foco, pois devemos analisar a língua em funcionamento através da linguagem.

Como professora, entendo que o anseio do professor de língua portuguesa é que o seu aluno desenvolva bem as capacidades de ler e escrever, práticas que favorecem o exercício da cidadania, tendo em vista que, quanto mais capacidade no uso da nossa língua, maior será a possibilidade de o aluno, futuramente, ocupar um lugar singular, refletido e significativo na sociedade. Desse modo, tendo a linguagem como objeto de ensino, a aprendizagem se concretiza em novas formas de participação no mundo social, decorrentes da experiência com práticas de letramento por meio dos gêneros discursivos.

A tira é um dos gêneros que pode facilitar o trabalho linguístico na escola por conseguir conquistar um público variado. Estando presente em diversos suportes, como jornais, revistas, livros didáticos e até mesmo em provas de concursos, vem ganhando espaço. Além de ser facilmente identificada pelo leitor devido ao seu *layout*, que estrutura suas características formais, elementos de humor e ironia se estabelecem pelas características linguísticas. Além disso, através da sua leitura, pode-se focalizar habilidades de estabelecer relações e fazer inferências a partir do texto verbal e não verbal; identificar o conflito gerador do enredo e os elementos que constituem a narrativa, os efeitos de ironia e humor; compreender e expressar efeitos de sentido do uso de recursos gráficos e linguísticos (pontuação, letras maiúsculas e minúsculas, seleção de palavras, etc.) e compreender os temas tratados e a relação desses com a vida cotidiana e posicionar-se, já que, geralmente, traz situação de vida. Aponto a tira como uma opção para principiar um trabalho direcionado à construção do sentido do texto, por parecer ser um texto mais fácil, pela curta extensão, o qual o aluno pode e deve ter como base para usar esse conhecimento para construir o sentido de novos textos.

O português, focado nessa perspectiva, é muito mais do que um conjunto de regras e palavras, ou um código a ser conhecido como algo distante do sujeito. É, antes de mais nada, um recurso na construção de sentidos das interações com os outros. E, ainda, um recurso mais usado para compreender a realidade social que nos cerca. A linguagem, e assim, também a língua portuguesa, não codifica conteúdos prontos, pois acontece de forma enunciativa, ou seja, pelo discurso. Portanto, muito mais do que ensinar a gramática é necessário que o professor tenha o embasamento teórico sobre estudos recentes na área da lingüística, a fim de oportunizar momentos para a percepção de uma concepção de linguagem como discurso, numa visão dinâmica da língua. Uma alternativa é a teoria aqui abordada, de Émile Benveniste, denominada Teoria da Enunciação.

A teoria benvenistiana enfatiza o sujeito que se constitui na e pela linguagem, deixando suas marcas naquilo que diz. Assim, os estudos da enunciação de Benveniste contribuem de forma significativa não só para a linguística moderna, mas também para o ensino de línguas entendido como processo social, interativo e subjetivo. O conceito de subjetividade, e as noções de pessoa, tempo e espaço, sentido e referente inovam, pois exprimem uma forma de pensar a língua.

Dessa forma, o gênero tira, analisado pela Teoria da Enunciação no enfoque direcionado neste trabalho, constitui-se numa oportunidade singular de ampliar a visão sobre os estudos da linguagem. Tanto a tira pode ser mais utilizada no ambiente escolar como, especificamente, a teoria de Benveniste pode ser estudada no ambiente acadêmico de cursos de graduação, tendo em vista a importância do conhecimento de teorias que embasem análises textuais, dando condições de avançarem os limites do senso comum na observação dos fenômenos linguísticos.

A construção da categoria de pessoa, proposta por Benveniste, viabilizou a análise que realizamos nas tiras. Essa foi uma entre tantas possibilidades de análise linguística de textos. Este estudo mostrou que é possível uma nova abordagem na análise linguística voltada às relações entre linguagem em uso e sujeito. O sujeito, como Mafalda, pela subjetividade na linguagem, ocupa a categoria de pessoa e se enuncia e, pela intersubjetividade, instaura o interlocutor para, num princípio dialógico, expressar-se sobre algo, o *ele*, através de seu discurso, que revela valores, atitudes culturais e modos de expressão próprios da vida em sociedade.

REFERÊNCIAS

- ACEVEDO, Juan. *Como fazer histórias em quadrinhos*. Trad. Sílvio Neves Ferreira. São Paulo: Global, 1990.
- ALMEIDA, Fernando Afonso de. Arquitetura das histórias em quadrinhos: vozes e linguagens. *Linguagem & Ensino*, n. 1, 2001, p.113-140, v. 4. Disponível em: http://rle.ucpel.tche.br/php/edicoes/v4n1/g_fernando.pdf. Acesso em: 19 dez. 2009.
- ANDRADE, Carlos Augusto Baptista. HQs: Gênero narrativo de múltiplas linguagens. In: MICHELETTI, Guaraciaba (Org.). *Enunciação e gêneros discursivos*. São Paulo: Cortez, 2008.
- BAGNO, Marcos. *Preconceito linguístico: o que é, como se faz*. São Paulo: Loyola, 2002.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Editora Hucitec, 1981.
- _____. Os gêneros do discurso. In: BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAZERMAN, Charles. *Gêneros textuais, tipificação e interação*. Org. por Charles Bazerman; Ângela Paiva Dionísio; Judith Chambliss Hoffnagel. Trad. e adapta de Judith Chambliss Hoffnagel. Rev.técnica Ana Regina de Vieira... et al. São Paulo: Cortez, 2005.
- BENVENISTE, Émile. Vista d'olhos sobre o desenvolvimento da lingüística. In: BENVENISTE, Émile. *Problemas de lingüística geral I*. 2 ed. Campinas, São Paulo: Pontes, 1988. p. 19-33.
- _____. Saussure após meio século. In: ____ *Problemas de lingüística geral I*. 2 ed. Campinas, São Paulo: Pontes, 1988. p. 34-54.
- _____. Categorias de pensamento e categorias de língua. In: ____ *Problemas de lingüística geral I*. 2 ed. Campinas, São Paulo: Pontes, 1988. p. 68-80.
- _____. Estrutura das relações de pessoa no verbo. In: ____ *Problemas de lingüística geral I*. 2 ed. Campinas, São Paulo: Pontes, 1988. p. 247-259.
- _____. A natureza dos pronomes. In: ____ *Problemas de lingüística geral I*. 2 ed. Campinas, São Paulo: Pontes, 1988. p. 277-283.
- _____. Da subjetividade na linguagem. In: ____ *Problemas de lingüística geral I*. 2 ed. Campinas, São Paulo: Pontes, 1988. p. 284-293.
- _____. Estruturalismo e linguística. In: ____ *Problemas de Lingüística Geral II*. Campinas, São Paulo: Pontes, 1989. p. 11-29.
- _____. Semiologia da língua. In: ____ *Problemas de Lingüística Geral II*. Campinas, São Paulo: Pontes, 1989. p. 43-67.

_____. A linguagem e a experiência humana. In: ____ *Problemas de Lingüística Geral II*. Campinas, São Paulo: Pontes, 1989. p. 68- 80.

_____. O aparelho formal da enunciação. In: ____ *Problemas de Lingüística Geral II*. Campinas, São Paulo: Pontes, 1989. p. 81-92.

_____. Estrutura da língua e estrutura da sociedade. In: ____ *Problemas de Lingüística Geral II*. Campinas, São Paulo: Pontes, 1989. p. 93-104.

_____. A forma e o sentido na linguagem. In: ____ *Problemas de Lingüística Geral II*. Campinas, São Paulo: Pontes, 1989. p. 220-242.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Lisboa: Relógio d' Água, 1991.

BRASIL. *Parâmetros curriculares nacionais de língua portuguesa*. Terceiro e Quarto ciclos do ensino fundamental. Disponível em: <http://mecsrv04.mec.gov.br/sef/estrut2/pen/pdf/portugues.pdf>. Acesso em: 21 set. 2008.

CAGNIN, Antonio Luiz. *Os quadrinhos*. São Paulo: Ática, 1975.

CASTRO, Catarina de. *Cômico*. Disponível em: <http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/C/comico.htm>. Acesso em: 25 ago. 2009.

CIRNE, Moacy. *Para ler os quadrinhos: da narrativa cinematográfica à narrativa quadrinizada*. Petrópolis: Vozes, 1975

CITELLI, Adilson (Coord.). *Educação, imagem e mídias*. São Paulo, Cortez: 2005.

DELL'ISOLA, Regina Lúcia Péret. *Retextualização de gêneros escritos*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Trad. Pérola Carvalho. 5. ed. SP: Perpectiva: 2008.

EISNER, Will. *Quadrinhos e arte seqüencial*. Trad. Luis Carlos Borges. SP: Martins Fontes, 1995

FARACO, Carlos Alberto. *Linguagem & Diálogo: as idéias linguísticas do círculo de Bakhtin*. Curitiba, PR: Criar Edições, 2006.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Aurélio: o dicionário da língua portuguesa*. Curitiba: Positivo, 2008.

FIORIN, José Luiz. Notas para uma didática do Português. In: BASTOS, Neusa Barbosa de (Org.) *Língua portuguesa: histórias, perspectivas, ensino*. São Paulo: Educ, 1998. p. 123-134.

FLORES, Valdir do Nascimento. Por que gosto de Benveniste? *Desenredo*, Passo Fundo, v. 1, n. 2, p. 127-138, jul./dez. 2005a.

_____; TEIXEIRA, Marlene. *Introdução à linguística da enunciação*. São Paulo: Contexto, 2005b.

_____. *Enunciação e gramática*. São Paulo: Contexto, 2008.

GATTI, Márcio Antônio. *Humor em provérbios alterados*. 2007. Dissertação (Mestrado em Linguística)-Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007. Disponível em: <http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000429435>. Acesso em: 15 maio 2009.

GUIMARÃES, E. *Os limites do sentido: um estudo histórico e enunciativo da linguagem*. Campinas, SP: Pontes, 2002.

IANNONE, Leila Rentroia. *O mundo das histórias em quadrinhos*. São Paulo: Moderna, 1994.

INNOCENTE, Lenaide Gonçalves. *A tira em quadrinhos no Jornal do Brasil e no Diário Catarinense: Um estudo de gênero*. Tubarão, 2005. Dissertação (Mestrado em Ciências da Linguagem) – Universidade do Sul de Santa Catarina. Disponível em: http://busca.unisul.br/pdf/79925_Lenaide.pdf. Acesso em: 20 dez. 2009.

LINS, Maria da Penha Pereira. *O humor em tiras de quadrinhos: uma análise de alinhamentos e enquadres em Mafalda*. Vitória: Grafer, 2002.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. Gêneros textuais: definição e funcionalidade. In: DIONÍSIO, Ângela Paiva; MACHADO, Anna Rachel; BEZERRA, Maria Auxiliadora (Org.). *Gêneros textuais & ensino*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005.

_____. *A abordagem da fala no ensino de língua portuguesa*. In: JORNADA NACIONAL DE LITERATURA, 8, 1999, Passo Fundo.

MENDONÇA, Márcia Rodrigues de Souza. Um gênero quadro a quadro: a história em quadrinhos. In: DIONÍSIO, Ângela Paiva (Org.). *Gêneros textuais e ensino*. RJ: Lucerna, 2005.

MEURER, José Luiz Meurer. O conhecimento de gêneros textuais e a formação do Profissional da linguagem. In: FORTKAMP, Mailce Borges Mota. *Aspectos da lingüística aplicada: estudos em homenagem ao professor Hilário Inácio Bohn*. Florianópolis: Insular, 2000.

MICHELETTI, Guaraciaba (Org.) *Enunciação e gêneros discursivos*. São Paulo: Cortez, 2008.

MOREIRA, Renata Lúcia. *Uma descrição da dêixis de pessoa na língua de sinais brasileira: pronomes pessoais e verbos indicadores*. 2007. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística Geral do Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo), São Paulo, 2007. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-13112007-103644/>. Acesso em: 17 ago. 2009

MOTTA-ROTH, Désirée. Questões de metodologia em análise de gêneros. In: KARWAOSKI, Acir Mário, GAYDECZKA, Beatriz, BRITO, Karim Siebeneicher (Org.). *Gêneros textuais: reflexões e ensino*. Palmas e União da Vitória, PR: Kaygangue, 2005.

NICOLAU, M. (2007). *As tiras de jornal como gênero jornalístico*. Publicado em: <http://www.insite.pro.br/Ensaio%20Nicolau%20Tirinhas.htm>. Acesso em: 12 fev. 2009.

NORMAND, Claudine. Saussure-Benveniste. *Letras: Émile Benveniste: Interfaces enunciação e discurso*. Revista da Universidade Federal de Santa Maria. Centro de Artes e Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras; [organizadores] Karina Giacomelli, Vera Lúcia Pires. n. 33. p.13-22. jan/jun. 1991. Disponível em: http://www.ufsm.br/ppglettras/arquivos/LETRAS/LETRAS_33/LETRAS_33.pdf. Acesso em: 20 jul. 2009.

OCHABA, Sabine. *Calendário histórico: Primeira revista em quadrinhos*. Disponível em <http://www.dw-world.de/dw/article/0,,834103,00.html>. Acesso em: 19 maio 2009.

POSSENTI, Sírio. *Os humores da língua: análises linguísticas de piadas*. Campinas São Paulo: Mercado das Letras, 1998.

QUINO, *Toda Mafalda/ Quino*. Trad. Andréa Stahel M. da Silva et. al. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

RAMOS, Paulo Eduardo: *Tiras cômicas e piadas: duas leituras, um efeito de humor*. 2007. Tese (Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo), São Paulo, 2007. Disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8142/tde-04092007-141941/>. Acesso em 13 mar. 2009.

RODRIGUES, Rosângela Hammes. Os gêneros do discurso na perspectiva dialógica da linguagem: a abordagem de Bakhtin. In: MEURER, J.L; BONINI, Adair; MOTTA-ROTH, Désirée (Org.). *Gêneros: teorias, métodos, debates*. São Paulo: Parábola Editorial, 2005.

ROJO, Roxane. Gêneros do discurso e gêneros textuais: questões teóricas e aplicadas. In: MEURER, J.L; BONINI, Adair; MOTTA-ROTH, Désirée (Org.). *Gêneros: teorias, métodos, debates*. São Paulo: Parábola Editorial, 2005.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística geral*. São Paulo: Cultrix, 2006.

SILVA, José Ricardo Carvalho da. *O gênero tira de humor e os recursos enunciativos que geram o efeito risível*. Disponível em: http://www.filologia.org.br/xiicnlf/textos_completos/O%20g%C3%AAneros%20tira%20de%20humor%20e%20os%20recursos%20enunciativos%20que%20geram%20o%20efeito%20ris%C3%ADvel%20-%20JOS%C3%89.pdf. Acesso em: 14 abr. 2009.

SILVA, Silvana. *Enunciação e sintaxe: uma abordagem das preposições do português*. 2005. Dissertação (Universidade Federal do Rio Grande do Sul). Porto Alegre, 2005.

SILVA, Wali. *Surgimento do formato atual de história em quadrinhos*. Disponível em <http://www.popbaloos.com/mats/hqnasala4.htm>. Acesso em: 19 jul. 2009.

SKINNER, Quentin. *Hobbes e a teoria clássica do riso*. Trad. Alessandro Zir. São Leopoldo: Unisinos, 2002.

SOARES, Magda. *Letramento: um tema em três gêneros*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

TEIXEIRA, Marlene. O Círculo de Bakhtin e a linguística: o abstrato e o concreto na constituição do sentido. *Desenredo*, Passo Fundo, v. 1, n. 2, p. 85-98, jul./dez. 2005.

VERGUEIRO, Waldomiro. A linguagem dos quadrinhos: uma “alfabetização” necessária. In: RAMA, Ângela; VERGUEIRO, Waldomiro (Org.). 3 ed. *Como usar as histórias em quadrinhos na sala de aula*. São Paulo: Contexto, 2004. p. 31-64.