

**VERBO-VISUALIDADE EM TIRA QUADRINIZADA DA MAFALDA:
CORTESIA/DESCORTESIA LINGUÍSTICA E HUMOR NAS INTERLOCUÇÕES DA
NARRATIVA FIGURATIVA**

**VERB-VISUALITY IN MAFALDA'S COMIC STRIP: LINGUISTIC
COURTESY/DISCOMTESY AND HUMOR IN THE DIALOGUE OF THE FIGURATIVE
NARRATIVE**

Carlos Augusto Baptista Andrade

Universidade Cruzeiro do Sul

carlos.andrade21@hotmail.com

Diogo Souza Cardoso

Universidade Cruzeiro do Sul

discardososter@gmail.com

RESUMO: Como se deve fazer a leitura de uma tira quadrinizada? Quais relações dialógicas tal gênero pode realizar, tendo em vista sua natureza híbrida de linguagens? Propõe-se, neste artigo, analisar uma tira quadrinizada de Mafalda, personagem criada por Quino, como gênero discursivo híbrido, atentando-se à verbo-visualidade que constitui o discurso e explorando os efeitos de sentido que surgem das relações dialógicas. As marcas de cortesia e descortesia linguística presentes na materialidade verbo-visual também são objetos deste estudo. A fundamentação teórica está pautada na Análise Dialógica do Discurso (ADD), seguindo os postulados de Bakhtin (2010a, 2010b) e de seu Círculo e de Brait (2013), bem como nas obras de Brown e Levinson (1987), para fundamentar as questões de cortesia, e Kandinsky (2012) para auxiliar nas reflexões sobre os elementos pictóricos.

PALAVRAS-CHAVE: tira quadrinizada; verbo-visualidade; cortesia e descortesia linguística; relações dialógicas.

ABSTRACT: How to read a comic strip? What dialogical relations can such a genre perform, considering its hybrid nature of languages? It is proposed, in this article, to analyze a Mafalda's comic strip, character created by Quino, as a discursive hybrid genre, observing the verb-visibility that constitutes the discourse, as well as exploring the meaning effects that arise from the dialogical relations. The marks of linguistic politeness and impoliteness present in the verb-visual materiality are also an object of this study. The theoretical foundation is the Dialogic Discourse Analysis (ADD), following the principles of Bakhtin (2010a, 2010b) and his Circle and Brait's (2013), as well as Brown and Levinson (1987) as a ground theory to support the issues of courtesy; and Kandinsky (2012) to assist in the reflections about the pictorial elements.

KEYWORDS: comic strip; verb-visibility; linguistic politeness and impoliteness; dialogical relations.

1 Introdução

A leitura de uma simples tira quadrinizada pode se constituir em uma estratégia para ampliar questões de compreensão e interpretação. Pode, ainda, servir como elemento motivador, para que leituras de outros gêneros sejam exploradas. Tais afirmações são possíveis devido às várias relações dialógicas que esse gênero proporciona, principalmente pela sua natureza híbrida de linguagens – texto e imagem. Assim, este artigo tem como objetivo analisar uma tira quadrinizada cuja personagem é muito conhecida: Mafalda, criada por Quino. Procura-se observar na materialidade linguística e pictórica desse momento os efeitos de sentido provocados por meio dos seguintes elementos articulados na análise: relações dialógicas, humor, cortesia e descortesia linguística. Destaca-se que seria possível observar outros elementos que compõem o gênero; no entanto a opção foi por se limitar aos descritos, não deixando de explicitar as intrínsecas relações entre as linguagens verbal e pictórica, as quais fazem parte da forma composicional do gênero tira quadrinizada.

Como explicita Sobral (2009), o gênero deve ser observado em sua esfera de produção, de circulação e de recepção, ou seja, pretende-se explicitar tal gênero, inserindo-o no tempo/espaço no qual foi constituído.

Para o presente estudo, a base epistemológica é a Análise Dialógica do Discurso (ADD), respaldada nos estudos de Bakhtin (2010a, 2010b) e do Círculo; nos estudos de Bergson (2001), Propp (1992) e Brait (2013), no que se refere ao humor; Brown e Levinson (1987), Iglesias Recuero (2001) e Rodrigues (2003) para tratar das reflexões sobre cortesia e descortesia linguística e, especificamente acerca dos aspectos pictóricos, recorreu-se a Kandinsky (2012).

2 A tira quadrinizada: questões de verbo-visualidade

A sequência de imagens para se contar uma história não é privilégio da Modernidade. Na realidade, o homem usou esse recurso desde a Pré-História, à medida que passou a registrar seu contexto de vida nas paredes das cavernas, tal como demonstra a Figura 1.



Figura 1: Pintura rupestre.

Fonte: <<http://www.istockphoto.com/br/vetor/ca%C3%A7a-pr%C3%A9-hist%C3%B3rico-gm487122837-39004962?st=99197e1>>. Acesso em: 20 jun. 2016.

Tais pinturas rupestres retratam crenças, guerras e momentos de caça, entre outras circunstâncias, para ideologicamente marcar o espaço histórico humano.

Contar é uma atividade que se constitui por uma diversidade de manifestações artísticas, entre as quais: hieróglifos, pinturas, esculturas, mosaicos, vitrais, tapeçarias, para citar alguns exemplos. Texto e imagem são intrínsecos à comunicação humana. Sendo assim, texto e imagem devem ser observados como unidades complexas de significação, por estarem inseridos no discurso que os sustenta. Ambos significam “para” e “por” sujeitos histórico-contextualmente constituídos, atravessados pela linguagem. Pensar nas tiras a partir desse pressuposto é percebê-las como uma simbiose entre texto e imagem, o que se chama de verbo-visualidade, conforme acentua Brait (2013, p. 50):

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

Dessa maneira, a verbo-visualidade constitui a tira quadrinizada, pois sua arquitetônica, marcada por elementos pictóricos e textuais, estrutura sua forma composicional própria, além de outros aspectos que, por meio de relações dialógicas, fazem-se presentes no discurso promovido, tais como o humor – ironia –, cortesia e descortesia linguística, as quais são observáveis na materialidade discursiva.

As tiras, comumente chamadas de narrativas figurativas, surgiram com três vinhetas, conforme apontam Andrade e Oliveira (2013). Dito de outra forma, estariam para a História em Quadrinhos (HQ) como um microconto para o conto, ou seja, um recurso breve, porém repleto de possibilidades interpretativas.

Patati e Braga (2006) registram que Bud Fisher, em 1907, foi um dos precursores do gênero, que circulava apenas na esfera jornalística. As figuras mais conhecidas então eram Mutt e Jeff, personagens cômicos que apresentavam diferentes personalidades.



Figura 2: Mutt e Jeff.

Fonte: <<http://trcs.wikispaces.com/Mutt+and+Jeff>>. Acesso em: 20 jun. 2016.

Na tira da Figura 2, traduzida por nós, Jeff diz a Mutt: “Mutt, você pode me emprestar seu guarda-chuva?” Em seguida, Mutt – com a mão no rosto e uma expressão de surpresa – responde: “Claro, mas o que você quer com o guarda-chuva? Não há nenhum sinal de chuva”. Na continuidade da conversa surge o elemento cômico referendado pelo texto e pela imagem, pois Jeff diz: “Eu sei, mas vai chover algum dia”. Tanto a figura de Mutt, concentrada, quanto a ideia de Jeff, marcada pela oração “vai chover algum dia” e pela imagem que o apresenta pegando o guarda-chuva, em função das relações dialógicas que são realizadas com o contexto ali vivenciado, conotam que Jeff quer mesmo é se apropriar do bem do amigo, a fim de suprir uma necessidade futura e particular.

As tiras passaram, então, a fazer parte do cotidiano de leitura dos que compravam jornais. Por consequência, tal produção tornou-se observada como motivadora e inspiradora da opinião pública, levando o gênero a autênticas produções narrativo-argumentativas, caracterizadas pelo humor, que lhes passou a ser fundamental.

É possível afirmar que, para a produção de uma boa tira quadrinizada, foi necessário relacioná-la a uma realidade presente, contextualizada, a fim de que o leitor pudesse, por meio da materialidade verbo-visual e das relações dialógicas que esta promove, construir sentidos diversos. Por essa natureza, se lidas fora de seus respectivos contextos, podem se descaracterizar, pois são datadas, retratando uma circunstância específica; ou seja, se o leitor não tiver conhecimento prévio do contexto que inspirou cada tira, poderá não perceber os efeitos de crítica e humor que o quadrinista desejou imprimir.

3 Tiras quadrinizadas: gênero, composição e relações dialógicas

Pensando nas tiras quadrinizadas como um enunciado concreto e híbrido, situado, torna-se fundamental destacar algumas dimensões que marcam esse gênero, sendo possível acentuar, ainda, conceitos que mostram que este se torna flexível por meio da reflexão e da refração ideológica, sentidos discutidos por Bakhtin (2011).

A ideia de gênero discursivo, na perspectiva da ADD, foi discutida por Bakhtin e pelo Círculo. Medviédev, por exemplo, aponta para a dupla orientação do gênero na realidade, ao afirmar que:

A totalidade artística de qualquer tipo, isto é, de qualquer gênero, orienta-se na realidade de forma dupla, e as particularidades dessa dupla orientação determinam o tipo dessa totalidade, isto é, seu gênero. Em primeiro lugar, a obra se orienta para os ouvintes e os receptores, e para determinadas condições de realização e percepção. Em segundo lugar, a obra está orientada para a vida, como se diz, de dentro, por meio de seu conteúdo temático. A seu modo, cada gênero está tematicamente orientado para a vida, para seus acontecimentos, problemas e assim por diante. Na primeira orientação a obra entra em um espaço e tempo real: para ser lida em voz alta, ou em silêncio, ligada à igreja, ao palco, ou ao teatro de variedades. Ela é uma parte das festividades ou simplesmente do lazer. Ela pressupõe um ou outro auditório de receptores ou leitores, esta ou aquela relação entre eles. A obra ocupa certo lugar na existência, está ligada ou próxima a alguma esfera ideológica (MEDVIÉDEV, 2012, p. 195).

Dessa maneira, as tiras quadrinizadas se encaixam como gênero, pois trabalham com um tema, ou seja, a unidade de sentido que se estabelece pela articulação do enunciado como um todo, determinado como um ato social. A unidade temática da obra, como destaca Medviédev (2012), funde-se com seu lugar real, portanto está além dos limites da materialidade que lhe expressa.

Retomemos a tira de Mutt e Jeff (Figura 2). Pode-se intuir que um possível tema seria tomar posse de objeto alheio, usando argumentos que são conhecidos socialmente. Ao discutir sobre o tema como significação, Grillo (2006, p. 1826) diz que:

O tema é definido como: individual, não-reiterável, determinado tanto pelas formas linguísticas como pelos elementos não verbais da situação, fenômeno histórico e dotado de acento de valor ou apreciativo (sendo a entonação sua expressão mais óbvia). A significação é compreendida como a parte do tema que é reiterável, abstrata e passível de análise, mediante a identificação das formas linguísticas às quais está associada. É um aparato técnico para a realização do tema. Tema e significação são indissociáveis e estão presentes em todo processo interacional.

Em seu artigo, Grillo (2006, p. 1826) cita Cereja (2005), que pontua que “[...] a significação está para o signo linguístico assim como o tema está para o signo ideológico; ou ainda, que a significação está para a língua assim como o tema está para o discurso e para a enunciação”.

Em relação à forma composicional das tiras, temos as imagens e o texto. Os balões que passaram a fazer parte das tiras e das HQ, segundo Guimarães (2003), tão naturais para alguns leitores, não foram utilizados desde o início. Isso somente ocorreu no início do século XIX, quando o uso de balões se tornou indicativo de diálogos, passando a representar uma realidade argumentativa.

Cada tipo de balão foi criado para expressar uma determinada ação, como pode ser observado na Figura 3:

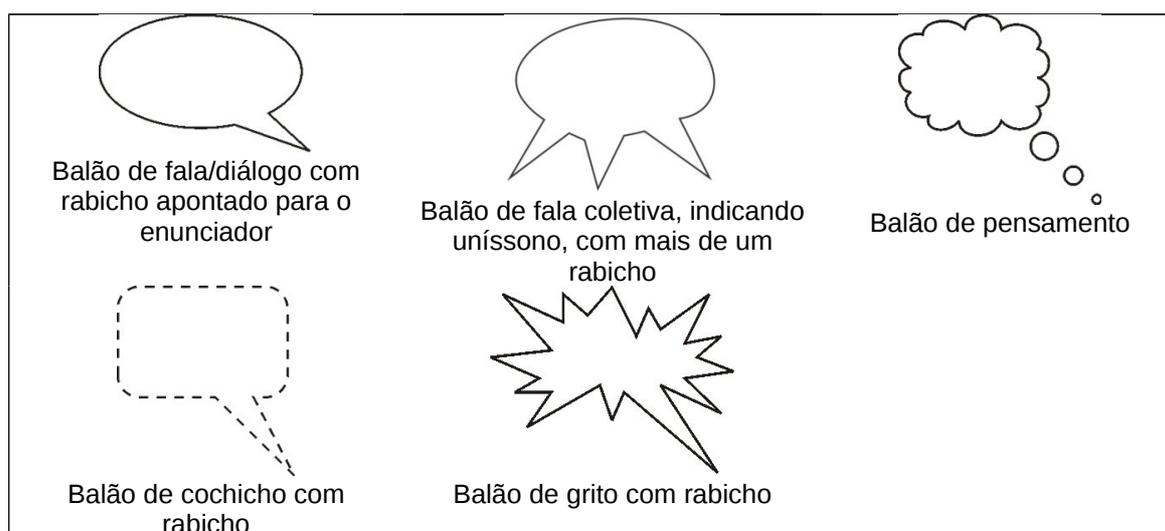


Figura 3: Alguns tipos de balões.

Fonte: <<http://educoprof.blogspot.com.br/2013/09/entendendo-melhor-o-uso-dos-baloes-e.html>>.

Outros elementos muito utilizados são os recordatórios, que, em sua grande maioria, exibem a fala do narrador; e as onomatopeias, comumente constituídas em elemento verbo-visual, pois adquirem estética diferenciada na sua produção, destacando-se em relação ao texto que as representa, como se observa nas Figuras 4 e 5:



Figura 4: Recordatório.

Fonte: <<http://educoprof.blogspot.com.br/2013/09/entendendo-melhor-o-uso-dos-baloes-e.html>>. Acesso em: 20 jun. 2016.

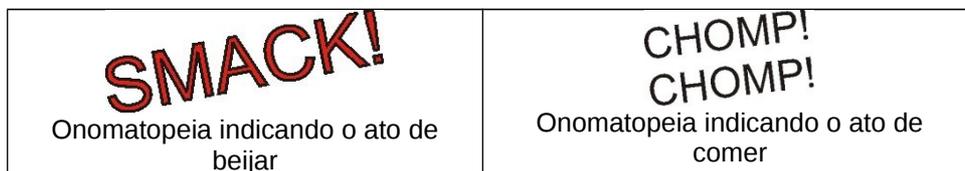


Figura 5: Onomatopeias.

Fonte: <<http://educoprof.blogspot.com.br/2013/09/entendendo-melhor-o-uso-dos-baloes-e.html>>. Acesso em: 20 jun. 2016.

Guimarães (2003) argumenta que o desenvolvimento da linguagem escrita – representação visual codificada e simplificada da fala humana – entre várias figuras de linguagem – como onomatopeia, recurso das tiras e HQ – encontrou sua própria representação gráfica.

Na História em Quadrinhos, a Onomatopeia tem a mesma representação gráfica usada na linguagem escrita e, assim como o balão, aparece inserida no meio da imagem pictórica, próxima à fonte do som. Normalmente é desenhada de acordo com as características do som. É difícil precisar quando a Onomatopeia começou a ser usada de forma intensiva nas Histórias em Quadrinhos, inseridas no meio da imagem, mas no Século XIX elas já apareciam, assim como os diálogos, de forma indireta no meio dos textos escritos abaixo das imagens (GUIMARÃES, 2003, p. 9).

Para reforçar essa ideia, Andrade e Oliveira (2013) discorrem que o grafismo encontrou no gênero uma possibilidade de variação de formas de representação para alcançar os sentidos desejados pelo enunciador quando da interação. Escrever com letras maiúsculas, por exemplo, passou a significar que a personagem está falando alto ou gritando.

Retomando Andrade e Oliveira (2013, p. 108), pode-se afirmar que as tiras quadrinizadas:

[...] objetivam narrar fatos que reproduzem uma conversação natural, com interação plena entre as personagens. O conjunto de quadros (imagens e texto, ou apenas imagens que induzem a um determinado ou possível discurso), por

exemplo, responde pela transmissão do contexto enunciativo emanado ao leitor. É que, neste caso, o contexto resulta de um discurso verbo-visual, no qual tanto os desenhos quanto as palavras são necessários ao entendimento pleno da história.

Logo, a leitura deve estar pautada em todo o enunciado concreto híbrido e não apenas nos elementos que compõem o gênero. Ou seja, os sentidos serão produzidos observando-se a forma e a distribuição dos quadros, dos balões e dos textos em seus diversos posicionamentos e as relações dialógicas produzidas no ato da leitura. É justamente a partir desse todo que se pode observar que o gênero tiras quadrinizadas contém um conjunto de vozes que se agrega à constituição de um produto, o qual se torna expressivo elemento de comunicação.

4 Humor e ironia: marcas no enunciado concreto híbrido constituídas por relações dialógicas

Já foi apresentado que o humor e a ironia constituem o projeto arquitetônico do universo das tiras. Bergson (2001), em sua obra sobre o riso, acentua que não há comicidade fora das relações humanas. Para esse teórico, o riso é insensível, pois apenas se ri de algo com que não se está emocionalmente envolvido, ou se esquece temporariamente a afeição que se sente por determinada situação ou pessoa. Esse autor, ao tratar da linguagem, diz que o enunciado, para se tornar cômico, precisa ter alguma marca linguística automática que represente uma ideia absurda em algum modelo consagrado, ou ainda, à medida que este seja desenvolvido em um sentido denotativo que possa ser compreendido de forma figurada. Em relação aos gêneros híbridos, pode-se dizer que o elemento pictórico está estreitamente ligado ao textual na mesma manifestação automática da ideia absurda que constitui o humor.

A inversão sintática também pode ser observada como uma possível estratégia de se fazer humor. Em “uma boa mulher” e “uma mulher boa”, pode-se perceber, pela inversão, que o adjetivo “boa” teve sentido alterado; o mesmo se observa em relação à imagem, pois uma expressão corriqueira, ao ser retratada em determinada expressão pictórica, ganha valor cômico, como, por exemplo, a inversão de papéis valorativos na imagem de um aluno na posição de professor, fazendo a chamada em uma sala de aula, em um contexto de greve de professores, apontando ausência aos docentes, fato que ocorre na charge de Ivan Cabral, de 2013¹.

Em Propp (1992), observa-se que não é possível estudar comicidade fora da psicologia do riso e da percepção do cômico. Para esse pensador, a comicidade é construída pela contradição entre forma e conteúdo, aparência e essência e está associada ao descobrimento de irregularidades e segredos daqueles ou daquilo que pode suscitar o riso. Segundo o autor, os chamados defeitos ocultos encontrados no corpo, assim como as semelhanças e diferenças entre os interlocutores, marcam momentos em que o riso pode ser explicitado. Ainda, as situações de fracasso, cinismo, maldade, disparate – alogismo – e mentira em determinados contextos podem provocar a comicidade. Quem ri precisa conhecer as exigências morais da natureza humana, pois o

1 Disponível em: <<http://www.ivancabral.com/2007/07/greve-dos-professores.html>>. Acesso em: 20 jun. 2016.

riso se manifesta ao se encontrar no mundo algo que contradiz o que se considera certo. Dessa maneira, o riso acontece a partir de um final inesperado e espirituoso, ou seja, a piada só é engraçada quando há surpresa.

Dessa mesma sorte, Bakhtin (2010b) retoma o sentido do riso, do humor, ao refletir sobre carnavalização. Esse autor diz que não se trata de um esquema externo e estático que se sobrepõe a um conteúdo acabado, mas de uma forma flexível de visão artística. Para Bakhtin, o carnaval é o *locus* da inversão, no qual os discriminados se apropriam do centro simbólico, privilegiando-se o marginal, o periférico, o excluído etc.

Partindo dessa concepção, Bakhtin (2010b) aponta três manifestações da cultura cômica popular na Idade Média:

- As formas dos ritos e espetáculos: as várias festas, além do carnaval, todas presentes na vida cotidiana, tais como festa dos loucos, dos burros – celebração da liturgia, com burros paramentados, anões, gigantes e monstros;
- Obras cômicas orais e escritas: houve diversas paródias da vida cotidiana nesse período, entre as quais a paródia sacra, que discorria sobre aspectos relacionados ao culto religioso, cujo sentido provocava a comicidade do que era considerado elevado, dogmático ou sério;
- Formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro: profanações, blasfêmias, juras, imprecações, obscenidades e insultos.

Embora heterogêneas, tais categorias apresentam um aspecto cômico do mundo e combinam-se de maneiras diversas na medida em que provocam o riso, dicotomizando o que era solene e real no contexto social, não se limitando à imagem negativa ou repressiva da cultura oficial, mas projetando a liberdade fecunda do ser que ri, refletindo a necessidade de se observar mudanças e assinalando que a vida cotidiana está sujeita à permanente transformação. As aproximações dos contrários, por exemplo, o sagrado e o profano, apontados por Bakhtin (2010b), ao refletir sobre o carnaval, demonstram claramente uma nova consciência histórica de superação e de mudanças. Para esse autor, não se pode reduzir o sentido do riso:

O riso não é uma forma exterior, mas uma forma interior essencial a qual não pode ser substituída pelo sério, sob pena de destruir e desnaturalizar o próprio conteúdo da verdade revelada por meio do riso. Esse liberta, não apenas da censura interior, do medo do sagrado, da interdição autoritária, do passado, do poder, do medo ancorado no espírito humano há milhares de anos. O riso revelou o princípio material e corporal sob a sua verdadeira acepção. Abriu os olhos para o novo e o futuro (BAKHTIN, 2010b, p. 81).

Refletindo sob esse ponto de vista, pode-se perceber a importância de se trabalhar com enunciados que proporcionem a ruptura de certos padrões extremamente valorizados pela esfera educacional, incluindo gêneros que possam mostrar certa transgressão, como se realiza pelo riso a partir de um gênero verbo-visual, tal qual uma tira quadrinizada.

5 Cortesia e descortesia linguística: face positiva e negativa

Para compreender a noção de cortesia e descortesia linguística, tendo em vista o objetivo deste artigo, destacam-se, neste momento, aspectos desenvolvidos por Goffman (1967), relacionados à noção de face, pois esta está diretamente ligada às estratégias de cortesia discutidas por Brown e Levinson (1987). Há, nos estudos do tema, quem chame cortesia de polidez e descortesia de impolidez; todavia, para este trabalho, usaremos apenas cortesia e descortesia.

Goffman (1967) define a face como uma autoimagem que o enunciador constrói na interação; justamente por isso, Brown e Levinson (1987) dizem se tratar do grande motivador para o uso da cortesia. Para Cunha (2009), a teoria da face está ligada ao processo de construção de uma imagem que procura estabelecer valores que garantam ao locutor *status* no contexto social em que está inserido. Tais valores atribuem ao locutor o que esse teórico chama de face positiva. Brown e Levinson (1987) propõem, então, dois olhares sobre a locução à medida que a face do locutor é exposta: o primeiro diz respeito à face positiva, que procura fazer com que os desejos do locutor sejam assumidos pelo interlocutor; o outro olhar seria a face negativa, na qual o locutor espera que seus desejos não sejam invadidos, ou contrariados na interlocução.

Um recurso empregado na interação humana é chamado de ameaça à face. Ao interagirem, os interlocutores podem usar estratégias que ameacem a outra face, recorrendo à linguagem verbal para dizer ao outro, diretamente, o que pretendem, ou empregando recursos linguísticos para, de forma indireta, dizer tais como o uso de metáforas e/ou ironias.

Nas tiras quadrinizadas, o aspecto pictórico também pode ser utilizado para ameaçar a face, usando-se de expressões faciais, ou de elementos estéticos que demonstrem tal aspecto.

Brown e Levinson (1987) apontam para os objetivos das estratégias de cortesia positiva e negativa. Da positiva, como advém do desejo de apreciação e aprovação da própria imagem, derivam:

Quadro 1: Estratégias de descortesia positiva e negativa.

Cortesia positiva	Cortesia negativa
<ul style="list-style-type: none"> ✓ Dar a entender que o ouvinte é especial, reconhecendo-o por meio da atenção e do interesse que este tenha; ✓ Posicionar-se, por meio de marca de identidade, a um determinado grupo que o interlocutor aprove; ✓ Mostrar ao interlocutor que ambos defendem pontos comuns; ✓ Satisfazer o interlocutor, cooperando com suas proposições. 	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Não ser direto; ✓ Assumir de forma mínima os desejos do interlocutor; ✓ Dissociar os desejos do locutor de seu interlocutor, impedindo qualquer violação; ✓ Não forçar o interlocutor, deixando-o com a opção de não agir; ✓ Reparar do interlocutor as suas vontades da face negativa.

Fonte: adaptado de Brown e Levinson (1987).

Em relação à descortesia, Lakoff (1989) discorre que esta se apresenta com o emprego de rudeza, tendo claro o propósito de confrontação e/ou antagonismo com certo ataque à face. Assim como a cortesia, a descortesia também está fundada em alguns

propósitos:

- À medida que há conflito de interesses e tem-se o desejo de atacar o outro;
- Quando se tem mais poder que o outro e, por esse motivo, julga-se mais livre para ser descortês;
- Em situações de igualdade, nas quais a intimidade entre os interlocutores dá liberdade de se promover a descortesia.

Para explicitar o que seria de fato descortesia, Culpeper (1996), baseado nos recursos de cortesia de Brown e Levinson (1987), apresenta uma lista de estratégias de descortesia positiva e negativa:

Quadro 2: Estratégias de descortesia positiva e negativa.

Descortesia positiva	Descortesia negativa
Ignore; despreze; exclua; não se associe; seja indiferente; menospreze; não seja solidário; use linguagem obscura; discorde; use palavras de baixo calão; entre outras.	Amedronte; ridicularize; associe tudo a um aspecto negativo; invada o espaço do outro; personalize “eu” e “você”; recorde as dívidas do outro.

Fonte: adaptado de Culpeper (1996).

Esses conceitos fazem parte das interações pessoais vividas diariamente. Dependendo das situações de interação, utilizam-se estratégias de cortesia e descortesia linguística. Estas também estão presentes nas tiras quadrinizadas, tanto no plano da linguagem verbal quanto no do visual, o que poderá ser observado na análise que foi desenvolvida.

6 Possível leitura/análise de uma tira da Mafalda: por um olhar dialógico

Não foi possível incluir a tira que será analisada, pois não houve cessão de direitos para a divulgação da imagem. Dessa maneira, optou-se por sua descrição.

A tira é formada por quatro vinhetas, apresentando a primeira delas dois personagens, Mafalda e sua mãe. A filha está caminhando ao encontro da mãe e promove um questionamento, enquanto esta recorta algo de um jornal. Na segunda vinheta há apenas uma personagem, Mafalda, ainda questionadora, sendo explicitado o motivo do recorte de jornal. Já na terceira vinheta, a ausência de recursos verbais focaliza o drama de Mafalda ao encarar o jornal recortado sobre o banco para, finalmente, na quarta vinheta da narrativa figurativa, constituída por texto e imagem, expressar a opinião de Mafalda, que parece extremamente irritada. Ademais, a tira está disponível em: <<http://liberdadeagora.blogspot.com.br/2006/10/liberdade-de-imprensa-tem-limite.html>>, ou na obra intitulada *Toda Mafalda* (QUINO, 2012, p. 40).

Torna-se importante salientar que não se pretende realizar uma análise comparativa entre tiras quadrinizadas. Como apontado na “Introdução”, o objetivo neste trabalho é demonstrar que se pode realizar uma leitura que ultrapasse a decodificação de texto e imagem, dando lugar às relações dialógicas, estas constituídas por interconexões que possibilitem uma interpretabilidade mais proficiente. Dessa maneira, uma simples tira pode produzir uma multiplicidade de sentidos, resgatando os aspectos teóricos discutidos anteriormente: relações dialógicas, humor, cortesia e descortesia linguística.

Propõe-se, a partir deste momento, uma possível análise da tira da Mafalda há pouco descrita, na qual se destaca a seguinte fala da personagem: “Abaixo a liberdade de imprensa”.

De imediato, a forma composicional faz com que o interlocutor perceba que se trata de uma tira quadrinizada, pois acionamos nossa memória discursiva que já teve acesso a esferas como a jornalística, na qual foi publicada. No entanto, essa tira, em especial, foi transposta para o gênero coletânea de tiras, um livro que trata apenas das tiras da Mafalda, ou, ainda, em sites da internet. Assim, cada vinheta será aqui descrita com mais detalhes, a fim de suprir a ausência da imagem.

Na primeira vinheta há uma interação entre Mafalda e sua mãe, representada por balões específicos de diálogos orais. O possível leitor que não conhecesse a mãe de Mafalda, após observar a primeira vinheta, já saberia da condição materna, pois a interlocutora está marcada linguisticamente pelo vocativo expresso “mamãe” na pergunta de Mafalda: “O que você está recortando do jornal, mamãe?”. Da mesma forma, o assunto motivador da interação é apresentado: uma receita que, por relações dialógicas, intui-se ligada à culinária e não a outros tipos de receita, tais como as prescritas pelos médicos, por exemplo.

Antes mesmo de se dar sequência à leitura da tira, pode-se dizer que tanto Mafalda quanto a mãe estão tranquilas, questão marcada pelas imagens das personagens. Outro detalhe que se observa pela imagem de Mafalda é que ela foi desenhada com um dos pés levantado, o que denota movimento em direção à mãe.

Sempre questionadora, marca registrada da personagem, Mafalda inicia o diálogo com uma pergunta, com certo conhecimento prévio de que a mãe poderia ter como hábito recortar coisas do jornal, ação marcada pela expressão interrogativa: “O que você está recortando do jornal [...]?” Por sua vez, o jornal está marcado linguisticamente por meio de duas proposições: a primeira é o substantivo designativo na fala de Mafalda, reforçado pela segunda, caracterizada pela imagem do jornal nas mãos da mãe. Há uma duplicidade que reforça o valor do recorte, por meio também de uma combinação linguística e pictórica: o verbo no gerúndio, “recortando”, e a imagem da tesoura nas mãos da progenitora. Importante lembrar que o ato histórico de recortar conteúdos de jornais faz parte da vida real, por isso o leitor consegue compreender com clareza o enunciado, devido às relações dialógicas que se estabelecem pelo movimento translinguístico.

Sobre a segunda vinheta, percebe-se que o diálogo continua, ainda dentro do mesmo assunto, a receita, a qual é reiterada por outra pergunta de Mafalda – “De coisa gostosa?”. Assim, já se tem clareza, nesse momento, devido ao teor ideológico do adjetivo “gostosa”, que, para Mafalda, há algumas receitas que não devem ser tão boas. Vê-se, ainda, no elemento figurativo de Mafalda, que essa personagem está com uma expressão questionadora, porém calma.

A segunda vinheta explicita, então, o tipo de receita, por meio de uma expressão interjetiva: “Sopa de peixe!”. Não se vê mais a mãe, dado que sua presença é destacada por um balão com seu dizer em uma espécie de metonímia figurativa, nesse caso, tendo a voz substituído a personagem que a profere. O jornal recortado e a ausência da mãe nessa vinheta sugerem que essa personagem fez uma opção pelo almoço ou jantar do dia e saiu para realizar tal tarefa.

Dando continuidade à leitura da tira, é possível observar uma ruptura do que

poderia ser dito por Mafalda na vinheta três, na qual há apenas a imagem dessa personagem e a do jornal recortado. É possível ainda observar a mudança na expressão de Mafalda, que manifesta um estado de irritação, notado por meio do traço de sua boca e de seu olhar de desaprovação dirigido ao jornal recortado.

O fato de neste momento termos apenas a imagem não descaracteriza a narrativa, pois é possível perceber que tal vinheta está preparando o leitor para a conclusão do pensamento de Mafalda sobre o assunto, razão pela qual a explicitação do tema da vinheta em si apenas poderia saltar pelas relações das partes com o todo do gênero. Ou seja, será que Mafalda está falando de uma determinada receita, apenas? É neste momento que, pela ruptura, começa-se a estabelecer o humor, o cômico da tira quadrinizada, pois as alterações de ânimo da personagem apresentarão, por meio de uma ruptura, sua posição quanto à receita escolhida por sua mãe.

Constata-se, neste caso marcada pela imagem descontente da personagem, uma cortesia negativa, não assumindo de imediato o desejo de seu interlocutor – mãe –, renunciando ainda uma dissociação do desejo de sua progenitora e projetando certa violação da proposição materna. Deve-se, ainda, mencionar certa descortesia linguística positiva pelo desprezo que Mafalda demonstra ao olhar para o jornal, de modo que, apesar de não usar palavras de baixo calão, sua insatisfação é visível por meio dos traços, ressaltados em seus olhos e boca, assinalando estar com raiva.

Tal descontentamento se confirma na última vinheta, na qual, além do estabelecimento de uma descortesia positiva, marcada pelo menosprezo e discordância da escolha de sua mãe em relação à receita recortada do jornal, há também uma descortesia negativa, pois Mafalda personaliza seu “eu”, mostrado de modo abrupto, gritando, especificamente com a boca da personagem exageradamente aberta, somada por sua fala: “ABAIXO A LIBERDADE DE IMPRENSA”, em um grafismo diferenciado e constituído em letras maiúsculas, o que significa que Mafalda gritou tais dizeres.

O humor se constrói também neste momento de conclusão, pois a resposta marcada pela expressão “ABAIXO A LIBERDADE DE IMPRENSA”, além de acionar relações dialógicas para compreender que Mafalda se referia ao seu desgosto por sopa de peixe, transgrediu o que se entende por uma liberdade que deva ser preservada, por uma democracia. É fato que o uso da expressão citada foi a estratégia de Quino para provocar o riso e, conseqüentemente, apresentar o tema da tira quadrinizada no seu todo, ou seja, o descontentamento de Mafalda por sopa de peixe, marcado pelo signo linguístico por meio da expressão citada e desvelado pelo signo ideológico que tal expressão revela. Essa expressão também constrói uma oposição, ou melhor, um choque entre a liberdade de expressão e a liberdade de imprensa, pois Mafalda utiliza a liberdade de expressão para estabelecer um discurso contra a liberdade de imprensa.

É possível, discursivamente, reacender na memória do leitor o fato de a liberdade, costumeiramente, ser questionada por alguns quando o interesse destes é ferido, neste caso o de Mafalda, que se sente prejudicada pela veiculação da receita. Inclusive, a imprensa, representada pictoricamente pelo jornal, é o alvo de Mafalda – e não a mãe, que teve como ação recortar tal receita, selecioná-la. A escolha materna é suprimida pelo condicionamento que esta sofre. O jornal é colocado, então, como o agente persuasivo e caracterizado como o inimigo de Mafalda.

A vinheta três demonstra bem esse embate no qual a garota aparece afrontando “cara a cara” o jornal em um silêncio marcado pela falta de balões e que é extremamente

quebrado na vinheta seguinte com um imenso balão com letras garrafais. A dramaticidade da cena, ou seja, a intensidade da fala de Mafalda é também construída pelo fato de o balão atingir os limites da superfície gráfica. Pode-se, neste momento, recorrer a Kandinsky, em função do argumento sobre a superfície material no plano pictórico ser denominada Plano Original (P.O.), tal qual afirma o teórico e artista plástico:

Consideramos Plano Original a superfície material destinada a suportar o conteúdo da obra. Doravante vamos designá-lo como P.O. O P.O. esquemático é limitado por duas linhas horizontais e duas verticais, sendo assim definido como um ser autônomo no domínio de seu entorno (KANDINSKY, 2012, p. 105).

Segundo esse autor, o quadrado/retângulo é a forma mais objetiva de um P.O., cujos limites são formados por dois grupos de linhas atreladas, e quando uma forma se aproxima desses alcances, ganha em tensão, conforme o próprio teórico explica:

Em outras palavras: uma forma ganha em tensão à medida que se aproxima dos limites do P.O. [...]. E à medida que essa forma se afasta dos limites do P.O., diminui a tensão entre a forma e os limites. Ou então: as formas próximas dos limites do P.O. aumentam a ressonância “dramática” da construção, enquanto as formas distantes dos limites e agrupadas em torno do centro emprestam à construção uma ressonância “lírica” (KANDINSKY, 2012, p. 126).

O imenso balão chega a se fundir à linha esquerda e à linha superior do P.O. Logo, as letras garrafais, que já constituem o grito na linguagem quadrinizada – como fora aqui mencionado –, são exaltadas, ganhando tensão graças à expansão do balão nos limites do P.O. A última vinheta expõe não apenas um grito, mas sim um brado que rompe limites com potencialidade de rescindir o espaço pictórico ao qual, inicialmente, seria destinado. O grito de Mafalda contra a liberdade de imprensa é um ataque expansivo, tenso e que, ao romper limites, pode se propagar, conquistar novos espaços.

7 Considerações finais

Pode-se afirmar que a tira quadrinizada deve ser explorada em todas as suas potencialidades. Conhecer sua forma composicional é apenas uma das possibilidades de leitura. É importante ir além, buscar as relações dialógicas que ela permite realizar, transpondo a superfície textual/pictórica de sua constituição.

Seu caráter humorístico pode ser explorado, pois constitui elemento motivador para a compreensão plena de seu gênero verbo-visual transgressor.

Na tira analisada, foi possível ainda trabalhar com a questão da cortesia e descortesia linguística, observando texto e imagem em suas completudes, o que nos remete a outras possibilidades que poderiam ser exploradas, tais como, do ponto de vista pictórico, a composição das imagens em planos específicos nas vinhetas, a própria constituição dos traços, questões de ironia, entre outros aspectos. O importante é saber que cada leitura deve ser explorada de forma plena.

As reflexões aqui apresentadas procuram observar a tira quadrinizada enquanto

gênero discursivo híbrido, observando alguns de seus elementos. Reforça-se que tal gênero verbo-visual promove a possibilidade de uma leitura crítica à medida que não sejam desvinculadas as relações intrínsecas entre o verbal e o visual, características que marcam esse tipo de produção.

Referências

ANDRADE, C. A. B.; OLIVEIRA, J. Leitura de tira quadrinizada: uma experiência de interação verbo-visual. *Intersecções*, Jundiaí, v. 6, n. 1, p. 104-120, maio 2013. Disponível em: http://www.portal.anchieta.br/revistas-e-livros/interseccoes/pdf/interseccoes_ano_6_numero_1.pdf. Acesso em: 12 jul. 2016.

BAKHTIN, M. M. [VOLOCHÍNOV, V. N.]. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 14. ed. São Paulo: Hucitec, 2010a.

BAKHTIN, M. M. Os gêneros do discurso. In: BAKHTIN, M. M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2011. p. 261-335.

BAKHTIN, M. M. Rabelais e a história do riso. In: BAKHTIN, M. M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 2010b. p. 51-123.

BERGSON, H. *O riso*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BRAIT, B. Olhar e ler: verbo-visualidade em perspectiva dialógica. *Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso*, São Paulo, v. 8, p. 43-66, 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/bak/v8n2/04.pdf>. Acesso em: 12 jul. 2016.

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

CEREJA, W. Significação e tema. In: BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005. p. 201-219.

CULPEPER, J. Towards an anatomy of impoliteness. *Journal of Pragmatics*, v. 25, p. 349-367, 1996.

CUNHA, E. C. da. *Estratégias de polidez na interação em aulas chat*. 2009. 293 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE, 2009.

GOFFMAN, E. *Interaction ritual: essays on face-to-face behavior*. New York: Pantheon Books, 1967.

GRILLO, S. V. C. A noção de tema do gênero na obra do Círculo de Bakhtin. *Estudos Linguísticos*, São Paulo, v. 1, p. 1825-1834, 2006.

GUIMARÃES, E. Integração texto/imagem na história em quadrinhos. In: CONGRESSO ANUAL EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 26., 2003, Belo Horizonte, MG. *Anais...* Belo Horizonte: Intercom, 2003. s/s. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/94376493781718004127760850366755720195.pdf>>. Acesso em: 12 jul. 2016.

KANDINSKY, W. *Ponto e linha sobre plano*. Trad. Eduardo Brandão. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

LAKOFF, R. The limits of politeness. *Multilingua*, v. 8, p. 101-129, 1989.

MEDVIÉDEV, P. N. *O método formal nos estudos literários: introdução crítica a uma poética sociológica*. [S.l.: s.n.], 2012.

PATATI, C.; BRAGA, F. *Almanaque dos quadrinhos: 100 anos de uma mídia popular*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

PROPP, V. I. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.

QUINO. *Toda Mafalda: da primeira à última tira*. São Paulo: Cortez, 2012.

SOBRAL, A. *Do dialogismo ao gênero: as bases do pensamento do Círculo de Bakhtin*. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2009.

Recebido em 10 de fevereiro de 2016.

Aprovado em 11 de abril de 2016.