

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU*
EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS**

**(DES)ENQUADRES INTERATIVOS NOS QUADRINHOS DE
DIK BROWNE E ZAPPA:
UM ESTUDO SOBRE OS (DES)ALINHAMENTOS DE
HELGA E JANDIRA**

JOSEANE SERRA LAZARINI PEREIRA

VITÓRIA
Junho de 2008

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU*
EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS**

**(DES)ENQUADRES INTERATIVOS NOS QUADRINHOS DE
DIK BROWNE E ZAPPA:
UM ESTUDO SOBRE OS (DES)ALINHAMENTOS DE
HELGA E JANDIRA**

**ORIENTADORA: PROFESSORA DOUTORA MARIA DA PENHA PEREIRA
LINS**

**VITÓRIA
Junho de 2008**

**(DES)ENQUADRES INTERATIVOS NOS QUADRINHOS DE
DIK BROWNE E ZAPPA:
UM ESTUDO SOBRE OS (DES)ALINHAMENTOS DE
HELGA E JANDIRA**

JOSEANE SERRA LAZARINI PEREIRA

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Lingüísticos (PPGEL), do Departamento de Línguas e Letras, da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos Lingüísticos.

Orientadora: Professora Doutora Maria da Penha Pereira Lins.

VITÓRIA
Junho de 2008

PEREIRA, Joseane Serra Lazarini. **(Des)enquadres interativos nos quadrinhos de Dik Browne e Zappa**: um estudo sobre os (des)alinhamentos de Helga e Jandira. UFES-DLL-PPGEL. Dissertação de Mestrado em Estudos Lingüísticos. 2008.

BANCA EXAMINADORA

Profª. Drª. Maria da Penha Pereira Lins
Universidade Federal do Espírito Santo
Orientadora

Profª. Drª. Maria das Graças Dias Pereira
PUC-Rio de Janeiro

Profª. Drª. Lúcia Helena Peyroton da Rocha
Universidade Federal do Espírito Santo

Data da aprovação: _____, _____, _____.

VITÓRIA
Junho de 2008

SINOPSE

Tomando como *corpus* as tiras de quadrinhos de Dik Browne (2006) e Gilberto Zappa (1999), este trabalho tem por objetivo analisar as atuações das personagens Helga e Jandira com seus maridos, respectivamente, Hagar e Gervásio, verificando os alinhamentos / (des)alinhamentos, tendo em vista que o comportamento das personagens não corresponde às expectativas sociais e culturais, em relação ao enquadre relacionamento conjugal harmonioso. A partir de estratégias verbais e não-verbais e de operações de *footings*, percebe-se, então, novos alinhamentos e um novo enquadre ou (des)enquadre, no caso das personagens analisadas: o relacionamento conjugal conturbado, o que gera a produção de humor nas tiras de Browne e Zappa.

A Deus, artista do universo.

A meus pais, Sebastião e Conceição, e a meu irmão, Welington, pelo constante incentivo.

A meu esposo Aguinaldo e a meu filho Bernardo, pelo apoio e compreensão.

E, a meus amigos, pelas contribuições valiosas.

AGRADECIMENTOS

À Professora Doutora Maria da Penha Pereira Lins, pela competência e dedicação na arte de ensinar e orientar.

À Professora Doutora Ingedore Grunfeld Villaça Koch, pelas importantes sugestões.

Às Professoras Doutoras Lílian Coutinho Yacovenco, Virgínia Beatriz Baesse Abrahão, Hilda de Oliveira Olímpio e Lillian de Paula, pelas informações fundamentais durante as aulas.

Às Professoras Doutoras Lúcia Helena Peyroton da Rocha e Maria das Graças Dias Pereira, pela participação e orientação na defesa da dissertação.

Aos demais amigos do Mestrado em Estudos Lingüísticos, pelo apoio, companheirismo e constantes interlocuções.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 ESTUDOS SOBRE O HUMOR	13
2.1 O RISO - BERGSON (1900)	13
2.2 OS CHISTES - FREUD (1905)	16
2.3 COMICIDADE E RISO - PROPP (1976)	18
2.4 O HUMOR E A SEMÂNTICA - RASKIN (1985)	20
2.5 O HUMOR NOS QUADRINHOS - LINS (2002)	21
2.6 O HUMOR NAS PIADAS - POSSENTI (2002)	23
3 GÊNERO QUADRINHOS	25
4 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	30
4.1 PERSPECTIVA SOCIOLINGÜÍSTICA INTERACIONAL (SI)	30
4.1.1 Teoria dos enquadres e alinhamentos	32
4.1.2 <i>Footing</i>	35
4.1.3 Pistas e marcadores de contextualização	37
4.1.4 Discurso masculino e feminino	38
4.2 PERSPECTIVA PRAGMÁTICA	41
4.2.1 Teoria da polidez	42
5 METODOLOGIA E DADOS	48
5.1 NATUREZA DOS DADOS	48
5.1.1 Os personagens	49
5.2 MÉTODO DE ANÁLISE	50
6 (DES)ENQUADRES INTERATIVOS DE HELGA E JANDIRA	51
6.1 (DES)ALINHAMENTO DAS PERSONAGENS HELGA E JANDIRA	52
6.1.1 Alinhamento esposa compreensiva e gentil / esposa autoritária e agressiva	53

6.1.2 Alinhamento esposa atenciosa / esposa irônica/sarcástica	69
6.1.3 A não-polidez na atuação das personagens Helga e Jandira	72
6.2 ESTRATÉGIAS VERBAIS DE (DES)ALINHAMENTOS	73
6.2.1 Ato de fala de ordem	74
6.2.2 Assimetria interacional	75
6.2.3 Ironia e sarcasmo	78
6.3 ESTRATÉGIAS NÃO-VERBAIS DE (DES)ALINHAMENTOS	79
6.3.1 Expressões fisionômicas	79
6.3.2 Efeitos paralingüísticos	81
6.3.3 Onomatopéias	82
6.3.4 Ações	84
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS	89
8 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	91
RESUMO	96
ABSTRACT	97

1 INTRODUÇÃO

Os indivíduos, em geral, vivem em uma sociedade marcada por valores, ideologias, padrões, resultantes especialmente da cultura de um povo. Conseqüentemente, a linguagem, entendida em um contexto mais amplo, ou seja, englobando fala e comportamento, deve acompanhar esse sistema cultural, a fim de que os indivíduos ajustem-se aos padrões pré-estabelecidos. Entretanto, nem sempre as “regras” são cumpridas. O ser social está a todo o tempo modificando-se, transformando-se, em prol da situação e do objetivo que almeja. As relações sociais determinam, muitas vezes, a representação do indivíduo e este mudará sua atuação de acordo com elas.

Tendo em vista que as relações e as interações, de uma forma geral, são dinâmicas, as pessoas tendem a atuar em diferentes quadros sociais, ou seja, elas tendem a se enquadrar às situações, de acordo com o esperado pela sociedade. Quando, no entanto, há um comportamento contrário ao esperado, pode-se dizer que ocorreu um (des)enquadre, suscitando reações diversas, inclusive humor. Considera-se, a partir daí, que o (des)enquadramento social faz parte da linguagem do humor e que pode ser observado através de pistas verbais e não-verbais, que são mostradas durante o momento interativo.

Nesse sentido, as tiras de quadrinhos são excelentes instrumentos para se analisar a interação, observando-se por meio das pistas de contextualização, os diversos alinhamentos assumidos pelos personagens apresentados na narrativa. Com os elementos que compõem as tiras, principalmente os códigos verbal e não-verbal, essa observação fica mais rica e interessante. Diante disso, este trabalho tem como objetivo analisar as tiras de quadrinhos dos autores Dik Browne e Zappa, verificando os (des)alinhamentos e (des)enquadre, em que atuam as personagens Helga e Jandira. Elas são casadas com Hagar e Gervásio, respectivamente, personagens que dão nome as tiras. A escolha, em especial, por esses personagens se originou tendo em vista às relações tumultuadas e engraçadas que os dois casais vivem. Mesmo em contextos distintos, as esposas têm comportamentos semelhantes e agem a fim de exercerem o poder sobre seus

maridos. Eles, por sua vez, cooperam, no sentido de obedecerem, quase sempre, às suas ordens. Assim, as interações dos casais revelam operações de *footing*, alinhamentos e mudanças no enquadre pré-estabelecido socialmente, diante das ameaças e dos alinhamentos não-polidos que as personagens executam, gerando o (des)enquadre interativo. Tudo isso será melhor compreendido com as teorias estudadas e com a análise proposta.

Para fundamentar, então, esta pesquisa, foi focalizada a perspectiva da Sociolinguística Interacional, especificamente a teoria dos enquadres, de Tannen e Wallat (1987), as noções de *footing*, de Goffman (1979) e de pistas de contextualização de Gumperz (1982). Foi também enfocada uma perspectiva da Pragmática, a teoria da polidez, de Brown e Levinson (1987), passando-se pela noção de face (Goffman, 1980; 1985). Para a análise, foram selecionadas 25 tiras, sendo 13 referentes à coletânea de *O melhor de Hagar, o horrível*, de Dik Browne (2006), e 12 que compõem o livro *O bom humor de Gervásio... e o mau humor de Jandira*, do cartunista capixaba Gilberto Zappa (1999).

O trabalho está dividido em oito capítulos, a saber: 1) Introdução; 2) Estudos sobre o humor; 3) Gênero quadrinhos; 4) Fundamentação teórica; 5) Metodologia e dados; 6) Os (des)enquadres interativos de Helga e Jandira; 7) Considerações finais; e 8) Referências bibliográficas.

Dando-se seqüência a esta introdução (capítulo 1), foi iniciado o segundo capítulo, que expõe a temática humor sob seis olhares diferentes. São autores, de épocas distintas, que expressam suas opiniões sobre o assunto: Bergson (1987) faz uma abordagem sobre o riso; Freud (1969) trata dos chistes e sua relação com o inconsciente; Propp (1992) faz uma explanação acerca da comicidade; Raskin (1985) explica os mecanismos que geram o humor; Lins (2002) analisa o humor nas tiras de quadrinhos de Quino; e Possenti (2002) trata do humor nas piadas. Esses estudos trazem para o trabalho um maior conhecimento sobre o humor, já que o *corpus* a ser analisado faz parte do gênero humorístico.

No terceiro capítulo, focaliza-se, propriamente, o gênero quadrinhos. Por sua composição, os quadrinhos proporcionam uma forma particular de análise,

especialmente a interação e a linguagem, através dos códigos verbal e não-verbal. Essa combinação de fatores oferece um estudo apropriado às perspectivas da Sociolingüística Interacional e da Pragmática.

O quarto capítulo apresenta as teorias utilizadas para análise dos dados, fundamentando-se na noção de enquadres, que determina diferentes posicionamentos do indivíduo, de acordo com a situação em que está inserido, com os participantes envolvidos na interação e com o seu objetivo. Para efetuar a mudança no enquadre, o indivíduo realiza um *footing*, ou seja, um novo alinhamento na sua postura. Isso pode ser detectado a partir de pistas de contextualização, que servem como um demonstrativo da mudança. Além disso, o capítulo marca as diferenças da linguagem masculina e feminina e expõe a teoria da polidez.

No quinto capítulo, são descritos a metodologia e os dados utilizados, para que, no sexto capítulo, a análise possa ser explanada, demonstrando como ocorrem os (des)enquadres das personagens Helga e Jandira. Por fim, há as considerações a respeito da pesquisa e as referências bibliográficas relacionadas ao trabalho.

Diante da riqueza do gênero quadrinhos e dos importantes estudos abordados, espera-se que a pesquisa seja importante para os estudiosos da língua e de outras áreas que estão interligadas a este universo fantástico da linguagem.

2 ESTUDOS SOBRE O HUMOR

Ao se fazer uma comparação entre a vida e a arte, pode-se afirmar que a vida é um grande palco onde ocorrem cenas dramáticas e cômicas, e que, muitas vezes, os personagens em ação conseguem “brincar” com determinadas cenas, de acordo com os objetivos da peça teatral ou com as expectativas da platéia, transformando cenas tristes em alegres ou vice-versa. Tudo isso é uma metáfora da vida real. É sabido que o divertimento, a graça, o riso, não acontecem somente no teatro ou em situações semelhantes, mas acontecem em situações cotidianas reais, que servem de inspiração para fins teatrais.

Pensando nisso, este capítulo mostrará o que alguns autores escreveram a respeito do riso e da comicidade, partindo da vida real, da literatura ou do teatro, a fim de se compreender os mecanismos que levam o indivíduo a rir.

Inicia-se, a partir de agora, um estudo de seis concepções de humor, baseadas em diferentes autores, de épocas distintas.

2.1 O RISO - BERGSON (1900)

Ao iniciar sua reflexão sobre o humor, Bergson¹, em seu livro intitulado *O riso*, apresenta várias perguntas, na tentativa de explicar o que significa o riso. A partir dessas indagações, o autor explora a questão do cômico e afirma que não há comicidade fora do humano. As pessoas riem do que é conhecido por elas e, principalmente, do que faz referência ao ser humano. Algo da natureza ou um objeto qualquer poderá ter uma característica cômica, porém não a terá por si só, mas pela semelhança com o próprio homem. Dessa forma, o homem é um ser que ri e que faz rir.

No entanto, um indivíduo sozinho dificilmente desfrutaria de uma cena cômica. O riso, para ser realizado plenamente, parece precisar de outros risos para completá-lo. Dessa forma, tudo que um grupo mostrar de involuntário, de

¹ O autor elaborou o livro: *O Riso: Ensaio Sobre a Significação do Cômico* em 1900, porém foi usada a edição de 1987.

desajeitamento, causará não somente riso, mas uma mudança brusca de atitude.

Verifica-se que um desvio de conduta, ainda mais quando conhecido e naturalmente exercido, tenderá para o cômico. Exemplos como os vícios (avarento, jogador, ciumento, entre outros), tão abordados em peças teatrais, revelam-se como temas apropriados para a comédia. Através do desvio, do exagero, do automatismo, que caracterizam os vícios, a cena se tornará engraçada, ainda que trágica, justamente pelas características apresentadas.

O riso, nesse sentido, é como um castigo para os costumes da sociedade. Pela ridicularização dos vícios, o viciado sente-se obrigado, de certa forma, a cuidar melhor dos seus hábitos. Conclui-se, então, que o riso é uma espécie de gesto social. Por meio do ridículo, ele inspira a passagem da rigidez social para uma suavização dos atos, esperando, individual e socialmente, uma maior elasticidade e sociabilidade possíveis. Portanto, a comicidade encontra-se entre a vida e a arte, em que a rigidez social dá lugar ao cômico, e a consequência disso é o riso, corretor natural dos costumes (vícios) sociais.

A partir do exposto, que representa o cômico em geral, o autor estabelece três noções sobre o assunto: 1) a comicidade das formas e dos movimentos; 2) a comicidade de situações e de palavras; e 3) a comicidade de caráter.

Na comicidade das formas e dos movimentos, Bergson trata da distinção que envolve o cômico e o feio. O feio, para obter um caráter cômico, precisa ser agravado ao grau de deformidade. Pensando nisso, o autor afirma que toda deformidade pode tornar-se cômica quando uma pessoa bem conformada consiga imitá-la. “Portanto, uma expressão risível do rosto será a que nos faça pensar em algo de rígido, retesado, por assim dizer, na mobilidade normal da fisionomia” (BERGSON, 1987, p. 21).

A rigidez, juntamente com o automatismo, expressa traços que causam riso e intensificam-se, na medida em que se pode relacioná-los a um desvio fundamental da pessoa, como se esta estivesse fascinada ou hipnotizada por alguma ação. Essa noção traz à tona a comicidade da caricatura. Por mais que uma expressão fisionômica seja regular, jamais ela terá um equilíbrio perfeito. Quando o corpo consegue, então, fixar determinado movimento, parecendo

expressar a vida da alma, ele obtém um efeito cômico. A comicidade das formas trata mais de rigidez do que de feiúra.

Ao explicar a comicidade dos movimentos, o autor faz menção à mecanização dos gestos e dos movimentos, um mecanismo que funciona automaticamente, imitando a vida, como se o ser humano fosse um fantoche articulado. A repetição mecânica motiva a graça: só se pode imitar alguém, devido à repetição dos gestos mecânicos, que são estranhos à personalidade viva e, é por esse motivo, que o riso é suscitado. A verdadeira causa do riso, portanto, é o desvio da vida na direção do que é mecânico. É a repetição funcionando por trás do vivo.

Na comicidade de situações e de palavras, o autor explica que certos elementos que compõem a comédia partem, às vezes, mais do teatro, como ampliação e simplificação da vida, do que da própria vida quotidiana. Entretanto, alguns momentos da realidade passam ao plano da arte e, assim, a comicidade acontece plenamente. A infância, com seus brinquedos e brincadeiras, é um desses momentos. Os brinquedos são comédia para as crianças e, conseqüentemente, as situações de brincadeiras tornam-se situações cômicas. Sobre isso, Bergson declara que atos e acontecimentos que misturam a ilusão da vida e a sensação nítida de uma montagem mecânica trazem comicidade. Dentro desse processo, o autor ressalta a repetição, a inversão e a interferência, as quais se voltam para um mesmo sentido: a mecanização da vida.

Já na comicidade de palavras ocorre a distinção entre o cômico que a linguagem exprime e o que ela cria. O primeiro é traduzível de uma língua para outra, porém o segundo é intraduzível, porque se deve à estrutura da frase e à escolha das palavras. Neste, é a própria linguagem que se torna cômica. A comicidade de caráter aponta para o riso com uma significação e alcance sociais e, por isso, o caráter do homem é o alvo principal.

A vida, geralmente, tem suas cenas trágicas. A comédia só acontece quando o trágico deixa de comover. Por isso, afirma-se que a comédia é um enrijecimento contra a vida social. O riso ocorre, nesse caso, para corrigir um desvio. Tal deve ser a função do riso: ser verdadeiramente uma espécie de trote social, sempre humilhante para quem é objeto dele.

Daí, a comicidade apresentar um caráter equívoco. As pessoas não ririam das outras, se ficassem indiferentes à situação, mas os seres humanos são cômicos e, por isso, representam a comédia.

É certo afirmar que as pessoas riem tanto dos defeitos quanto das qualidades dos outros. Assim, o cômico nem sempre é sinal de defeito, no sentido moral da palavra. Todavia, o autor explica que o ideal social e o ideal moral não diferem essencialmente. Via de regra, pode-se admitir que são mesmo os defeitos alheios que fazem rir, ressaltando que é mais em razão de sua insociabilidade do que por sua imoralidade.

Conclui-se, então, que pouco importa se o caráter é bom ou mau. Se ele for insociável, poderá causar riso. Também não importa se um caso é grave ou leve. Será cômico se o caso não comover. As duas primeiras condições essenciais para a comicidade é, em suma, a insociabilidade do personagem e a insensibilidade do espectador. Uma terceira condição é o automatismo: será cômico tudo que se fizer automaticamente.

O autor, ao concluir o trabalho, afirma que mesmo sendo o riso uma espécie de castigo social, com efeitos humilhantes, ele aponta para um movimento de descontração. O personagem cômico demonstra-se simpático e o espectador é convidado a adotar os seus gestos e as suas palavras, divertindo-se com ele. Além da descontração, o riso permite à sociedade um aperfeiçoamento, uma flexibilidade e um equilíbrio, a partir da sua própria ação e de uma reflexão sobre o cômico.

2.2 OS CHISTES - FREUD (1905)

Baseando-se no pensamento de alguns estudiosos, como Fischer (1889) e Lipps (1898), Freud² deu início ao seu estudo sobre os chistes, acerca do qual afirmou que a primeira impressão é que é difícil tratar os chistes sem falar do cômico.

Os chistes têm sua técnica própria e seu efeito cômico parte de “desconcertos” e “esclarecimento”, ou seja, existe um desconcerto de idéias,

² Freud desenvolve o livro: *Os chistes e sua relação com o inconsciente*, em 1905, porém será utilizada a edição de 1969.

pela quebra na expectativa, para depois surgir um esclarecimento, uma interpretação do chiste. A expressão lingüística, para Freud, é a responsável por transformar um comentário em chiste, através de uma abreviação e, posteriormente, de uma nova significação. O jogo lingüístico dá graça e provoca a comicidade.

O autor propõe uma classificação para os chistes em inocentes e tendenciosos, de acordo com a intenção apresentada. Um chiste é inocente, quando não serve a um objetivo particular; por outro lado, quando um chiste tem um objetivo específico, ele é tendencioso. Os chistes inocentes provocam apenas um efeito de satisfação, enquanto que os tendenciosos provocam a explosão do riso, proveniente da ridicularização social.

A partir dos métodos de elaboração dos chistes, o indivíduo estabelece sentimentos de prazer, explorando o outro de diversas formas, inclusive suscitando o seu lado ridículo, sem tratar sobre isso abertamente.

Embora pareça que os chistes são como uma subespécie do cômico, os dois diferenciam-se em alguns aspectos. O cômico contenta-se com duas pessoas: uma que constata o cômico e a outra que é constatada. Uma terceira pessoa poderá integrar esse grupo, sendo a ouvinte da coisa cômica. Porém, ela não acrescenta o processo. No chiste, a terceira pessoa é imprescindível, para que o processo de prazer se complete. A segunda pessoa, no entanto, pode estar ausente, a não ser que o chiste em questão seja do tipo tendencioso.

Segundo Freud, o chiste se faz e o cômico se constata. Por esse motivo, o tipo de cômico que mais se aproxima do chiste é o ingênuo, pois este se constata assim como no chiste, sem que se tome parte nos comentários e atitudes de outras pessoas. O cômico é constatado nas pessoas, seus movimentos, atitudes, caráter, mas, também, nos animais e nas coisas inanimadas. Nos chistes, as fontes de prazer encontram-se no sujeito, enquanto que na comicidade, elas podem encontrar-se dentro ou fora do sujeito.

Apesar desses aspectos de diferenciação, dentre outros, é difícil separar nitidamente cômico e chiste. Resta, então, aproveitar a idéia de que um completa o outro nas relações interativas, em que pessoa/objeto são geradores de humor, seja pela ingenuidade, seja pela ridicularização.

2.3 COMICIDADE E RISO - PROPP (1976)

Vladimir Propp³, em seu livro *Comicidade e riso*, apresenta os diferentes tipos de comicidade que, por sua vez, levam a diferentes tipos de riso. A partir dessa intenção, ele inicia com o riso de zombaria e os diferentes aspectos do riso.

Partindo do fato de que o cômico e o riso não são algo de abstrato, pois o homem ri, surge a seguinte pergunta: certas formas de comicidade não estariam ligadas a certos aspectos do riso? O riso possui vários aspectos, mas o mais importante, para Propp, é o riso de zombaria, por estar ligado permanentemente à esfera do cômico. É preciso estabelecer do que, em essência, as pessoas riem e o que exatamente é ridículo para elas. Observa-se que é possível rir do homem em quase todas as suas manifestações, exceção feita ao domínio dos sofrimentos. Existem procedimentos especiais para mostrar o que é ridículo em um indivíduo. Classificar em função dos objetos de escárnio é ao mesmo tempo classificar em função dos procedimentos artísticos com os quais se suscita o riso.

O riso ocorre em presença de duas grandezas: de um objeto ridículo e de um sujeito que ri – o homem. Entretanto, não haverá comicidade sem o humor do sujeito. Propp critica Bergson (1900) pela afirmação de que o riso acontece como uma lei da natureza, basta haver uma causa para isso. Ele explica que pode existir uma causa, mas é possível existirem pessoas que não riem. Isso pode dever-se a questões históricas, sociais, nacionais e pessoais. Enfim, algumas pessoas ou grupos são propensos ao riso e outros não. Há pessoas, nas quais a comicidade inerente à vida estimula infalivelmente uma reação de riso. No entanto, aquelas que não riem estão envolvidas por alguma paixão ou arroubo, ou imersas em reflexões complexas e profundas. Ainda, é claro, o riso é incompatível com a dor.

Um outro ponto abordado é sobre tudo aquilo que nunca pode ser objeto de riso. A natureza, no geral, por exemplo, não pode ser ridícula. Alguns escritores, no passado, já afirmavam isso, mas davam ênfase à natureza

³ O original data de 1976. Porém, a tradução utilizada foi a de 1992.

inorgânica, já que o reino animal pode despertar o riso. Os animais, por uma causa ou outra, lembram o ser humano, e é isso que os torna engraçados.

Uma diferença interessante entre a natureza inorgânica e o homem é o princípio espiritual, o intelecto, a vontade e as emoções. O cômico pode estar ligado, além da aparência, à esfera espiritual, que é o que motiva o homem. Daí, surge a dúvida: será que as coisas podem ser ridículas? À primeira vista não, porque são estáticas. Porém, ao pensar que o homem fez determinada coisa, e viu nela uma característica própria, ela, então, pode tornar-se cômica. Assim, o ridículo das coisas está ligado a alguma manifestação da atividade espiritual do homem. Apenas o homem pode rir, porque para isso é preciso saber ver o ridículo.

O ridículo pode apresentar-se por meio de semelhanças e diferenças entre os indivíduos, desde que isso traga descobertas repentinas e inesperadas. Em certas circunstâncias, uma situação torna-se cômica pela transgressão de normas sociais, públicas, políticas e de costumes. O riso gira em torno da deformidade e da desproporção. A comicidade surge do confronto entre qualidades interiores do espírito do homem e de formas exteriores de sua manifestação. Mas, a comicidade pode ser encontrada fora do homem. A comparação entre homem e animais, sobretudo que apresentam qualidades negativas, suscita o riso, porque lembra características do próprio homem. Da mesma forma, ocorre com a comparação entre ser humano e coisa.

Os casos expostos podem ser considerados como paródia. O autor afirma que a paródia é um dos instrumentos mais poderosos da sátira social. Considerada como um exagero cômico, ela só terá essa atribuição quando revelar a fragilidade interior do que é parodiado. O exagero, diretamente ligado à paródia, somente é cômico quando revela um defeito. Através da caricatura, da hipérbole e do grotesco, pode-se visualizar a comicidade de exagero.

A comicidade aparece, também, por meio de tramas e ações cômicas, como pequenos reveses que acontecem com as pessoas, a atitude de fazer alguém de bobo, as falas absurdas e as ações insensatas dos homens, a mentira enganadora e a mentira por diversão.

Além disso, a língua constitui importantes instrumentos de comicidade. Alguns elementos lingüísticos são relevantes para a comédia, como os trocadilhos, os paradoxos, a ironia, dentre outras questões, podendo citar a

estrutura fônica da língua e os jargões profissionais. Os caracteres cômicos, igualmente importantes, mostram uma propriedade negativa do caráter e a amplificam, construindo uma caricatura do indivíduo. Tudo isso gera o riso.

Propp ressalta que, além do riso de zombaria, existem outros tipos e todos eles, fazem parte da vida do ser humano. Ele cita o riso bom, o riso maldoso e o cínico, o riso alegre, o riso ritual e o riso desenfreado.

O autor finaliza, explicando que pode haver mais aspectos de comicidade e de riso, mas o aspecto de riso que mais se aproxima da comicidade é o riso de zombaria.

2.4 O HUMOR E A SEMÂNTICA - RASKIN (1985)

Em *Mecanismos semânticos do humor*, Raskin (1985) contribui grandiosamente para os estudos sobre o humor. Em síntese, ele explica que o prazer humorístico, muitas vezes, é provocado por estratégias intencionais e que, de acordo com elas, a comunicação humorística deve ser entendida como um tipo específico de interação discursiva que exige a convivência e a participação dos intervenientes, a qual funciona como um jogo em que os participantes entregam-se sem receio.

O autor introduz as noções de comunicação *bona-fide* e comunicação *não-bona-fide*, para explicar o processo em que se dá o humor. A primeira expressão refere-se ao Princípio da Cooperação, de Grice, em que os interlocutores não violam o processo da conversação, compreendendo-se mutuamente. Já a segunda expressão tem o objetivo contrário ao da primeira. A intenção é veicular informações distorcidas do literal, a fim de causar humor. Assim, a estrutura semântica é afetada, criando um espaço propício para os textos humorísticos.

Segundo Raskin, para que uma piada seja eficiente, ela deve atender a algumas condições: operar no modo *não-bona-fide* de comunicação; conter um texto de humor; trabalhar com dois *scripts* superpostos compatíveis com o texto; estabelecer uma oposição entre os dois *scripts*; criar um gatilho, óbvio ou implícito, que permite mudar de um *script* para outro. Partindo dessa concepção, o autor estabeleceu a teoria semântica do humor verbal.

O *script* representa uma estrutura cognitiva que o falante internaliza e que expressa seu conhecimento de mundo. É evocado pelo léxico da língua. A partir disso, duas condições são favoráveis para que o texto seja humorístico: ele deve ser compatível com dois diferentes *scripts* e estes devem apresentar oposições do tipo: real/não-real, esperado/não-esperado, plausível/não-plausível. Estes dois *scripts* devem ser sobrepostos, para que a oposição entre eles seja percebida. Daí, surge a graça.

Entretanto, mesmo atendendo às condições acima, nem sempre o texto fará rir. Isso dependerá da intenção do falante e do engajamento do ouvinte durante a interação.

Algumas noções semânticas são, também, utilizadas em textos de humor, como, por exemplo, a pressuposição e a implicatura. Essas noções contribuem bastante se forem compartilhadas entre falante e ouvinte.

Por fim, teorias como o Princípio da Cooperação, que prevêem uma comunicação compreensível entre seus participantes, um acordo tácito, são transformadas pelos humoristas, de modo a contrapor-se ao literal, dando lugar a uma comunicação intencional que gera o humor.

2.5 O HUMOR NOS QUADRINHOS - LINS (2002)

Lins (2002), em seu estudo sobre o humor nas tiras de quadrinhos, afirma que as tiras são pequenas narrativas, estruturadas a partir dos códigos lingüístico e visual, e que, por serem publicadas diariamente em jornais, estão sempre presentes no cotidiano dos leitores. O fato de combinarem os dois códigos, utilizando as falas dos personagens, os movimentos ocorridos nas atuações, as expressões e os gestos, além de apresentarem recursos como os balões e as onomatopéias, faz dos quadrinhos, ótimos dados para estudos a partir de uma abordagem interacional e para a análise do humor.

Para o seu estudo, a autora analisa 20 tiras com histórias em torno de personagens estudantis, sobre a temática 'escola', de autoria do argentino Quino, selecionadas da publicação *Toda Mafalda* (1991). O direcionamento do estudo é centrado em uma perspectiva de análise interacional, visando definir a

postura dos personagens no momento da interação, a partir de pistas verbais e não-verbais.

Dentro dessa abordagem interacional, Lins organiza o estudo sobre o humor nos quadrinhos, apresentando, primeiramente, uma revisão bibliográfica acerca das diferentes perspectivas teóricas a respeito do humor, a fim de situar a pesquisa no contexto acadêmico da Lingüística. Refletiu, então, sobre a necessidade do estudo de outras noções que passem do nível semântico e que expliquem o humor dentro da interação.

Como fundamento teórico, a autora parte da perspectiva sócio-interacional, em que são enfocados a noção de enquadres, de Tannen & Wallat (1986), a noção de *footing*, de Goffman (1981), as definições de pistas de contextualização, de Gumperz (1982), as explicações sobre imagem social, de Brown & Levinson (1987) e os estudos sobre conversação, de Marcuschi (1986) e de Linell (1990). Os fundamentos abordados permitem estudar a mudança de alinhamento e o enquadramento dos personagens dentro da interação, a partir das pistas de contextualização. Os fundamentos também possibilitam a apreciação do fenômeno do humor nas tiras, já que partem de uma concepção da interação em todos os seus aspectos.

A análise das tiras foi centrada na atuação da personagem Mafalda, protagonista da história, e de três outros personagens, que ajudam a compor o elenco das histórias de Quino. Lins conclui que os personagens analisados executam mudanças de alinhamento dentro da interação e, que, essas mudanças criam rupturas nas estruturas de expectativa referentes aos esquemas de conhecimento internalizados pelos indivíduos. O fato de os personagens serem crianças e, ao contrário do que se espera, atuarem como adultos, em alguns casos como o de Mafalda, sendo questionadores, rompe com o conhecimento pré-estabelecido social e culturalmente, o que indica os realinhamentos e os novos enquadres assumidos pelos personagens. A ruptura criada é a causadora do humor nas tiras analisadas.

Por fim, a autora afirma que analisar a partir da perspectiva sócio-interacional permite integrar aspectos visuais e lingüísticos e focalizar a relação entre os personagens, dentro das situações encenadas, levando a analisar o comportamento discursivo dos participantes do dia-a-dia nas interações face-a-face da realidade.

2.6 O HUMOR NAS PIADAS - POSSENTI (2002)

Possenti (2002) apresenta um estudo interessante acerca do humor das piadas, partindo da constatação de que as mesmas são tratadas, na maioria das vezes, por enfoques fisiológicos, psicológicos e sociológicos, sendo deixado de lado os aspectos lingüísticos envolvidos no humor.

Assim, citando Raskin (1985), o autor explica que a melhor maneira de se fazer esse tipo de estudo é observar o “como” gerar o humor e não o “porquê” acontece o humor, ou seja, tentar explicar como as piadas funcionam e não o que elas significam.

Para Possenti, são necessários diversos conhecimentos para entender uma piada, assim como para entender outros tipos de texto. Desse modo, os conhecimentos de mundo e os conhecimentos lingüísticos devem ser partilhados entre falante e ouvinte para que o humor se efetive.

O autor afirma que as piadas representam um material rico para análises. Praticamente só há piadas sobre temas que são socialmente controversos. Seus domínios discursivos são relativamente instigantes. Freqüentemente, operam com estereótipos e veiculam discursos proibidos ou pouco oficiais. Mas, em termos lingüísticos, há razões ainda mais fortes. Qualquer domínio que uma teoria lingüística tematize pode ser exemplificado por uma piada e seu funcionamento depende basicamente de sua análise e interpretação. Também, é possível classificar piadas com base no nível lingüístico, podendo se falar em piadas fonológicas, morfológicas, sintáticas, etc. Por não possuírem autor, as piadas evidenciam um discurso que é dito por todos, ilustrando a intertextualidade ou a heterogeneidade dos discursos em geral.

Possenti explica, ainda, que as piadas oferecem excelentes argumentos, tanto para quem considere o leitor como elemento crucial no processo de leitura, como para quem considere o texto. No primeiro caso, o leitor é responsável por descobrir que sentidos existem no texto e qual deles é o mais relevante. No segundo caso, o texto demanda e limita a atividade do leitor, comandando a leitura. No entanto, os dois casos não se excluem, um precisa do outro e, além disso, precisam também de textos complementares, já que as

piadas operam, entre outros fatores, com ambigüidades, sentidos implícitos, ideologias, etc.

Esse tipo de texto humorístico, portanto, é crucial e vantajoso para os estudos no campo do humor, pois, além de tudo o que já foi visto, ele também é encontrado em grande quantidade e com satisfatória facilidade e representa dados enunciados pelos falantes, não necessitando ser criado para possíveis análises. Sem esquecer que é um material bastante agradável de ser lido.

Quanto a todas essas considerações a respeito do humor é possível estabelecer duas observações que serão primordiais para o trabalho em questão: o humor está fortemente relacionado às interações e às questões sociais, psicológicas, lingüísticas que envolvem o indivíduo. Acredita-se que este estudo será de algum valor, já que o *corpus* a ser analisado, mais especificamente as tiras de quadrinhos, oferecem o contexto mencionado e são importantes veículos de humor.

3 GÊNERO QUADRINHOS

Os gêneros, considerados “tipos relativamente estáveis de enunciado”, conforme Bakhtin (2000), são marcados sócio-historicamente, pois estão diretamente relacionados às diferentes situações sociais. Estas determinam um gênero com características próprias.

Bakhtin (2000) escreve a esse respeito

Todos os diversos campos da atividade humana estão ligados ao uso da linguagem. Compreende-se perfeitamente que o caráter e as formas desse uso sejam tão multiformes quanto os campos da atividade humana, o que, é claro, não contradiz a unidade nacional de uma língua. O emprego da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos) concretos e únicos, proferidos pelos integrantes desse ou daquele campo da atividade humana. Esses enunciados refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo da linguagem, ou seja, pela seleção dos recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua, mas, acima de tudo, por sua construção composicional. (p. 261).

Assim, é possível afirmar que os gêneros textuais representam qualquer texto que cumpre uma finalidade social e que aparece em um tipo de situação, apresentando propriedades específicas. São textos encontrados na vida diária, que operam em determinados contextos.

Um exemplo de texto cotidiano são os quadrinhos. Eles possuem uma modalidade própria de linguagem, combinando dois tipos de códigos gráficos: o visual e o lingüístico. Estes ocupam igualmente papel importante dentro dos quadrinhos, sendo que um reforça o outro, garantindo a compreensão da mensagem por meio da combinação entre os dois códigos. É certo que nem todo quadrinho utiliza esse tipo de combinação, mas, na maioria das vezes, ele é apresentado unindo fala e imagem.

Segundo Lins & Pereira (2006), além dos dois códigos, há a presença dos balões que, juntamente com as onomatopéias, determinam um discurso direto e um efeito de natureza sonora. Toda essa combinação revela os quadrinhos como material privilegiado para análises lingüísticas, tendo como foco de estudo a interação. Para a explicação de fenômenos lingüísticos, os códigos visual e verbal complementam-se mutuamente, suprimindo as lacunas existentes. Desse modo, os quadrinhos mantêm um texto coerente, em que imagem e texto mostram, simultaneamente, a cena e a fala dos personagens, permitindo uma análise comportamental de personagens em geral.

A partir desse momento de interação que os quadrinhos representam, observa-se que há alterações no contexto, de acordo com os personagens, a situação e, até mesmo, o conhecimento por parte do leitor das tiras.

Koch (2006) explica que

O contexto, da forma como é hoje entendido no interior da Lingüística Textual abrange, portanto, não só o co-texto, como a situação de interação imediata, a situação mediata (entorno sociopolítico-cultural) e também o contexto sociocognitivo dos interlocutores que, na verdade, subsume os demais. Ele engloba todos os tipos de conhecimentos arquivados na memória dos actantes sociais, que necessitam ser mobilizados por ocasião do intercâmbio verbal: o conhecimento lingüístico propriamente dito, o conhecimento enciclopédico, quer declarativo, quer episódico (*frames*, *scripts*), o conhecimento da situação comunicativa e de suas 'regras' (situacionalidade), o conhecimento superestrutural (tipos textuais), o conhecimento estilístico (registros, variedade de língua e sua adequação às situações comunicativas), o conhecimento sobre os variados gêneros adequados às diversas práticas sociais, bem como o conhecimento de outros textos que permeiam nossa cultura (intertextualidade). (p. 24).

Dessa forma, algumas noções da Sociolinguística Interacional, como *footing* e enquadres, podem ser aplicadas na análise do gênero quadrinhos, a fim de se perceberem alterações contextuais nas interações das tiras, devido a questões socioculturais.

Os quadrinhos, apesar de já existirem há alguns anos, não deixaram de ter grande aceitação popular. Material típico da cultura de massa, só mais recentemente passou a ter reconhecimento no meio acadêmico, ganhando *status* de gênero textual, digno de ser estudado nas pesquisas em Linguística.

Segundo Cirne (1990), a sua origem data dos primeiros dez ou quinze anos da segunda metade do século XIX, na Europa, com as histórias de Busch e de Topffer. No fim do séc. XIX, com o Menino Amarelo (*Yellow Kid*), desenhado por Richard Outcault e publicado semanalmente no jornal New York World, nasceu o primeiro herói dos quadrinhos. Nesse período, a indústria gráfica obteve grande êxito com as ilustrações e as caricaturas freqüentes em jornais. Existiam, nessa época, todas as condições sociais, artísticas e culturais para o início de uma nova arte narrativa. Assim, nasceram as histórias em quadrinhos, impressas em jornais, revistas, livros, entre outros.

Segundo Barbosa, “as histórias em quadrinhos vão ao encontro das necessidades do ser humano, na medida em que utilizam fartamente um elemento de comunicação que esteve presente na história da humanidade desde os primórdios: a imagem gráfica”. (BARBOSA, 2004, p.8). Entretanto, com o desenvolvimento humano, o código verbal tornou-se necessário como elemento básico de comunicação, estabelecendo-se vagarosamente, não anulando a comunicação pela imagem.

Nos quadrinhos, a linguagem estrutura-se a partir de um desencadeamento de imagens que se articula com a escrita, gerando uma narrativa. Eles possuem a especificidade de um discurso gráfico-interacional que acontece por meio de cortes espaciais e temporais e recorrem ou não a determinados elementos expressivos, como os balões e as onomatopéias.

Em um primeiro momento, pensava-se que os quadrinhos representavam somente um entretenimento. No entanto, verificou-se que há diversas possibilidades de se estudar esse gênero, o que amplia as perspectivas e os estudos sobre a linguagem. Embora, no passado, tenham

sido considerados como um recurso de menor importância, por exemplo, para os professores que acreditavam ser um material pobre, que exigia pouco esforço mental por parte dos alunos, hoje, sem dúvida, os quadrinhos são bastante utilizados em diversos setores e revelam-se como um material adequado a análises lingüísticas desenvolvidas dentro de uma perspectiva interacional.

As idéias transmitidas pelas histórias em quadrinhos não acontecem somente por meio dos textos, mas também, por meio dos desenhos e das ações dos personagens. Observa-se que em algumas tiras não aparece a linguagem verbal. Portanto, a linguagem visual ou não-verbal pode ser qualquer código que não utiliza as palavras, mas apenas elementos visuais para compor a história.

A base das histórias em quadrinhos é, sem dúvida, o desenho. Os desenhos apresentam-se em seqüência, formando normalmente uma narrativa, seja ficcional ou real. Entende-se que a menor unidade narrativa é o quadrinho ou vinheta.

A linguagem visual está diretamente relacionada a questões como enquadramento, planos, ângulos de visão, formato dos quadrinhos, montagem de tiras e páginas, gesticulação e criação de personagens, utilização de figuras cinéticas, ideogramas e metáforas visuais. Tudo isso contribui para a compreensão a respeito da organização dos quadrinhos e da mensagem a ser transmitida.

Assim, esse tipo de linguagem é fornecido não só pelos personagens da tira, os quais conduzem a narrativa através de suas expressões faciais e corporais, mas também pela própria montagem do quadrinho, a qual se integra à composição da narrativa, fazendo parte da leitura e da interpretação da tira.

O outro código utilizado nas histórias em quadrinhos é a linguagem verbal. Muito importante na complementação dos enredos das histórias em quadrinhos, aparece freqüentemente em três situações: nos diálogos e pensamentos dos personagens, nas legendas ou letreiros, e nos demais sons apresentados na narrativa. A fala aparece geralmente dentro de balões, variando de acordo com o tipo de comunicação, e a voz do narrador é expressa em um retângulo (legenda) fixado no canto superior esquerdo do quadrinho. Os balões fazem parte dessa modalidade, dando dinamicidade à leitura.

Existem dois tipos básicos de balão: o balão-fala e o balão pensamento. Porém, a partir deles, surgiram outros, como o balão-unísono, o balão-cochicho, o balão-grito, entre outros.

Outros sons expressos na narrativa são representados pelas onomatopéias. Assim como os balões, elas são importantes para o complemento da linguagem dos quadrinhos, propiciando uma dinamicidade sonora. Segundo Luyten (1985), as onomatopéias estão sempre associadas a uma figura ou situação, facilitando a interpretação da história.

Além do que foi exposto, observam-se, ainda, os recursos paralingüísticos, utilizados com o objetivo de transferir para as tiras os artifícios da linguagem oral, tendo em vista a interação efetiva que ocorre entre os personagens. Marcuschi (2005) explica que os recursos paralingüísticos podem ser percebidos através do olhar, do sorriso, da gesticulação, e que têm um papel fundamental na interação face a face. Há também os recursos supra-segmentais que, apesar de pertencerem ao universo lingüístico, não são de caráter verbal. O autor aponta as pausas, o tom de voz, a entonação, a cadência e a velocidade, as quais caracterizam e marcam relações pessoais e de conteúdo. Outro modo de se perceber os recursos paralingüísticos é o tratamento dado às palavras, como o tamanho, a cor, a espessura. Dessa forma, o “desenho” das palavras intensifica a compreensão do que os personagens conversam ou expressam na história em quadrinhos.

Diante de um gênero que contém um conjunto tão rico de elementos para análises em geral e que carrega em sua essência a questão do contexto e da interação, não há dúvidas de que uma análise com base na Sociolingüística Interacional será, no mínimo, interessante e importante para os estudos da linguagem e do discurso.

4 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Após uma incursão por algumas teorias do humor e pelo gênero quadrinhos, procurando criar um quadro teórico para a futura análise, inicia-se uma explanação acerca de alguns estudos dentro da Sociolingüística Interacional e da Pragmática, que possibilitarão o suporte teórico necessário para este trabalho. Tendo em vista as relações sociais e culturais envolvidas nas interações de um modo geral, a Sociolingüística Interacional (SI) revela-se um campo favorável para análises que envolvem as relações interpessoais, já que privilegia fatores internos e externos à comunicação. Desse modo, noções como a de enquadre e de *footing*, de esquemas de conhecimento e de pistas de contextualização, propiciam uma excelente base teórica para a observação de interações, como as interações de quadrinhos. Além das noções citadas, a noção de face e a teoria da polidez, oriundas da Pragmática, foram convocadas para analisar as interações lingüísticas, já que observam os relacionamentos e os seus participantes. A partir dos conhecimentos propostos, há a possibilidade

de uma análise de tiras de quadrinhos que leve em conta o caráter interativo desse gênero.

4.1 PERSPECTIVA SOCIOLINGÜÍSTICA INTERACIONAL (SI)

Uma observação mais apurada de uma determinada situação envolvendo um grupo de pessoas certamente despertaria não somente a curiosidade em se conhecer as pessoas, suas idades, suas profissões, seus níveis escolares, entre outros, mas, principalmente, o que está acontecendo naquele momento com aquelas pessoas naquele ambiente. Daí, a percepção de que significados são construídos a partir de momentos de interação face a face, os quais são cenários onde se constroem experiências sociais e lingüísticas.

A junção da sociolingüística com um contexto interacional ressalta a dialogia na comunicação humana, ou seja, o trabalho social e lingüístico implícito na “co-construção” do significado. Nesse sentido, falantes e ouvintes têm papéis ativos na construção da mensagem e na definição do contexto.

Como abordam Ribeiro e Garcez (1998), na apresentação do livro *Sociolingüística Interacional: antropologia, lingüística e sociologia em análise do discurso*, os fundamentos da SI estão fortemente ancorados na pesquisa qualitativa empírica e interpretativa e propõem o estudo do uso da língua na interação social.

A respeito da interação e do papel ativo dos falantes, Goffman, em seu artigo *A situação negligenciada*, explica:

A conversa é socialmente organizada, não apenas em termos de quem fala para quem em que língua, mas também como um pequeno sistema de ações face a face que são mutuamente ratificadas e ritualmente governadas, em suma, um encontro social. Uma vez que um estado de conversa tenha sido ratificado, é preciso haver pistas à disposição para requisitar a palavra e cedê-la, para informar o falante quanto à estabilidade do foco de atenção que está recebendo. Uma colaboração íntima deve ser mantida para assegurar que um turno de fala nem se sobreponha ao anterior em demasia, nem careça de um acréscimo conversacional supérfluo, já que o turno de alguém deve estar sempre e exclusivamente em andamento. (GOFFMAN, 1964, p. 15).

Ao tratar do significado produzido pelos participantes de um evento interacional, Martins (2002) afirma que o conhecimento sócio-interacional está na base das interpretações sobre a situação comunicativa, dos papéis desempenhados e dos enunciados produzidos pelos participantes. O significado, conseqüentemente, é construído por um processo complexo de sinais lingüísticos e não-lingüísticos ancorados no contexto.

A autora afirma que

Os estudos sócio-interacionais buscam exatamente investigar a forma como os participantes focalizam, constroem e manipulam aspectos do contexto, sendo tais ações constitutivas das atividades nas quais estes participantes estão engajados. Na tradição dos estudos interacionais, o contexto é uma forma de *práxis* interacionalmente constituída. Por esta razão, na sócio-interacional, o contexto é “conhecimento” e “situação”. (MARTINS, 2002, p. 5).

E acrescenta que “(...) a SI, ao partir de uma análise empírica do contexto significativo aos participantes, apresenta uma visão mais dinâmica de contexto, de comunicação e de significado” (p. 15).

Portanto, sob o ponto de vista da SI, o estudo da relação língua e sociedade passa a ser visto a partir do uso da fala em contextos sociais específicos, assumindo uma teoria mais complexa. Não basta correlacionar variáveis lingüísticas e variáveis sociais, ou ainda, analisar cada comportamento isoladamente. É necessário agregar cada aspecto para que se obtenha um estudo mais contextual.

É com essa perspectiva que a fundamentação deste trabalho se constituirá, percebendo no falante e no ouvinte, participantes ativos de uma situação, que não é somente social ou lingüística, mas parte integrante de um contexto que envolve todos os elementos possíveis para que se estabeleça uma interação, ou seja, uma ação entre sujeitos que constroem a sua comunicação.

Essa linha de estudo contribuirá imensamente para o propósito deste trabalho, tendo em vista que o *corpus* escolhido, mais precisamente, tiras de quadrinhos, é um material privilegiado para o estudo das interações entre os personagens e, até mesmo, da interação destes com o leitor ou vice-versa. Sem esquecer que a junção dos códigos verbal e não-verbal propicia uma pesquisa lingüística voltada para a interação e fornece mais possibilidades para

o estudo do humor. Desse modo, a aplicação das teorias apresentadas será de grande importância e interesse para uma pesquisa SI, na medida em que as teorias apresentam situações sociais, contextuais e interativas, enquanto outros estudos, por exemplo, os de humor, ao partirem de textos escritos, geralmente limitam-se ao campo conceitual ou semântico, como é o caso das piadas.

4.1.1 Teoria dos enquadres e alinhamentos

A perspectiva da SI, como observada anteriormente, entende contexto como “conhecimento” e “situação”, visto que o conhecimento sócio-cultural-cognitivo é o seu ponto crucial, sendo ele construído nas interações face a face. Partindo dessa perspectiva, surge uma teoria de grande importância para as análises sócio-interacionais: a teoria dos enquadres.

O termo, introduzido por Bateson (1998[1972]), representa as mensagens ou ações significativas que ocorrem em uma interação. Para o autor, o enquadre (*frame*) pode ser entendido como uma metamsagem, que é um elemento fundamental na interpretação em uma situação comunicativa. Através do enquadre, definem-se melhor as mensagens recebidas e o receptor obtém instruções sobre como entendê-las. O autor afirma que o conceito é de natureza psicológica, que capta as relações entre as mensagens presentes na comunicação. Ao discutir a natureza da comunicação, afirmou que nenhum enunciado do discurso pode ser compreendido sem uma referência à noção de enquadre, já que este contém um conjunto de instruções para que o ouvinte entenda uma dada mensagem. Os participantes de uma interação face a face devem estar a todo o momento atentos aos sinais que contextualizam um enquadre, caso contrário, a comunicação em curso não será bem sucedida. Com isso, o autor introduz a noção de enquadre, como sendo uma moldura de quadro ou uma linha imaginária, que delimita ou representa um conjunto de mensagens ou ações significativas para uma interação.

Essa noção foi também desenvolvida por Goffman (1974) em seu livro *Frame analysis*. O autor desenvolve o termo na mesma linha de Bateson (1998[1972]), ao explicar que são os enquadres que governam e organizam os

eventos sociais. Para ele, o enquadre situa a metagem contida em todo enunciado, indicando como sinalizar o que dizer ou fazer ou como interpretar o que é dito e feito. É a partir dos enquadres que os discursos são organizados e que os participantes se orientam acerca da situação interacional. Eles expressam macro-representações sociais ritualizadas nas interações. Essa noção de macro-enquadres sociais permite compreender o significado de enunciados específicos. Cada cultura possui um esquema básico de interpretação e, é a partir disso, que os contextos são construídos e, conseqüentemente, os enquadres, tendo-se claro que eles podem mudar de acordo com cada sociedade. Os enquadres são uma referência para os significados das situações sociais.

Ao tratar de “atividade de fala” e “pistas de contextualização”, Gumperz (1998[1982]) enfoca, como Bateson e Goffman, que a conversa é uma sucessão de atividades contextualizadas (enquadradas) e afirma que as pistas são marcas que sinalizam pressuposições contextuais. Quando estas não são entendidas adequadamente podem provocar problemas na comunicação.

Além dos autores citados, há que se comentar especialmente o trabalho integrado da lingüista Tannen e da psicóloga Wallat. Tannen e Wallat (1987) retomaram a noção de enquadre, ao analisar exames / consultas pediátricas. Antes, porém, da realização dessa análise, Tannen revisou a literatura a respeito dos conceitos sobre o termo enquadre e concluiu que todos refletiam a noção de estrutura de expectativa. Entretanto, a conclusão não satisfaz todos os sentidos que o termo abrangia.

A partir daí, com o trabalho integrado das autoras, classificaram-se os vários usos do termo enquadre em duas categorias: enquadres de interpretação ou, simplesmente, enquadre, de natureza interacional; e estruturas de conhecimento ou esquema. As duas categorias estão interligadas, mas são distintas.

Após esse entendimento, Tannen e Wallat (1987) propõem um novo conceito em que o enquadre representa a atividade que está sendo encenada, qual sentido os falantes dão ao que dizem. Esse sentido é percebido através do comportamento dos participantes na interação. O ouvinte somente compreende o “jogo interativo” se souber dentro de qual enquadre ele foi composto. As autoras ainda afirmam que as pessoas identificam os enquadres

pela associação entre pistas lingüísticas e paralingüísticas, pela maneira como as palavras são ditas e não apenas pelo que significam.

Já os esquemas de conhecimento referem-se às expectativas dos participantes acerca das pessoas, dos objetos, dos eventos, entre outros. É a diferença na estrutura dos esquemas de conhecimento dos interactantes que requer, na maioria das vezes, uma mudança de enquadre. A mudança de registro é uma das maneiras de se efetuar uma mudança de enquadre. Mas este pode ser afetado de modo tanto verbal, quanto não-verbal.

Os participantes de uma interação podem operar múltiplos enquadres enquanto falam, mas o que eles escolhem para dizer surge dos esquemas de conhecimento. Se o esquema for diferente entre os participantes pode haver um conflito. A partir disso, pode acontecer uma mudança no enquadre empreendido naquele momento. Assim, os dois funcionam conjuntamente.

As autoras citam Goffman (1998[1979]) para explicarem que o autor introduziu o termo *footing* justamente para descrever como os participantes de uma interação enquadram os eventos e, simultaneamente, negociam os alinhamentos, ou seja, os papéis que constituem esses eventos.

Assim, na análise da consulta realizada pelas autoras, foi observado que, em uma situação em que a médica conversava com a mãe de uma criança que continha uma má formação no cérebro, ela falava tentando explicar o problema e acalmar a mãe. Ao se dirigir à criança, a médica mudava o comportamento, utilizando um “maternalês”, brincando com a menina. Ainda nessa consulta, por meio de uma gravação, a médica falava aos estudantes de uma forma mais científica, explicando sobre a doença. Isso mostra que em uma mesma situação, a médica mudava os registros e comportamentos, efetuando *footings* e realinhando-se ou enquadrando-se, de acordo com os interlocutores e seus esquemas de conhecimento.

Tannen e Wallat (1998[1987]) concluem o trabalho explicando que

Usamos o termo enquadre para nos referirmos à noção antropológica / sociológica de um enquadre, conforme desenvolvida por Bateson e Goffman, e como Gumperz (1982) usa o termo “atividade de fala”. O termo se refere ao sentido que os participantes constroem acerca do que está sendo feito e reflete a noção de Goffman de *footing*: o alinhamento que os participantes estabelecem para si e para os outros em uma situação. Usamos o termo esquema para nos referirmos a padrões de conhecimento conforme são discutidos na Psicologia Cognitiva e na Inteligência Artificial. Trata-se

de padrões de expectativas e hipóteses sobre o mundo, seus habitantes e objetos (p. 140).

A partir disso, observa-se, agora, o conceito de *footing*, proposto por Goffman, diretamente relacionado aos enquadres interativos.

4.1.2 *Footing*

Normalmente, no momento em que dois indivíduos, falante e ouvinte, estão envolvidos em uma situação comunicativa, pensamentos e sentimentos são expressos, gestos são desenvolvidos, olhares são direcionados. A princípio, há somente a fala e a escuta na conversa. Entretanto, todos os movimentos realizados no momento da interação, inclusive a chegada de novos participantes, estão relacionados a mudanças importantes que fazem parte do complexo ato de falar e ouvir. A essas mudanças, Goffman (1979) chamou de *footing*, o que representa para ele uma definição mais ampla para as realizações no ato comunicativo.

Assim, *footing* representa uma mudança de postura de um indivíduo na sua relação com o outro, consigo mesmo e com o discurso que está sendo construído, podendo, dessa forma, ser negociado e modificado durante a interação. Essa mudança é expressa na forma como o indivíduo conduz a produção ou a recepção de um discurso. O objetivo do autor, ao introduzir o termo, foi mostrar como os interactantes enquadram os eventos e, simultaneamente, negociam as relações que os constituem. Em grande parte, a mudança de *footing* está relacionada à linguagem, porém há casos em que aparecerão apenas pistas e marcadores paralingüísticos para revelarem a mudança.

Goffman (1979) afirma que

Uma mudança de *footing* implica uma mudança no alinhamento que assumimos para nós mesmos e para os outros presentes, expressa na forma em que conduzimos a produção ou a recepção de uma elocução. Uma mudança em nosso *footing* é uma outra forma de falar de uma mudança em nosso enquadre dos eventos. (p. 75).

O autor chama a atenção para a situação social e não apenas para o encontro conversacional. A conversação não acontece somente com duas ou três pessoas e, nem sempre, o encontro é face a face. As conversas telefônicas mostram aparentemente a palavra como o elemento crucial do momento; porém, no “jogo” comunicativo, há bem mais elementos a serem apreciados, como a mudança na altura da voz, por exemplo, que pode significar que alguém indesejado na conversa chegou.

Outro motivo para se falar em situação social são os diversos momentos em que a fala não é direcionada a um receptor, mas para muitos, como em uma reunião; ou, ainda, nos casos em que outros acabam sendo co-participantes da conversa, mesmo sem estarem no grupo. Por esses e outros exemplos, o autor destaca a necessidade de se observar uma situação social, ampliando as ações que ocorrem em uma conversação.

A situação social também reflete a troca de papéis, ou seja, ora o indivíduo é o “narrador”, ora é o “ouvinte” de uma história, sem ter necessariamente seu lugar demarcado. E mesmo que o “narrador” tenha o seu lugar demarcado, ele ainda fará alguns movimentos em favor do ouvinte, para que este se envolva melhor com a narrativa.

Nem sempre o indivíduo mudará uma postura por causa do outro. Às vezes, ao encerrar uma fala para começar a ouvir o outro, não significa que o alinhamento foi interrompido e, sim, que foi suspenso temporariamente para retornar quase imediatamente. Dessa forma, assumindo o *footing* de interlocutor, o indivíduo espera reingressar ao papel de falante no mesmo *footing* que foi suspenso. Rotineiramente, isso acontece durante a fala. É como se um alinhamento fosse incluso em outro.

Goffman (1979) explica, ainda, que “da mesma forma que dramaturgos podem colocar qualquer tipo de universo no palco, também nós podemos representar qualquer estrutura de participação e formato de produção na nossa conversação” (p. 95).

Concluindo, ele afirma que a Lingüística fornece as pistas e os marcadores para que a manifestação dos *footings* possa acontecer.

4.1.3 Pistas e marcadores de contextualização

O significado social é sempre negociado pelos participantes de um evento a partir de aspectos relevantes observados nesse momento. Não são as pistas e os marcadores de contextualização que determinam o significado. Eles são importantes para limitar a interpretação, destacando ou minimizando algum conhecimento de mundo.

Segundo Gumperz (1998[1982]),

Pistas de contextualização são todos os traços lingüísticos que contribuem para a sinalização de pressuposições contextuais. Tais pistas podem aparecer sob várias manifestações lingüísticas, dependendo do repertório lingüístico, historicamente determinado, de cada participante (p. 100).

Gumperz (1998[1982]) introduz a expressão “atividade de fala” como a unidade básica da interação, socialmente significativa. Para ele, as pistas de contextualização são de suma importância, pois contribuem para a sinalização desse significado social, ou seja, elas sinalizam a intenção comunicativa do falante ou do interlocutor.

As pistas são portadoras de informação, mas os significados fazem parte do processo interativo. Por isso, quando os participantes compreendem as pistas relevantes, o processo de interpretação acontece normalmente. Contudo, se alguém não entende alguma das pistas, podem ocorrer mal-entendidos.

Entram no processo de contextualização as expressões formulaicas, fenômenos de alternância de código e sinais prosódicos, sinais rítmicos e fonéticos, entre outros. Porém, além de sinais verbais, existem os sinais não-verbais que são semelhantes a uma linguagem por serem adquiridos através da interação. As pistas são subconscientes e, desse modo, elas tendem a permanecer não-verbalizadas. São adquiridas por meio de contatos diretos e intensos. Dessa forma, pode-se concluir que a comunicação humana é canalizada por um sistema de sinais verbais e não-verbais que são automaticamente produzidos e coordenados ao longo da vida. Tudo isso é adquirido através da cultura e

das experiências interativas. Tais sinais podem mudar todo o curso de uma interação, dependendo do contexto e dos interlocutores envolvidos na atividade de fala.

4.1.4 Discurso masculino e feminino

Comprovadamente, existem diferenças entre linguagem masculina e linguagem feminina. Pesquisas mostram que homens e mulheres possuem tanto diferenças sociais quanto lingüísticas. Há uma relação direta quanto a esses dois fatores.

É certo que, do ponto de vista fisiológico, as características masculinas e femininas são visíveis. O que a maioria das pessoas talvez não perceba é que os papéis entre homens e mulheres também se distinguem, conforme a construção social que origina esses papéis. Há todo um aparato cultural e ideológico que define a melhor forma de uma mulher falar e se comportar, por exemplo. Daí, surgem as diferenças que marcam a conduta dos falantes.

Paiva (2004) afirma que as mulheres buscam mais as variantes padrão, destacando um léxico mais apurado, enquanto que os homens não se preocupam tanto com tais formas. Entretanto, isso não representa uma regra, já que as distinções lingüísticas entre os gêneros dependem também de outros fatores.

O fato de as mulheres se revelarem lingüisticamente mais conservadoras ou mais orientadas para variantes de prestígio em algumas comunidades de fala pode ser, em grande parte, resultado de um processo diferenciado de socialização de homens e mulheres e da dinâmica de mobilidade social que caracteriza cada comunidade de fala. (PAIVA, 2004, p. 39-40).

Assim, os homens podem, ao contrário, ter mais contato com as formas de prestígio, dada a sua maior participação na sociedade; as mulheres, por sua vez, podem ficar com seu domínio lingüístico restrito, pois possuem menos atividades coletivas, uma vez que suas experiências estão mais relacionadas a situações familiares. Tal condição, no entanto, faz com que elas procurem o *status* social das formas lingüísticas, a fim de assegurarem seu espaço e garantirem sua aceitação social.

A respeito dessa construção social e cultural do gênero, Strey (2003) afirma que

O gênero depende de como a sociedade vê a relação que transforma um macho em um homem e uma fêmea em uma mulher. Cada cultura tem imagens prevaletentes do que homens e mulheres devem ser. O que significa ser homem? O que significa ser mulher? Como as mulheres e os homens supostamente se relacionam uns com os outros? A construção cultural do gênero é evidente quando se verifica que ser homem ou ser mulher nem sempre supõe o mesmo em diferentes sociedades ou em diferentes épocas (STREY, 2003, p. 183).

Alguns estudos destacam que as diferenças entre gênero devem-se à hierarquia estabelecida há séculos, como o patriarcado, gerando um poder e um controle por parte dos homens, o que determinou a submissão feminina. Strey (2003) afirma que hoje, embora os papéis masculino e feminino sejam desempenhados por ambos os sexos, ainda persiste uma ideologia de que o poder social possui atributos masculinos, reforçando a discriminação contra as mulheres.

Ainda sobre esse assunto, Monte (1998) cita Lakoff (1975), e sua obra *Language and woman's place*, para realçar a exclusão da mulher no plano lingüístico e social:

Com base nesses fatos, Lakoff chegou à conclusão de que não há saída lingüística para a mulher. Se não falar como uma dama, é acusada de falta de feminilidade; mas, se assim o fizer, é encarada como confusa, insegura, incapaz de tomar decisões mais sérias. Em outras palavras, a língua parece refletir não só as tramas de linguagem na qual a mulher está enredada, como também reflete, de forma límpida, cristalina, a subordinação da mulher aos meios e métodos dominantes, devido à sua falta de poder no estabelecimento das relações sociais. [...]. Portanto, se no plano lingüístico vemos uma oposição marcada, ou seja, feminino em oposição ao masculino, isto se reflete no plano social por uma espécie de invisibilidade da mulher. (MONTE, 1998, p. 214).

A autora ressalta que os diferentes modos de socialização, com relação ao gênero, refletem até estilos distintos de interação. Homens, por exemplo, manifestam uma postura mais independente em suas relações; em contrapartida, mulheres são mais solidárias e buscam o envolvimento do interlocutor.

Dessa forma, Monte (1998), citando Lakoff, apresenta alguns recursos lingüísticos que as mulheres utilizam, os quais marcam um estilo próprio da fala

feminina. São eles: uso de marcadores tipicamente femininos, como os adjetivos; uso de *tag questions*, ou seja, questões modalizadoras que equivalem a uma estrutura mediadora entre uma declaração e uma pergunta do tipo “sim” ou “não”, tendo em vista que as mulheres não fazem frases declarativas, pois isto sinaliza um ponto final, sem divisão de responsabilidades; uso de indicadores variados que demonstram incerteza e insegurança sobre o que está sendo enunciado; uso de advérbios de intensidade; uso de uma sintaxe mais formal e uma pronúncia de prestígio; uso de eufemismo; uso de marcas de polidez. Todos esses recursos apresentam uma oposição em relação à fala masculina.

Também Glass (1992) aponta algumas características do discurso feminino e do discurso masculino, comprovando as diferenças existentes entre esses discursos. Alguns deles são diretamente opostos, como por exemplo: as mulheres falam menos, falam de relações, sentimentos, pessoas; fazem acusações de modo indireto, utilizando a interrogativa “por quê”; tendem a ser mais loquazes, prolixas, não indo direto ao ponto; freqüentemente dizem “hum hum” e balançam a cabeça enquanto ouvem; usam textos mais corretos gramaticalmente; usam menos termos de comando e mais tons de polidez; usam pouco sarcasmo e arrogância. Os homens, por sua vez, falam mais e monopolizam a conversação; fazem acusações diretas; são menos prolixos, vão ao ponto mais rapidamente; dizem “hum hum” menos freqüentemente e balançam menos a cabeça quando estão ouvindo; usam textos menos corretos gramaticalmente; têm mais termos de comando e usam menos recursos de polidez; usam do sarcasmo para demonstrar afeição. Essas características demonstram as estratégias femininas de união e de desejo de envolvimento na conversação, enquanto que as estratégias masculinas, para o discurso interacional, são marcadas pela asserção, pela autoridade e pela força.

Outro autor que aborda a diferença entre o gênero é Coulthard (2001). Ele explica que as pesquisas mostram que ambos os sexos possuem estilos interativos diferentes. Os homens são mais competitivos, são mais assertivos, não se preocupam em interferir no discurso do seu interlocutor, são mais objetivos. As mulheres, por sua vez, são mais cooperativas, fazem mais perguntas, são mais solidárias com o seu grupo. Em grupos, elas tentam interagir sempre e eles tentam manter a hierarquia. Esses e outros exemplos

mostram como é vasta a lista de diferenças entre os sexos, tanto no nível lingüístico, como no nível comportamental. Várias são as pesquisas sobre o assunto, as quais se estendem por diferentes áreas do conhecimento: social, psicológico, lingüístico, dentre outras.

4.2 PERSPECTIVA PRAGMÁTICA

As pessoas conversam porque sentem necessidade de se aproximarem e se relacionarem com outras pessoas. Nem tudo o que elas falam durante uma conversa tem grande importância, mas o próprio ato de se aproximarem de outrem revela a sua característica de seres sociais, empenhados em suas interações.

A Pragmática trata justamente dos significados resultantes das relações pessoais. Por isso, ela “se propõe a dar conta das pessoas e do que elas têm em mente” (LINS, 2002, p. 53). Tudo o que envolve relacionamentos, ou seja, atitudes, intenções, objetivos do falante, mecanismos de controle para manipular e manter as relações sociais é objeto de estudo da Pragmática.

Conforme Fiorin (2005) “a Pragmática é a ciência do uso lingüístico, estuda as condições que governam a utilização da linguagem, a prática lingüística”. (p.166). Seu objeto de estudo, portanto, concentra-se no uso da linguagem.

Diferentemente de Saussure, que via a língua como o verdadeiro objeto da Lingüística, separando-a da fala (uso concreto da linguagem), a Pragmática não divide língua e fala, já que compreende a linguagem como um todo. Fiorin (2005) aponta a relação entre a estrutura da língua e seu uso, o qual foi excluído pelas correntes anteriores da Lingüística e foi reconhecido pela Pragmática: “O estudo do uso é absolutamente necessário, pois há palavras e frases cuja interpretação só pode ocorrer na situação concreta de fala”. (p.166).

Desse modo, os estudos da Pragmática mostram-se bastante relevantes quando se propõem a tratar dos diferentes usos da linguagem, pois, segundo Fiorin (2005), “se uma expressão tem vários sentidos quando é usada, isso deriva de um princípio pragmático aplicado a ela”. (p.169).

Ainda nesse sentido, Yule (1996) a define como o estudo do significado do falante. Assim, o objetivo dessa ciência é a preocupação com o significado que o falante dá à sua mensagem e com o significado que o ouvinte constrói ao interpretar essa mensagem.

A Pragmática, portanto, lida com princípios interacionais, com o uso da linguagem e o seu significado, e trabalha com teorias importantes, como a teoria da polidez, que revela as “normas” que cada sociedade deve seguir para obter bons relacionamentos.

4.2.1 Teoria da polidez

A linguagem, de uma forma geral, é marcada por valores, ideologias, padrões, entre outros fatores, que influenciam e caracterizam o discurso, tendo em vista a posição que os indivíduos ocupam de seres sociais. Dessa forma, a fala deve adequar-se ao momento social vivido, sendo que este, geralmente, exige dos falantes, ou sujeitos sociais, uma imagem, a qual estará relacionada, além de outros elementos, ao discurso proferido.

De acordo com Goffman (1985),

Quando um indivíduo desempenha um papel, implicitamente solicita de seus observadores que levem a sério a impressão sustentada perante eles. Pede-lhes para acreditarem que o personagem que vêem no momento possui os atributos que aparenta possuir, que o papel que representa terá as conseqüências implicitamente pretendidas por ele e que, de um modo geral, as coisas são o que parecem ser (p. 25).

Na dinâmica de seres sociais, os indivíduos interagem de diferentes formas tendo diferentes objetivos. Entretanto, um objetivo é certo: o de serem aceitos pela sociedade. Dessa forma, tornam-se grandes atores no drama da

vida real e a impressão deixada para os seus espectadores servirá para a construção de uma imagem positiva ou negativa.

Em outras palavras, a imagem que estabelecem depende de palavras e comportamentos que vão desempenhando no dia-a-dia. Esse desempenho está relacionado aos tipos de máscaras, ou mais precisamente, de faces que querem constituir. “Essa visão nos mostra que o homem representa papéis dramáticos no grande drama da sociedade e que, falando-se sociologicamente, ele é as máscaras que tem de usar para representar” (BERGER, 1983, p. 119).

O indivíduo, ao longo de sua vida social, interage com o outro e busca, em sua expressividade, uma aceitação. Dentro disso, a face se constitui como algo para assegurar a imagem pública, sendo que o indivíduo buscará sempre mecanismos para firmá-la (a face).

Com fundamento nessa atuação social do indivíduo, Goffman (1980) constrói o conceito de face “(...) como o valor social positivo que uma pessoa efetivamente reclama para si mesma através daquilo que os outros presumem ser a linha por ela tomada durante um contato específico. Face é uma imagem do *self* delineada em termos de atributos sociais aprovados (...)”. (p. 76-77).

Outra noção de face foi estruturada por Brown e Levinson (1987), seguindo o conceito proposto por Goffman:

Nossa noção de ‘face’ é derivada de Goffman e do termo inglês popular *face*, no qual sujeita ao ato de quebrar a cara com a noção de estar embaraçado ou humilhado, ou ‘perder a face’. Então a face é alguma coisa que é emocionalmente investida, e que pode ser perdida, mantida ou realçada, e mais, ser mais constantemente atendida na interação. (BROWN e LEVINSON, 1987, p. 61)⁴.

Tem-se, ainda, a definição de Yule (1996) que explicita: “Quanto ao termo técnico, face significa a própria imagem pública da pessoa.” (p. 60).

Como afirmam Brown e Levinson, a face é constantemente atendida na interação e, por esse motivo, dependendo do desempenho dos interactantes, ela pode ser perdida, mantida ou realçada. A partir disso, observam-se dois tipos de face: uma positiva e outra negativa.

De acordo com Brown e Levinson (1987) “face positiva é uma imagem própria consistente ou ‘personalidade’ (crucialmente incluindo o desejo que se

⁴ Tradução feita por PEREIRA, Joseane S. L.

possui de que a sua face seja apreciada e aprovada) reivindicada pelos interactantes”. (p. 62).

A face pode se estabelecer como positiva, traduzindo a vontade do indivíduo de ser aceito. Este se comportará de modo a transparecer suas qualidades, sendo educado, gentil, responsável, não cometendo gafes, sabendo o momento de falar e de escutar, tudo isso para satisfazer um desejo que se resume em conviver bem com as pessoas.

Já, a face negativa “é a reivindicação básica de território, preservação pessoal, um certo descuido – i. e. para liberdade de ação e a liberdade da não-imposição”. (BROWN e LEVINSON, 1987, p. 62).

A regra do convívio social é revelar a face positiva e ocultar a negativa. Muitas vezes, porém, ela tende a aparecer, mostrando características ocultas, nem sempre agradáveis aos outros. Isso costuma acontecer quando as pessoas se sentem ameaçadas de alguma forma. O descobrimento da face negativa, no entanto, não as deixa à vontade, por serem vistas despidas de suas máscaras, tão comuns no dia-a-dia.

Conforme Tannen (1992), pode-se dizer que há necessidade de uma aproximação para se ter um senso de comunidade, para se sentir que não se está sozinho no mundo. Por outro lado, há necessidade de se manter uma distância para se preservar a independência, para que outros não invadam sua privacidade. Essa dualidade reflete a condição humana de ser criatura individual e social. Necessita-se do outro para sobreviver, mas necessita-se sobreviver como indivíduo.

Observa-se que o indivíduo fica exposto na maior parte do seu tempo e está sujeito a qualquer tipo de situação. Nesse contexto, ele apresentará as suas faces, conforme o momento vivido, podendo construir uma face positiva ou uma face negativa. Essa construção remete a uma idéia de que o indivíduo agiu com mais polidez, ou seja, mais atento às regras da boa convivência, ou com menos ou nenhuma polidez, menos rígido em relação a essas mesmas regras. Isso implica que a polidez faz parte do processo de construção da face.

Sobre esse assunto, Yule (1996) afirma: “polidez, na interação, pode então ser definida como os meios usados para mostrar qualidade de ser atento de uma outra face da pessoa. Neste sentido, polidez pode ser inteligente em situações de distância social ou proximidade” (p. 60).

De acordo com o autor, a tendência a usar formas polidas positivas, enfatizando proximidade entre locutor e receptor, pode ser igualada a uma estratégia solidária. Esta talvez seja a principal estratégia operacionada entre todo grupo ou talvez ele seja uma opção usada por um locutor individual numa ocasião particular. Lingüisticamente, a estratégia inclui uma informação pessoal, uso de apelidos, às vezes igualmente termos abusivos (particularmente entre homens), e alguns dialetos ou expressões. Freqüentemente, uma estratégia solidária marca a inclusão dos termos “nós” e “vamos”.

Todas as vezes que alguém se mune de atitudes e discursos, evitando cometer erros em sua representação, sendo discreto, compreensivo, simpático, utilizando palavras que traduzam respeito, educação, boas maneiras, com o objetivo de conviver tranqüilamente com as pessoas, mantendo o seu lugar social, sem transgredir as regras dessa convivência, está preservando a sua face e a face do outro.

Ao tratar das estratégias utilizadas pelos indivíduos para manter o seu lugar social, Goffman (1967) fala da arte de manipular a impressão. Conceitua o indivíduo como um ator disciplinado que representa uma personagem nas dadas situações sociais. Para representar com sucesso o seu papel, o ator não pode cometer gestos involuntários como ‘gafes’ ou ‘mancadas’. Deve ter autocontrole e domínio do rosto e da voz. (LINS, 2000, p. 114).

Por outro lado, Yule (1996) afirma que a tendência a usar formas polidas negativas, enfatizando a direta liberdade do ouvinte, pode ser uma estratégia diferente. Ela pode ser uma estratégia típica de um grupo todo ou apenas uma opção usada numa situação particular. Uma estratégia diferente é envolvida no que é chamado 'polidez formal'. Ela é impessoal e pode incluir expressões não referentes ao locutor nem ao ouvinte (por exemplo: Clientes não fumam aqui, senhor). A linguagem tem uma estratégia diferente, uma independência do locutor e do ouvinte.

Consideram-se atos ameaçadores da face todo tipo de atitude ou de discurso que transgrida as leis da boa convivência. Ao se apresentar de maneira grosseira, autoritária, contraditória, indelicada, ao se utilizar um nível baixo de polidez, ao se cometer "gestos involuntários", não tendo autocontrole

sobre as ações, tende-se a ameaçar a face do outro e a expor em perigo a própria face.

Conforme Gnerre (1987), “as regras que governam a produção apropriada dos atos de linguagem levam em conta as relações sociais entre o falante e o ouvinte” (p. 80).

A linguagem carrega consigo o poder embutido no papel social representado por cada indivíduo. Esse poder, criado socialmente e veiculado pela linguagem, aumenta na medida em que a distância social entre os interactantes se torna também maior.

Em termos de relações, situações formais são caracterizadas por uma excepcional orientação indicando posição, *status*, e 'face'; poder e distância social são evidentes, e conseqüentemente há uma tendência forte com respeito à polidez. Polidez está baseada no reconhecimento de diferenças de poder, posições de distância social, e assim por diante (...) (FAIRCLOUGH, 1989, p. 66).

Dessa forma, o uso da polidez está diretamente relacionado à distância social e à aquisição de poder, porque em uma relação de distanciamento social, aquele que detém mais poder utiliza menos recursos de polidez, enquanto que aquele que está em uma hierarquia inferior, deve ficar atento para ser mais polido, de acordo com as normas sociais. Quando, no entanto, existe uma proximidade ou hierarquias semelhantes, não há necessidade de uma maior vigilância quanto à polidez.

Após as considerações realizadas, pode-se afirmar que a Pragmática, igualmente a SI, trata dos eventos interativos, considera os falantes como sujeitos ativos que possuem papéis fundamentais no ato comunicativo. Portanto, as noções apresentadas contribuem para a análise das tiras, na medida em que consideram os fatores mencionados, dando dinamicidade aos personagens e à história. Essas noções vão além dos estudos tradicionais, baseados, geralmente, em conceitos e, não, em situações lingüísticas e contextuais que privilegiam o uso da linguagem.

5 METODOLOGIA E DADOS

5.1 NATUREZA DOS DADOS

O material selecionado para análise é composto por 25 tiras, sendo 12 selecionadas do livro *O bom humor de Gervásio... e o mau humor de Jandira*, de Gilberto Zappa (1999), e 13 destacadas dos volumes de *O melhor de Hagar, o horrível*, de Dik Browne (2006). Nelas, foram observadas as falas e os comportamentos dos casais Gervásio/Jandira e Hagar/Helga.

As tirinhas em questão trazem situações do cotidiano dos casais, em que os maridos exercem suas profissões, de mecânico e de guerreiro, respectivamente, e suas mulheres desenvolvem tarefas domésticas. As mulheres são autoritárias e controladoras das atitudes dos maridos, os quais aceitam todas as suas determinações sem mostrarem indignação, chegando até a serem, às vezes, agredidos fisicamente. No entanto, algumas vezes, eles tentam fugir da rotina imposta por elas para desfrutarem de pequenos prazeres, como jogar sinuca, beber com os amigos ou, até mesmo, "espiar" as mulheres atraentes, porém quase sempre são interrompidos pelas esposas. Apesar do controle, os personagens não demonstram o desejo de mudar essa situação.

Por se tratar de tirinhas também publicadas diariamente em jornais de grande circulação, pode-se supor que a publicação diária destina-se à descontração de seus leitores, objetivando a provocação de riso. Talvez, o humor surja a partir da inversão de papéis dos casais e da passividade com que os maridos aceitam as condições impostas pelas esposas. Assim, os personagens consolidam-se como personagens de sucesso, agradando ao público.

Mesmo focalizando casais fictícios, protagonizando histórias irreais, o fundamento dessas tirinhas encontra-se nas relações interpessoais. A partir da interação entre os personagens, as histórias criadas podem provocar sentimentos diversos, de acordo com a subjetividade de seus leitores. E como as histórias assemelham-se ao cotidiano vivido pelos indivíduos em geral, pode-se afirmar que há uma identificação por parte de quem as lê.

5.1.1 Os personagens

De acordo com Zappa (1999), Gervásio apresenta "(...) a ambígua felicidade do brasileiro: 'Nós apanhemo mas gostemo!' O alegre sofredor não incomoda e nem se incomoda". (p. 5).

A atitude de Gervásio de viver sem grandes reflexões sobre a vida leva a questionar se ele tem noção da opressão que Jandira exerce sobre ele ou se vive alienadamente, já que as interações encenadas não mostram qualquer reflexão acerca do seu papel. Dessa forma, vive feliz, apesar das constantes ameaças da mulher. Mesmo quando ela frustra as diversões dele, não há nenhum esboço de indignação. Sua vida é completamente monitorada por ela e, às vezes, ela o força a assumir funções que estão abaixo da condição de ser humano, sem qualquer pudor. Muitas vezes, essas funções abalam até a sua saúde física.

Como se observa, Gervásio não se comporta como sujeito na relação a dois. Sua preocupação está em não ver concretizadas as ameaças de Jandira. Por isso, torna-se completamente submisso, tendo seus desejos e suas aspirações sufocados por ela. A vida entre os dois acontece sem troca de afetividade. Embora Gervásio demonstre, em alguns momentos, carinho e afeição pela mulher e, também, utilize recursos de polidez como pequenas gentilezas, não há reciprocidade, porque Jandira não expressa nenhum afeto por ele. Se não existe um compartilhamento de sentimentos, a relação "Jandira e Gervásio" é atípica, fugindo dos "moldes" tradicionais, o que causa ainda maior estranhamento diante da manutenção desse convívio, por meio da inércia e subserviência demonstradas por Gervásio.

Hagar também não é diferente. Mesmo sendo um bárbaro *viking*, não causa medo a ninguém. Mas sua esposa sim. No lar, quem dita as normas é ela. E ele sempre obedece. A relação deles, apesar de ser mais amena do que a de Gervásio e Jandira, também revela uma assimetria de poder. Um pequeno exemplo disso são os chifres do capacete usado pelos personagens. Quanto maiores, maior é a força e o respeito que o *viking* conquistou. E entre o casal, Helga é quem usa os maiores chifres, confirmando sua soberania sobre Hagar. As ameaças conduzidas por ela evidenciam as fraquezas do companheiro, que demonstra certo comodismo.

Apesar de estarem inseridos em épocas distintas e em contextos diferentes, os comportamentos das personagens apresentam um mesmo objetivo: assegurar a autoridade perante os maridos. Todas as ações em torno dos interesses pretendidos e a tranqüilidade de Gervásio e Hagar, diante disso, resultam no humor encontrado nas histórias das tiras.

5.2 MÉTODO DE ANÁLISE

A partir do conjunto de teorias visitadas, a análise a ser desenvolvida apresenta-se como de natureza qualitativa e interpretativa, porque focaliza as interações desenvolvidas por Zappa e Dik Browne, observando os códigos verbal e não-verbal e a relação entre os personagens das tiras.

Ambientadas no cotidiano, as tiras refletem a ascensão da mulher, demonstrando literalmente sua força. Essa atitude provoca nos personagens Gervásio e Hagar uma postura submissa imposta pelo medo. A inércia diante da opressão familiar incita no leitor diferentes reações, gerando humor, indignação, piedade e até um certo prazer, ao perceber a inversão dos papéis conjugais, diferentemente do que se espera em relação aos esquemas de conhecimentos pré-estabelecidos social e culturalmente.

A análise busca descrever como, especificamente, as personagens, Jandira e Helga, por serem elas as personagens focalizadas nesta análise, assumem novos alinhamentos e enquadres diante dos leitores, tendo em vista que os esquemas de conhecimentos sobre um casal não se relacionam com os enquadres apresentados pelos personagens. Ao se constatar os (des)alinhamentos e (des)enquadre das personagens, torna-se possível explicar o humor transmitido pelas interações das tiras.

Para tal, a análise se fundamenta em uma perspectiva de análise interacional, cujas bases teóricas partem, principalmente, das noções de estruturas de expectativas, esquemas de conhecimento e enquadres interativos, de Tannen & Wallat (1998[1987]), além das noções de *footing* (Goffman, 1998[1979]) e as definições de pistas de contextualização (Gumperz, 1998[1982]), baseando-se, ainda, na teoria da polidez (Brown & Levinson, 1987).

6 (DES)ENQUADRES INTERATIVOS DE HELGA E JANDIRA

Observações e estudos mostram que em cada sociedade existem regras, implícitas ou explícitas, que orientam o comportamento dos indivíduos que dela fazem parte. Essas regras são regidas por um conjunto de conhecimentos culturais, sociais, políticos, econômicos, dentre outros, chegando, até mesmo, aos costumes específicos de uma comunidade em particular.

O relacionamento entre as pessoas é bem conduzido se tais regras, ou normas, ou costumes, forem respeitados. Caso contrário, poderá ocorrer uma desarmonia social.

Semelhantemente, a relação discursiva entre os indivíduos acontece através desse respeito, em uma construção sócio-interacional. Os participantes, quando ativos em suas interações, contribuem para uma comunicação dialógica, ao respeitarem o contexto proposto.

Em outras palavras, cada ser humano tem internalizados alguns esquemas de conhecimentos arquivados em sua memória que, geralmente, são ativados nos momentos de interação. Por exemplo, na maioria das sociedades, o professor é considerado como mestre, merecendo um respeito diferenciado de alguns outros profissionais. Esse é um fato cultural já estabelecido e que sugere uma estrutura de expectativa compartilhada por todos. Entretanto, se em um momento interacional entre um idoso e um adolescente, o esquema de conhecimento professor = mestre não for o mesmo para ambos, acreditando o adolescente que a figura do professor é a de uma pessoa comum, a estrutura de expectativa esperada, então, pelo senhor será rompida, causando um desconforto na conversa e, conseqüentemente, um (des)alinhamento no contexto social.

As estruturas de expectativa ativam enquadres interativos, ou seja, a cada esquema compartilhado surge uma expectativa que se concentra dentro de um “quadro” ou “alinhamento”. Seria interessante imaginar as cenas de uma novela que se alinham dentro de um roteiro. Isso não quer dizer que as relações, em geral, são estáticas, que seguem sempre o mesmo *script*. Não é

disso que se trata. Os seres sociais são movidos por conhecimentos culturais e socialmente pré-estabelecidos. Se há uma inversão desses conhecimentos, há também um (des)alinhamento contextual dos seres envolvidos e, por conseguinte, um (des)enquadre. Em outras palavras, o roteiro é modificado e uma mudança gera uma cena diferente daquela projetada.

Assim acontece com os casais, Helga/Hagar e Jandira/Gervásio, personagens das tiras de Dik Browne e Zappa. Os comportamentos, especificamente das esposas Helga e Jandira, não previstos pelas estruturas de expectativas dos casais em geral, que serão abordados nesta análise, desencadeiam (des)alinhamentos e, conseqüentemente, (des)enquadres das personagens, em relação ao enquadre relacionamento conjugal.

6.1 (DES)ALINHAMENTO DAS PERSONAGENS HELGA E JANDIRA

Com a evolução da sociedade, percebe-se uma complexidade de papéis. Os indivíduos, em suas atuações, precisam assumir variadas funções, devido às exigências impostas pela modernidade. Diferentemente, há alguns anos, os papéis eram bem definidos. A mulher tinha tarefas específicas que o homem não poderia ou deveria desenvolver e vice-versa.

Hoje, verifica-se que já não há essa distinção, ou seja, os papéis misturam-se, podendo ser compartilhados, independentemente do sexo. Os homens, por exemplo, podem executar tarefas que antes eram impostas exclusivamente às mulheres, como cozinhar e cuidar dos filhos. Elas, por sua vez, podem gerenciar uma empresa ou dirigir um ônibus, funções que eram antes próprias dos homens. Entretanto, mesmo com a complexidade de papéis, existem características que permanecem mais ou menos arraigadas, conforme a comunidade. Algumas dessas características estão tão intimamente ligadas ao gênero, que abrir mão delas chega a causar estranheza. Um casal em que o homem recebe ordens ditadas pela mulher não é bem visto socialmente. Ele, por receber e acatar ordens, e ela, por ordená-las. Essa conduta pode desagradar a algumas pessoas ou, por outro lado, pode mostrar um

comportamento diferenciado da mulher, que a sociedade ainda não está acostumada a observar.

Mesmo em tempos mais remotos e distintos, e não só na modernidade, é possível perceber, na história, a presença de mulheres bravas que lideraram desde situações familiares até batalhas importantes. Em meio a sociedades machistas, elas se destacaram por sua coragem e força. Com certeza, enfrentaram maiores resistências por serem mulheres, como ainda hoje acontece, mas muitas delas resistiram. Embora se reconheça histórica e socialmente o valor feminino, no cotidiano, os eventos acontecem diferentemente. Ao se presenciar uma situação em que é a mulher quem assume o controle, muitas críticas são proferidas. E, ainda, atualmente, o comentário é: “ela não está ocupando o seu lugar”, inferindo-se, disso, que a mulher deve continuar em casa, cuidando dos filhos, submissa ao marido. Diante desses discursos presentes na sociedade, pode-se afirmar que quando há uma mudança no comportamento feminino, acontece um (des)alinhamento em sua conduta, gerando estranheza ou admiração nos interlocutores.

O uso do termo (des)alinhamento se refere ao fato de que determinado alinhamento não está de acordo com o estabelecido, em geral, pela sociedade; ou seja, no caso das personagens femininas em análise, ocorre um (des)enquadramento no que diz respeito às atitudes diante de um relacionamento matrimonial tradicional, tendo em vista que elas atuam de modo a opor-se ao enquadre esperado pelas estruturas de expectativas sociais e culturais acerca de um casamento ideal.

Desse modo, é interessante perceber no comportamento das duas personagens em análise, Helga e Jandira, os (des)alinhamentos apresentados nas interações encenadas com os respectivos maridos, Hagar e Gervásio, na vivência cotidiana de suas casas. As tiras revelam, através do humor irônico de Helga e sarcástico de Jandira, uma mesma abordagem sobre o comportamento das personagens, mesmo inseridas em contextos diferentes: Helga é uma esposa *viking*, mãe e dona-de-casa zelosa, localizada historicamente na Europa de há quase 1000 anos; Jandira é uma esposa, mãe e dona-de-casa brasileira, ambientada na atualidade urbana, bem menos zelosa do que a primeira. A partir de alinhamentos conhecidos e esperados socialmente, dentro do enquadre relacionamento conjugal, elas se (des)alinham, ao executarem

footings, e projetarem novos enquadres, ou melhor, no caso das personagens citadas, parece possível afirmar que elas se (des)enquadram, como será explicitado a seguir.

6.1.1 Alinhamento esposa compreensiva e gentil / esposa autoritária e agressiva

De acordo com os esquemas de conhecimentos internalizados na vivência social, relacionados ao enquadre relacionamento conjugal, as características femininas e masculinas são bastante explícitas. Espera-se, por exemplo, que o homem tenha autoridade e iniciativa para administrar a família. A mulher, por sua vez, também deve mostrar iniciativa, mas de uma forma mais compreensiva e cortês. Esses alinhamentos são conhecidos popularmente, existindo, inclusive, um comentário antigo que estigmatiza a mulher como o sexo frágil. Porém, há um ditado que afirma que para toda regra, existe uma exceção. Helga e Jandira representam justamente a exceção, quando se trata de relacionamento conjugal nos moldes tradicionais. A iniciativa e o domínio sobre as situações cotidianas partem delas e não dos maridos. Nas tiras analisadas, as personagens rompem com as estruturas de expectativas ao se (des)alinharem, no que se refere ao enquadre esperado, passando de esposas compreensivas e gentis para esposas autoritárias e agressivas com os respectivos maridos. Nas tiras 1 e 2, abaixo, esse (des)alinhamento assumido por Helga e Jandira pode ser observado.

Tira 1



Tira 2



A tira 1 expõe a conversa entre Helga e Honi, sua filha, que pergunta pelo pai. Helga explica que, pelo fato de Hagar ter chegado tarde em casa, ele ainda está dormindo. Até aí, a situação se apresenta normal, levando-se em consideração que ele poderia ter chegado tarde por causa do trabalho. Entretanto, quando Honi pergunta à mãe se ainda está brava com ele e ela responde que sim, a situação se modifica. O quadro que mostra Hagar dormindo fora de casa permite chegar-se à conclusão de que ele ficou fora de casa por mais tempo do que deveria e que Helga não aprovou isso, tomando a decisão de castigá-lo, o que não condiz com os modelos esperados socialmente.

Na tira 2, Jandira parece se preocupar com Gervásio, afirmando que é “*contra mandá-lo dormir no sofá*”. Essa atitude é de uma esposa carinhosa com o marido, que não se zanga por motivos banais. No entanto, no segundo quadro, Gervásio aparece deitado e, literalmente, imprensado debaixo da cama em que Jandira se encontra. Os vocábulos *castigo*, *desconforto* e *sumiço*, levam a supor que o que Jandira realmente deseja é controlar o marido, não permitindo que ele fuja da sua vigilância. A personagem também atua de modo não esperado, levando-se em conta os esquemas de conhecimentos relativos ao enquadre relacionamento conjugal.

Nas duas tiras, percebe-se que o humor é gerado exatamente pelo constrangimento por que passam Hagar e Gervásio, um ao ser obrigado pela mulher a dormir fora de casa e o outro a ter que dormir debaixo da cama. Esse comportamento das esposas revela um (des)alinhamento no comportamento esperado socialmente e representa o gatilho que faz gerar o riso, pois,

relacionando-se ao que afirma Propp (1992), o riso se efetiva na presença de um objeto ridículo e de um sujeito que ri.

É bastante interessante notar o (des)alinhamento assumido por Helga e Jandira. Se no primeiro quadro, as personagens parecem se alinhar conforme o esperado para uma esposa dedicada, nos outros quadros esse alinhamento muda. Realizando *footings*, elas se alinham como esposas autoritárias e se (des)alinham de esposas dóceis e educadas. A atitude de dominação exercida sobre os respectivos maridos pode ser observada, primeiramente, pela postura de Helga, ao conversar com sua filha. Ela mantém um comportamento altivo, sem se importar com o que está acontecendo com o marido. Em segundo lugar, Jandira fala de Gervásio com muita tranqüilidade e naturalidade, com um comportamento de soberania, principalmente na atuação no segundo quadro, quando ela se vira de costas, como quem dissesse, “*não estou nem aí pra ele*”. O alinhamento como esposa autoritária realiza-se com a repreensão, marcada pela iniciativa de Helga e Jandira. No caso das tiras 1 e 2, esse alinhamento é sinalizado por pistas verbais e não-verbais, mostradas através das falas de Helga e Jandira e das imagens de Hagar dormindo ao relento e de Gervásio debaixo da cama.

Da mesma forma que nas tiras 1 e 2, observa-se nas tiras 3 e 4, a ocorrência do referido alinhamento das personagens em análise.

Tira 3



Tira 4



Helga e Jandira são mostradas, nas tiras 3 e 4 acima, mantendo o controle sobre Hagar e Gervásio. Na tira 3, pela fala e pela expressão fisionômica de Hagar, ele novamente está chegando tarde em casa e acredita que Helga já esteja dormindo, o que permite inferir que ele não terá problemas. Já na tira 4, pelo desenho das paredes, Gervásio parece querer sair de casa. E essa hipótese se concretiza, quando Jandira se refere às *intenções ruins* do marido. Tudo poderia acontecer normalmente se não fosse a esperteza de Helga em dormir atrás da porta, esperando por Hagar e, propositalmente, flagrando-o quanto à hora da chegada; e a malícia de Jandira, surpreendendo Gervásio, ao abrir a porta, no momento em que ele pretendia sair. A astúcia das personagens marca o alinhamento de dominação e controle que elas exercem sobre os maridos, mesmo que eles tentem escapar. Helga, de uma maneira mais sutil, e Jandira mais agressiva, não permitem que os maridos burlem as regras de convivência de cada um desses casais, divertindo-se às escondidas, e eles, apesar de não respeitarem as regras, deixam claro que têm receio em relação à atitude delas.

Todas as pistas contextuais e lingüísticas encontradas nas tiras, como as falas e as expressões fisionômicas dos personagens, evidenciando suas intenções, as atitudes das esposas, e os recursos visuais das tiras, por exemplo, o recurso paralingüístico, apontam para o leitor as possíveis interpretações a que ele pode chegar, direcionando o seu olhar para o *script* de cada tira e o desfecho esperado ou não. O humor específico de cada tira faz parte desse processo, desde que o leitor compartilhe das pistas sugeridas pela narrativa, ou seja, do enquadre em que os personagens atuam, das atitudes inesperadas com o (des)alinhamento, do constrangimento imposto aos maridos. Os *footings* realizados por Helga e Jandira, nas interações mostradas nas tiras, são importantes nesse processo de interpretação, já que são através deles que os alinhamentos não-esperados são percebidos. O fato de os maridos acreditarem que suas esposas não estavam no controle de suas atitudes, faz gerar a surpresa. No segundo quadro das tiras 3 e 4, as personagens se (des)alinham, ao dormir atrás da porta e ao abrir a porta no momento exato da saída, atos que surpreendem Hagar e Gervásio. Com esse (des)alinhamento, elas, por consequência, se (des)enquadram, pois, afinal, em

um relacionamento harmonioso não deveria haver desconfiança e a necessidade de surpreender o marido com uma atitude inesperada. Assim, o relacionamento conjugal harmonioso passa a ser um relacionamento conturbado.

Além de se mostrarem autoritárias, Helga e Jandira também se assemelham pelo comportamento agressivo, utilizando, se preciso, alguns artifícios, como o uso do famoso pau de macarrão, para ameaçar e, até mesmo agredir, os respectivos maridos, Hagar e Gervásio. Esses personagens se apresentam como indivíduos comuns, nos respectivos contextos em que atuam: Hagar, um viking bárbaro, que, na verdade, não é tão bárbaro assim; em casa, ele reconhece que sua mulher é a autoridade. Gervásio, por sua vez, não difere muito no comportamento. Quando chega em casa, após o expediente na oficina mecânica onde trabalha, obedece às ordens, como “*Limpe tudo agora*”, ditadas por sua querida (ou temida) esposa. Dessa forma, os dois maridos atuam no enquadre relacionamento conjugal, de modo oposto do que aparentemente demonstram em suas funções diárias fora de casa, dando real destaque às suas esposas, quando eles estão em seus lares, sem jamais as desobedecer nem questionar.

Pode-se observar essa situação mencionada nas tiras 5 e 6:

Tira 5



Tira 6



As tiras acima mostram as personagens Helga e Jandira bastante furiosas com seus companheiros. Na tira 5, Helga, já no primeiro quadro, briga com Hagar sem um motivo claro. O fato de ele estar apenas sentado e, logo depois, sua filha perguntar para a mãe o que o pai fez de errado, comprova que naquele momento não há um problema a ser tratado. Apesar de Helga confessar que não sabe qual o erro do marido naquele instante, ela admite que ele sempre faz algo que a aborrece. Interessante notar que a palavra *algo* está destacada em negrito, revelando que foi a partir de alguma ação de Hagar, que houve uma mudança (*footing*) por parte de Helga. O resultado, então, é a fúria da personagem, que se (des)alinha e briga com o marido, por um erro que ele parece não ter cometido, mas que implicitamente parece cometer no dia-a-dia. A fala no primeiro balão, maior do que as outras falas, marca o grau de insatisfação de Helga.

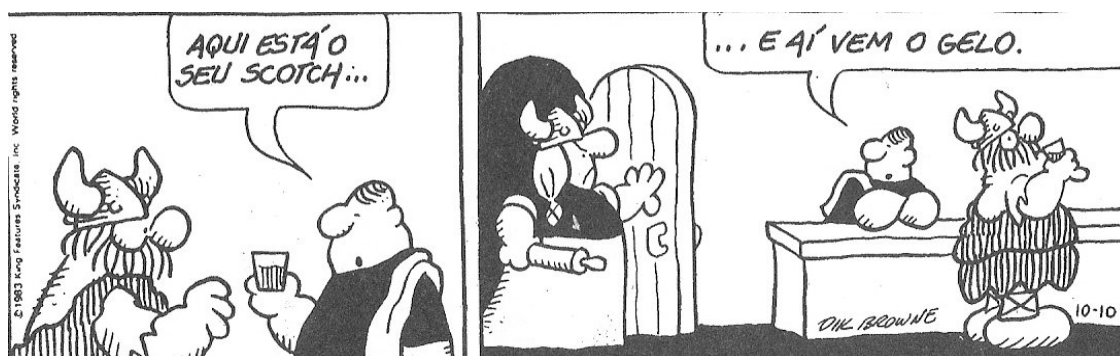
A expressão fisionômica da personagem, com o rosto enraivecido, inclinando-se para perto de Hagar e, ao conversar com a filha, indicando a certeza de que está agindo corretamente, revelam a segurança da autoridade com que ela trata o marido, não sendo submissa aos atos dele. Essa atitude amedronta Hagar, porque ele reconhece que ela detém o poder. O susto, no primeiro quadro, representado pela imagem perturbada de Hagar, e a apreensão, no segundo, bem reais pelos pingüinhos de água que aparecem ao seu redor, provam sua fragilidade perante a mulher. Ele não responde, não questiona, apenas escuta, evidenciando sua imobilidade.

Na tira 6, Jandira é apresentada bastante semelhante a Helga. Apesar de, no primeiro quadro, não existirem evidências de que ela vá brigar com Gervásio, inclusive os dois são mostrados muito corteses um com o outro; no segundo quadro, a situação muda radicalmente. Executando um *footing*, Jandira se (des)alinha e atua extremamente furiosa, com os olhos esbugalhados e a boca contorcida, afirmando que ela respeita o último desejo de um condenado. Se ela já se refere a ele como um condenado, fica claro que Gervásio sofrerá um castigo doloroso, ato já conhecido e esperado na interação entre os dois personagens. A expressão de susto de Gervásio revela o medo da atitude da mulher. Ele sabe da ameaça que ela representa. Assim como na tira 5, na tira 6 não ocorre nenhum problema cometido pelo marido,

porém a situação decorrida leva a crer que há uma constante nas atitudes de Gervásio que deixa Jandira com “os nervos à flor da pele”, assim como acontece na relação entre Hagar e Helga, o que é mostrado pela expressão raivosa na fisionomia de ambas as esposas.

As situações encenadas tornam-se mais complexas quando realmente há um motivo para a agressão. Geralmente esse motivo é relacionado às diversões dos dois personagens das tiras. As tiras 7 e 8 apresentam a realização desse momento de diversão de Hagar e Gervásio e a super-vigilância de Helga e Jandira.

Tira 7



Tira 8



Hagar e Gervásio aparecem nas tiras acima como homens que normalmente se divertem, bebendo sozinhos ou com os amigos. Isso aconteceria sem problemas, se não fossem suas esposas, Helga e Jandira, estarem insatisfeitas com esse comportamento. Com um controle extremo, as duas vigiam os maridos, não permitindo suas pequenas diversões. Conforme é apresentado na tira 7, Helga se mostra bem zangada, ao chegar ao bar para

buscar Hagar, levando o pau de macarrão. Ele se assusta com a entrada da mulher e com a fala do amigo do bar, “...e aí vem o gelo”, referindo-se a Helga que, na expressão popular, representa o gelo para Hagar, ou seja, ela é dura e impede suas ações. A polissemia no emprego do termo gelo para a bebida e gelo para impedimento representa o gatilho que gera o humor, ao confirmar, mais uma vez, a imagem soberana de Helga sobre Hagar.

Na tira 8, Gervásio se confraterniza com o amigo, mas ao chegar em casa atrasado quarenta minutos, é surpreendido por Jandira, que pede explicações. Ela não tolera o atraso do marido, porque sabe onde provavelmente ele deveria estar. Então, castiga-o, muito brava, com um aperto no pescoço, o que remete ao primeiro quadro em que Gervásio afirma que vai mudar de marca de cerveja, já que estava sentindo dores na garganta. Os sentidos gerados pela expressão “dor de garganta” causam o humor, pois Gervásio sente dores enquanto se diverte e enquanto é castigado.

Na análise das tiras 5, 6, 7 e 8, observa-se um novo (des)alinhamento de Helga e Jandira, em relação ao enquadre relacionamento conjugal: o de esposas agressivas. Pelas características femininas, estabelecidas socialmente, não é adequado à mulher brigar, bater, ser grosseira. Geralmente, essas marcas são presenciadas no comportamento de homens, por estarem implícitas nos esquemas de conhecimentos relativos a machismo, a força e a poder masculino. As personagens analisadas se alinham agressivamente, para que suas autoridades sejam reconhecidas e elas sejam respeitadas e, se preciso, até temidas pelos maridos, para impedir algumas extravagâncias. Se elas não agredissem, seriam mostradas atuando como simples donas-de-casa, mães amorosas, esposas perfeitas, o que não comprometeria as estruturas de expectativas ativadas pelo enquadre encenado.

Através das pistas observadas, como a expressão fisionômica e a atitude das esposas, percebe-se a realização dos *footings*, revelando a postura não-esperada das personagens, gerando os (des)alinhamentos e produzindo o humor, consequência das encenações mostradas. O fato de as personagens assumirem esse tipo de (des)alinhamento, o de autoritárias e agressivas, gera a graça, porque elas parecem inverter o papel que a sociedade estabelece como feminino. Assim, seus comportamentos, suas falas, suas expressões fisionômicas, revelam uma atuação que difere da normalidade, mesmo não

sendo atitudes unicamente vivenciadas pelas personagens da ficção. O medo expresso pelos maridos, nas tiras, é mostrado como ridículo. Todo o exagero no comportamento das esposas, inclusive o de usar um pau de macarrão como arma, resulta no (des)enquadramento das personagens, que passam a ser apresentadas dentro de um convívio conflituoso, e traz um tom engraçado às histórias vividas pelos personagens das tiras de Dik Browne e Zappa.

O alinhamento “esposa autoritária” é, ainda, perceptível na semelhança entre Helga e Jandira, no que diz respeito ao desejo que as personagens apresentam de que os respectivos maridos exerçam os trabalhos domésticos. Para isso, elas transformam-se em verdadeiras esposas opressoras, obrigando Hagar e Gervásio a obedecerem às suas ordens. As tiras 9 e 10 mostram como as personagens mudam o alinhamento de esposas compreensivas e gentis para esposas autoritárias e opressoras.

Tira 9



Tira 10



Helga, na tira 9, consegue tranquilamente fazer com que Hagar desenvolva a tarefa de pintar a casa, sem que ele replique. Entretanto, fica claro, através da sua expressão fisionômica, que ele não está satisfeito, e que

ela, com os braços cruzados e com o olhar sério, está o tempo todo policiando o serviço do marido, a fim de que ele não fuja da responsabilidade que lhe foi imposta. Diante da postura da esposa, Hagar literalmente não tem para onde correr.

A aparente compreensão de Helga, ao concordar com o marido, quando ele admite que deveria estar fazendo algo, muda rapidamente com a operação de um *footing*, comprovado no segundo quadro com o (des)alinhamento da personagem. A imagem de Helga revela o seu novo alinhamento “de esposa autoritária”, mesmo sem pronunciar uma palavra.

A tira 10 já se inicia com uma ordem de Jandira, que ordena Gervásio a lavar a roupa. Ele tenta lembrar a esposa de falar pelo menos “*por favor*”. Entretanto, ele aceita a função imediatamente e sem reclamações, após perceber que Jandira não está simplesmente mandando. A palavra *Já* em letras maiúsculas e a expressão fisionômica furiosa da personagem evidenciam a ordem emitida.

É interessante observar que, de uma ordem, Jandira passa para a agressão. O *footing* realizado por ela, após o comentário de Gervásio, comprova sua mudança de comportamento. No terceiro quadro, então, ela se (des)alinha, assumindo uma postura agressiva e muito mais autoritária.

Mais uma vez, o humor se concretiza por meio da inversão de papéis, em que maridos ficam calados e tornam-se submissos diante da postura ameaçadora de suas mulheres ao expressarem o desejo (que se transforma em uma imposição) de que eles realizem o serviço doméstico. Há todo um jogo de cena em cada quadro das tiras, onde o desenho juntamente com as falas contribui para despertar nos leitores a graça que a atitude dos personagens propicia.

Da mesma forma acontece com as tiras 11 e 12 abaixo ao mostrarem as ordens acatadas por Hagar e Gervásio:

Tira 11



Tira 12



Na tira 11, Helga dá uma ordem a Hagar e ele, tranqüilo, faz um questionamento. Ao responder prontamente à questão, Helga o faz perceber que para ele obter alguns privilégios, é preciso haver trocas, ou seja, ele precisa contribuir com o trabalho dela. Desse modo, mesmo aborrecido, mas sem ter saída, ele sai à procura da madeira para que o jantar fique pronto.

Na tira 12, acontece uma troca diferente. Enquanto Jandira se diverte, Gervásio trabalha. Ele até tenta brincar com a esposa, ao falar que “bola” não é coisa de mulher. Porém, quando Jandira o manda voltar ao trabalho, ele percebe que não terá solução, a não ser a de cumprir a ordem recebida.

Novamente, observa-se o (des)alinhamento esposa autoritária, que faz de tudo para colocar o marido “no eixo”. Após os comentários de Hagar e Gervásio, um *footing* foi necessário para marcar o poder das esposas sobre eles. Por meio das ordens impostas e das expressões fisionômicas das personagens, fica evidente que a autoridade foi exercida ao invés da gentileza e compreensão. A única diferença entre Helga e Jandira, nas tiras 11 e 12, é que Helga se apresenta como uma boa dona-de-casa, zelando pela sua família. Então, mesmo que mande Hagar cumprir alguns serviços domésticos,

há realmente uma troca por parte dela. Por outro lado, Jandira não se mostra muito interessada nos afazeres domésticos, nem preocupada com sua família. Ela quer o seu espaço garantido, as suas vontades cumpridas e o marido submisso a ela. Entretanto, um fato é certo: as duas personagens concordam que as atitudes dos maridos desagradam a elas e que elas preferiam ter um marido com outras características, como exemplificam as tiras 13 e 14.

Tira 13



Tira 14



As tiras 13 e 14 revelam a insatisfação de Helga e Jandira com Hagar e Gervásio, respectivamente. Seus comportamentos e suas falas evidenciam e explicam por que se (des)alinham durante as interações com seus maridos. A mudança torna-se necessária, tendo em vista que os maridos não têm a iniciativa que elas gostariam que tivessem e, além disso, Helga e Jandira não desejam ser submissas donas-de-casa. Mesmo que seja em seus lares, com suas famílias, elas querem ter suas autoridades respeitadas. Por isso, deixam de ser compreensivas, na maioria das vezes, para serem autoritárias e

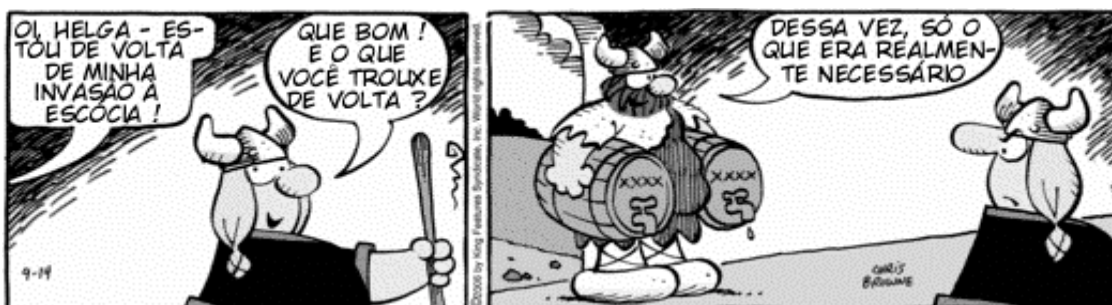
agressivas, declarando que seus maridos representam problemas para a vida conjugal.

As tiras apresentadas revelam o motivo pelo qual, algumas vezes, Helga e Jandira precisam se (des)alinhar. Os (des)alinhamentos propiciam às personagens uma imagem de maior autoridade perante os maridos, Hagar e Gervásio, fazendo com que eles as respeitem e cooperem com suas esposas. Como consequência, surge um novo enquadre: o de relacionamento conturbado, que pode ser denominado de (des)enquadre, já que as estruturas de expectativas da sociedade não esperam que um casamento seja um constante transtorno na vida do casal.

É sabido que os participantes de uma interação podem mudar o curso da mesma, dependendo da situação em que ocorra. Isso é normal em qualquer diálogo e pode ser percebido não só por marcadores verbais como também por pistas não-verbais, como um olhar mais expressivo, por exemplo. Portanto, os interlocutores assumem um determinado alinhamento durante uma conversa e através de uma mudança necessária na linguagem, de um *footing*, os interactantes assumem novos alinhamentos nos enquadres, naturalmente realizados e geralmente sem prejuízos para a conversa.

Tudo isso é verificado nas interações das tiras estudadas. Os *footings* são marcados pelos diálogos das conversas entre os membros dos casais Helga/Hagar e Jandira/Gervásio. Nas tiras 15, 16, 6 e 17, a seguir, verifica-se que, primeiramente, as esposas se alinham em estado de contentamento e tranquilidade e, depois, (des)alinham-se em uma visível irritação, atuando, desse modo, em desacordo com o enquadre esperado.

Tira 15



Tira 16



Na tira 15, Helga se mostra feliz pela chegada de Hagar, quando este anuncia seu retorno, e pergunta sobre o que trouxe para casa da viagem que fez. Ele mostra os barris de bebida e afirma que trouxe somente o necessário. Percebe-se, então, pelo rosto zangado de Helga, no segundo quadro, que ela muda repentinamente de postura ao ouvir a afirmação de Hagar. A bebida não é necessária do ponto de vista dela para a família. Helga parece não gostar que Hagar beba e, ao dizer que a bebida era necessária, ele deixa sua esposa realmente furiosa.

Desse pequeno diálogo, observa-se um primeiro alinhamento, no qual Helga se encontra satisfeita pelo retorno do marido; mas, ao ouvir o que ele diz, ela opera um *footing* e se (des)alinha, no que diz respeito ao enquadre relacionamento conjugal, expressando-se bastante contrariada. Se, antes o alinhamento era de esposa carinhosa, depois do comentário de Hagar, o novo alinhamento passa a ser de esposa contrariada. Mesmo sem dizer uma palavra no segundo quadro, a expressão fisionômica de Helga confirma a sua insatisfação com o marido.

Na tira 16, o casal está aparentemente tranqüilo, lembrando a sua história, quando uma simples expressão, pronunciada por Hagar, não soa bem aos ouvidos de Helga. Com a expressão *velha garota*, a personagem passa de tranqüila a zangada e, de imediato, dá um soco no marido, mostrando sua indignação. A onomatopéia *Pow!* retrata a ação de Helga, que é mostrada sentada, no último quadro, porém ainda zangada. Repetindo o comportamento da tira anterior, ela não diz uma palavra após a fala de Hagar, mas a sua atitude e a sua fisionomia permitem ao marido compreender que não foi bem sucedido quanto à escolha da expressão, tanto que, para tentar minimizar o erro, ele troca a expressão anterior por *garota no auge*. Novamente, percebe-

se que de um primeiro alinhamento, ocorre uma mudança, devido ao diálogo, e Helga assume um novo alinhamento, em que se apresenta como uma mulher agressiva por reprovar a fala do marido.

Com Jandira acontece da mesma forma, como sugerem as tiras 6 e 17.

Tira 6



Tira 17



As tiras 6 e 17 apresentam dois quadros cada uma, sendo que no primeiro quadro das tiras, Jandira está sorrindo e parece satisfeita. Na tira 6, após oferecer uma xícara de café a Gervásio e ouvir o agradecimento, ela até expressa um contentamento, dizendo *Que bom!*. No quadro seguinte, ela aparece furiosa, com um tom de ameaça, afirmando que o marido é um condenado. Ele, sem saber o porquê, não responde e fica extremamente assustado com a fúria da esposa. Jandira, nesse caso, parece não ter nenhum motivo aparente para ameaçar Gervásio, mas com a sua fala e a sua fisionomia agressiva, muda radicalmente do primeiro alinhamento, no qual levava o marido a acreditar que estava calma e gentil, para depois se

(des)alinhar e passar para o alinhamento de esposa malvada e ameaçadora. Ele sabe perfeitamente que o novo papel da esposa não é um teatro, mas, sim, uma realidade para ele.

Na tira 17, Gervásio faz elogios, talvez para a bola que está segurando, talvez para Jandira, na intenção de agradá-la, a fim de obter algum benefício. Ela, no primeiro quadro, parece gostar do elogio e acreditar que seria a seu favor, entretanto, no segundo quadro, ela afirma que não gosta de indiretas, podendo se referir também a dois sentidos: o de que seu marido a estaria chamando de gorda ou que a estaria realmente elogiando para conseguir o direito de ir ao futebol. O que importa, nesse caso, é que Jandira descobre as intenções de Gervásio, que não eram a de elogiá-la, e muda o alinhamento ao arregaçar as mangas e deixar claro que o marido não sairá ileso. Ele percebe o problema que causou, quando ouve as palavras finais e vê o gesto da esposa, expressando uma fisionomia de apreensão. É interessante notar nesta tira que o *footing* é especialmente marcado pelas reticências que aparecem ao final da fala de Jandira, no primeiro quadro, e pela conjunção *mas* que inicia sua fala no segundo. Por esses elementos e pela expressão fisionômica dos personagens, verifica-se que Jandira se (des)alinha, após as indiretas de Gervásio, e assume um novo alinhamento, mostrando para o marido o seu descontentamento.

Os *footings* e os (des)alinhamentos são muito utilizados nas tiras, provocando uma espécie de clímax, que nas interações analisadas até aqui, é constatado através dos alinhamentos de esposas autoritárias e agressivas. Como as tiras em quadrinhos são consideradas pequenas narrativas e são interativas, o clímax, produzido por (des)alinhamento, serve para que o desfecho se torne inesperado e engraçado.

Outro (des)alinhamento que sugere um desfecho engraçado pode ser percebido quando as personagens, para manter a autoridade, tornam-se irônicas ou sarcásticas. É o que se observa a seguir.

6.1.2 Alinhamento esposa atenciosa / esposa irônica/sarcástica

De acordo com a definição do dicionário Aurélio (2006), a palavra ironia significa “modo de exprimir-se em que se diz o contrário do que se pensa ou sente. Contraste fortuito que parece um escárnio”. Considera-se, portanto, ironia quando, através do contexto, da entoação ou da contradição de termos, sugere-se o contrário do que as palavras ou frases parecem exprimir. A intenção do falante ao se utilizar desse recurso é, geralmente, depreciativa ou sarcástica, embora o sarcasmo tenha um tom mais agressivo.

Segundo Brait (1996), a ironia joga com duas decodificações, apresentando elementos contrários entre si. Ela traz uma dupla interpretação, sendo o ouvinte responsável por compreender a mensagem emitida pelo falante.

Uma maior depuração entre o que se pode entender por literal, por figurado e por antífrase, na perspectiva constitutiva do discurso irônico, parece revelar que a ironia é produzida, como estratégia significante, no nível do discurso, devendo ser descrita e analisada da perspectiva da enunciação e, mais diretamente, do edifício retórico instaurado por uma enunciação. Isso significa que o discurso irônico joga essencialmente com a ambigüidade, convidando o receptor a, no mínimo, uma dupla decodificação, isto é, lingüística e discursiva. (BRAIT, 1996, p.96).

É possível afirmar, de acordo com a autora, que a ironia está além de ser apenas uma figura de linguagem, vista como uma contradição na forma de falar. Esse recurso pode ser considerado como uma estratégia discursiva e argumentativa, tendo em vista que ele não acontece somente no nível do enunciado, mas também, do ambiente situacional e discursivo, onde ocorre a interação entre os falantes.

A ironia, assim, é utilizada como um alinhamento estratégico na relação entre Helga e Hagar. Nas encenações das tiras 18 e 19, constata-se o uso da ironia, quando Helga brinca com Hagar, de forma a sugerir uma interpretação diferente do que ela realmente deseja expressar.

Tira 18



Tira 19



Na tira 18, a personagem torna-se irônica ao falar com o marido como se fosse outra pessoa, sugerindo que a palavra *amado*, proferida por Hagar, correspondesse a um homem que a beneficiasse com mantimentos e, talvez, de outras formas. Hagar parece não gostar da brincadeira, mas Helga se diverte à custa da deficiência do marido de não prestar muita atenção nas necessidades da casa e da sua família. Mesmo em uma época de machismo evidente, Helga se sobressai, ao mostrar que pode ironizar as situações que não são do seu agrado e, assim, alertar o marido sobre o fato.

Igualmente acontece no evento da tira 19. No primeiro quadro, Helga cita uma frase conhecida, que afirma que por trás de um grande homem existe uma grande mulher. Entretanto, ao invés de dizer grande homem, ela diz homem grande, referindo-se à estatura de Hagar. Isso se comprova, quando no segundo quadro, Hagar está atrás de Helga e questiona o porquê dessa situação. Helga, então, ironicamente exclama *Adivinha!*, propondo a interpretação de que, na relação entre os dois, quem se destaca é ela, tanto na estatura quanto na autoridade.

Nas duas tiras, Hagar expressa um descontentamento em relação às falas de Helga, mas não passa disso. Ele permanece calado depois de ouvi-la

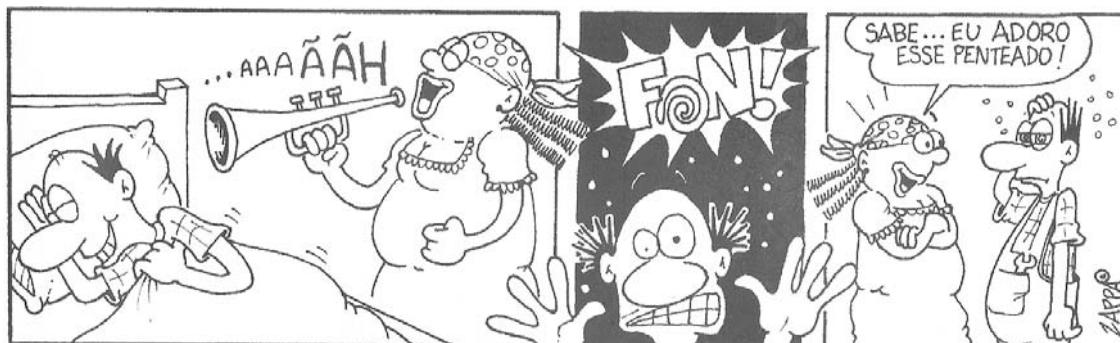
falar, revelando um consentimento de que ela é que possui o poder entre o casal. A fisionomia sempre imponente de Helga, com o peito estufado e um “ar” de soberania, deixa a certeza de que ela está convicta do que diz e que não recua diante da figura ameaçadora do marido *viking*, afinal é só uma imagem. As tiras parecem bastante engraçadas, devido ao deboche indiretamente feito por Helga ao marido. Através da ironia da personagem acontece o seu (des)alinhamento, mudando por meio de um *footing*, de esposa atenciosa e compreensiva para esposa irônica, a fim de mostrar sua figura forte em oposição à comedida imagem do marido, que mesmo sendo um bárbaro, deixa-se dominar pela mulher. A ironia de Helga apresenta o humor sutil das tiras de Dik Browne.

Jandira, semelhantemente a Helga, é irônica em relação ao marido, porém com uma diferença: é sarcástica ao extremo, conforme mostram as tiras 20 e 21.

Tira 20



Tira 21



Também, de acordo com o dicionário Aurélio (2006), a palavra sarcasmo significa: “Zombaria maliciosa; escárnio”. Conforme a ironia, o sarcasmo

também se apresenta como uma brincadeira maliciosa, porém de uma forma mais explícita. Às vezes, o sarcasmo é dito num tom mais agressivo para "machucar" a pessoa.

Assim como a ironia, não é considerado apenas como uma forma lingüística. O sarcasmo está ligado também à interação e à cognição social. Para além da compreensão literal de uma mensagem, exige-se a detecção dos exageros e distorções lógico-lingüísticas necessárias à sua compreensão. O sarcasmo é geralmente acompanhado por um conjunto de expressões faciais ou construções lingüísticas que ajudam a clarificar o verdadeiro sentido do que foi dito, cabendo ao ouvinte a decodificação da mensagem.

Essa estratégia é bastante utilizada por Jandira, que usa do recurso da zombaria, quando se trata do relacionamento com o marido Gervásio. Se uma situação cotidiana entre o casal não envolver briga, pancadaria ou ameaças por parte de Jandira, pelo menos haverá um deboche.

Dessa forma, nas tiras 20 e 21, a personagem se apresenta zombando e incomodando o companheiro sem se constranger por isso. Com a frase *Ela vive me surpreendendo!*, na tira 20, Gervásio está se referindo à caixa de presente entregue por Jandira, ato bastante incomum e, principalmente, à brincadeira de mau gosto da esposa. Ela é capaz de inventar um meio para ridicularizá-lo. Ele, no entanto, não se irrita. Com isso, Jandira se diverte ainda mais, diante da imobilidade do marido.

Na tira 21, Jandira atrapalha o sono de Gervásio, com um som perturbador e repentino, com o único propósito de assustá-lo e de se divertir às suas custas. Ele, novamente, não responde à atitude da mulher, nem conseguiria, visto o seu estado. No último quadro, ele aparece tonto e sem reação. Ela, então, aproveita para fazer um comentário extremamente sarcástico sobre o seu cabelo, que ficou todo desarrumado com o susto.

A expressão de satisfação de Jandira e o consentimento de Gervásio, nas duas tiras, colaboram para a construção do humor nas tiras de Zappa. O (des)alinhamento sarcástico assumido por Jandira contribui para levar a graça aos leitores e de mostrar, mais uma vez, que quem comanda a relação do casal é ela.

Helga e Jandira, apesar das diferenças peculiares no momento de agir com seus maridos, uma mais irônica e a outra mais sarcástica, mostram buscar

um objetivo comum: ambas almejam ter o domínio sobre os maridos e demarcar bem os seus territórios; até nas brincadeiras irônicas ou sarcásticas, elas deixam essa indicação.

6.1.3 A não-polidez na atuação das personagens Helga e Jandira

Helga e Jandira são personagens femininas que deixam suas marcas, como já foi percebido pelos comentários anteriores, cada uma em seu tempo histórico. Elas construíram suas imagens, por meio das mãos dos autores, que determinaram um papel que as concede o título de autônomas, por fazerem acontecer aquilo que querem. É claro que seus maridos, os diretamente envolvidos nesta construção, tentam burlar suas regras, e há quem afirme que elas exageram um pouco com eles. Os esquemas de conhecimentos da sociedade não prevêem certas situações que acontecem com os casais analisados, ainda mais por serem as mulheres as que comandam os relacionamentos. Na tentativa de romper com as estruturas de expectativas sociais para ter seus lugares e suas autoridades reconhecidas, as personagens, às vezes, também burlam regras de convivência social, ao ameaçarem as faces de seus maridos, Hagar e Gervásio, e até suas próprias faces.

O indivíduo, em sua interação com o outro, busca uma aceitação. Quando essa intenção não é observada, seja por parte do emissor, seja por parte do ouvinte, a relação pode apresentar conflitos, que resultarão em ameaças a face dos interactantes. Assim, como afirmam Brown e Levinson (1987), podem aparecer dois tipos de face: a positiva e/ou a negativa, sendo que a primeira expressa o desejo de o indivíduo ser aceito e a segunda reivindica o respeito ao seu espaço, ou seja, a liberdade de ação e da não-imposição.

Geralmente, as ameaças revelam a não-polidez nas relações. Yule (1996) define polidez como os meios utilizados para não ameaçar a face de outra pessoa. Por outro lado, esses meios podem ser substituídos por atos não-polidos, causando um desconforto na interação. É o que se percebe no relacionamento dos casais analisados.

Tendo em vista que a interação é um processo dinâmico e que várias situações podem mudar o rumo da conversa, as personagens Helga e Jandira poderiam resolver as ameaças, utilizando atos polidos, reparando, assim, possíveis descontentamentos. Entretanto, o que se observa através de suas atitudes de ordenar (tiras 9, 10, 11 e 12), ridicularizar (tiras 18, 19, 20 e 21) e de assumir o poder na relação (tiras 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 e 8), é que elas se alinham não-polidamente, visando a alcançar seus objetivos na interação. É importante afirmar que esse tipo de comportamento não as torna pessoas negativas. Tudo isso faz parte do processo de interação e dos interesses que as pessoas têm ao conversarem, seja em qualquer espaço social. As próximas abordagens apresentarão como se realizam as estratégias verbais de (des)alinhamentos, a partir dos atos não-polidos de Helga e Jandira.

6.2 ESTRATÉGIAS VERBAIS DE (DES)ALINHAMENTOS

Os (des)alinhamentos ou alinhamentos não-polidos explicitados anteriormente, mostrados através da postura das personagens Helga e Jandira, podem ser observados através de mecanismos verbais e não-verbais, detectados nas interações com seus respectivos maridos, Hagar e Gervásio. Dentre as possibilidades de estratégias verbais, foram privilegiadas aquelas que mostram as falas não-polidas das esposas das tiras analisadas. Segue-se, portanto, a análise de três estratégias verbais, fundamentais para a apresentação dos (des)alinhamentos assumidos pelas personagens.

6.2.1 Ato de fala de ordem

Os modelos conversacionais costumam adotar a noção de ato de fala para exprimir que, falar não é somente se utilizar de um conjunto de regras gramaticais, mas ultrapassá-lo. A importante frase “dizer é fazer” expressa essa noção, a partir da concepção pragmática do discurso. Assim, os atos de fala produzidos durante uma interação constituem um grupo rico de marcadores verbais que constroem a situação comunicativa.

Fiorin (2005) cita Austin para explicar que a linguagem não tem uma função descritiva, mas uma função de agir, já que, de acordo com a Pragmática, ao falar, o homem realiza atos. Fica clara, então, a relação entre a estrutura da linguagem e o seu uso.

Nessa perspectiva, Kerbrat-Orecchioni (2006) afirma que os atos de fala se dividem em quatro categorias: 1) atos que ameaçam a face negativa do emissor; 2) atos que ameaçam a face positiva do emissor; 3) atos que ameaçam a face negativa do receptor; e 4) atos que ameaçam a face positiva do receptor.

Dentre as categorias citadas, a terceira é bastante observada na interação dos casais analisados. O ato de fala de ordem, emitido pelas personagens femininas, é mostrado através do uso de imperativos, que nem sempre é aceito em um diálogo, tendo em vista que o seu uso pode resultar em uma ameaça e, conseqüentemente, quebra de face. Entretanto, esse ato de fala é utilizado, com freqüência, pelas personagens Helga e Jandira, que ameaçam a face negativa de Hagar e Gervásio. Observem-se as tiras 22 e 23:

Tira 22



Tira 23



Na tira 22, Helga, mesmo sem aparecer, ordena a Hagar que saia da cama imediatamente. As letras grandes e a palavra *agora*, destacada em negrito, mostram com clareza a ordem da personagem e a irritação dela em relação à preguiça do companheiro. Este expressa tanto na fisionomia, quanto na fala, uma lamentação, mas a certeza de que precisará obedecer a ela. Com essa atitude, Helga assume uma postura não-polida, ao utilizar o imperativo e ameaçar o marido com uma ordem. Ela poderia acordá-lo de uma forma menos autoritária, alinhando-se polidamente. Mas, parece que o constante comodismo de Hagar a deixa impaciente, fazendo com que ela se (des)alinhe, de modo não-polido, utilizando um ato de fala de ordem que não combina com os esquemas de conhecimentos esperados para o enquadre relacionamento conjugal.

Do mesmo modo acontece com Jandira e Gervásio. Ela se alinha não-polidamente, ao dar uma ordem e lembrar ao marido que se ele quiser um café, ele mesmo deverá fazê-lo. Na tira 23, isso está explícito, porque Gervásio apenas pensa em pedir um café e Jandira já manda, literalmente, que ele o faça. Ele fica desconsolado com a ordem e não insiste com o pedido. Ela deixa evidente o seu interesse em ter o seu lugar respeitado ao empregar o ato de fala de ordem.

Com o uso de imperativos, as personagens se (des)alinham por meio da ordem, que leva à quebra de face, constringendo seus parceiros. Tendo a face ameaçada, eles não apresentam reação contra o autoritarismo das esposas. Na relação de poder, mesmo na proximidade que a relação marido/mulher permite, pode haver uma verticalidade nos papéis. No relacionamento dos casais analisados, o topo da verticalidade pertence às mulheres. É o que se percebe no próximo ponto.

6.2.2 Assimetria interacional

Em uma conversação pode haver uma relação simétrica ou assimétrica, dependendo do grau de intimidade dos interlocutores, o lugar social que ocupam e sua relação de poder. Na relação simétrica ou horizontal, entende-se que há uma maior proximidade entre os participantes. Mesmo observando e

respeitando a distância social existente entre eles, o diálogo transcorrerá mais à vontade. Por outro lado, na relação assimétrica ou vertical, há uma maior distância entre os interactantes, os quais atentarão para o grau de poder e se limitarão a isso. Os dois tipos de relação ocorrem naturalmente na sociedade. O problema acontece quando pelo menos um dos interactantes exagera na distância ou no grau pré-estabelecido, criando um mal-estar durante a interação. Ou, ainda, quando, mesmo próximos socialmente, a relação horizontal é dificultada por motivos diversos, cedendo lugar à relação vertical. Em um relacionamento conjugal comum, espera-se que o casal apresente uma relação simétrica, já que há uma intimidade entre os esposos e, que, por isso, o diálogo é desenvolvido mais tranqüilamente. Porém, essa relação simétrica não acontece com os casais estudados, como mostram os exemplos 5 e 2.

Tira 5



Tira 2



Os casais analisados dificilmente se comportam, respeitando o outro. Normalmente, são as mulheres que falam e os homens que ouvem e obedecem. Não há discussão. Essa atitude de ambas as partes reforça uma relação assimétrica, em que o poder das esposas se sobressai ao dos maridos,

acarretando o enquadre “casamento conturbado” em que as personagens, pelo exagero com que se expressam, agem não-polidamente. Elas, aproveitando-se do consentimento de Hagar e Gervásio, respectivamente, intensificam a relação assimétrica, já que, assim, elas ganham mais espaço e poder.

Na tira 5, observa-se que Helga briga com Hagar, sem motivo óbvio, mas declara para a filha que, mesmo sem saber o que de errado o marido fez, ele sempre estará em desacordo com ela. Ele, por sua vez, fica sem reação e não responde, permitindo a ela o controle da situação.

Na tira 2, Jandira parece se preocupar com Gervásio, quando comenta que é contra que ele durma no sofá. Todavia, no segundo quadro, percebe-se o controle dela sobre o marido, por meio do seu discurso e da imagem de Gervásio debaixo da cama. Ela, literalmente, ocupa uma posição acima dele.

O alinhamento de esposa não-polida desenvolvido por Jandira não atende às estruturas de expectativas esperadas a partir do senso comum. No que se refere aos esquemas de conhecimentos internalizados nos indivíduos, parece estranha a cena em que a mulher domina o marido, castigando-o e impedindo-o de sair e, ele, por sua vez, cala-se e obedece à esposa. Esse (des)alinhamento favorece um novo enquadre que se opõe a um relacionamento ideal.

Entende-se que a relação de um casal seja mais harmoniosa se os dois ocupam o mesmo patamar no relacionamento interpessoal. Entretanto, as tiras de quadrinhos mostradas produzem humor, justamente por mostrarem as diferenças e proporcionarem às mulheres a liderança no relacionamento. Este (des)alinhamento gera um novo enquadre “relacionamento conjugal conturbado/conflituoso”, no que diz respeito às estruturas de expectativas para o enquadre “relacionamento conjugal harmonioso”. Os autores das tiras destituem os homens do poder, quando eles chegam em casa, e instituem as mulheres como poderosas. Eles ainda brincam com as funções tradicionalmente machistas de Hagar e Gervásio, exibindo-os como fracos e medrosos perante suas esposas. O relacionamento assimétrico, portanto, contribui imensamente para os (des)enquadres de Helga e Jandira, que, apesar de serem vistas como simples donas-de-casa, são detentoras do poder na relação com os maridos, e contribui, também, para a produção de humor

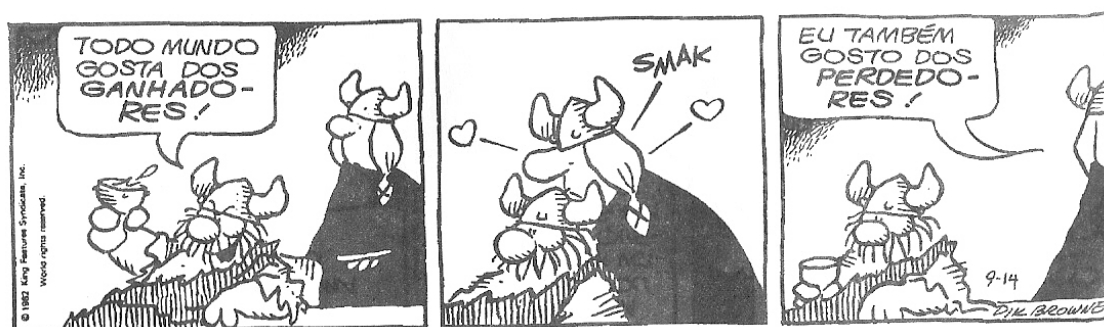
das tiras, já que os papéis de homem e mulher parecem se inverter, dando lugar a mulheres autoritárias e homens obedientes e submissos.

Outra forma de (des)alinhamento das personagens acontece através dos modos de ridicularização, as ironias e os sarcasmos, como se verifica a seguir.

6.2.3 Ironia e sarcasmo

As personagens em análise atuam, às vezes, fazendo chacotas dos seus companheiros. Helga, de modo mais suave, e Jandira com uma linguagem mais debochada. As tiras 24 e 25 sugerem essa situação.

Tira 24



Tira 25



Na tira 24, Hagar está contente e fala como se ele fosse um exímio ganhador. Helga o observa, um pouco descrente de sua fala e, no segundo quadro, ela, ironicamente, o beija. Ao afirmar que também gosta dos perdedores, ele entende a mensagem implícita da mulher que, juntamente com o gesto do beijo, transmite o que ele realmente é: um perdedor. Helga sai e

Hagar fica estático, pensando na resposta dela. Com o uso da ironia, ela revela ao marido seu ponto fraco e, assim, ameaça sua face de *viking* vencedor. O alinhamento irônico de Helga reforça o fato de que Hagar não é tão bom quanto deseja, e ela está ali para lhe mostrar isso muito explicitamente.

Já Jandira, na tira 25, é mostrada pelo quadrinista, conduzindo uma metamensagem dos quadrinhos. Ao utilizar exageros, a personagem se diverte com uma luva enorme, batendo em Gervásio, que admite não gostar da brincadeira. Ela se mostra bastante sarcástica, ridicularizando o marido, que não reage às suas agressões. Ele tem sua face ameaçada por ser apresentado impotente em relação à mulher, e ela se aproveita desta impotência, assumindo o alinhamento sarcástico, de forma verbal e não-verbal, para reafirmar seu poder.

No caso das duas personagens, em que os respectivos maridos não reagem às suas atitudes, os alinhamentos encenados por elas são diretos, deixando explícitos os atos irônico e sarcástico de ameaça à face de Hagar e Gervásio. Dessa forma, as posturas não-polidas são exercidas de modo “*on record*”, revelando a real intenção de Helga e Jandira: a de constranger declaradamente os maridos e não através de inferências (“*off record*”), amenizando a situação.

Além das estratégias verbais de (des)alinhamentos, comentadas anteriormente, é também importante ressaltar as estratégias não-verbais mostradas nas tiras, como as expressões fisionômicas das personagens, os efeitos paralingüísticos, as onomatopéias e as ações, que desencadearam novos alinhamentos para Helga e Jandira.

6.3 ESTRATÉGIAS NÃO-VERBAIS DE (DES)ALINHAMENTOS

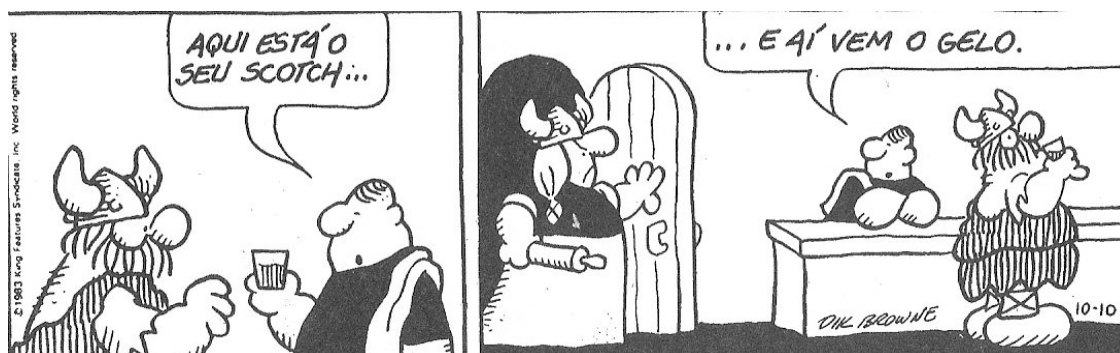
As estratégias não-verbais se constituem em atos ou recursos que, às vezes, juntamente com as estratégias verbais, são realizadas nas interações, formando o conjunto de significados que os interactantes podem inferir em um envolvimento interacional. Assim, foram destacadas quatro estratégias não-verbais, a partir das tiras analisadas, com o objetivo de se verificar os

(des)alinhamentos desenvolvidos pelas personagens nas atuações com seus parceiros.

6.3.1 Expressões fisionômicas

As expressões fisionômicas são estratégias importantes na interpretação das tiras. Aliadas ou não ao código verbal, elas marcam os personagens, caracterizando seus sentimentos e suas emoções, o que auxilia o receptor na construção do significado. Elas representam, literalmente, a expressividade dos personagens, revelando um modo a mais de interação, além da verbal. De forma figurada, os personagens podem “falar com o corpo inteiro”. Como um dos recursos muito utilizados nos quadrinhos, as expressões fisionômicas são também bastante exploradas nas tiras analisadas, em que Helga e Jandira se expressam, (des)alinhando-se das estruturas de expectativas pré-estabelecidas socialmente, no que diz respeito ao enquadre relacionamento conjugal. É o que se observa nas tiras 7 e 6.

Tira 7



Tira 6



Na tira 7, Hagar está no bar, bebendo tranqüilamente, quando Helga chega, a fim de buscá-lo, já que não lhe agrada a atitude do marido. Mesmo sem pronunciar uma palavra, a personagem mostra sua expressão de descontentamento e raiva, por meio de seu rosto zangado e do pau-de-macarrão que está em suas mãos. Através do comportamento de Helga, percebe-se um (des)alinhamento, tendo em vista que para o senso comum, uma esposa não iria buscar o marido no bar, levando consigo um pau-de-macarrão.

Na tira 6, Jandira, no primeiro quadro, aparece tranqüila, mas muda no segundo quadro, expressando-se furiosamente com Gervásio. A expressão da personagem de extrema raiva, mostrada por meio dos olhos bem abertos, da boca grande e dos dentes afiados, e da posição tensa dos ombros e braços, aparece aliada à fala, que revela o marido como um condenado. Essa atuação de Jandira destaca o seu (des)alinhamento, em relação ao alinhamento de esposa gentil, no primeiro quadro.

As duas personagens mostram novos alinhamentos, verificados pela expressão fisionômica de descontentamento e fúria, e ameaçam as faces de seus companheiros, ao atuarem de modo não-polido, diferentemente do que se espera socialmente para um casal.

Outro recurso utilizado nas tiras são os efeitos paralingüísticos. As tiras 22 e 4, a seguir, exemplificam esse recurso.

6.3.2 Efeitos paralingüísticos

Os recursos paralingüísticos são codificados graficamente e indicam a altura e o tom de voz dos personagens, destacam as letras de formas variadas, caracterizando, por exemplo, a emoção contida na fala de determinado personagem, e assim por diante. Nas tiras 22 e 4, é apreciado esse recurso.

Tira 22



Tira 4



Na tira 22, Helga grita com Hagar, de modo não-polido, ao usar imperativos em sua fala. A ordem da personagem fica mais expressiva, porque as letras, no primeiro quadro, são mostradas todas maiúsculas, maiores do que as letras da fala, no segundo quadro. Além disso, a palavra *agora* está formatada em negrito, evidenciando o desejo de que a ordem da personagem seja obedecida logo pelo marido. O recurso empregado nas letras auxilia na verificação do (des)alinhamento de Helga, no que diz respeito ao tratamento com Hagar.

Na tira 4, já no primeiro quadro, a palavra *surpresa* aparece sozinha e destacada, para indicar a atitude de Jandira, no segundo quadro, de abrir a porta, propositalmente, no momento em que Gervásio parece intencionar sua saída. O tamanho das letras, a disposição em que se encontram no quadro e o fundo preto, destacando a palavra *surpresa*, transmitem ao receptor uma reação de expectativa, em relação ao que será mostrado a seguir. O recurso, portanto, apresenta uma conexão direta com o comportamento (des)alinhado de Jandira, ao se perceber a intenção não-polida da personagem de controlar o seu marido.

As tiras 16 e 21, a seguir, mostram uma estratégia bastante conhecida nos quadrinhos: as onomatopéias, que também auxiliam a interpretação do leitor, no que diz respeito às atuações dos personagens.

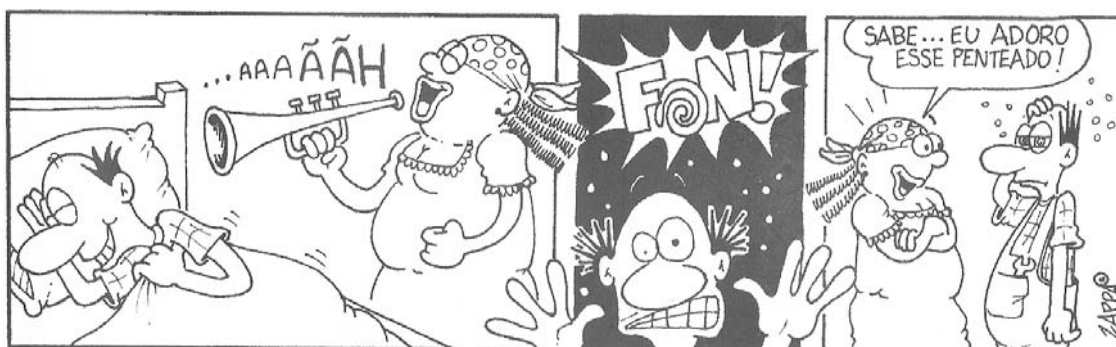
6.3.3 Onomatopéias

As onomatopéias, importantes na interpretação visual, são mostradas, freqüentemente, como aliadas às atitudes dos personagens, dando maior expressividade à cena desenvolvida. As tiras 16 e 21 destacam esse recurso.

Tira 16



Tira 21



O casal Helga/Hagar é mostrado, na tira 16, de forma tranqüila. Entretanto, em seguida, a onomatopéia *pow!* indica que algo de estranho aconteceu. No terceiro quadro, então, percebe-se que Helga, insatisfeita com a fala de Hagar, bate nele, expressando seu descontentamento. A onomatopéia liga o primeiro e o segundo quadro, apresentando o antes e o depois da atitude de Helga. Também sugere a ação dela de bater no marido e enfatiza a ação. O

(des)alinhamento da personagem se torna mais explícito, portanto, com a visualização da onomatopéia.

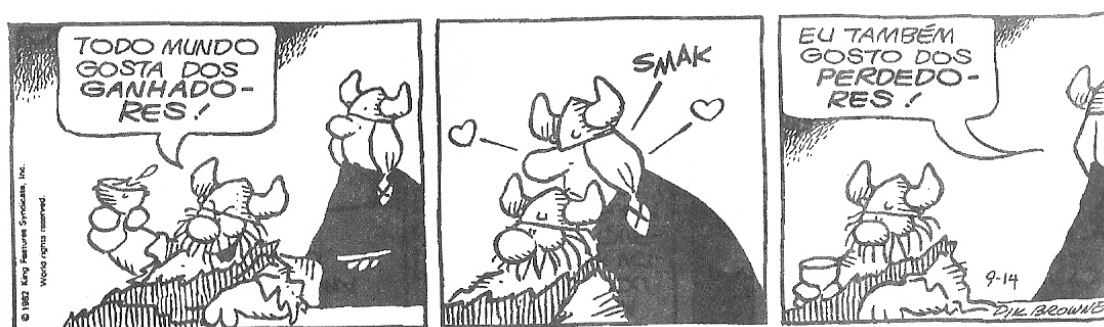
Na tira 21, a postura não-polida de Jandira é destacada por meio da onomatopéia ...aaaããh, que deixa mais evidente que o barulho ocasionado pela corneta foi forte. Com o barulho, Gervásio acorda atordoado, e ainda, ouve os deboches da esposa. Novamente, como na tira 16, a onomatopéia sugere uma ação mais expressiva, ao mostrar a intensidade do barulho e, conseqüentemente, o (des)alinhamento de Jandira no trato com o marido.

Por fim, a última estratégia abordada diz respeito às ações, propriamente ditas, das personagens analisadas. É o que se apresenta a seguir.

6.3.4 Ações

As ações e os gestos dos personagens, às vezes, desencadeiam alinhamentos diferentes dos esperados. Com um simples gesto, um alinhamento pode se transformar em um (des)alinhamento. As tiras 24 e 20 exemplificam essa situação.

Tira 24



Tira 20



Na tira 24, Helga se mostra irônica, através de um beijo dado em Hagar, indicando o contrário do que ele havia afirmado. O beijo foi uma estratégia não-verbal de Helga, para expressar ao marido que ele não é um ganhador, mas que, apesar disso, ela gosta dele. Através do beijo, é possível visualizar o (des)alinhamento irônico da personagem, ao contrário do que se espera sobre o gesto.

Na tira 20, Jandira, através do seu riso, é apresentada sarcasticamente, após entregar um presente maldoso a Gervásio. Por meio da sua risada, torna-se mais evidente o desejo de debochar do marido, com a brincadeira realizada e com a conseqüência dela. O (des)alinhamento da personagem, portanto, tem uma relação direta com sua atitude.

Todas as estratégias apresentadas, tanto verbais, quanto não-verbais, servem como recursos para a interpretação das atuações de Helga e Jandira, com seus respectivos companheiros Hagar e Gervásio, caracterizando os (des)alinhamentos das personagens, em relação ao enquadre relacionamento conjugal.

Para uma melhor compreensão das estratégias, seguem-se dois quadros demonstrativos com os atos e recursos abordados.

QUADRO 1 – ESTRATÉGIAS VERBAIS DE (DES)ALINHAMENTOS

Tipos de estratégia	Exemplos	
	Helga	Jandira
Ato de fala de ordem	“Saia da cama... e faça isso agora!” (tira 22)	“Faça você mesmo!” (tira 23)
	“Hagar, vá cortar madeira para o fogo.” (tira 11)	“Já!” (tira 10) “Quer calar a boca e voltar ao seu trabalho?!” (tira 12)
Assimetria interacional	“Não acredito que você fez isso, Hagar!” (tira 5)	“Eu tento aliar castigo, desconforto e também garantia contra sumiço!” (tira 2)

Ironia	“Eu também gosto dos perdedores!” (tira 24)	
	“Tava só brincando, querido!” (tira 18)	
Sarcasmo	“Adivinha!” (tira 19)	“Adoro os exageros dos quadrinhos!” (tira 25)
		“Sabe...eu adoro esse penteado!” (tira 21)

QUADRO 2 – ESTRATÉGIAS NÃO-VERBAIS DE (DES)ALINHAMENTOS

Tipos de estratégia	Exemplos	
	Helga	Jandira
Expressões fisionômicas	Descontentamento - (tira 7) Raiva – (tira 15) Descontente com os braços cruzados – (tira 9)	Fúria - (tira 6) Fúria – (tira 10)
Efeitos paralingüísticos	Letras maiúsculas e em negrito - (tira 22)	Tamanho e disposição das letras - (tira 4)
Onomatopéias	“Pow!” (tira 16)	“...Aaaããh!” (tira 21)
Ações	Beijo - (tira 24) Dormindo na porta - (tira 3)	Riso - (tira 20) Aperto no pescoço – (tiras 8 e 10) Arregaçando as mangas – (tira 17) Jogando bola – (tira 12)

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após as teorias fundamentadas e as análises realizadas, percebe-se que os personagens das tiras rompem com as estruturas de expectativas ativadas pelos esquemas de conhecimento pré-estabelecidos pela sociedade e criam suas próprias regras de convívio, pelo menos em casa. Privilegiando-se as personagens Helga e Jandira, que foram o destaque da análise, verificam-se constantes (des)alinhamentos durante as interações com os maridos, Hagar e Gervásio, por meio de *footings*, que são detectados a partir de estratégias mostradas através dos códigos verbal e não-verbal, com o objetivo de obter o comando da situação, já que os maridos são mostrados um tanto acomodados à situação. Com a autoridade e o poder em evidência, elas se tornam líderes, e eles, ainda que tentem burlar os interesses das esposas, acabam se calando e obedecendo.

A partir desse contexto, afirma-se que as personagens, por meio dos (des)alinhamentos, geram um (des)enquadre no relacionamento conjugal, pois é através de comportamentos, às vezes, exagerados, que elas alcançam o que objetivam. Os comportamentos de Helga e Jandira apresentam pequenas diferenças, porém são imperceptíveis quanto ao interesse em comum. Mesmo sendo Helga mais sutil do que Jandira, o humor acontece nas duas histórias em quadrinhos, pois a temática é a mesma, já que as duas personagens rompem com a expectativa social, em relação ao enquadre relacionamento conjugal.

O rompimento com a estrutura de expectativa social também é visível quando as personagens não utilizam recursos de polidez no relacionamento com seus maridos. As atitudes de ordenar, de ridicularizar e de assumir o poder na relação mostram que Helga e Jandira preferem ameaçar as faces de Hagar e Gervásio, com suas ações não-polidas, do que amenizarem algumas possíveis situações de descontentamento. Assim, as faces positivas das personagens ficam comprometidas, já que elas não parecem se preocupar em causar um desconforto na relação com os maridos.

O tipo de análise escolhida, feita a partir de uma perspectiva sócio-interacional, proporciona uma interpretação baseada não só nas falas dos personagens, mas também, nas suas atuações, destacando-se o comportamento, as expressões fisionômicas, os gestos, dentre outros. A

interação, portanto, é marcada pelo que os personagens falam, como falam, para quem falam e o momento em que falam.

A possibilidade que as tiras de quadrinhos oferecem de associar elementos verbais e não-verbais e de representar situações fictícias, porém, possíveis na realidade, faz com que os leitores reflitam em suas próprias interações, buscando o papel social desempenhado.

Assim, a análise de quadrinhos pode ser vista como lingüística, social e cultural, na medida em que observa as estratégias lingüísticas utilizadas em uma interação e os modos de atuação, de acordo com o objetivo, o interlocutor e o momento interacional, levando em consideração uma relação harmoniosa entre os indivíduos.

Espera-se, dessa forma, que este trabalho possa contribuir para o estudo das interações, não só no campo lingüístico, mas também nas áreas que demonstram interesse por esse estudo fascinante, tendo como dados tiras de quadrinhos ou outro recurso, que também suscite o estudo do humor, como as tiras de Browne e Zappa.

8 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, M. **Os gêneros do discurso**. In: Estética da criação verbal. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 261-306.

BARBOSA, Alexandre. **Como usar as histórias em quadrinhos na sala de aula**. São Paulo: Contexto, 2004.

BATESON, G. **Uma teoria sobre brincadeira e fantasia**. (Trad. de Lúcia Quental - 1972). In: RIBEIRO, B. T.; GARCEZ, P. M. (orgs.). Sociolinguística Interacional – antropologia, lingüística e sociologia em análise do discurso. Porto Alegre: AGE, 1998. p. 57-69.

BERGER, Peter L. **Perspectivas sociológicas: uma visão humanística**. (Trad. de Donaldson M. Garschagen). 6ed. Petrópolis (RJ): Vozes, 1983.

BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre a significação do cômico**. 2ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

BRAIT, Beth. **Ironia em perspectiva polifônica**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996.

BROWN & LEVINSON. **Politeness**. Some universal in language usage. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

BROWNE, Dik. **O melhor de Hagar, o horrível (1917-1989)**. v. 1, 2 e 3. Porto Alegre: L&PM, 2006.

CIRNE, Moacy. **História e crítica dos quadrinhos brasileiros**. Rio de Janeiro: Ed. Europa- FUNARTE, 1990.

COULTHARD, Malcolm. **Linguagem e sexo**. (Trad. de Carmen Rosa Caldas-Coulthard). São Paulo: Ática, 2001.

FAIRCLOUGH, Norman. **Language and power**. Longman, 1989.

FEIJÓ, Mário. **Quadrinhos em ação: um século de história**. São Paulo: Moderna, 1997.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Minidicionário da Língua Portuguesa**. 3ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

_____. **Miniaurélio**: o dicionário da língua portuguesa. 6ed. Curitiba: Positivo, 2006.

FIORIN, José Luiz. **A linguagem em uso**. In: FIORIN, José Luiz (org.). Introdução à lingüística. 4ed. São Paulo: Contexto, 2005. p. 165-186.

FREUD, Sigmund. **Os chistes e sua relação com o inconsciente**. (Trad. de Margarida Salomão). Rio de Janeiro: Imago, 1969. v. 8.

GLASS, Lillian. **He says, she says**: closing the communication gap between the sexes. New York: Putnam, 1992.

GNERRE, Maurizio. **Linguagem, escrita e poder**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. (Trad. de Maria Célia Santos Raposo). 9ed. Petrópolis: Vozes, 1985.

_____. **A elaboração da face**: uma análise dos elementos rituais da interação social. In.: FIGUEIRA, S. (org.). Psicanálise e Ciências Sociais. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1980. p. 76-114.

_____. **A situação negligenciada**. (Trad. de Pedro M. Garcez – 1964). In: RIBEIRO, B. T.; GARCEZ, P. M. (orgs.). Sociolingüística Interacional – antropologia, lingüística e sociologia em análise do discurso. Porto Alegre: AGE, 1998. p. 11-15.

_____. **Frame analysis**. New York: Harper & Row, 1974.

_____. **Footing**. (Trad. de Beatriz Fontana – 1979). In: RIBEIRO, B. T.; GARCEZ, P. M. (orgs.). Sociolingüística Interacional – antropologia, lingüística e sociologia em análise do discurso. Porto Alegre: AGE, 1998. p. 70-97.

GRICE, Paul H. **Lógica e conversação**. (Trad. de João Wanderley Geraldi). In: DASCAL, Marcelo (org.). Fundamentos metodológicos da lingüística. Pragmática. Campinas, 1982. v. 4. p. 81-103.

GUMPERZ, J. J. **Convenções de contextualização**. (Trad. de José Luiz Meurer e Viviane Herbele – 1982). In: RIBEIRO, B. T.; GARCEZ, P. M. (orgs.). Sociolinguística Interacional – antropologia, linguística e sociologia em análise do discurso. Porto Alegre: AGE, 1998. p. 98-119.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. **Análise da conversação: princípios e métodos**. (Trad. de Carlos Piovezani Filho). São Paulo: Parábola Editorial, 2006.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. **Desvendando os segredos do texto**. 5ed. São Paulo: Cortez, 2006.

LAZARINI, Joseane Serra. **A relação poder versus polidez em interações de quadrinhos: análise do discurso da personagem Jandira em "O bom humor de Gervásio... e o mau humor da Jandira"**. Monografia (Pós-graduação em Linguística) Programa de Pós-Graduação em Linguística, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2005.

LINS, Maria da Penha Pereira. **Anticonversa na televisão brasileira: uma análise do programa *Manhattan Connection***. Contexto Revista do Departamento de Línguas e Letras - UFES. Vitória, ano VIII, v. 7, 2000. p. 109-135.

_____. **Mas, afinal, o que é mesmo Pragmática?**. Revista Fala Palavra. n. 2. Aracruz: Facha, 2002. p. 52-65.

_____. **O humor nas tiras de quadrinhos: uma análise de alinhamentos e enquadres em Mafalda**. Vitória: Grafer, 2002.

LINS, Maria da Penha Pereira; PEREIRA, Joseane Serra Lazarini. **Manipulação da imagem: uma análise de personagem de hq**. In: Revista Saberes Letras: linguística, língua, literatura. Vitória: Saberes Instituto de Ensino Ltda., 2006. v. 4, n. 1. p. 19-27.

LUYTEN, Sonia M. B. **O que é história em quadrinhos**. 3ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. **Análise da conversação**. 5ed. São Paulo: Ática, 2005.

MARTINS, Carla. **A indeterminação do significado nos estudos sócio-pragmáticos**: divergências teórico-metodológicas. São Paulo: Delta, 2002. v. 18, n. 1. Disponível: <http://www.scielo.br/pdf/delta/v18n1/a04v18n1.pdf> [capturado em 20 jun. 2007].

MENDONÇA, Márcia Rodrigues de Souza. **Um gênero quadro a quadro**: a história em quadrinhos. In: DIONISIO, Ângela Paiva; MACHADO, Anna Rachel; BEZERRA, Maria Auxiliadora (orgs.). *Gêneros textuais e ensino*. 2ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002. p. 194-207.

MESSIAS, Alessandro da Silva. **Marcas enunciativo-discursivas nas histórias em quadrinhos (HQs)**: uma proposta de análise de texto como discurso. Dissertação de Mestrado em Letras Vernáculas, sub-área Língua Portuguesa, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006. Disponível: <http://www.letras.ufrj.br/posverna/mestrado/MessiasAs.pdf> [capturado em: 15 nov. 2007].

MONTE, Mônica Magnani. **Linguagem, gênero e o lugar da tradução**. In: MILTON, John; AUBERT, Francis Henrik (orgs.). *Anais do 6º Encontro Nacional de Tradutores: integração via tradução*. São Paulo: Humanistas/ FFLCH/ USP, 1998. p. 213-218.

PAIVA, Maria da Conceição de. **A variável gênero/sexo**. In: MOLLICA, Maria Cecília; BRAGA, Maria Luiza. *Introdução à sociolinguística: o tratamento da variação*. 2ed. São Paulo: Contexto, 2004. p. 33-42.

POSSENTI, Sírio. **Os humores da língua**: análises lingüísticas de piadas. Campinas-SP: Mercado de Letras, 2002.

PROPP, Vladímir. **Comicidade e riso**. (Trad. de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade). São Paulo: Ática, 1992.

RASKIN, Victor. **Semantic mechanisms of humor**. Dordrecht, Holland: Reidel Publishing Company, 1985. v. 24.

RIBEIRO, Branca Telles. **Sociolingüística Interacional**: antropologia, lingüística e sociologia em análise do discurso. (org. por Branca Telles Ribeiro e Pedro M. Garcez). Porto Alegre: Age, 1998.

SALVADOR, Leandro. **Ponto comum e diferença entre sarcasmo e ironia**. Disponível: <http://igualdadedeimprensa.blogspot.com> [capturado em: dez.2007].

STREY, Marlene Neves. **Gênero**. Psicologia social contemporânea - livro texto. 8ed. Petrópolis: Vozes, 2003. p. 181-198.

TANNEN, Deborah. **The workings of conversational style**. In: That's not I meant. New York: Ballantine, 1992. p. 29-81.

TANNEN, D. & WALLAT, C. **Enquadres interativos e esquemas de conhecimento em interação**: exemplos de um exame / consulta pediátrica. (Trad. de Parmênio Camurça Citó – 1987). In: RIBEIRO, B. T.; GARCEZ, P. M. (orgs.). Sociolingüística Interacional – antropologia, lingüística e sociologia em análise do discurso. Porto Alegre: AGE, 1998. p. 120-141.

TIRAS diárias de Hagar, o horrível. Disponível: <http://tiras-hagar.blogspot.com> [capturado em: 12 nov. 2007].

YULE, George. **Pragmatics**. Oxford: Univ-Press, 1996.

ZAPPA, Gilberto. **O bom humor de Gervásio... e o mau humor da Jandira**. Vitória: Zappa Criações, 1999.

RESUMO

Tomando como *corpus* tiras de quadrinhos publicadas diariamente em jornais e em livros, este trabalho tem por objetivo analisar as atuações das personagens Helga e Jandira, verificando os seus alinhamentos/ (des)alinhamentos, tendo em vista que o comportamento observado nas interações das tiras não corresponde aos esquemas de conhecimentos que a sociedade tem internalizados. A análise a ser desenvolvida apresenta-se como de natureza qualitativa e interpretativa, já que focaliza as interações entre os personagens das tiras. Para isso, fundamenta-se em uma perspectiva de análise interacional, cujas bases teóricas partem, principalmente, das noções de estruturas de expectativas, esquemas de conhecimento e enquadres interativos, de Tannen & Wallat (1987), além das noções de *footing* (Goffman, 1979) e as definições de pistas de contextualização (Gumperz, 1982), baseando-se, ainda, na teoria da polidez (Brown & Levinson, 1987). O *corpus*, extraído dos livros O melhor de Hagar, o horrível, de Dik Browne (2006) e O bom humor de Gervásio... e o mau humor de Jandira, do cartunista capixaba Gilberto Zappa (1999), revela, por meio da análise, as estratégias de (des)alinhamentos e o (des)enquadre assumidos pelas personagens e, como consequência dessa atuação, a produção de humor depreendida das tiras de Browne e Zappa.

Palavras-chave: Quadrinhos; Humor; Interação; Sociolinguística Interacional; Pragmática.

PEREIRA, Joseane Serra Lazarani. **Interactive misalignments in comic strips of Dick Brown and Zappa**: A study about the non-alignments of Helga and Jandira. UFES-DLL-PPGEL. Dissertation of Masters Degree in Linguistic Studies. 2008.

ABSTRACT

Taking as corpus comic strips published daily in newspapers and books, this paper has the objective to analyze roles played by the characters Helga and Jandira. It verifies their alignments and non-alignments from the point of view that, the behavior observed in interactions of the comic strips, do not correspond to the schemes of knowledge internalized by the society. The analysis to be developed is of a qualitative and an interpretative nature, because it focuses on the interactions between the characters of the comic strips. To achieve this aim, based on a perspective of interactional analyses whose theoretical bases begin, principally from the notions of expectative structures, knowledge schemes and interactive combinations of Tannen & Wallat(1987), together with notions of *footing* (Goffman 1979) and definitions of tips of contextualization (Gumperz, 1982), still basing on the theory of politeness (Brown and Levinson, 1987). The corpus extracted from the books: *The best of Hagar*, *The Horrible* (Dick Brown, 2006), *the Good Humor of Gervásio...* and *The Bad humor of Jandira*, the *capixaba* cartoonist (*cartoonist from Espírito Santo – Brazil*) Gilberto Zappa (1999) reveals through analyses, the strategies of non-alignments and misalignments assumed by the characters and as a consequence of this role, the production of comprehended humor of the comic strips of Brown and Zappa.

Keywords: Comic Strips, humor, Interactions, International Sociolinguistics, Pragmatics.