

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL**  
**CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS**  
**DEPARTAMENTO DE LETRAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO**  
**MESTRADO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS**

**DANIELA RAFFO SCHERER**

**ASPECTOS DA CONSTRUÇÃO DOS SENTIDOS NAS TIRAS DA MAFALDA:**  
**CATEGORIAS ENUNCIATIVAS NO TEXTO VERBO-VISUAL**

Campo Grande – MS

Fevereiro - 2012

**DANIELA RAFFO SCHERER**

**ASPECTOS DA CONSTRUÇÃO DOS SENTIDOS NAS TIRAS DA MAFALDA:  
CATEGORIAS ENUNCIATIVAS NO TEXTO VERBO-VISUAL**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Estudos de Linguagens, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, como requisito final à obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens.

Área de Concentração: Linguística e Semiótica.

Orientador: Prof. Dr. Geraldo Vicente Martins

Campo Grande – MS

Fevereiro - 2012

**DANIELA RAFFO SCHERER**

ASPECTOS DA CONSTRUÇÃO DOS SENTIDOS NAS TIRAS DA MAFALDA: CATEGORIAS ENUNCIATIVAS NO TEXTO VERBO-VISUAL

APROVADA POR:

---

GERALDO VICENTE MARTINS, DOUTOR (UFMS)

---

MARIA LUCELI FARIA BATISTOTE, DOUTORA (UFMS)

---

RITA DE CÁSSIA APARECIDA PACHECO LIMBERTI, DOUTORA (UFGD)

Campo Grande, MS, 30 de março de 2012 .

## RESUMO

SCHERER, Daniela Raffo. (2012) **ASPECTOS DA CONSTRUÇÃO DOS SENTIDOS NAS TIRAS DA MAFALDA: CATEGORIAS ENUNCIATIVAS NO TEXTO VERBO-VISUAL**. Campo Grande: UFMS. (Dissertação de Mestrado)

A aceitabilidade e a utilização das histórias em quadrinhos e das tiras, ou tirinhas como são mais comumente conhecidas, em suportes variados, têm chamado a atenção dos estudiosos da linguística e da semiótica nos últimos anos, como se pode verificar pelo surgimento de inúmeros estudos contemporâneos que as tomam por objeto. Considerando que se trata de um gênero cuja constituição se dá a partir de recursos icônico-verbais, a pesquisa delineada neste trabalho teve como objetivo principal investigar o processo de produção de sentido em quatro tiras da personagem Mafalda, criada pelo cartunista argentino Quino. Para alcançar tal finalidade, a análise desse *corpus* foi baseada na exploração das três categorias enunciativas – pessoa, espaço e tempo –, a partir dos procedimentos de instauração responsáveis para cada uma delas, seguindo-se os postulados da teoria semiótica discursiva e tendo como foco a observação dos componentes verbal e visual. Os resultados da análise apontaram para a recorrência da articulação entre categorias do plano de expressão e do conteúdo, no verbal e no visual, constituindo as relações semissimbólicas apreendidas no processo de produção de sentido.

Palavras-chave: Tiras; Semiótica discursiva; Relações semissimbólicas.

## ABSTRACT

SCHERER, Daniela Raffo. (2012). **ASPECTS ON BUILDING MEANING ON MAFALDA COMIC STRIPS: ENUNCIATIVE CATEGORIES ON VERB-VISUAL TEXT.** Campo Grande: UFMS. (Master Dissertation)

The acceptability and use of comic books and comic strips in a varied media have drawn the attention of linguistic and semiotic scholars in the past few years. As demonstrated by the emergence of several contemporary studies that take them as object. Considering it is a genre whose constitution starts from iconic-verbal resources, the research outlined in this paper aimed to investigate the process of meaning production in four comic strips of Mafalda, character created by the Argentine cartoonist Quino. To achieve this purpose, the analysis of this corpus was based on the exploration of three enunciative categories - people, space and time - from the responsible establishment procedures for each one of them, following the postulates of the discursive semiotic theory focused on the verbal and visual components observation. The analysis results indicated the recurrence of the articulation between speech and content categories, both verbal and visual, constituting semi symbolic relations inferred in the process of meaning production.

Key words: Comic strips, discursive semiotic, semi symbolic relations

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
<b>1 HQ E TIRA</b>	<b>15</b>
1.1 Em busca de uma identidade genérica	15
1.2 A tira: subtipo de HQ	19
1.3 Constituição formal e funcionalidade da HQ	21
1.4 Sobre Mafalda	25
<b>2 A TEORIA SEMIÓTICA E AS CATEGORIAS ENUNCIATIVAS</b>	<b>28</b>
2.1 A semiótica e suas origens	28
2.2 A abordagem semiótica	30
2.2.1 Nível fundamental	32
2.2.2 Nível narrativo	35
2.2.3 Nível discursivo	39
2.3 Semiótica sincrética	49
2.3.1 Conceito	49
2.3.2 O componente visual nos textos	52
2.3.3 A imagem e seus elementos	53
2.3.4 Ponto, linha e forma e a categoria eidética	57
2.3.5 Cor, luz e sombra e a categoria cromática	62
2.3.6 Espaço e a categoria topológica	66
<b>3 ANÁLISE SEMIÓTICA DAS TIRAS</b>	<b>67</b>
3.1 Primeira tira: uma análise global	67
3.1.1 O verbal	70
3.1.2 O visual	77

3.2 Segunda tira: uma análise da pessoa	78
3.2.1 O verbal	82
3.2.2 O visual	89
3.3 Terceira tira: uma análise do tempo	93
3.3.1 O verbal	94
3.3.2 O visual	100
3.4 Quarta tira: uma análise do espaço	104
3.4.1 O verbal e o visual	104
CONSIDERAÇÕES FINAIS	112
REFERÊNCIAS	114

## INTRODUÇÃO

As diversas linguagens, desenvolvidas e aprimoradas nos últimos anos, tornaram mais facilmente concretizável a disposição humana para se comunicar. Ao mesmo tempo, para que fossem mais bem conhecidos e utilizados, os meios de comunicação em massa e as mídias, de maneira geral, tornaram-se objeto de estudo em diversas áreas do conhecimento e passaram a receber abordagens de teorias diversas, entre as quais está a semiótica discursiva.

Na esteira desses estudos, e também devido à sua popularidade, alguns gêneros, como a história em quadrinhos (doravante HQs) e a tira, constituem-se como um fenômeno que ganha espaço cada vez maior no universo acadêmico; é assim que personagens que conquistaram a preferência do público acabam despertando certa curiosidade nesse meio, que, ato contínuo, passa a submetê-los a análises com procedimentos científicos.

No que se refere especificamente às HQs, elas têm conquistado grande parte do público leitor, e esse fato, por si só, já denota certa autonomia do gênero em relação ao domínio discursivo jornalístico como suporte midiático, o que, de modo quase exclusivo, as caracterizava em outros tempos. O reconhecimento e o prestígio do gênero crescem a cada dia, o que, por exemplo, em 2005, levou *Watchmen* (*Os Vigias* ou *Os Vigilantes*) a ser contemplado com O Prêmio Hugo de Literatura. Essa obra, já considerada um clássico das HQs, elaborada por Alan Moore, com ilustrações de Davi Gibbons, representa uma complexa teia de ações, sustentada por um enredo-base que não só surpreendeu pela maturidade da temática, como também pela conquista de um público adulto, já que, até há algum tempo, tal gênero era reconhecido por ser o preferido de crianças e adolescentes (SETA, 2009, p. 33).

Outro exemplo vinculado à importância do gênero em questão é o fato de clássicos da literatura estarem sendo adaptados para HQ, como o conto “Uns braços”, de Machado de Assis, e a novela “Metamorfose”, de Franz Kafka. Ainda que a adaptação passe a ser vista como uma tentativa de tornar mais atraentes algumas das chamadas “leituras obrigatórias” presentes no âmbito escolar, uma vez que elas trazem enredos e linguagem originais, de certa forma, desconexos com a



realidade vivida pelos jovens leitores, isso também contribui para evidenciar a atenção que o gênero HQ passou a ter.

Além do espaço midiático que já conquistaram, as HQs vêm fazendo parte, pouco a pouco, do material didático adotado na escola. Mendonça (2005, p.203) lembra que os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs) reconheceram a necessidade de incorporar, no currículo escolar, um conjunto maior de gêneros de circulação social, reforçando a importância de uma presença maior de concepções advindas das teorias sociointeracionistas na educação.

Isso não quer dizer, no entanto, que a leitura ou abordagem pedagógica das HQs têm sido praticadas de maneira produtiva, porque se percebe ainda, em muitos casos, o uso do gênero como pretexto para a elaboração de atividades de natureza metalinguística, deixando-se de explorar importantes aspectos ligados à construção dos sentidos.

Considerando essa realidade, Márcia Rodrigues de Souza Mendonça (2005, p. 202) lembra que certas HQs demandam estratégias de leitura sofisticadas e um conhecimento prévio de grau mais elevado, sendo que algumas delas destinam-se, frequentemente, apenas aos “iniciados” nas tramas de seus personagens.

Ao relacionar o comentário de Mendonça com o *corpus* deste trabalho, pode-se pensar na complexidade do percurso do qual deve lançar mão o leitor para efetuar a leitura das tiras.

Embora estejamos tratando as HQs e as tiras como se, entre elas, houvesse grande correspondência, deve-se salientar que registram diferenças importantes. A primeira delas concerne à extensão: enquanto as HQs podem apresentar uma extensão maior, quando veiculadas em suportes destinados exclusivamente a elas, como os gibis, as tiras normalmente são compostas na horizontal, formadas por três a quatro vinhetas (ou quadrinhos). A segunda, e por que não dizer a mais relevante diferença, reside no fato de que as estratégias de leitura da tira, justamente pelo seu tamanho menor, requerem grande esforço, porque ela pode apresentar sutilezas na construção de sentidos que só um leitor mais experiente pode observar. Por ser um texto sincrético, ou seja, apresentar elementos de mais de uma linguagem em sua

constituição, a tira pode ser analisada tanto por seu componente verbal quanto pelo visual.

No que diz respeito a este trabalho, a complexidade dessas estratégias de leitura pode ser atribuída também ao fato de o discurso presente nas tiras da Mafalda estar mergulhado em questões de ordem ideológica e filosófica. Para atribuir sentidos ao texto, é preciso estar, muitas vezes, familiarizado com essa dinâmica, o que não é tarefa tão fácil. Em Mafalda, encontram-se discursivizados problemas referentes ao universo feminino, às injustiças sociais, ao conflito entre as gerações, enfim, a um conjunto de indagações construídas pelo homem, ao longo de sua história.

Dada a abrangência dos temas abordados e sua popularidade, o gênero deixou de ser conhecido como entretenimento apenas e passou a aparecer também inserido em textos maiores, como aqueles destinados à educação. Assim, é bastante comum encontrar as HQs e as tiras reproduzidas no material didático de diversas disciplinas.

No Brasil, uma análise dos livros didáticos adotados para o ensino da língua materna revelou a presença constante da Mafalda, que surgiu há quase cinco décadas, em 1964, quando Quino, seu criador, foi convidado a produzir uma personagem para compor a campanha publicitária de uma linha de eletrodomésticos. A campanha não chegou a acontecer, mas a personagem sim, e Mafalda rapidamente ganhou a simpatia das pessoas, pelo seu modo questionador de ver o mundo.

Hoje, suas tirinhas encontram-se veiculadas pelos mais variados suportes, embora Quino tenha trabalhado em suas histórias durante dez anos apenas. A presença constante da personagem, associada a suportes variados e a situações de comunicação diversas, como a divulgação pela UNICEF da DECLARAÇÃO DOS DIREITOS DA CRIANÇA, revela a importância e o alcance não só da Mafalda, mas também do gênero discursivo que a veicula e “se realiza de forma dinâmica e plástica, acompanhando ou constituindo-se como produto do pensamento humano, situado no tempo e no espaço”, (MARCUSCHI, 2006, p.26).

Ainda que HQs e tiras não tenham merecido a atenção da comunidade científica até a década de 1970, conforme atesta Ramos (2006), é possível perceber mudanças quanto a esse posicionamento. Como se observa não só no caso das tiras da Mafalda, o gênero vem deixando de ser um simples “espelho da linguagem coloquial”, revestido de um discurso de certa forma ingênuo e infantil, para ganhar em complexidade em vários aspectos, tanto naqueles que constituem os elementos pictóricos quanto nos que se encontram no plano do discurso e sua interpretação.

Para buscar um conhecimento maior da questão, neste trabalho, analisam-se quatro tiras da Mafalda, extraídas do livro “Toda Mafalda” (2009), e verificam-se as relações do componente visual com o verbal que as constituem, levando-se em conta as categorias de pessoa, espaço e tempo, e observando-se o percurso gerativo de sentido, instrumental básico da semiótica discursiva.

Considerando o grande número de tiras que compõem o livro *Toda Mafalda*, optou-se pela escolha de quatro delas, levando em conta a relação entre as categorias enunciativas e a riqueza de elementos pertencentes ao conteúdo e à expressão percebidos nas tiras selecionadas.

Como a semiótica discursiva leva em consideração o plano de conteúdo e o plano de expressão, o elemento visual será analisado seguindo-se as categorias eidética, cromática e topológica, com vistas a encontrar entrecruzamentos e correlações, uma vez que, da perspectiva do texto sincrético, este se constrói como um único enunciado.

Considerando o texto como objeto de significação, a semiótica postula que seu sentido é construído por meio de um *percurso gerativo*, que vai do mais simples e abstrato ao mais complexo e concreto, em uma sequência de três etapas, o nível fundamental, o narrativo e o discursivo, comportando cada uma delas uma sintaxe e uma semântica. O último nível, o discursivo, ocupa-se, na sintaxe, da projeção das categorias enunciativas (de pessoa, tempo e espaço), responsáveis por (re) criar a instância de enunciação, portanto.

Esse objetivo geral de investigar o processo de construção de sentido em tiras da Mafalda, criadas pelo cartunista argentino Quino, considerando os

postulados da teoria semiótica discursiva, desdobrar-se-á em outros, os específicos, que são: a) verificar como a tira da Mafalda se constitui a partir das categorias de *pessoa, espaço e tempo* no âmbito verbal; b) verificar de que forma essas três categorias podem contribuir na leitura do elemento visual; c) verificar em que medida a leitura do visual e do verbal convergem para um mesmo sentido.

A partir desses objetivos, esta dissertação apresenta o trabalho de pesquisa já desenvolvido e está organizada da seguinte maneira: além da Introdução, o capítulo I trata do gênero, seu histórico, as características temáticas e estruturais de que são compostas as HQs e as tiras; o capítulo II descreve a teoria semiótica, em seu surgimento e evolução, bem como define o objeto e apresenta os pressupostos sobre os quais a análise se assenta, com ênfase nas categorias enunciativas; o capítulo III apresenta a análise das tiras da Mafalda, de acordo com a metodologia descrita no capítulo II. A isso, seguem-se as considerações finais e as referências.

## 1 HQ E TIRA

As HQs, segundo Discini (2009, p. 185), apresentam-se como um gênero maleável temática e estilisticamente, em função do suporte que as veicula. Assim, se comparada a outros gêneros como a bula de remédio e a lista telefônica, uma HQ tende a ser mais flexível, dependendo da variação do seu suporte, que pode ser jornal, revista, ou gibi, este último inteiramente dedicado a ela. Discini acrescenta que

a HQ veiculada em páginas internas de jornais resulta nas tiras, cuja narrativa é breve por excelência; a HQ editada em brochura semanal, quinzenal ou mensal, resulta em narrativas mais extensas, nas quais conflitos se multiplicam, já que transportados para revistas destinadas exclusivamente a esse fim. (2009, p. 185)

Há que se considerar o fato de que o suporte é um dos elementos determinantes na extensão das HQs, podendo estas variarem de tamanho que podem ser de uma página (quando integram uma revista, por exemplo) a um volume inteiro (no caso dos gibis ou almanaques).

### 1.1 Em busca de uma identidade genérica

A tira, como explicou Discini (2009), caracteriza-se por conter de um a cinco quadros, não apresentando maleabilidade em relação a sua extensão. Seu formato, muitos afirmam, seu tamanho reduzido, está ligado ao suporte que a veicula, frequentemente jornais e revistas.

Mesmo partindo-se das características que definem o gênero, ao analisar alguns textos de provas de vestibular aplicadas pela PUC-SP, em 2006, Ramos (2009) identifica a problemática relacionada aos termos usados para se referir às HQs: em determinadas ocasiões tomadas como “tiras de quadrinhos”, em outras, como “charge”, conforme relata:

O enunciado da questão dizia “Na tira de quadrinhos, faz-se referência a um verme parasita. [...] Uma mesma prova, aplicada por uma mesma universidade e num mesmo dia, apresenta aos candidatos, duas questões sobre um texto semelhante, inclusive no formato, porém com terminologias completamente diferentes. Um teste chama o texto de charge. A outra questão afirma ser uma tira de quadrinhos. A questão não informa, mas ambos foram publicados na mesma página do caderno de cultura do jornal “Folha de São Paulo”, embora em datas distintas. [...] Esse caso ilustra com propriedade a confusão que gira em torno do universo dos gêneros associados às histórias em quadrinhos. O que é exatamente uma charge? E um cartum? E uma tira? Todos são quadrinhos? E os quadrinhos, então, o que seriam? (p. 356)

Diante desses questionamentos, Ramos reconhece a grande dificuldade que é lidar com a identidade dos gêneros, pelo menos com aqueles aos quais ele se refere. Em função disso, esclarece:

Há uma zona nebulosa na região que envolve todas essas nomenclaturas. As dificuldades de perceber as características de cada um dos textos têm fomentado uma classificação indiscriminada e pouco criteriosa no uso dos termos, como vistos nas questões da PUC-SP. Isso pode criar expectativas diferentes de leitura e trazer confusão no processo de compreensão textual. (RAMOS, 2006, p. 357)

Para amenizar tal problema, Ramos sugere a adoção da idéia de que existe um campo maior, o hipergênero, capaz de abrigar “diferentes gêneros autônomos unidos por elementos comuns” (2009, p. 3). O hipergênero, nesse caso, chamar-se-ia quadrinhos.

O autor recorre a Mendonça para dizer que as tiras são um subtipo de HQ; para a pesquisadora, a HQ funcionaria como um “grande guarda-chuva” que abriga outros gêneros: charge, cartum, tira.

Deixando um pouco de lado a discussão sobre como tratar cientificamente a terminologia dos gêneros e suas classificações, vale a pena observar que o interesse pelo estudo da HQ levou Cirne (1977) a buscar explicações para as origens da HQ:

os quadrinhos surgiram como uma consequência das relações tecnológicas e sociais que alimentavam o complexo editorial capitalista, amparados numa rivalidade entre grupos jornalísticos (Heart vs Pulitzer), dentro de um esquema preestabelecido para aumentar a vendagem de jornais, aproveitando os novos meios de reprodução e criando uma lógica própria de consumo. (p. 10)

As HQs eram, portanto, inicialmente, parte de um produto colocado à venda. Cabe ressaltar que a origem do próprio formato do gênero está ligada a uma necessidade material de organização no suporte que a veicula, o que trouxe rapidamente uma padronização da sua estrutura.

Cirne, em seu texto “A explosão criativa dos quadrinhos”, estabelece uma relação entre a fotografia, técnica revolucionária de reprodutividade, e a produção seriada de revistas de HQs, fatos que teriam colocado verdadeiramente em xeque a função da arte, porque “a arte sempre exigira uma atitude contemplativa de seus poucos e privilegiados espectadores” (CIRNE, 1977, p.11). Nesse sentido, as HQs, desde sua origem, já eram tomadas como uma espécie de arte mais próxima dos que a consumiam, ou seja, com um alcance mais popular.

Segundo Costa (2008, p. 125), as primeiras HQs de que se tem notícia surgiram em fins do século XIX e alcançaram repercussão na década de 1930, nos Estados Unidos, de onde se espalharam para o restante do mundo.

Cirne (1977) apresenta uma estatística realizada por F.E. Barcus que aponta interessantes percentuais relacionados aos tipos de personagens nas HQs americanas, dividindo-os em pertencentes às classes média, baixa e burguesa e aponta as cenas urbanas como sendo predominantes na ambiência das HQs circulantes nos Estados Unidos. O autor discute, de maneira enfática, questões relacionadas à estética dos quadrinhos, trazendo, inclusive, considerações de Umberto Eco acerca de sua qualidade, avaliando-as negativamente em sua maioria. Mas, para Cirne (1977), não estão em discussão nem a estética, nem a qualidade dos quadrinhos; o que interessa é sua capacidade de penetração numa sociedade de consumo, diante da qual surge a pergunta “Mas afinal o que é a arte?”.

Na tentativa de responder a tal questionamento, mais frequente na década de 1960, Cirne (1977) conclui que as HQs (e, por extensão, as tiras) encontram-se como reflexo da revolução industrial nos moldes do capitalismo e das novidades tecnológicas “em série”, surgidas com elas, como o cinema e a fotografia. As HQs, segundo o autor, nasceram dentro do jornal, mas, com o surgimento da televisão e suas técnicas cinematográficas, a narração de histórias ganhou maior expressão nas mãos dos quadrinhistas e elas se consagraram como uma forma de arte.

O gênero, nos Estados Unidos, desenvolveu-se, inicialmente, em torno de uma personagem caracterizada pelo heroísmo. A respeito da gênese quadrinhesca do herói, encontra-se também em Cirne(1977) o comentário de que Super-homem, *Batman* e Capitão Marvel não apareceram por acaso em 1938, 1939 e 1940, mas sim motivados por uma sociedade decepcionada e “desorientada”: por isso, havia a necessidade de novos heróis, numa visão sociológica (p.14).

Na França, Asterix, quando surgiu em 1959, destinava-se a um público adulto, em função de uma lei proibitiva, de 1949, que tentava reprimir a divulgação de textos considerados nocivos à juventude da época, sob a justificativa de que poderiam desmoralizar a infância e a juventude.

Apesar do moralismo vigente na época, Asterix surgiu num momento conturbado, em que as guerras coloniais explodiam na França. A personagem, um baixinho invencível, fez renascer, junto com sua turma, a antiguidade gaulesa, mas não como representante de uma ideologia nacionalista, e sim como símbolo de uma “necessidade de contínua reação a qualquer situação negativa” (HELOANI, 2008, p. 526).

Numa posição mais radical, segundo Mendonça (2005), há os que dizem que as HQs começaram com a arte rupestre. Contrariando o que se encontra no *Dicionário de Gêneros Textuais*, para Lanone e Lanone (*apud* Mendonça, 2005, p. 194), as HQs não teriam se originado nos Estados Unidos, mas na Europa, em meados do século XIX, com as histórias de Busch e Topffer. Porém, foi em território norte-americano, por meios dos jornais, no século XX, que o gênero se consolidou.



As HQs desenvolveram-se bastante como gênero e encontram-se disponíveis em publicações exclusivamente criadas para elas, os gibis, além de terem conquistado as páginas especiais nos jornais. Aparecem com frequência em livros e materiais didáticos, e sua utilização nos meios escolares tem sido vista positivamente, tanto que, conforme informa Ramos (2010), o livro *Toda Mafalda*, de Quino, foi incluído na lista de 2006, do PNBE, Programa Nacional Biblioteca da Escola, responsável pela circulação de livros e quadrinhos nas escolas brasileiras.

Numa simples consulta a *sites* de livrarias virtuais, é possível encontrar dezenas de obras, algumas clássicas da literatura nacional e estrangeira, disponíveis na versão em quadrinhos, como os contos machadianos *O enfermeiro* e *Uns braços*. Mas as HQs não se fazem presentes apenas na atualização de obras literárias, vários outros tipos de publicações utilizam-se das características do gênero como forma de tornar atraente e dinâmica a leitura. É o que acontece com determinados folhetos educativos, distribuídos por órgãos públicos e privados, a fim de orientar a população sobre vários assuntos, principalmente nas áreas da saúde e do trânsito, entre outras.

Uma vez entendida a origem das HQs, a criação dos primeiros personagens americanos e europeus num contexto histórico de industrialização emergente, bem como sua consolidação entre os leitores, passa-se para o estudo da *tira*, seus aspectos formais e demais características próprias do gênero.

## **1.2 A tira: subtipo de HQ**

A maior parte dos leitores é capaz de identificar uma história em quadrinhos visualmente. Isso se deve ao fato de que o gênero se organiza, materialmente, em quadros, sequencialmente dispostos, em cujo interior há desenhos, personagens, ambientes e balões; nestes, geralmente, encontram-se os elementos responsáveis pela parte linguística das HQs.

Faz-se necessário um comentário inicial para contextualizar a importância da definição do gênero para este estudo. O objetivo que orienta a pesquisa está alicerçado nos pressupostos da teoria semiótica, conforme mencionado na

introdução. O percurso gerativo de sentido coloca à disposição do semioticista um modelo que procura a compreensão dos mecanismos de produção de sentido *no e pelo* texto, por meio do estudo de um plano de conteúdo e de um plano de expressão.

Em função disso, não será considerado pontual o aprofundamento nas discussões a respeito do gênero, assunto comumente estudado pela *linguística textual*. É importante ressaltar, no entanto, que o *corpus* utilizado para a análise precisa ser delimitado, a fim de que se preserve sua identidade. Para alcançar tal objetivo, verificou-se que há diferentes pontos de vista a respeito não apenas da nomenclatura, como também de outras questões de ordem teórico-acadêmica nas quais o gênero está imerso. Alguns desses pontos de vista são apresentados a seguir.

Norma Discini (2005), em texto que compõe o livro “Semiótica Objetos e Práticas”, organizado por Ivã Carlos Lopes e Nilton Hernandes: “HQ e poema: diálogo entre textos”, trata da possibilidade de se encontrarem pontos comuns entre esses gêneros, partindo do ponto de vista da relação entre expressão e conteúdo.

No entanto, ao delinear o objetivo a que se propõe, Discini (2005) explica: “é meta deste estudo, que, para análise, toma o *Poema da necessidade*, de Carlos Drummond de Andrade, e uma tira de *Garfield*, de Jim Davis” (p. 261). Assim, ao observar o excerto, verifica-se o emprego de duas denominações, “HQ” e “tira”, para indicar o mesmo objeto. Num primeiro momento, o leitor poderia crer que está diante de palavras sinônimas. O recurso empregado pela autora demonstraria uma tendência à generalização, como já apontara Ramos (2006)?

As HQs, conforme explica esse autor, passaram a ser consideradas objeto de estudo científico apenas no começo da década de 1970. Em artigo publicado na revista “Estudos Linguísticos XXXV”, esse pesquisador apresenta um breve histórico das pesquisas cujo objeto são as HQs, destacando as de Melo, no começo da década 70, seguidos de Preti, em 1973, e de Cagnin, em 1975.

Segundo Ramos (2006), somente na década de 1990, os estudos voltaram a privilegiar o gênero, supostamente por dois motivos principais: a presença das HQs

nos exames vestibulares e a inclusão da linguagem quadrinhesca entre as orientações dos Parâmetros Curriculares Nacionais. Na esteira desses estudos, enquanto alguns pesquisadores preocupavam-se em estudar a linguagem das HQs e das tiras no âmbito de sua aplicação pedagógica, outros, como Mendonça (2005), observavam a caracterização das HQs como gênero.

### 1.3 Constituição formal e funcionalidade da HQ

Para Mendonça (2005, p. 195), as HQs “revelam-se um gênero tão complexo quanto os outros, no que tange ao seu funcionamento discursivo”. A autora lembra que Cirne apresenta uma possível definição de HQ: “Quadrinhos são uma narrativa gráfico-visual, impulsionada por sucessivos cortes, cortes estes que agenciam imagens rabiscadas, desenhadas e/ou pintadas” (*apud* Mendonça, 2005 p. 195). Para a semiótica discursiva, tal descrição remete ao que se observa no plano de expressão (formato, linhas, enquadramento, figuras, cores, balões, recursos linguísticos) e no plano de conteúdo, por meio da análise da narrativa, dos temas e das figuras nela inscritos.

Embora apresentem tipologia heterogênea, pode-se afirmar que ocorre nas HQs o tipo narrativo, dado que se observa a predominância dessa espécie de sequência. Como se trata de um gênero narrativo, na maior parte das vezes, as HQs assemelham-se tecnicamente ao cinema e à animação. No entanto, por não possuírem a completude dos movimentos capturados num filme, são submetidos a uma seleção do produtor (entendido aqui como a junção entre autor, escritor ou desenhista) o qual escolhe o que deve aparecer na sequência, demandando maior esforço do leitor no preenchimento das lacunas e na construção dos sentidos, tendo em vista que ele se encontra diante de um enunciado sincrético construído por uma espécie de “enunciação coletiva” na qual os diversos atores envolvidos procuram harmonizar a voz para alcançar um resultado coeso e coerente.

Numa definição mais detalhada para os quadrinhos, baseada em Rodolphe Töpffer (*apud* Costa, 2008, p. 125-126), a *banda desenhada*, como foi chamada há mais de 150 anos, não seria apenas uma reunião simplória de dois componentes,

um verbal e outro visual, mas se constituiria numa linguagem coerente, em que tais componentes se ligariam de maneira indissolúvel.

Os quadrinhos usam recursos icônico-verbais próprios, com uma morfossintaxe e sintaxe discursivas específicas: o desenho, o requadro (contorno do quadrinho), o balão, a figura, o uso de onomatopeias e de legendas, a elipse, a página (ou prancha), conjugando discurso verbal e pictogramas. Segundo Costa (2008, p. 126), os elementos são assim caracterizados:

a) o balão, que contém o elemento lingüístico, frequentemente arredondado, podendo apresentar-se em outros formatos, por vezes aparece substituído por uma legenda ou retângulo; b) a vinheta, também chamada quadrinho, quadrado ou quadradinho, comumente tem forma retangular ou quadrangular, funciona como moldura do discurso de uma (ou mais) personagens, às vezes inexistente, mas funciona como uma espécie de delimitação; c) a figura imóvel de cada quadrinho na sequência constitui uma especificidade do gênero e cabe ao leitor “movimentar” a narrativa na medida em que avança na leitura que é, conforme já foi dito, da esquerda para a direita e de cima para baixo; d) a onomatopeia, juntamente com o balão, representa outra especificidade dos quadrinhos, buscando expressar a sonoridade produzida pelas personagens e representando um importante componente visual (*crash, splash, flash, bum*, etc – são alguns exemplos de onomatopéias: sua combinação com o estilo gráfico destaca a função sinestésica); e) a elipse, diferentemente da concepção tradicional, não representa a omissão de termos, mas, nos quadrinhos, deve ser entendida como um elemento discursivo sintático-semântico, responsável pelo encadeamento das vinhetas, paradoxalmente um “vazio” que preenche semanticamente os espaços de corte entre dois quadros, estabelecendo ponto de conexão; f) a interação icônico-verbal, que pode ocorrer por meio do discurso verbal (enunciador/enunciatário e narrador/narratário), por fragmentos informativos (tabuletas, páginas de livros, etc) e pelos elementos iconizados, que fazem parte da plasticidade do texto: em geral onomatopéias, o que não elimina outros elementos como estrelas, caveiras e outras formas geométricas inclusive o formato dos quadrinhos; [...]

Uma explicação mais detalhada dos itens anteriores encontra-se em Costa (2008), ocupando espaço em quatro das duzentas e cinco páginas do seu *Dicionário de Gêneros Textuais*, ao passo que a definição do gênero “tira” ganha espaço bem menor: apenas nove linhas, ou o equivalente a menos de um quarto de página. Essa diferença pode estar relacionada ao fato de que a maior parte da fonte bibliográfica consultada aponta a “história em quadrinhos” como gênero do qual a tira seria derivada, assim como ocorreu com a charge, o cartum e a caricatura.

Reafirma-se que as HQs são vistas como um gênero que agrega outros, funcionando como uma espécie de “grande guarda-chuva”. O fato de elas desempenharem papel agregador, contudo, não impede que existam particularidades nos gêneros agregados, o que não permitiria considerá-los como subgêneros. Algumas dessas características muito peculiares seriam circulação, suporte, forma e conteúdo.

Para outros pesquisadores, entretanto, as questões relacionadas ao gênero parecem não merecer tanta atenção assim. Pietroforte (2009) dedica poucas páginas ao assunto em seu livro *Análise textual da história em quadrinhos*, no qual elabora uma análise semiótica de textos do desenhista e escritor Luiz Gê. Nele, o autor dá algumas informações acerca do surgimento das HQs, em histórico breve; depois, acrescenta outras sobre o gênero, como a não necessidade de haver o elemento verbal em uma HQ como condição de leitura (quando não se trata de texto sincrético), encerrando o primeiro capítulo com alguns questionamentos:

Afirmar que os quadrinhos se manifestam em semiótica plástica, em duas dimensões do espaço, parece evidente, mas a fotografia e a pintura se manifestam do mesmo modo. Seria, então, uma questão de número de quadros? Quantos quadros são necessários para definir uma HQ? Há histórias de um quadrinho só; há histórias que não acabam nunca... (PIETROFORTE, 2009, p.9)

As reticências confirmam que tratar da problemática do gênero HQ não é tarefa fácil. Will Eisner (2010), por sua vez, preocupado com o processo de criação das HQs, explora detalhadamente o gênero em seu livro *Quadrinhos e arte seqüencial*. Além de ser o criador do famoso personagem *Spirit*, Eisner (2010) é considerado um nome de referência quando se trata da arte da criação de HQs. Sobre o gênero, ele afirma:

Atualmente, a tira diária de jornal e, mais recentemente, os álbuns de quadrinhos constituem o principal veículo de arte seqüencial. Durante várias décadas, as tiras e as revistas de quadrinhos foram impressas de maneira rústica, sem nenhuma intenção de se tornar um produto durável. [...] À

medida que o potencial dessa forma de arte foi ficando mais evidente, a busca pela qualidade e o investimento na produção passaram a ser mais comuns. Isso, por sua vez, resultou em publicações vistosas, em cores, que atraíam um público mais exigente, ao mesmo tempo em que as revistas de quadrinhos em preto e branco impressas em papel de boa qualidade também encontravam o seu nicho. A história em quadrinhos continua a ganhar espaço como expressão válida de leitura. (EISNER, 2010, p. 1)

Se Eisner (2010) atesta a aceitação crescente e o estilo sofisticado do gênero, pode-se, a partir disso, compreender o porquê do aumento do número de pesquisadores interessados em estudá-lo. É importante observar que, somente nessa citação, o autor mencionou o termo “tira” duas vezes, fato que marca a identidade do gênero, diferenciando-o, conseqüentemente, das HQs. Para esta pesquisa, tal diferença tem significado particular, uma vez que ajuda a definir, de maneira mais precisa, o objeto para o qual se destina a atenção.

Eisner (2010) também dedica o capítulo 2 do seu livro *Quadrinhos e arte seqüencial* às imagens, que, para esta pesquisa, são vistas pelo olhar semiótico também como uma linguagem, conjugando expressão e conteúdo. No capítulo 6, o autor trata da arte seqüencial:

Na arte seqüencial, as duas funções estão irrevogavelmente entrelaçadas. A arte seqüencial é o ato de urdir um tecido. Ao escrever apenas com palavras, o autor dirige a imaginação do leitor. Nas histórias em quadrinhos, ele imagina pelo autor. Uma vez desenhada, a imagem torna-se um enunciado preciso que permite pouca ou nenhuma interpretação adicional. Quando palavra e imagem se “misturam”, as palavras formam um amálgama com a imagem e já não servem para descrever, mas para fornecer som, diálogo e textos de ligação (EISNER, 2010, p. 127).

Ainda que o comentário não contenha informações de ordem semiótica, pode-se pensar a criação, na arte seqüencial, como um ato enunciativo e sua relação com o enunciatário, a ser abordada no capítulo seguinte. As imagens, segundo Eisner (2010), fazem parte da comunicação; razão pela qual afirma:

A história em quadrinhos lida com dois importantes dispositivos de comunicação: palavras e imagens. Decerto trata-se de uma separação arbitrária. Mas parece válida, já que no moderno mundo das comunicações esses dispositivos são tratados separadamente. Na verdade, eles derivam de uma mesma origem, e no emprego habilidoso de palavras e imagens encontra-se o potencial expressivo do veículo (p. 7).

A separação em linguagens diferentes permite à semiótica estudar a produção de sentido de diversos textos, por meio da análise das categorias que se manifestam em cada um deles, de tal modo que seja possível encontrar correspondências e correlações no conjunto. A “mesma origem”, referida por Eisner (2010), provavelmente refere-se ao ato enunciativo, que, com os demais conceitos da semiótica, será aprofundado no capítulo II.

#### **1.4 Sobre Mafalda**

O criador das tiras da Mafalda, Joaquin Lavado - Quino, como é conhecido popularmente - vive na Argentina, país onde nasceu, em 1932. O apelido lhe foi dado para que não fosse confundido com o tio, de mesmo nome. Antes dos 22 anos, sustentava-se fazendo cartazes publicitários. Antes de ter seu primeiro livro de humor publicado (*Mundo Quino*), desenhou quadrinhos humorísticos em vários jornais.

Em 1962, o cartunista cria a personagem Mafalda para uma campanha publicitária, encomendada pela marca Mansfield, uma indústria de eletrodomésticos. A campanha não deu certo; entretanto, isso não significaria o fim da personagem.

Mafalda apareceu, pela primeira vez, oficialmente, em 29 de setembro de 1964 na revista *Primeira Plana* em que permaneceu até março de 1965, quando Quino pôs fim na parceria com a revista. Após o rompimento, o cartunista passou a produzir as tiras da personagem no jornal *El Mundo*, um dos mais populares na Argentina. As tiras, que na revista tinham veiculação semanal, tornaram-se diárias, o que levou Quino a pensar na necessidade de colocar em cena outras personagens. Os temas, quase sempre ligados problemas da época, traziam para as tiras discussões sobre política e cotidiano figurativizadas no contexto familiar.

Mafalda, inicialmente com seis anos, e sua turma ganharam a simpatia dos leitores, provavelmente porque suas histórias se aproximam do corriqueiro, trazendo à tona problemas comuns e inquietações, sempre com aquele toque de humor, ora carregado de ironia, ora suavizado com uma ingenuidade infantil.

O conjunto de personagens, que está nas tiras cuja protagonista é Mafalda, uma garotinha de seis anos, é formado pelo núcleo familiar: o pai e a mãe, que formam um casal comum de classe média.

O pai, cujo nome nunca é revelado, é um trabalhador que vive fazendo as contas para ver se consegue “chegar até o fim do mês financeiramente”, gosta de plantas e, por ser meio depressivo, faz uso constante do “Nervocalm”. A mãe chama-se Raquel e dedica-se aos cuidados com a família, razão pela qual teria abandonado os estudos, coisa que Mafalda reprova. Vive se preocupando com o que fazer para comer. Faz uso do “Nervocalm”, assim como o marido. A idade do casal varia entre 35 e 39 anos, considerando-se a progressão dos anos, pois o tempo vai passando relativamente nas histórias. Por último, há o irmãozinho de Mafalda, Guille; ingênuo, dono de uma ternura marota, ele apareceu nas tiras a partir de junho de 1968.

O círculo de amigos da garotinha intempestiva não é muito grande. Felipe, de 7 anos (um ano a mais que Mafalda), é um menino desligado, um tanto sonhador, bastante diferente da protagonista em termos de personalidade; gosta das histórias do *Cavaleiro Solitário*, mas tem aversão à escola e a todas as coisas que se relacionam ao estudo. Pouco se sabe sobre sua família, a não ser quando Susanita conta algumas fofocas a esse respeito.

Manolito, de seis anos, é um garoto ambicioso, tido como “bruto”. Seu sonho é ter uma rede de supermercados; tem “sangue espanhol”, herdado do pai, também de personalidade forte e “bruta”. Admira “Rockefeller” e odeia os *hippies*; implica com a amiga Susanita. Pouco se sabe sobre sua mãe.

Susanita, como Manolito, sabe bem o que quer da vida. Enquanto o amigo sonha com a rede de supermercados, a menininha loira sonha em se casar com um marido perfeito, muito rico e ter muitos filhos. Egocêntrica, não está preocupada com



o destino do mundo, por isso ignora sempre as reflexões de Mafalda. Não lhe agradam os pobres e Manolito.

Miguelito é o mais jovem da turma, tem cinco anos. Pensa ser o centro do universo, é sonhador como Felipe, só que de forma mais intensa; ele detesta a ideia de não ser notado.

Libertad é uma personagem feminina perspicaz, mais crítica que Mafalda. Diz-se que é uma Mafalda em miniatura. Filha de um pai socialista e de uma mãe tradutora, Libertad ama a cultura, as reivindicações sociais e as revoluções.

Essas personagens aparecem no livro do qual o *corpus* desta pesquisa foi extraído. *Toda Mafalda* (2009) tem 1856 tiras, além de outros quadrinhos, distribuídos em 420 páginas. O livro, em preto e branco, reúne da primeira à última tira da famosa criação de Quino.

Além de *Toda Mafalda*, que circulou também em diversos países (Grécia, China, Taiwan, Espanha, México, Portugal, França, Itália, Espanha, Alemanha e Coreia), Quino escreveu *Humanos Nascemos* (1987), *Que gente má* (2003), *Que presente inapresentável* (2004) entre outros da editora Martins Fontes. Em 1981, foi produzido o filme *El Mundo de Mafalda*.

## 2 A TEORIA SEMIÓTICA E AS CATEGORIAS ENUNCIATIVAS

### 2.1 A semiótica e suas origens

A semiótica é a ciência que, desde seu início, trata do sentido. Do sentido também tratam a filosofia, a semântica, entre outras disciplinas que estudam o signo e sobre ele desenvolvem suas teorias. Dessa segunda afirmação, conclui-se que é necessário definir melhor, e com mais clareza, o objeto de que se ocupa a semiótica, pois é o objeto que a diferencia das demais ciências. Entretanto, para melhor compreender tal objeto, faz-se necessária uma breve explanação sobre a origem da semiótica e algumas das etapas que percorreu até chegar aos contornos que possui na atualidade.

Segundo explicam Lara e Matte (2009, p. 11), em artigo intitulado *Semiótica – o que é e como se faz*, esta ciência tem por objetivo maior tomar o texto como objeto de significação, concentrando-se em estudar os mecanismos que o engendram. “Em outras palavras: procura descrever o que o texto diz e como faz para dizer o que diz, examinando, em primeiro lugar, o seu plano de conteúdo, concebido sob a forma de um percurso global que simula a ‘geração’ do sentido” (LARA; MATTE, 2009, p. 11). É a partir dessa concepção sobre o “parecer” do sentido que a semiótica se diferencia das demais ciências que também tratam dessa questão.

Inicialmente, o plano do conteúdo, necessário quando se busca o *sentido*, era a principal preocupação da semiótica. Entretanto, os semioticistas passaram a perceber que o plano de expressão, muitas vezes não “funcionava” como um mero veículo ou suporte do conteúdo, mas “produzia” também significado, como no caso de textos poéticos.

Além disso, percebeu-se que o conteúdo só poderia ser percebido se fosse expresso de alguma maneira. Assim, tudo que é uma *forma* expressa algum conteúdo. Por isso, para a semiótica, não existe forma sem conteúdo, nem conteúdo sem forma. Quando os dois planos estão juntos, tem-se um texto (verbal, pictórico, fílmico, etc). O mesmo conteúdo pode ser manifestado por planos de expressão

distintos, podendo sofrer alterações em decorrência destas diferentes formas de expressão.

Quando se fala em plano de expressão verbal, deve-se atentar para as características estilísticas que entram em jogo, os efeitos estilísticos (ritmo, assonância, as figuras retóricas de construção, entre outros). Fiorin (2009) analisa um poema de Augusto Meyer, *Chuva de pedra*, em que mostra os elementos lexicais responsáveis pelas imagens sugeridas no texto: a descrição de um instante em que a chuva cai sobre a terra, seus ruídos, a agressividade dos pingos sobre as folhas, enfim, a riqueza do texto está na manifestação. Da correlação entre o plano do conteúdo e o plano de expressão surgiu a necessidade de criar um projeto científico cuja amplitude resultou em áreas mais específicas dentro da semiótica.

O livro que marca o início da construção desse projeto científico é de autoria de A.J. Greimas, *Semântica estrutural*, publicado em 1966. A partir de 1970, a semiótica ganha espaço e reconhecimento, tanto que evolui, rapidamente, em quatro etapas, grosso modo, segundo relembram Lara e Matte (2009, p. 14). Na *primeira*, ocorre a constituição do percurso gerativo de sentido (a ser detalhado mais à frente), quando a semiótica estuda os simulacros da ação do homem no mundo; trata-se do surgimento da *performance*.

Entretanto, há nesse período, uma limitação da aplicabilidade da teoria, uma vez que ela só podia ser verificada em textos cujo componente pragmático era marcante, como nas narrativas folclóricas. Então, as pesquisas passaram a focalizar a compreensão da competência modal do sujeito que realiza a ação, mais especificamente sobre a manipulação e sobre a sanção, deixando a ação propriamente dita de lado momentaneamente; é a *segunda* fase.

A teoria avança no que se refere às relações entre os sujeitos e os contratos estabelecidos por eles, privilegiando a dimensão cognitiva da narrativa. Porém ainda havia uma lacuna a ser preenchida, uma vez que os “estados de alma” vivenciados pelo sujeito careciam de uma explicação. Inicia-se, então, a *terceira* fase, em que a preocupação passa a ser a modalização do sujeito, ou seja, tratar dos sentimentos que o conduzem ao *fazer*, o que abre espaço para o estudo das paixões.

Finalmente, abre-se a semiótica para uma exploração maior dos estudos relacionados ao componente sensível dos discursos, de que se origina a vertente tensiva no interior da teoria, em franca expansão nos últimos anos.

## 2.2 A abordagem semiótica

Na introdução de qualquer texto de natureza científica que trate de semiótica, é bastante comum encontrar pelo menos um parágrafo que procure explicar, conceituar e delimitar esta ciência. Tal preocupação não reside apenas na busca de facilitar sua compreensão àqueles que se interessam pelo tema, mas também no fato de a semiótica dividir-se em três vertentes.

Embora o embasamento teórico que organiza esta pesquisa esteja relacionado à semiótica conhecida como *greimasiana*, ou discursiva, faz-se necessário diferenciá-la das demais. Segundo Pietroforte (2010), pode-se dizer que: “Há, pelo menos, três semióticas: a doutrina dos signos elaborada por Charles Sanders Peirce, o desenvolvimento do formalismo russo e a teoria da significação proposta por Algirdas Julien Greimas” (p. 8).

Como a semiótica possui vários domínios, surge a necessidade de estabelecer suas bases teóricas e suas fronteiras. No *Dicionário de Semiótica*, de A.J Greimas e J. Courtés, o verbete *semiótica* ocupa diversas páginas, fato que aponta para a relevância da sua conceituação e a amplitude do seu domínio. Uma consulta ao verbete ajuda a compreender, ainda mais, o amplo campo de aplicação do termo:

O termo **semiótica** é empregado em sentido diferente, conforme designe (A) uma grandeza manifestada qualquer, que se propõe conhecer; (B) um objeto de conhecimento, tal qual aparece no decorrer e em seguida à sua descrição; e (C) o conjunto dos meios que tornam possível o seu conhecimento (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 448, grifo dos autores).

Partindo dessas três orientações, o dicionário passa a tratar de cada uma, até chegar a uma explicação que se aproxima do estatuto da semiótica como uma teoria da significação, já delineada nos estudos de Hjelmslev, até chegar a Benveniste e suas investigações sobre a *enunciação*. Trata-se, portanto, de uma teoria que “deve ser muito mais do que uma teoria do enunciado – como é o caso da gramática gerativa – e mais do que uma semiótica da enunciação. Deve conciliar o que parece à primeira vista inconciliável, integrando-a numa teoria semiótica geral” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 456).

Definida como uma teoria da significação, a semiótica discursiva concebe o estudo do sentido por meio de um percurso gerativo. Recorda Fiorin (2009, p. 20) que o *percurso gerativo de sentido* é uma *sucessão de patamares*, os quais se organizam de tal forma que é possível percebê-los do mais *simples e abstrato* ao mais *complexo e concreto*. Tais patamares revelam-se na medida em que se constroi a organização textual, conjugada com “determinados mecanismos enunciativos de produção e recepção do texto” (BARROS, 2008b, p.8).

Esse conjunto de procedimentos, o *percurso gerativo de sentido*, permite verificar que a análise vai do mais *simples e abstrato*, etapa que permite depreender aspectos gerais do texto (seja ele uma pintura, uma peça de teatro, uma fotografia, uma canção, etc) e que podem ser encontrados em outros textos (amor, modernidade, inveja, e assim por diante), ao mais *complexo e concreto*, etapa resultante de uma análise mais atenta dos mecanismos que tornam o texto um objeto único, semelhante a outros, mas particular ao mesmo tempo. Barros (2008b) acrescenta que a teoria semiótica procura

[...] explicar os sentidos do texto. Para tanto, vai examinar, em primeiro lugar, os mecanismos e procedimentos de seu *plano de conteúdo*. O plano de conteúdo de um texto é, nesse caso, concebido, metodologicamente, sob a forma de um *percurso gerativo* (p. 188, grifo da autora).

Ao se referir à semiótica como uma teoria, Barros (2008b) apresenta a metodologia com que trabalham seus seguidores, da qual se tem um modelo que

leva em consideração, para os níveis que compõem o percurso, *uma semântica e uma sintaxe*, elementos constituintes de qualquer texto.

Os três níveis do percurso gerativo são *o fundamental, o narrativo e o discursivo*. É importante salientar que, embora apareçam como descrições distintas, esses níveis ou patamares devem ser entendidos numa *relação*, ou seja, formam uma rede complexa que se depreende do e no texto, numa interessante combinação entre sua sintaxe e sua semântica.

Segundo Lara e Matte (2009, p. 21), a semântica e a sintaxe estão presentes nos três níveis semióticos, lembrando que a semântica é composta pelos conteúdos e a sintaxe, pelo arranjo que faz com que sejam depreendidos tais conteúdos. Como a semântica tem maior autonomia que a sintaxe, é possível encontrar diferentes conteúdos semânticos veiculados por uma mesma estrutura sintática.

### **2.2.1 Nível fundamental**

A semântica do nível fundamental “abriga as categorias semânticas que estão na base da construção do texto” (FIORIN, 2009, p. 21). Para ilustrar tal afirmação, o autor utiliza, em seu livro *Elementos de Análise do Discurso*, o exemplo de um conto em que dois homens observavam os lados de um escudo. Um deles afirmava que o escudo era feito de ouro; o outro afirmava que era feito de prata, pois cada qual se encontrava posicionado em lados opostos, fato que lhes restringia a visão. Em dado momento, eles acabaram brigando pela disputa da verdade, e a briga só terminou quando chegou um terceiro homem esclarecendo que, se cada um tivesse passado para o outro lado, ambos verificariam que o escudo era formado tanto por ouro quanto por prata.

Essa pequena história deixa transparecer a oposição semântica */parcialidade/versus/ totalidade/*, que pode ser encontrada também em outros textos, por isso é chamada de fundamental e é um exercício de abstração. Passa a ser concreta quando se colocam em cena os elementos *ouro e prata, os três homens e o escudo*. A concretude aparece, no conto, figurativizada por esses elementos.

Viu-se que os termos de uma categoria semântica mantêm entre si uma relação de oposição. Por exemplo, /vida/ *versus* / morte/ é uma relação de contrários; /não vida / *versus* /não morte/ é também uma relação de opostos. A passagem de um termo a outro, por sua vez, é garantida pela sintaxe, que, por meio das operações de asserção e negação, permite que se vá de um termo para seu contraditório e, depois, para seu contrário.

Mais dois conceitos entram em jogo no *nível fundamental*: euforia e disforia, os quais “não são valores determinados pelo sistema axiológico do leitor, mas estão inscritos no texto” (FIORIN, 2009, p. 23). Por *sistema axiológico do leitor*, entende-se o conjunto de crenças, concepções e visões de mundo que ele desenvolve durante a sua vida, capacitando-o a fazer julgamento de valor sobre o mundo e sobre as coisas que o rodeiam. Sobre o termo *axiologia*, o *Dicionário de Semiótica* registra o seguinte:

Em semiótica, designa-se pelo nome **axiologia** o modo de existência paradigmática dos valores por oposição à ideologia que toma a forma do arranjo sintagmático e actancial dele. Pode-se considerar que qualquer categoria semântica, representada no quadrado semiótico (vida/morte, por exemplo) é suscetível de ser axiologizada, mercê do investimento das dêixis positiva e negativa pela categoria tímica *euforia/disforia*. Tais axiologias (ou microssistemas de valores) podem ser abstratas (vida/morte) ou figurativas (os quatro elementos da natureza, por exemplo): na medida em que se lida aqui com as categorias gerais – que, a título de hipótese de trabalho, se podem considerar como universais semânticos -, articuláveis sobre o quadrado semiótico, podem se reconhecer **estruturas axiológicas elementares** (de caráter abstrato) e **estruturas axiológicas figurativas** (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 48, grifos dos autores).

Na verdade, a foria, como o próprio verbete deixa ver, está associada a uma “disposição afetiva de base” dos sujeitos postos no texto. A disposição afetiva de base está numa categoria tímica que, segundo Greimas e Courtès (2008), “serve para articular o semantismo diretamente ligado à percepção que o homem tem do próprio corpo” (p.505). Essa categoria articula-se em *euforia/disforia*, sendo o termo neutro a *aforia*. Sua função é de primordial importância na “transformação dos microuniversos em axiologias: conotando como eufórica uma dêixis do quadrado semiótico e como disfórica a dêixis oposta, ela provoca a valorização positiva e/ou

negativa de cada um dos termos da estrutura elementar da significação” (GREIMAS; COURTÈS, 2008, p. 505).

O sistema monetário, como outro exemplo, representa um valor positivo para a sociedade humana, porém para a sociedade das formigas, figurativizada na fábula “A cigarra e a formiga”, esse valor inexistente, mas pode ser “substituído” pelo resultado do trabalho da formiga durante o verão, o que garante seu inverno sem fome.

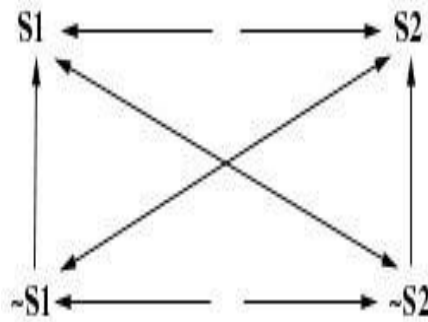
Como foi mencionado o quadrado semiótico, é necessário que seja apresentada sua definição. O quadrado semiótico, de acordo com Greimas e Courtès (2008), é a “representação visual da articulação lógica de uma categoria semântica qualquer” (p. 400). A estrutura do quadrado repousa sobre uma distinção de oposição, que depende de determinados critérios. Os traços intrínsecos de uma categoria devem ser distintos dos que não lhe pertencem. Por exemplo, na categoria binária *alto* vs *baixo* tem-se dois adjetivos cujas características não podem existir em ambos, ou seja, alguém que é alto, só é alto porque não é baixo; alguém que é baixo, só é baixo porque não é alto.

Para compreender o significado e a aplicação desse tipo de representação visual, de acordo com a semiótica, busca-se a seguinte organização: parte-se da oposição A / não-A, denominando-a eixo semântico (por exemplo: fome / não-fome); esses dois termos não podem ser apresentados juntos, pois, ou se está com fome, ou, sem fome. Essa relação passa a ser denominada contradição, uma operação de negação, efetuada sobre o termo A. Tais termos contraditórios possibilitam gerar dois outros novos contraditórios, de primeira geração. A operação seguinte é chamada de asserção e consiste em fazer “aparecer os dois termos primitivos como pressupostos dos termos asseverados” (GREIMAS; COURTÈS, 2008, p. 401). Os autores explicam que

Se, e somente se, essa dupla asserção tem por efeito produzir essas duas implicações paralelas, temos o direito de dizer que os dois termos primitivos pressupostos são os termos de uma só e mesma categoria e que o eixo semântico escolhido é constitutivo de uma categoria semântica (2008, p. 401).



Aplicando a operação aos termos do exemplo dado, pode-se dizer, então, que fome / não-fome pertencem à mesma categoria semântica. Tem-se, portanto, uma relação de pressuposição recíproca de contrariedade. Abaixo, a representação do quadrado semiótico.



A explicação e a demonstração do quadrado semiótico são apresentadas nesta pesquisa apenas como parte da teoria. Entretanto, não são aprofundadas no decorrer das análises, em função de que a metodologia privilegia outros aspectos da teoria semiótica.

### 2.2.2 Nível narrativo

Considerado o nível intermediário do percurso, é aquele que dá conta das *mudanças de estado* percebidas numa sucessão. É preciso, antes de mais nada, lembrar que há uma diferença entre *narratividade* e *narração*. A narratividade compreende uma *transformação entre dois estados diferentes e sucessivos* (FIORIN, 2009, p. 27), enquanto a narração está presente numa determinada classe de textos em que estados e transformações estão ligados a personagens individualizadas.

A narratividade, segundo Fiorin (2009), é componente da teoria do discurso e deve ser entendida pela organização da *sintaxe narrativa* em dois tipos de enunciados elementares:

a) *Enunciados de estado*: estabelecem uma relação de *conjunção* entre um sujeito e um objeto (Mafalda é uma menina precoce: está, pois, em conjunção com a precocidade) ou de *disjunção* (Susanita não é uma menina precoce: está, pois, em disjunção com a precocidade). Percebemos que precocidade é o objeto; Mafalda e Susanita são os sujeitos. Ressalte-se que nem sempre os sujeitos são pessoas, e objetos, coisas; tanto sujeito como objeto devem ser entendidos como *papéis narrativos*. Em “As fortes chuvas destelharam várias casas”, *fortes chuvas* é sujeito; *várias casas* (destelhadas), o objeto.

b) *Enunciados de fazer*: mostram a passagem de um estado a outro, configurando, assim, a transformação (Susanita *torna-se* precoce: passou do estado de infantil ao de precocidade). É importante salientar que Susanita, personagem nas tiras da Mafalda, não passa por essa transformação; trata-se de um exemplo fabricado.

Assim, a cada transformação constituem-se *narrativas mínimas*; mas os textos são narrativas complexas, que se organizam em diversos enunciados de *ser* e de *fazer*.

Uma narrativa completa é composta de quatro fases: a manipulação, a competência, a *performance* e a sanção. Na manipulação, há um sujeito agindo sobre outro, de modo a levá-lo a querer/dever fazer algo (FIORIN, 2009, p.29). Assim, se o professor pede à classe “Abram o livro na página cinco, por favor”, ocorre a manipulação e os alunos passam a ser sujeito segundo um *dever*, que talvez não tenha correspondência com um *querer*.

Muitas vezes, o manipulador é também manipulado. Considerando o exemplo do professor, poder-se-ia concluir que ele fora também manipulado pelo sistema educacional a que estava submetido (na figura do coordenador, ou do diretor, por exemplo), pois ao mesmo tempo em que deu “ordens” aos alunos, ele o fizera porque recebera “ordens”, dadas por pessoas, normas, cronogramas que orientavam seu *fazer*. A manipulação ocorre por tentação, intimidação, sedução e provocação.

Na tentação, o destinador mostra ao destinatário os valores positivos aos quais terá acesso, se fizer o que o destinador deseja, levando o destinatário a um

querer-fazer. Na intimidação, o destinatário se vê ameaçado, diante dos valores negativos que o destinador lhe apresenta, como se fosse uma espécie de castigo, caso o destinatário não cumpra o acordo proposto pelo destinador; o destinatário deve fazer, então, o que lhe é pedido. Já na sedução, o destinador apresenta uma imagem positiva do destinatário, levando-o a querer fazer o que lhe é solicitado. E a manipulação por provocação ocorre quando o destinador subestima a capacidade do destinatário, reforçando suas qualidades negativas, fato que o leva a um dever-fazer, sob pena de confirmar a sua incapacidade.

A fase seguinte é a da competência. “O sujeito que vai realizar a transformação central da narrativa é dotado de um saber e/ou poder fazer” (FIORIN, 2009, p.30). Nos contos de fada, por exemplo, o poder surge na forma de um objeto mágico (anel, espada) que dará ao príncipe a condição de vencer o inimigo (dragão, monstro).

A *performance* é a transformação, é o fazer acontecer aquilo para o qual se tem a competência. O mocinho prende ou mata o bandido, o príncipe salva a princesa. O sujeito passa do estado de *disjunção* ao de *conjunção* com determinado objeto de valor.

Finalmente vem a sanção, que nada mais é do que a constatação da fase anterior, ou seja, o sujeito realizou uma transformação e é reconhecido por isso. Normalmente, nesta fase, distribuem-se prêmios e castigos, o que pode ocorrer de maneiras distintas nas narrativas: em certas sociedades, a morte pode ser um castigo; em outras, ela pode ser um prêmio.

Essa sequência canônica, entretanto, nem sempre aparece na ordem e, não raro, suas fases estão implícitas, cabendo ao leitor recuperá-las pela lógica dos fatos.

Outro aspecto a ser observado é que muitas das narrativas não se realizam completamente, variando de acordo com a ênfase que se quer dar a uma de suas fases. Além disso, as narrativas contêm um conjunto de sequências canônicas e não apenas uma delas. O narrador organiza as diversas fases da narrativa de modos diferentes, cabendo ao leitor apreendê-las corretamente por pressuposição. Isso

reforça a importância do papel do leitor na construção do sentido, considerando-se sempre o gênero que serve de base ao texto.

Até aqui, falou-se da *sintaxe narrativa*, isto é, de como os enunciados se constroem e se combinam para formar sequências canônicas, e estas, por sua vez, resultam em narrativas complexas. Assim, o leitor é levado a compreender o texto como uma espécie de construção: um grande e complexo esquema em que cada parte tem papel fundamental na estruturação dos sentidos.

O próximo passo a ser dado diz respeito à *semântica do nível narrativo*, que dá conta dos valores inscritos nos objetos. Há dois tipos de objetos: os modais e os de valor. Ambos estão ligados às transformações realizadas pelos sujeitos; os modais são o *querer*, o *dever*, o *saber* e o *poder fazer*, todos necessários para que a *performance* aconteça. Os de valor são aqueles com que os sujeitos entram em conjunção ou disjunção na *performance* principal, por exemplo, aquele que deseja enriquecer busca a conjunção com o objeto *riqueza*, concretizado pelo dinheiro ou por barras de ouro, ou por outro elemento que a represente.

Para exemplificar a dinâmica desses objetos, Fiorin (2009) recorre ao texto “Tragédia brasileira”, poema de Manuel Bandeira, e demonstra como ocorrem as narrativas básicas de Misael, o funcionário público, e de Maria Elvira, prostituta cuja vida é modificada pelas ações de Misael, bem mais velho, que dela se enamora e a manipula, buscando o objeto-valor *amor e fidelidade de Maria Elvira*. Assim, descreve as traições de Maria Elvira e as tentativas de Misael para mantê-la longe dos amantes, até que, tomado pelo ciúme e não conseguindo mais suportar as traições, Misael mata-a com seis tiros.

O texto mostra as conjunções e disjunções que colocam em jogo os sujeitos e as ações que ambos realizam de acordo com os estados em que se encontram. Enquanto um deseja o amor exclusivo (Misael), o outro deseja o bem-estar material, concretizado pela saúde bucal, pelo tratamento médico e pela moradia nova, porém sem se desprender da vida promíscua (Maria Elvira).

Nota-se que, nesta narrativa, entra em cena a *dimensão polêmica*, ou seja, os sujeitos estão buscando coisas diferentes, não agindo pelos mesmos objetivos

(objetos-valor). O interessante deste texto é que ele consegue reunir muitos dos elementos da análise apresentados até agora, permitindo que o leitor verifique e compreenda claramente o jogo de vai-vem de cada elemento na complexa rede que é o texto.

É pela verificação desses elementos que se pode entender, inclusive, os que estão implícitos, como o fato de Misael não romper com Maria Elvira, uma vez que se deduz que ele quer evitar escândalos, o próprio texto leva a essa conclusão, porque o narrador faz uma lista dos lugares por onde o casal passou. Assim, o texto aponta um pensamento bastante presente na cultura, que é o machismo: um homem crê que, pelo seu poder econômico, pode definir o destino da mulher, chegando ao extremo de decidir pela sua vida ou morte, quando sua “honra” está em jogo.

### **2.2.3 Nível discursivo**

Enquanto no nível *narrativo* um sujeito está em conjunção com a *riqueza*, no nível *discursivo* essa situação toma formas concretas como o recebimento de uma herança, um prêmio da loteria, e assim por diante. O nível discursivo produz as variações dos conteúdos narrativos, que são invariantes, característica da estrutura narrativa fixa. Nas novelas da televisão, X deseja o amor de Y e, para consegui-lo, precisa superar *n* obstáculos.

Tanto nos romances policiais quanto nas letras de música (que narram histórias), as estruturas são mais ou menos repetitivas. Tomemos o exemplo do livro “O nome da Rosa”, de Umberto Eco, e nele veremos que há uma situação de mistério a ser descoberta pelo sujeito principal e, para chegar à performance, ele passa por uma série de programas narrativos que envolvem várias mortes relacionadas a um livro proibido. Assim como nesse grande sucesso da literatura, adaptado mais tarde para o cinema, a estrutura se repete em inúmeras outras obras: mortes, roubos, mistérios e revelações no final são componentes de uma “receita” universal, usada por uma infinidade de escritores, desde que se criou o gênero.

O que Fiorin (2009) diz, por meio de outros exemplos, é que os acontecimentos particulares de cada texto vão compondo o nível *discursivo*,

transformando as formas abstratas das narrativas em elementos concretos e particulares de cada texto, de cada livro, de cada filme.

O nível discursivo, sendo o patamar mais próximo da manifestação textual, apresenta estruturas discursivas específicas e também mais complexas e “enriquecidas” semanticamente que as estruturas narrativas e fundamentais (BARROS, 2008b, p. 53). A organização discursiva pode ser compreendida por meio de um exame da sintaxe e da semântica presentes no texto.

O que se tem no discurso é o resultado de operações realizadas pelo sujeito da enunciação. Ao “escolher” pessoa(s), espaço, tempo e figuras, o sujeito da enunciação faz com que essa enunciação se relacione com o discurso produzido.

A semiótica, portanto, examina as “marcas” da enunciação, buscando as relações do sujeito da enunciação com o discurso-enunciado e as que se constroem entre destinador e destinatário. Examinando essas relações, o semioticista verifica os mecanismos de persuasão desenvolvidos pelo enunciador para fazer crer que seu discurso é verdadeiro.

A análise da sintaxe permite depreender, entre outros processos, as projeções da enunciação no enunciado, o que possibilita identificar actantes e coordenadas espaço-temporais do discurso (BARROS, 2008b, p. 54). É importante observar que esses elementos não podem ser confundidos com o sujeito, o espaço e o tempo da enunciação propriamente dita.

A narrativa, uma vez constituída nos seus elementos – pessoa, espaço, tempo e figuras – desenvolve-se numa trajetória que a semiótica chama de percursos temáticos, e esses, por sua vez, compreendem a tematização e a figurativização a serem aprofundadas a seguir.

Por ser sempre pressuposta, a enunciação só pode ser depreendida pelas marcas que deixa no discurso. Quando se trata da manifestação verbal, essas marcas são linguísticas. Assim, se alguém diz “eu afirmo que o homem é mortal”, o enunciador coloca o sujeito da enunciação “eu” no interior do enunciado; da mesma forma procede com o ato de enunciado, “afirmo”.

O ato de enunciar pode, por outro lado, não deixar marcas da enunciação. Isso não significa que a enunciação não tenha ocorrido, pois se o enunciado existe, alguém o produziu. Em “O homem é mortal”, o sujeito da enunciação não aparece, mas, por uma questão de lógica, ele existe, uma vez que nenhum enunciado se constroi por si só, alerta Fiorin (2009, p. 55).

O enunciado é o produto resultante da enunciação, contudo, não possui o mesmo estatuto, pois está subordinado a ela. É sobre a enunciação enunciada que o semiótico se debruça, para buscar as relações de sentido. Entende-se por enunciação enunciada, segundo Greimas e Courtès (2008) “apenas o simulacro que imita, dentro do discurso, o fazer *enunciativo*: o “eu”, o “aqui” ou o “agora”, encontrados no discurso enunciado, não representam de maneira nenhuma o sujeito, o espaço e o tempo da enunciação” (p. 168).

Verificam-se, no enunciado, dois tipos de discursos: de primeira e de terceira pessoa. O de primeira pessoa coloca-se no interior do discurso, conferindo-lhe subjetividade; o de terceira produz efeito de sentido com maior objetividade, pois se ausenta do discurso. Este é um dos fatores que levam a diferenças entre os textos jornalísticos e os ficcionais ou poéticos.

A subjetividade do texto ficcional e poético ocorre justamente devido a essa “presença” do enunciativo. Ao analisar o discurso, percebe-se ainda a ocorrência de *debreagens* internas, que são as vozes dadas pelo narrador aos actantes, já inscritos no texto. Quando o narrador utiliza o discurso indireto, não há *debreagem* interna, mas, conforme o dito, é possível perceber certas análises para as quais o narrador quer chamar atenção, ressaltando ou diminuindo aspectos de subjetividade e de objetividade.

A *debreagem* enunciativa de primeiro grau apresenta a voz do narrador em situação que revela o que se passa no íntimo; a *debreagem* enunciativa de segundo grau apresenta a voz do narrador (ator) quando, no interior da cena enunciativa, ele fala a um *tu*, ou seja, a um dos personagens colocados em situação de diálogo.

Com relação ao *espaço* pode-se dizer que o *aqui* é enunciativo e o *ali*, *lá* são enuncivos. Entendimento semelhante se dá com a categoria *tempo*: se alguém diz *hoje*, é enunciativo, mas se se diz *no dia seguinte*, passa a ser enuncivo. Toma-se como referência o tempo da enunciação.

Todo discurso é produzido por um “eu” que se dirige a um “tu”. “Eu” e “tu” constituem, portanto, os sujeitos da enunciação. Mas há certas particularidades nessa relação que precisam ser explicitadas. A primeira delas é que não se pode confundir a instância do “eu” pressuposto pelo enunciado com o “eu” projetado no interior do enunciado. O primeiro é o enunciador, que se dirige a um enunciatário; o segundo é o narrador, que se dirige a um narratário. Fiorin (2009) explica que

O narrador pode dar a palavra a personagens, que falam em discurso direto, instaurando-se então como *eu* e estabelecendo aqueles com quem falam como *tu*. Nesse nível, temos o interlocutor e o interlocutário. O enunciador e o enunciatário são o autor e o leitor. Não são o autor e o leitor reais, de carne e osso, mas o autor e o leitor implícitos, ou seja, uma imagem do autor e do leitor construída pelo texto (p.56).

Para mobilizar a linguagem verbal, transformando-a em discurso, os sujeitos da enunciação, nos papéis de enunciador, narrador, interlocutor operam mecanismos que a semiótica chama de *debreagens*. Como explicam Greimas e Courtès (2008), a *debreagem* é

a operação pela qual a instância da enunciação disjunge e projeta fora de si, no ato de linguagem e com vistas à manifestação, certos termos ligados à sua estrutura de base, para assim constituir os elementos que servem de fundação ao enunciado-discurso. [...] O ato de linguagem aparece, assim, por um lado, como uma fenda criadora do sujeito, do lugar e do tempo da enunciação e, por outro, da representação actancial, espacial e temporal do enunciado. De um outro ponto de vista, que faria prevalecer a natureza sistemática e social da linguagem, *dir-se-á* igualmente que a enunciação, enquanto mecanismo de mediação entre a língua e o discurso, explora as categorias paradigmáticas da pessoa, do espaço e do tempo, com vista à constituição do discurso explícito (p.111).

Nessa explicação, os autores reforçam, também, a dimensão pragmática da linguagem e a sua materialidade, ou seja, o que a faz existir. As *categorias enunciativas de pessoa, espaço e tempo* se constroem no discurso, por meio da *debreagem actancial, espacial e temporal*.



A *debreagem actancial* está relacionada ao sujeito da enunciação, que está sempre pressuposto e implícito, pois nenhum “eu” encontrado no discurso pode ser o sujeito da enunciação propriamente dita. Da mesma forma que existe, por pressuposição, um “eu”, existe um “tu”, ditos enunciador e enunciatário. Quando o “eu” está presente na enunciação, diz-se que a *debreagem* é *enunciativa*. Se alguém diz “Moro aqui nesta rua.” ocorre a projeção da pessoa “eu”. Essa é, pois, a chamada *debreagem actancial enunciativa*. Entretanto, se o exemplo fosse modificado para “Ele morava lá naquela rua”, o “ele” de quem se fala *não fala*, então ocorreria a *debreagem actancial enunciva*.

A *debreagem temporal* ocorre paralelamente à *actancial*, podendo ser entendida, de acordo com Greimas e Courtés (2008), como um

processo de projeção, no momento do ato de linguagem, fora da instância da enunciação do termo *não-agora*, e que tem por efeito instituir de um lado, por pressuposição, o tempo *agora* da enunciação e, do outro, permitir a construção de um tempo “objetivo” a partir da posição que se pode chamar *tempo de então* (p. 113, grifos dos autores).

Isso permite chegar à categoria *concomitância versus não concomitância*, à qual corresponde outra categoria, *anterioridade versus posterioridade*. Fiorin (2009, p. 59) explica que tal projeção cria três momentos referenciais: um concomitante ao agora, ou seja, ao momento *presente*, um anterior ao agora (pretérito) e um posterior ao agora (futuro).

Resumindo, existe uma relação entre o momento da enunciação e o momento dos fatos dados na enunciação. Se alguém declara “Fui ao supermercado pela manhã”, informa, na verdade, dois tempos: o tempo da enunciação e o tempo do que foi feito, ou seja, a ida ao supermercado, que ocorreu anteriormente ao *agora*, presente no enunciado. Esses esquemas verbais e as escolhas dos tempos podem variar de acordo com os valores aspectuais e modais, que serão analisados no capítulo seguinte.

Com a debreagem espacial, o fenômeno de disjunção também ocorre, ou seja, tem-se um espaço do *aquí*, em que o sujeito da enunciação se faz presente e um do *não-aquí*. Essas marcações do espaço são realizadas pelos dêiticos espaciais, como alguns advérbios e preposições. Os dêiticos espaciais podem ser empregados tanto para indicar referências no interior do discurso (anáfora/catáfora), quanto para indicar a localização, na narrativa, de lugares aos quais o sujeito enunciador se refere. Existe, então, o espaço do enunciador (espaço linguístico) e o espaço tópico.

Esse segundo tipo está relacionado à localização e aos movimentos, ou seja, indica direção, sentido, aproximação, afastamento e uma série de procedimentos que serão detalhados na análise das tiras, no Capítulo III, da mesma forma como ocorrerá com as outras duas categorias enunciativas (de pessoa e de tempo).

Ao contrário da debreagem, que é a projeção dos termos categóricos que veiculam o enunciado para fora da instância de enunciação, a embreagem é o efeito de “retorno à enunciação, produzido pela suspensão da oposição entre certos termos da categoria da pessoa e/ou do espaço, e/ou do tempo, bem como pela denegação da instância do enunciado” (GREIMAS; COURTÈS, 2008, p. 159). Um exemplo clássico de embreagem é a frase “Mamãe não quer que você faça arte”: o termo “mamãe”, embora designe, sintaticamente, um sujeito distinto e distante da instância da enunciação, por razões pragmáticas, identifica-se com o sujeito da enunciação. “Mamãe” é um termo que, semanticamente, identifica-se com um papel social: a mãe é quem cuida, quem orienta, quem manda.

O discurso produzido não se resume no texto somente: se ele é construído por um enunciador, entende-se que esse enunciador não existe apenas para fornecer informações, pois a principal finalidade da sua ação é *convencer o enunciatário* de que o que diz é válido e, portanto, faz sentido (FIORIN, 2009, p. 75). Todos os discursos têm um componente argumentativo, de acordo com a finalidade de cada texto. Ocorre que, quando enunciador e enunciatário colocam-se no discurso, uma espécie de acordo fiduciário é realizado entre eles, uma espécie de pacto, cuja característica principal é manter a veridicção. Tal acordo constitui-se, de acordo com a semiótica, nas relações entre enunciador e enunciatário.

Sendo assim, ao delinear traços comparativos entre HQ e poema, Discini (2005, p. 261) acrescenta que a voz tomada no e pelo texto é assimilada com um ponto de vista sobre o mundo, definido tanto por aquele que fala quanto por aquele que ouve, ou seja, o autor e o leitor, como são normalmente conhecidos. O texto é, pois, o ponto de partida para identificar os sujeitos (o *eu* e o *tu*) que interagem e suas posições perante o que é dito. Ambos (o *eu-enunciador* e o *tu-enunciatário*) são a imagem construída pelos recursos discursivos que os projetam, criando, assim, “efeitos de sujeito” (DISCINI, 2005, p. 261).

A relação *enunciador-enunciatário* assume um caráter contratual, e isso permite entender porque o leitor “aceita” a presença de uma personagem como a Mafalda, uma criança de apenas seis anos, construindo discursos típicos do universo adulto, ou seja, que faz reflexões a partir de problemas e situações mais complexas, como as de ordem política internacional, por exemplo. E como isso é possível? Isso é possível porque o *enunciador* lança mão de determinadas estratégias que, nas palavras de Discini (2005, p. 262), mostram esse *enunciador* como um sujeito que “quer, deve, sabe e pode fazer” com que seu *enunciatário* creia no que é dito.

Ao defrontar-se com a *tira*, o *enunciatário* (leitor), pela sua vivência, pela sua visão de mundo, já sabe, antevê e inclusive espera o modo como deve receber o discurso construído nesse gênero de texto. Da mesma maneira, alguém que ouve uma piada, espera pelo cômico. Na verdade, trata-se dos *scripts* percebidos por meio da linguagem.

Voltando ao caso específico da Mafalda, percebe-se que o enunciado, textualmente, está livre de marcas, pois, o enunciador não se faz presente, não se projeta, no interior do texto. Não há pronomes ou dêiticos apontando a sua interferência, em outras palavras, não existe um *eu* inscrito; não existem desenhos que possam representar a imagem do *enunciador*, entendido como um simulacro do autor, Quino.

Ocorre uma espécie de disfarce, uma ilusão de que o *enunciador* está completamente fora do discurso, criando uma ausência arquitetada, a fim de que

seu “espaço” seja ocupado por determinados elementos textuais, apreendidos pelo *enunciatório*.

Quando o *enunciatório* percebe que Mafalda apresenta-se como uma “adulta em miniatura”, o que seria, talvez, algo inverossímil ou incompatível com o mundo real, esse mesmo *enunciatório* acaba por presumir o *ethos* do *enunciador*, partilhando, desse modo, da estratégia enunciativa. Sobre o papel do enunciador, Discini (2005) comenta:

Importa ainda que o enunciado é tido como resultado das estratégias de um sujeito, o enunciador, que quer, deve saber e pode fazer o enunciatório crer em algo, para além de fazê-lo saber de algo. Para tanto, pode a enunciação assumir-se, aparecer como *eu*, ou dissimular-se, esconder o próprio *eu* (p. 262, grifos da autora).

Disso é possível concluir que o autor das tiras coloca-se “dissimuladamente”, deixando entrever-se por meio do discurso tematizado e figurativizado.

Existe ainda uma outra particularidade relacionada ao componente argumentativo, que é a forma como o *enunciatório* deve entender o que é dito pelo *enunciador*: se exatamente aquilo que está no enunciado, ou se o contrário daquilo. No Capítulo III, esse aspecto será detalhado.

A argumentação pode ser construída por meio de determinados recursos persuasivos. Um deles é a ilustração discursiva: a partir de uma afirmação geral, o *enunciador* dá exemplos com a finalidade de comprová-la; outro são as figuras de pensamento: constroem-se a partir de relações semânticas ou se estabelecem a *partir de mecanismos de sintaxe discursiva*. Há elementos que remetem à *enunciação enunciada* que contém as marcas da enunciação (pessoa, espaço, tempo, dêiticos, etc), bem como as impressões desse *enunciador*, percebidas pela presença de adjetivos, substantivos. E há os elementos que remetem ao *enunciado enunciado*, que contém as informações livres de quaisquer traços de subjetividade.

Também usadas como estratégias de persuasão, citam-se as figuras de pensamento. Existe uma série de procedimentos argumentativos usados pelo enunciador, para atingir o objetivo de persuadir. Entre eles estão a ironia, as reticências, a hipérbole e o eufemismo, bastante comuns no nosso dia a dia. Vale ressaltar ainda que tais mecanismos operam no âmbito da simulação, ou seja, resultam no que a semiótica coloca como (/parecer/ e /não ser/) ou da dissimulação (/não parecer/ e /ser/) (FIORIN, 2009, p. 86).

É a semântica discursiva que reveste e, por isso, concretiza as mudanças de estado do nível narrativo. Para que as mudanças de estado sejam percebidas, elas precisam se “materializar”, ganhando vida por meio de *figuras e temas*. Dependendo do grau de concretude dos elementos semânticos que revestem os esquemas narrativos, há dois tipos de textos: os figurativos e os temáticos. Ocorre a *predominância* de um tipo, e não a exclusividade de um deles.

Sendo assim, quando se tem uma fábula, predomina o discurso figurativo por meio do qual as figuras (raposa, uvas, numa remissão à fábula *A raposa e as uvas*) aparecem distribuídas no discurso e que criam uma ilusão de realidade. Conforme explica Pietroforte (2010), “essas figuras, designadas por meio de substantivos concretos, recobrem pelo menos um tema” (p. 21), que, no caso da fábula, é a negação de uma incompetência: a raposa não consegue alcançar as uvas, que estão muito acima dela, e disfarça seu fracasso ao dizer que as frutas estavam verdes.

O discurso será predominantemente temático caso o tema apareça “lexicalizado em substantivos abstratos” (PIETROFORTE, 2010, p. 21), como nos textos de teor jurídico, acadêmico e filosófico, por exemplo.

Ainda mencionando temas e figuras, numa perspectiva semiótica, o nível temático dá sentido ao figurativo e o figurativo permite reconstruir o temático. Um mesmo esquema narrativo pode ser tematizado de diferentes maneiras. As figuras aparecem num encadeamento, estabelecendo entre si uma rede de relações que compreendem um *percurso figurativo*. O mesmo acontece com o tema, de onde teremos o *percurso temático*.

Barros (2008b) acrescenta que “os valores assumidos pelo sujeito da narrativa são, no nível do discurso, disseminados sob a forma de percursos temáticos e recebem investimentos figurativos” (p. 69), e explica que “Pelo procedimento de figurativização, figuras do conteúdo recobrem os percursos temáticos abstratos e atribuem-lhes traços de revestimento sensorial” (p. 72).

No percurso temático, encontram-se recorrências de traços semânticos abstratamente constituídos. Lembrando Pietroforte (2010), são as lexicalizações em substantivos abstratos (fome, solidão, felicidade, economia). No percurso figurativo, conforme Barros (2008), “a partir do revestimento figurativo do objeto-valor, todo o percurso do sujeito é figurativizado” (p. 72). Assim, se se toma a narrativa de Misael, mencionada antes, todas as ações do sujeito (encontrar Maria Elvira, tirá-la do meio promíscuo, mudar-se de bairro, financiar tratamento dentário, e, por fim, matá-la com seis tiros) constituem-se nos investimentos figurativos que, no discurso, resultam no tema da traição.

Com base no exposto, pode-se concluir que o percurso figurativo cria efeitos de realidade, representa e/ou simula o mundo, tem função descritiva ou representativa; o percurso temático, por sua vez, explica a realidade significativa, estabelecendo as relações e dependências, tem função predicativa ou interpretativa.

Cumprido lembrar, ainda, que o que dá coerência semântica a um texto e o que faz dele uma unidade é a reiteração, a redundância, a repetição, a recorrência de traços semânticos ao longo do discurso, (FIORIN, 2009, p. 112), isso é o que se denomina isotopia; não depende da livre imaginação do leitor, mas de elementos fornecidos pelo próprio texto.

Assim, os efeitos de sentido vão sendo construídos na medida em que as leituras parciais de um texto permitem encadear uma série de elementos temáticos e figurativos. Nas tiras, essas isotopias podem ser combinadas, ou seja, podem ser apreendidas no complexo que envolve as linguagens verbal e visual, conforme será verificado no Capítulo III.

## 2.3 Semiótica sincrética

### 2.3.1 Conceito

A teoria semiótica, por eleger o texto como objeto de investigação, confronta-se com um conjunto bastante variado no que refere ao seu *corpus* de análise, em função do próprio conceito de texto com que trabalha. Nesse sentido, o problema do sincretismo se insere no campo dos estudos semióticos, pois está presente em inúmeros objetos textuais, tais como as HQs, as pinturas, o cinema entre outros gêneros, nos quais ocorrem, conjuntamente, duas ou mais linguagens.

Com relação a isso, Teixeira (2009, p. 44) afirma que a semiótica vem observando os códigos particulares dos textos que analisa, em especial o plano de expressão e sua materialidade, visando a ter condições de melhor abordar esses tipos de textos.

Os códigos aos quais a autora se refere estão presentes na composição de uma pintura, uma fotografia, uma aquarela. Quando ocorre a composição de um plano de expressão em que linguagens diferentes estão em jogo, em função de um enunciado, tem-se o sincretismo.

Greimas e Courtés (2008) tratam o termo “sincretismo” a partir de dois sentidos. O primeiro diz respeito ao procedimento (ou resultado deste) de se “estabelecer, por superposição, uma relação entre dois (ou vários) termos ou categorias heterogêneas, cobrindo-os com o auxílio de uma grandeza semiótica (ou linguística) que os reúne” (p. 467). Em seguida, explicam que tal procedimento ocorre quando, por exemplo, o sujeito de um enunciado de fazer é o mesmo que o enunciado de estado. Como ilustração, apresentam a frase “Eva dá uma maçã a Adão” em que Eva é, ao mesmo tempo, o sujeito e o destinador, verificando-se, nesse caso, um sincretismo.

O segundo sentido apresentado por Greimas e Courtès (2008) refere-se às semióticas, que são ditas sincréticas quando “acionam várias linguagens de manifestação”. Esse segundo sentido é o que interessa à presente pesquisa, em função de que as tiras integrantes do *corpus* de análise apresentam em sua constituição material de dois componentes, sendo um verbal e o outro visual.

É oportuno lembrar que a construção do sentido ocorre, sempre, em dois planos: um da expressão e outro do conteúdo. Quando o plano da expressão é formado por diferentes substâncias, mas há um único conteúdo manifestado, tem-se, então, o sincretismo.

As semióticas sincréticas, portanto, são desenvolvidas a partir de um estatuto que dá conta, em particular, de cada tipo de expressão. Fiorin (2009b) esclarece que não existe, num enunciado sincrético, uma enunciação visual, outra verbal, outra gestual. O que existe é um mecanismo de enunciação do qual se utiliza um único enunciador, como ocorre no caso de uma tira, de um anúncio publicitário, ou de um filme.

Inicialmente formulado por Greimas, o conceito de sincretismo foi revisto por Floch, que retornou também às ideias de Hjelmslev, chegando à conclusão de que havia alguns pontos carentes de explicação, dentro da teoria. Floch dedicou-se, então, à busca pela precisão do conceito, afirmando que o plano de expressão das semióticas sincréticas caracteriza-se “por uma pluralidade de substâncias para uma forma única” (FLOCH *apud* FIORIN, 2009, p. 36-7). Entretanto, conforme Fiorin (2009), “Como a substância não pode preceder a forma, é teoricamente insustentável afirmar que o plano de expressão das semióticas se caracteriza por uma pluralidade de substâncias para uma forma única” (p. 37). Tal explicação reforça o ponto para o qual se chamou atenção: o fato de que pode haver várias formas no plano da expressão, mas somente um conteúdo.

A partir daí, os semioticistas deparam com um dilema: deve-se falar em semióticas sincréticas ou em textos sincréticos? A problematização revela uma questão de natureza metodológica para a qual os semioticistas ainda não encontraram uma solução definitiva. Entretanto, para evitar equívocos oriundos de uma maneira “intuitiva e imprecisa” de enxergar as semióticas sincréticas, Fiorin sugere que se considere a hipótese de organização das semióticas sincréticas a partir da espacialidade e/ou da temporalidade, quando se analisam fotografias, mapas, observando categorias como /espaço maior/ vs / espaço menor.

As observações feitas por Fiorin são seguidas, no livro *Linguagens na Comunicação: desenvolvimentos de semiótica sincrética*, de uma sugestão de



metodologia de análise para os textos verbovisuais, apresentada por Lúcia Teixeira. No artigo, a pesquisadora conceitua o sincretismo, lembrando a narrativa de *Vidas Secas* em que Fabiano, sujeito de estado, o é, inicialmente porque se vê mergulhado em condições adversas do ambiente árido. Mas o mesmo Fabiano passa a ser sujeito do fazer, quando se movimenta, disjungindo-se da terra, modificando-se em função da agonia da seca. O resultado desse acúmulo de papéis narrativos no mesmo ator é, pois, um sincretismo, considerado no sentido primeiro da proposição feita por Greimas e Courtès.

Com *Vidas Secas*, Teixeira demonstra a origem linguística do sincretismo, ampliando-o, até chegar a uma proposta de análise que contempla uma teoria discursiva geral, a qual trata em particular da materialidade dos textos sincréticos, mas sem deixar de ver a qualidade geral de discursos neles concretizados (TEIXEIRA, 2009, p. 47).

Conforme Floch (*apud* Teixeira, 2009, p. 48), o plano de expressão de um texto sincrético constitui-se de semióticas heterogêneas. Sendo assim, Floch propõe uma metodologia em que o analista parte do estudo do plano de conteúdo, buscando segmentar o texto em estruturas discursivas (que podem ser descrições, diálogos, narrativas), ou temáticas, para, depois, chegar às “estruturas narrativas subjacentes” (TEIXEIRA, 2009, p. 48). Num momento subsequente, o analista retoma o plano de expressão, desta vez para verificar as regras de distribuição dos elementos em suas diferentes linguagens, buscando correspondências de procedimentos nos planos de expressão existentes no texto.

Sendo assim, Teixeira (2009) apresenta uma metodologia de análise, composta de cinco partes, organizadas na sequência:

1. Figuras e temas disseminados no discurso, por meio dos elementos verbais e visuais; a partir desses aspectos próprios à superfície discursiva, reconstituição da organização sêmio-narrativa do texto;
2. Categorias cromáticas, eidéticas e topológicas do plano da expressão plástica, considerando a ocupação visual do suporte planar;
3. Mecanismos de articulação entre plano do conteúdo e plano da expressão;
4. Formas de incidência das categorias tensivas no percurso, para imprimir ritmo ao texto;

5. Estratégia enunciativa que organiza todos os elementos e estabelece as formas de interação entre enunciador e enunciatário (p. 61).

Tais elementos podem ser convertidos em categorias responsáveis por mecanismos de geração de sentido. Entretanto, Teixeira (2009) sugere que as etapas do percurso gerativo de sentido sejam fundadas numa perspectiva tensiva, capaz de entrelaçar as etapas, dando ao objeto sincrético um efeito de unidade coerente.

É possível, então, perceber que a tira, contendo uma linguagem visual e outra verbal submete-se à análise nesses moldes. Assim, se se toma como objeto de análise a tira 1, pode-se verificar, apenas como exemplificação, que a ausência da boca na mãe da Mafalda, no último quadrinho, corresponde a um sujeito de estado que expressa surpresa ou estranhamento diante da fala da Mafalda. Em outras palavras, o plano de expressão plástica converge para o plano de expressão verbal, produzindo coerência de sentido à tira.

Uma análise demorada revelaria, certamente, outras categorias responsáveis pela construção de sentido. Nesta etapa da pesquisa, tem-se como foco apresentar informações de relevância teórica sobre o sincretismo, bem como algumas questões de ordem metodológica que mobilizam os semioticistas na busca por respostas mais adequadas para os problemas encontrados durante os procedimentos de análise.

### **2.3.2 O componente visual nos textos**

O estudo sobre a imagem revela diferentes posicionamentos da comunidade científica não só entre semioticistas, mas também entre pesquisadores de áreas afins como a comunicação visual. Segundo Dondis (2003), grande parte da comunicação visual tem sido deixada ao sabor da intuição e do acaso.

Para essa autora, a importância que se tem dado à linguagem verbal é severamente superior àquela atribuída à visual, fato um tanto contraditório, uma vez

que o visual cerca o homem por todos os lados numa frequência maior. Concomitante a esse fato, a linguagem visual, como meio de comunicação humana, é a única que “não dispõe de um conjunto de normas e preceitos, de metodologia e nem de um único sistema com critérios definidos, tanto para a expressão quanto para o entendimento dos métodos visuais” (DONDIS, 2003, p. 18).

Tal afirmação deve-se ao fato de que, segundo a autora, a palavra ou a linguagem verbal é vista como um meio de se chegar a uma forma de pensamento superior ao meio visual e ao tátil. Durante muito tempo, pelo menos na esfera educacional, a aprendizagem visual foi deixada de lado, como constata Dondis (2003, p. 17), afinal, havia uma espécie de “devoção tácita ao não-intelectualismo”.

Na tentativa de encontrar uma resposta à inquietação revelada pela autora, a semiótica, tem buscado, como se viu com Floch, Fiorin e Teixeira, desenvolver uma postura metodológica que não fique restrita a interpretações pessoais, dado que o rigor científico, não importa a qual teoria esteja vinculada qualquer objeto de pesquisa, rejeita impressões que advenham somente da ordem pessoal.

Na introdução de *Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit: Pour une sémiotique plastique*, Jean-Marie Floch afirma, já no primeiro parágrafo, que os estudos daquela obra trazem todos o mesmo problema (ou propósito, ou objetivo): reconhecer a relação existente entre o visível e o inteligível. Mais adiante, na mesma página, lembra que cada manifestação visual – uma fotografia, uma pintura – demanda um estudo semiótico particular, que considere um estatuto próprio.

### **2.3.3 A imagem e seus elementos**

Como a semiótica aborda uma variedade de manifestações da linguagem, faz-se necessário buscar alguns conceitos que tornem o objeto deste estudo mais próximo do conhecimento.

Para alcançar o entendimento dos elementos e da estrutura que se encontram na constituição da imagem, serão apresentados, inicialmente, alguns

pontos dos estudos de Dondis (2003), que tem pesquisado o tema do ponto de vista da comunicação visual.

Uma primeira correspondência com a semiótica ocorre no método empregado para compreender o significado de uma obra. Se a semiótica parte de uma relação entre elementos que se manifestam dentro de um percurso gerativo de sentido, o estudo da comunicação visual, de acordo com a teoria gestaltista, também ocorre, partindo-se da análise de elementos tomados individual e conjuntamente, pois

sua base teórica é a crença em que uma abordagem da compreensão e da análise de todos os sistemas exige que se reconheça que o sistema (ou objeto, acontecimento, etc.) como um todo é formado por partes interagentes, que podem ser isoladas e vistas como inteiramente independentes, e depois reunidas no todo. É impossível modificar qualquer unidade do sistema sem que, com isso, se modifique também o todo (DONDIS, 2003, p. 51).

Esse princípio pode ser verificado numa fotografia, num filme, numa música, num texto sincrético, como no caso do *corpus* desta pesquisa. A autora cita como exemplo as doze notas de uma melodia: se houver doze pessoas, e cada uma delas ouvir somente uma nota, a soma das experiências não corresponderia à experiência de outra pessoa que ouvisse a melodia na íntegra.

Embora haja várias maneiras de analisar uma obra visual, uma delas se caracteriza pela possibilidade de decompô-la. Na comunicação visual, o artista corresponde ao *enunciador* (da semiótica). Assim considerado, o artista, seja ele pintor, escultor, cineasta, chargista, cartunista, é o manipulador dos elementos, é ele quem decide o que fazer com eles.

Para analisar e entender a estrutura global de uma linguagem visual, é importante que se observem as qualidades específicas da composição do objeto visual. Segundo Dondis (2003, p. 30), “O que a luz nos revela e oferece é a substância através da qual o homem configura e imagina aquilo que reconhece e identifica no meio ambiente, isto é, todos os outros elementos visuais”, que são

linha, cor, forma, direção, textura, escala, dimensão, movimento. Certamente alguns desses elementos podem ser mais enfatizados do que outros, o que dependerá da escolha do artista, ou enunciador. Além desses elementos, entram em jogo as noções de equilíbrio, oriundo do corpo humano em relação ao espaço físico ocupado (horizontal e vertical).

A categoria de pessoa, que pode ser representada verbal ou visualmente, encontra correspondência com os elementos figurativos constituintes do plano de expressão. A posição dos atores no espaço da cena (em pé, sentados, deitados) cria um sistema semissimbólico que permite identificar determinados “códigos regulados por fenômenos semióticos de conexão e conversão” (FLOCH *apud* Teixeira, 2009, p. 62).

O fato de a mãe estar verticalmente posicionada em relação às crianças (figura 1) e, ao mesmo tempo, dirigindo-lhes a fala “de cima para baixo”, com o dedo em riste, invoca o que Floch (*apud* TEIXEIRA, 2009, p. 62) chama de código epistêmico (ou visão de mundo); tal código pode ser traduzido em outros códigos (espacial, temporal, gestual).

O semioticista acrescenta que esses códigos, ou esquemas, relacionam-se com um nível abstrato – axiológico, portanto – e independem deste ou daquele objeto de análise, mas estão subjacentes a ele (*vida vs morte; saúde vs doença*).

A mesma dinâmica ocorre com a categoria de espaço. Há, entretanto, uma observação a ser feita com relação a ela: nem sempre, no plano de expressão verbal, o espaço é referido. Em textos como as HQs, por exemplo, é comum a ausência de elementos lexicais de referência espacial (os dêiticos espaciais, os advérbios de lugar *aqui, ali*), cabendo ao enunciatário a sua identificação visual.

Na natureza, existem várias formas com as quais o ser humano interage visualmente, ou seja, tais formas de interação são tidas como textos. Os elementos já mencionados (linha, cor, forma, direção, textura, escala, dimensão, movimento) podem se articular numa base cambiável que permite ir do *contraste* à *harmonia*, de acordo com o caráter da mensagem. Dondis (2003, p. 24) apresenta um esquema, reproduzido no Quadro 1, que mostra essas oscilações.

Quadro 1- Base cambiável de articulações de elementos visuais

<b>CONTRASTE</b>	<b>HARMONIA</b>
Instabilidade	Equilíbrio
Assimetria	Simetria
Irregularidade	Regularidade
Complexidade	Simplicidade
Fragmentação	Unidade
Profusão	Economia
Exagero	Minimalização
Espontaneidade	Previsibilidade
Atividade	Estase
Ousadia	Sutileza
Ênfase	Neutralidade
Transparência	Opacidade
Variação	Estabilidade
Distorção	Exatidão
Profundidade	Planura
Justaposição	Singularidade
Acaso	Sequencialidade
Agudez	Difusão
Episodicidade	Repetição

Fonte: DONDIS, A. Donis. *Sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p.24.

O equilíbrio é uma necessidade constante na percepção humana. A relação entre horizontalidade e verticalidade é a que determina o equilíbrio constantemente buscado. A quebra ou perturbação desse equilíbrio determina uma tensão. Sobre Dondis (2003) chama atenção para esse, no comentário a seguir.

Há muitos aspectos da tensão que deveriam ser desenvolvidos, mas, primeiro, é preciso levar em conta que a tensão (o inesperado, o mais irregular, complexo e instável) não domina, por si só, o olho. Na sequência da visão há outros fatores responsáveis pela atenção e pelo predomínio compositivo. [...] Contudo, por mais que os elementos se façam sentir, o olho busca o eixo sentido em qualquer fato visual, num processo interminável de estabelecimento do equilíbrio relativo (p. 36).

Quando se está diante de uma tela, de uma fotografia, busca-se, naturalmente um equilíbrio, uma regularidade. A essas características, não se pode atribuir juízo de valor, entretanto, o artista, ao manipulá-las, pode produzir efeitos de sentido por meio dessa manipulação.

Quando se está diante de uma tela, de uma fotografia, busca-se, naturalmente um equilíbrio, uma regularidade. A essas características, não se pode atribuir juízo de valor, entretanto, o artista, ao manipulá-las, pode produzir efeitos de sentido por meio dessa manipulação.

### **2.3.4 Ponto, linha e forma e a categoria eidética**

A plasticidade encontra-se no plano da expressão e, por conseqüência, pode “fazer sentido”, articulando-se com o plano de conteúdo, como no caso das tiras em estudo neste trabalho. Pietroforte (2010) alerta para o importante detalhe que deve ser observado: quando o plano de expressão não funciona apenas como veículo do conteúdo (uma conversação, por exemplo), “ele passa a fazer sentido” (p. 21), criando, assim, o semissimbolismo.

De acordo com a teoria semiótica, ocorre o semissimbolismo, quando, no texto, categorias do plano de expressão produzem significado, correlacionando-se com categorias do plano de conteúdo. Em outras palavras, o plano de expressão deixa de ser apenas veículo do plano de conteúdo para também fazer sentido. As relações entre plano de conteúdo e plano de expressão podem ser encontradas, por exemplo, nos textos poéticos. Um exemplo vem de Pietroforte (2009), que analisa o poema *No meio do caminho*, de Carlos Drummond de Andrade.

A respeito do texto mencionado, o semioticista afirma:

No poema de Drummond, a oposição fonológica *oral* vs *nasal* garante a relação fonológica entre as palavras “pedra” e “caminho”, que são as principais figuras semânticas que representam, respectivamente, os valores fundamentais de *descontinuidade* vs *continuidade*; e a nasalidade, à continuidade (p. 19, grifos do autor).

Com esse exemplo, o autor demonstra a correlação entre conteúdo e expressão. Nas semióticas plásticas consideram-se três categorias de expressão: a cromática, a eidética e a topológica. A primeira diz respeito às cores; a segunda refere-se às formas e às linhas; a terceira determina a distribuição das formas no texto.

Exemplificando essas categorias numa pintura, pode-se, pela categoria cromática *claro vs escuro*, encontrar uma correlação com a categoria semântica *reclusão vs liberdade*. Da mesma forma é possível encontrar na categoria topológica *baixo vs alto* uma correlação com a categoria semântica *céu vs inferno*, oposição bastante frequente nas obras de Hieronymus Bosch, pintor da Idade Média.

Quando o semioticista analisa pinturas, fotografias e esculturas, as relações semissimbólicas parecem mais evidentes. Entretanto, quando a análise se debruça sobre textos sincréticos, como as HQs, por exemplo, “os alcances da teoria se mostram limitados” (PIETROFORTE, 2009, p. 19). O autor explica que tal situação se verifica em função do componente cronológico, determinante na sequência distributiva dos quadros, e do cinético, que marca o fluxo discursivo.

Para resolver esse problema, Pietroforte (2009) sugere a aplicação do modelo de Zilberberg, cuja proposta considera tratar o tempo (categoria) como duração e o espaço como forma de organizar “a expressão da figuratividade no mesmo nível de manifestação” (PIETROFORTE, 2009, p. 21). Isso quer dizer que não é pertinente separar expressão e conteúdo, na medida em que “tratar o tempo como duração e o espaço como movimento dá conta de sistematizar a expressão da figuratividade no mesmo nível de manifestação” (PIETROFORTE, 2009, p. 21).

Para entender melhor como a plasticidade e suas categorias produzem efeitos de sentido, é necessário que se apresentem alguns conceitos relacionados aos elementos que constituem uma imagem visual.

O primeiro desses elementos é o ponto. O ponto é definido por Dondis (2003) como “a unidade de comunicação visual mais simples e irredutivelmente mínima” (p. 53). Na geometria, dois pontos são instrumentos úteis para medir o espaço de um ambiente. Os pontos, quando dispostos numa composição em cadeia,



possibilitam dirigir o olhar. Como o *corpus* desta pesquisa apresenta sua plasticidade mais relacionada às linhas e ao monocromatismo, o elemento ponto não será apresentado em profundidade.

O segundo elemento é a linha. A linha surge quando os pontos se aproximam de tal modo que o olho não é capaz de identificar sua individualidade. A linha também pode ser definida como “um ponto em movimento” (DONDIS, 2003, p. 55), apresentando uma trajetória, que pode ser retilínea, ondulada ou de outra natureza. É por meio da linha que se pode ter uma aproximação entre aquilo que está na mente e o que, depois, pode vir a se tornar uma realidade, como o que acontece quando se pensa num projeto arquitetônico, por exemplo.

A linha pode ser empregada de diversas maneiras para expressar estados de espírito e sempre revela algo sobre quem a produz, deixando, numa visão semiótica, marcas enunciativas. Conforme atesta Dondis (2003), a linha:

Pode ser ainda tão pessoal quanto um manuscrito em forma de rabiscos nervosos, reflexo de uma atividade inconsciente sob a pressão do pensamento, ou um simples passatempo. Mesmo no formato frio e mecânico dos mapas, nos projetos para uma casa, ou nas engrenagens de uma máquina, a linha reflete a intenção do artífice ou artista, seus sentimentos e emoções mais pessoais e, mais importante que tudo, sua visão (p. 57).

Se vistas pelo olhar da semiótica, as observações acima podem encontrar, de certo modo, alguma afinidade com o que se diz sobre o enunciador e sua relação com o enunciatário. Assim, o autor (enunciador) do projeto arquitetônico de uma casa estabelece um contrato com seu cliente (enunciatário), em que ambos aceitam as linguagens próprias de um projeto arquitetônico, visto que há, no projeto, uma enunciação, pressuposta e implícita.

Pietroforte (2010) tece considerações sobre o estilo *linear*, em seu livro *Semiótica visual: os percursos do olhar*, em contraste com o estilo *pictórico*, ambos na composição da fotografia de um nu feminino. A análise da fotografia aponta a linha, elemento mencionado repetidas vezes em trabalhos de Floch (*apud*

Pietroforte, 2010, p. 36), como típica do Classicismo e cuja característica marcante é o efeito de sentido que provoca em contraposição àquele causado pelo pictórico. Enquanto o estilo pictórico sensibiliza o observador, levando-o a experimentar um efeito visual, o estilo linear sensibiliza o observador para o tato. Dessa forma:

Quando o observador está em um plano a mais, estabelecido pelas linhas, as imagens estão distantes em outros planos, e, pelo destaque de suas formas plásticas, as imagens são tomadas isoladamente e parecem ser oferecidas ao tato. Já quando o observador está em um lugar da profundidade formada pelas manchas do estilo pictórico, as imagens perdem sua clareza e são tomadas em uma totalidade, parecendo ser mais visíveis que tangíveis. A partir desses efeitos de sentido, pode-se afirmar que o estilo linear promove um afastamento do enunciado e o estilo pictórico, uma aproximação (PIETROFORTE, 2010, p. 41).

Esse autor reforça, ainda, a ideia de que a *aproximação* e o *distanciamento* podem ser observados no nível discursivo do percurso gerativo de sentido, por meio das categorias de pessoa, espaço e tempo e sua utilização na enunciação, citando como exemplo o discurso em primeira e em terceira pessoa, no plano de conteúdo. Na linguagem visual do plano de expressão, a aproximação e o distanciamento podem ser observados na relação entre os atores e o espaço que eles ocupam na cena. É comum observar a figura humana dirigindo o olhar para o leitor (enunciário), estabelecendo com este um convite ao diálogo, como no anúncio publicitário, em uma debragem enunciativa.

O terceiro elemento que compõe a imagem visual é a forma. A forma é definida pela linha. Existem três formas básicas: o quadrado, o círculo e o triângulo. Dessas formas, originam-se todas as outras encontradas na natureza e na imaginação humana (DONDIS, 2003, p. 59). Atribuem-se a tais formas básicas certos significados, muitos deles por associação e outros por arbitrariedade.

Uma referência ao *circular* aparece em outro trabalho de Pietroforte (2010), no qual o semioticista estuda a forma em texto, intitulado *O semissimbolismo na história em quadrinhos*. Sempre partindo das relações entre plano de expressão e plano de conteúdo, o autor analisa uma HQ, publicada na revista *Porrada*, número 5, sob o título de *Strike*, de Marcatti.

Essa relação, que Pietroforte (2010) chama de semissimbólica, constrói, na narrativa uma coerência plástica que, em conjunto com o componente verbal, produz efeitos de sentido perceptíveis ao leitor. Assim, a categoria eidética, referente às formas, aparece entre os elementos no quadrado semiótico, como no caso da análise daquela HQ: *opressão-circular vs liberdade-retilíneo* (o plano da expressão e o plano do conteúdo relacionam-se no percurso gerativo de sentido). As formas estão no plano de expressão e a categoria semântica está no discurso construído pelo verbal, trazendo seus temas e figuras.

O simbolismo, na perspectiva semiótica, está presente também num estudo realizado por Teixeira (2009), tomando como *corpus* um anúncio publicitário, analisado segundo uma proposta metodológica que observa vários elementos, dentre os quais destacam-se “categorias cromáticas, eidéticas e topológicas do plano da expressão plástica, considerando a ocupação visual do suporte planar” (TEIXEIRA, 2009, p.61).

Evidentemente, poder-se-ia perguntar sobre o primeiro elemento da proposta: o que estuda a presença de figuras e temas disseminados no discurso, obedecendo à metodologia de análise do percurso gerativo de sentido por meio da análise dos enunciados verbais. Entretanto, como esta parte do trabalho focaliza a imagem, os demais aspectos ligados ao elemento verbal serão deixados, momentaneamente, de lado.

Voltando ao estudo de Teixeira (2009), sobre o cartaz publicitário, verifica-se que a análise do segundo elemento, descrito anteriormente, propõe um olhar sobre a configuração topológica, ou seja, para a disposição dos elementos no plano, conforme segue:

O cartaz chama atenção inicialmente por sua configuração topológica, que divide horizontalmente o espaço enquadrado da lateral de um carro, jogando a imagem visual em cima e o título do filme e créditos embaixo. Na parte superior, maior que a inferior, o rosto do menino ganha destaque, enquadrado pelos limites reto inferior e curvo superior correspondentes aos limites da janela do carro. Ainda que cercada, entretanto, a cabeça do menino se movimenta. O olhar da criança, para cima e para diante, acompanha a linha superior, curva e ascendente. Há alternância entre

fechamento (enquadramento, limites, linha reta) e abertura (movimento, linha curva, direção ascendente) (p. 64).

Essa descrição continua, mencionando a posição do elemento verbal, as cores, e segue para uma análise da articulação entre conteúdo e expressão, de forma semelhante ao procedimento adotado na análise de Pietroforte (2010). Em ambos os textos, os pesquisadores fazem referência ao semissimbolismo, observando o entrecruzamento de diferentes categorias de análise.

Ao analisar a direção do olhar do menino no cartaz publicitário, Teixeira (2009) chama atenção para a linha ascendente que tal olhar sugere, associando-o à contemplação do espaço da cidade. Paralelamente a essa experiência, está a linha descendente dos olhos e da boca, que cria uma impressão de desalento, já que o título do filme, no cartaz, é *O ano em que meus pais saíram de férias*. A oposição fundamental no plano de expressão é *contenção vs expansão*, correspondentes, no plano de conteúdo, à oposição *intensidade vs extensidade* (TEIXEIRA, 2009, p. 67).

### **2.3.5 Cor, luz e sombra e a categoria cromática**

A cor, quarto elemento da imagem visual, compõe o plano de expressão, juntamente com o elemento eidético (das formas) e o topológico (localização espacial) na semiótica. Segundo Dondis (2003), a cor “está, de fato, impregnada de informação, e é uma das mais penetrantes experiências visuais que temos todos em comum” (p. 64).

Dada a partir do pigmento ou da luz, a cor provoca no ser humano reações diversas, podendo assumir, também, uma dimensão simbólica. Sabe-se que existem três matizes primárias, ou elementares: amarelo, vermelho e azul. Esses três matizes apresentam qualidades fundamentais, sendo o amarelo o matiz que mais se aproxima do calor e da luz; o vermelho é um matiz provocador que, misturado ao azul, abrandar-se, mas ao unir-se ao amarelo, se intensifica, e o azul é passividade, calma e suavidade (DONDIS, 2003, p. 65).

A cor pode ser vista a partir de determinadas dimensões, que são matiz, saturação (pureza) e brilho. Os detalhes dessas dimensões não serão abordados porque o *corpus* de análise apresenta-se na versão em preto e branco (monocromático). Entretanto, há uma característica que se manifesta nas tiras que é o contraste.

No capítulo 5 do livro *Sintaxe da linguagem visual*, inteiramente dedicado à dinâmica do contraste, Dondis (2003) explica que

os critérios sintáticos oferecidos pela psicologia da percepção e a familiaridade com o caráter e a pertinência dos elementos visuais essenciais proporcionam a todos os que buscam o alfabetismo visual uma base sólida para a tomada de decisões compositivas. Contudo, o controle crucial do significado visual encontra-se na função focalizadora das técnicas. E, dentre todas as técnicas visuais que estaremos abordando aqui, nenhuma é mais importante para o controle da mensagem visual que o contraste (p. 107).

Isso, transposto para a semiótica, remete às categorias de análise, especialmente as que operam no nível fundamental. Quando se observa, por exemplo, a oposição *vida vs morte*, nas marcas da enunciação em um texto qualquer, ocorre uma “oposição abrangente e abstrata que organiza o mínimo de sentido a partir do qual o texto se articula” (TEIXEIRA, 2009, p. 42). No texto sincrético, os planos de conteúdo e de expressão, cada um com suas peculiaridades, vão deixando visíveis as estratégias enunciativas, de tal modo que essas oposições podem ser depreendidas no percurso gerativo de sentido.

Viu-se que o contraste encontra-se no plano de conteúdo e no plano de expressão, portanto faz-se necessário explicar o que pode significar, por exemplo, um foco de luz intenso sobre determinado ator de uma cena e outro, menos intenso, recobrando outros elementos, na mesma cena: voltando ao cartaz do filme analisado por Teixeira, é possível perceber que o menino olhando para fora está em primeiro plano, e os prédios, ao fundo, estão em segundo plano, para garantir o entendimento de que a narrativa se passa num ambiente urbano.

Os outros sentidos dos quais o homem é dotado, como tato, olfato, paladar e audição relacionam-se, também, com a visão. Muitas vezes, como exemplifica Dondis (2003),

Tocamos alguma coisa para determinar se é dura ou macia, cheiramos para descobrir se há ou não um determinado aroma, provamos para descobrir se um cheiro agradável indica que uma coisa também é agradável ao paladar, e prestamos atenção para saber se algo está parado ou em movimento. Todos os nossos sentidos não cessam de discriminar e refinar nosso reconhecimento e nossa compreensão do meio ambiente. Dentre todos os nossos sentidos, porém, não há dúvida de que a visão é aquele de que mais dependemos, e o que sobre nós exerce um poder superior. E a visão funciona com mais eficácia quando os padrões que observamos se tornam visualmente mais claros através do contraste (p. 111).

Fica claro, então, que o contraste não é só uma característica capturada pela percepção humana, mas acima de tudo, passa a se tornar uma “necessidade”, pois, pelo contraste, a identidade de muitas coisas se torna mais evidente. A noção de *alto* é marcada quando se tem o *baixo*. Da mesma forma, pode-se pensar nas noções de *leve* e *pesado*, ou de *claro* e *escuro*.

Em terceiro lugar, vem o aspecto ligado ao significado. É sobre este aspecto que a pesquisa detém maior atenção. Qual é o papel que a cor, ou a “ausência dela”, a luz e o contraste têm na produção de sentido de um texto sincrético?

Em trabalho intitulado *Às sombras da opressão*, Pietroforte (2010) analisa duas imagens, uma pintura e um desenho, reunindo-as pelo tema comum a ambas: a luz e sua relação com a opressão. Explicando melhor, trata-se de telas que apresentam a recorrência de elementos figurativos: uma mulher nua (ou quase) e um grupo de pessoas (vestidas) em situação ostensiva.

Em ambas as imagens, há algum tipo de agressão, pois as mulheres nuas aparecem presas, imobilizadas, enquanto os demais sujeitos estão em liberdade. Entram em jogo duas posições: a do opressor e a do oprimido. Além disso, várias questões relacionadas a discursos historicamente construídos entrecruzam-se nessas imagens, apontando para temas como castigo, sexualidade e justiça.

O autor observa, com pertinência, a presença do elemento luz, uma vez que ela incide sobre as personagens oprimidas, em contraste com a sombra, que rodeia as personagens opressoras. Em resposta à indagação anterior, a análise de Pietroforte (2010) certamente é esclarecedora ao observar que

A relação semi-simbólica entre termos contrários, no caso, dá-se com a luz. No lado esquerdo do desenho a moça é desenhada de tal modo que ela é um ponto de luz englobado por sombras que, no lado direito, vão se transformar na multidão. Se a luz pode ser descrita por meio da categoria de expressão *luz vs sombra*, a figura da moça realiza o termo luz e a figura da multidão, o termo sombra. A figura que realiza a liberdade é a moça desnuda, relacioná-la à não-liberdade deve-se ao fato dela estar amarrada em um tronco para ser castigada (p. 71, grifos do autor).

A relação explicada acima também pode ser representada no quadrado semiótico, como o fez Pietroforte (2010). A sombra, referida pelo semioticista, representa o conjunto de pessoas que julgam o comportamento da moça desnuda. Além da sombra, há outro elemento que chama atenção do enunciatário: a localização das personagens na cena. Do lado esquerdo, está a moça desnuda, amarrada ao poste; do lado direito, a multidão escurecida. A luz está sobre a moça, enquanto a sombra incide sobre a multidão. Entra em jogo a próxima categoria a ser abordada: a topológica.

### **2.3.6 Espaço e a categoria topológica**

Como se sabe, no plano de expressão de uma expressão plástica, os elementos figurativos ocupam um lugar no cenário. A direção e o sentido de uma linha, se tomados isoladamente, não representam muita coisa. Entretanto, quando geram uma forma que, por sua vez, aparece no enunciado, produzem efeitos de sentido.

O exemplo da moça desnuda tomado por Pietroforte (2010) mostra a nítida separação das personagens, como se a posição por elas ocupada na cenas pudesse sugerir os valores morais que representam: à esquerda, posiciona-se

aquela que transgride; à direita, aqueles que supostamente “não têm pecados” e que podem julgar e submeter a moça ao castigo.

Esses espaços, esquerda e direita, adquirem um significado no plano de conteúdo que equivale à categoria *não-liberdade vs opressão* (PIETROFORTE, 2010, p. 70). Da mesma forma, nas tiras da Mafalda, os espaços são ocupados por elementos figurativos, podendo-se postular que a própria sequência dos quadros já contém um significado. Dentro dos quadros, normalmente quatro, os elementos figurativos ocupam posições que não são tomadas individualmente, mas sempre em relação com os demais na sequência, pois representam elementos do percurso figurativo que leva ao discurso.

Cabe ressaltar que as análises desse semioticista não são de textos sincréticos, pois ambas apresentam em seu plano de expressão apenas uma linguagem: a visual. Entretanto, a categoria topológica, da mesma forma como ocorre com a cromática e a eidética, pode ser observada no texto sincrético, no qual entram em relação com outros elementos: os verbais.

A categoria topológica, que pode abarcar *alto vs baixo*, por exemplo, na análise de um texto (visual ou sincrético), permite que se façam associações no plano de expressão e no de conteúdo, demonstrando os efeitos de sentido nesses planos. Um exemplo disso é o esquema elaborado por Teixeira (2009, p. 67) na análise já mencionada do cartaz do filme *O ano em que meus pais saíram de férias*. Nele, a autora organiza a articulação entre conteúdo e expressão, mencionando as três categorias de análise, entre as quais está a topológica.



### 3 ANÁLISE SEMIÓTICA DAS TIRAS

Diferentemente do que se dá com outros textos, como a pintura ou a fotografia, cujo plano de expressão é delimitado por uma moldura, nas tiras essa delimitação se distribui em mais de um quadro, conforme observa Pietroforte (2010).

Trata-se de um conjunto organizado numa composição plástica que incide sobre a totalidade da tira: a articulação do plano de expressão com o plano de conteúdo produz o sentido nos textos.

Um fato que chama a atenção na leitura das tiras de *Toda Mafalda* é que nenhuma delas contém título, o que determina uma análise focalizada diretamente no texto.

Os procedimentos de análise deste capítulo estão organizados da seguinte forma: a primeira tira é submetida a uma análise global, com vistas a mobilizar os conceitos semióticos de uma forma mais genérica; a análise da segunda tira focaliza a *pessoa*; a da terceira centraliza-se no *tempo*; e a quarta trata do *espaço*. Todos os procedimentos analíticos levam em conta o verbal e o visual.

#### 3.1 Primeira tira: uma análise global

Partindo-se de um percurso gerativo, é possível identificar as etapas do processo de construção dos sentidos. O percurso é formado por etapas que vão do mais simples e abstrato ao mais complexo e concreto. Iniciamos a análise fazendo uma descrição das cenas de que se constitui a tira (fig. 1), para, depois, observar os níveis fundamental, narrativo e discursivo no verbal e no visual.

Na tira reproduzida (fig.1), há três quadros; em todos ocorrem diálogos. No primeiro, a mãe de Mafalda deseja saber qual é a brincadeira, dirigindo-se à filha, a Felipe e a Manolito; as três crianças respondem, ao mesmo tempo, que brincam de governo. No segundo quadrinho, o foco se fecha e a mãe adverte somente a filha para que não faça bagunça, mas a advertência vale também para seus amiguinhos, deduz-se. No terceiro quadro, o foco volta a se abrir, desta vez com amplitude maior,

a mãe se afasta sem desviar o olhar, e Mafalda tenta desfazer a preocupação da mãe ao dizer que ela e os amigos nada farão. Constrói-se, subitamente, no último quadrinho, o tema da inércia dos políticos.

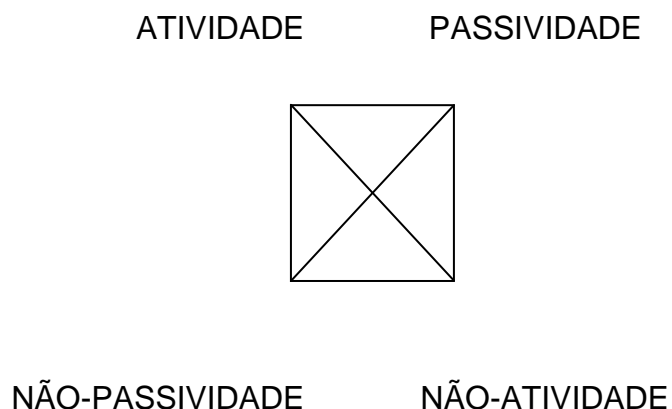
Figura 1 - Uma tira



Fonte: QUINO. *Toda Mafalda*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2009, p. 6.

Analisando a tira pelo que se observa no nível fundamental, tem-se a categoria *atividade vs passividade*. Alguém que pensa em governo pensa também em trabalho, em movimento na busca de soluções para os problemas sociais, econômicos ou de qualquer natureza que envolvam um grupo social legitimamente reconhecido, normalmente ligado a um município, estado ou nação, etc.

Utilizando-se o quadrado semiótico, pode-se encontrar a seguinte representação da categoria:



Ao comportamento ativo, opõe-se o passivo, que é comumente reprovado pelas populações em geral, conforme se constata ao longo da história de países cujas sociedades apresentam problemas de desigualdade social, contrastes, concentração de riqueza e corrupção relacionada à classe dos governantes, citando-se apenas alguns dos problemas mais evidentes.

O nível narrativo traz a relação de transitividade entre os actantes: os sujeitos e os objetos com os quais mantêm laços. Os sujeitos da narrativa são Mafalda e a mãe, Felipe e Manolito. A mãe de Mafalda procura a conjunção com o objeto manutenção da ordem (não-bagunça) e as crianças procuram relação de conjunção com o objeto brinquedo. Percebe-se que o desejo de conjunção com tais objetos contribui para manter a oposição do nível fundamental *atividade vs passividade*. A passividade está para a ordem, assim como a atividade está para a brincadeira.

Aparentemente, o sujeito “mãe da Mafalda” quer a conjunção com a ordem, a qual vê ameaçada pela intenção das crianças. Por isso, como sujeito manipulador, a mãe avisa que não quer bagunça. A advertência dada é atendida, mas não porque as crianças reconheceram a autoridade materna e sim porque o *status* atribuído aos sujeitos que elas representam (os políticos) não lhes confere características ameaçadoras.

Passa-se, desse patamar, ao nível discursivo: o governo é a figurativização da categoria *atividade vs passividade*, pois, na verdade, o que se espera dele é justamente um conjunto de ações que visem à resolução dos problemas sociais por meio de uma postura essencialmente ativa, afinal se existem representantes políticos, esses têm papéis pré-determinados. Mas a última fala de Mafalda revela justamente o comportamento a ser evitado, quando se trata da postura dos governantes. É pelo recurso da ironia que a garotinha consegue criar um efeito de sentido que sustenta a crítica à inércia dos políticos.

As crianças ao redor da mesa podem ser a figurativização da situação degradante em que se encontra o governo e, por extensão, a classe dos políticos, conforme a avaliação do povo. Dessa forma, a tira realiza o percurso atividade > não-atividade > passividade.

Conjugam-se as imagens – as crianças em torno da mesa – e as figuras remetem ao tema da política descomprometida e não-atuante. O povo é figurativizado pela mãe da Mafalda; é ela quem representa a fiscalização sobre os governantes, quando adverte as crianças sobre a bagunça, pois, como membro da classe popular, deve garantir que as crianças, representando a classe política, não façam nada de errado.

No último quadrinho, a cena mostra uma mesa sobre a qual Manolito despreocupadamente descansa as duas pernas e se mantém de olhos fechados. Mafalda e Felipe também ocupam seus lugares expressando imobilidade: ela descansa o queixo sobre a mesa e ele apóia o cotovelo no encosto da cadeira. Sobre a mesa não há qualquer objeto, nenhum brinquedo: não há nada mesmo o que fazer.

### **3.1.1 O verbal**

Manifestado pelas falas contidas nos balões, o nível discursivo se constrói na “forma de um enunciado que, por sua vez, é produzido por uma enunciação” (PIETROFORTE, 2010, p. 19). Por meio das categorias de pessoa, tempo e espaço são colocados no discurso os simulacros dos sujeitos da enunciação. O que está sendo dito é dito porque a enunciação desenvolve sistemas pessoais, temporais e espaciais próprios da tira em análise.

Assim, tomando num primeiro plano, os elementos da sintaxe articulam-se aos elementos semânticos e vão, nessa articulação, construindo os sentidos do texto.

No caso da tira (fig. 1), uma análise do componente verbal, expresso por meio das falas, nos balões, mobiliza as categorias de pessoa e tempo, por meio de debreagens (actorial, temporal e espacial), produzindo a narrativa que se apresenta ao leitor.

Antes de descrever a sintaxe discursiva, é necessário que a análise percorra a sintaxe narrativa. Viu-se que mãe de Mafalda busca como objeto-valor a

manutenção da ordem doméstica sobre a qual ela detém, presumidamente, o controle. Se, por um lado, a mãe deseja a ordem, por outro, sabe que “brincar” é uma atividade. O lar figurativiza o espaço que deve ser administrado. Na sua resposta irônica, “Não se preocupe, não vamos fazer absolutamente nada”, Mafalda deixa pressuposto um conceito (que parece ser consensual) sobre a noção de governo.

No nível narrativo, os actantes, de um lado a mãe, de outro as crianças, mantêm, portanto uma relação com o objeto-valor *governo*. Mas um importante aspecto envolvendo o nível narrativo deve ser melhor explicado.

Quando se fala em nível narrativo, logo surgem as etapas do programa narrativo, incluindo as mudanças de estado próprias da etapa. Com as tiras selecionadas, a análise do nível narrativo é um pouco diferente, pois as HQs apresentam a *performance* do sujeito, especialmente aquelas relacionadas a ações heróicas, como no caso de *Spirit* e outras do gênero, conforme lembra Discini (2009, p. 190). A extensão e o número de quadros possibilita a construção de uma *performance* bastante nítida.

Discutindo a questão, convém observar a pertinente observação de Discini (2009):

Ao constituir o programa narrativo privilegiado pelo discurso da novela gráfica, a *performance* expande o efeito de movimento na simulação da ocorrência dos fatos. Na textualização, verificamos o privilégio dessa fase narrativa, na longa extensão da sequência de quadros de variados tamanhos e tipos de cercadura, dedicados à expressão das ações em confronto. Tais novelas narram, com apoio na saturação figurativa verbovisual, a ação do sujeito (p. 190, grifos da autora).

Esse privilégio a que se refere a autora não ocorre nas tiras, visto que o espaço disponível não excede, via de regra, os quatro quadros. Essa relação numérica relaciona-se não só com a organização plástica do gênero, como também com a chamada configuração discursiva, ou seja, o gênero está muito mais para o nível discursivo do que para o nível narrativo. Tanto é verdade que o último quadro

da tira (fig. 1) apresenta uma parte do elemento verbal com letras destacadas, em que se percebe claramente a importância daquilo que Mafalda quer dizer ao finalizar o texto.

Voltando o foco para o elemento verbal, observa-se, então, que o discurso construído revela as marcas da enunciação, por meio do enunciado. É, pois, uma análise do enunciado que interessa neste momento. Pela simples presença do enunciado, expresso pela tira, pressupõe-se a existência de um enunciador e de um enunciatário.

Greimas e Courtès (2008, p.168) acrescentam que o enunciado é o resultado da enunciação, sendo composto por elementos sintáticos, sejam eles organizados em estruturas frasais ou em discurso, que remetem à instância da enunciação, de um lado, por meio da ocorrência de pronomes pessoais e possessivos, de adjetivos e advérbios apreciativos e dos dêiticos espaciais e temporais, cuja eliminação possibilita um texto enuncivo, ou seja, sem as marcas da enunciação; de outro lado, a ocorrência dos verbos ditos performativos também colaboram na construção enunciativa.

As categorias de pessoa, espaço e tempo são constituintes do discurso e sua presença no enunciado remete à enunciação, como já foi dito, de acordo com Fiorin (2009, p. 57). Ao projetar para fora da enunciação os atores do discurso, tem-se um *eu-aqui-agora* ou um *ele-então-alhures* que correspondem a dois tipos de debreagem: a enunciativa e a enunciva. Tanto uma como outra podem ser actoriais, temporais e espaciais.

Na tira em análise (fig. 1), no primeiro quadro, um *eu* (mãe de Mafalda) pergunta a um *tu* (as três crianças) do que estão brincando. O pronome *vocês* exerce o papel de segunda pessoal do plural (*vós*), instalando na pergunta uma debreagem enunciativa, ou seja, o simulacro do enunciador se faz presente por meio dessa forma pronominal.

No segundo quadro, a mãe de Mafalda diz *Bom, nada de bagunça, hein?*, mantendo a debreagem enunciativa ao usar *Bom* e *hein*, cuja característica expletiva aponta para essa presença do enunciador. O leitor, por pressuposição, poderia

colocar o verbo *fazer* nessa fala: *Bom, não façam bagunça, hein?*, uma vez que o diálogo permite essa construção, se considerarmos a figura materna como a responsável pela manutenção da ordem doméstica.

Ao dizer *Não se preocupe, não vamos fazer absolutamente nada*, Mafalda não dirige o olhar à mãe e, ao mesmo tempo, inclui na sua fala os dois amigos, que permanecem com ela na mesa. Há dois *não* e um *nada* reforçado ainda pelo advérbio *absolutamente* da fala da Mafalda, ou seja, o sujeito está confiante na sua passividade, garantindo que nada mesmo vai acontecer ali.

Sobre a categoria do tempo, é importante lembrar que a debreagem temporal projeta-se sobre a categoria *concomitância vs não concomitância*, que, por sua vez, gera a da *anterioridade vs posterioridade*. A debreagem presente na tira é do tipo enunciativa, uma vez que organiza em torno do momento de referência presente, conforme se constata pelos verbos *estão brincando, (se)preocupe, (não) vamos fazer*.

Cria-se, portanto, uma expectativa com relação ao que as crianças poderão ou não fazer de certo ou de errado, representado pela bagunça à qual se refere a mãe da Mafalda. A expectativa quanto à próxima ação se confirma no último quadro, no qual se observa o afastamento da mãe, que parece desconfiar da promessa da filha, saindo sem deixar de olhar o que se passa ao redor da mesa.

Quando se está diante de um texto sincrético, e aqui o objeto é a tira (fig. 1), observa-se um conjunto de elementos que compõem o discurso. O elemento visual, se comparado ao elemento linguístico, oferece maior possibilidade de expressar conotações espaciais, uma vez que o enunciatário percebe, por meio das cores, formas, linhas e pela própria organização das figuras na cena, o que acontece em cada quadro. Entretanto, não se deve desconsiderar que, pelo verbal, tem-se também uma caracterização enunciativa, posto que a pessoa enunciativa ocupa o espaço do *aquí*, ainda que este não seja explicitado pelo enunciado.

Na linguagem verbal, normalmente, o espaço não tem sido alvo de muitas pesquisas, considerando-se a relação entre o espaço da enunciação e o do enunciado. Fiorin (2008), ao falar sobre essa questão, pontua que

Cabe indagar, então, por que, na Teoria da Enunciação, os estudos do espaço ocupam uma posição secundária e, nos estudos literários, voltam-se para uma análise da semântica. Isso se deve ao fato de que, comparada às do tempo e da pessoa, a categoria do espaço tem menor relevância no processo de discursivização. Com efeito, não se pode deixar de utilizar, em hipótese alguma, o tempo e a pessoa na fala, mesmo porque essas duas categorias são expressas por morfemas sufixais necessariamente presentes no vocábulo verbal. Como, porém, o espaço é expresso por morfemas livres, pode não ser manifestado. Parece que a linguagem valoriza mais a localização temporal que a espacial, quer em relação ao enunciador, quer em relação a um ponto de referência inscrito no enunciado. [...] Quando a narrativa se ocupa do espaço, não se interessa tanto em produzir uma sintaxe espacial, mas em criar o que Osman Lins chamava de ambientação, que ele entendia “como o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar na narrativa a noção de um determinado ambiente” (1976, p.77). A ambientação é da ordem da semântica da espacialidade (p. 258).

Mesmo compreendendo a ocorrência desse fenômeno que caracteriza a categoria de espaço, não se pode deixar de observar que, na tira, o elemento verbal está inteiramente articulado ao visual, de modo que se fossem retiradas as imagens dos quadros, deixando somente o seu componente linguístico, surgiria um outro texto.

Para tentar resolver esse problema, tomando como cadinho o texto escrito, a Teoria da Enunciação utiliza determinadas categorias. Assim como no nível fundamental, em que se podem apresentar oposições diversas, mas em número limitado (*vida vs morte, amor vs ódio*), a categoria do espaço também pode ser percebida a partir de oposições (*esquerda vs direita, interior vs exterior, continuidade vs descontinuidade*, etc.), homólogas a outras oposições encontradas nos textos.

No entanto, como lembra Fiorin (2008), o espaço é tridimensional, enquanto o tempo é unidimensional e, para muitos autores, não existe espaço sem tempo e nem tempo sem espaço, até mesmo porque, se não fosse assim, não seria verdadeiro afirmar que há sempre alguém que diz alguma coisa, num determinado momento e num determinado lugar, ideia trazida para a Teoria da Enunciação, e presente nas fórmulas do *eu-aqui- agora* ou *ele-alhures-então*.



Existem ainda outras duas características do espaço: ele pode ser o espaço linguístico ou o espaço tópico. O espaço linguístico é o do *eu*. É o *eu* que se coloca no centro daquilo que é dito e é a partir desse *eu* que as coisas se ordenam, independentemente da importância que tenham os lugares dos objetos no mundo. Para Fiorin (2008),

No espaço lingüístico propriamente dito, não se estabelecem nem posições determinadas, nem movimentos numa dada coordenada do espaço geométrico, mas apenas o espaço dos actantes da enunciação em relação aos do enunciado. [...] O que o espaço tem de radicalmente singular é a mesma característica que Benveniste apontara para o tempo: “Sendo organicamente ligado ao exercício da *parole*, define-se e ordena-se como função do discurso” (1974, p. 73) [...] Cada vez que o enunciador usa os morfemas gramaticais do *hic* situa os corpos no seu espaço. Evidentemente, ele não é nem uma posição fixa nem um movimento que se efetua sobre uma dada dimensão do espaço, porque os admite todos e não determina nenhum. É reinventado cada vez que alguém toma a palavra, porque, em cada ato enunciativo, temos um espaço novo, ainda não habitado por ninguém. O *aquí* é o fundamento das oposições espaciais da língua (p. 262, grifos do autor).

Disso se conclui que o espaço linguístico está construído na intersubjetividade, comportando suas próprias demarcações. Um *aquí* é o lugar de onde alguém fala, independentemente de se tratar da direita, ou esquerda, da cidade X ou da Y. O interlocutor aceita o espaço do enunciador e o aceita como seu.

Já o espaço tópico implica a existência de pontos de referência, seja com relação a movimentos, seja com relação ao estático. Fiorin (2008) esclarece que há semelhanças entre o tempo e o que ocorre com o espaço. Assim como o enunciador diz “há três dias”, referindo-se ao tempo, pode da mesma forma dizer “à minha esquerda” ou “atrás de mim”, referindo-se ao espaço. No espaço tópico, “os corpos são dispostos em relação ao ponto de referência, segundo um determinado ponto de vista, isto é, uma dada categoria espacial” (FIORIN, 2008, p. 262).

Dessa forma, é possível determinar a posição de um corpo ou a direção e sentido de seu movimento, com base em uma das dimensões do espaço. São as espacialidades tópicas cinética e estática. O espaço tópico pode ser analisado segundo categorias, que são direcionalidade e englobamento. A primeira é baseada

no modelo antropológico que procura reproduzir o corpo humano e “é delimitada principalmente pelo olhar” (FIORIN, 2008, p. 263), articulando-se em *verticalidade vs horizontalidade*.

Tal categoria pode ser encontrada na tira, porque a mesa e a posição das três crianças, especialmente a posição do Manolito, com os pés deitados sobre a mesa, demarcando essa área horizontal, representam a ausência de movimento, ou a falta de desejo de exercer as funções do governo, que deveria ser caracterizada por um conjunto de ações benéficas em favor do povo. Surge ali, na verticalidade, a figura materna, representando o desejo de que "as coisas andem", mas sem bagunça.

Sendo três as dimensões do espaço (altura, largura e comprimento), elas se relacionam com a direcionalidade. O englobamento é a colocação de um espaço, considerando-se sua bi ou tridimensionalidade de posição; articula-se em *englobante VS englobado*.

Há a possibilidade de expansão e de condensação dentro da categoria, que possibilita descrever as mudanças de posição, também de aproximação ou de afastamento. O movimento de aproximação da mãe, presumido na tira, indica uma interação com as crianças que, segundo o diálogo, firmam uma espécie de acordo, uma combinação sobre o que deve ser feito; ao se afastar do local, a mãe direciona ainda o olhar para as crianças como quem diz “Será que posso confiar no que eles me disseram?”. Ao mesmo tempo, e aí está a graça da tira, quando as crianças permanecem imóveis e dizem que “não irão fazer nada”, tranquilizam a mãe, mas a perturbam, pois, se estão brincando de governo, como seria possível admitir um governo que não faz nada? Daí a importância do aspecto figurativo da tira.

Não há no espaço linguístico nenhuma indicação de debreagem espacial, pois ela só se constrói no elemento que compõe a imagem, uma vez que o espaço linguístico é, e tem de ser, expresso por meio de demonstrativos e por certos advérbios de lugar, conforme lembra Fiorin (2008, p. 265). Como se pode observar, no texto escrito não há nenhum elemento lexical dessas categorias. Não se tem, por exemplo, um advérbio de lugar como *aí* em “Do que vocês estão brincando (*aí*)?”. A

“falta” desse advérbio, se é que pode dizer assim, é preenchida pelos elementos figurativos da cena. No entanto o *eu/tu* ocupam um espaço, é o espaço do *aqui*.

### 3.1.2 O visual

A presença das categorias cromática, eidética e topológica representa o suporte para a análise de determinados textos visuais e verbovisuais. Elas se articulam e integram com as demais categorias enunciativas num único ato enunciativo.

Teixeira (2009, p. 45) fala sobre esse arranjo, vinculando-o a uma forma discursiva praticada socialmente e manifestada por tipos, estereótipos ou esquemas, mais ou menos “congelados” de significação, que independem da iniciativa individual do sujeito enunciador. Zilberberg e Fontanille (*apud* TEIXEIRA, 2009, p. 45) dizem que existem duas grandezas entre as quais se dá uma tensão; tais grandezas são “as engendradas a partir do sistema e as fixadas pelo uso”. O jogo dessas forças é regulado por um esquema tensivo de correlação entre intensidade e extensidade, homólogo ao do sensível e o inteligível. Vários são os gêneros que apresentam esse jogo, como o cartaz de cinema, as histórias em quadrinhos e, por razões óbvias, a tira.

A semiótica, por ser uma ciência em movimento, vem considerando os códigos próprios dos textos que analisa, o que explica uma diversidade de semióticas: plástica, da canção, da pintura, da literatura e assim por diante. Por esse motivo, a tira, que passa a ser objeto de análise, pode ser estudada a partir de categorias próprias da enunciação manifestada linguisticamente (de pessoa, espaço e tempo), consorciadas com as categorias eidéticas, cromáticas e topológicas num único discurso.

Com relação aos elementos figurativos que revestem o tema “do que é fazer política”, nota-se a existência de uma planta no último quadrinho. Normalmente, as plantas representam um ornamento, um objeto de contemplação. É possível, partindo desse ponto de vista, estabelecer uma relação entre a samambaia e a classe política, atribuindo a ambas a imobilidade: nem a planta, nem a classe política

se movimentam, ou seja, a falta de vontade política, ou o “não fazer nada” são predicados do governo.

As pernas, despreocupadamente depositadas sobre a mesa, na horizontal, contribuem semanticamente para o reforço da ideia de que a classe dos políticos é inoperante, servindo apenas como enfeite, pois não cumpre a função inerente ao *status* a ela atribuído.

### 3.2 Segunda tira: uma análise da pessoa

Antes de iniciar a análise da segunda tira (fig. 2), é necessário relembrar a metodologia utilizada neste trabalho. Em primeiro lugar, o olhar da pesquisa para o *corpus* é de representividade, ou seja, interessa verificar a mobilidade dos conceitos da semiótica discursiva, não na sua abrangência, mas na sua possibilidade. Em segundo lugar, as categorias de pessoa, espaço e tempo, consorciadas com as categorias eidéticas, cromáticas e topológicas articulam-se entre si, apontando para a existência de um único enunciado.

Figura 2 – A pessoa



Fonte: QUINO. *Toda Mafalda*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2009, p.28.

Para a análise da segunda tira, tomou-se como tópico a ser estudado a categoria de pessoa. Tal estudo permite que se conheçam melhor, entre outras questões, os atores do nível discursivo.

O *Dicionário de semiótica*, de Greimas e Courtés, apresenta como primeira referência lexical sobre o assunto o termo “actorialização”, fazendo remissão conceitual, no final do verbete, aos termos de entrada “ator”, “discursivização” e “sintaxe discursiva”. Seguindo, então, a orientação de busca, percebe-se que a esta é dada visando a estabelecer ligação com o percurso gerativo de sentido, porque a actorialização, que constitui uma operação de debreagem, articula-se com as outras categorias enunciativas na produção do discurso.

No primeiro verbete, o texto considera:

Com a temporalização e a espacialização, a **actorialização** é um dos componentes da discursivização que está fundada, como aquelas outras duas, sobre a ativação das operações de debreagem e de embreagem. O que caracteriza o procedimento da actorialização é o fato de visar instituir os atores do discurso pela reunião dos diferentes elementos dos componentes semântico e sintático. Esses dois componentes, sintático e semântico, podem ser analisados separadamente e, como desenvolvem, no plano discursivo, seus percursos (actancial e temático) de modo autônomo, a reunião termo a termo de pelo menos um papel actancial com pelo menos um papel temático constitui os atores, que se adotam, desse modo e ao mesmo tempo, de um *modus operandi* e de um *modus essendi* (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 22; grifos dos autores).

Dessa definição surge a necessidade de se esclarecerem outros termos. O termo “sintático”, em semiótica, opõe-se à “semântica”. O primeiro termo diz respeito às relações entre as unidades lingüísticas, enquanto o segundo diz respeito ao sentido investido nessas relações.

Por que na análise do nível discursivo, ora se trata de “pessoa”, ora do “ator”? Que diferença isso traz para a análise semiótica? Em semiótica, utiliza-se o termo ator para designar “uma unidade lexical, de tipo nominal, que, inscrita no discurso, pode receber, no momento da sua manifestação, investimentos de sintaxe narrativa de superfície e de semântica discursiva.” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 44). Ainda no mesmo verbete, os autores chamam atenção para o fato de que o ator pode representar um ser individual (Pedro), ou coletivo (uma multidão), ou um ser figurativo antropomorfo (uma bruxa, o cavaleiro-sem-cabeça, o saci) ou zoomorfo (o dragão, o grilo falante), ou ainda um ser não-figurativo (o destino).

Mais adiante, após tecerem várias considerações sobre o discurso e os limites que o ator pode ultrapassar, dentre eles os da frase, Greimas e Courtès (2008) concluem que:

Chega-se, assim, a uma definição mais precisa de ator: é o lugar de convergência e de investimento de dois componentes, sintático e semântico. Para ser chamado de ator, um lexema deve ser portador de pelo menos um papel actancial e de no mínimo um papel temático. Acrescentemos que o ator não é somente lugar de investimento desses papéis, mas, também, de suas transformações, consistindo o discurso, essencialmente, em um jogo de aquisições e de perdas sucessivas de valores (p. 45).

Observa-se que o conceito inicial, girando em torno da expressão “lexema”, foi ampliado e incluiu “lugar de convergência de componentes sintático e semântico”; depois, sofreu o acréscimo das questões relacionadas às aquisições e perdas de valores, o que demonstra a complexidade para se chegar a ele.

Mas e a categoria de pessoa? Que lugar ocupa na teoria e como relacioná-la ao conceito de ator? As marcas deixadas no enunciado apontam a presença de um *eu*, ou seja, um *alguém* que se coloca linguisticamente no discurso.

Fiorin, em seu livro *As Astúcias da Enunciação*, explica detalhadamente como a categoria de pessoa opera na discursivização, por meio do componente da actorialização. A relação entre o sintático e o semântico aponta a pessoa que, “tematizada e figurativizada”, “converte-se em ator do discurso” (FIORIN, 2008, p. 59).

Isso acontece, sintaticamente, da seguinte maneira: em língua portuguesa, existem três pessoas que podem aparecer na enunciação. São elas o *eu*, o *tu* (ou *você*) e o *ele(ela)*. O *eu* e o *tu* são cada vez únicos, enquanto o *ele* pode ser, a cada vez, uma infinidade de sujeitos (ou nenhum), (FIORIN, 2008, p. 59). O *eu* pode trocar de papel com o *tu*, ou seja, seus papéis são reversíveis: aquele que diz *eu* a um *tu*, pode ser o *tu* do *eu* a quem *eu* chama *tu*.

A partir da colocação dessas pessoas têm-se os mecanismos de debreagem e embreagem. A debreagem actancial consiste no procedimento de disjunção do sujeito da enunciação, projetando-o no enunciado um *não-eu*. O sujeito da enunciação fica sempre implícito e pressuposto, pois tal ocorrência é considerada, em semiótica, um simulacro.

Quanto aos actantes da enunciação e aos actantes do enunciado, a diferença entre eles é a seguinte: os da enunciação encontram-se nos textos em que um *eu* está narrando ou dialogando, é o que se diz quando o texto é narrado em primeira pessoa, sendo, portanto, subjetivo; os do enunciado são os actantes em terceira pessoa (não-pessoa), tratando-se do *ele*, o que registra a objetividade na narrativa.

Segundo Fiorin (2008), existem três conjuntos de morfemas que expressam a pessoa: os pronomes pessoais retos e oblíquos, os pronomes possessivos (incluindo os adjetivos) e as desinências número-pessoais dos verbos (p. 61).

Depois de demarcada a pessoa, é preciso observar que existem diferentes instâncias enunciativas que ajudam a construir o discurso. Essas instâncias apontam para a identidade do enunciador, ou seja, a voz (ou as vozes) que fala (ou que falam). O autor e o leitor reais não pertencem ao texto, mas pertencem ao mundo real. Entretanto, semioticamente, pode-se dizer que existem autor e leitor implícitos no texto.

Fiorin (2008) explica que a enunciação manifesta-se em três níveis hierarquicamente dispostos. O primeiro é o que ocorre com os actantes chamados de enunciador e enunciatário. Trata-se de uma situação pressuposta e implícita pela existência do enunciado, em que o enunciador é o destinador que diz algo ao enunciatário, seu destinatário: autor e leitor como são conhecidos.

O segundo nível está em relação ao enunciado e os actantes instalados no interior desse enunciado. São também chamados de narrador e narratário e desempenham papel de destinador e de destinatário. Nesse caso, o narrador pode ser implícito ou explícito, distribuindo os atores na enunciação enunciada. Quando o narrador dirige-se ao narratário, tratando-o como *tu*, então ele é explícito.

Mesmo não sendo um *eu* explícito, o narrador da enunciação enunciada pode deixar transparecer no enunciado um ponto de vista acerca daquilo que narra, assim “todas as apreciações moralizantes do texto são de responsabilidade de uma instância inscrita no discurso, mas que não diz *eu*.” (FIORIN, 2008, p. 66). A citação refere-se a um trecho de *O missionário* em que o narrador, enquanto narra, vai inserindo críticas ao sistema do seminário vigente na época.

O terceiro nível manifesta-se quando o narrador dá voz a actantes do enunciado, fazendo surgir a debragem de segundo grau por meio dos diálogos, interlocutores e interlocutários.

### 3.2.1 O verbal

Na tira (fig. 2), há, pela análise da categoria de pessoa, o *enunciador* e o *enunciário*, que correspondem à figura do autor e do leitor, construídos pelo texto, respectivamente. O *enunciador* cria a narrativa, ou seja, a história que se passa por meio das ações dos seus participantes.

As ações são construídas por meio de uma sintaxe narrativa, como explica Barros (2008),

A sintaxe narrativa deve ser pensada como um espetáculo que simula o fazer do homem que transforma o mundo. Para entender a organização narrativa de um texto, é preciso, portanto, descrever o espetáculo, determinar seus participantes e o papel que representam na historiazinha simulada. (p. 16)

Por meio da leitura da tira, é possível identificar a história a que se refere Barros, bem como seus participantes. O *enunciador* instala um *narrador* que se dirige a um *narratário*, e esses dois últimos estão implícitos no enunciado. O *narrador*, por sua vez, dá voz aos actantes da narrativa.



Vejamos como esses actantes se manifestam na sintaxe narrativa. No primeiro quadrinho, Mafalda dirige uma pergunta a Don Manolo (O senhor é bom, Don Manolo?). Ao dizer “o senhor”, Mafalda instala o “tu” com que fala, firmando-se como “eu”. Don Manolo responde a pergunta da garota, tratando-a por “filha”, o que faz dela o “tu”. Quando diz “sou”, Don Manolo afirma-se como “eu”. Esse jogo de *eu/tu* demonstra a reversibilidade entre primeira e segunda pessoa (eu e tu respectivamente). *Eu* e *tu*, são, portanto, actantes da narrativa.

No segundo quadrinho, Mafalda segue caminhando pela rua e traz para sua fala a enunciação de outras pessoas, por meio do sintagma “todas as pessoas dizem” e do advérbio de afirmação “sim”. “Todas as pessoas pra quem eu faço essa pergunta dizem **sim**”; tira-se, de certo modo, a responsabilidade de Mafalda pelo que se afirma no enunciado.

O terceiro quadrinho, maior que os anteriores, exibe um muro alto, repleto de informações escritas e de símbolos. São enunciados carregados de temas variados, mas têm em comum um traço: todos denunciam alguma situação de irregularidade, de violência, de conflito em algum lugar do mundo. Nesse mesmo quadrinho, Mafalda aparece, em tamanho um pouco menor, deixando que o muro e suas inscrições roubem a cena. A garota parece não tomar conhecimento de tudo que está escrito e diz “Isso me conforta”. O pronome pessoal “me” confirma a presença da primeira pessoa no enunciado e o efeito de subjetividade marcado por ele.

As falas de Mafalda, Don Manolo e as inscrições no muro, todas fontes enunciativas, são, em semiótica, procedimentos denominados *debreagens*: mecanismos que projetam no enunciado as pessoas, tempos e espaços tanto da enunciação quanto do enunciado. Nesse caso, a *debreagem* em análise é a *actancial*, pois está se observando o actante.

Em cada fala, há uma *debreagem actancial enunciativa*, isto é, o sujeito da enunciação faz-se presente, colocando-se como eu em relação a um tu. É enunciativa e interna, na medida em que há diálogo entre Mafalda e Don Manolo.

Existem quatro tipos de *debreagem actancial*: a enunciativa da enunciação; a enunciativa do enunciado e a enunciativa do enunciado.

O primeiro tipo de debreagem actancial, a enunciativa da enunciação, ocorre quando os actantes da enunciação estão projetados no enunciado. É o caso da tira em análise.

A respeito de tais procedimentos, Fiorin (2008) comenta que

os actantes da enunciação estão projetados no enunciado, quer no caso em que aparece um narrador “intruso” considerado de terceira pessoa, mas que diz *eu*, quer quando há um narrador dito de primeira pessoa (evidentemente, naquilo que diz respeito à enunciação enunciada e não ao enunciado enunciado) (p. 117, grifos do autor).

O narrador a que se refere o semiótico possui uma particularidade: trata-se do narrador identificado no texto escrito, o que não acontece na tira. Como a manifestação do enunciado realiza-se de maneira sincrética, ou seja, por meio de plano de expressão verbal e visual, as informações que seriam dadas por um suposto narrador no texto verbal, podem ser decodificadas pelo próprio leitor. Sendo assim, aquilo que poderia ser dito com palavras é dito por meio das imagens. O narrador, embora pressuposto, não é marcado lexicalmente na tira, pois, segundo Fiorin (2008), “o narrador é sempre um *eu*, que se enuncia ou não” (p. 118).

Já os enunciados que aparecem no muro representam outras vozes, que não pertencem aos enunciados de Mafalda e de Don Manolo, mas criam uma relação polêmica com eles. São vozes, instaladas na narrativa pelo narrador, que criam um efeito de sentido, se confrontadas com o que dizem Mafalda e Don Manolo.

Os enunciados do muro foram construídos por outros actantes e estão ali para representá-los. São actantes ligados a segmentos variados: política nacional e internacional, trabalhadores, mães, ideologia nazista, questão palestina.

Ao se colocarem como sujeitos da narrativa, Mafalda, Don Manolo e as vozes que aparecem no muro relacionam-se *semanticamente* com determinados valores. Mafalda *quer* saber se as pessoas são boas. Esse *querer saber* a mobiliza

de tal modo que *realiza* uma enquete, a fim de chegar a uma conjunção com o *saber*.

A dúvida sobre a existência da bondade entre as pessoas representa a modalidade *virtualizante* instaurada na Mafalda: é pela dúvida que a garota *passa a realizar* a enquete entre as pessoas. Essa segunda modalidade, que representa as ações propriamente ditas, é a *atualizante*.

Pela análise da semântica narrativa, são identificados dois sujeitos que se relacionam, Mafalda e Don Manolo, e um terceiro sujeito, que não se relaciona diretamente com os anteriores, mas que, pela leitura do texto, passa a fazer parte, de forma polêmica, dos enunciados de Mafalda e Don Manolo. Esse terceiro sujeito diz respeito àqueles depreendidos pelos enunciados do muro.

Nota-se que o terceiro sujeito, que poderíamos chamar de *sujeito coletivo*, torna-se o responsável pelo desencadear de uma *modalização veridictória*, ou seja, é por meio da enunciação desse sujeito que se torna possível vislumbrar a categoria modal /ser/ vs /parecer/. Nem tudo aquilo que parece é. A verdade, figurativizada na ideia de que *as pessoas são boas*, revela-se em mentira, pois se as pessoas são boas, como admitir a convivência com tanta maldade figurativizada pelas inscrições do muro?

Se for observado o resultado obtido na enquete (“Todas as pessoas” – 100% - são boas), poder-se-ia pensar que os sujeitos com os quais Mafalda se relacionou na história são bons. Mas o fato de ela ter passado pelo muro, no qual, apesar de ela os ter ignorado, os enunciados denunciam justamente o contrário (que *todo mundo não é bom*) revela que, na verdade, *o que parece ser não é*.

Tanto a sintaxe quanto a semântica narrativa ajudam a construir os sentidos do texto, uma vez, que por meio delas, o texto acontece. Isso permite, segundo a semiótica, que se chegue ao patamar “mais superficial do percurso, o mais próximo da manifestação textual” (BARROS, 2008, p. 53). Assim, as estruturas que constituem a narrativa vão se modificando, ganhando em complexidade, conforme o sujeito da enunciação vai determinando, por meio das escolhas que faz, o discurso.

Como o discurso presente na tira pretende persuadir o destinatário, levando-o a crer na veracidade (ou falsidade) daquilo que enuncia, precisa realizar tal persuasão por meio de determinados mecanismos. Um deles é o de distanciamento, que se opõe ao de proximidade. Em vez de dizer “eu acho que as pessoas não são boas”, o sujeito da enunciação cria uma historinha em forma de tira, contada por um narrador (pressuposto, pois não há marcas de sua presença no discurso) que coloca em cena Mafalda, Don Manolo e as demais vozes representadas nos enunciados do muro.

Tal mecanismo demonstra que o enunciador está afastado, distanciado daquilo que está enunciando. O afastamento é, de certo modo, como avalia Barros (2008) “fingido”, uma vez que se trata de um recurso cuja dinâmica cria uma ilusão de distanciamento.

Então, para persuadir o enunciatário, o enunciador constrói a Mafalda, uma criança às vezes ingênua, às vezes esperta demais, e a coloca em cena fazendo a mesma pergunta às pessoas: se são boas. Don Manolo é a pessoa (adulta) que aparece na tira, respondendo à menina. Mais adiante, entretanto, o muro diante do qual a garota passa expressa um conjunto de enunciados que comprometem a veracidade das respostas obtidas por Mafalda: afinal, se todos são bons, por que há tanta gente a praticar maldades? Caso contrário, as denúncias expressas naquele muro não teriam razão de ser.

Como o narrador é observador, ou seja, não assume sintaticamente seu papel na tira, ele delega aquelas vozes que se fazem presentes nos enunciados do muro, trazendo para dentro da narrativa acontecimentos nacionais e internacionais, criando um efeito de realidade, ao fazer referência aos fatos divulgados em determinada época. É a debreagem interna, pois os acontecimentos reais são trazidos para dentro da narrativa, estabelecendo um dialogismo, subentendido, entre as falas de Mafalda e Don Manolo e os enunciados do muro.

Na verdade, esses efeitos de realidade são construídos muito mais no nível da semântica discursiva do que da sintaxe. O enunciador *quer* que o enunciatário *entenda* de determinada forma (e não de outra) aquilo que ele diz por meio da historinha contada na tira. Por isso, utiliza-se do recurso *ancoragem*, que, como

ocorre com as fotografias em textos jornalísticos, tem a função de fazer crer em algo real.

Parece que, no caso da tira (fig. 2), a ancoragem e a delegação de vozes manifestam-se ambas por meio de mensagens verbais. O formato, tamanho, brilho, traçado e espessura das letras trazem marcas que possibilitam diferenciar vozes. “CHEGA DE FOME E PENÚRIA” é o enunciado que mais se projeta, mais chama atenção e o que mais contrasta com a última fala da Mafalda: “Isso me conforta”. Qual seria, então o referente do pronome relativo *isso*? O enunciatário poderia fazer essa pergunta, uma vez que tal pronome poderia estar se referindo ao resultado da pesquisa – *Todo mundo é bom* – ou às denúncias do muro, marcando a ocorrência da categoria /ser/vs./parecer? que, por sua vez, torna-se responsável por produzir grande carga de ironia do discurso.

Ao mesmo tempo, porém, que a ilusão de verdade se realiza por meio dos enunciados do muro, o efeito contrário pode ser criado, se pensarmos a Mafalda como alguém que existe no mundo real. Mesmo assim, na relação entre enunciador e enunciatário, o confronto entre o resultado da pergunta feita pela Mafalda e os enunciados do muro simbolizam uma importante estratégia argumentativa criada pelo enunciador. A estratégia revela uma crítica ao comportamento de intolerância, em diversos níveis e cenários, posicionamento que leva a crer que as pessoas não são boas.

Para concretizar todas as estratégias que envolvem a relação enunciador/enunciatário, o enunciador lança mão de procedimentos semântico-discursivos que são a tematização e a figurativização. Pela tematização, o enunciador arranja, semanticamente, os valores com os quais os sujeitos se relacionam, de maneira que tais valores apareçam de modo recorrente no percurso, trazendo coerência ao discurso construído. Pela figurativização, o enunciador lança mão de “figuras de conteúdo que recobrem os percursos temáticos abstratos e atribuem-lhes traços de revestimento sensorial” (BARROS, 2008, p. 68).

Na tira em análise (fig. 2), os temas podem ser abstraídos pela leitura dos elementos verbais e visuais. Dos elementos verbais, a própria pergunta dirigida ao interlocutor de Mafalda, “Don Manolo, o senhor é bom?”, possibilita que o

enunciatório chegue ao tema da *bondade*, pois o adjetivo “bom”, na tira, relaciona-se ao sentimento que move ações de um ser humano para com outro ser humano, no sentido de promover o bem, o que tem um valor positivo.

No segundo quadrinho, o traço semântico do adjetivo “bom” é reforçado, quando Mafalda declara que todas as pessoas para as quais ela dirigiu a pergunta responderam que sim, o que significa, segundo a menina, que todo mundo é bom. Contrapondo-se à “bondade”, estão as inscrições do muro: “Chega de fome e penúria”, “Assassinos ianques fora do Viet...”, “Justiça para as mães”.

O enunciado “CHEGA DE FOME E PENÚRIA” representa um grito de protesto: nega-se alimento a alguém, então a bondade deve ser questionada. No enunciado em que os ianques são chamados de assassinos, o princípio do direito à vida não é respeitado, então, novamente a bondade é questionada. Quem é bom não deixa o semelhante passar fome. Quem é bom não tira a vida de ninguém. Se as mães pedem justiça, significa que a justiça não está sendo feita.

Além do tema da bondade, pode-se encontrar o tema da ingenuidade infantil, o da liberdade, o da soberania, o da sinceridade. Tais temas são apreendidos em percursos temáticos, como explica Barros (2008):

A recorrência de um tema no discurso depende, assim, da conversão dos sujeitos narrativos em atores que cumprem papéis temáticos e da determinação de coordenadas espaço-temporais para os percursos narrativos (p. 70).

O ator é fundamental para a construção do percurso temático, porque é neles que se reúnem os elementos da sintaxe narrativa e da semântica discursiva, desenvolvendo, assim, um ou mais papéis temáticos. Os atores da tira (fig. 2) são Mafalda e Don Manolo e as vozes do muro. Don Manolo tem determinadas especificações figurativas que se manifestam visual e verbalmente.

### 3.2.2 O visual

Considerando que o texto analisado é sincrético, a análise do visual associa-se, em determinados aspectos, ao verbal. A fala de Don Manolo, “Caramba, minha filha, claro que sou”, demonstra surpresa quanto ao tipo de questionamento feito: as palavras *caramba* e *claro* colocam a bondade de Don Manolo acima de qualquer suspeita, segundo ele mesmo. Don Manolo é um sujeito de estado – ele é *bom*.

Visualmente, por seu turno, o leitor percebe Don Manolo como um adulto, exibindo um semblante de tranquilidade. O lápis apoiado na orelha sugere uma associação com seu trabalho. É possível observar os trajes: há um equilíbrio entre preto e branco.

O ator Mafalda reúne a ingenuidade e a curiosidade próprias da infância, características visualmente associadas ao laço de fita sobre a cabeça e sua estatura, compatíveis com a de uma criança. Nos dois primeiros quadrinhos, o cenário se apresenta livre de outras figuras. Chão e paredes claros, limpos, uniformes. Tudo parece estar incrivelmente certo e “bom”, assim como é incrível que, na visão da Mafalda, todo mundo seja bom.

O equilíbrio das informações visuais, entretanto, é quebrado no último quadrinho, quando outros elementos figurativos roubam a cena: as inscrições e símbolos do muro. Uma leitura atenta dos elementos visuais que constituem o último quadrinho permitem observar que Mafalda não dirige o olhar para o muro, não tomando, portanto, conhecimento dos enunciados. Os enunciados é que mostram a oposição de base estabelecida entre aquilo que Mafalda pensa sobre as pessoas e o que as pessoas realmente são, por meio da delegação de vozes autorizada pelo narrador.

As vozes do muro, tomadas como ator, produzem efeito de realidade e ajudam a desnudar a pergunta da Mafalda, passando-a de um efeito de ilusão para um efeito de verdade. Quanto aos atores responsáveis pelos enunciados do muro, o que se pode dizer é que visualmente organizam-se no impacto que causam. Os símbolos nazista e judaico, lembrando o holocausto, os cartazes sobrepostos, com partes rasgadas, frases interrompidas, pontos de exclamação, tudo dialoga com a

opinião da Mafalda, e dá ao discurso uma dimensão polêmica: afinal, como a bondade pode conviver com tantos acontecimentos ruins?

Assim, o exercício de análise dos aspectos temáticos e figurativos permite identificar um jogo equilibrado de estratégias colocadas em cena por meio desses três atores, construindo os sentidos do discurso: a ingenuidade infantil, manifestada pela Mafalda que faz perguntas e ignora os enunciados do muro, ainda que eles ocupem um plano maior em comparação com o tamanho da menina.

Os elementos que compõem o visual da tira (fig. 2) são analisados de acordo com categorias específicas da semiótica plástica, lembrando, sempre, que a análise leva em consideração a presença de sincretismo no texto. Nesse sentido, cabe observar o que afirma Discini (2009):

para a observação da linguagem visual, lembramos Teixeira (1999, p. 7-8), que se refere às imagens, dadas por meio das cores, resultantes da categoria cromática; por meio das formas, resultantes das categorias eidéticas; por meio da posição e orientação das formas e do movimento no espaço, resultante da categoria topológica; por meio da corporalidade e da materialidade, resultantes da categoria matérica. No visual, cores, formas e movimentações no espaço desenham as imagens, que se juntam ao encadeamento verbal, para que o sentido, dado no plano de conteúdo, possa manifestar-se por meio da pluralidade de linguagens no enunciado sincrético (p. 202).

Dito isso, faz-se necessário observar que o conteúdo é único, ainda que manifestado por uma diversidade de substâncias, mantidas em suas particularidades, mas aproximando traços. O que resulta da associação entre categorias do plano de conteúdo e do plano de expressão, sendo este, também, gerador de sentido, leva ao que, em semiótica, chamamos de semissimbolismo.

Assim, se forem levadas em consideração, por exemplo, as estaturas da Mafalda e Don Manolo, entende-se que a figura mais baixa, a da Mafalda, relaciona-se ao universo infantil, e a mais alta, do Don Manolo, a dos adultos. A categoria semântica *maturidade vs infância* articula-se, portanto, com a categoria topológica *alto vs baixo*, do que se pode concluir que o mais alto, por ser um adulto, é maduro,



e o mais baixo, por ser uma criança, ainda não é adulto. Embora tal relação pareça conter grande carga de obviedade, vale ressaltar que ela pode ser aceita no texto em exame, porque encontra respaldo no estabelecimento de correlações entre as categorias apresentadas - o que não significa que ela seja verdadeira em outro texto qualquer.

Partindo para a análise dos elementos visuais, quadrinho a quadrinho, é possível verificar que, no primeiro, a cena está organizada em torno das figuras de Don Manolo, à esquerda, e de Mafalda, à direita, um de frente para o outro em posição de diálogo. As expressões faciais de ambos sugerem certa tranquilidade, a menina faz uma pergunta e o homem dá-lhe a resposta. O formato da boca de ambos articula-se com a situação de fala, dado confirmado pelos balões, na parte superior do quadrinho.

A categoria eidética *linhas retas vs linhas curvas* está distribuída da seguinte forma: as linhas retas, no quadriculado do piso e nos limites do que provavelmente seja uma porta, nas pernas e nos cabelos de Don Manolo e no lápis sobre sua orelha; as linhas curvas dão formato arredondado à cabeça da Mafalda, que é exageradamente grande, se comparada ao restante do seu corpo; arredondado também é o tronco de Don Manolo, especialmente a barriga.

Nota-se que as cabeças dessas personagens são sempre grandes, o que pode sugerir uma associação com a capacidade de pensar, ao uso da razão, uma vez que as tiras da Mafalda são sempre um convite à reflexão. Tal observação torna-se verdadeira, na medida em que o tamanho da cabeça é comparado ao restante do corpo – tronco e membros. A mãe da Mafalda, que não aparece na tira (fig. 2), possui a mesma característica, é personagem que está em constante diálogo com Mafalda, apontando para conteúdos de natureza reflexiva.

Em semiótica, conforme temos visto, as oposições de um plano de expressão podem articular-se com outras, do plano de conteúdo. As linhas retas produzem efeitos de sentido de contenção e estaticidade, ao passo que as linhas curvas produzem efeitos de sentido de expansão e dinamicidade. As linhas retas delimitam a cena, as curvas sugerem dinamicidade do pensamento.

A categoria topológica *alto vs baixo* coloca em cena os sujeitos: Don Manolo, o mais alto, adulto portanto, ocupa o espaço da esquerda na cena; Mafalda, a mais baixa, criança portanto, ocupa o espaço da direita. Don Manolo estabelece uma relação de verticalidade com a porta sob a qual se posiciona; Mafalda estabelece uma relação de horizontalidade com o piso. Poder-se-ia dizer que a verticalidade corresponde, figurativamente, à sabedoria do adulto e a horizontalidade, à ingenuidade da criança. Assim, nota-se que Mafalda espera receber, e aceita como verdadeira, a palavra de um adulto que lhe passa confiança.

O monocromatismo (preto e branco) não apresenta sombras, o que caracteriza a imagem chapada. O preto aparece nas linhas que delimitam as figuras e o branco aparece ao fundo, em partes do corpo e em outros elementos do componente figurativo. O preto está na cabeça da Mafalda, fazendo-a contrastar com o ambiente. O preto aparece, também, no desenho das letras que formam o agrupamento de enunciados do muro, sendo que a incidência maior é sobre as letras do enunciado “CHEGA DE FOME E PENÚRIA”.

No segundo quadrinho, Mafalda aparece sozinha, caminhando por uma calçada, enquanto recorda as respostas surpreendentes sobre a bondade das pessoas. Seu semblante é de alguém satisfeito, feliz em saber que “todo mundo é bom”. A boca e braços abertos na horizontal reforçam essa constatação de felicidade.

Com relação à categoria eidética, permanecem as mesmas observações: *linhas retas vs linhas curvas* articulando-se com a categoria semântica *maturidade vs infância*. Ainda que seja uma criança, Mafalda acredita ter adquirido um conhecimento verdadeiro: o de que todo mundo é bom; isso a aproxima dos adultos. Sua figura ganha destaque, pois em relação ao primeiro quadrinho, ela está maior. Ao fundo, há um automóvel parcialmente mostrado, fato que revela que a narrativa se passa em ambiente urbano. Ainda assim, não outro elemento figurativo dividindo o espaço com o automóvel, fazendo com que Mafalda permaneça em primeiro plano.

O quadriculado da calçada por onde a menina caminha mostra regularidade tanto no desenho das linhas que se cruzam, quanto no aspecto da simetria. O chão

é liso, plano, estável. O espaço inferior está preenchido, portanto, com os elementos figurativos, deixando livre o espaço superior.

O último quadrinho ocupa quase cinquenta por cento da extensão da tira, exibindo um muro de grandes proporções que praticamente ocupa toda a cena. Mafalda segue seu caminho, mas não percebe os enunciados do muro, o que leva a crer que ela não leu o que ali estava escrito.

O branco do muro passa quase despercebido pelo olhar do enunciatário, pois as inscrições estão distribuídas por toda a sua extensão. O formato e a dimensão das letras dessas inscrições variam, mostrando diferentes autores. A relação semissimbólica articulada no verbal, por meio das inscrições, e no visual, por meio do enunciado “Isso me conforta” resulta no efeito de sentido que aponta para a ironia, pois Mafalda não toma conhecimento da verdade; está iludida, mergulhada numa falsidade.

A oposição entre a regularidade da calçada e a irregularidade das inscrições (pequenas, grandes, letra de forma, letra cursiva, símbolos) articula-se com a oposição de base *bondade vs maldade*.

### **3.3 Terceira tira: uma análise do tempo**

Juntamente com as categorias da pessoa e de espaço, a do tempo consiste em um subcomponente da discursivização. Como as outras, “depende da mobilização dos mecanismos de debreagem e embreagem” (GREIMAS; COURTÈS, 2008, p. 497), os quais remetem ao ato da enunciação. Ao longo desta análise, o tempo é visto em suas dimensões sintáticas e semânticas ao articular-se no texto verbal e visual.

A terceira tira (fig. 3) tem como atores Mafalda e sua mãe, esta representada, metonicamente, por sua voz. A sequência reproduzida apresenta a seguinte cena: Mafalda está sentada à mesa, diante de um prato de sopa. É sabido que a menina não gosta de sopa, mas, por insistência da mãe, ela precisa tomá-la,

pois “quem não toma sopa não cresce”. Contrariando o conselho da mãe, Mafalda não toca na refeição.

Figura 3 – O tempo



Fonte: QUINO. *Toda Mafalda*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2009, p. 8.

A partir desse momento, o tempo ganha uma dimensão particular na construção do sentido da tira em exame. São quatro quadrinhos cujo cenário é o mesmo e as únicas alterações perceptíveis relacionam-se a singelos movimentos da cabeça e pequenas mudanças na expressão do rosto da Mafalda, duas falas da mãe, que está fora dos limites dos quadrinhos, e uma fala da Mafalda, no último quadrinho.

### 3.3.1 O verbal

O primeiro aspecto a ser pensado quando se fala em tempo é que ele faz parte da experiência humana e, sendo assim, manifesta-se por meio da linguagem; é, pois, uma categoria desta. Cada língua expressa-o de forma diferente; entretanto, a linguística estabelece uma diferença no entendimento do tempo: existe o tempo cronológico e o tempo da língua. O tempo da língua é o que interessa à semiótica.

É o tempo da língua que, segundo Benveniste (*apud Fiorin, 2008, p. 142*), está intimamente ligado ao exercício da fala e, por consequência, aos mecanismos da enunciação. O centro temporal é o presente, pois o momento da fala, ou melhor,

o momento da enunciação é o *agora* de quem fala. Esse *agora* dá origem ao *então* ao qual se opõe.

O presente da fala, o *agora*, se reinventa a cada vez que o discurso é retomado, por esse motivo, o tempo do discurso não pode encontrar correspondência no tempo crônico, pois independe dele. Cada vez, por exemplo, que o leitor toma nas mãos uma tira da Mafalda e dialoga com ela está lidando com o tempo do discurso, ainda que esteja vivendo na dimensão do tempo crônico.

A categoria do tempo também pode ser entendida por meio de oposições. Explica Fiorin (2008):

Se o agora é gerado pelo ato de linguagem, desloca-se ao longo do fio do discurso permanecendo sempre agora. Torna-se, portanto, um eixo que ordena a categoria topológica da *concomitância* VS *não-concomitância*. Esta, por sua vez, articula-se em *anterioridade* VS *posterioridade*. Assim, todos os tempos estão intrinsecamente relacionados à enunciação (p. 142, grifos do autor).

Dessa forma, a concomitância existente entre o ato da narração e aquilo que é narrado se realiza no decorrer do discurso, o que revela o ponto de vista do enunciador com relação ao percurso dado. Anterioridade e posterioridade constituem-se em momentos anterior e posterior, se relacionados ao ato enunciativo.

O *agora* do enunciador é o mesmo do enunciatário cada vez que o discurso ocorre. Mesmo que o enunciatário não tenha acesso à temporalidade do enunciador, a inteligibilidade da fala se mantém. Para além da inteligibilidade, o tempo, como aspecto ordenador da enunciação, permite concluir que há um teor de testemunho nas línguas, cada uma com suas particularidades.

O tempo da narrativa contém informações que convocam o tempo crônico, como as datas, por exemplo. No caso da tira em análise (fig, 3), tem-se uma ancoragem no tempo crônico, dentro da narrativa, quando a Mafalda menciona Marx. Entretanto, o enunciatário é levado a concluir que o tempo crônico narrativo traz à baila não exatamente o tempo de Marx, mas os acontecimentos devidos à sua

influência na sociedade mundial, desde o tempo que em ele divulgava suas ideias até a contemporaneidade.

O tempo linguístico da narrativa é o *hoje*, visto que os verbos estão no presente do indicativo, marcando a concomitância da fala da mãe da Mafalda e os estados e transformações manifestadas pelos sujeitos, na narrativa. Ao dizer “Vamos, tome a sopa[...]”, a mãe refere-se ao momento da sua enunciação, pois enquanto ela está falando, o prato da sopa está diante da Mafalda. Esse evento é identificado tanto por elementos lexicais quanto pelos elementos figurativos visuais; está relacionado, pois, à “ordenação dos estados e transformações narrados no texto” (FIORIN, 2008, p. 145).

No nível narrativo, o estado em que se encontra Mafalda é o de contemplação da sopa, embora não seja algo que lhe dê prazer. A transformação pela qual anseia a mãe é que Mafalda tome a sopa. Para manipular a filha, argumenta que “quem não toma sopa não cresce”, portanto nunca se torna gente grande, adulta. “Quem não toma sopa não cresce” é uma afirmação, uma ação duradoura. Portanto, o tempo presente desse enunciado é construído com base numa *intimidação* (considerando-se a perspectiva do sujeito mãe, obviamente): se a Mafalda não tomar a sopa, será sempre uma criança. Ser para sempre uma criança é o temor implícito pelo enunciado em que o fator tempo durativo (para sempre) deveria funcionar como determinante para a decisão de tomar a sopa.

Cabe lembrar que, ainda que para o nível narrativo, por ser organizado a partir de relações lógicas, a temporalidade não exista, pode o enunciador tomar os acontecimentos e os figurativizar, transformando-os em discurso, temporalizando-os, portanto, de acordo com Fiorin (2008, p. 232). Assim, deve-se entender o tempo, no discurso, como uma tentativa de programação das pressuposições lógicas do nível narrativo convertidas em um eixo das consecuições dos acontecimentos, o que explica Fiorin (2008, p. 232) ao citar Greimas e Courtès.

Para analisar as debreagens temporais, é necessário levar em consideração que, na língua, o tempo é organizado em dois sistemas: um que se refere ao ato da enunciação, e outro que se relaciona aos instantes de referência dados no enunciado. Assim, as falas da Mafalda e da mãe encontram-se na categoria

topológica da *concomitância vs não-concomitância*, pois, embora falas delegadas por um narrador, caracterizam uma debreagem temporal enunciativa, de segundo grau, que permite a coincidência do tempo do enunciado com o momento da enunciação.

Quanto ao momento dos acontecimentos, que se encontra nos estados e transformações dos sujeitos, Fiorin (2008) afirma:

É ordenado em relação aos diferentes momentos de referência. Faz-se essa ordenação aplicando-se a categoria topológica *concomitância vs não-concomitância (anterioridade vs posterioridade)* aos diferentes momentos de referência. São três os momentos estruturalmente relevantes na constituição do sistema temporal: momento da enunciação (ME), momento da referência (MR) e momento do acontecimento (MA) (p. 146, grifos do autor).

A essa explicação, Fiorin (2008) acrescenta um esquema por meio do qual os sistemas enunciativo e enuncivo articulam a categoria topológica temporal. Tomando, então, ME, sempre implícito no tempo presente, MR e MA, encontra-se a categoria *concomitância vs não-concomitância* e, como subcategoria, *anterioridade vs posterioridade*. *Concomitância vs não-concomitância* refere-se à enunciação; *anterioridade vs posterioridade* refere-se aos momentos de referência. O quadro 2 mostra as categorias topológicas relacionadas a MR e a MA, encontradas na tira.

Os tempos verbais da tira (fig. 3) organizam-se em torno das falas da mãe e das de Mafalda e acontecem num tempo presente, marcando, assim, a concomitância, ainda que o narrador esteja ausente textualmente. O marco temporal é presente, pois representa o momento da enunciação dos atores da narrativa. Tem-se, na tira, uma debreagem temporal enunciativa de segundo grau. É debreagem enunciativa porque se projetam, no enunciado, os tempos do sistema enunciativo” (FIORIN, 2008, p. 147), e de segundo grau porque tem-se uma delegação de vozes dada pelo narrador, ainda que pressuposto.

Quadro 2 – Sistemas temporais (Momento da referência MR / Momento do acontecimento MA)

ENUNCIADO	MR	MA
1º Quadrinho: “ <u>Vamos</u> , tome a sopa. Quem não <u>toma</u> sopa não <u>crece</u> !”	Tempo verbal PRESENTE Formas verbais: “Vamos”, “toma”, “crece”	Tempo verbal PRESENTE Forma verbal: “vamos”.
2º Quadrinho: “ <u>Fica</u> sempre criança. Nunca se <u>torna</u> gente grande!”	Tempo verbal PRESENTE Formas verbais: “Fica”, “torna”	Concomitância Presente omnitemporal
4º Quadrinho: “Como este mundo <u>seria</u> tranquilo se Marx não <u>tivesse tomado</u> sopa.”	Tempo verbal FUTURO DO PRETÉRITO “seria” Tempo verbal PRETÉRITO “tivesse tomado”	Anterioridade

Os tempos verbais que compõem o texto escrito aparecem com variações. Estas servem como apoio na argumentação da mãe e da filha. A mãe exerce, ao mesmo tempo, duas funções: a de promover a alimentação da filha e a de justificar a escolha da refeição (sopa), bem como salientar o benefício (crescer / ser gente grande). A relação dos sujeitos – Mafalda e sua mãe – com o objeto sopa figurativizam o tema da *educação alimentar*.

Ao dizer “Vamos [...]”, a mãe exprime um estado de espera, ou seja, a espera de uma transformação a ser operada pela filha, o que caracteriza, na narrativa, uma manipulação. A forma verbal – *vamos* - pode ser entendida como um convite, uma ordem ou um conselho, visto que, em todos os casos, há justificativa que se segue, o porquê de tomar a sopa, funcionando como argumento para convencer Mafalda (sujeito manipulado) a realizar a ação proposta.

Há uma coincidência entre o momento do acontecimento – a sopa está pronta para ser tomada – e o momento de referência. A coincidência é o tempo presente: agora, a sopa está à espera de quem a tome.



Na forma “tome”, no modo imperativo, o momento de referência é também o presente, coincidindo com o momento da enunciação. No entanto, há que se considerar a nuance prospectiva apresentada por esse imperativo, uma vez que “tome” implica a realização (ou não) de tomar a sopa em um futuro imediato.

O sentido de “tome” é diferente do de “vamos”: o primeiro funciona como um incentivo; no segundo, como uma ordenação. Ambos imprimem no destinatário – Mafalda – o começo de uma transformação, que virá a ocorrer se ela tomar a sopa.

No enunciado “Quem não toma sopa não cresce!”, expresso na fala da mãe, há um momento de referência presente sempre implícito. É chamado presente omnitemporal ou gnômico, pois o momento referencial não tem limites, são verdades que valem para sempre. No caso da tira (fig. 3), o enunciado provavelmente possa ser enquadrado na utilização de sabedoria popular cuja estrutura foi adaptada pela mãe, considerando-se o objeto sopa.

A mesma estrutura vista no enunciado anterior é encontrada naquele que se encontra no segundo quadrinho: “Fica sempre criança, nunca se torna gente grande!” Dessa forma, vê-se que o presente omnitemporal funciona como argumento da fala da mãe, pois, se for considerada uma verdade universal, a relação entre *crescer* e *tomar sopa* parece ganhar um estatuto de algo inquestionável, que vai além dos limites daquela situação doméstica em que os dois sujeitos – mãe e filha - se relacionam.

O terceiro quadrinho (fig. 3), embora não apresente nenhum elemento verbal, deixa implícito o momento de reflexão a respeito do que foi dito pela mãe. O enunciatário pode se colocar em posição de expectativa, buscando adivinhar o pensamento da Mafalda.

O último quadrinho (fig. 3) apresenta, na fala da Mafalda, outro tempo verbal: o futuro do pretérito. O tempo de referência aponta para uma não-concomitância com o MA. Ao dizer “Como este mundo seria mais tranquilo se Marx não tivesse tomado sopa”, Mafalda levanta uma possibilidade, uma hipótese a respeito do mundo agora, baseada num fato anterior.

A categoria *anterioridade vs posterioridade* manifesta-se no momento de referência anterior ao ato enunciativo, ou seja, remete ao contexto em que viveu Marx, pois, seguindo a lógica da mãe, Mafalda é levada a concluir que o fato de Marx ter tomado a sopa fez dele um adulto. “Se Marx não tivesse tomado sopa” indica um tempo de referência passado, indicando uma “relação de anterioridade entre o instante do acontecimento e o momento de referência pretérito” (FIORIN, 2008, p. 158).

Então, no pensamento da Mafalda, se foi verdade que Marx tomou sopa, ele cresceu e se tornou gente grande. No entanto, sendo Marx uma personalidade influente, o mundo de hoje é, pelo menos em parte, resultado das suas ideias, que trouxeram a intranquilidade, e a intranquilidade é um valor negativo, uma vez que grande parte das ideias marxistas serviu de pretexto para negar a democracia. Por isso, não crescer (para não adquirir estatuto semelhante ao de um Marx, por exemplo) apresenta-se como uma hipótese mais atraente do que tomar a sopa para Mafalda.

### 3.3.2 O visual

Por se tratar de um texto sincrético, a tira (fig. 3), assim como as demais que integram o *corpus* desta pesquisa, apresenta, além dos elementos verbais, os visuais. A análise dos elementos visuais desta tira procura descrever as categorias plásticas, do plano de expressão, e sua relação com o conteúdo. Nas palavras de Pietroforte (2006):

O plano de expressão manifesta, então, a figuratividade resultante da geração de sentido descrita pelo percurso gerativo, investida de valores articulados desde o nível fundamental. [...] Na articulação entre o verbal e o plástico, a figuratividade, formada no plano de conteúdo, é manifestada por diferentes formas de expressão. Essas diferentes formas, verbais e/ou plásticas, manifestam a figuratividade em distribuições diferentes (não paginado).

Isso quer dizer, em outras palavras, que nem sempre há correspondência entre as categorias de uma linguagem e a de outra; os elementos verbais podem ser veículo de uma informação, enquanto os plásticos são veículo de outra, embora no mesmo enunciado. Mas quando se constroem relações semissimbólicas, os discursos ganham em expressividade; é que se verifica Na tira (fig. 3), em a aversão de Mafalda por sopa constroi-se no discurso, por meio da linguagem verbal e da visual.

Viu-se, pela análise dos elementos verbais dos enunciados nas falas de Mafalda e sua mãe, a presença da figura *educação alimentar*, vista a partir do aspecto temporal: *educação* porque se associa ao papel da mãe; *alimentar* porque o foco dessa educação é o alimento *sopa*; e *aspecto temporal* porque o dilema de tomar ou não a sopa chama atenção para o momento. Entretanto, a temporalidade está presente, também, nas imagens, não estabelecendo com o texto escrito uma relação de redundância, mas compondo uma etapa da manifestação do percurso figurativo. Resumindo o que foi dito, Pietroforte (2006) conclui:

na ancoragem, a figuratividade, formada no plano de conteúdo, manifesta-se de modo a que haja identificação figurativa entre o visto e o dito; e, na etapa, de modo a que algumas figuras são vistas e outras, ditas (não paginado).

E para verificar como a figuratividade se manifesta plasticamente, articulando-se ao conteúdo, observam-se as expressões formadas pelas categorias eidéticas, topológicas e cromáticas.

Partindo da categoria semântica *infância vs maturidade*, figurativizada discursivamente pelo ato de tomar (ou não) a sopa, encontra-se na passagem do tempo a dúvida entre permanecer criança ou tornar-se adulto. Em outras palavras, o tempo passa, e a Mafalda permanece irreduzível: não toma a sopa. Figurativamente, nega-se a crescer, não quer se tornar adulta, pois o mundo dos adultos, intranquilo, não lhe atrai; por isso, há necessidade de parar o tempo. A rotina continua, mas no mundo interior da Mafalda, o tempo congela a infância.

Enquanto passa o tempo diante da sopa, a menina escuta o discurso da mãe. Não há transformação no nível narrativo, pois o actante – Mafalda – permanece no mesmo estado do 1º ao 4º quadrinho, manifestando-se apenas no nível cognitivo. Uma análise da categoria eidética permite observar a presença de linhas curvas na cabeça da Mafalda, nos pratos de sopa, de pão e na colher; e de linhas retas na mesa e no xadrez que compõe a estampa da toalha, formando a categoria *linhas retas vs linhas curvas*.

Olhando pelo viés semissimbólico, poder-se-ia articular a categoria semântica *infância vs maturidade* com a categoria eidética *linhas retas vs linhas curvas*. As linhas retas horizontais produzem um efeito de sentido relacionado à estaticidade, figurativizando-as no tempo que passa; as linhas retas verticais sugerem uma direção que se encontra entre a Mafalda e o prato de sopa. Daí surge a terceira categoria, *horizontalidade vs verticalidade*, sendo a horizontalidade associada ao tempo que passa e a verticalidade a uma mudança que está prestes a acontecer.

A relação de circularidade, verificada nas curvas que formam a cabeça da Mafalda e o prato de sopa, constroi um jogo de tensão, pois a sopa figurativiza o passaporte para a vida adulta, que se choca com a vida infantil da qual Mafalda parece não querer sair. A cabeça arredondada da Mafalda e o prato de sopa representam dois universos distintos, que não se comunicam, rejeitam-se, fecham-se em si mesmos. A horizontalidade das linhas que estampam a toalha e a própria mesa representam a tensão, figurativizada no tempo que passa; o tempo é um espectador do dilema da Mafalda.

Pela categoria topológica, identifica-se a regularidade da figura da Mafalda ocupando o centro do quadrinho e, logo abaixo dela, o prato de sopa. No alto, o espaço em branco revela ausência de outros objetos que poderiam compor a cena (parede, quadros, mobiliário), fazendo destacar a figura da menina. Mafalda e a sopa são o foco da cena. O prato de sopa, abaixo, ocupa um patamar inferior à espera de uma “elevação”, ou seja, de representar um objeto do desejo da Mafalda, coisa que não acontece.

Mafalda permanece no mesmo lugar nos quatro quadrinhos, movimentando sutilmente a cabeça apenas no terceiro, momento em que o silêncio se faz presente. No primeiro, segundo e quarto quadrinhos a menina mostra a cabeça levemente virada para o lado esquerdo (ponto de vista do enunciatário), sentido contrário ao ponto de onde vem a voz da mãe, conforme indicado no balão. Tem-se aqui a categoria *esquerda vs direita*, articulando-se à categoria semântica *afirmação vs negação*; a mãe afirma que a filha deve tomar a sopa para crescer, considerando essa uma transformação de valor positivo, mas a filha nega a afirmação da mãe, preferindo permanecer criança.

A categoria *esquerda vs direita* articula-se com a categoria de tempo *anterioridade vs posterioridade*, sendo a concomitância a espera pela transposição da esquerda para a direita, ou seja, o tempo vai passando enquanto a expectativa se mantém.

O monocromatismo, elemento constante em todas as tiras publicadas no livro *Toda Mafalda*, associa-se ao aspecto chapado dos desenhos. Não há sombreamentos, pois o estilo dos desenhos da Mafalda, como visto na análise anterior, é linear, é o preto no branco. A intensidade do preto nos cabelos da Mafalda está em contraste com o branco do fundo, tirando da cena desenhada o elemento *profundidade*, para dar lugar ao *plano*.

Pode-se lembrar Floch (*apud* PIETROFORTE, 2010, p. 41), ao mencionar que o enunciatário passa a ser manipulado de maneiras distintas de acordo com o estilo pictórico utilizado pelo enunciador. Preto e branco podem criar uma sensação de crueza, de realidade. Enquanto o branco ao fundo aproxima-se da liberdade e da pureza próprias da infância, o xadrez fechado da toalha sugere a trama, o entrecruzamento das complicações da vida adulta, figurativizada pela personalidade de Marx.

Assim, enquanto o branco da parte superior das tiras aproxima-se na ingenuidade despreocupada da vida infantil, o preto e o xadrez da toalha podem sugerir uma associação com as complicações da vida adulta, com o se disse, e das questões sociais, até mesmo das difíceis questões postas pelo ideário socialista.

O xadrez da toalha também se aproxima da ideia de grade, de prisão, figurativizando a vida adulta: fica-se “preso” ao mundo dos adultos. Observa-se, também, que é sobre o xadrez da toalha que descansa o prato de sopa. A dúvida está entre permanecer no universo infantil, aparentemente livre de maiores problemas, ou ingressar no universo adulto tão criticado pela personagem.

### 3.4 Quarta tira: uma análise do espaço

Para a análise desta tira (fig. 4), serão considerados aspectos específicos da categoria espaço. O espaço, nas HQs, tem dupla função textual. A primeira é a da organização no suporte, ou seja, o local que o texto vai ocupar (começo da página, parte central, à esquerda, à direita); a segunda é a da organização dos elementos figurativos nas cenas e na sequência. Articulam-se ao espaço, então, os sujeitos e os objetos na narrativa, constituindo, no percurso gerativo, o sentido do texto. Entender como o espaço atua, verbal e visualmente, nesse processo é o objetivo desse subitem.

Figura 4 – O espaço



Fonte: QUINO. *Toda Mafalda*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2009, p. 7.

#### 3.4.1 O verbal e o visual

Como o componente verbal dessa tira é bastante limitado, optou-se por agrupar, em um mesmo tópico, sua discussão e a do componente visual.

Tratar do espaço do ponto de vista linguístico implica mobilizar alguns conceitos com os quais a semiótica trabalha. O primeiro deles é a própria definição do termo espaço. Greimas e Courtès (2008, p. 177) apresentam cinco definições para a palavra espaço.

Na primeira delas, o espaço é visto como um objeto construído a partir de um ponto de vista geométrico, psicofisiológico ou sociocultural. Alertam Greimas e Courtès para o fato de que, se usado metaforicamente, o termo requer grande cautela por parte do semioticistas.

A segunda definição acrescenta a importância da inclusão do sujeito como produtor e consumidor do espaço. Em função disso, as qualidades sensíveis (visão, tato, calor, acústica, gustação, olfato) devem ser levadas em consideração. Essas qualidades aproximam, então, o objeto-espaço do da semiótica do mundo natural (que vai além da significação do mundo natural, ao incluir comportamentos somáticos do ser humano). Sendo assim, a “exploração do espaço não é senão a construção explícita dessa semiótica” (GREIMAS; COURTÈS, p. 178). Os semioticistas lembram, ainda, que a semiótica do espaço distingue-se da semiótica do mundo natural, porque a primeira analisa as transformações sofridas pela segunda, em função da interferência humana.

Na terceira definição apresentada, mais restrita, o termo espaço é dado apenas por suas propriedades visuais, fato que se observa na semiótica da arquitetura. Entretanto, pelo uso que o homem faz do espaço, é preciso levar em conta as relações que o comportamento humano estabelece com a espacialidade. Assim,

Essa inscrição dos programas narrativos nos espaços segmentados constitui a programação espacial, de ordem funcional, que aparece hoje como componente da semiótica do espaço que conquistou uma certa eficácia operatória. Abstração feita de seu caráter funcional, essa programação corresponde, *grosso modo*, aos modelos de distribuição espacial empregados na análise dos discursos narrativos (GREIMAS; COURTÈS, 2008, p. 178, grifos dos autores).

A quarta definição restringe ainda mais o termo espaço, na medida em que valoriza somente sua tridimensionalidade. Tem como foco um dos seus eixos, a prospectividade, ou seja, a perspectiva na pintura. A prospectividade corresponde à “linearidade do texto seguida pelo percurso do sujeito” (GREIMAS; COURTÈS, 2008, p. 178), no discurso narrativo.

O espaço cognitivo entra na última definição apresentada, considerando-se a semiótica narrativa e discursiva. O espaço cognitivo “permite explicar a inscrição no espaço das relações cognitivas entre sujeitos (tais como: ver, ouvir, tocar, aproximar-se para escutar, etc)” (GREIMAS; COURTÈS, 2008, p. 178).

Ao observar a categoria enunciativa espaço, Fiorin (2008) chama atenção para o fato de que esta é uma categoria pouco explorada já desde Benveniste, que deu maior ênfase às categorias de pessoa e tempo. O espaço tem sido visto pelo prisma semântico com muito mais frequência do que pelo sintático. Tal situação deve-se, provavelmente, ao fato de que a categoria do espaço tem menor relevância na discursivização.

Relembrando, o que diferencia as categorias de pessoa e de tempo da categoria de espaço é que as primeiras manifestam-se, necessariamente, por meio de morfemas, constituintes obrigatórios nos vocábulos verbais, ao contrário do que ocorre com o espaço, expresso por meio de morfemas livres. Além disso, sabe-se que a ausência de informações de teor espacial não impede que o enunciador construa um enunciado.

Se alguém diz “Hoje fez sol”, não há necessidade de o enunciador dizer se fez sol em um determinado lugar para que seu enunciado seja considerado inteligível e/ou coerente, do ponto de vista do conteúdo. É importante lembrar que estamos falando do espaço e sua implicação nos textos escritos, nos quais a sua referência é marcada verbalmente. Isso não quer dizer, no entanto, que tal categoria enunciativa não se manifeste também na linguagem visual, como é o caso das tiras em análise, em particular na quarta tira (fig. 4).

Quando a história narrada verbalmente utiliza o espaço, não está o enunciador muito preocupado em elaborar uma sintaxe espacial, mas sim em criar



uma noção de ambientação. Por esse motivo, a ambientação aproxima-se do que a semiótica chama de semântica do espaço, ou semântica da espacialidade, articulando-se, então, em torno das categorias *interioridade vs exterioridade*, *fechamento vs abertura*, *fluidez vs mobilidade*.

Partindo da noção de ambientação, o ponto de referência é um dos aspectos mais importantes quando se menciona o espaço, porque está diretamente relacionado à instância enunciativa. O ponto de referência pode ser enunciativo ou enuncivo. É enunciativo quando parte do enunciador ou do enunciatário; é enuncivo quando está inscrito no enunciado. Dessa forma, como ocorre com as duas categorias enunciativas analisadas anteriormente, ocorrerá também a debreagem, que será enunciativa (dada pelo enunciador) ou enunciva (dada no enunciado), figurativizada ou não.

Na tira (fig. 4), há quatro quadrinhos. A narrativa se passa no interior de uma residência e mostra a trajetória de um papel higiênico que aparece já desenrolado, partindo de um banheiro até chegar à sala de estar. Nos três primeiros quadrinhos, é possível perceber que os ambientes mostrados, provavelmente o banheiro e a sala, são mostrados parcialmente, sendo que as figuras humanas aparecem apenas no último quadrinho.

A riqueza de detalhes do mobiliário, ainda que tenha sido mostrado em fragmentos, permite que o enunciatário identifique o ambiente em que os acontecimentos se realizam. O encadeamento dos quadrinhos permite identificar as figuras na narrativa, bem como o percurso do programa narrativo.

A tira (fig. 4) apresenta uma cena em que Mafalda e seus amigos realizam uma brincadeira na qual utilizam o rolo de papel higiênico para fazer as vezes do tapete vermelho na cerimônia que representam. A mãe da menina apresenta-se visivelmente incomodada com o flagrante.

Pode-se associar à narrativa o tema da travessura infantil, se o foco for a brincadeira, como também é possível encontrar o tema do desperdício, se o foco for a questão ambiental. Independentemente do tema sugerido na narrativa, é fato que

percorrer visualmente os ambientes desenhados contribui para que o enunciatório atribua sentidos ao texto.

Como o elemento verbal aparece apenas no último quadrinho, na fala da Mafalda, e não há presença de morfemas relativos ao espaço, a análise focaliza os elementos visuais.

Começando pela análise do plano de expressão visual, vale lembrar que a tira ocupa um suporte planar, definida em seu plano da expressão pelas categorias cromática, eidética e topológica. Inicialmente, a tira chama atenção pela organização seriada em que se articulam os quatro quadrinhos, fracionando sua leitura e, ao mesmo tempo, unificando esses quadrinhos num todo enunciativo.

As partes superiores dos quadrinhos mostram o interior de uma casa em que as paredes e o mobiliário ocupam maior espaço e são mostradas a partir de um ponto de vista único, num corte horizontal. A debragem espacial é enunciativa, pois o ponto de referência encontra-se no interior do enunciado, manifestado plasticamente.

O percurso do olhar vai da esquerda para a direita, seguindo a orientação do desenrolar do papel higiênico, que parte do banheiro e vai até a sala. Tal arranjo determina a mobilidade do objeto – papel higiênico – em decorrência da mobilidade de pelo menos uma das crianças.

Percebe-se, no conjunto, que os cômodos por onde o papel passa estão em ordem, com cada coisa no seu lugar. O banheiro, com a porta entreaberta, permite que o observador identifique, bem ao centro, o rolo de papel higiênico. O centro da figura representa, portanto, o ponto de partida da confusão criada pelas crianças. O único objeto que percorre o chão, da esquerda para a direita, é que está fora do lugar.

O segundo quadrinho mostra uma estante onde estão acomodados alguns livros e, sobre ela, um vaso de flores. Acima do vaso de flores, há um quadro, mostrado parcialmente. Ainda que não estejam em simetria perfeita, os livros estão juntos ocupando um lugar que lhes é próprio; a estante, o vaso e o quadro formam um conjunto na vertical e ocupam o espaço central no quadrinho.

No terceiro quadrinho, o vaso com a planta e um quadro ocupam o espaço central, formando juntos uma verticalidade. À direita desses objetos, está o final da parede, formando uma aresta, que marca o início de um terceiro cômodo, onde se visualizam, parcialmente, uma poltrona e um quadro que reaparecem no último quadrinho.

O último quadrinho agrupa Mafalda, dois amigos e a mãe. Além de ser o maior em tamanho, o último quadrinho “explica” o mistério do papel higiênico, “desmascara” Mafalda e seus amigos. A mãe, com as mãos na cintura, faz cara de desaprovação. Mafalda, como é de praxe, tem sempre uma última palavra, uma justificativa, nesse caso “furada” e que não foi aceita pela mãe. A menina toma a posição de maior relevância na brincadeira, pois está diante de um microfone montado com uma lata vazia sobre uma haste, e tem nas mãos um papel, supostamente contendo um discurso, parte da brincadeira.

Nota-se que tudo parece estar em ordem, e o contraste no ambiente parece ser mesmo representado pela passagem do papel higiênico. Há um equilíbrio em quase todas as figuras, não só do ponto de vista da sua localização nos espaços da casa, mas também em elementos menores, como as folhas das duas plantas: a do segundo quadrinho apresenta as folhas pendentes em quantidades parelhas, para a esquerda e para a direita; a do terceiro quadrinho apresenta a haste ereta, sendo suas folhas distribuídas em espaços intercalados no caule, há uma folha a mais do lado esquerdo do caule. Os desenhos circulares que compõem o vaso, no terceiro quadrinho, ocupam proporções equilibradas, estando lado a lado numa sequência horizontal.

Os elementos verbais harmonizam-se com os visuais, na medida em que ajudam a construir o discurso, por meio das figuras de que a narrativa faz uso. É uma traquinagem, uma distração, um faz-de-conta. O universo infantil em oposição ao universo adulto. A primeira abstração se dá pela categoria semântica *mundo infantil vs mundo adulto*, em que o primeiro termo é representado pela inconsequência da brincadeira das crianças e o segundo, pela reprovação da mãe, afinal é esperado que o rolo de papel higiênico seja usado para os fins de higiene pessoal, e não para substituir um tapete vermelho.

A segunda abstração ocorre pela categoria semântica *simplicidade vs solenidade*, dado que o papel higiênico, imaginado por Mafalda e seus amigos, como um tapete vermelho, e a lata, como microfone, constituem-se em elementos figurativos que remetem a situações solenes. A ausência desses elementos *simplifica* a brincadeira, *tira a graça* do faz-de-conta. Essa categoria articula-se, também, com a categoria *natureza vs cultura*, a partir do instante em que se identificam características construídas na sociedade e o próprio percurso da história da humanidade, que evolui da “rudeza” para um certo “requinte”, traço valorizado em muitos dos segmentos sociais.

A composição cromática, novamente o monocromatismo, chama atenção para a presença do branco. O preto das linhas que definem as figuras é formado em traços finos e ganha maior destaque no chão. Isso possibilita que o observador enxergue melhor o papel higiênico, representando uma estratégia enunciativa importante. Os pretos reúnem-se no último quadrinho, quebrando a harmonia do branco, dominante nos três primeiros quadrinhos. O chão ganha maior extensão. Os cabelos da Mafalda e da mãe são também pretos. A categoria cromática *claro vs escuro* pode ser articulada, então, com a categoria semântica *segredo vs verdade*.

O componente eidético é marcado pelas linhas retas, presentes nas paredes, mobiliário, desenhos no piso e nas paredes do banheiro, ao passo que as linhas curvas estão, de forma discreta, no papel higiênico, e um pouco mais acentuadas nas folhas das plantas, e bastante acentuadas nas cabeças da Mafalda, da mãe, do Felipe (garoto à esquerda da Mafalda) e do Manolito (garoto à direita da Mafalda). Nota-se que as curvas estão ligadas, de alguma forma, à presença de vida: nas plantas e nas pessoas e, figurativamente, no papel higiênico.

O ponto de vista do observador permite a ele certa proximidade dos ambientes desenhados, uma vez que cria um efeito de sentido de como se ele estivesse caminhando pela casa, como que imitando o deslocamento do papel higiênico até a sala, criando a impressão de que a cena foi descoberta ao seu final.

Vale ressaltar que a verticalidade presente nas imagens articula-se, discursivamente, com a ordem e a expectativa de que essa ordem não seja quebrada, afinal, cada coisa está no seu lugar. A mãe, que possui a maior estatura,

inclina o olhar repreensivo para baixo, para o horizontal na metade inferior do quadrinho, onde se encontram os três amigos, lado a lado. O que está na vertical está parado, em ordem; o que está na horizontal está em movimento, fora de ordem. Tem-se, pois, como oposição fundamental no plano de expressão aquela entre estaticidade e mobilidade, a qual pode ser correlacionada à de simplicidade e solenidade apontada acima.

Como estratégia enunciativa mobilizada pela categoria do espaço, está a segmentação da narrativa por meio dos cortes na sequência dos quadrinhos, que mostram o ambiente e o caminho por onde o papel higiênico passou, valorizando o movimento, supostamente discreto e talvez silencioso, das crianças. Lembrando Pietroforte (2009, p. 49), ao tratar da modalização do sujeito em relação ao objeto, a organização dos quadrinhos determina, também, “as expectativas do enunciatário leitor”.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na busca de um melhor entendimento de como se organiza o sentido em torno das categorias enunciativas de pessoa, tempo e espaço em textos de natureza sincrética, este trabalho analisou quatro tiras da Mafalda, extraídas do livro “Toda Mafalda” (2009), verificando as relações do componente visual com o verbal que as constituem.

As análises realizadas apontaram para algumas conclusões no âmbito do verbal e do visual. Iniciando pelo discurso, constatou-se que é produto de uma debreagem de segundo grau, ou seja, instaura, implicitamente, um narrador, além do enunciatário, pressuposto pelo próprio enunciado. O narrador, por sua vez, delega a voz aos interlocutores, razão pela qual predomina um efeito enunciativo, simulando, ao mesmo tempo, proximidade, familiaridade por parte do enunciatário, e subjetividade, por meio das figuras que constroi.

Contudo, há momentos em que a personagem Mafalda subverte, de modo quase radical, esse recurso da debreagem, dirigindo suas reflexões não ao interlocutário, mas ao enunciatário, conforme se verifica no visual, particularmente na primeira, na segunda e na terceira tira. Mafalda deixa de ser um actante do enunciado para ser um actante da enunciação.

Os diálogos estabelecidos entre os interlocutores, ou entre o interlocutor e o enunciatário (no caso da subversão mencionado), apontam para a presença do debate, a necessidade de reflexão, uma vez que as categorias semânticas analisadas revelam temas de ordem política, ética e, por que não dizer, filosófica.

Quanto ao visual, observou-se que o espaço ocupado pela Mafalda é o da direita, quando ela o divide com outras personagens, ou central, quando está só. Em oposição, à esquerda, portanto, colocam-se as personagens adultas, com as quais Mafalda interage verbalmente.

No aspecto cromático, salienta-se o preto em contraste com o branco; este chama a atenção na primeira e na terceira tira e cria um efeito de sentido de vaguidão, reforçando a ênfase nos elementos figurativos, marcando foco nas personagens e nas ações; aquele, presente nos cabelos da Mafalda e nos da sua

mãe, salientam a parte pensante, ou seja, a cabeça, sede do pensamento e, portanto, do raciocínio.

Os traços, bem definidos e marcados, dividem-se em dois tipos: os retilíneos e os curvos. Os primeiros são frequentes em figuras que compõem o espaço (parede, chão, porta, mobiliário); os segundos predominam em partes do corpo das figuras humanas, em especial nas cabeças, sempre maiores em proporção, quando analisadas no conjunto dos corpos. Entretanto, tal desproporção acarreta efeito de sentido de chamar atenção do enunciatário para questões de ordem reflexiva, ao mesmo tempo em que constitui um recurso do enunciador na relação com o enunciatário.

Cada elemento do plano de expressão, verbal ou linguístico, articula-se com os demais, de modo que não redundam informações e, raramente, colocam-se como elemento de ancoragem, o que permite identificar, com clareza, as categorias enunciativas, suas articulações e os efeitos de sentido no todo do texto sincrético.

Finalmente, as análises realizadas constituíram-se numa possibilidade de leitura, uma vez que representa um caminho, uma estratégia de desvendamento de sentidos do texto. O ensino da língua (materna ou estrangeira) pode contar com aplicação de alguns conceitos semióticos no sentido de tornar mais palpáveis as atividades de leitura, especialmente no Ensino Fundamental e Médio.

## REFERÊNCIAS

BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Estudos do discurso*. In: FIORIN, José Luiz (org.) Introdução à Linguística II-Princípios de análise. São Paulo: Contexto, 2008.

\_\_\_\_\_. *Teoria semiótica do texto*. São Paulo: Ática, 2008b, 4ª edição.

CIRNE, Moacy. *Bum! A explosão dos quadrinhos*. Petrópolis: Vozes, 1977.

COSTA, Sérgio Roberto. *Dicionário de gêneros textuais*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008. 2 edição.

DISCINI, Norma. *História em quadrinhos: um enunciado sincrético*. In: OLIVEIRA, Ana Cláudia de e TEIXEIRA, Lúcia (orgs.). *Linguagens na comunicação: desenvolvimentos de semiótica sincrética*. São Paulo: Estação das Letras, 2009.

\_\_\_\_\_. *HQ e poema: diálogo entre textos*. In: LOPES, Ivã Carlos e HERNANDES, Nilton (orgs.). *Semiótica: objetos e práticas*. São Paulo: Contexto, 2005.

DONDIS, A. Donis. *Sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. (trad de Jefferson Luiz Camargo)

EISNER, Will. *Quadrinhos e arte seqüencial*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010. 4ª edição. Tradução Luis Carlos Borges/Alexandre Boide.

FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação – as categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Ática, 2008, 2ª edição.

\_\_\_\_\_. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2009, 14ª edição.

\_\_\_\_\_. *Linguagens sincréticas*. In: OLIVEIRA, Ana Cláudia de e TEIXEIRA, Lúcia (orgs.). *Linguagens na comunicação: desenvolvimentos de semiótica sincrética*. São Paulo: Estação das Letras, 2009b.

FLOCH, Jean-Marie. *Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit: pour une sémiotique plastique*. Paris; Amsterdam: Hadés-Benjamins, 1985.

GREIMAS; COURTÈS. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Contexto, 2008.

HELOANI, Roberto. *Algumas palavras sobre Astérix*. In: A fabricação dos sentidos – Estudos em homenagem a Izidoro Blikstein. BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (orgs.). São Paulo: Humanitas/Paulistana, 2008.

LARA, Gláucia Muniz Proença e MATTE, Ana Cristina Fricke. *Ensaio de Semiótica: aprendendo com o texto*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2009.



MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Gêneros textuais: configuração, dinamicidade e circulação*. In: *Gêneros Textuais - Reflexões e Ensino*. KARWOSKI, A.M.; GAYDECZKA, B.; BRITO, K.S. (orgs.) São Paulo: Lucerna, 2006, 185 p.

MENDONÇA, Márcia Rodrigues de Souza. *Um gênero quadro a quadro: a história em quadrinhos*. In: DIONÍSIO, Ângela Paiva; MACHADO, Anna Rachel; e BEZERRA, Maria Auxiliadora (orgs.). *Gêneros Textuais e Ensino*. 4ª edição. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005.

PIETROFORTE, Antônio Vicente. *Análise textual da história em quadrinhos: uma abordagem semiótica da obra de Luiz Ge*. São Paulo: Annablume; FAPES, 2009.

\_\_\_\_\_. *O sincretismo entre as semióticas verbal e visual*. São Paulo; LAEL/PUC-SP. *Revista Intercâmbio*, v. XV, 2006. Disponível em: <http://www.pucsp.br/pos/lael/intercambio/pdf/pietroforte.pdf> Acesso em: 20 jan. 2012.

\_\_\_\_\_. *Semiótica visual – os percursos do olhar*. São Paulo: Contexto, 2010.

QUINO. *Toda Mafalda*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2009.

RAMOS, Paulo. *Bienvenido: um passeio pelos quadrinhos argentinos*. Campinas: Zarabatana, 2010.

\_\_\_\_\_. *Histórias em quadrinhos: gênero ou hipergênero?*. *Estudos Linguísticos*, São Paulo, v. 38, n. 3, p. 355-367, set.- dez. 2009. Disponível em: <[http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/volumes/38/EL\\_V38N3\\_28.pdf](http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/volumes/38/EL_V38N3_28.pdf)>. Acesso em 10 out. 2011.

\_\_\_\_\_. *Histórias em quadrinhos: um novo objeto de estudos*. *Estudos Linguísticos*, São Carlos, v. 35, p. 1574-1583, 2006. Disponível em: <http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/edicoesanteriores/4publica-estudos-2005/4publica-estudos-2005.htm>> Acesso em 2 out. 2011.

SETA, Amaruk. *Watchmen - caem as máscaras*. *Revista Conhecimento Prático Literatura*, número 25. Ed. Escala Educacional, 2009, p. 33 a 39.