



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
CURSO DE COMUNICAÇÃO

MARÍLIA SILVA DE MOURA

**EM BUSCA DE UMA METODOLOGIA DE ANÁLISE PARA
TIRAS EM QUADRINHOS: UM BREVE ESTUDO DE CASO
DA SÉRIE *QUASE NADA***

Salvador
2014

MARÍLIA SILVA DE MOURA

**EM BUSCA DE UMA METODOLOGIA DE ANÁLISE PARA
TIRAS EM QUADRINHOS: UM BREVE ESTUDO DE CASO
DA SÉRIE *QUASE NADA***

Monografia apresentada ao Curso de graduação em Comunicação – Produção em Comunicação e Cultura, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Giovandro Marcus Ferreira

Salvador
2014

AGRADECIMENTOS

Não deveria ter deixado a escrita dos agradecimentos por último, esse é um conselho que gostaria de deixar a quem possa interessar. Quando o trabalho termina, você pode estar tão cansado que corre o risco de esquecer-se de agradecer a alguém que jamais poderia ser esquecido.

Para não ser injusta com ninguém o meu primeiro “muito obrigada” vai para TODAS as pessoas que cruzaram o meu caminho e que deixaram alguma marca. Todas mesmo, principalmente aquelas que me inspiraram com seu amor e dedicação ao que escolheram fazer na vida.

Agradeço a meus pais pelo apoio incondicional e por todo o incentivo. Em especial à minha mãe, alegria da minha vida, pela força nos momentos difíceis dessa caminhada e por me inspirar a buscar sempre os meus sonhos, da forma mais digna possível, fazendo o melhor que eu posso.

Aos meus familiares, pelo carinho inesgotável.

Aos queridos amigos faonianos.

Ao prof.º Giovandro, por me mostrar um caminho possível para este trabalho, por me ajudar a torná-lo realidade e pela orientação sempre serena.

Aos colegas do CEPAD, pelas discussões sempre valiosas em tardes descontraídas.

A Jana e Caio, sem vocês os últimos cinco anos não teriam sido tão bons, muito obrigada, pelas histórias que vivemos e pelas que estão por vir.

Agradeço a Deus por ter sonhos e pela força para concretizá-los, sim, sou filha de Deus, muito obrigada!

Ao meu querido vô Honório, ainda que ele não esteja aqui para dividir comigo a alegria de cumprir essa parte da jornada, eu não poderia deixar de cumprir minha promessa.

Tudo o que peço a você é um pouco de fé – e um mundo de imaginação.

Scott McCloud, 1995

RESUMO

Esta pesquisa consiste numa revisão teórico-metodológica feita com o objetivo de desenvolver uma metodologia de análise para tiras em quadrinhos tendo como linha teórica a Análise do Discurso. A metodologia proposta é resultado de uma adaptação do modelo de leituras de imagens em livros ilustrados proposto por Santaella (2012). Para adequar o método ao intuito desta pesquisa, os tópicos foram ampliados, passando a incluir uma análise dos recursos de expressividade dos quadrinhos a partir de McCloud (1995) e Ramos (2012), das relações entre palavras e imagens apontadas por Barthes, Ferreira (2007) e Meunier e Peraya (2008), dos conceitos de cena de enunciação e *ethos*, de Maingueneau (1998, 2011) e das condições de produção/reconhecimento propostos por Verón (2004). A metodologia desenvolvida é empregada num exercício de análise das tiras da série *Quase Nada*, de Fábio Moon e Gabriel Bá. Esta série é incluída por Ramos (2010) entre as tiras livres, um novo gênero de tiras que, segundo o autor, estaria em consolidação em jornais brasileiros. Após o exercício, constatou-se que *Quase Nada* de fato possui características que a distancia do gênero das tiras cômicas. Foram encontrados aspectos que caracterizam a tira enquanto uma tira livre, como a ausência de humor e de personagens fixos. Sobre as temáticas abordadas nas tiras, verificou-se que, na maioria das vezes, elas são construídas de modo a criar uma interação direta com o leitor, convidando-o a refletir sobre sua condição de sujeito a partir das situações apresentadas nas tiras.

Palavras-chave: Tiras em quadrinhos; Análise do Discurso; Tiras livres; Quase Nada; Fábio Moon e Gabriel Bá.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Tira da série <i>Piratas do Tietê</i> , publicada no jornal <i>Folha de São Paulo</i>	50
Figura 2 – Tira da série <i>Quase Nada</i>	52
Figura 3 – Diagrama proposto por McCloud para analisar manifestações icônicas	58
Figura 4 – Tira feita para os 50 anos da <i>Ilustrada</i> tem conclusão do tipo <i>non sequitur</i> ...	71
Figura 5 – Tira propõe analogia entre um leão e uma pessoa egoísta e orgulhosa	72
Figura 6 – Cenas desconexas elaboram a temática	74
Figura 7 – Imagens e diálogo com o leitor constroem a temática da tira	74
Figura 8 – Temática é apresentada através de narrativa linear	75
Figura 9 – Temática é construída a partir de sentimentos do personagem	75
Figura 10 – Tema é ambientado em cena abstrata	76
Figura 11 – Tira produz algum efeito de humor	78
Figura 12 – Tira faz referência a terremoto ocorrido no Japão	79
Figura 13 – Autor utiliza metalinguagem para abordar processo de criação	80
Figura 14 – Tira requer informação específica para a elaboração do sentido	82

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

HQs Histórias em quadrinhos

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	9
2. TEORIAS DA COMUNICAÇÃO E ANÁLISE DO DISCURSO: DA TRANSMISSÃO DE INFORMAÇÃO AOS CONJUNTOS DE PRÁTICAS TEXTUAIS	13
2.1 O modelo informacional	13
2.1.1 O modelo semio-informacional	17
2.1.2 Os modelos do código, linguístico e semiológico	20
2.1.3 O modelo semiodiscursivo	27
3. CONCEITOS BÁSICOS EM ANÁLISE DO DISCURSO	34
4. EM BUSCA DE UMA METODOLOGIA PARA TIRAS EM QUADRINHOS	46
4.1 AS TIRAS LIVRES	50
4.2 RECURSOS DE EXPRESSIVIDADE NOS QUADRINHOS	53
4.3 IMAGENS, PALAVRAS E ANÁLISE DO DISCURSO	60
4.4 UMA PROPOSTA METODOLÓGICA	64
5. EXERCÍCIO DE ANÁLISE	68
5.1 Relações sintáticas	68
5.1.1 Relações semânticas	71
5.1.2 Relações pragmáticas	76
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	85

REFERÊNCIAS

APÊNDICE – RESPOSTAS DE PAULO RAMOS

**ANEXO A – MATÉRIA PUBLICADA NA OCASIÃO DA ESTREIA DA SÉRIE
*QUASE NADA***

ANEXO B – COMO FAZER QUASE NADA

ANEXO C – *CORPUS*

1. INTRODUÇÃO

Histórias em quadrinhos constituem um universo repleto de quadros, linhas, desenhos, palavras e cores que passam a ter vida quando estão diante dos olhos de um leitor. Esse universo funciona como um grande guarda-chuva que abriga uma diversidade de gêneros. Dentro do guarda-chuva podem ser encontrados o *cartum*, a charge, as tiras e os vários modos de produção das histórias em quadrinhos. Interessa aqui de modo particular as tiras.

Este trabalho foi desenvolvido com o objetivo de construir uma metodologia para análise de tiras em quadrinhos, buscar caminhos que viabilizem um estudo desse gênero considerando as características da linguagem dos quadrinhos, como seus recursos gráficos e a relação entre palavras e imagens, fundamental para o engendramento da maioria das histórias em quadrinhos (não para todas, pois a criação delas pode prescindir da palavra). Para dar conta dos dois tipos de matérias significantes – palavras e imagens – e poder observar os contextos de produção e reconhecimento das tiras, a Análise do Discurso foi escolhida como linha teórica.

O trabalho foi dividido em quatro capítulos. O primeiro consiste num breve panorama das Teorias da Comunicação, são observados os modelos teóricos segundo os quais o problema comunicativo foi abordado, a saber, o informacional, o semio-informacional e o semiodiscursivo, a fim de compreender como está situada a Análise do Discurso no âmbito das Teorias da Comunicação.

No segundo capítulo, buscou-se articular conceitos básicos em Análise do Discurso que têm valor de orientação teórico e metodológico para o exercício de análise em tiras em quadrinhos proposto no último capítulo. Os conceitos pesquisados a partir de Maingueneau foram o de discurso; enunciação/enunciado; texto; interatividade constitutiva; leis do discurso e competência comunicativa; cena de enunciação; *ethos* e interdiscursividade. Os conceitos de condições de produção/ reconhecimento; operação; circulação e semiose foram estudados a partir de textos de Verón.

O terceiro capítulo consiste na construção da metodologia e está dividido em três partes: a primeira apresenta os quadrinhos enquanto uma linguagem autônoma, um hipergênero que agrega outros diferentes gêneros. Também é apresentado o estudo de Paulo Ramos acerca do surgimento de um novo gênero de tiras em jornais brasileiros, gênero por ele denominado “tiras livres”; a partir dos estudos de McCloud e Ramos são observados os principais recursos

de expressividade dos quadrinhos, que por fazerem parte do processo da construção do sentido devem ser levados em conta no exercício de análise. A segunda parte é formada por considerações sobre os desdobramentos do estudo das imagens na obra de Barthes. Nesse capítulo, são estabelecidos alguns parâmetros para o estudo das imagens, para que a análise não seja dissociada dos signos verbais e contemple as relações entre a imagem e o meio social em que ela é produzida e circula.

O último tópico da metodologia apresenta o modelo de leitura de imagem proposto por Santaella formado pela análise das relações sintáticas, semânticas e pragmáticas existentes entre palavras e imagens. Esse modelo é então adaptado para abarcar o estudo dos aspectos do plano gráfico dos quadrinhos, as estratégias de construção das temáticas e a procura por traços das condições de produção e reconhecimento das tiras.

No quarto capítulo, a metodologia é empregada em um exercício de análise das tiras da série *Quase Nada*, criada pelos quadrinistas (e irmãos gêmeos) Fábio Moon e Gabriel Bá. As tiras estrearam no dia 14 de setembro de 2008 na seção *quadrinhos* do caderno de cultura do jornal *Folha de São Paulo*, a *Ilustrada*. Até junho de 2009 a tira era dominical, mas o jornal decidiu mudá-la para o sábado, até o momento ela ainda é veiculada neste dia da semana. As tiras produzidas para o jornal são também disponibilizadas no blog de seus criadores¹ e no site da Folha de São Paulo². Na ocasião da estreia da tira, foi publicada uma matéria na *Ilustrada* na qual Moon afirma que a ideia da série é tratar dos relacionamentos cotidianos. O autor também declarou que ele e Bá não têm a intenção de contar piadas, o humor não é buscado voluntariamente, as tiras são mais reflexivas. (Anexo A)

Fábio Moon e Gabriel Bá produzem quadrinhos para o mercado americano e têm histórias publicadas no Brasil, França, Espanha e Itália. Foram os primeiros brasileiros a receberem o *Prêmio Eisner*³, também conhecido como o “Oscar dos quadrinhos”, na categoria “Melhor Série Limitada”, por *Daytripper*, em 2011. *Daytripper* também recebeu os prêmios *Harvey Awards* e *Eagle Awards*. Os gêmeos foram os responsáveis pela adaptação de *O Alienista*, conto de Machado de Assis, para os quadrinhos, produção que lhes rendeu o *Prêmio Jabuti* na categoria “Melhor livro didático e paradidático para ensino médio ou fundamental”, em 2008.

¹ <http://www2.uol.com.br/10paezinhos/>

² <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/cartum/cartunsdiarios/#20/1/2014>

³ Título original: *The Will Eisner Comic Industry Awards*, geralmente abreviado para *Eisner Awards*.

Também foram premiados diversas vezes no *Troféu HQ MIX*, uma das mais tradicionais premiações dos quadrinhos brasileiros⁴.

No artigo *Tiras Livres: Um gênero em processo de consolidação*, Paulo Ramos inclui a série *Quase Nada* entre os exemplos de tiras do novo gênero que estaria em consolidação em jornais brasileiros. Além da tira de Moon e Bá, o autor menciona a série *Piratas do Tietê*, de Laerte, também publicada na *Folha*, *Ensaio sobre a Bobeira*, do escritor e quadrinista Lourenço Mutarelli, e a tira de Marcelo Quintanilha, ambas foram veiculadas pelo jornal *O Estado de São Paulo*, mas deixaram de ser publicadas.

Segundo Ramos, a tira cômica é a mais difundida nos jornais brasileiros e também na maioria dos países, por isso, existe uma tendência de vê-la como sinônimo de “tira”, termo que designa um gênero dos quadrinhos, gênero no qual estão incluídas as tiras cômicas. Para o autor, o gênero das tiras livres seria caracterizado pela ausência do humor, a liberdade temática, a experimentação gráfica e a ausência de personagens e situações fixas. Com exceção de Laerte, os demais autores utilizam um espaço equivalente ao de duas tiras para criar suas histórias. Na visão de Ramos, o novo gênero criou uma instabilidade num gênero até então consolidado nos jornais, o da tira cômica.

No exercício de análise, são observados no tópico ‘relações sintáticas’ os modos de combinação entre texto e imagem a partir do plano gráfico, o emprego dos recursos de expressividade dos quadrinhos e as maneiras através das quais eles participam da elaboração do sentido nas tiras. No campo das ‘relações semânticas’, foram abordadas as formas de associação imagem-texto para construir a unidade da tira e a relação da imagem com o olhar do leitor.

A análise das ‘relações pragmáticas’ abrangeu o modo como o leitor associa palavras e imagens, a função da mensagem linguística em relação à mensagem icônica, as recorrências temáticas, as possíveis relações interdiscursivas, os modos de construção da cena de enunciação e a identificação do *ethos*. A busca por traços das condições de produção e reconhecimento que estão implicadas na circulação das tiras também foi incluída nesse tópico. Por fim, a noção de contrato é utilizada não com o objetivo de desenvolver uma abordagem comparativa, mas de observar as características que singularizam a série *Quase Nada* e

⁴ Informações encontradas no blog dos autores: <http://www2.uol.com.br/10paezinhos/>.

justifiquem o fato de esta ser incluída entre as produções de quadrinistas brasileiros que representam um novo gênero de tiras em consolidação nos jornais.

2. TEORIAS DA COMUNICAÇÃO E ANÁLISE DO DISCURSO: DA TRANSMISSÃO DE INFORMAÇÃO AOS CONJUNTOS DE PRÁTICAS TEXTUAIS

Esta pesquisa tem o intuito de apontar caminhos em busca de uma metodologia de análise de tiras em quadrinhos. Para realizar tal propósito, parte-se da observação de um dos elementos mais característicos da linguagem dos quadrinhos, a articulação entre dois sistemas de signos – palavras e imagens. Um breve panorama das Teorias da Comunicação faz-se necessário para desenvolver conhecimento prévio acerca dos modelos teóricos segundo os quais o problema comunicativo foi abordado, a fim de encontrar o lugar ocupado atualmente pela análise do discurso no campo da Comunicação. Por ser aplicada a qualquer tipo de texto e por tornar possível uma análise que abrange o material verbal, imagético e os contextos nos quais as tiras são produzidas e circulam, a análise do discurso foi escolhida como linha de pesquisa para orientar o desenvolvimento deste trabalho.

2.1 O modelo informacional

Um dos primeiros modelos dedicados a pensar o processo comunicativo foi desenvolvido na década de 1940, no âmbito da engenharia das telecomunicações. Os primeiros modelos buscavam definir o processo de comunicação, identificar seus elementos e as relações que estabelecem entre si (MEUNIER; PERAYA, 2008). A teoria matemática da comunicação, também chamada de teoria da informação, de Shannon e Weaver, surgiu no final dos anos 1940 como uma resposta aos esforços para melhorar a velocidade de transmissão das mensagens, diminuir os ruídos e aumentar o rendimento global do processo de transmissão da informação (WOLF, 2003).

A teoria matemática da comunicação permitiu estudar a quantidade de informação de uma mensagem e a capacidade de transmissão de um determinado canal: a quantidade de informação seria inversamente proporcional à probabilidade de ocorrência dos sinais. Mas, nesse contexto, o termo informação era apreendido em seu sentido técnico, não havia relação com a significação (MEUNIER; PERAYA, 2008). A teoria supracitada é uma busca por uma maior eficácia na transmissão das mensagens. A finalidade operacional deste primeiro modelo, denominado modelo informacional, era transmitir, através de um canal, o máximo de informação com o mínimo de distorção e com máxima economia de tempo e de energia (WOLF, 2003). Segundo o esquema desenvolvido por Shannon, em cada processo comunicativo, deve existir sempre

[...] uma fonte ou nascente da informação, a partir da qual é emitido um sinal, através de um aparelho transmissor; esse sinal viaja através de um canal, ao longo do qual pode ser perturbado por um ruído. Quando sai do canal, o sinal é captado por um receptor que o converte em mensagem que, como tal, é compreendida pelo destinatário. (ECO, 1972 apud WOLF, 2003, p. 114).

No contexto teórico em questão, a significação da mensagem não é considerada, ela é vista como forma e não como sentido. A forma varia de acordo com a natureza do código e do canal de transmissão (MEUNIER; PERAYA, 2008). Assim, o código ocupa uma posição central no esquema comunicativo. Para que o destinatário possa compreender corretamente o sinal, é necessário que, quer no momento da transmissão, quer no momento da recepção, se faça referência a um mesmo código. Aqui, código é entendido como um sistema de regras que confere a determinados sinais um valor (ECO, 1972 apud WOLF, 2003). Para a teoria da informação, o código que torna possível a transmissão de informação é um sistema que não contempla o problema do significado da mensagem, ou seja, a dimensão mais especificamente comunicativa. Para explicar o olhar dos teóricos da informação, WOLF (2003, p. 116) cita um exemplo de Escarpit:

A perspectiva dos teóricos da informação é semelhante à do empregado dos correios que tem de transmitir um telegrama: o seu ponto de vista é diferente do ponto de vista do emissor e do destinatário, que estão interessados no significado da mensagem que trocam entre si. Para o empregado dos correios, o significado daquilo que transmite é indiferente, na medida em que a sua função é fazer pagar um serviço de um modo proporcional ao comprimento do texto, isto é, à transmissão de uma quantidade de informação.

O modelo informacional possui algumas limitações, entre elas, o fato de ser uma teoria insuficiente para explicar fenômenos de comunicação e linguagens humanas; de abordar a comunicação como um processo linear e assim ignorar a circularidade dos processos comunicacionais; de rejeitar a significação da mensagem transmitida, assim como os interlocutores e suas interações. Apesar de ter evidenciado alguns aspectos dos processos de comunicação, como a noção de código desenvolvida posteriormente pela linguística saussureana, atualmente a teoria da informação é amplamente contestada (MEUNIER; PERAYA, 2008).

A própria aceção de código da teoria da informação tem sua limitação. Nesse modelo, o código é compreendido enquanto um sistema que organiza os significantes ou os sinais, tal conceito ainda não depreende que o código une um sistema de significantes a um sistema de significados. Para essa teoria, a comunicação é compreendida como transferência de

informação entre dois polos (ECO, 1984 apud WOLF, 2003). Wolf observa que essa teoria pode constituir um modo de estudar o aspecto de sinal físico da forma de expressão, mas não pode ter mais do que um valor de orientação para uma teoria comunicativa mais abrangente.

Apesar das limitações, o modelo informacional foi, durante muito tempo, a referência dominante nos estudos da Comunicação. Wolf (2003) destaca três explicações para essa tendência. A primeira explicação provém da difusão do modelo para outros âmbitos, assim, o que permaneceu foi a forma geral do esquema que, devido a sua simplicidade, tornou-se um sistema comunicativo geral. Desempenhou papel importante nesse alargamento do modelo informacional a linguística jakobsiana. Houve um alinhamento entre a terminologia utilizada por Jakobson e a Teoria Matemática da Comunicação. Jakobson propôs uma integração entre as duas disciplinas, destacando pontos em comum, pois cada uma delas estuda, de modos diferentes, a mesma área, a da comunicação verbal (FERREIRA, 2010).

A leitura feita por Jakobson da teoria da informação, generalizando-a, reduz sua especificidade. Resulta disso um modelo comunicativo centrado no modo como a informação se propaga segundo um código comum e uniforme, na relação funcional emissão/recepção, reduzindo a recepção ao sentido literal da mensagem. Desse modo, a linguística jakobsiana contribuiu para a legitimação e difusão da versão moderada da Teoria Informacional e foi um dos motivos do seu êxito enquanto teoria comunicativa adequada e bastante indiscutida (WOLF, 2003).

Como indica Wolf (2003), a segunda explicação provém da funcionalidade dessa teoria em relação aos efeitos. Este tema era abordado segundo um esquema transmissivo ao qual se adaptava bem a representação, de forma linear, do processo comunicativo. Enquanto a questão dos efeitos era a de saber o que a transmissão massiva de uma mensagem provocava, o modelo informacional (emissor/receptor) bastava, sendo útil a quantificações em grande escala e, de modo geral, a métodos de controle e descrição mais semelhantes aos das Ciências Físicas.

A terceira justificativa para a longevidade da teoria da informação se encontra nas teorias sociológicas, que priorizaram os estudos sobre os meios de comunicação no âmbito de uma teoria social, deixando em segundo plano a realização de estudos mais aprofundados sobre a problemática comunicativa, sobretudo a relação meios de comunicação de massa/sociedade (WOLF, 2003). Além desses três motivos, o autor destaca outros dois fatores que contribuíram para tornar longo e complicado o processo de troca do modelo comunicativo.

Uma teoria bastante centrada no processo comunicativo permitiu o desenvolvimento de uma metodologia cada vez mais elaborada de análise do conteúdo⁵ das mensagens. Essa metodologia mostrava-se muito adequada para suprir a demanda operacional de trabalhar com a análise de amostras de mensagens quantitativamente grandes. Outro aspecto que provavelmente influenciou a longevidade da teoria da informação é o fato de tal teoria ter surgido no âmbito da engenharia da telecomunicação, como uma das respostas a questões que visavam aperfeiçoar a transmissão de mensagens. Esse propósito deve ter acarretado a concentração de esforços e recursos em pesquisas desenvolvidas com a finalidade de otimizar a troca de mensagens.

Contemporâneo do modelo de Shannon, o modelo de Lasswell, inspirado nas Ciências Humanas e nos meios de comunicação de massa, buscou descrever o fenômeno da comunicação com base nas respostas a cinco questões: Quem? Diz o quê? A quem? Por qual meio? Com quais efeitos? Cada uma dessas perguntas ajudaria e esclarecer um dos polos da comunicação. A primeira pergunta (quem?) permitiria identificar o emissor, analisar os agentes que estão na base da comunicação. A segunda questão (diz o quê?) implica na análise da mensagem, ou seja, o conteúdo transmitido por qualquer veículo de comunicação. A busca por respostas à terceira pergunta (a quem?) ampliou o campo de análise aos destinatários e revelou aspectos relacionados aos receptores, à audiência. A quarta questão (por qual meio?) diz respeito à transmissão da mensagem, ao veículo de comunicação e a seu canal. Já a quinta pergunta (com quais efeitos?) deu origem a um amplo campo de análises psicossociológicas (MEUNIER; PERAYA, 2008).

O modelo de Lasswell foi citado muitas vezes como a primeira análise geral dos mecanismos da comunicação e da comunicação de massa. A principal função do modelo era permitir uma classificação e reagrupamento dos trabalhos empíricos que tinham por objeto a comunicação e a mídia. As críticas ao modelo destacam o fato de ele não ter produzido uma visão coerente

⁵ A análise de conteúdo consiste em uma técnica de pesquisa das Ciências Sociais caracterizada pela descrição objetiva, sistemática e quantitativa do conteúdo expresso na comunicação. O método de análise consiste, principalmente, na decomposição das mensagens em elementos mais simples, a exemplo da análise numérica da frequência com que ocorrem determinados termos, construções e referências num dado texto, e em seguir um conjunto de regras explícitas de procedimento no exame das mensagens. Um dos momentos mais importantes da análise de conteúdo diz respeito à escolha e à definição das categorias de conteúdo a serem utilizadas. As categorias de conteúdo são escolhidas em paralelo com as hipóteses de pesquisa, de modo que sejam pertinentes e relevantes também em relação a conceitos teóricos de referência mais gerais. A análise de conteúdo é empregada como instrumento de diagnóstico para fazer inferências e interpretações sobre a orientação do produtor dos textos submetidos à análise (WOLF, 2003).

do fenômeno da comunicação, sendo visto por muitos pesquisadores como um simples modelo taxonômico e descritivo (MEUNIER; PERAYA, 2008).

Os modelos que surgiram posteriormente enfatizam o problema da significação e da relação dinâmica que se estabelece entre emissor e destinatário. Com essa mudança de perspectiva, a operacionalidade metodológica em relação à análise de grandes amostras mostra-se insuficiente. O caminho percorrido até a perspectiva atual da pesquisa em comunicação passou por duas fases, o modelo semio-informacional ou semiótico-informacional e, posteriormente, o modelo semiodiscursivo ou semiótico-textual (WOLF, 2003).

2.1.1 O modelo semio-informacional

Se no modelo informacional interessava mais a eficiência do processo comunicativo do que o estudo de sua dinâmica, no modelo semio-informacional observa-se uma mudança na abordagem dos processos comunicativos. A questão dos efeitos, compreendida enquanto modalidade de descodificação e de interpretação das mensagens, surge à margem dos estudos sobre os meios de comunicação de massa. Essa influência oriunda de outras disciplinas provocou uma mudança importante na análise dos *mass media*, o problema da significação passou a ser reivindicado como princípio nos processos comunicativos de massa (WOLF, 2003). Como destaca Ferreira (2010, p. 48),

Observa-se um modelo informacional que se desloca, paulatinamente, da eficácia do processo comunicativo, ligado somente ao significante rumo a uma problemática mais geral da significação. Essa nova etapa pode ser, então, denominada como modelo semiótico-informacional⁶.

Nesse íterim, Wilbur Schramm (1970 apud MEUNIER; PERAYA, 2008), ciente das limitações da Teoria Informacional, desenvolveu parâmetros mais adequados para observar as formas de comunicação humana, sobretudo a interpessoal e a comunicação de massa. Tais parâmetros se basearam na necessidade de compreensão mútua entre os locutores e um domínio parcial do código. Nesse processo, as etapas de codificação e decodificação ganharam importância, pois a comunicação se afastava da condição de processo técnico para assumir que se tratava de fabricação de uma mensagem através de um sistema de signos.

⁶ Esse modelo foi assim denominado por Eco e Fabbri em publicação do ano de 1978, intitulada “Progetto di ricerca sull’utilizzazione dell’informazione ambientale”, conforme indica Wolf (2003).

Estes correspondiam à definição elaborada por Buysens do signo como artifício que permite ao ser humano transmitir estados de consciência a outro humano.

Schramm rompe com a linearidade do modelo de Shannon ao introduzir a noção de retroação (*feedback*), segundo a qual, numa situação de comunicação interpessoal, o receptor reage, ajusta, adapta e pode inclusive corrigir sua resposta em função da mensagem recebida. O autor percebeu que na comunicação ocorre uma influência mútua e esta é indissociável da capacidade de cada parceiro codificar e decodificar mensagens, ou seja, cada indivíduo comunicante é simultaneamente um emissor/codificador e um receptor/decodificador. Seria essa dupla capacidade (codificação/decodificação) que torna a interação possível (MEUNIER; PERAYA, 2008). Esse modelo corresponde à “metáfora da orquestra”, ideia que consiste no fato de que assim como cada instrumentista participa do conjunto orquestral, cada enunciador é, ao mesmo tempo, um coenunciador (MEUNIER; PERAYA, 2008). Essa “orquestra” é formada por múltiplos canais dos quais o ator social participa a todo instante, independentemente de sua vontade. Enquanto membro de determinada cultura, suas palavras, seus gestos, seu olhar e até seu silêncio comunicam (WINKIN, 1998).

Em relação ao modelo informacional, o modelo semiótico-informacional se diferencia por apresentar uma nova compreensão acerca da comunicação. Deixa-se de lado a ideia de transferência de informação e passa-se a adotar uma noção de comunicação que corresponde à transformação de um sistema por outro, através do código (WOLF, 2003). A noção de código, considerada na teoria da informação como a correlação entre os elementos de sistemas diversos, passa também por grande mudança e, como consequência deste processo, a questão da decodificação, do procedimento como os elementos do público constroem um sentido, a partir do que recebem por meio da comunicação de massa, ganha importância teórica e enquanto objeto de pesquisa empírica. O modelo semio-informacional destaca que os efeitos e as funções sociais dos meios de comunicação de massa não podem ignorar a maneira como se articula, na comunicação, o mecanismo de reconhecimento e de atribuição de sentido (WOLF, 2003).

A partir dessa nova abordagem do processo comunicativo, abre-se um campo de estudo para a análise semiótica. “Entre a mensagem entendida como forma significativa que veicula um determinado significado e a mensagem recebida como significado abre-se um espaço extremamente complexo e articulado”. (WOLF, 2003, p. 124). É nesse espaço que se articulam as competências que o meio de comunicação e o destinatário partilham e que

conformam os diferentes níveis que criam a significação da mensagem. Do ponto de vista sociológico, nesse espaço entre o meio de comunicação e o destinatário se encontram as variáveis relacionadas a cada um dos parceiros do processo comunicativo e são essas diversas situações socioculturais que vão gerar uma pluralidade de códigos ou de regras de competência e de interpretação. É este um dos pontos positivos do modelo semio-informacional: ele reconhece os aspectos sociológicos ao perceber a influência dos fatores sociais na relação comunicativa (FERREIRA, 2010).

O modelo em questão ressalta o caráter de negociação do processo comunicativo como elemento constitutivo da comunicação. A negociação está relacionada a um duplo vínculo, de um lado a articulação dos códigos e de outro a situação comunicativa específica dos meios de comunicação. O modelo semio-informacional considera que, se por um lado pode ocorrer entre os sujeitos emissores e receptores disparidade de código, interferências circunstanciais, ilegitimação do emissor, entre outros, por outro lado a assimetria dos papéis comunicativos e o conjunto de fatores sociais em que a comunicação acontece geram uma situação na qual a compreensão não pode ser diretamente identificável com as intenções comunicativas do emissor. Assim, confirma-se a impossibilidade de inferir de uma forma direta efeitos de sentido a partir da gramática de produção. Esta gramática permite visualizar um campo de possíveis efeitos de sentido (WOLF, 2003).

Há uma dupla situação e não uma recepção que é modelada pela mensagem, como apregoavam certos teóricos do passado. Essa dupla situação releva a existência de dois destinatários: um construído pelo destinador e, outro, o destinatário empírico que é sempre uma referência na produção textual. O modelo semio-informacional já esboça uma visão da comunicação dos efeitos possíveis. (FERREIRA, 2010, p. 49).

O modelo semiótico-informacional revelou à pesquisa sobre os meios de comunicação que é preciso levar em consideração, na estratégia desenvolvida para análise, a intervenção dos aspectos do processo comunicativo na determinação dos efeitos macrossociais. Essa intervenção não resulta apenas da difusão de conteúdos em larga escala, resulta também de diversos dispositivos que fazem parte da relação comunicativa e que dão formas e conteúdos variados a essa relação. No entanto, como observa Wolf (2003), a influência do modelo sobre o desenvolvimento da pesquisa em comunicação foi inferior à sua importância teórica.

O autor também pontua a falta de ligação com os estudos dos efeitos como uma das limitações do modelo. A transição do estudo da compreensão e descodificação das mensagens, feita em âmbito experimental, para a elaboração de análises extensivas sobre os

efeitos sociais dos meios de comunicação de massa mostrou-se impraticável. O modelo ficou limitado à análise das mensagens, dos seus códigos, da estrutura do processo comunicativo. Além de conceber mensagens simples e não considerar os conjuntos textuais, o modelo também não situa os destinatários em relação às práticas textuais (FERREIRA, 2010).

2.1.2 Os modelos do código, linguístico e semiológico

O modelo de comunicação inspirado na linguística saussureana tem como base o conceito de código, linguístico ou semiológico. Antes de abordar o pensamento semiológico de Saussure, cabe uma observação importante: seu campo específico de trabalho foi a linguística, portanto sua produção faz parte desse âmbito (ZECCHETTO, 2005). Nas reflexões de Saussure, a linguagem deve ser considerada como um sistema em si. Para ele, a língua “[...] é um sistema rigoroso e a teoria deve ser um sistema tão rigoroso como a língua”. (ZECCHETTO, 2005, p. 18). Ao defender a língua enquanto sistema, Saussure rompe com a tradição de pensar as línguas como um catálogo de nomes e palavras que somente designam as coisas e os estados do mundo. Para o autor, enquanto sistema, a língua é parte de uma ciência geral que estuda os signos, denominada por ele de semiologia.

La lengua es un sistema de signos que expresan ideas, y por tanto, comparable a la escritura, al alfabeto de los sordomudos, a los ritos simbólicos, a las formas de urbanidad, a las señales militares, etc. Sólo que es el mas importante de esos sistemas. Puede por tanto concebirse una ciencia que estudie la vida dos signos em el seno de la sociedad [...]; la denominaremos semiologia del griego ‘semeion’, signo. Ella nos enseñaria em qué consisten los signos, que leyes los rigen. (SAUSSURE apud ZECCHETTO, 2005, p. 23).⁷

Considerando a língua dentro do sistema mais geral dos signos, Saussure a colocou no contexto do problema semiológico. Ele elaborou antinomias metodológicas⁸ a fim de estudar a estrutura da linguagem. Saussure separou a língua dos fatos que compõem o discurso. Uma vez separada da fala, a língua é apenas um código, um sistema de signos, definida pelo linguista como a estrutura, o mecanismo, os códigos referenciais que os indivíduos utilizam para falar (MEUNIER; PERAYA, 2008). A fala seria a linguagem em ação, a execução individual de cada falante.

⁷ “A língua é um sistema de signos que expressam ideias, e, portanto, comparável à escrita, ao alfabeto dos surdos-mudos, aos ritos simbólicos, às formas de urbanidade, aos sinais militares etc. Só que é o mais importante desses sistemas. Pode, portanto, conceber-se uma ciência que estude a vida dos signos no seio da sociedade [...]; a denominaremos semiologia, do grego *semeion*, ‘signo’. Ela nos ensinaria em que consistem os signos, que leis os regem”. (tradução nossa).

⁸ As antinomias elaboradas por Saussure são: língua X fala; significante X significado; arbitrário X racional; sintagma X paradigma; sincronia X diacronia (ZECCHETTO, 2005).

Para Saussure, a linguagem é uma instituição humana que não possui nenhuma relação natural com seu objeto, trata-se de um consenso social cujo estudo só é possível por meio da observação direta das línguas que as pessoas falam. A fala é a linguagem colocada em ação, através da execução individual de cada falante. A língua é algo distinto da fala, a primeira consiste na estrutura, nos mecanismos, nos códigos referenciais que os indivíduos utilizam para falar. Por isso, a língua é para Saussure a parte social da linguagem, exterior ao indivíduo, que se manifesta de diferentes modos nos atos de fala, e sua existência está baseada num contrato estabelecido entre os membros da comunidade (ZECCHETTO, 2005).

Outra importante contribuição saussureana é o conceito de signo enquanto uma unidade psíquica de duas faces. Para Saussure, o signo é composto por dois elementos: a representação sensorial de algo e seu conteúdo. Para o linguista, a palavra “signo” designa a totalidade, o signo linguístico une um conceito com a imagem acústica. Saussure faz a substituição dos termos “conceito” e “imagem acústica” respectivamente por “significado” e “significante”, por acreditar que tais termos expressam de modo mais claro a oposição que os separa (MEUNIER; PERAYA, 2008). Mas essa união dos significantes com seus respectivos significados acontece por meio de uma operação arbitrária. Saussure afirma que não existe relação natural entre a ideia que o signo evoca e sua expressão idiomática, não há relação fônica nem gráfica que una a ideia à palavra que a expressa. Por isso, o linguista escolheu o termo signo ao símbolo. Este pode sugerir o objeto ou ideia que ele designa.

O símbolo nunca é completamente arbitrário, ele não é vazio; há sempre um rudimento de ligação natural entre o significante e o significado. O símbolo da justiça, a balança, não poderia ser substituído por um objeto qualquer, um carro, por exemplo. (SAUSSURE, 1972 apud MEUNIER; PERAYA, 2008, p. 40).

No entanto, existiriam limites racionais no arbitrário da linguagem, tal arbitrariedade teria elementos convencionais, estabelecidos por alguma razão. A relação entre esses polos – o arbitrário e o ordenado com certo grau de motivação – permite compreender melhor que a linguagem é uma mescla e tensão de elementos arbitrários e racionais (ZECCHETTO, 2005). Na visão de Saussure, o signo é uma unidade relacional e diferencial, relacional porque se baseia na relação necessária entre significante e significado, diferencial porque se opõe às demais unidades. Por isso, a significação de um signo nasce tanto da associação de um significante com seu correspondente significado, quanto do valor dessa unidade em relação a todas as outras. Para Saussure, todo sistema de signos é também um sistema de valores (MEUNIER; PERAYA, 2008).

Saussure simplificou os princípios da produção do signo com o conceito de “entidade de dupla face”, enquanto Peirce desenvolveu uma teoria com maior profundidade. Os autores não dialogaram durante o desenvolvimento de seus trabalhos, disso resultaram diferentes vertentes e maneiras de trabalhar a semiologia. A concepção do signo de Peirce se baseia na mesma tríade lógica⁹ utilizada por ele para investigar como apreendemos a realidade. O signo de Peirce consiste numa representação através da qual alguém pode remeter-se mentalmente a um objeto e é formado por três elementos relacionados entre si: o *representamen*, seu objeto e o interpretante. O primeiro consiste na representação de algo, é o elemento inicial da semiose. Trata-se de uma forma de estímulo que está no lugar de outra coisa. O segundo é aquilo a que o *representamen* se refere, é o “algo” que o *representamen* substitui (ZECCHETTO, 2005). Nas palavras de Peirce, “este signo está no lugar de algo: seu objeto”. (PEIRCE, 1978 apud ZECCHETTO, 2005, p. 59). O terceiro é o que o *representamen* produz na mente de uma pessoa, é a articulação entre o significado e seu significante. “Um signo é um *representamen* que tem um interpretante mental”. (PEIRCE, 1978 apud ZECCHETTO, 2005, p. 58). O interpretante é o resultado da relação tríade entre um objeto, sua representação e o modo como é apreendido mentalmente, que é sempre outro signo, que por sua vez, agrega algo ao objeto do primeiro. Por isso, no modelo triádico, a semiose é infinita.

Eco observou que a significação surgiria dos mecanismos de percepção e não seria resultado da relação analógica com o objeto representado. Na visão do autor, os signos icônicos não têm as propriedades do objeto representado, eles reproduzem algumas condições da percepção a partir dos códigos perceptíveis e pela seleção de estímulos que favorecem a construção de uma estrutura perceptiva. Baseada nos códigos da experiência adquirida, esta estrutura possui a mesma significação da experiência real denotada pelo signo icônico. Assim, Eco defende que se o signo icônico tem propriedades em comum com alguma coisa, não será com o objeto,

⁹ Segundo Peirce, toda realidade pode ser compreendida a partir de três categorias denominadas por ele de primeiridade, secundidade e terceiridade. A primeiridade é tudo o que tem possibilidade de ser, real ou imaginário. É um pano de fundo, uma noção geral das coisas, abrange tudo o que pode ser pensado ou dito, de modo bem simples, pode ser comparado a uma ideia vaga. O *representamen*, enquanto ponto de partida da semiose, remete à primeiridade. A secundidade consiste nos fenômenos existentes, o possível realizado, aquilo que fazia parte do “pano de fundo” da primeiridade e que se concretizou. A secundidade seria a ideia vaga que foi suscitada pela realidade. O objeto, o elemento representado, remete à secundidade. A terceiridade é formada por leis que regem o funcionamento dos fenômenos, pelas normas que os convencionam realizando a interconexão lógica entre a primeiridade e a secundidade. Trata-se de uma categoria geral que dá validade lógica e ordena o real. O interpretante, enquanto pensamento interpretador produzido pelo estímulo do *representamen* corresponde à terceiridade. Peirce ainda dividiu o signo em mais categorias, levando em conta sua tripla relação: consigo mesmo (que resultou nas categorias de quali-signo, sin-signo e legi-signo), com o objeto ao qual faz referência (categorias de ícone, índice e símbolo) e com o interpretante (rema, dicente e argumento) (ZECCHETTO, 2005).

mas com o modelo perceptivo do objeto. Entretanto, essa abordagem não foi aceita, na época, por seu psicologismo. Eco definiu um modelo perceptivo do objeto que estava bem próximo do que seria considerado um modelo mental. Vinte anos mais tarde essa questão foi retomada no *Tratado do Signo Visual* (ECO, 1970 apud MEUNIER; PERAYA, 2008).

Saussure não dedicou tanto tempo à sua teoria do signo, mas fez outras importantes contribuições, como a distinção conceitual entre sincronia e diacronia. O estudo sincrônico e diacrônico da língua observa a relação que se estabelece com o tempo. A análise diacrônica descreve a evolução histórica de um idioma ao longo do tempo, enquanto o estudo sincrônico analisa o estado particular de um idioma em determinado período. Assim, Saussure postula que o valor dos signos deve ser considerado em função do tempo, deve-se observar sua organização e uso pelos falantes num dado momento (sincronia) e também a evolução de sua estrutura ao longo dos anos (diacronia).

Embora o modelo da linguística saussureana, sobretudo o modelo do código, tenha favorecido o desenvolvimento das primeiras pesquisas semiológicas, iniciadas com *Elementos de Semiologia*, de Roland Barthes, posteriormente, este autor inverte o pressuposto de Saussure e propõe que a linguística não é uma parte da ciência geral dos signos, a semiologia é que constitui uma parte da linguística, pois, a linguagem verbal seria a mais ampla e complexa das linguagens humanas e atravessaria todos os sistemas de significação (todos os outros sistemas semiológicos se mesclam com a linguagem verbal, a exemplo de gestos, objetos, imagens...). Assim, a semiologia passa a ser uma translinguística, uma parte da linguística que dá conta das grandes unidades significantes do discurso (MEUNIER; PERAYA, 2008).

Esse modelo e seus principais conceitos foram generalizados para modos de expressão extralinguísticos: linguagem da moda, retórica da imagem, linguagem cinematográfica, histórias em quadrinhos, objetos e arquitetura, espaço e distâncias interpessoais, gestos, mímicas e posturas [...]. Entretanto, a diversidade e a especificidade dessas linguagens exigiriam algumas adaptações conceituais do modelo, bem como a introdução de conceitos não linguísticos mais operacionais. (MEUNIER; PERAYA, 2008, p. 41).

Também formado por um significado e um significante, o signo semiológico difere do modelo linguístico no aspecto da substância¹⁰, porque os códigos, as línguas semiológicas, oferecem uma grande variedade de significantes a exemplo de sons, ruídos, desenhos, cores, movimentos, ângulos de visão e objetos, cada um deles com um aspecto material, uma

¹⁰ Para Barthes, a substância, em nível epistemológico, abarca o conjunto de fenômenos que não podem ser descritos sem a utilização de premissas extralinguísticas. (BARTHES apud MEUNIER; PERAYA, 2008).

substância comunicante própria que dificilmente pode ser reduzida à substância do signo linguístico (MEUNIER; PERAYA, 2008). No caso dos signos visuais, estes são analógicos, não podem ser considerados totalmente arbitrários. A semiologia descobriu, diante da multiplicidade de linguagens e signos, que alguns não poderiam ser considerados arbitrários. Existem sistemas que, inclusive, são formados por uma combinação de signos arbitrários e analógicos, como é o caso do cinema, constituído por imagens (fotogramas), movimento, ruído, música e linguagem verbal. Também é o caso das histórias em quadrinhos compostas por imagens (desenhos) e linguagem verbal. Desse ponto de vista, o papel da semiologia seria, entre outros atributos, o de estudar a natureza dessa analogia, apontar as diferenças entre signos analógicos e arbitrários, as relações existentes entre eles e sua eventual complementaridade no processo de significação (ibidem).

A diferença entre signos arbitrários e analógicos está relacionada à tricotomia clássica proposta por Peirce: o índice, o ícone e o símbolo. Peirce define o índice como “um signo que se refere ao objeto que denota em virtude de ser realmente afetado por esse objeto” (PEIRCE, 1978 apud MEUNIER; PERAYA, 2008, p. 46). O índice possui uma relação de contiguidade com o objeto denotado. Tal relação indicial é chamada “motivação metonímica”, pois o índice faz parte do próprio fenômeno. São exemplos a fumaça e o fogo, o punho levantado e a ameaça etc. Assim, quando avistamos a fumaça, interpretamos como um sinal da existência do fogo. Trata-se de fenômenos portadores de significação que são interpretados a partir de experiências que nos ensinaram a lê-los como indicadores reais (GREIMAS apud MEUNIER; PERAYA, 2008). Embora apresentem uma continuidade existencial com o que denotam, os índices possuem uma parte de convenção, uma vez que aquilo que representam está inserido num sistema de experiências vividas (MEUNIER; PERAYA, 2008).

O ícone, ou o signo icônico, é para Peirce “um signo que se refere ao objeto que denota simplesmente em virtude das características que lhe são próprias” (PEIRCE, 1978 apud MEUNIER; PERAYA, 2008, p. 46). O ícone representa algumas características do objeto real, bem como algumas relações entre seus elementos. A relação icônica é denominada “motivação metafórica”. O ícone compreende uma categoria abrangente que abarca desde a imagem pura, uma fotografia, por exemplo, até os desenhos, os gráficos, os diagramas, os organogramas etc. (ibidem).

Para Peirce, o símbolo é “um signo que se constitui em signo simples ou principalmente pelo fato de ser usado ou compreendido como tal” (PEIRCE, 1978 apud MEUNIER; PERAYA,

2008, p. 47). O símbolo apresentado por Peirce corresponde ao signo saussureano, baseado numa relação exclusivamente convencional. Portanto, a relação simbólica é não motivada ou arbitrária. No entanto, é válido destacar que:

[...] na perspectiva de Peirce, não é a ausência ou a presença absoluta de similitude ou de contiguidade, nem a estrita oposição entre motivação e arbitrário que justifica a diferença entre as três classes fundamentais de signos, mas sim o predomínio de um desses fatores sobre os outros. As três relações – indicial, icônica e simbólica – podem se manifestar em graus distintos num mesmo signo. (MEUNIER; PERAYA, 2008, p. 47).

Voltando ao signo linguístico, Meunier e Peraya (2008) observam que se trata de um signo digital, por ser constituído por um sistema diferencial de oposições minimais e binárias. Por exemplo, no nível da forma de expressão, a oposição fonológica entre os fonemas /c/ e /f/ permite distinguir as unidades linguísticas “cala” e “fala”. Desse modo, a presença – ou a ausência – de um traço característico modela o signo, torna-o uma unidade linguística única. Os autores ressaltam que o signo linguístico equivale ao símbolo, na terminologia de Peirce, e ao signo digital na terminologia de Bateson e Watzlawick. O ícone de modo geral, e a imagem em particular, constituem signos analógicos porque mantêm relações de homologia e isomorfismo com o objeto denotado. A comunicação não verbal possui um caráter essencialmente analógico.

Por fim, digital e analógico diferenciam-se ainda pelo tipo de processo cognitivo que induzem. Sobre esse processo, Bougnoux destacou a noção de corte semiológico que distingue os símbolos dos ícones e dos índices. Seria esta a fragmentação do mundo da semiose.

[...] em sua evolução, foi preciso que a civilização humana se afastasse dos contatos primitivos para aprender a abstração, a combinatória simbólica e os números. O polo simbólico caracteriza-se pelo distanciamento, pela circulação perfeita, mas é um polo “frio”: a mensagem verbal, ou digital, é abstrata, portanto, mais móvel, mais impessoal, e mesmo inumana. Essa abstração culmina nos enunciados científicos, capazes de se distanciar de sua fonte [...]. Inversamente, a camada indicial designa a conaturalidade através da qual os signos atraem e nos afetam: eles implicam relações físicas e energéticas, combates estéticos [...]. O índice é o polo fusional dos contatos, das expressões emotivas, das impressões e da metonímia. (BOUGNOUX, 1991 apud MEUNIER; PERAYA, 2008, p. 53).

Percebe-se que a complexidade das linguagens semiológicas se concretiza através da multiplicidade de códigos que intervêm no interior de uma mesma mensagem e de uma mesma linguagem. As histórias em quadrinhos, por exemplo, são constituídas por um

entrelaçamento entre linguagem verbal, imagem e narrativa, formando uma linguagem scripto-visual¹¹.

De modo geral, percebe-se que a semiologia adotou o código como seu único objeto, e com o intuito de formalizá-lo, separou-o do emissor e do receptor. Dessa maneira, o código foi analisado como uma entidade abstrata, pois seu uso no ato da comunicação foi ignorado. Colocar o código num lugar central no processo de comunicação resultou num modelo que forneceu uma representação reduzida desse processo (MEUNIER; PERAYA, 2008).

Linguistas pós-saussureanos definiram a semiologia da comunicação destacando uma diferença elementar entre o que para eles seria a verdadeira comunicação, correspondendo ao campo da semiologia, e a significação veiculada por qualquer objeto social. Tal distinção separou os signos nas categorias de signos comunicativos e expressivos, a fim de garantir um objeto homogêneo para a semiologia, assim como fez Saussure na área da linguística. Eco define os signos comunicativos como sendo emitidos intencionalmente e produzidos como instrumentos artificiais, enquanto os signos expressivos seriam emitidos espontaneamente, sem intenção de comunicar e revelariam uma disposição de consciência. Assim, a distinção entre comunicação e significação teve como critério principal a intencionalidade do ato de comunicação. Para esses linguistas, “a verdadeira comunicação é feita a partir de signos convencionais produzidos voluntariamente pelo emissor para ser reconhecido como tal pelo destinatário” (MEUNIER; PERAYA, 2008, p. 32). Devido a esse critério de delimitação do campo semiológico, o emissor passou a ter uma posição privilegiada, pois sua intenção de comunicação foi apontada como critério decisivo da comunicação. Entretanto, no campo da semiologia saussureana, cuja questão essencial foi descobrir a natureza dos códigos, o locutor foi excluído da análise.

A semiologia da significação proposta por Barthes não limitou seu campo de exploração semiológica às significações intencionais. Para o autor, a semiologia tem como objeto de estudo todo sistema de signos, sejam estes imagens, sons, gestos, entre outros, que constituem ao menos sistemas de significação.

[...] tiene como objeto todo sistema de signos cualquiera fuera su sustancia: las imágenes, los gestos, los sonidos melódicos, los objetos y los complejos de sustancias que se encuentran em los ritos, los protocolos o los

¹¹ Adaptação nossa do termo genérico “audio-scripto-visual” proposto por Cloutier para abarcar a heterogeneidade das substâncias significantes presentes na maioria dos sistemas semiológicos (MEUNIER & PERAYA, 2008).

espectáculos que constituyen si no verdaderos “lenguajes”, por lo menos sistemas de significación¹². (BARTHES, 1974 apud ZECHETTO, 2005, p. 101).

Barthes também mostrou o implícito nas significações. A semiologia da significação buscou analisar os sistemas de signos como produtos de uma determinada classe social. Assim, essa abordagem tentou articular o universo dos signos e das significações com a realidade social, mostrando como a extralinguagem se insere nos sistemas semióticos. No entanto, a semiologia da significação, assim como a da comunicação, está situada no âmbito delimitado da língua, do código e do enunciado. Os sujeitos comunicantes são ignorados, ou analisados sob a forma de um emissor e um receptor, que garantem o processo de codificação e decodificação da mensagem. Desse ponto de vista, os modelos do código (linguístico e semiológico) correspondem à concepção linear da comunicação já vista no modelo comunicativo da teoria da informação (MEUNIER; PERAYA, 2008). Sobre esse caráter redutor do modelo, Baudrillard observa que:

Essa estrutura (emissor, mensagem, receptor) pretende ser objetiva e científica, uma vez que segue a regra do método de decompor seu objeto em elementos simples. [...] Essa construção “científica” cria um *modelo de simulação* da comunicação que exclui a reciprocidade, o antagonismo dos interlocutores ou a ambivalência do seu diálogo. O que realmente circula é a informação, o conteúdo de sentido supostamente legível e unívoco. É a instância do código que garante tal univocidade e as posições de codificador e decodificador. A fórmula apresenta uma coerência formal que lhe permite um único esquema *possível* de comunicação. (BAUDRILLARD, 1972 apud MEUNIER; PERAYA, 2008, p. 33-34).

Não levar em consideração que a fonte e o destinatário sejam pessoas que estabelecem uma relação psicossocial e contribuem para a construção – para a coprodução – do sentido e da mensagem é uma das principais limitações do modelo do código. O modelo não observa a natureza profunda da significação e das representações humanas, cuja origem está na experiência sensível e socioafetiva, assim como na intenção de cada sujeito comunicante (MEUNIER; PERAYA, 2008).

2.1.3 O modelo semiodiscursivo

O modelo semiodiscursivo ou semiótico-textual não está mais limitado ao processo codificação-descodificação como único ou principal instrumento para interpretar questões

¹² “[...] tem como objeto todo sistema de signos seja qual for sua substância: as imagens, os gestos, os sons melódicos, os objetos e os complexos de substâncias que se encontram nos ritos, os protocolos ou os espetáculos que constituem se não verdadeiras ‘linguagens’, pelo menos sistemas de significação”. (tradução nossa).

relacionadas à produção e ao reconhecimento do ato de linguagem (FERREIRA, 2010). A nova abordagem ressalta que interpretar uma mensagem formulada com base num determinado código e descodificada a partir dos códigos dos destinatários constitui uma simplificação terminológica que pode levar ao erro. Na realidade, os destinatários não recebem simples mensagens reconhecíveis, mas conjuntos textuais; os destinatários não interpretam as mensagens a partir de códigos reconhecidos como tal, mas a partir de conjuntos de práticas textuais; aos destinatários não chega somente uma mensagem, mas sim muitas, seja em sentido sincrônico ou em sentido diacrônico (WOLF, 2003).

No modelo semio-informacional, a relação entre codificação e descodificação estava em primeiro plano, e a interpretação das mensagens através dos códigos era o elemento mais destacado do processo comunicativo. Disso resultou que as diferenças entre os papéis de emissor e de receptor não eram suficientemente levadas em consideração. Por sua vez, o modelo semiodiscursivo supera tal limitação considerando que na troca comunicativa não são as mensagens que são veiculadas, o que realmente acontece é uma relação comunicativa que se constrói em torno de conjuntos de práticas textuais. Wolf (2003) observa que não se trata somente de uma mudança na terminologia, mas trata-se também de uma transformação conceitual que permite abarcar um aspecto fundamental da comunicação de massa: a assimetria dos papéis de emissor e de receptor. É desta assimetria que derivam as especificidades das competências comunicativas de emissores e receptores e a articulação diferenciada dos critérios de pertinência e de significação dos textos.

No âmbito das comunicações de massa o que chega aos destinatários não são apenas mensagens, mas conjuntos de práticas textuais, ou seja, a cultura em geral pode ser representada como um conjunto de textos e, também, como um sistema de regras que determinam a criação de novas produções textuais (FERREIRA, 2010). Do ponto de vista do analista, a cultura é vista como um mecanismo que gera um conjunto de textos e tais textos são vistos como realização da cultura (LOTMAN; USPENSKIJ, 1973 apud WOLF, 2003). A cultura pode também ser considerada enquanto sistemas entrelaçados de signos interpretáveis (GEERTZ, 1989 apud FERREIRA, 2010).

Como consequência dessa nova forma de visualizar a troca comunicativa com base na noção de conjuntos de práticas textuais, percebe-se que a interpretação não está limitada ao conhecimento de códigos puros, ela está atrelada a uma aptidão dos destinatários que, por sua vez, baseiam-se nos textos ou sistemas de signos “consumidos” em experiências anteriores.

Essa mudança de paradigma evidencia que tanto o reconhecimento quanto a produção de textos são lugares de diálogo intertextual, nos quais novos textos são construídos a partir de fragmentos, ideias, formas de outros textos anteriores (FERREIRA, 2010). Como afirma Wolf (2003, p. 128):

Na comunicação de massa, a orientação para o texto já consumido ou já produzido é, portanto, um critério comunicativo forte, vinculativo; isso conduz, principalmente para os destinatários, a uma competência interpretativa em que a referência aos precedentes e o confronto intertextual apresentam uma elevada viscosidade.

A abordagem semiodiscursiva encerra a concepção linear de comunicação ao levar em consideração um desnível constante existente entre a produção e o reconhecimento discursivo. O destinatário modelo ou leitor modelo é construído pelo texto numa tentativa de apreender o destinatário empírico, no entanto, o desnível entre os destinatários modelo e empírico não será jamais nivelado num processo comunicativo (FERREIRA, 2010). Essa assimetria dos papéis comunicativos configura, nas estratégias textuais, os elementos que dizem respeito aos destinatários, ao seu trabalho interpretativo, aos conhecimentos que os emissores possuem sobre eles. O emissor busca antecipar a compreensão do destinatário, escolhendo a forma da mensagem que seja aceitável para esse, desse modo, a codificação é influenciada pelas condições da descodificação (WOLF, 2003).

Nesse contexto, o destinatário não é mais visto enquanto um depósito da transmissão de signos, como foi visto nas perspectivas dos modelos anteriores. Agora o destinatário está em constante transformação e suas ações, escolhas e ideias geram reflexos na produção discursiva (FERREIRA, 2010). No contexto dessa nova perspectiva em relação ao destinatário, alguns autores buscaram substituir a noção de destinatário ou receptor pela de coenunciador.

Se admitimos que o discurso é interativo, que ele mobiliza dois parceiros, torna-se difícil nomear “destinatário” o interlocutor, pois, assim, a impressão é a de que a enunciação caminha em sentido único, que ela é apenas a expressão do pensamento de um locutor que se dirige a um destinatário passivo. Por isso, acompanhando o linguista Antoine Culioli, não falaremos mais de “destinatário”, mas de coenunciador. (MAINGUENEAU, 1998 apud MEUNIER; PERAYA, 2008, p. 108).

Alguns autores discordam dessa substituição, argumentando que a enunciação não seria tão interativa de modo que seja possível abandonar a ideia de que ela tem um ponto de partida com o emissor e se dirige a um destinatário que em princípio deve escutar. Entretanto, esses autores não deixam de reconhecer que o conceito de coenunciação é interessante se for considerado relativo e comparativo, se for avaliado o envolvimento do destinatário na

construção do sentido, sendo esta construção mais importante quando, além do conteúdo explícito veiculado pelo enunciado, manifestar um conjunto não analisado de implicações possíveis (MEUNIER; PERAYA, 2008).

Tais implicações ou efeitos possíveis constituem uma noção central na abordagem semiodiscursiva, pois esse modelo considera que produção e reconhecimento discursivo são elaborados num diálogo intertextual, assim a construção de um texto dialoga com os “ecos” de textos anteriores. Para a nova abordagem, a perspectiva diacrônica do consumo desses textos ganha relevância na produção e no reconhecimento de uma troca comunicativa. Agora a noção de recepção não está associada a simples ideia de “depósito” da transmissão de mensagens, a recepção agora é um lugar muito mais amplo que abriga desníveis e efeitos possíveis. Quando os aspectos socioculturais passam a ser visualizados no processo comunicativo, o receptor se afasta da condição de ouvinte passivo. Consequentemente, o estudo do signo e da análise do discurso passa a buscar um melhor conhecimento da recepção (FERREIRA, 2010).

Uma corrente para a qual o discurso não é somente um objeto semiótico deve ter como objetivo “conectar discursos, interações e contextos sociais”, para tanto o discurso deve sempre estar ligado a outros contextos, só assim é possível entender sua dinâmica (WOLF, 1993 apud FERREIRA, 2010, p. 53). Essa interação com outros discursos e contextos sociais adquire importância para a análise do discurso a partir do reconhecimento citado anteriormente da relação cultura-meios de comunicação. Antes disso, a análise do discurso estava centrada nos aspectos imanentes da mensagem. Nessa fase, não dialogava com outros estudos e, consequentemente, não agregava as contribuições de outros domínios do conhecimento (FERREIRA, 2003).

Essa fase de isolamento da análise do discurso é superada ao mesmo tempo em que ocorrem as mudanças citadas anteriormente nos estudos mais amplos sobre os meios de comunicação. A questão dos efeitos passa a ser vista através de uma perspectiva mais abrangente, passando de uma abordagem dos efeitos de natureza imediata, isolada e individual para outra que ressalta aspectos como a diacronia e o reposicionamento dos meios de comunicação no debate sobre a dinâmica cultural, entre outras. Ferreira (2010) afirma que a mudança de paradigma nos estudos sobre os meios de comunicação resultou de uma interdisciplinaridade entre os diversos domínios científicos. A formação da Análise do Discurso enquanto corrente de estudo também é marcada pela influência de outras disciplinas.

Segundo Van Dijk (1990), a Análise do Discurso é um campo interdisciplinar que surgiu a partir de algumas outras disciplinas de Humanidades e das Ciências Sociais, a exemplo da Linguística, dos Estudos Literários, da Semiótica, da Antropologia, da Sociologia e da Comunicação Oral. Para o autor, o desenvolvimento da atual Análise do Discurso aconteceu mais ou menos simultaneamente nestas disciplinas, no fim dos anos 60 e começo da década de 1970. Inicialmente estes desenvolvimentos ocorreram de forma autônoma e, com o passar do tempo, observou-se um aumento crescente da integração e das influências recíprocas entre as disciplinas supracitadas, da qual resultou uma nova disciplina dos estudos do discurso mais ou menos independente¹³.

Como afirma Ferreira (2003, p. 1), a Análise do Discurso é um “terreno de encontro de disciplinas”. No entanto, não foi sempre assim. O isolamento da fase imanentista da Análise do Discurso foi superado quando os estudos do discurso, em sua maioria, passam a se concentrar na recepção. O cerne da questão dos efeitos e da construção do sentido passa a situar-se na recepção em particular e na relação da ação constante dos meios de comunicação no contexto da dinâmica cultural, que sobre ela age e recebe igualmente sua influência. A partir dessa mudança, os estudos do discurso saem do isolamento da busca pelo sentido das mensagens midiáticas e passam a ser um lugar de encontro de diversas disciplinas que contribuem com a leitura do processo de significação veiculado pelo discurso midiático (FERREIRA, 2003).

Na fase semiodiscursiva, ocorre a separação entre os sujeitos discursivos. A assimetria dos papéis do enunciatador e do coenunciador passa a ser reconhecida através da noção do

¹³ Van Dijk (1990) também apresenta os antecedentes históricos da Análise do Discurso ressaltando sua origem multidisciplinar, mostrando como diferentes áreas de estudo e os trabalhos de alguns autores em particular contribuíram com o desenvolvimento dessa nova disciplina. O autor salienta as contribuições da retórica; do estruturalismo (sobretudo do estruturalismo francês, oriundo do formalismo russo que contava com importantes linguistas, a exemplo de Roman Jakobson); da linguística estruturalista de Saussure; do trabalho de Vladimir Propp sobre a morfologia dos contos populares russos (que anos mais tarde influenciaria o surgimento da análise sistemática do discurso narrativo). A semiótica abriu perspectivas para o estudo da narrativa literária, tanto no discurso como em filmes e histórias em quadrinhos; a sociolinguística e a etnografia da fala, em oposição à maior parte do trabalho estruturalista anterior sobre a narrativa, focalizaram os relatos orais, espontâneos e não levaram em conta os gêneros narrativos fixos ou escritos. Esse interesse pelas formas de discurso faladas, espontâneas, em contextos naturais, foi objeto de um amplo desenvolvimento na década de 1970, não somente na sociolinguística e na etnografia, mas também nas análises linguística e sociológica da conversação. Embora a linguística do texto, seguisse centrada nas estruturas da oração, crescia o reconhecimento de que uma descrição sistemática da linguagem deveria ser incorporada às formas do discurso. A psicologia cognitiva e a inteligência artificial também são mencionadas por Van Dijk, uma vez que estas disciplinas se interessaram em apresentar modelos da produção do discurso e da compreensão por parte dos usuários da linguagem. Este enfoque cognitivo se volta para as estruturas da memória e os processos implicados na interpretação, no armazenamento e na reintegração do discurso, no papel do conhecimento e das crenças neste processo de compreensão.

situacional. Para Charaudeau (2008), a significação discursiva é resultante de dois componentes, o linguístico (a língua, material verbal) e o situacional, este que opera um material psicossocial, abrange os comportamentos humanos e define os seres enquanto atores sociais e sujeitos comunicantes. Afirmar que a significação discursiva é uma “resultante” equivale a dizer que ela é uma força formada por componentes autônomos, em sua origem, e interdependentes em seu efeito, ou seja, não é possível chegar à construção da significação discursiva sem o estudo de um ou outro desses componentes.

Assim, Charaudeau (2008) define a análise do discurso, ou a nova análise do discurso, como ele a denomina, enquanto um processo que tenta relacionar a dimensão situacional e a dimensão linguística do discurso¹⁴. Um projeto global que intenta ligar os fatos da linguagem entre si segundo sua dimensão linguística, psicológica e sociológica, cujo objetivo é analisar a linguagem em ação, os efeitos produzidos por meio de seu uso, o sentido social construído.

Maingueneau (2011) apresenta três tipos de contextos que podem fornecer elementos importantes em análise do discurso. O ambiente físico da enunciação ou o contexto situacional, que torna possível a interpretação de unidades do discurso como “aquele lugar”, “eu”, “você”, “ele” etc. O contexto, ou seja, as sequências verbais anteriores ou posteriores à unidade a ser interpretada e que constituem um recurso que mobiliza a memória do leitor, colocando determinado fragmento em relação a um outro do mesmo texto; e os saberes anteriores ao contato com o discurso, ou seja, o conhecimento que o leitor desenvolve em suas vivências e que aciona durante o processo de interpretação. O autor observa que “A priori nunca há uma única interpretação possível para um enunciado e é preciso explicar quais os procedimentos do destinatário para chegar a mais provável, que será aquela que se deve preferir em tal ou qual contexto”. (MAINGUENEAU, 2011, p. 29).

Para além de tentar refazer os percursos elaborados pelo destinatário, buscar o sentido do discurso requer ainda conhecer o conjunto de imposições ou constrangimentos que regem sua construção, pois o discurso se exerce na intencionalidade de quem fala e organiza-se num espaço de limitações e de estratégias na interdependência entre os espaços interno e externo. Estes espaços estruturam-se em três níveis. Um deles é o situacional, nível externo que evidencia as limitações, determina a finalidade do ato comunicativo (estamos aqui para dizer

¹⁴ Charaudeau propõe um modelo integrador entre o linguístico e o situacional a partir do estudo do contrato de comunicação, no entanto, ele não avança nos seus estudos do discurso em materiais que vão além do verbal (FERREIRA, 2003).

o que?), a identidade dos parceiros (quem fala para quem?), o domínio do saber (o que legitima o que é dito?) e o dispositivo das circunstâncias materiais de espaço/tempo. O comunicacional consiste no nível da maneira ou modo de dizer (estamos aqui para comunicar de que modo?). Já o discursivo caracteriza o “como dizer” em função das condições psicossociais que o constrange, segundo o tipo de situação de troca (contrato). Assim, a Análise do Discurso investiga os comportamentos linguageiros possíveis e os efetivos, determinando as características do gênero a que pertencem os textos, as variantes do gênero e as estratégias particulares presentes nos textos e que representam o contrato de comunicação. Numa perspectiva atual, a Análise do Discurso pode ser vista enquanto uma interação entre um modo de enunciação e um lugar social ou lugar de fala (FERREIRA, 2003).

A breve retomada das fases e de alguns modelos das Teorias da Comunicação expostas neste capítulo foi feita com o intuito de entender melhor o desenvolvimento do campo e perceber em que momento e condições se formou a atual configuração entre as Teorias da Comunicação e a Análise do Discurso. A partir daí, foi possível situar a segunda no âmbito da primeira. No capítulo seguinte, serão apresentados alguns conceitos teórico-metodológicos básicos em Análise do Discurso que foram utilizados para desenvolver uma proposta de metodologia de análise para tiras em quadrinhos.

3. CONCEITOS BÁSICOS EM ANÁLISE DO DISCURSO

Este capítulo tem como objetivo apresentar alguns dos principais conceitos em análise do discurso utilizados como parte do instrumental necessário para realizar o estudo sobre as comunicações scripto-visuais presentes nas tiras em quadrinhos.

O primeiro conceito aqui apresentado é o de discurso. Este termo pode ser utilizado para expressar diferentes significados. Pode designar uma fala formal à qual é atribuída alguma relevância – “o presidente falou sobre a crise econômica em seu discurso” –, bem como pode indicar uma fala sem credibilidade – “nada disso vai acontecer, é só discurso para ganhar votos”. Pode também indicar um determinado uso da língua – o discurso socialista, o discurso religioso, o discurso científico – e, nessa acepção, seu uso é ambíguo, pois pode ser uma referência ao sistema que permite elaborar um conjunto de textos, quanto o próprio conjunto de textos produzidos. Assim, “o discurso burguês” pode remeter tanto ao conjunto de textos produzidos pelos burgueses, quanto ao sistema que torna possível a produção desses textos, identificados como textos burgueses. Percebe-se que ocorre um deslizamento constante do sistema de regras de produção dos enunciados para os enunciados efetivamente produzidos. Em Foucault, essa questão é resolvida quando o autor define discurso como “um conjunto de enunciados na medida em que eles provêm de uma mesma formação discursiva” (FOUCAULT, 1969 apud CHARAUDEAU; MAIGUENEAU, 2004, p. 169). Essa noção introduzida por Foucault designa conjuntos de enunciados produzidos a partir de um mesmo sistema de regras, historicamente determinadas (FOUCAULT, 1969 apud MAINGUENEAU, 1998).

Para Maingueneau (2011), a noção de discurso é produto de uma modificação no modo de conceber a linguagem. O autor afirma que tal modificação resulta da influência de diversas correntes das Ciências Humanas incluídas no âmbito da pragmática¹⁵, e esta constituiria de fato uma determinada maneira de apreender a comunicação verbal. O discurso é entendido enquanto a “atividade de sujeitos inscritos em contextos determinados” e, como supõe a articulação da linguagem a partir de parâmetros de ordem não linguística, não pode ser analisado através de uma abordagem puramente linguística (MAINGUENEAU, 1998).

¹⁵ Modo de apreensão da linguagem que se volta para o estudo das relações dos signos com seus utilizadores, seu emprego e seus efeitos, ou seja, trata da descrição do sentido de enunciados contextualizados (MAINGUENEAU, 1998).

O discurso pode ser caracterizado a partir de alguns de seus aspectos mais relevantes. A primeira característica aqui apresentada sobre o discurso é a de que ele está além da frase, constitui uma unidade transfrástica, porque mobiliza estruturas distintas da estrutura da frase. Nem todo discurso se concretiza em sequências de palavras de dimensões maiores que a frase. Uma interdição como “Proibido fotografar” não deixa de formar uma unidade de sentido completa, ainda que seja constituída por uma única frase. Enquanto unidades transfrásticas, os discursos estão submetidos a regras de organização de um grupo social, regras que orientam a construção de uma narrativa, de um diálogo, uma argumentação, entre outras (MAINGUENEAU, 2011). Tais regras se manifestam nos múltiplos gêneros de discurso e recaem sobre o plano do texto (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004).

Como falar é uma maneira de agir sobre o outro e não apenas uma representação do mundo, o discurso também é uma forma de ação. A problemática dos atos de linguagem, desenvolvida por Austin e posteriormente por Searle, difundiu a ideia de que toda enunciação constitui um ato – prometer, sugerir, afirmar, interrogar etc. – que pretende modificar uma situação. Esses atos se integram em discursos de um gênero determinado – um jornal impresso, uma sessão de terapia, um anúncio publicitário etc. – que visam produzir uma mudança nos destinatários. Importante lembrar que tais atividades verbais estão relacionadas também com atividades não verbais (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004), a exemplo da fotografia que ilustra a matéria do jornal, do gesto do paciente que comunica algo ao analista, da cena que é construída no anúncio publicitário, entre tantos outros possíveis exemplos.

O discurso é orientado porque é concebido a partir de uma perspectiva assumida pelo locutor e também porque se desenvolve no tempo, de modo linear. A construção de um discurso é feita em função de uma finalidade, e deve, supostamente, dirigir-se para algum lugar. No entanto, ele pode se desviar em sua trajetória, mudar de direção, voltar à direção inicial. A linearidade do discurso pode ser percebida através de algumas antecipações – “voltarei à questão”, “veremos que” – ou de retomadas – “eu quis dizer”, “deveria ter dito” –, expressões que demonstram o controle da fala pelo locutor. Esse controle pode acontecer de formas muito diferentes se o enunciado for produzido por um único enunciador que controla o discurso do início ao fim – caso de um enunciado monologal, como num livro – ou se existe a possibilidade de ser interrompido ou desviado a qualquer momento pelo interlocutor – caso de um diálogo. Nas situações de interação oral, por exemplo, as palavras frequentemente “escapam” e é preciso recuperá-las, torná-las mais claras, em função das reações do interlocutor (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004).

Mainueneau (2011, p. 53) define a atividade verbal como “uma inter-atividade entre dois parceiros, cuja marca nos enunciados encontra-se no binômio eu-você da troca verbal”. De fato, a manifestação mais evidente da interatividade é a interação oral, na qual os locutores organizam suas enunciações, enunciam em função da reação do outro e podem perceber o efeito de suas palavras sobre o parceiro na conversação. Entretanto, nem todo discurso envolve a conversação. Além dos enunciados escritos, existem tantas outras formas de oralidade que têm um aspecto menos interativo, como o caso de um palestrante ou de um locutor de rádio. Em casos assim, existiria a interatividade? Mainueneau (2011, p. 54) afirma que sim, através da noção de interatividade constitutiva:

Toda enunciação, mesmo produzida sem a presença de um destinatário, é, de fato, marcada por uma interatividade constitutiva (fala-se também de dialogismo), é uma troca, explícita ou implícita, com outros enunciadores, virtuais ou reais, e supõe sempre a presença de uma outra instância de enunciação à qual se dirige o enunciador e com relação à qual constrói seu próprio discurso.

Nessa perspectiva, percebe-se que a conversação não é considerada como o discurso por excelência, mas somente como uma das possíveis formas de manifestação, ainda que seja a mais importante da interatividade essencial do discurso. Quando se admite que o discurso é interativo e que ele mobiliza dois parceiros, torna-se inadequado nomear “destinatário” o interlocutor, pois isso causa a impressão de que a enunciação caminha em sentido único, que é a expressão das ideias de um locutor que se dirige a um destinatário passivo. Por isso, como foi mencionado no primeiro capítulo deste trabalho, Mainueneau (2011) sugere que não seja mais utilizado o termo “destinatário” e sim coenunciador. Utilizado no plural e sem hífen, o termo coenunciadores designará os dois parceiros do discurso.

Para Mainueneau (2011), o discurso não intervém num contexto, como se este fosse somente um cenário. Na verdade, não existe discurso que não seja contextualizado. Não se pode atribuir um sentido a um enunciado fora de seu contexto: um mesmo enunciado em dois lugares distintos corresponde a dois discursos distintos. É importante ressaltar que o discurso contribui para definir seu contexto e pode transformá-lo durante a enunciação. Dois coenunciadores podem conversar de igual para igual, e, depois de algum tempo, podem estabelecer novas relações entre si, por exemplo, um pode desempenhar a função de professor e o outro de educando.

O discurso não se constitui enquanto tal se não estiver relacionado a uma instância que, simultaneamente, seja fonte dos pontos de referência pessoais, temporais, espaciais e que

indique qual atitude adota em relação àquilo que diz e a seu interlocutor, em um processo conhecido como modalização. Assim, o sujeito pode assumir a responsabilidade pelo que é dito, pode variar seu grau de adesão atribuindo a responsabilidade a outra fonte, pode comentar sua própria fala e pode mostrar a seu interlocutor que apenas finge assumir o que diz – caso dos enunciados irônicos (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004).

Verón (2004) faz duas importantes observações: uma relacionada ao conceito de discurso, outra sobre a expressão “análise dos discursos”. O autor salienta que a noção de discurso, considerada em seu sentido amplo, não abarca apenas a matéria linguística, mas qualquer conjunto significante considerado como lugar de investimento de sentido, independentemente da matéria significante em questão. A segunda observação diz respeito ao emprego da expressão “análise dos discursos”, no plural. Verón argumenta que sua escolha serve para marcar uma diferença em relação àqueles que falam em “a análise do discurso”, porque, dessa maneira, o discurso é concebido como um sinônimo de “a língua”. O autor (2004, p. 61) argumenta que “o que é produzido, o que circula e o que produz efeitos dentro de uma sociedade são sempre discursos (evidentemente tipos de discurso, cujas classes devem ser identificadas e cuja economia de funcionamento deve ser descrita)”. Sobre a noção de discurso, afirma que este tem uma espessura espaciotemporal que lhe é própria e o define como uma colocação do sentido no espaço-tempo.

Como todo comportamento social, o discurso está submetido a normas. O princípio geral de cooperação diz respeito a toda interação verbal e supõe que cada parceiro aceita as regras, que são culturalmente variáveis, e espera que o outro as respeite. Não se trata de regras obrigatórias, mas de convenções, de acordos implícitos que devem ser respeitados pelos interlocutores. Grice (1960 apud MAINGUENEAU, 2011, p. 32) assim define o princípio de cooperação: “Que sua contribuição à conversação, no momento em que acontece, esteja de acordo com o que impõe o objetivo ou a orientação da troca verbal da qual você está participando”.

Dentre os princípios, o de pertinência estabelece que uma enunciação deve ser adequada ao máximo ao contexto em que acontece, deve interessar ao destinatário, deve fornecer-lhe informações que modifiquem a situação. O princípio da sinceridade se refere ao engajamento do enunciador no ato de fala que realiza, postula que falar é pretender ser sincero, é aderir ao que é dito e ter condições de garantir a verdade do que se diz. A lei da informatividade está relacionada ao conteúdo dos enunciados e estabelece que não se deve falar para não dizer

nada, os enunciados devem oferecer informações novas ao destinatário, entretanto, essa lei deve ser avaliada de acordo com a situação, algumas tautologias¹⁶, por exemplo, podem conduzir o destinatário a inferir subentendidos. Segundo a lei da exaustividade, considerando-se a situação, o enunciador deve oferecer a informação máxima, não deve esconder informações importantes, mas não deve haver também excesso de informação, pois, desse modo, a lei também seria transgredida. É importante observar que essa lei depende da pertinência, seu contexto deve ser avaliado. Por sua vez, a lei de modalidade prescreve clareza e economia nas formulações de enunciados. Maingueneau (2011) ressalta que as leis do discurso não são aplicadas somente no âmbito da conversação, elas são válidas para todos os discursos, mas são especificadas de acordo com os gêneros.

Ainda segundo esse autor, a noção de discurso também está relacionada às competências necessárias para a produção e interpretação de um enunciado. Para fazê-lo, é preciso ter a competência linguística, ou seja, dominar a língua em questão; também é necessário dispor de um repertório de conhecimentos sobre o mundo, a chamada competência enciclopédica, e saber lidar como convém com os múltiplos gêneros de discurso, a competência comunicativa. Não é possível estabelecer uma ordem para a manifestação das competências, elas interagem para produzir uma interpretação.

Uma característica essencial do discurso é a interdiscursividade, o universo de outros discursos no qual o discurso que está em análise adquire sentido. A interpretação de qualquer enunciado requer relacioná-lo a outros que circulam na sociedade. Quando um discurso é situado em um gênero – médico-científico, jornal impresso, revistas femininas, etc. –, é posto em relação ao conjunto ilimitado dos demais discursos que fazem parte do mesmo gênero. Verón (2004) observa que a noção de interdiscursividade é fundamental em todos os níveis do funcionamento do sistema produtivo do sentido. Tanto a produção quanto o reconhecimento, enquanto polos do sistema produtivo dos discursos, estão relacionados a redes de relações interdiscursivas. A interdiscursividade, também denominada intertextualidade constitutiva, conduz a análise para o questionamento de como os tipos particulares de discurso são construídos através de uma combinação de elementos de suas respectivas formações discursivas. Trata-se de relações intertextuais paradigmáticas. Simplificando essa ideia, a interdiscursividade remete à influência mútua que os discursos de um mesmo gênero exercem

¹⁶ Repetição da mesma ideia em termos diferentes.

uns sobre os outros, pois “não pode haver enunciado que de uma maneira ou de outra não reatualize outros” (FOUCAULT, 1972 apud FAIRCLOUGH, 2001, p 133).

É válido diferenciar aqui intertextualidade de interdiscursividade. Para Maingueneau (1998, p. 87), o termo intertextualidade remete tanto a “[...] uma propriedade constitutiva de todo texto, como ao conjunto das relações explícitas ou implícitas que um texto mantém com outros textos”. Fairclough (2001) distingue dois tipos de intertextualidade: a manifesta e a constitutiva. Por intertextualidade manifesta entende-se a presença explícita de outros textos no texto analisado. Os textos estão marcados ou sugeridos por traços na sua superfície. O autor define intertextualidade constitutiva como uma configuração de convenções discursivas que fazem parte da produção de um texto, dessa perspectiva o termo pode ser considerado como uma variante de interdiscursividade.

Também não se deve esquecer que um texto quase nunca é homogêneo, pode conter diversas vozes, diferentes tipos de signos associados, no mesmo texto, a exemplo dos signos linguísticos e icônicos. Esse aspecto do discurso é conhecido como heterogeneidade. Entre os fatores de heterogeneidade, Maingueneau (1998) atribui um papel privilegiado à presença de outros discursos num discurso. O autor descreve duas categorias de heterogeneidade: mostrada e constitutiva. A primeira corresponde a uma presença perceptível de um discurso ao longo do texto. Existiriam dois tipos dessa heterogeneidade: as formas não marcadas e as formas marcadas ou explícitas. As primeiras são identificáveis a partir de índices textuais diversos ou de traços da participação do coenunciador – através do discurso indireto livre, alusões etc. –, enquanto as outras formas podem estar presentes em um discurso direto ou indireto e são assinaladas no texto por aspas ou expressões que introduzam ideias e citações, indicando uma não coincidência entre o enunciador e o que ele diz. A heterogeneidade constitutiva acontece nos domínios do interdiscurso, mas não pode ser explicada apenas como uma inserção do discurso outro, mais que isso, demonstra que o discurso é constituído por meio de um debate com outros discursos.

Até aqui, foram mencionadas algumas vezes as palavras “enunciado” e “texto”, mas não foi feita sua devida distinção, tampouco foi abordada a noção de enunciação. Esta constitui, na visão de Maingueneau e Charaudeau (2004, p. 193),

[...] o pivô da relação entre a língua e o mundo: por um lado, permite representar fatos no enunciado, mas, por outro, constitui por si mesma um fato, um acontecimento único definido no tempo e no espaço.

Quando se fala em enunciação, geralmente, faz-se referência à definição proposta por Benveniste (1974 apud CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004, p. 193), que define a enunciação como a “colocação em funcionamento da língua por um ato individual de utilização”. O autor opõe essa noção a enunciado, assim, um enunciado se opõe à enunciação como o produto se opõe ao ato de produzir. Desse ponto de vista, o enunciado consiste na marca verbal da enunciação (MAINGUENEAU, 2011). Porém, é preciso reconhecer que o termo “enunciado” é utilizado de maneira polissêmica no contexto das ciências da linguagem, de modo que só adquire sentido de fato quando inserido no interior de algumas oposições. Segundo Charaudeau e Maingueneau (2004), as utilizações do termo se organizam em torno de dois eixos: em oposição à enunciação e como uma sequência verbal de extensão variável.

De uma perspectiva sintática, o enunciado se opõe à frase e é definido como a unidade elementar da comunicação verbal, uma sequência dotada de sentido e sintaticamente completa. Por outro lado, o enunciado também pode ser considerado uma sequência verbal que forma uma unidade de comunicação completa no âmbito de um determinado gênero de discurso. Para a linguística textual, enunciado se opõe a texto, o primeiro é entendido como um objeto material oral ou escrito, um objeto empírico, o segundo é visto enquanto um objeto abstrato, que deve ser pensado a partir de uma teoria.

No contexto da análise de discurso francófona, foi estabelecida uma oposição entre enunciado e discurso, assim, o enunciado seria uma sucessão de frases emitidas entre duas pausas na comunicação, enquanto o discurso é o enunciado considerado do ponto de vista do dispositivo discursivo que o gerou. Dessa maneira, “[...] olhar um texto sob a perspectiva de sua estruturação em língua, permite tomá-lo como um enunciado; um estudo linguístico das condições de produção desse texto possibilita considerá-lo um discurso”. (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004).

O termo “texto” também é empregado para indicar o enunciado como um todo, como constituindo uma totalidade coerente (MAINGUENEAU, 2011), entretanto, parece mais abrangente o modo como Verón (2004) define o termo. Para o autor, num plano empírico, o termo “texto” designa os objetos concretos que são tirados do fluxo da circulação de sentido e tomados como ponto de partida para produzir o conceito de discurso. Assim, um texto é um objeto heterogêneo, um “lugar de manifestação de uma pluralidade de ordens de determinação” (VERÓN, 2004, p. 71) que se presta a múltiplas leituras.

É preciso observar alguns pontos na definição de “enunciação” proposta por Benveniste. Ela privilegia o polo do enunciador, mas é preciso lembrar que a enunciação supõe uma coenunciação. A enunciação também não deve ser vista como a apropriação, por um indivíduo, do sistema da língua. O sujeito vivencia a enunciação através das diversas limitações dos gêneros de discurso que circulam na sociedade. Além disso, o indivíduo produtor do enunciado não é necessariamente a instância responsável pela enunciação. Essa percepção motivou Ducrot (1984 apud MAINGUENEAU, 1998, p. 53) a definir enunciação enquanto o “acontecimento constituído pela aparição de um enunciado”, independentemente de quem seja seu autor. No âmbito da análise do discurso, uma definição estritamente linguística da enunciação, como a de Benveniste, não é suficiente. De modo mais preciso, as questões ligadas à enunciação ocorrem em dois níveis que interagem entre si: o nível local, das modalidades, que permite confrontar diversos posicionamentos ou caracterizar gêneros de discurso, e o nível global, em que é definido o contexto onde se desenvolve o discurso e no qual fala-se em cena de enunciação, situação de comunicação, gênero de discurso etc. (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004).

A enunciação ocorre em um espaço instituído, definido pelo gênero de discurso, mas é preciso lembrar que o discurso instaura seu próprio espaço de enunciação. Assim, a cena de enunciação remete a uma representação que o discurso faz de sua própria situação de enunciação. Maingueneau (2011) explica que o leitor é interpelado por três cenas distintas: a cena englobante, a cena genérica e a cenografia. A cena englobante corresponde ao tipo de discurso a que pertence um texto, indica qual é a cena mais ampla – política, religiosa, literária, publicitária etc. – em que é preciso que o leitor se situe para interpretá-lo. A cena genérica é definida pelos gêneros de discurso particulares, pois cada gênero implica uma cena específica, além de papéis para seus parceiros, circunstâncias, sobretudo um modo de inscrição no espaço e no tempo, um suporte material, um modo de circulação, uma finalidade, etc. Essas duas cenas formam o que Maingueneau (2011) denomina “quadro cênico”. Esse define o espaço estável no interior do qual o enunciado adquire sentido.

Por sua vez, a cenografia é instituída pelo próprio discurso, ela não é imposta pelo tipo ou gênero de discurso.

A cenografia é ao mesmo tempo a fonte do discurso e aquilo que ele engendra; ela legitima um enunciado que, por sua vez, deve legitimá-la, estabelecendo que essa cenografia onde nasce a fala é precisamente a cenografia exigida para enunciar como convém. (MAINGUENEAU, 2011, p. 87-88)

A cenografia implica uma figura de enunciador e uma correlativa de coenunciador, uma cronografia (momento) e uma topografia (lugar) das quais o discurso pode surgir. Uma cenografia pode também apoiar-se em cenas de fala, chamadas por Maingueneau de cenas validadas. Estas correspondem a cenas instaladas na memória coletiva – caso da família feliz e reunida em torno da mesa em propagandas de alimentos. A cena validada constitui um tipo de estereótipo descontextualizado à disposição para reinvestimentos em outros textos.

No território da enunciação, o *ethos* contribui para a legitimação do enunciado. Na retórica antiga, o termo era associado à imagem que o orador transmitia, implicitamente, de si mesmo, através do modo de falar, dos gestos, das entonações. Retomado por Maingueneau (2004), o termo passou a designar o modo como o enunciador atesta a legitimidade do que é dito. O *ethos* se apoia em uma dupla figura: por um lado, a de um enunciador que se atribui uma posição institucional e marca sua relação a um saber para legitimar o que diz, e, por outro lado, compreende o conjunto das características físicas e psíquicas relacionadas pelas representações coletivas ao enunciador. A figura deste é construída pelo leitor a partir de indícios textuais, desse modo, o leitor atribui um caráter e uma corporalidade ao enunciador, cujo grau de precisão varia de acordo com os textos.

De forma direta, a noção de *ethos* pode ser compreendida enquanto a revelação da personalidade do enunciador, por meio da enunciação. Para Maingueneau (2011, p. 98), “O universo de sentido propiciado pelo discurso impõe-se tanto pelo *ethos* como pelas “ideias” que ele transmite; na realidade, essas ideias se apresentam por intermédio de uma maneira de dizer que remete a uma maneira de ser”. O autor denomina “paradoxo constitutivo” o processo feito pelo enunciador de legitimar sua maneira de dizer através de seu próprio enunciado. A noção de *ethos* é válida para qualquer discurso, inclusive o escrito, pois todo o texto é sustentado por uma voz que deve passar credibilidade em relação ao que é dito.

Outra noção importante no território da análise do discurso é o termo “dêitico”: a palavra designa um tipo de referência para uma expressão, “aquela em que o referente é indicado por meio da própria enunciação dessa expressão”. (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004, p. 147). Assim, os dêiticos consistem em expressões que remetem a um referente cuja identificação só pode ser feita através da situação dos interlocutores no momento em que falam. Os dêiticos são indicadores que permitem a caracterização do sujeito em seu próprio discurso. Assim, o dêitico se opõe à anáfora com base na localização do referente, se ele está no texto, há uma relação anafórica, se ele se encontra na situação de comunicação imediata,

há uma referência dêitica. Outra diferença é o fato de a anáfora remeter a um referente que provavelmente já é conhecido do interlocutor, enquanto o dêitico introduz um referente novo no discurso analisado.

Conhecer a noção de contrato também é necessário para observar as relações estabelecidas entre os participantes de uma enunciação. O conceito é utilizado para ressaltar que tais participantes devem aceitar um certo número de princípios que tornam possível a troca comunicativa, e um certo número de regras que a orientam. Isso implica no conhecimento que cada um tem de seus direitos e deveres, bem como dos direitos e deveres pertencentes ao outro. Para Charaudeau (1983 apud MAINGUENEAU, 1998, p. 36), “A noção de contrato pressupõe que os indivíduos pertencentes a um mesmo corpo de práticas sociais sejam susceptíveis de estarem de acordo sobre as representações languageiras dessas práticas sociais”. Assim, a cada gênero de discurso está associado um contrato específico. O autor afirma que o contrato de comunicação possui duas dimensões: situacional e comunicacional. A primeira dimensão corresponde a um contrato de troca que consiste em buscar respostas para perguntas como: estamos aqui para dizer o quê? De que maneira? Por que desempenhar esse papel? Essa dimensão está relacionada às identidades sociais. A segunda está associada a um contrato de fala que controla os comportamentos discursivos aguardados, de acordo com a natureza do contrato.

Entender o sistema da produção de sentido é um dos principais objetivos da análise de discurso e, para concretizar esse intuito, o conceito de condições de produção/reconhecimento é fundamental. Verón (2004) explica que o sistema produtivo de sentido é formado por dois polos: produção e reconhecimento. Aquele que se propõe a realizar a análise do discurso pode se interessar tanto pelas condições de produção de um determinado discurso, quanto pelas leituras provenientes do discurso, ou seja, seus efeitos. No primeiro caso, o analista se interessa pela gramática de produção, no segundo, por uma ou várias gramáticas de reconhecimento. Este termo é admitido no plural, pois, uma vez que um texto é o lugar de convergência de vários sistemas de delimitações, ele sempre permitirá uma diversidade de leituras.

Entende-se por gramática o modelo de um processo de produção discursiva. Uma gramática, seja de produção, seja de reconhecimento, nunca é exaustiva, porque é possível construir tantas gramáticas quanto houver maneiras de abordar o texto. É importante lembrar que ler um texto em relação à sua gramática de produção e ler o mesmo texto em relação à sua (ou

suas) gramática(s) de reconhecimento proporciona experiências distintas. Em cada uma delas, o analista estará observando os textos a partir de redes interdiscursivas diferentes.

O olhar do analista pode deter-se em uma gramática de produção ou em uma (ou algumas) gramática(s) de reconhecimento, neste caso, diz-se que o interesse está voltado para um processo de circulação. Tal processo consiste na diferença entre a produção e os efeitos dos discursos. Numa superfície discursiva, existem marcas que podem ser interpretadas ora como traços das operações de produção, ora como traços que revelam as leituras possíveis do discurso no reconhecimento. Mas não há traços da circulação, esta pode ser definida como a defasagem, num dado momento, entre as condições de produção do discurso e a leitura feita na recepção. A definição de Verón (2004, p. 52) não deixa dúvidas de que, para ser considerado como condição de produção, o aspecto observado deve ser um elemento constitutivo do discurso.

Para que algo seja designado como condição de produção de um discurso ou de um tipo de discurso, é preciso que tenha deixado rastros no discurso. Em outras palavras, é preciso mostrar que, se mudam os valores das variáveis postuladas como condições de produção, o discurso também muda.

Toda análise do discurso implica um certo dispositivo que o autor define como um “fragmento de tecido semiótico “arrancado” do fluxo da produção social de sentido”. (VERÓN, 2004, p. 73). O fluxo também pode ser denominado semiose, termo que Verón tomou emprestado dos estudos de Peirce, e que designa a rede interdiscursiva da produção social de sentido. Para Peirce, a semiose é ternária, social, infinita e histórica. Seu caráter ternário é justamente o que a diferencia dos modelos de dois termos da semiose (a exemplo do signo como entidade psíquica de duas faces, de Saussure), pois o resultado da relação triádica representamen-objeto-interpretante é sempre outro signo, que sempre agrega algo ao objeto do primeiro, constituindo assim um processo de semiose que é infinito. Essa natureza ternária da semiose é refletida numa rede interdiscursiva, pois, na análise de um determinado discurso há três conjuntos discursivos que intervêm no processo: o conjunto de partida, os discursos que fazem parte das condições de produção e os discursos que definem o processo de reconhecimento do primeiro conjunto.

Verón (2004) observa que fazer análise dos discursos é descrever operações, é buscar marcas que formam a superfície textual e que podem ser interpretadas como vestígios de operações discursivas que remetem às condições de produção ou aos efeitos de sentido desse discurso. De modo semelhante à circulação, as operações não são visíveis na superfície textual, é

preciso reconstruí-las a partir das marcas encontradas na superfície. Nesse processo, é importante lembrar que não se faz distinção entre níveis de complexidade das marcas encontradas: os termos que compõem as relações podem ser de qualquer nível de complexidade, seja um artigo, um pronome, uma imagem. Um mesmo tipo de marca, em contextos discursivos diferentes, pode indicar operações diferentes. No caso dos discursos sociais formados por várias matérias significantes (discurso escrito e imagem, por exemplo) o operador pode estar numa marca não linguística, além das imagens, pode estar em aspectos da espacialidade do texto.

Para a construção da metodologia, os conceitos básicos de análise do discurso aqui apresentados serão articulados com o entendimento do que são HQs, quais seus principais gêneros e recursos de expressividade, observados a partir dos estudos de Eisner, McCloud e Ramos, e com aspectos das possíveis relações entre texto e imagem, analisados com base nos estudos de Barthes. Um modelo para leitura de imagens proposto por Santaella vai orientar a análise das tiras, sendo adaptado, quando necessário, para que a análise do discurso seja a linha de estudo a partir da qual será desenvolvido o exercício de análise das tiras da série *Quase Nada*.

4. EM BUSCA DE UMA METODOLOGIA PARA QUADRINHOS

Este capítulo tem como objetivo construir um método de análise que leve em consideração as características peculiares das histórias em quadrinhos (HQs), a construção do sentido a partir da relação texto-imagem e uma análise – articulada com os conceitos de condições de produção e reconhecimento – das relações sintáticas, semânticas e pragmáticas presentes nos quadrinhos.

O primeiro passo aqui será buscar uma definição para os quadrinhos, a fim de evitar a dificuldade de diferenciar sua variedade de gêneros. O excesso de nomes existentes no universo dos quadrinhos pode dificultar uma compreensão do que estes são e até mesmo atrapalhar a leitura de seus diferentes gêneros. Tira, tira cômica, tira em quadrinhos, tirinha, charge, *cartum*: estes são alguns exemplos de nomes atribuídos a uma narrativa de humor, para se ter uma ideia da pluralidade de nomenclaturas. Ramos (2012) afirma que esse excesso de nomes é consequência de um desconhecimento das características das HQs e de seus diferentes gêneros. Sem saber do que realmente se trata, um termo provisório é escolhido sem que para isso haja um critério consistente. Por isso, conhecer as características de cada gênero colabora para uma leitura mais rica e crítica dos quadrinhos. No entanto, antes da discussão sobre a diversidade de gêneros em HQs, há outro ponto relevante: a necessidade de entender em que elas consistem.

Para Eisner (2001), a função fundamental da arte dos quadrinhos – inscrita em tiras, revistas ou álbuns, que são edições mais semelhantes a livros – é comunicar ideias e/ou histórias por meio de palavras e figuras, o que envolve o movimento de certas imagens, tais como pessoas e objetos, no espaço. Para que esses eventos sejam representados ou encapsulados no fluxo da narrativa, eles devem ser decompostos em segmentos sequenciados. Estes segmentos são denominados por Eisner “quadrinhos”. Para o autor, quadrinhos constituem uma arte sequencial. McCloud (1995) ressalta que o termo se refere ao meio em si e não a um objeto específico, como um gibi ou uma tira publicada num jornal. Este autor também utiliza o termo “arte sequencial”, mas expande esse conceito, enfatizando a separação entre forma e conteúdo, o que resulta na seguinte definição: “Imagens pictóricas e outras justapostas em sequência deliberada destinadas a transmitir informações e/ou a produzir uma resposta no espectador” (MCLOUD, 1995, p. 9). Interessante notar que a definição de McCloud dialoga com a noção de interatividade constitutiva proposta por Maingueneau (2011) ao afirmar que os quadrinhos são destinados à transmissão de informações e à produção de uma resposta no

leitor. Ambas as atividades demonstram que também nos quadrinhos o enunciador leva em consideração a existência de outra instância de enunciação à qual ele se dirige e com relação à qual constrói seu discurso.

Também merece atenção o uso da palavra “pictóricas”. De modo geral, entende-se que a imagem pictórica é produzida por ordenação de pigmentos sobre algum suporte, empregando técnicas de fotografia, desenho, pintura, entre outras (IMAGEM, 2013). No entanto, Wölfflin (1996, apud LANDIM, 2009) apresenta uma distinção para as formas linear e pictórica nas artes visuais. Para o autor, o linear é a arte do desenho por excelência, caracterizado pela rigidez de suas formas, que se dá pelo controle exercido pelas linhas. O pictórico seria melhor representado pela pintura, onde as tintas podem se mesclar e tocar umas às outras. Sem o controle exercido pelas linhas, o pictórico seria a arte do movimento. O tratamento das luzes e sombras também seria diferenciado em cada um dos estilos, no linear, elas estão subordinadas ao contorno, têm limites bem definidos, no pictórico, luzes e sombras se mesclam ao conteúdo das formas, sendo mais irregulares e difusas. Outro aspecto importante para diferenciar os dois estilos é a nitidez dos objetos representados. Os contornos do estilo linear garantem que todos os objetos numa determinada cena se mostrem nítidos ao olhar. Na imagem pictórica, por sua vez, quando o foco do olhar está no primeiro plano, os objetos no fundo perdem a nitidez, e se mesclam em borrões coloridos. Nos quadrinhos, nos quais tudo é desenhado, espera-se que todos os objetos representados tenham um grau satisfatório de nitidez, suficiente para serem reconhecidos. Os dois estilos, linear e pictórico, podem ser utilizados em várias formas de representação, sendo assim, nem todo desenho é linear e nem toda pintura é obrigatoriamente pictórica.

De volta ao exercício da busca por uma definição, Ramos (2012) aponta a existência de alguns gêneros dos quadrinhos e, para fazê-lo, adota o conceito de gênero proposto por Bakhtin (2000 apud RAMOS, 2012, p. 16): “São tipos relativamente estáveis de enunciado usados numa situação comunicativa para intermediar o processo de interação”. Dando continuidade à caracterização dos quadrinhos, Ramos (2012, p. 17) afirma que “Quadrinhos são quadrinhos. E, como tais, gozam de uma linguagem autônoma, que usa mecanismos próprios para representar os elementos narrativos”. Com tal asserção, o autor diferencia quadrinhos de literatura, pois, em sua opinião, classificar quadrinhos como literatura seria uma forma de utilizar rótulos socialmente aceitos ou academicamente mais prestigiados como argumento para justificar os quadrinhos, vistos durante muito tempo de maneira pejorativa, inclusive no meio universitário. Por isso, o autor define os quadrinhos enquanto uma

linguagem autônoma, mas não deixa de reconhecer a existência de pontos em comum com a literatura e outras linguagens.

Barbieri (1998 apud RAMOS, 2012) defende que as várias formas de linguagem não estariam separadas, mas, sim, interconectadas. O autor explica seu ponto de vista com uma metáfora. Para ele, a linguagem seria como um grande ecossistema, cheio de pequenos nichos distintos uns dos outros, que ele denominou “ambientes”. Cada ambiente teria características próprias, o que garantiria sua autonomia em relação aos demais, mas isso não significa que eles não podem compartilhar características comuns. Para Barbieri, os quadrinhos dialogam com recursos da ilustração, da caricatura, da pintura, da fotografia, da música, da poesia, do teatro e do cinema.

Ramos (2012) apresenta algumas importantes características dos quadrinhos, entre elas, o fato de o espaço da ação estar contido no interior de um quadrinho; o tempo da narrativa que avança por meio da comparação entre o quadrinho anterior e o seguinte ou que é condensado numa única cena. O autor ainda ressalta que não se pode deixar de lado os aspectos sociointeracionais de cada texto. “Quem produz a obra tem uma intenção ao escrevê-la. O leitor, ao entrar em contato com o texto, cria uma expectativa de leitura, que não pode ser ignorada”. (RAMOS, 2012, p. 19). Acrescenta-se aqui que o leitor, além de criar uma expectativa em relação ao que lê, traz para a leitura suas vivências e seu repertório cultural.

Em seus estudos sobre a área, Ramos (2012) observou algumas tendências que ajudam a definir os quadrinhos. Identificou que, nas histórias, predomina a sequência ou tipo textual narrativo; a narrativa pode ocorrer em um ou mais quadrinhos, o que é determinado pelo formato do gênero; as histórias podem ter personagens fixos ou não; o rótulo, o formato, o suporte e o veículo de publicação constituem elementos que agregam informações ao leitor, orientando a percepção do gênero em questão; diferentes gêneros utilizam a linguagem dos quadrinhos. A partir desse estudo o autor definiu histórias em quadrinhos como um grande rótulo, um hipergênero, que agregaria outros gêneros, cada qual com suas peculiaridades. O termo “hipergênero” é empregado por Maingueneau para designar um rótulo que orientaria a formatação textual de vários gêneros que compartilhariam diversos elementos (MAINGUENEAU, 2004, 2005, 2006 apud RAMOS, 2012).

Ramos (2012) apresenta as características de alguns dos principais gêneros dos quadrinhos, a exemplo da charge (texto de humor que aborda algum fato ou tema relacionado ao noticiário, recriando o fato de forma ficcional, estabelecendo com a notícia uma relação intertextual); do

cartum (texto de humor muito semelhante à charge, mas que se diferencia por não estar vinculado a um fato do noticiário); da tira cômica (segundo o autor, este é o gênero que predomina nos jornais brasileiros e também nos da maioria dos países e consiste numa narrativa ligada ao humor que apresenta um desfecho inesperado, um híbrido de piada e quadrinhos); tiras seriadas (também chamadas de tiras de aventuras, estão centradas numa história narrada em partes, cada tira traz um capítulo diário interligado a uma trama maior) e tira cômica seriada (semelhante à tira cômica, apresenta desfecho inesperado, leva ao efeito de humor, mas é produzida em capítulos).

O autor argumenta que a diversidade de gêneros está relacionada a uma série de fatores, a exemplo da intenção do autor, da forma como a história é rotulada pela editora que a publica, o nome com o qual o gênero foi popularizado e que o tornou mais conhecido junto ao público e da maneira como a trama será recebida pelo leitor. Ramos (2012) aponta a existência de um maior interesse em rotular os gêneros pela temática da história: super-heróis, terror, faroeste, ficção científica, humor, mangá, erótica, literatura em quadrinhos (adaptações de obras literárias), jornalismo em quadrinhos (reportagens feitas na forma de quadrinhos).

Existe ainda um novo gênero de tiras em consolidação em alguns jornais e blogs brasileiros, o qual Ramos (2010) denominou “tiras livres”. O autor se baseia no aumento de ocorrências de exemplos dessas tiras em jornais para afirmar o surgimento do que pode ser considerado um novo gênero, identificando ainda suas características principais: o não uso do humor como piada, a liberdade temática, ausência de personagens e situações fixas e a experimentação gráfica. Em relação aos demais gêneros, mantêm o formato, ainda que algumas produções utilizem um tamanho equivalente ao dobro de uma tira. Entende-se por tira uma história ou fragmento de história em quadrinhos, geralmente apresentado numa única faixa horizontal, com um ou mais quadros, para ser publicada em jornais e revistas. Uma tira pode conter uma história curta e completa ou pode ser um capítulo de uma tira seriada (CRUZ, 1993).

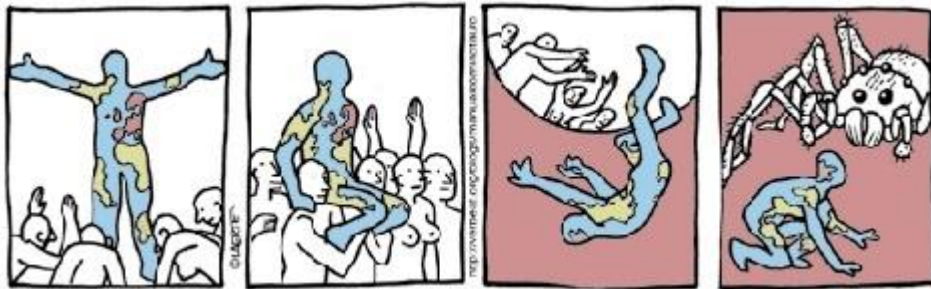
Costuma-se atribuir aos norte-americanos os créditos pela consolidação das tiras. Teriam sido eles os realizadores das experiências que resultaram no formato que conhecemos atualmente. O modelo padrão (tamanho e o formato horizontal) foi pautado por interesses comerciais, assim autores poderiam produzir uma mesma história e vendê-la para mais de um jornal. Formaram-se empresas, os *syndicates*, para distribuir as tiras, inicialmente nos Estados Unidos, depois em outros países, inclusive no Brasil. Três gêneros (tira cômica, tira de aventuras e tira cômica seriada) predominaram na produção de tiras nos EUA e nos países sul-

americanos, com uma notável preferência pelas tiras cômicas, a ponto de o senso comum enxergar as tiras como produções de natureza exclusivamente humorística. Portanto, sair desse modo de produção significaria, de algum modo, quebrar esse acordo textual implicitamente estabelecido com o leitor (RAMOS, 2010).

4.1 – AS TIRAS LIVRES

No entanto, segundo Ramos (2010) alguns autores brasileiros estariam rompendo com essa tradição herdada do século XX, criando tiras diferentes dos gêneros conhecidos até então. O primeiro autor a se destacar nesse novo modo de produção teria sido Laerte, com a série *Piratas do Tietê*, publicada no jornal *Folha de São Paulo*. Por anos, nessa série, Laerte produziu tiras baseadas no humor e no uso de personagens regulares, entretanto, a partir do ano de 2006, seu trabalho começou a passar por uma transição. Os personagens regulares foram deixados de lado, depois sugeriram as mudanças temáticas, as tiras passaram a abordar assuntos mais introspectivos, boa parte deles levando o leitor a uma interpretação aberta do que os textos dos quadrinhos traziam.

Figura 1 – Tira da série *Piratas do Tietê*, publicada no jornal *Folha de São Paulo*



Autor: Laerte

O cartunista explicou que a mudança no seu modo de produção aconteceu depois da perda de um de seus filhos num acidente de carro, no ano de 2006. Depois desse fato, passou a não ver mais o humor da mesma maneira.

Passei a ver e pensar as coisas de outro jeito, uma série de procedimentos começou a perder o sentido ou ganhar outros. Muito do que consistia a natureza das minhas tiras era um tipo de prestação de contas, como se eu estivesse fazendo para algum juiz, era um modo extenuante de trabalhar. Passei a não achar mais graça no tipo de humor que fazia, não me

identificava mais com aquele modo de fazer, então resolvi deixar de lado os personagens¹⁷.

Após essas mudanças, dois outros jornais que publicavam as tiras de Laerte – *Zero Hora*, do Rio Grande do Sul, e *A Tribuna*, do Espírito Santo – cancelaram a série. Os cancelamentos indicam dois aspectos. Um diz sobre a tendência de as tiras serem vistas como estritamente cômicas, no Brasil, como se apenas esse gênero fosse possível, enquanto o segundo aspecto é consequência dessa visão: a inovação instaurada por Laerte feriu o pacto implícito estabelecido entre autor e leitor. Este não encontrou mais nas tiras as piadas que estava habituado a ler. Laerte criou um processo de instabilidade num gênero até então estável, a tira cômica. Mesmo com o estranhamento dos leitores de outros jornais, a *Folha de São Paulo* manteve a série e a liberdade concedida a Laerte.

O novo modo de produção das tiras inspirou o trabalho dos irmãos Fábio Moon e Gabriel Bá, que estrearam a série *Quase Nada* no mesmo jornal paulistano no qual é publicada a série *Piratas do Tietê*. Em entrevista publicada (ANEXO A) no jornal no dia em que a série estreou, em 14 de setembro de 2008, Moon assume a influência exercida pelo novo modo de produção de Laerte. “Gostamos de todas as tiras do Laerte, incluindo as atuais, que estão menos fáceis, mas são geniais”, disse. “Essa liberdade que tem na ‘Folha’, de poder fazer tiras assim, que não sejam piadas, nos estimulou a tentar.” Assim como as novas tiras de Laerte, a série *Quase Nada* não se baseia no humor, além disso, apresenta outros dois diferenciais em relação às demais tiras publicadas no jornal: o primeiro é temático, pois na tira são priorizados assuntos ligados a relacionamentos cotidianos, já o segundo é o uso de um formato maior, equivalente ao de duas tiras, como pode ser visto abaixo.

Figura 2 – Tira da série *Quase Nada*

¹⁷ Informações encontradas no Blog dos Quadrinhos: http://blogdosquadrinhos2.blog.uol.com.br/arch2007-08-01_2007-08-31.html#2007_08-29_17_12_22-128224777-27.



Autores: Gabriel Bá e Fábio Moon

Além de Laerte, Gabriel Bá e Fábio Moon, Ramos (2010) também inclui no gênero em consolidação a série *Ensaio sobre a bobeira*, do escritor e ator Lourenço Mutarelli, e o trabalho do quadrinista Marcelo Quintanilla. Ambos estrearam tiras no ano de 2010, no caderno de cultura do jornal *O Estado de São Paulo*. Na internet, também foram registrados casos de experimentação no processo de criação de tiras, em que se destacam os trabalhos divulgados por Rafael Sica em seu blog¹⁸, com histórias que apresentam um visível experimentalismo, tanto gráfico quanto temático.

O termo “tira livre” provém da pesquisa de Martignone e Prunes (2008 apud RAMOS, 2010) sobre tiras publicadas na Argentina. Os autores utilizaram a expressão para se referir ao trabalho do desenhista Miguel Repiso – que assina como Rep em suas tiras publicadas diariamente no jornal *Página/12*, de Buenos Aires. Rep começou a ocupar o espaço na segunda metade da década de 1980, com *Mocosos*, série de humor que tinha crianças como protagonistas. Na década seguinte, trocou os personagens, criou e passou a focar o personagem Gaspar, um ex-revolucionário que precisa se adaptar à vida capitalista para sustentar a família. Depois, o desenhista mudou mais uma vez o espaço e passou a criar situações cômicas, ora com personagens já conhecidos, ora sem personagens fixos. Essa liberdade na forma de conduzir a série foi chamada de “tira livre” por Martignone e Prunes.

Entretanto, Ramos (2010) observa que apesar de sua liberdade de criação, as tiras de Rep mantêm o humor e desfecho inesperado, base das tiras cômicas. A liberdade seria a de manter

¹⁸ Endereço do blog: <http://rafaelsica.zip.net/>.

ou não personagens fixos. Para o autor, o termo “tira livre” é mais apropriado para se referir aos trabalhos dos autores brasileiros mencionados anteriormente. Nesses casos, haveria de fato uma liberdade nos temas e na abordagem, algo que torna essas criações singulares. Essa liberdade seria também compartilhada com o leitor, que pode fazer uma interpretação pessoal sobre o que leu, pois muitas dessas tiras apresentam um final aberto.

É importante ressaltar que Ramos (2010) reconhece que outros autores já produziram tiras sem humor, com temas mais sérios e reflexivos e que provavelmente os jornais brasileiros devem ter publicado exemplos assim em décadas anteriores, mas isso acontecia de forma pontual. O autor também afirma estar ciente de que cunhar um nome e identificar as principais marcas de produção é apenas um começo para entender as tiras livres.

4.2 RECURSOS DE EXPRESSIVIDADE NOS QUADRINHOS

A linguagem dos quadrinhos possui uma série de recursos para representar a fala, o pensamento, o espaço e o tempo. Conhecer os elementos característicos e entender como eles podem participar da construção do sentido na tira em quadrinhos é necessário para realizar a análise proposta neste trabalho. Balões, legenda, letreiramento, onomatopeias, hiatos, planos e ângulos de visão: esses são alguns dos principais recursos de expressão dos quadrinhos.

Existem diferentes definições para o termo “balão”, embora apresentem semelhanças no conteúdo. Algumas definições o relacionam apenas com a fala no discurso direto. Uma definição mais abrangente apresenta o balão enquanto um recurso gráfico que é uma forma de representação da fala ou do pensamento, geralmente indicado por um signo de contorno, a linha que envolve o balão. Através desse recurso, seria possível recriar uma situação de interação conversacional, um monólogo – entendido aqui enquanto representação do pensamento do personagem por meio de palavras – ou um solilóquio – situação em que o personagem fala em voz alta, tendo a si mesmo como interlocutor. (RAMOS, 2012).

Para Fresnault-Deruelle (1972 apud RAMOS, 2012), os balões dão originalidade e contribuem para tornar as histórias em quadrinhos um gênero específico. Embora tenha sido popularizada no universo dos quadrinhos, essa técnica de representação da fala não foi criada por ele. Os maias teriam feito experimentos de colocar a ponta de algo semelhante a um colchete na direção da boca do ser representado. No fim do século XIX, ganhou força o recurso de um balão apontando na direção da pessoa desenhada. Nos anos seguintes, o recurso

assumiu o formato conhecido atualmente e tornou-se o modo visual de o personagem se apresentar em primeira pessoa, uma adaptação do conteúdo indicado por travessões e aspas nos textos literários e jornalísticos.

Para Acevedo (1990 apud RAMOS 2012) o balão é formado por dois elementos: o continente (corpo e apêndice) e o conteúdo (linguagem escrita ou imagem). O formato do continente pode variar e cada uma de suas variações pode adquirir uma carga expressiva diferente. A chave para entender os diferentes sentidos está na linha que contorna o balão. A linha preta e contínua (reta ou curvilínea) do balão é considerada o modelo mais neutro, é o que serve de referência para os demais casos, isso porque ele simula a fala dita em tom de voz normal, por isso, é chamado balão de fala ou balão-fala. Tudo o que se distingue do balão de fala adquire um sentido diferente e particular, ganha outra expressividade.

Associado ao balão está o apêndice ¹⁹, uma extensão do primeiro que se projeta na direção do personagem, indicando quem é o emissor da fala ou pensamento. Fresnault-Deruelle (1972 apud RAMOS, 2012) argumenta que os apêndices fazem a intermediação entre as partes verbal e visual, ou seja, entre o balão e o personagem. O autor apresenta duas classificações para o recurso: o ordinário, que representa a fala, e o em forma de bolha, que indica o pensamento. Mas essa divisão não contempla o aspecto expressivo do apêndice que, assim como o contorno do balão, pode ter seu traçado modificado e adquirir sentidos contextualmente distintos. O apêndice pode acompanhar o contorno do balão ou apresentar caracterização própria.

A representação dos sons também pode ser feita através de onomatopeias, termos que expressam diversas situações sonoras nos quadrinhos. O recurso é utilizado a fim de que o leitor associe automaticamente o termo ao som que se pretende representar. Nos quadrinhos, o ruído é muito mais visual do que sonoro. Mas é importante reconhecer que as onomatopeias são sempre uma aproximação do som, estão mais para uma tentativa visual de reprodução do que para uma reprodução exata. Outro recurso presente na linguagem dos quadrinhos é a legenda, narração de alguém externo à ação, situação em que o narrador é onisciente e os verbos apresentam-se em terceira pessoa (EGUTI, 2001 apud RAMOS, 2012). Porém, o narrador-personagem também pode se apropriar do recurso. A legenda permite ainda a utilização do discurso indireto, embora isso seja pouco recorrente nos quadrinhos.

¹⁹ Alguns autores chamam o apêndice de “rabicho”, já a tradução da obra de Eisner apresenta um terceiro nome para o recurso: “rabinho”.

O conteúdo dos balões pode ser expresso por elementos verbais e visuais e se apoia bastante na representação da oralidade. Em relação ao tipo de letra, esta pode adquirir expressividades diferentes no contexto sugerido pelo texto. A palavra, ao mesmo tempo em que representa o som ou um conjunto de sons, pode adquirir outros significantes. Ramos (2012) defende que ocorre uma hibridização de signos verbais escritos e signos visuais. Estes apresentam signos de três ordens: icônica (representação de seres ou objetos reconhecíveis), plástica (a textura e a cor) e de contorno (a borda ou linha que envolve as imagens). É importante lembrar que letras são imagens estáticas que quando colocadas em sequência deliberada, uma ao lado da outra, se tornam palavras (McCLOUD, 1995). Eisner (2001) afirma que o letreiramento tratado graficamente e a serviço da história, funciona como uma extensão da imagem. O aspecto normalmente mecânico da tipografia pode se tornar um elemento de apoio envolvido na imagem. “As letras de um alfabeto escrito, quando executadas num estilo particular, contribuem para o sentido”. (EISNER, 2001, p. 14).

De modo semelhante ao balão de fala, existe um parâmetro para identificar os diferentes valores expressivos da letra. A letra de forma tradicional, escrita de modo linear, sem negrito, geralmente em cor preta, é a mais empregada nos quadrinhos, ela indica uma expressividade neutra, um tipo de “grau zero”, do qual outros irão derivar para gerar resultados expressivos diferentes. Assim, letras com tamanho menor remetem a uma fala sussurrada ou em tonalidade mais baixa. Por outro lado, o negrito pode sugerir tom de voz mais alto, uma fala mais emocional ou destacar determinado termo ou expressão. As possibilidades de variação são inúmeras, o importante é reconhecer que tipos de letra distintos produzem expressividades diferentes, variando de acordo com o contexto da história.

O conteúdo dos balões também representa uma forma de trabalhar as características dos personagens, nesse sentido, a escolha do vocabulário é um dos principais recursos. Como afirma Preti (1998 apud RAMOS 2012), o léxico é o reflexo mais perfeito das mudanças sociais. Foi através dele que o autor estudou a representação dos níveis de fala, ou seja, as diferentes possibilidades de uso da língua. Para Preti, a variedade de usos está relacionada a aspectos geográficos e socioculturais – idade, sexo, profissão, posição social, escolaridade, situação em que a fala é produzida etc. Dessa definição é possível perceber que o vocabulário dos quadrinhos ajuda a revelar o lugar de fala dos personagens e também do autor da história. Maingueneau (1998) apresenta a noção de lugar enquanto um termo que diz respeito à identidade dos parceiros do discurso. Flahault (1978 apud MAINGUENEAU, 1998) emprega o termo para designar de modo amplo os papéis instituídos no discurso, ressaltando que o

lugar de fala deve ser pensado como a relação de lugares. O autor argumenta que toda palavra emitida de um lugar convoca o interlocutor a um lugar correlativo. Assim, numa relação de lugares, ao mesmo tempo em que o enunciador marca o posicionamento que pretende ocupar ele confere um lugar ao coenunciador.

Ainda em relação às estratégias de representação da oralidade, é válido lembrar outra função dos balões: a de representar os turnos conversacionais. Em análise do discurso, o turno de fala é compreendido enquanto a contribuição de um locutor dada num certo momento da conversação, assim os turnos de fala de diferentes locutores se encadeiam segundo um sistema de alternância (MAINGUENEAU, 2004). A observação dos turnos de fala deve levar em consideração se eles se cruzam ou não, se há silêncios, se há equilíbrio entre as contribuições dos parceiros e a atitude do coenunciador que escuta (MAINGUENEAU, 1998). Na linguagem dos quadrinhos, a alternância entre balões indica troca de falante. A quantidade de palavras indica se o turno é simétrico (troca de fala proporcional entre os falantes) ou assimétrico (predomínio de uso da fala por um dos falantes). O conteúdo dos balões também pode indicar assaltos de turno (a invasão do ouvinte no turno do falante em momento inesperado para a transição da fala) e o silêncio, que pode ser representado através da ausência de balões, de balões sem fala ou com o uso de pontos (RAMOS, 2012).

Na conversação entre os personagens, também pode haver a representação do tópico, ou tema. Aqui este termo é utilizado com o sentido de unidade semântica de um texto, ou seja, a resposta encontrada para a pergunta intuitiva “do que isso fala?”. Qualquer que seja a extensão, um texto considerado coerente²⁰ deve construir uma representação e poder ser resumido (MAINGUENEAU, 1998). Segundo Ramos (2012), histórias maiores teriam mais tópicos, agrupados em supertópicos e divididos em temas menores ou subtópicos. Narrativas curtas, a exemplo das tiras cômicas, teriam uma estrutura tópica mais sintética.

No universo dos quadrinhos, a cena narrativa se desenvolve em cada quadro que compõe uma tira ou história. Cenário, personagens, fragmentos do espaço e do tempo são agrupados e encapsulados dentro de um conjunto de linhas, nas palavras de Vergueiro (2006 apud RAMOS, 2012, p. 90):

²⁰ Um texto considerado coerente deve estar relacionado a uma intenção global associada a seu gênero de discurso. Isso é o que permite ao coenunciador adotar um posicionamento adequado com relação a si mesmo diante do texto. A coerência passa pela identificação do tema do texto, no interior de determinado universo (fictício, histórico, acadêmico etc.). Trata-se de uma característica que não está contida no texto, ela é construída pelo coenunciador (MAINGUENEAU, 1998).

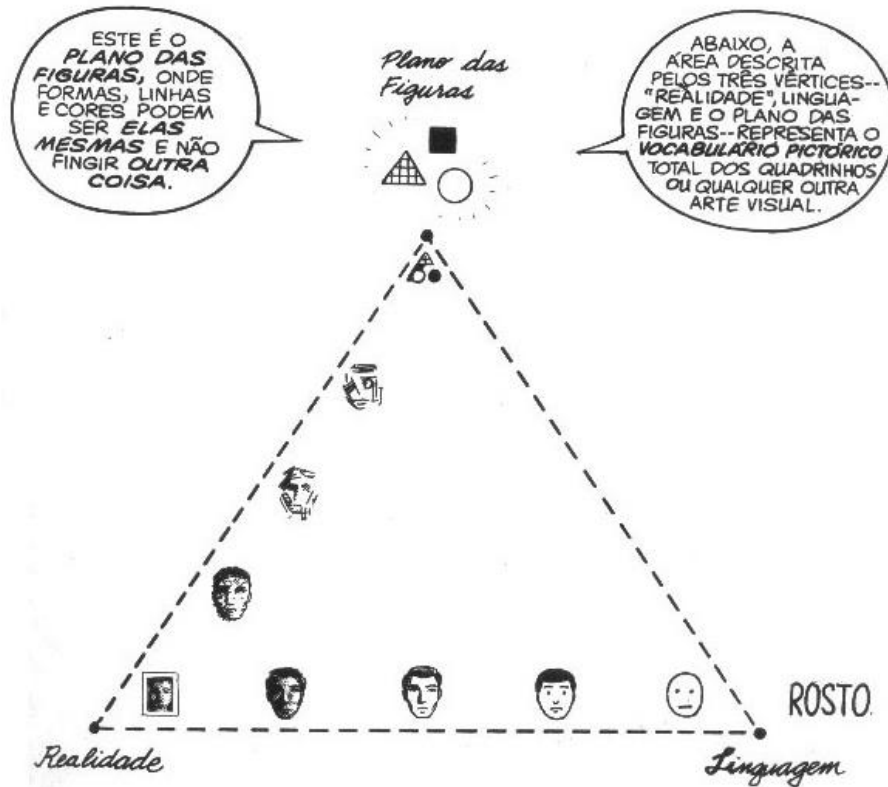
[...] o quadrinho ou vinheta constitui a representação, por meio de uma imagem fixa, de um instante específico ou de uma sequência interligada de instantes, que são essenciais para a compreensão de uma determinada ação ou acontecimento.

McCloud (1995) defende que o quadro é o ícone mais importante dos quadrinhos, ele age como uma espécie de indicador geral de que o tempo ou o espaço está sendo dividido. Assim, quando se aprende a ler quadrinhos, se aprende a perceber o tempo espacialmente, pois, nas HQs, tempo e espaço são uma única coisa. O olhar percorre a distância de poucos centímetros que separa uma vinheta da outra em segundos, entretanto, na representação de tempo, de quadro para quadro, podem se passar milhares de anos. Trata-se de uma estranha relação entre o tempo representado no quadro e o tempo percebido pelo leitor. Este tem a vaga sensação de que, movendo-se pelo espaço dos quadrinhos, os olhos também estão se movendo pelo tempo. Existem quatro recursos através dos quais o tempo pode ser controlado nas HQs: o conteúdo dos quadros, a quantidade de quadros, a conclusão entre eles e seu formato. Nesse universo, passado e futuro são visíveis, o agora é onde os olhos do leitor estão concentrados, enquanto passado e futuro são cenas circunvizinhas. Durante a leitura, a direção do olhar está condicionada a seguir da esquerda para direita, de cima para baixo, essa direção muda apenas quando é necessário reler ou analisar passagens.

Sobre a ação da narrativa, Ramos (2012) afirma que esta é conduzida por intermédio dos personagens. Nos quadrinhos, parte dos elementos da ação é transmitida pelo rosto e pelo movimento dos seres desenhados. Além das expressões da face, elementos externos ao rosto podem participar do processo de transmissão do estado emocional dos personagens. É o caso dos sinais gráficos, que do ponto de vista de Acevedo (1990 apud RAMOS, 2012) são formas de destacar as expressões, para dar-lhes determinada precisão. Assim, por exemplo, num quadrinho, gotas podem expressar tristeza ou choro, em outro podem indicar desespero, preocupação ou ainda esforço físico excessivo. Entretanto, autores como Eco, Vergueiro e Santos (apud RAMOS, 2012) juntam o conceito de sinal gráfico ao de metáfora visual, que seria, nesse sentido, uma maneira de expressar ideias ou sentimentos através de imagens. Para Santos, a metáfora visual ocorre quando a imagem se associa a um conceito diferente de seu significado original. Mas a distinção feita por Acevedo é interessante em um aspecto, pois permite perceber a existência de diferentes graus de metáforas visuais, algumas mais icônicas (corações indicando amor ou paixão, por exemplo) e outras menos (traços quebrados acima da cabeça de um personagem indicando que ele está com raiva).

Em relação ao estilo do desenho, McCloud (1995) propõe um diagrama piramidal que situa toda manifestação icônica.

Figura 3 – Diagrama proposto por McCloud para analisar manifestações icônicas



Autor: Scott McCloud

Observando a localização do desenho em relação aos três vértices da pirâmide – plano das figuras, realidade e linguagem –, é possível perceber os valores do artista em relação à arte. O artista que situa seu desenho próximo à esquerda inferior privilegia o senso de beleza da natureza e, por se tratar de uma representação mais próxima da realidade externa, oferece algo para o leitor ver. O que situa seu desenho mais próximo ao topo opta pela beleza das formas, da arte. Por sua vez, o artista cujos desenhos estão mais próximos da direita privilegia ideias, ou seja, prefere oferecer conceitos ao leitor. O autor destaca que, num desenho realista, o leitor encontra uma representação do mundo externo. No caso do cartum, que consiste num desenho mais simples, há a característica da universalidade. Quanto mais cartunizado é um rosto, mais pessoas ele pode descrever. Assim, diante de um rosto cartunizado, de algum modo, o leitor vê a si mesmo, pois o *cartum* troca a experiência do mundo físico pela ideia da forma, colocando-se no mundo dos conceitos, no mundo interno do leitor. Segundo o autor, isso também ocorre porque os humanos tendem a ser uma espécie centrada em si mesma. Nas

palavras de McCloud (1995, p. 33), “Nós vemos a nós mesmos em tudo. Atribuimos identidade e emoção onde não existe nada. E transformamos o mundo à nossa imagem”. Os quadrinhos possibilitam ainda a percepção de uma série de elementos espaciais, tais como distância, proporção, volume, planos e ângulos. Em geral, a referência para observar estes elementos é o corpo do ser representado. Ramos (2012) cita os ângulos²¹, ponto a partir do qual a cena é observada, e planos de visão²² possíveis nos quadrinhos. Os planos geram uma discussão sobre a influência do cinema sobre os quadrinhos e vice-versa. Eco (1993 apud RAMOS, 2012) afirma que os planos utilizados nos quadrinhos teriam sido importados dos longas-metragens. Cirne (1975 apud RAMOS, 2012) relativiza a informação, argumentando que os primeiros planos teriam surgido paralelamente aos primeiros quadrinhos, no século XIX. Contudo, o autor admite que a influência entre cinema e quadrinhos é uma via de mão dupla, o que ele chamou de interferência semiológica entre as duas linguagens.

Nos quadrinhos, a passagem de um quadro para o outro ocorre por meio de um processo mental conhecido como conclusão. Este é um tipo de agente de mudança, tempo e movimento que requer a colaboração consciente e voluntária do público. O espaço existente entre os quadros é conhecido como sarjeta²³, local em que a imaginação do leitor capta duas imagens distintas e as transforma em uma única ideia. As vinhetas das histórias fragmentam o tempo e o espaço, criando um ritmo recortado de momentos dissociados. A conclusão permite que o leitor “costure” esses momentos e conclua mentalmente uma realidade contínua e unificada. Assim,

Cada ação registrada no papel pelo desenhista é auxiliada e apoiada por um cúmplice silencioso. Um cúmplice imparcial do crime conhecido como leitor! [...] A conclusão deliberada e voluntária do leitor é o método básico pro quadrinho simular o tempo e o movimento. (MCCLLOUD, 1995, p.68-69).

Para McCloud, existem seis possibilidades de conclusão: de momento para momento; de ação para ação; de tema para tema; de cena para cena; de aspecto para aspecto e *non sequitur* (corte que não oferece uma sequência aparentemente lógica entre os quadros). No mundo ocidental, o autor observa que a tendência é que a transição ocorra de ação para ação, de tema para tema

²¹ Ângulos de visão utilizados nas histórias em quadrinhos: de visão médio, de visão superior (também chamado de *plongé* ou picado) e de visão inferior (*contra-plongé* ou contrapicado).

²² São eles: plano geral ou panorâmico; plano total ou de conjunto; plano americano; plano médio ou aproximado; primeiro plano; plano de detalhe, pormenor ou *close-up*; plano em perspectiva.

²³ Fresnault-Deruelle chama o espaço entre os quadrinhos de “hiato”.

e de cena para cena. A predominância desses três tipos ocorre porque eles mostram a história acontecendo de forma eficiente, o que é uma característica importante, considerando que as histórias são séries de eventos interligados. No Japão, chama a atenção o fato de os criadores usarem com frequência a mudança de aspecto para aspecto, que enfatiza menos a passagem do tempo. Essa diferença seria consequência da cultura oriental, que possui obras de arte mais cíclicas, que divagam mais, ao contrário da cultura ocidental, mais orientada para a objetividade.

Apresentados alguns dos mais importantes recursos de expressividade dos quadrinhos, a metodologia busca a partir daqui demonstrar como a análise do discurso dá conta das matérias significantes verbais e não verbais existentes nas mensagens midiáticas.

4.3 IMAGENS, PALAVRAS E ANÁLISE DO DISCURSO

O termo “imagem” é ambíguo e polissêmico, podendo ser aplicado inclusive a realidades não necessariamente visuais. Santaella (2012) define a imagem como um duplo, uma reprodução das características reconhecíveis de algo visível. Esse caráter duplo se faz presente tanto nas imagens naturais quanto nas artificiais, criadas por agentes humanos. Essas costumam ser definidas como um artefato bidimensional (como um desenho ou pintura) ou tridimensional (uma escultura, por exemplo), tendo aparência similar a algo que está fora delas e que, de alguma maneira, elas tornam reconhecível devido às relações de semelhança que mantêm com o que representam.

Observando o território da visualidade, a autora descreve três domínios principais da imagem: o domínio das imagens mentais, imaginadas e oníricas; o das imagens diretamente perceptíveis (aquelas que vemos diretamente da realidade em que vivemos) e o domínio das imagens enquanto representações visuais, correspondente aos desenhos, pinturas, gravuras, fotografias, imagens cinematográficas, televisivas, holográficas e infográficas. Alguns autores ampliam esses domínios para cinco, incluindo as imagens verbais (construídas por meios linguísticos, tais como as metáforas e as descrições) e as imagens ópticas (oriundas de espelhos e projeções).

Imagens criadas e produzidas por seres humanos são chamadas de representações visuais e distinguem-se daquelas que são denominadas perceptivas porque são artificialmente criadas, necessitam da mediação de habilidades, instrumentos, técnicas e mesmo de tecnologias. No

caso do primeiro tipo, é a percepção que faz com que elas apareçam naturalmente como imagem. Aqui, interessa em particular a representação visual. Nesse domínio, toda imagem apresenta diversas camadas – subjetivas, sociais, estéticas, antropológicas e tecnológicas – e entender esses aspectos requer aprender a ler imagens. O simples reconhecimento dos elementos representados na imagem não implica na compreensão de seu contexto interno, de seu campo de referências e das relações entre a imagem e a sociedade em que é produzida e circula. Como desenvolver então uma análise da imagem que articule essas instâncias?

No âmbito das Teorias da Comunicação, o estudo da imagem pode ser uma busca de compreendê-la como signo, o que baseia o estudo na teoria semiótica. De uma perspectiva semiótica, estudar alguns fenômenos relacionados à imagem é levantar questões sobre a significação, não abrangendo o emocional ou o prazer estético, mas buscando conhecer o modo de produção do sentido, sua maneira de suscitar significações, interpretações. A questão da imagem é central na obra de Barthes, suas reflexões influenciaram de modo geral os estudos das imagens. Sua perspectiva de análise reforça uma tendência na análise do discurso que busca estudar a imagem, além do material verbal, e leva em consideração a multiplicidade das matérias significantes, verbal e não verbal (FERREIRA, 2007).

Para Barthes (1970 apud ZECCHETTO, 2005) a Semiologia tem como objeto de estudo todo o sistema de signos, qualquer que seja sua substância, ainda que não constituam linguagens, mas ao menos sistemas de significação. O autor inverteu o pressuposto saussureano de que a Linguística seria parte de uma ciência mais geral, a Semiologia, ciência dos signos no seio da vida social. Seu intuito não era o de conferir à Linguística um lugar menor, para o autor a linguagem verbal é a mais ampla e complexa das linguagens humanas, ela atravessaria todos os sistemas de significação dotados de profundidade sociológica. Todos os outros sistemas semiológicos – imagens, gestos, objetos etc. – se mesclam com a linguagem verbal, assim, a Semiologia constitui uma translinguística e, desse modo, Barthes inverte o pressuposto de Saussure:

La linguística no es una parte, ni siquiera privilegiada, de la ciencia general de los signos, la semiología es una parte de la linguística: precisamente esa parte que se haría cargo de las grandes unidades significantes del discurso.²⁴
(BARTHES, 1970 apud ZECCHETTO, 2005, p. 101).

²⁴ “A linguística não é uma parte, nem sequer privilegiada, da ciência geral dos signos, a semiologia é uma parte da linguística: precisamente essa parte que estaria responsável pelas grandes unidades significantes do discurso”. (tradução nossa).

Invertendo o pressuposto, o autor abriu caminho para a análise do discurso visualizando a análise das unidades significantes maiores que a frase e o estudo de qualquer objeto que se proponha como discurso. A perspectiva de Barthes para o estudo da imagem vai além da oposição analógico X digital. Num primeiro momento, o processo de análise busca enfatizar a distinção da imagem e outros objetos significantes, mas, como defende Metz (1973 apud FERREIRA, 2007), a semiologia da imagem deve ser feita ao lado da semiologia dos objetos verbais, deve ocorrer essa interseção uma vez que muitas mensagens são mistas, como é o caso da maioria das mensagens midiáticas: jornalismo impresso, publicidade, entre outras.

A imagem não constitui um império autônomo e cerrado, um mundo fechado sem comunicação com o que o rodeia. As imagens – como as palavras, como todo o resto – não poderiam deixar de ser “consideradas” nos jogos de sentido, nos mil movimentos que vêm regular a significação no seio das sociedades. (METZ, 1973 apud FERREIRA, 2007, p. 84).

É preciso reconhecer que todo objeto significativo é produzido num determinado contexto histórico, circula no meio social e seu consumo ocorre de modo real e/ou simbólico. Por isso, toda análise do discurso implica um dispositivo que, nas palavras de Verón (1979 apud FERREIRA, 2007, p. 85), é uma espécie de “fragmento do tecido semiótico arrancado do fluxo da produção social do sentido”. Toda enunciação possui um dispositivo, que diz respeito ao modo de dizer e não ao conteúdo, através do qual é possível identificar o lugar daquele que fala, o lugar que é atribuído aquele a quem a fala é endereçada e a relação que se estabelece entre o enunciador e o destinatário. Por meio desse dispositivo de enunciação proposto por um determinado suporte de imprensa, é possível analisar as expectativas, as motivações dos leitores, levadas ou não em conta, o posicionamento de um determinado suporte em relação à evolução sociocultural e aos demais concorrentes (FERREIRA, 2003).

Trata-se de uma análise do discurso que não está mais à procura do aspecto conotativo ou escondido da mensagem. Embasada nos conceitos de “ideológico²⁵” e “poder”, essa análise não está mais apenas centrada na significação das mensagens. O ideológico consiste num sistema de relações entre um discurso e suas condições sociais de produção. “A análise ideológica é o estudo dos traços que as condições de produção de um discurso deixaram na superfície discursiva”. (VERÓN, 2004, p.56). Tal conceito pode manifestar-se em qualquer nível da comunicação social e investir qualquer matéria significativa, afinal, como ressalta o

²⁵ Noção criada por Verón para marcar a passagem para o nível teórico e diferenciar o termo “ideológico” do conceito de ideologia(s), pois este extrapola o âmbito da teoria e tem existência dentro das práticas sociais, de modo que numa sociedade há vários objetos designados por este conceito. Para o autor, falar da ideologia é confundir o emprego espontâneo do termo e a utilização teórica.

autor, em nossas sociedades, não há discursos produzidos fora de condições econômicas, sociais, políticas e institucionais determinadas.

Para a análise do discurso, “poder” designa o sistema de relações entre um discurso e suas condições sociais de reconhecimento. O conceito de poder está diretamente relacionado aos efeitos de sentido do discurso. É importante lembrar que os efeitos de uma produção de sentido são sempre uma produção de sentido, assim o poder de um discurso só pode ser estudado sobre um outro discurso, seu efeito. O analista que, por definição, é sempre colocado em posição de reconhecimento, produz um discurso que tem como uma de suas condições de produção o próprio discurso analisado. Nesse contexto, o objetivo de construir uma semiologia da imagem foi deixado de lado. A imagem foi reposicionada no conjunto de outras matérias significantes e sua análise passou a ser feita a partir de uma rede interdiscursiva da produção do sentido que é social, infinita e histórica (FERREIRA, 2007).

Uma vez esclarecida a maneira de analisar os objetos significantes que compõem os quadrinhos e a concepção de análise do discurso que norteia este trabalho, chega-se a uma estratégia de análise para as tiras. Essa se baseia numa articulação entre tópicos propostos por Santaella (2012), para observar as variações na relação entre imagem e texto verbal, e conceitos de análise do discurso adotados para orientar a questão metodológica, a saber, ideológico, poder, condições de produção e reconhecimento.

Santaella afirma que além das diferenças materiais entre as imagens e os textos, existiriam também diferenças cognitivas. Enquanto a percepção dos elementos de uma imagem ocorre de forma simultânea, ainda que o olhar não se dirija imediatamente a todos os detalhes de uma imagem com a mesma intensidade, a palavra escrita e falada, por sua vez, é produzida de maneira linear, uma após a outra, e a percepção ocorre também de forma sucessiva. Imagens e língua seriam distintas também no que diz respeito à sua elaboração cognitiva. No cérebro humano, a elaboração das informações imagéticas domina o lobo cerebral direito, instância responsável pela elaboração das emoções. Já a compreensão da língua é dominada pelo hemisfério cerebral esquerdo, que geralmente atua mais no comando dos processos do pensamento analítico e racional. Relações entre texto e imagem podem ser observadas de muitos pontos de vista e Santaella propõe uma análise das relações sintáticas, semânticas e pragmáticas. A primeira se refere ao lugar ocupado por texto e imagem no plano gráfico, a segunda às possíveis trocas de significados entre imagens e textos, e a terceira aos efeitos que imagem e texto produzem no receptor.

4.4 UMA PROPOSTA METODOLÓGICA

Santaella (2012) define sintaxe enquanto o modo pelo qual elementos se combinam para formar unidades mais complexas. No que diz respeito às relações sintáticas, as combinações entre texto e imagem são descritas segundo suas relações espaciais, sendo os dois tipos principais dessas relações a contiguidade e a inclusão. Existem quatro modalidades de sintaxe espacial por contiguidade: interferência (palavra escrita e imagem aparecem na mesma página, mas estão separadas uma da outra espacialmente), correferência (há certa independência entre o que palavra e imagem fazem referência, embora estejam na mesma lauda), ilustração (a palavra precede a imagem, como se a existência desta fosse posterior ao texto, caso das pinturas inspiradas em histórias bíblicas) e o inverso da ilustração (a criação do texto é posterior à imagem, por exemplo, um poema que se refira a alguma pintura famosa). A inclusão de textos em imagens é classificada em quatro tipos: representação de textos em imagens, pictorialização das palavras, inscrição e inscrição indicial.

Como os parâmetros de Santaella são voltados para a análise de imagens em livros ilustrados, este trabalho não será orientado somente por eles. Serão utilizadas também as categorias de combinação de palavras e imagens descritas por McCloud (1995). Segundo o autor, as possibilidades de combinação de texto e imagem nos quadrinhos são virtualmente ilimitadas, mas ele distingue algumas, entre elas: combinações específicas de palavras (as figuras ilustram, mas não acrescentam quase nada ao texto); combinações específicas de imagens (as palavras acrescentam uma sequência visualmente falada, uma trilha sonora para o que é visto); quadros duo-específicos (palavras e imagens transmitem a mesma mensagem); combinação aditiva (as palavras ampliam o que é mostrado na imagem); paralela (texto e imagem seguem cursos diferentes, não há interseção entre eles); montagem (palavras são partes integrantes da figura); interdependente (o tipo de combinação mais comum nos quadrinhos, que consiste na utilização de palavras e imagens para transmitir uma ideia que nenhuma das duas poderia expressar sozinha).

A observação das relações semânticas tem como objetivo investigar a contribuição dos elementos verbais e imagéticos para a produção do sentido. Santaella (2012) propõe a análise das formas de relação imagem-texto. A relação de dominância ocorre quando uma das matérias significantes (imagem ou texto) possui um caráter informativo considerado mais relevante para o enunciador e o destinatário, de modo que é possível prescindir do outro material para a compreensão da mensagem. A redundância se caracteriza pela presença de um

texto ou imagem que apenas repete o que já foi comunicado. No contexto de uma imagem, por exemplo, uma mensagem verbal é redundante quando apenas reproduz o que o leitor já viu. Quando, num determinado contexto, imagens e palavras têm a mesma importância ocorre uma relação de complementaridade.

[...] quando ambas as fontes de informação, imagem e texto, são importantes para compreender o significado global de uma mensagem, tem-se uma relação de complementaridade. O texto pode apresentar lacunas que são preenchidas pela imagem e vice-versa. [...] A vantagem da complementaridade do texto com a imagem é especialmente observada no caso em que conteúdos de imagem e palavra utilizam os variados potenciais de expressão de ambas as linguagens. (SANTAELLA, 2012, p. 114).

Combinações equivocadas ou desviantes entre texto e imagem são denominadas discrepância ou contradição. Neste caso, palavras e imagens simplesmente não combinam. Ambos os conteúdos são colocados incoerentemente e podem inclusive se contradizerem. A negligência na combinação pode ser resultado de uma falha de produção ou de uma licença poética que pretenda oferecer ao leitor uma contradição entre palavras e imagens a fim de incentivá-lo a pensar sobre determinado assunto, afinal, entre texto e imagem não precisa existir necessariamente uma relação facilmente compreensível.

No plano semântico, existem também figuras de linguagem que podem se estabelecer não somente através das palavras, mas também por meio das imagens, a exemplo da metáfora visual. Na visão de Quintiliano (1978 apud CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004), a metáfora consiste numa substituição de palavra por analogia, frequentemente ligada a uma comparação abreviada. De modo mais direto, a metáfora se baseia numa relação de analogia percebida entre dois objetos.

Alguns autores ressaltam que a metáfora constitui um caso de emprego fluido das palavras, visando a garantir, ao menor custo, o rendimento máximo da comunicação em determinados contextos. Considerando o pequeno espaço de uma tira em quadrinho, este pode ser um desses contextos em que a metáfora tende a garantir o maior rendimento com menor quantidade de informação. É válido ressaltar ainda que a metáfora pode ter uma função persuasiva devido ao fato de oferecer uma analogia condensada e um julgamento de valor concentrado (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004).

O último tópico do modelo proposto por Santaella, o das relações pragmáticas, foi adaptado para dar conta do tipo de análise aqui proposta. Ele foi ampliado de modo que, além das relações apontadas pela autora, foram adotados conceitos da análise do discurso para orientar

um exercício de análise que contemple os vínculos entre texto e imagem, que observe a utilização dos recursos da linguagem dos quadrinhos, mas, que sobretudo, considere as tiras escolhidas como retalhos de uma rede maior (e não esgotável) de outros discursos.

Santaella (2012) destaca a existência de três tipos de vínculo entre imagem e texto, ou seja, três modos através dos quais o leitor associa palavras e imagens. O primeiro deles seria o vínculo por semelhança. Texto e imagem transmitiriam a mesma mensagem. O vínculo indicial se subdivide em sete tipos²⁶, por sua vez, o convencional diz respeito a textos e imagens que se associam por meio de hábitos interpretativos já internalizados pelo destinatário.

No âmbito das relações pragmáticas, a autora inclui a observação das funções que a mensagem linguística desempenha em relação à mensagem icônica. Barthes (1990) apontou duas: fixação (também conhecida como “ancoragem”) e *relais*. Como a polissemia é uma característica de toda imagem, existe o que o autor denominou uma “cadeia flutuante” de significados, podendo o leitor escolher alguns e deixar outros de lado. Para evitar o problema da inexatidão dos signos, todas as sociedades teriam desenvolvido técnicas a fim de fixar a cadeia flutuante de significados. Uma dessas técnicas é a mensagem linguística. Ao nível da mensagem literal²⁷, ela cumpre a função denominativa, de oferecer uma resposta à simples pergunta “o que é?”. Ao nível da mensagem simbólica, as palavras orientam a interpretação, impedindo a proliferação de significados. Assim, o texto conduz o leitor por entre os significados da imagem, desviando ele de alguns e levando-o a assimilar outros, guiando-o em direção a um sentido escolhido *a priori*.

Em relação à imagem fixa, a função de *relais* é mais rara, ela é encontrada principalmente nas HQs. Nesse caso, a palavra – na maioria das vezes um trecho de diálogo – e a imagem têm uma relação de complementaridade. “[...] as palavras são, então, fragmentos de um sintagma

²⁶ São eles: ostensividade (o texto apenas nomeia a imagem); dêixis (o texto aponta para a imagem); dêixis simbólicas (texto e imagem estão associados através de outras indicações convencionais, a exemplo de linhas e flechas); dêixis pictóricas não verbais (a imagem mostra gestos ou outros índices não verbais que apontam para o texto); função indicadora por contiguidade (a justaposição entre texto e imagem serve como um índice que conecta o signo verbal com o visual); parte para o todo (a imagem representa apenas uma parte da mensagem transmitida pelo verbal ou vice-versa); exemplificação (a imagem fornece um exemplo daquilo a que o texto se refere, ou vice-versa).

²⁷ Barthes distingue três tipos de mensagem na conhecida análise da peça publicitária da *Panzani*: a mensagem linguística (para compreendê-la basta ter a competência linguística, ou seja, o domínio do idioma em questão), a mensagem literal (imagem denotada, seus significados são os objetos reais que compõem a cena, serve de suporte para a mensagem simbólica) e a mensagem simbólica (imagem conotada, adota os signos de outro sistema e faz deles seus significantes).

mais geral, assim como as imagens, e a unidade da mensagem é feita em um nível superior: o da história [...]”. (BARTHES, 1990, p. 34). Enquanto na relação de fixação há uma estratégia para dirigir a interpretação da imagem, na relação de *relais* a atenção do leitor é dirigida, na mesma medida, da imagem à palavra e da palavra à imagem.

Propor uma análise das relações pragmáticas entre texto e imagem significa focar as relações desses signos com seus utilizadores, com seu emprego e seus efeitos, o que vai além de investigar o que existe entre palavras e imagens nas tiras em quadrinhos. As tiras são fragmentos de uma rede interdiscursiva, analisá-las requer considerar suas condições de produção, buscar reconstituir seu processo de produção a partir do produto, ou seja, fazer um movimento de análise que passe do texto à dinâmica de sua produção. Nesse contexto, tanto suas condições de produção quanto seus possíveis efeitos interessam. Os elementos extradiscursivos que não fazem parte do *corpus* analisado também devem ser contemplados, a exemplo do suporte de imprensa no qual as tiras são publicadas. Importante também lembrar que uma gramática, de produção ou de reconhecimento, nunca é exaustiva. A análise de determinado conjunto discursivo deve levar em conta pelo menos três conjuntos: o conjunto de partida, o conjunto de discursos que fazem parte das condições de produção e os discursos que definem o processo de reconhecimento do primeiro conjunto (VERÓN, 2004).

A análise deve abarcar também a noção de contrato de leitura, não com toda a ênfase do conceito, como proposto por Verón, mas buscando nele uma orientação para observar quais as transformações que as tiras analisadas estariam causando na relação entre seu suporte de publicação, seus criadores e o público. Verón (2004 apud ZECCHETTO, 2005) afirma que entre o discurso do suporte e seus leitores se estabelece um nexos, a leitura. No plano da enunciação, o enunciador constrói seu lugar e atribui de algum modo, um lugar para o destinatário, assim é estabelecida uma relação entre esses dois lugares. Como observa Maingueneau (1998), o contrato não é necessariamente adquirido desde o começo, podendo ser negociado entre os parceiros, ou até mesmo modificado unilateralmente, levando o coenunciador a escolher entre aceitar ou recusar o novo contrato. A noção de contrato de leitura contribui para uma análise dessa nova relação entre suporte de imprensa, criadores e leitores, que estaria se consolidando, através das tiras livres. A metodologia aqui proposta será empregada num exercício de análise da série intitulada *Quase Nada*, uma das produções apontadas por Ramos (2010) como um exemplo pertencente ao gênero das tiras livres.

5. EXERCÍCIO DE ANÁLISE

Este capítulo consiste na aplicação da metodologia em um exercício de análise das tiras da série *Quase Nada*, dos irmãos quadrinistas Fábio Moon e Gabriel Bá. O corpus consta no Anexo C deste trabalho e é constituído por 62 tiras publicadas no blog²⁸ dos autores. As tiras veiculadas pela *Folha de São Paulo* também são postadas na internet pelos seus criadores para que alcancem um público maior e não fiquem restritas ao público leitor do jornal. Até o momento foram postadas 243 tiras, no entanto, o número de tiras publicadas no jornal é maior, pois Moon e Bá começaram a publicar as tiras no blog em novembro de 2008.

Para construir o corpus foi observada a frequência de postagens das tiras no blog. No máximo, são postadas mensalmente quatro tiras. Foi escolhida uma tira publicada a cada mês do período compreendido entre novembro de 2008 e dezembro de 2013. Quando as postagens de um mês não incluíam tiras, era selecionada uma tira a mais no mês seguinte. Procurou-se evitar a escolha de tiras subsequentes a fim de observar possíveis variações temáticas.

Neste exercício de análise, questões relacionadas ao plano gráfico, a exemplo do uso dos recursos de expressividade dos quadrinhos nas tiras, são tratadas no tópico relações sintáticas, associações imagem-texto, relações estabelecidas com o olhar do leitor, construção das temáticas, entre outros aspectos relacionados à construção do sentido, foram incluídas no item relações semânticas. Por fim, recorrências temáticas, cena de enunciação, *ethos*, alguns traços das condições de produção e reconhecimento e transformações no contrato existente entre suporte e público, são analisadas nas relações pragmáticas.

5.1 – Relações sintáticas

Neste primeiro tópico foram analisadas as formas de combinação entre texto e imagem tendo como parâmetros o plano gráfico, ou seja, o espaço da tira, e os recursos de expressividade do gênero das histórias em quadrinhos.

Na tira ocorre sintaxe espacial por contiguidade, palavra escrita e imagem estão situadas no mesmo espaço (o espaço da tira), estabelecendo uma relação espacial de proximidade. Há uma interferência entre palavras e desenhos, pois, além de o texto fazer menção à imagem e vice-versa, a interferência decorre do fato de eles ocuparem o mesmo espaço, ainda que quase

²⁸ <http://www2.uol.com.br/10paezinhos/>

sempre o texto seja delimitado pelo balão. Em relação às formas de combinação entre palavras e imagens observou-se que a tendência nas tiras analisadas é a combinação interdependente, quando palavras e imagens se unem para expressar algo que nenhuma das duas poderia exprimir sozinha. A combinação aditiva também aparece frequentemente, ocorre quando as palavras ampliam a ideia sobre a cena apresentada no quadrinho.

Sobre o emprego dos recursos de expressividade das histórias em quadrinhos na tira, percebe-se que o balão de fala predomina em relação aos outros tipos de balões (utilizado em 58 das 62 tiras do corpus), é o recurso mais utilizado para expressar os sentimentos, ideias e opiniões dos personagens nas cenas. A recorrência no uso de balões de fala pode ser explicada pela frequente utilização dos diálogos nas tiras. Com poucas exceções, praticamente todos os animais que aparecem na série têm balões de fala. No corpus, 55 tiras mostravam figuras de animais com esse tipo de balão, a partir dessa constatação é possível concluir que figuras de animais com balões de fala são um traço característico da série *Quase Nada*.

Os balões de pensamento são pouco utilizados, algumas vezes revelam ideias que o personagem não pode (ou não quer) revelar em determinada situação, outras servem para indicar que se trata de um monólogo. As legendas também são recursos bastante utilizados (aparecem com formato quadrado ou retangular) principalmente para indicar fala do narrador, em alguns casos indica fala do narrador onisciente, em outros, do narrador-personagem. Onomatopeias aparecem poucas vezes, como são um recurso que indica barulho ou ruído é compreensível que sejam pouco utilizadas numa tira que privilegia a reflexão e que não possui cenas de ação ou aventura. O letreiramento da tira tem poucas variações, as palavras não passam por um tratamento visual, portanto, não são utilizadas para funcionar como extensão da imagem. A única variação notada foi o emprego do negrito para indicar tom de voz mais alto, para destacar uma gíria ou um palavrão, ressaltar algumas onomatopeias, indicar uma variação linguística, e, principalmente, destacar ideias-chave na fala dos animais ou de personagens, ideias que são importantes para compreender o tema da tira.

O ângulo de visão que predomina nas tiras é o ângulo de visão médio, a cena é vista pelo leitor como se estivesse à altura de seus olhos, há poucas variações do ângulo de visão. Por outro lado, os planos são mais diversificados. O plano de visão mais presente nas tiras é o primeiro plano, este coloca o foco da atenção sobre a expressão facial dos personagens e dos animais. No caso dos animais, o primeiro plano promove a interação com o coenunciador no plano visual, pois ele produz a impressão de que o animal se dirige ao leitor, sensação que

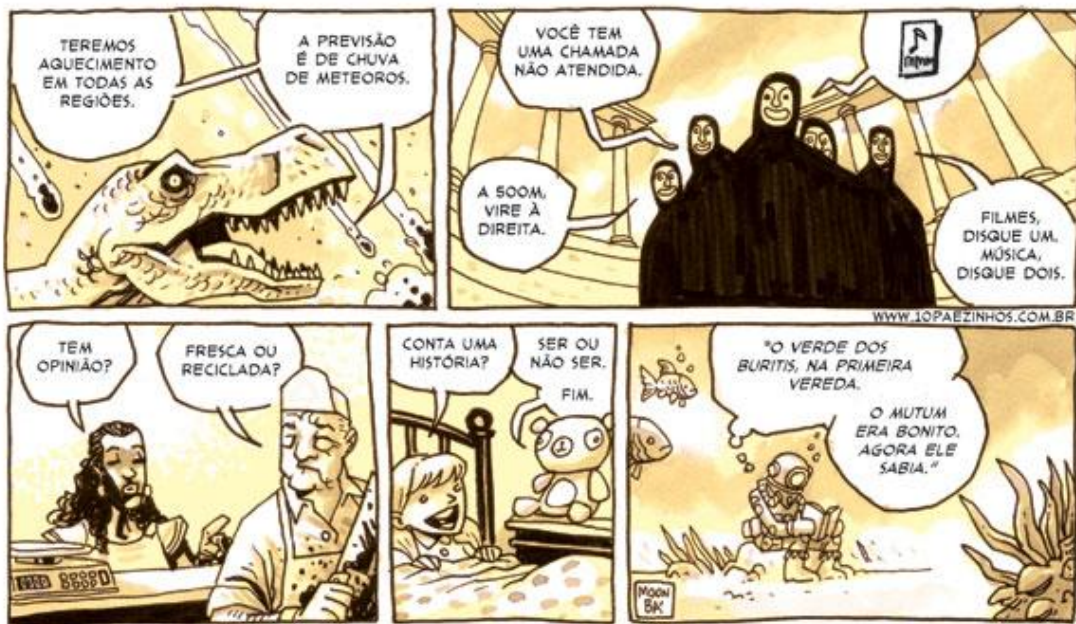
será confirmada pela fala do animal, que pode apresentar uma pergunta, ordem ou conselho (isso também acontece com alguns personagens, a fala e o olhar destes também podem ser direcionados para quem lê a tira). Para destacar objetos que são importantes para a compreensão do tema apresentado, os autores utilizam com frequência o plano de detalhe, este também desempenha a função de ressaltar o olhar da figura do animal ou do personagem em direção ao leitor. O plano médio é empregado nas situações de diálogo entre os personagens e o plano geral é bastante utilizado para informar ao leitor em que ambiente está situado o personagem, quando o cenário é importante para a construção do sentido.

Os tipos de conclusão ou transição quadro a quadro mais presentes na série são três: aspecto para aspecto, *non sequitur* e ação para ação. A utilização da transição ação para ação segue a tendência dos quadros do mundo ocidental (como foi comentado no capítulo anterior), pois permite que a história seja narrada de forma eficiente. A conclusão aspecto para aspecto também aparece diversas vezes nas tiras. Esse tipo de conclusão não é usado com frequência nos quadrinhos da cultura ocidental, pois é menos eficaz para enfatizar a passagem do tempo. No entanto, sua utilização nas tiras indica que o leitor é levado a divagar mais entre os quadros, estabelecendo associações entre eles, pois, nesse caso, é como se cada quadro fosse um fragmento de uma cena ou de uma temática.

A mudança *non-sequitur* é a mais utilizada nas tiras observadas, como não apresenta uma sequência aparentemente lógica entre os quadros, pode ser empregada para instigar o leitor a buscar possíveis relações entre eles. McCloud (1995) argumenta que não acredita que possa existir uma sequência de quadros totalmente desconexos entre si. Para ele, sempre há uma “alquimia” no espaço entre os quadros que pode ajudar a descobrir um sentido nas combinações mais dissonantes. Algumas vezes, informações sobre o contexto de produção das tiras ou indícios presentes nas falas, contribuem para encontrar o sentido existente entre as imagens desenhadas numa tira aparentemente sem lógica. A tira abaixo, por exemplo, foi feita para o aniversário de 50 anos da *Ilustrada*. Na ocasião, os quadrinistas que publicam tiras na *Folha de São Paulo* foram convidados, cada um, a retratar uma década da cultura, Fábio Moon e Gabriel Bá foram os responsáveis por retratar o futuro²⁹. Sem essa informação, o leitor provavelmente terá dificuldades para encontrar uma lógica entre os quadros.

Figura 4 – Tira feita na ocasião dos 50 anos da *Ilustrada* apresenta conclusão do tipo *non sequitur*.

²⁹ Informação encontrada no blog dos autores: http://10paezinhos.blog.uol.com.br/arch2009-02-01_2009-02-28.html.



Autores: Fábio Moon e Gabriel Bá

Importante destacar que McCloud (1995) reconhece que esse tipo de categorização não é exato. Neste trabalho, ela teve um valor de orientação, pois o próprio uso da conclusão não é algo tão definido, em algumas tiras do corpus, foi possível notar que havia mais de um tipo de conclusão. Nesses casos, geralmente, o último ou o primeiro quadro mostrava um animal cuja figura (quase sempre) deveria ser associada pelo leitor à temática da tira. Quando havia mais de um tipo de conclusão, era considerado para a classificação o tipo que participou de modo mais expressivo da abordagem do tema proposto.

5.1.1 – Relações semânticas

No âmbito das relações semânticas, o exercício de análise abrangeu as formas de relação imagem-texto, a utilização da metáfora, a relação da imagem com o olhar do leitor, a variação icônica, as formas de apresentação das temáticas e o emprego da cor.

Na maior parte das tiras, a complementaridade é a forma através da qual signos verbais e icônicos se combinam para formar um texto. Essa relação complementar entre palavras e imagens é uma característica da linguagem dos quadrinhos. Merece um olhar mais atento a presença de animais nas tiras. Na maioria dos casos em que a figura de um animal aparece nas tiras, o leitor é levado a associar características entre a situação apresentada e o animal, fazer uma analogia entre a cena e aspectos relacionados ao animal. Se Santos (2002 apud RAMOS,

2012) considera uma metáfora visual como a associação de uma imagem a um conceito diferente de seu significado, e a metáfora consiste numa relação de analogia percebida entre dois objetos, é possível concluir que os animais presentes nas tiras funcionam como metáforas visuais.

Na série *Quase Nada*, as metáforas visuais participam da economia das palavras, pois, no curto espaço de uma tira é preciso condensar as cenas que compõem a situação apresentada. Assim, através da figura do animal e do que ele fala, os autores elaboram uma analogia condensada e conseguem propor um tema para o leitor refletir. Na imagem abaixo, a figura do leão é associada aos sentimentos de orgulho e egoísmo por meio de uma metáfora visual.

Figura 5 – Tira propõe analogia entre um leão e uma pessoa egoísta e orgulhosa.



Autores: Fábio Moon e Gabriel Bá

Analisando a variação icônica por meio do diagrama proposto por McCloud (1995) percebe-se que os desenhos da série *Quase Nada* variam aproximadamente da esquerda (traço mais realista) até a direita (mais próximo do *cartum*). O rosto da maioria dos personagens é cartunizado, os traços da face geralmente são muito simples, essa simplicidade do traço remete à universalidade, um rosto cartunizado não tem um dono, uma identidade, pode ser a representação de qualquer pessoa. Esse efeito *cartum* na maioria dos rostos dos personagens favorece a criação de uma identidade coletiva nas tiras. Os traços mais próximos do realismo são utilizados para representar algumas personagens femininas e animais, isso ocorre quando a intenção da tira é destacar a beleza da mulher, no caso dos animais, o traço faz com que o leitor olhe com mais atenção para a figura do animal.

Para observar a relação estabelecida entre o olhar do leitor e as imagens é importante lembrar que a imagem está baseada na analogia, ela atua como um substituto do real. Essa é uma característica comum às imagens, seu aspecto irreal. Meunier e Peraya (2008, p. 121) afirmam que “Ver uma imagem significa compor um objeto à margem da totalidade do real, manter o real à distância, libertar-se dele, negá-lo”. Fora do meio real de objetos e indivíduos, o sentido de alteridade diminui. Ocorre uma suspensão da motricidade, ou seja, uma impossibilidade de recorrer à experiência de realidade, do princípio de realidade. Desse modo, a imagem faz o espectador perder a noção espaciotemporal. Ele se sente deslocado, sem vínculos com os elementos que percebe, para Meunier e Peraya (ibidem, p. 131), “[...] o fim da projeção de um filme ou da leitura de uma história em quadrinhos, surge como uma retomada de contato consigo mesmo e com o mundo”.

No campo do real, a exterioridade das coisas remete cada indivíduo a sua posição particular no espaço e no tempo. Já a não exterioridade do irreal faz com que o leitor/espectador perca suas referências espaciais e mentais. Isso cria a impressão de que a vivência do leitor confunde-se com a dos personagens o que pode gerar uma identificação com o que é visto. Nesse sentido, a utilização de um plano de detalhe, por exemplo, pode aumentar a relação de fusão com o objeto observado. Como foi percebido na análise das relações sintáticas, os animais geralmente são retratados em primeiro plano ou em planos de detalhe, o que leva o leitor a observar diretamente a expressão facial do animal, cujo olhar, na maioria das vezes, está voltado em sua direção. Portanto, pode-se concluir que esse olhar, associado com as perguntas/ordens/conselhos das falas do animal, posicionam o leitor enquanto coenunciador e o convida a refletir sobre si mesmo a partir da situação mostrada na tira.

Foram identificadas cinco maneiras³⁰ de construir uma temática nas tiras. Na maioria das vezes, cenas desconexas de diálogos elaboram a temática, como pode ser visto abaixo.

Figura 6 – Cenas desconexas elaboram a temática.

³⁰ A identificação foi feita com base no estudo de Becker (2011) sobre a relação das tiras da série *Quase Nada* com os gêneros da prosa e da poesia.



Autores: Fábio Moon e Gabriel Bá

Também ocorre com frequência a apresentação de um tema por meio da narratividade das imagens e do diálogo com o leitor.

Figura 7 – Imagens e diálogo com o leitor constroem a temática da tira.



Autores: Fábio Moon e Gabriel Bá

Em alguns casos, a temática é construída através de uma narratividade linear, como acontece na imagem abaixo.

Figura 8 – Temática é apresentada através de narrativa linear.



Autores: Fábio Moon e Gabriel Bá

Também há situações em que a temática é apresentada pelos personagens, o que ocorre quando a instância enunciativa confunde-se com o personagem.

Figura 9 – Temática é construída a partir de sentimentos do personagem.



Autores: Fábio Moon e Gabriel Bá

No corpus, em poucos casos, o tema foi apresentado por meio de uma cena abstrata.

Figura 10 – Tema é ambientado em cena abstrata.



Autores: Fábio Moon e Gabriel Bá

Em relação às cores utilizadas nas tiras, foi possível perceber que elas possuem um padrão, algo semelhante a um efeito de sépia. (Anexo B). Assim, a cor funciona como um ambiente específico para a série. A pequena variação de cores provavelmente contribui para que o leitor se dedique mais a buscar a ideia central da tira. Segundo McCloud (1995), quando não se opta pela utilização de cores planas, as ideias por trás dos desenhos são comunicadas de maneira mais direta, pois, assim o significado transcende a forma.

5.1.2 – Relações pragmáticas

No campo das relações pragmáticas foi observado o modo como o leitor associa palavras e imagens, a função da mensagem linguística em relação à mensagem icônica, as recorrências temáticas e suas possíveis relações interdiscursivas, os modos de construção da cena de enunciação, a identificação do *ethos*, as condições de produção e reconhecimento que estão implicadas na criação e fruição das tiras e uma modificação no contrato estabelecido entre o jornal em que as tiras da série *Quase Nada* são publicadas e o público leitor.

Foram percebidos dois tipos de vínculo entre imagem e texto, o vínculo indicial por contiguidade, uma vez que a justaposição entre texto e imagem já funciona como um índice que estabelece uma ligação entre o signo verbal e o icônico; e o vínculo convencional, pois, a

associação entre texto e imagem também é feita através de hábitos interpretativos já internalizados pelo leitor, a conexão entre palavras e imagens é uma característica própria da linguagem dos quadrinhos. Em relação à imagem icônica, a mensagem linguística desempenha a função de *relais*, o leitor tem sua atenção dirigida da imagem à palavra e da palavra à imagem, as duas matérias significantes são fragmentos que devem ser articulados para que o leitor elabore o sentido da tira, para que a unidade da mensagem seja apreendida.

Analisando o universo temático da série percebe-se que ele está fortemente ligado ao cotidiano, este pode ser considerado como um tema geral que inspira as tiras criadas pelos irmãos Fábio Moon e Gabriel Bá. Sobre a escolha temática, Moon afirmou o seguinte em matéria publicada no dia em que a série estreou: “A ideia é tratar dos relacionamentos cotidianos, sem personagens fixos, a partir de ideias que estão constantemente em nossas cabeças”. (ANEXO A). Embora os temas abordados sejam diversos, eles têm em comum o fato de remeterem ao cotidiano. Dois tipos de reflexão estavam presentes nas tiras analisadas: a maioria trata de questões da esfera pessoal (relacionamentos amorosos, família, trabalho...) e algumas abordavam problemas sociais característicos do Brasil, a exemplo da insatisfação com o sistema político e a desigualdade social. Alguns dos temas que aparecem mais de uma vez no corpus analisado são: relação com o tempo, lembranças, insatisfação, cobranças e mudanças (o desejo de mudanças, a maneira como elas ocorrem no transcorrer do tempo).

A partir das situações mostradas nas tiras, o leitor é convidado a refletir sobre temas do dia a dia. Um dos aspectos mais importantes desse convite à reflexão é a presença de figuras de animais. No processo construtivo da temática, a escolha do animal sempre representa algo simbólico. Como observa Becker (2011), a figura do animal conduz o leitor a um campo semântico de associações importantes para compreender os possíveis sentidos da tira.

Os autores não utilizam personagens fixos e também não há situações fixas. A ausência de personagens fixos cria a possibilidade de o leitor se ver nas situações apresentadas, a escolha de um tema presente no cotidiano mostrado numa situação em que os personagens não possuem nomes, nem características que os torne singulares, favorece uma identificação com a coletividade, afinal as cenas presentes nas tiras acontecem ou poderiam acontecer na vida de milhares de pessoas. O fato de não serem criadas situações fixas produz o efeito de que cada tira é um fragmento, representa um aspecto do cotidiano. Embora não possam ser considerados personagens fixos, as figuras de animais desempenham uma função específica nas tiras, a de interagir com o leitor, convocando-o a participar da leitura de modo reflexivo.

Assim, o leitor observa a situação apresentada e, na maioria das tiras, é induzido a pensar em sua própria condição a partir do que foi visto.

A ausência de humor também contribui com o aspecto reflexivo das tiras. Desde o início da série, os autores declararam que não tinham a intenção de buscar o humor, “[...] a ideia não é contar piadas. Elas vão ser mais reflexivas”, afirmou Moon. (Anexo A). No corpus, apenas uma tira produz algum efeito de humor, ao mostrar um touro (escolhido por ser um animal dotado de chifres), voltado na direção do leitor, dizendo “Acontece.”, depois de cenas que mostram uma situação de infidelidade conjugal.

Figura 11 – Tira produz algum efeito de humor.

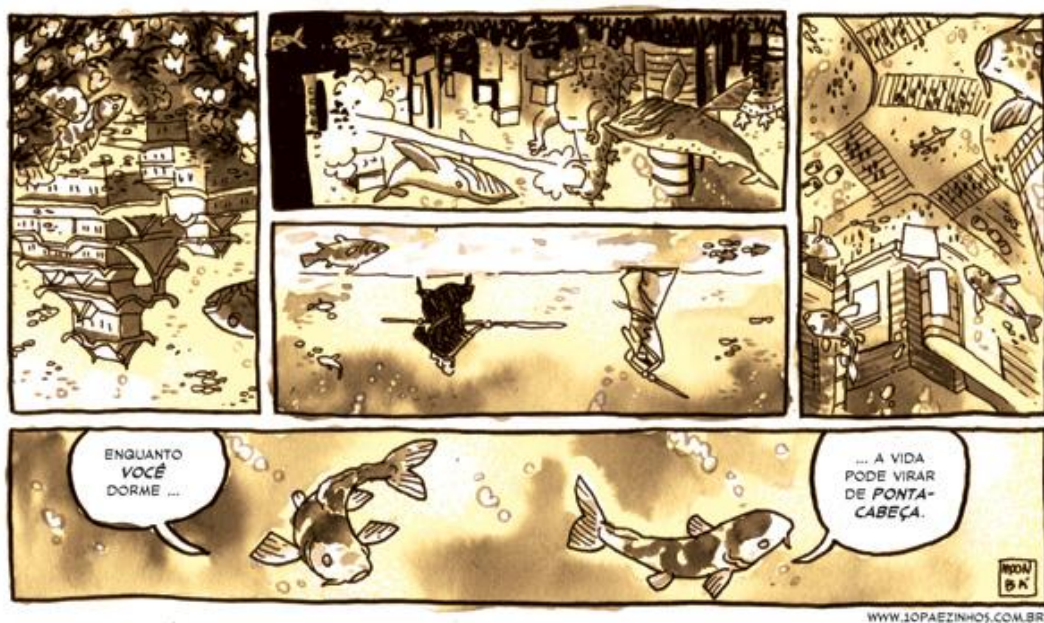


Autores: Fábio Moon e Gabriel Bá

Nas tiras que compõem o corpus foram percebidas quatro formas principais de interação com o leitor. O animal interage com o leitor através de perguntas, ordens ou conselhos. O olhar também se volta em direção ao coenunciador em boa parte das tiras. Foram identificadas algumas palavras que funcionam como dêiticos, pois permitem identificar o animal como enunciador e o leitor enquanto seu coenunciador. Apareceram frequentemente verbos no imperativo (dez verbos) como “engole”, “não tente” e “aproveite”, entre outros; a primeira pessoa do plural (nós) foi utilizada nos balões de fala dos animais sete vezes; já a palavra “você” apareceu 18 vezes nas falas dos animais.

Os discursos apresentados mantêm uma relação de interdiscursividade com o cotidiano das pessoas, tratam de questões sobre as quais todas as pessoas pensam ou já vivenciaram. Como afirmou Moon, a série é criada “a partir de ideias que estão constantemente em nossas cabeças”, pelo que foi visto nas tiras, depreende-se que o termo “nossas” foi empregado como uma referência à mente dos autores e dos leitores. Becker (2011) propõe uma análise das tiras da série *Quase Nada* em analogia com os gêneros literários da crônica e da poesia, as crônicas constituem um gênero literário cuja matéria-prima para seus textos é encontrada pelos escritores nas situações decorrentes do dia a dia. Assim, discussões relacionadas à condição humana são construídas a partir do universo de discursos do cotidiano. Algumas tiras mantêm uma relação intertextual com fatos do noticiário jornalístico, a exemplo da tira abaixo, em que os quatro primeiros quadros estão de cabeça para baixo e neles são mostrados elementos da cultura japonesa para fazer referência ao caos provocado por um terremoto no Japão em março de 2011³¹.

Figura 12 – Tira faz referência a terremoto ocorrido no Japão.



Autores: Fábio Moon e Gabriel Bá

Em relação à cena de enunciação, a série *Quase Nada* tem como cena englobante o universo das histórias em quadrinhos, é nesse ambiente que o leitor se situa para interpretar as tiras. A cena genérica é o gênero das tiras em quadrinhos, mas neste caso, trata-se de um novo gênero

³¹ Notícia sobre terremoto: <http://noticias.uol.com.br/bbc/2011/03/11/terremoto-no-japao-e-7-mais-forte-da-historia.jhtm#fotoNav=27>.

de tiras (as tiras livres, caracterizadas principalmente pela liberdade temática e o não uso do humor como piada), publicadas na seção *quadrinhos* no caderno intitulado *Ilustrada*, da *Folha de São Paulo*, e também no blog³² de seus criadores, Fábio Moon e Gabriel Bá.

No que diz respeito à cenografia, foram identificados três tipos. O que predomina é aquele em que personagens e/ou animais são os enunciadores (personagens enunciam através dos diálogos, e os animais por meio das perguntas, ordens e conselhos voltados para o coenunciador), ao leitor cabe o papel de coenunciador, a ele cabe a elaboração do sentido da tira e o engajamento (ou não) na reflexão proposta. Há casos em que o enunciador é o narrador, este apresenta uma situação ao leitor. Na tira abaixo, o enunciador é o próprio autor que descreve seu momento de criação o que caracteriza emprego de metalinguagem.

Figura 13 – Autor utiliza metalinguagem para abordar processo de criação.



Autores: Fábio Moon e Gabriel Bá

Associando a observação do vestuário e dos cenários das situações apresentadas como casas, bares, restaurantes, academia - com exceção dos cenários abstratos que se passam num ambiente onírico – percebe-se que a maior parte dos personagens presentes no corpus analisado representa o cotidiano da classe média brasileira. Personagens que representam pessoas socialmente excluídas como moradores de rua, prostitutas e presidiários foram representados sem balão de fala, eles não falam nas tiras. Sem falar nas tiras, eles são imagens

³² <http://www2.uol.com.br/10paezinhos/>

a serem observadas, a opinião, pensamento ou sentimento desses personagens não é revelado ao leitor, assim, esses personagens são vistos como “os outros”, se são os outros, eles não fazem parte do universo da classe média brasileira representada nas tiras. Também é interessante observar a figura de um caipira que aparece numa das tiras, ele é representado através de um plano geral (mostra personagem e cenário), não possui rosto, nem balão de fala. Aqui a ausência de fala também produz o efeito de observar “o outro”. Ao se deparar com o caipira que fuma tranquilamente o seu cigarro sem se preocupar com o tempo, o leitor provavelmente não se identifica com esse personagem. A associação dessa interpretação, com a observação do predomínio de uma linguagem coloquial sem variações regionais nas falas dos personagens, com o modo de representação dos personagens socialmente excluídos, permite inferir que o leitor modelo construído pelos autores da série *Quase Nada* é um sujeito da classe média que vive num ambiente urbano.

O *ethos* identificado é o de um sujeito diante de questões que fazem parte do dia a dia e da condição humana. Assim, pode ser compreendido enquanto a expressão da subjetividade de um sujeito que, simultaneamente, é a expressão de uma subjetividade coletiva (Becker, 2011). O enunciador legitima sua maneira de dizer compartilhando suas questões existenciais, suas insatisfações e seus conflitos cotidianos com o leitor.

Sobre as condições de produção das tiras, pode-se afirmar que sua existência se baseia em dois fatores principais, o primeiro é a liberdade concedida pelo suporte aos autores que escolhem produzir tiras que não sejam cômicas. A *Folha de São Paulo* mescla o espaço da seção *quadrinhos*, do caderno *Ilustrada*, entre autores tradicionais e outros que utilizam o espaço da tira para fazer experimentações, a exemplo de Fábio Moon e Gabriel Bá. Como afirma Moon: “Essa liberdade que tem na *Folha*, de poder fazer tiras assim, que não sejam piadas, nos estimulou a tentar”. Na opinião de Paulo Ramos, “o desejo de os autores testarem outros caminhos para a criação das tiras” levou ao surgimento do gênero das tiras livres. (APÊNDICE).

A série *Quase Nada* tem basicamente dois tipos de público: os leitores da *Folha*, especificamente os interessados em arte e cultura, já que a tira é publicada no caderno que trata desse universo, e o público interessado em histórias em quadrinhos que acompanha o blog dos autores da série. Alcançar um público maior foi um dos fatores que motivaram os irmãos a aceitar o desafio de produzir as tiras. Para Moon e Bá, produzir uma tira é algo muito diferente do processo de criação deles, eles produzem mais histórias para revistas em

quadrinhos, portanto, sintetizar o desenho representou um desafio, ainda que comparado ao espaço ocupado por outros autores, o espaço duplo ocupado pelas tiras da série seja bem maior. Publicar as tiras no blog é uma maneira de fazê-las circular em outros espaços e chegar a mais pessoas, para que ela não fique limitada ao público leitor do jornal e tenha uma “vida útil” bem maior, afinal se os autores não publicassem as tiras no blog, depois que o jornal saísse da banca, elas estariam acessíveis apenas para assinantes da *Folha* ou do portal UOL³³.

Embora as temáticas abordadas sejam, em sua maioria, universais, a compreensão de algumas tiras requer do leitor um repertório de informações diversificado. Para elaborar o sentido da tira abaixo, por exemplo, o leitor precisa reconhecer o desenho do peixe-palhaço e saber que se trata de uma espécie que vive em protocooperação³⁴ com a anêmona do mar, sendo imune ao seu veneno, que contém toxinas e neurotoxinas que servem para paralisar a presa. Sem essa informação em sua “enciclopédia” o leitor fica no meio do caminho, não depreende que a relação entre os dois primeiros quadros e o terceiro é um paralelo entre choque/desigualdade social e não tem graça/não somos palhaços, não vemos graça na desigualdade e na impunidade (ideia sugerida pelas imagens de homens ricos sorrindo no quadrinho ao lado do cenário da cadeia).

Figura 14 – Tira requer informação específica para a elaboração do sentido.



Autores: Fábio Moon e Gabriel Bá

³³ Informação encontrada no blog dos autores, na postagem sobre a primeira tira da série : http://10paezinhos.blog.uol.com.br/arch2008-11-01_2008-11-30.html.

³⁴ Relação ecológica harmônica em que ambas as espécies são beneficiadas. (PEIXE-PALHAÇO)

Em outros casos, o leitor compreende a mensagem, ainda que não faça algumas associações. Em outra tira, o narrador revela a insatisfação de personagens que aparecem numa cena em um restaurante. O quadro seguinte mostra um sapo cuja fala remete à insatisfação com ele mesmo. Em um nível mais simbólico, o leitor pode associar o sapo ao conto de fadas *A Princesa e o Sapo* (se tiver essa informação em seu repertório). Nessa história, um príncipe (figura sempre associada à noção de homem ideal) enfeitado por uma bruxa retorna à condição de príncipe ao ser beijado por uma princesa. Através da imagem do sapo e de sua fala, a tira propõe uma reflexão sobre o fato de que muita gente não vive da maneira como gostaria de viver, ou seja, está longe de seu ideal.

Neste trabalho, a noção de contrato não foi utilizada com o intuito de desenvolver uma abordagem comparativa, mas de observar o surgimento de um novo gênero, o das tiras livres, dentro do gênero já consolidado das tiras cômicas. Observa-se que a série *Quase Nada* representa uma quebra no contrato existente entre autor da tira, suporte (jornal) e o leitor. Como destaca Ramos (2010), cria-se uma instabilidade num gênero até então estável. Ao ler a primeira tira da série, o leitor não encontra nenhuma piada, nenhum efeito de humor.

Nesse sentido, a matéria publicada na *Ilustrada* no dia em que a tira estreou, cumpre uma função elucidativa e até um pouco pedagógica. (Anexo A). É como se o jornal estivesse explicando ao leitor “olhe, a partir de hoje, você vai encontrar uma tira diferente, não tem piada, as temáticas abordam relacionamentos cotidianos, é um espaço semanal para a reflexão”. Provavelmente as tiras não geraram um impacto grande no leitor, uma vez que Fábio Moon e Gabriel Bá não foram os primeiros a trilhar um caminho diferente na seção *quadrinhos*, da *Folha*, Laerte, um dos autores com quem os gêmeos dividem espaço no jornal, já vinha publicando tiras não baseadas no humor e com um caráter mais experimental desde 2006.

Desde setembro de 2008 se passaram cinco anos e as tiras da série *Quase Nada* continuam sendo publicadas. A única alteração pela qual passou no jornal foi deixar de ser uma tira dominical para ser publicada aos sábados³⁵. Observando a página de quadrinhos da *Ilustrada*

³⁵ Autores avisam leitores do blog (postagem do dia 24/06/2009) sobre mudança de dia da publicação da tira na *Ilustrada*: http://10paezinhos.blog.uol.com.br/arch2009-06-01_2009-06-30.html#2009_06-24_19_17_11-100303307-0.

aos domingos³⁶ é perceptível o predomínio de tiras de autores mais tradicionais, com tiras cômicas ou que produzem alguns efeitos de humor. Ainda assim é possível afirmar que se estabeleceu um novo contrato. O suporte e os autores apresentaram mudanças e estas foram aceitas pelo leitor. Ao se deparar com a série *Quase Nada*, o leitor do jornal - presumi-se aqui que o visitante do blog já tenha alguma familiaridade com o mundo dos quadrinhos - não espera mais pela piada, ele aguarda, aos sábados, sua dose semanal de reflexão.

³⁶ Página de quadrinhos do dia 19 de janeiro de 2014:
<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/cartum/cartunsdiarios/#19/1/2014>.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho buscou desenvolver uma metodologia para o estudo de tiras em quadrinhos a partir da linha teórica da análise do discurso e realizar um exercício de análise nas tiras da série *Quase Nada*. Para isso foram utilizados como referencial teórico, autores considerados como teóricos dos quadrinhos, a exemplo de McCloud, Eisner e Paulo Ramos; conceitos básicos em análise do discurso como a própria noção de discurso, enunciado, texto, cena de enunciação, *ethos*, condições de produção e contrato, encontrados em obras de Maingueneau e Verón, e textos de Barthes e Meunier e Peraya para fundamentar o estudo das relações possíveis entre palavras e imagens.

A metodologia resultante foi uma adaptação do modelo proposto por Santaella para leitura de imagens em livros ilustrados, pois estes também trazem em sua composição uma articulação entre signos verbais e icônicos. Foram incluídos mais tópicos no estudo das relações sintáticas, semânticas e pragmáticas propostas pela autora. Assim, as relações sintáticas abrangeram também uma análise dos recursos gráficos dos quadrinhos, as relações semânticas incluíram questões referentes a construção do sentido nas tiras por meio da relação imagem-texto, do emprego de metáforas visuais, das relações estabelecidas entre a imagem e o olhar do leitor, da variação icônica e das estruturas de construção das temáticas. Por sua vez, o estudo das relações pragmáticas incluiu a observação de recorrências temáticas e suas relações interdiscursivas com o cotidiano, da cena de enunciação e do *ethos*, da identificação de alguns traços das condições de produção e reconhecimento, e uma breve análise do contrato entre o suporte de publicação das tiras e o leitor.

No início do trabalho, foi feita uma revisão teórico-metodológica do percurso dos estudos da mensagem nas teorias da comunicação, a fim de conhecer o lugar ocupado atualmente pela análise do discurso nesse campo. Este capítulo foi importante também para rever os conceitos de signo de Saussure e Peirce, e assim compreender melhor as categorias de índice, ícone e símbolo e a distinção entre signos analógicos e digitais.

Em seguida, foram reunidos conceitos básicos em análise do discurso que fundamentaram a análise das relações pragmáticas nas tiras. A metodologia descreveu os principais recursos de expressividade dos quadrinhos, apresentou a hipótese de Paulo Ramos a respeito do surgimento de um novo gênero de tiras que estaria em consolidação em jornais brasileiros, o das tiras livres, gênero a que as tiras da série *Quase Nada* pertencem.

Também fizeram parte da metodologia contribuições de Barthes para o estudo das imagens, considerações de Ferreira (2007) sobre construção discursiva em imagens e os conceitos de condições de produção e reconhecimento, ideológico, poder e semiose, propostos por Verón, indicaram um caminho para o estudo das imagens que não poderia ser feito de forma isolada, as imagens são consideradas como fragmentos do fluxo da produção social do sentido, articuladas nas tiras da série com as palavras, elas criam cenas que, sejam simulacros da realidade, ou abstratas, levam o leitor a refletir sobre sua própria condição.

Um aspecto que não pode deixar de ser considerado é o título da série: *Quase Nada*. Um dos autores, Fábio Moon, justifica que a escolha do nome foi feita a partir da relação com o curto espaço de uma tira, segundo ele, é isso que basicamente dá para contar “quase nada”. (Anexo A). Depois do exercício de análise, percebe-se que o nome da série chega quase a ser irônico, pois os autores tratam de diversos assuntos na tira, todos relacionados à vida e ao cotidiano. Na verdade, *Quase Nada* trata de “quase tudo” no que diz respeito à dimensão da condição humana. É como se as tiras fossem baseadas num processo metonímico com a própria vida, os autores falam de uma experiência humana contemporânea, mas para abordar esse universo, eles fragmentam o “todo” em pequenas partes.

O estudo da cena de enunciação, nas 62 tiras que compõem o corpus, permitiu concluir que os autores têm como leitor modelo o sujeito da classe média brasileira que vive num ambiente urbano. No entanto, é preciso observar que isso pode não se confirmar numa análise feita a partir de um corpus com mais tiras. Provavelmente esse leitor modelo compõe a maior parte do público leitor do jornal *Folha de São Paulo*, no qual a série é publicada. Mas somente uma análise mais voltada para as relações entre suporte e público poderia confirmar se o leitor modelo encontrado neste exercício de análise da série coincide com o público-alvo do jornal.

O *ethos* identificado foi o de um sujeito que legitima o que diz dividindo suas questões pessoais, conflitos e insatisfações com o leitor. Esse efeito de identidade coletiva é produzido principalmente a partir da escolha dos temas retratados, de cenografias que apresentam cenas cotidianas, da ausência de personagens fixos, da escolha do traço cartunizado para representar o rosto da maioria dos personagens humanos, e, sobretudo, da utilização de figuras de animais que interagem com o leitor, posicionando-o enquanto coenunciador através do olhar que se volta na direção deste e de enunciados que convidam o leitor a refletir sobre as temáticas das tiras.

Todos os aspectos apontados por Paulo Ramos em seu estudo sobre as tiras livres foram constatados nas tiras da série *Quase Nada*: o fato de não se basearem no humor; a liberdade temática para retratar temas ligados ao cotidiano, a questões filosóficas ou pessoais; a experimentação gráfica; a ausência de personagens e situações fixas; a possibilidade de o leitor fazer uma interpretação mais livre; e a utilização de um espaço equivalente ao dobro de uma tira. Com base nessas constatações, foi possível observar que, através das tiras livres, a *Folha* propõe um novo contrato ao leitor, mas sem abrir mão da tradição das tiras cômicas. Desde a transição na produção de Laerte, a partir de 2006, a seção *quadrinhos* passou a ser um espaço em que tradição e experimentação coexistem, embora as tiras cômicas ainda predominem na publicação. O próprio jornal se refere à seção como “página de humor”³⁷, um sinal de que ainda existe uma compreensão de que toda tira contém uma piada.

Perguntado sobre a continuidade do estudo sobre as tiras livres, Paulo Ramos afirma que elas continuam em consolidação, sobretudo na *Folha de São Paulo*. (APÊNDICE). Os outros dois exemplos citados por Ramos (2010) de produções do novo gênero, a série *Ensaio sobre a bobeira*, de Lourenço Mutarelli, e as tiras de Marcelo Quintanilha, ambas veiculadas no jornal *O Estado de São Paulo*, foram canceladas após seis meses de publicação. Isso pode ser interpretado como um indício de que as tiras livres tiveram maior aceitação entre o público da *Folha*. Para Paulo Ramos, essa é uma leitura possível, mas o autor acredita que um conjunto de fatores pode explicar a consolidação do novo gênero na *Folha de São Paulo*, entre eles o fato de a seção *quadrinhos* mesclar a presença de autores tradicionais, que têm espaço garantido no jornal, a exemplo do próprio Laerte, Angeli (autor da série *Chiclete com Banana*), Jim Davis (*Garfield*) e Dik Browne (*Hagar*), com autores que testam novos modos de criação no reduzido espaço da tira, a exemplo dos irmãos Fábio Moon e Gabriel Bá.

Em relação ao gênero das tiras em quadrinhos, os gêmeos não inovam no formato, embora seja importante considerar que o tamanho da tira (espaço duplo) cria um diferencial para a série e viabiliza a criação de pequenas histórias naquele pequeno espaço. O tamanho contribui para o processo criativo dos autores, que desenvolvem mais trabalhos no formato revista em quadrinhos. Moon e Bá inovam na escolha dos temas e na opção de fugir do humor e

³⁷ Subtítulo de matéria publicada no dia 07 de dezembro de 2013 se refere à seção *quadrinhos* como “página de humor da *Ilustrada*”: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/142427-folha-publica-nova-secao-de-quadrinhos-as-segundas-feiras.shtml>.

privilegiar a reflexão. Outro diferencial da série é o fato de ela conduzir o leitor a um processo reflexivo que se constitui, na maioria dos casos, através de uma interação direta.

Para o exercício de análise, o corpus permitiu identificar as principais características da série *Quase Nada*. No entanto, é válido lembrar que no blog foram publicadas 243 tiras, no jornal o número é ainda maior, portanto, para uma análise mais aprofundada, principalmente no que diz respeito à variação temática, faz-se necessário construir um corpus com uma quantidade maior de tiras. A autora deste trabalho se posicionou enquanto leitora do blog dos autores da série, por isso, o corpus foi construído a partir do blog e o estudo das tiras levou em consideração algumas informações encontradas nesse site que contribuíram para a análise.

Um estudo mais consistente do posicionamento discursivo requer que a construção do corpus seja feita a partir das tiras publicadas no jornal, para isso poderia ser utilizada uma adaptação da “semana construída”, de Jaques Kayser, selecionando-se uma tira por mês, mas alternando a escolha da semana de publicação (se no mês de dezembro foi escolhida a tira publicada na primeira semana, no mês de janeiro, será selecionada a tira da semana seguinte, e assim sucessivamente). A partir do estudo de Paulo Ramos, também poderia ser desenvolvida uma pesquisa sobre a instabilidade criada pelo surgimento de um novo gênero de tiras. Para isso, a análise do posicionamento discursivo poderia ser feita com base numa abordagem comparativa, um estudo sobre tiras livres publicadas em jornais brasileiros e na internet.

Além dessas observações, constatou-se que o desenvolvimento da metodologia pode ser ampliado, principalmente no que diz respeito ao estudo das imagens. Uma compreensão mais aprofundada do signo icônico de Peirce e de contribuições de Barthes para a análise de imagens, como o conceito de *punctum*, proposto em *A Câmara Clara*, permitiria analisar com mais propriedade o potencial das imagens presentes nos quadrinhos para mobilizar a atenção do leitor.

REFERÊNCIAS

BARTHES, R. A retórica da imagem. In: **O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BECKER, Caroline Valada. **Quase Nada – A poética do prosaico no traço de Fábio Moon e Gabriel Bá**. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE ESTUDOS LITERÁRIOS, SEMINÁRIO DE ESTUDOS LITERÁRIOS DA REGIÃO SUL, SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE ESTUDOS LITERÁRIOS, II, III, III, 2011, Frederico Westphalen. **Anais eletrônicos: Frederico Westphalen: URI, 2011. Disponível em: <http://www.fw.uri.br/new/publicacoes/?1=1&cat=1&area=professor-e-tecnico-administrativo&pagina=2 >**. Acesso em: 16. nov. 2013.

CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. **Dicionário de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2004.

CHARAUDEAU, P.; PAULIUKONIS, M. A.; MACHADO, I. L. **Linguagem e Discurso: modos de organização**. São Paulo: Contexto, 2008.

CRUZ, G. **Humor gráfico na Bahia: o traço dos mestres Paraguassu**. Salvador: Arembepe, 1993.

DIJK, T. A. van. **La noticia como discurso - Comprensión, estructura y producción de la información**. Barcelona: Paidós Ibérica, 1990.

EISNER, W. **Quadrinhos e arte sequencial**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FAIRCLOUGH, N. **Discurso e mudança social**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.

FERREIRA, G. M. Contribuições da análise do discurso ao estudo de jornalismo. In: FRANÇA, V. et ali. **Livro do XI Compós – Estudos de Comunicação**. Porto Alegre: Editora Sulinas, 2003.

_____. Análise da imagem na imprensa: um percurso em busca da discursividade na fotografia. In: MATTOS, S. (Org.). **Comunicação Plural**. Salvador: EDUFBA, 2007.

_____. Teorias da Comunicação, Teorias do Discurso: em busca do sentido. In: FERREIRA, G.M. et al. (Org.). **Teorias da Comunicação, Trajetórias Investigativas**. Porto Alegre: Edipucrs, 2010.

IMAGEM. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2013. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Imagem&oldid=37503170>>. Acesso em: 2 jan. 2014.

LANDIM, J. M. **Vinte e quatro quadrinhos por segundo: análise da transposição do universo gráfico dos quadrinhos de Frank Miller para o cinema**. 2009. 114 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

MAINGUENEAU, D. **Termos-chave da análise do discurso**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

- _____. **Análise de Textos de Comunicação.** São Paulo: Cortez, 2011.
- MCCLLOUD, S. **Desvendando os quadrinhos.** São Paulo: Makron Books, 1995.
- MEUNIER, J.; PERAYA, D. **Introdução às Teorias da Comunicação.** [S.l.]: Vozes, 2008.
- RAMOS, P. **A leitura dos quadrinhos.** São Paulo: Contexto, 2012.
- RAMOS, P. **Tiras livres: um gênero em processo de consolidação.** In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, XXXIII., 2010, Caxias do Sul. **Anais eletrônicos:** Caxias do Sul: UCS, 2010. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2010/resumos/R5-1976-1.pdf>>. Acesso em: 10 out. 2013.
- SANTAELLA, L. **Leitura de imagens.** São Paulo: Melhoramentos, 2012.
- TAUTOLOGIA. In: DICIONÁRIO da língua portuguesa. Lisboa: Priberam Informática, 1998. Disponível em: <<http://www.priberam.pt/dlpo/tautologia>>. Acesso em: 08 jan. 2014.
- VERÓN, E. **Fragmentos de um tecido.** São Leopoldo: Editora UNISINOS, 2004.
- WOLF, M. **Teorias da Comunicação.** 8 ed. Lisboa: Presença, 2003.
- ZECCHETTO, V. (Coord.). **Seis semiólogos em busca del lector: Saussure, Peirce, Barthes, Greimas, Eco, Verón.** Buenos Aires: La Crujía, 2005.
- WINKIN, Y.; SAMAIN, E. G. **A nova comunicação: da teoria ao trabalho de campo.** Campinas: Papyrus, 1998.

APÊNDICE – RESPOSTAS DE PAULO RAMOS

Com o intuito de saber se o estudo sobre as tiras livres teve continuidade, as perguntas abaixo foram encaminhadas para Paulo Ramos.

22/1/2014

Gmail - Sobre tiras livres



Marília Silva de Moura <marideologia@gmail.com>

Sobre tiras livres

Paulo Ramos <contatopauloramos@gmail.com>

13 de janeiro de 2014 17:10

Para: Marília Silva de Moura <marideologia@gmail.com>

Cara Marília,

fico feliz em saber sobre sua pesquisa e que aquele artigo - que virará livro ampliado em breve - esteja sendo de valia.

Respondo às questões no corpo do e-mail enviado por você, destacadas em negrito.

Espero ter ajudado.

Deixo um cordial abraço,

Paulo.

Em 11 de janeiro de 2014 11:30, Marília Silva de Moura <marideologia@gmail.com> escreveu:

Prezado Paulo Ramos,

Sou estudante de Comunicação Social da Universidade Federal da Bahia e estou escrevendo meu TCC que tem o título provisório "Em busca de uma metodologia para quadrinhos: uma análise da série "Quase Nada". Procurando informações sobre essa série, encontrei seu artigo sobre tiras livres, publicado no Intercom 2010. Utilizo o artigo como uma das referências em meu trabalho, por isso, gostaria de saber se o senhor deu continuidade ao estudo sobre a consolidação desse novo gênero? Envio três perguntas abaixo, agradeço muito se puder responder.

Atenciosamente,
Marília Moura

1) Em sua opinião, o gênero continua em consolidação em alguns jornais e blogs brasileiros?

Sim, principalmente no jornal "Folha de S. Paulo".

2) A "Folha de São Paulo" segue publicando as séries "Piratas do Tietê" e "Quase Nada". No entanto, o jornal "O Estado de São Paulo" cancelou a série "Ensaio sobre a bobeira", de Lourenço Mutarelli. Pode-se afirmar que houve uma maior aceitação do novo gênero entre os leitores da Folha? Quais seriam os fatores que explicam a continuidade da publicação das tiras livres nesse jornal?

É possível fazer essa leitura, sim. Acredito que a explicação seja um conjunto de fatores. Os motivos transitam entre a presença de autores tradicionais, com espaço garantido no jornal, e a vontade de testar novos caminhos que distem das amarras do espaço reduzido das tiras.

OBS.: O "Estado de S. Paulo" continua publicando as tiras de Marcelo Quintanilha? Procurei informações a respeito na internet, mas não consegui esclarecer essa dúvida.

Não. As tiras foram publicadas durante seis meses.

3) O que pode ter motivado a "Folha de São Paulo" a criar esse espaço de experimentação para os autores, apostando na publicação de tiras que não se baseiam no humor?

Não foi bem a Folha, no meu entender, mas o desejo de os autores testarem outros caminhos para a criação das tiras. Os motivos foram pessoais de cada um.

—
Marília Moura

ANEXO A – MATÉRIA PUBLICADA NA OCASIÃO DA ESTREIA DA SÉRIE *QUASE NADA*

A matéria foi veiculada na *Ilustrada*, caderno de cultura do jornal *Folha de São Paulo*, no dia 14 de setembro de 2008.

Patrícia Stavis - 11.set.08/Folha Imagem



Fábio Moon e Gabriel Bá estreiam tira

Vencedores do Eisner Awards, Oscar das HQs, irmãos lançam a tirinha dominical 'Quase Nada' na Folha

DA REPORTAGEM LOCAL

Supergêmeos, ativar. Fábio Moon e Gabriel Bá, 32, os irmãos paulistanos que são os mais premiados quadrinistas brasileiros da atualidade, estreiam hoje na página de quadrinhos da *Ilustrada* com a tirinha semanal "Quase Nada".

"Pensamos nesse nome porque é basicamente o que dá para contar em uma tira", diz Moon, fazendo graça com o espaço reduzido —ele e o irmão estão mais acostumados a criar histórias para revistas em quadrinhos, como seu fanzine "10 Páezinhos", vencedor de diversos troféus HQ Mix, a principal

premição nacional do gênero. "Fazer tira é muito diferente do nosso processo natural. Ela tem que ser uma coisa de leitura e produção rápidas, e estamos sofrendo para criá-las assim, para sintetizar o desenho", diz Moon.

Para os padrões dos cartunistas, no entanto, os irmãos terão um latifúndio à disposição, já que sua tira dominical vai ocupar o espaço equivalente ao de duas tirinhas normais: "Dois Reis", de Karmo, deixa de ser publicada, e "Hagar, o Horível" será reduzida, ocupando apenas três quadrinhos.

Passando pelo momento de maior destaque em suas carreiras —no fim de julho cada um venceu dois Prêmios Eisner, o Oscar das HQs—, os irmãos aceitaram o desafio de contar histórias concisas na *Folha* para atingir um público maior.

"Gostamos de contar histórias para as pessoas, e a possibilidade de atingir um público maior, que é o que se consegue com as tiras, é um desafio, assim como ter um espaço semanal para a reflexão", diz Moon.

Relacionamento cotidiano
Sobre o material de "Quase Nada", os gêmeos já definiram alguns parâmetros.

"A ideia é tratar dos relacionamentos cotidianos, sem personagens fixos, a partir de ideias que estão constantemente em nossas cabeças."

Outra característica que já está definida é que os irmãos não vão buscar voluntariamente o humor. "Algumas tiras vão ser engraçadas, mas a ideia não é contar piadas. Elas vão ser mais reflexivas."

Falando dos cartunistas que admira, destacam Laerte, com quem vão dividir espaço.

"Gostamos de todas as tiras do Laerte, incluindo as atuais, que estão menos fáceis, mas são geniais. Essa liberdade que tem na *Folha*, de poder fazer tiras assim, que não sejam piadas, nos estimulou a tentar."

Os gêmeos Bá (à esq.) e Moon, no estúdio deles em São Paulo

ANEXO B – COMO FAZER *QUASE NADA*

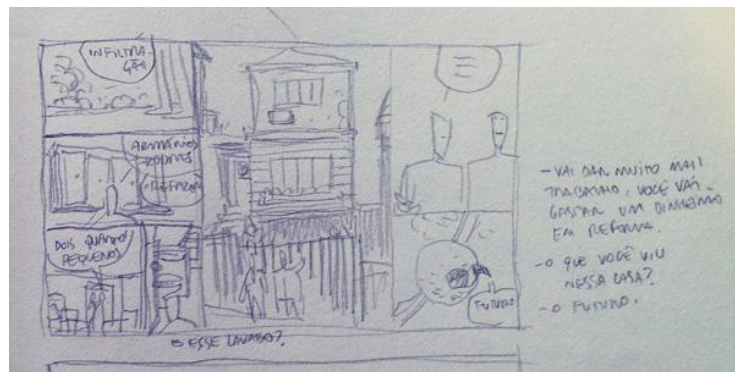
Texto sobre o processo criativo das tiras, publicado no blog de Fábio Moon e Gabriel Bá.

Quarta-feira , 30 de Março de 2011

Como fazer Quase Nada

Pra todos aqueles que se interessam em questões técnicas do processo de produção de nossas tiras, aqui vai um passo a passo bem detalhado.

1 - a idéia. Esta é a parte mais difícil, que pode tomar uma hora, uma manhã inteira ou um dia. Às vezes conseguimos escrever um resumo dos textos direto no rascunho (desenhado em cadernos, menor que o desenho final), outras anotamos às margens do desenho, somente pra nos lembrar do que exatamente estaremos falando em cada quadro. Podemos ir direto pro desenho no mesmo dia, ou no dia seguinte.

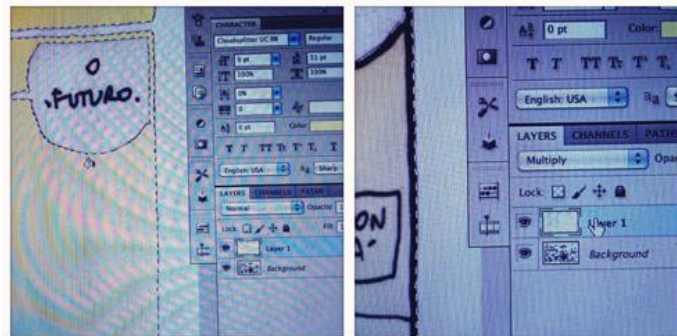


2 - o desenho. Desenhamos as tiras com as medidas 12,6cm x 22,5cm. Primeiro vem o lápis, depois usamos caneta (no meu caso), pincel e nanquim (no do Fábio). Vejam que nós fazemos o balão direto no desenho, assim como as letras também. Finalizamos com o "aguado", esta técnica de tons de nanquim diluído em água. O Fábio, por usar pincel, faz tudo muito mais de uma vez só e consegue resultados melhores que os meus, mas eu uso a tira pra me aperfeiçoar no pincel, nos efeitos e experimentações possíveis.





3 - o amarelo. Depois de escaneado o desenho (a 400dpi, grayscale), mexemos nos "levels" da imagem pra melhorar o contraste e aí transformamos o arquivo em CMYK. Criamos um Layer novo e colocamos no modo "Multiply". Este é o layer onde pintamos o amarelo e fazemos as luzes brancas.



4 - o preto. No layer que temos a imagem, passamos um "gradient" em modo color com um preto composto de C50/M63/Y80/K90, justamente pra termos um preto que combine mais com nosso amarelo, criando essa cara de "sépia". O traço fica mais colorido e a imagem fica mais quente e alegre.



5 - as letras. Por fim, refazemos todas as letras, pra conseguir uma leitura mais limpa e ficar mais uniforme. Usamos a fonte "Cloudsplitter UC", da Blambot. As letras estão somente no canal "K", do preto, pra que não borrem se a impressão sair do registro.
Escrito por Gabriel Bá às 18h05

ANEXO C – *CORPUS*

CD com as 62 tiras analisadas.