

3. Proposta teórica e analítica do estudo

No modelo teórico-analítico proposto, procuro articular uma abordagem de leitura como prática social com pressupostos da sociolinguística interacional e a construção do discurso de opinião.

Além disso, relaciono quadrinhos, desde uma perspectiva histórica, estrutural e linguística com os estudos sobre o humor.

A Literatura Mulherzinha encerra esta seção, pois a obra da cartunista Maitena insere-se neste gênero. Ademais, para entender o eixo temático das *Mulheres Alteradas*, é necessário situa-la histórica, linguística e estruturalmente.

A leitura e interpretação das tirinhas de Maitena é feita, também, em uma relação dialógica com as teorias sobre gênero/sexo e a linguística feminista.

3.1 Concepção de leitura como prática social

Pereira (2002c: 91) esclarece que as *concepções teóricas sobre a leitura refletem diferentes perspectivas de estudos da linguagem, que remetem a unidades como a palavra, a sentença, o texto, a visões de contexto que vão do contexto linguístico ao extralinguístico; a diferentes focos e relações nos elementos autor, texto e leitor.*

Coracini (1995) apresenta três concepções de diferentes momentos sobre teoria da leitura: (i) leitura como processo de decodificação; (ii) leitura como processo de interação; e (iii) leitura como processo discursivo.

Primeiramente, os estudos fenomenológicos atribuíam à leitura um reconhecimento da vida do autor e do que este queria sinalizar quando escrevia um texto, ou seja, o texto tinha “voz própria”. Tal prática de leitura, aliada a uma proposta de leitura do texto, em sua textualidade e sua intencionalidade, é, ainda hoje, muito usada em algumas instituições educacionais, ou seja, o leitor decodifica um texto e demonstra o que compreendeu na medida em que consegue reproduzir seu conteúdo.

Após esse momento, observou-se uma postura da teoria da leitura voltada para o leitor, isto é, o que esse leitor lê? Que significados ele infere quando lê um texto?

Scott (1983: 102-4)¹ aponta três importantes fatores em que se ancora a habilidade de ler um texto: (i) conhecimento prévio – aquele que o leitor traz para o texto antes de lê-lo, ou seja, abrange o conhecimento de mundo; (ii) compreensão do co-texto – a percepção das ligações internas do texto as quais fornecerão o preciso sentido para uma leitura considerada satisfatória; e (iii) habilidades de raciocínio – algumas condições necessárias para ler as entrelinhas, ou seja, perceber o que está implícito no texto.

Kleiman (1999) afirma que o texto é uma unidade semântica em que os elementos significativos são materializados através de categorias lexicais, sintáticas e estruturais. Os dois aspectos importantes dessa materialização são a coesão e a estrutura do texto. Tanto é que, sem eles, a compreensão do texto não seria validada. O conjunto que forma as ligações no texto através dos elementos é chamado de coesão. Mediante a leitura, a relação entre leitor e autor é de reciprocidade, pois o contato e zelo se fazem presente, apesar de algumas opiniões e objetivos apresentarem incompatibilidades.

Para este estudo, adotamos a concepção da leitura como prática social de Kress (1989), que tem sua preocupação com o que o leitor traz em seu discurso quando lê um texto. Os significados construídos pelos sujeitos-leitores serão sempre diferentes, já que a forma como cada um faz a leitura de um texto está diretamente relacionada à sua realidade social. Há distintos posicionamentos e esquemas de conhecimento que os participantes tomam em relação a um dado texto.

Os leitores não são passivos quando lêem um texto, ao contrário, contribuem de várias formas para compreender e depreender o(s) significado(s) do deste, ou seja, na ação da reconstrução do texto. Cada um lê um texto num contexto específico que estrutura a leitura para alguma extensão. Leitura como reconstrução do texto é uma atividade, portanto, ideológica, um esforço para reconstruir um texto emanado de uma determinada posição, cf. Kress (1989: 42-3).

¹ SCOTT, M. Lendo nas entrelinhas. *Cadernos PUC - Linguística (Leitura)* (16), 1983: 101-23.

Para Orlandi (1996: 35), a leitura é uma questão lingüística, pedagógica e social ao mesmo tempo. A autora considera que o leitor não apreende meramente um sentido que está no texto, ele atribui sentidos a ele. A leitura é produzida e se procura determinar o processo e as condições de sua produção. Daí se pode dizer que a leitura é o momento crítico da constituição do texto, o momento privilegiado do processo de interação verbal, uma vez que é nele que se desencadeia o processo de significação (*ibid*: 39-40).

Em consonância a Orlandi, Lopes (1996: 138) apresenta o momento da leitura como um ato de interação social, em que “o ato de ler é visto como um processo que envolve tanto a informação encontrada na página impressa quanto na informação que o leitor traz para o texto”. Este (*ibid*: 141) também sinaliza a importância do papel do leitor neste processo:

“O leitor é visto então como sendo parte de um processo de negociação do significado com o escritor, por assim dizer, do mesmo modo que dois interlocutores estão interagindo entre si, na busca do significado, ao tentar ajustar seus esquemas respectivos. Essa interação é caracterizada por procedimentos interpretativos que são parte da capacidade do leitor de se engajar no discurso ao operar no nível pragmático da linguagem”.

O autor (*ibid*: 149) esclarece ainda que “o significado não está nem no texto nem na mente do leitor; o significado torna-se possível através do processo de interação entre o leitor e o escritor, por meio do texto”. Sendo assim, em uma leitura como prática social não existe, portanto, um significado único para o objeto eleito lido – o texto –, mas vários que podem co-existirem juntos.

Santos (2003: 161) também aponta a leitura como um processo social no qual os participantes interagem a partir de suas diferentes identidades ao mesmo tempo em que podem (re)construí-las. Com efeito, num evento de leitura qualquer haverá, portanto, uma pluralidade de leituras propiciada pelos sujeitos envolvidos. Tais indivíduos contribuirão na construção de significados com os fenômenos da intertextualidade e indeterminação ao se envolverem na co-construção do significado.

Assim como a leitura, o discurso é também de natureza social. Lopes (2002: 32) afirma que “o que somos, nossas identidades sociais, portanto, são construídas por meio de nossas práticas discursivas com o outro”, ou seja, o

discurso assim como a leitura se dará nesta relação em que sujeito, contexto e alteridade formam um tripé fundamental para a co-construção do(s) significado(s).

3.1.1 A alteridade no processo da leitura

“O nosso olhar acaba por sentenciar como somos nós e como são os outros”. In: Skliar (2003: 71)

Como vimos na seção anterior, o processo da leitura e do discurso é de natureza social, isto é, acontece numa dada interação onde a co-construção do(s) significado(s) passa(m) a ser provisório(s), já que depende(m) do evento no qual acontece(m), do(s) sujeito(s) participante(s) e do contexto sócio-histórico em que este(s) está(ão) inserido(s), cf. Lessa (2004: 98-9).

Tentar compreender a alteridade, isto é, a relação com o(s) outro(s), é um tema freqüente e bastante complexo nas investigações em diferentes áreas do conhecimento. Neste trabalho, apresentaremos a relação da alteridade no processo de leitura, já que é “no olhar do outro que construímos e percebemos quem somos; aprendemos a reconhecer nossas capacidades, possibilidades e nossas (de)limitações. É na alteridade que nos deparamos com nossas fronteiras e que se constroem, conseqüentemente, nossas identidades”, cf. *ibid* (2004: 40).

Segundo Laing (1986: 78), “não podemos fazer o relato fiel de *uma pessoa* sem falar do seu relacionamento com os outros”. A identidade é definida pela relação do indivíduo na relação com outros, isto é, cada indivíduo se completa e se efetiva no relacionamento com os que estão à sua volta, em seu convívio. É na relação entre o eu e o outro que se constrói a identidade do *eu* (cf. Goffman, 1983).

Sabemos que, muitas vezes, nossas ações são determinadas na relação com os outros. Desempenhamos papéis diferenciados de acordo com a influência daqueles com os quais nos relacionamos. Nossa auto-identidade é fortemente

influenciada pelo que pensamos sobre o que o outro pensa sobre nós. É só na relação com o outro que pode ocorrer a complementaridade (cf. Silva, 2001: 04)².

Skliar (2003: 47-56) apresenta algumas observações importantes a respeito da temporalidade, da mesmidade e das representações do outro. Primeiramente afirma que não existe um tempo comum entre o *eu* e o *você*, entre o *nós* e os *outros* e sim uma espacialidade comum a essas relações:

“as identidades não podem ser temporalmente alcançadas, capturadas e domesticadas, enquanto produzem um movimento de perturbação em cada unidade, em cada momento, em cada fragmento do presente. (...) O outro na representação do tempo linear é um outro que espera a consciência do eu mesmo. Não existe fora de seu domínio; é o outro da mesmidade; um outro que só aparece quando é nomeado pelo próprio tempo linear: vem depois, nunca antes. É o outro abandonado em um futuro deserto. Um outro de nossos horários e calendários”.

O autor afirma ainda que existe uma tendência em considerar a representação como um conjunto de conceitos, afirmações e explicações provenientes da vida cotidiana. Para ele, não existe uma única espacialidade, senão várias: da mesmidade e do outro (cf. Skliar, 2003:67).

Skliar encontra algumas dificuldades para analisar o conceito *representação do outro* (2003: 68). Atribui à análise três problemas essenciais que a dificultam: (i) à fenomenologia daquilo que se denomina como sendo *o outro*; (ii) à especificidade das relações intersubjetivas com o outro, no sentido de que esse outro talvez esteja ausente ou invisível; e (iii) à nossa própria percepção do outro, muitas vezes errônea, distorcida.

O autor comenta que “*o outro excluído já não é só um outro sem corpo e sem rosto. Agora é um outro cuja identidade se quebra, fragmenta-se e se deteriora pela exclusão*” (2003:87). Ou seja, Skliar dialoga com as idéias de Lopes (2002) que propõe as identidades sociais como múltiplas e plurais, e ao mesmo tempo fragmentadas e construídas em práticas discursivas.

Lopes (2002: 95) também compartilha com Skliar, sinalizando que as identidades sociais são construídas no discurso e “*a alteridade molda o que*

² SILVA, Antonio Ozaí da. *Maurício Tragtenberg: Identidade e alteridade*. In: REVISTA URUTÁGUA - revista acadêmica multidisciplinar. (Centro de Estudos Sobre Intolerância - Maurício Tragtenberg). Maringá/PR: Universidade Estadual de Maringá (UEM), 2001-2005.

dizemos e, da mesma forma, como nos percebemos à luz do que o outro representa para nós”.

3.2 O discurso de opinião

Tentarei sinalizar, nesta seção, a importância do papel da emissão de opinião como uma ação de linguagem através da qual o sujeito projeta sua posição ao responder a um questionamento que lhe é proposto.

Em situações de interação, o papel das emissões de opinião no discurso é fundamental para entender-se como se dá a construção das relações – compartilhadas ou conflitivas – numa dada situação.

A partir dos estudos de Schiffrin (1990) e Shi-xu (2000), observaremos como a emissão de opinião revela, ainda, um discurso do *self* (Shi-xu, 2000: 281).

Schiffrin (1990: 244) define opinião como uma posição interna e avaliativa de um indivíduo sobre uma circunstância. Salienta que há três aspectos cruciais nessa definição:

- (i) As opiniões não estão disponíveis para a observação (isto é, não há maneira de se observar uma determinada opinião a não ser que a mesma seja externada);
- (ii) As opiniões são posições individuais e subjetivas; e
- (iii) Apesar de serem estados cognitivos internos, as opiniões também são representações de uma situação externa.

A autora (*ibid.*: 248) destaca que opiniões são internas, ou seja, são desenhos subjetivos de um mundo externo. Os fatos apresentados pelo autor não podem permanecer sem disputa, mas a posição através da proposição não pode ser disputada. Isso também dá a opiniões um status paradoxal no argumento, que podem tanto iniciar como encerra-lo. Os alinhamentos produzidos com base nas relações da emissão de opinião dizem respeito à mudança de papel na estrutura de participação do sujeito-produtor da opinião, ou seja, de *participante responsável* para *participante autor*, aquele que seleciona os sentimentos e os fatos que estão sendo expressos e que responde pela autoria desta seleção.

Em consonância a Schiffrin, Shi-xu (2000 p.263-4) apresenta algumas definições que ampliam o conceito de “opinião”.

O autor, primeiramente, define “opinião” como uma crença mental e subjetiva em oposição a um fato objetivo; justifica essa definição a partir da visão filosófica ortodoxa. Logo, desde um ponto de vista científico, determina-a como um mecanismo cognitivo (“atitude” ou “crença avaliativa”) que influencia o comportamento. Opinião é, portanto, um tipo de discurso no qual os indivíduos expõem uma crença mental subjetiva.

Shi-xu (2000) apresenta uma visão construcionista sobre opiniões. Para o autor (*ibid*: 266) o discurso se manifesta enquanto linguagem como uma atividade simbólico-lingüística em um contexto social, onde deixa transparecer:

- (i) A questão da verdade – o discurso não espelha a realidade, mas se constrói e se propaga sobre a realidade com recursos próprios;
- (ii) O discurso do *self* e do outro – é um produto da inter-relação ente essas duas partes; e
- (iii) O discurso de fato, ou seja, o próprio assunto – é co-constituído através de nossa realidade social e humana.

De acordo com Shi-xu (*ibid*: 269), discurso de opinião deve ser subjetivo, pessoal, individual, mental e distante da realidade, i.e., quando as pessoas emitem suas opiniões, elas estão tentando sugerir o quê as mesmas são e o quê elas pensam. Portanto, o sujeito está intrinsecamente interconectado a outros aspectos do discurso e do contexto cultural como um todo.

Shi-xu (*ibid*: 279) relaciona o conceito de discurso de opinião à identidade do *self*. Por exemplo, através de uma entrevista, o discurso pode apontar para diferentes “identidades” de acordo com aquele que o executa; para um dado assunto, cada participante da entrevista poderá emitir diferentes opiniões sobre o mesmo objeto. A expressão da opinião subjetiva deve ser considerada parte da opinião de uma dada atividade; seria, portanto, a representação racional da realidade.

O autor (*ibid*: 281-2) conclui seu texto, reafirmando que o discurso de opinião se caracteriza de forma complexa na associação das três seguintes partes: (i) o discurso de fato, (ii) o discurso do outro e (iii) o discurso do *self*.

A opinião do discurso é relatada como “discurso de identidade” e a opinião dada é reflexiva sobre o tipo de identidade que a expressão da opinião dele ou dela pode invocar.

3.2.1 Construção de posições e argumentos

Schiffrin (1987) esclarece alguns pressupostos a respeito da construção de posições e argumentos. Apresenta dois modos distintos de discurso argumentativo:

MONOLÓGICO	DIALÓGICO
Compartilha traços de discurso expositivo.	Compartilha traços de desacordo, confronto, disputa.

Argumento, para Schiffrin, seria uma forma discursiva através da qual falantes sustentam posições de disputa. Esta definição, por conseguinte, incorpora propriedades monológicas (relações e arranjos entre posição e sustentação) e dialógicas (organização interacional de discussão – desafio, defesa e outros...). Afirmo, ainda, que há três partes na argumentação: posição, discussão e sustentação. Apresentarei um breve resumo de cada tópico:

(i) Posição:

- 1- Idéia, informação descritiva sobre situações, estados, eventos e ações no mundo;
- 2- Compromisso/comprometimento do falante com a idéia, através de asserção: declaração da verdade da proposição, ou em exposições mais complexas.

(ii) Discussão:

- 1- Indivíduos podem endereçar sua oposição a uma ou mais das partes:
 - centrada no conteúdo proposicional (um dado estado de coisas);

- centrada na orientação do falante (desafiando a posição do falante vis-à-vis os fatos);
- centrada em implicações pessoais e morais do desempenho verbal (o tipo de pessoa que o falante revele ser).

(iii) Sustentação (como organização de narrativa):

- 1- O falante pode sustentar a posição em um dos níveis em que manteve a discussão: explicar uma idéia, justificar um compromisso, defender uma apresentação;
- 2- A sustentação de um desses níveis pode ser nomeada como diferentes atos de fala: falar sobre um esclarecimento, uma justificação ou uma defesa;
- 3- Nenhum dos atos de fala está restrito a argumentos. Esclarecimentos, por exemplo, podem ser utilizados para clarificar; justificações para desculpar-se, etc.;
- 4- Cada ato de fala deve induzir o ouvinte a chegar a uma conclusão sobre a credibilidade da posição;
- 5- Além dos atos de fala, há também relações inferenciais entre idéias na sustentação: com relações semânticas entre premissas e conclusão, com análise lógica da argumentação; com papel de premissas ocultas, com necessidade de ‘background’ de informação (Allwood *et al.* 1977: 104-5, *apud* Schiffrin 1987: 19).

Schiffrin sinaliza que, (i) falante e ouvinte dividem a responsabilidade de construção do discurso em diversos níveis de fala simultaneamente; (ii) o discurso não pode ser considerado como o resultado de uma única dimensão ou aspecto da fala: não podemos isolar análise da estrutura (sintaxe), de análise do significado veiculado (semântica e pragmática), de ação desempenhada/*performance* (força interacional); (iii) Halliday (1978: 134, *apud* Schiffrin 1987: 20) coloca a importância da integração na lógica em geral; e que (iv) há formas alternativas de propor a integração em análise do discurso.

3.3 Quadrinhos e humor

“A leitura de uma história em quadrinhos não é em si um ato fácil ou indolente. Ela pode tornar-se isso para leitores pouco exigentes que se satisfaçam com uma abordagem superficial”, *in*: Quella-Guyot (1994: 82).

Os quadrinhos desenvolveram um gênero narrativo em que a análise das cenas quadrinizadas e os códigos visual e verbal nos oferecem diferentes possibilidades de “leituras” dos mesmos.

Cirne (1972: 49) já apontava para esse fato: “a narrativa quadrinizada existe em função de planos articulados segundo um todo: a articulação determina semiologicamente, criando um novo espaço para a leitura”. Tal articulação dá-se na relação imagem *versus* código gráfico que, através de uma relação semiológica, nos possibilita uma leitura global da cena, sem qualquer “percurso” pré-estabelecido – exceto pelo alinhamento do texto – mas em função de uma leitura conotativa e denotativa ao mesmo tempo (cf. Quella-Guyot, 1994: 83).

Essa investigação propõe sinalizar as possíveis relações entre quadrinhos e humor, como se dá a linguagem dos quadrinhos e que cenas são retratadas através desta narrativa “quadrinizada” – ou seja, aquelas representadas quadro a quadro.

3.3.1 A linguagem dos quadrinhos

“Refletir sobre a imagem não consiste em produzir imagens, mas sim em produzir palavras”, *in*: Metz (1973: 16).

As histórias em quadrinhos surgiram nos jornais norte-americanos no final do século XIX. Eram voltados para as populações de migrantes. Predominantemente cômicos, com desenhos satíricos e personagens caricaturais, passaram, anos depois, a ter publicação diária nos jornais. Conhecidas como *tiras*, diversificaram suas temáticas, abrindo espaço para histórias que enfocavam núcleos familiares, animais antropomorfizados e protagonistas femininas, ainda conservando os traços estilizados e o enfoque cômico.

Barbosa (2004: 31) afirma que:

“as histórias em quadrinhos constituem um sistema narrativo composto por dois códigos que atuam em constante interação: o visual e o verbal. Cada um destes ocupa, dentro dos quadrinhos, um papel especial, reforçando um ao outro e garantindo que a mensagem seja entendida em plenitude. Alguns elementos da mensagem são passados exclusivamente pelo texto, outros têm na linguagem pictórica a sua fonte de transmissão. A grande maioria das mensagens dos quadrinhos, no entanto, é percebida pelos leitores por intermédio da interação entre os dois códigos” (verbal *versus* visual).

Essa relação (verbal *versus* visual) tem sido alvo de amplas discussões.

Os quadrinhos desenvolveram uma “linguagem” especial, consistindo em signos convencionais que respondem, por meios gráficos, às pressões narrativas. Sob esta camada significativa específica, a imagem permanece próxima da composição pictórica.

Para se compreender os mecanismos comunicacionais de uma história em quadrinhos, torna-se necessário que se saiba ler os componentes sígnicos que forjam a sua estética. O discurso narrativo dos quadrinhos parte, primeiramente, da imagem. É ela que nos oferece um recorte do objeto desenhado com idênticas implicações verbais e não-verbais.

Metz (1973: 12) sinalizava algumas reflexões sobre essa relação:

“um código (mesmo visual) nunca é visível, pois consiste numa rede de relações lógicas. As ‘linguagens’ visuais mantêm com as outras laços sistemáticos que são múltiplos e complexos, e nada se ganha em opor o ‘verbal’ e o ‘visual’ como dois grandes blocos, cada qual homogêneo, maciço e desprovido de ponto de contato com o outro”.

O autor reitera que a mensagem visual pode apresentar um forte grau de iconicidade sem deixar de incluir em si as relações lógicas sistematizáveis.

Em Cirne (1972: 32-3), encontramos algumas observações a respeito dessas implicações verbais e não-verbais:

“O balão – como a onomatopéia – é um componente físico, imagístico capaz de assumir as mais diversas formas – inclusive metalingüísticas – encerrando discursos falados ou pensados, verdadeiras unidades significantes da imagem. O balão não nasceria da dialética entre a *langue* e a *parole*. Para nós o balão nasce por uma necessidade lingüística, mas também por uma necessidade ideogramática entre a imagem e a significação temática”.

O autor também (*ibid*: 37-9) aponta que, nos quadrinhos, a narrativa concretiza-se veiculada por jornais e revistas, dispondo de cinco formas articulatórias para lançá-los de acordo com os veículos considerados:

- (i) A tira diária de jornal cuja situação temática define-se em três ou quatro planos;
- (ii) A tira diária de jornal cuja situação temática exige uma continuidade serial;
- (iii) A página semanária de jornal cuja situação temática define-se nos planos que a formam;
- (iv) A página semanária de jornal cuja situação temática exige uma continuidade serial;
- (v) A estória completa publicada em revista ou álbum;
- (vi) Como simples aproveitamento das tiras diárias ou páginas semanais que têm continuidade;
- (vii) Como aventura exclusiva para revista.

Barbosa (2004: 55) aponta algumas características da linguagem verbal nos quadrinhos. Para o autor, sendo um sistema de significação que utiliza dois códigos (verbal e visual) em interação, parte da mensagem das histórias em quadrinhos é passada ao leitor por meio da linguagem verbal. Esta vai aparecer principalmente para expressar a fala ou pensamento dos personagens, a voz do narrador e os sons envolvidos nas narrativas apresentadas. A fim de integrar a linguagem verbal à figuração narrativa, os quadrinhos desenvolveram diversas convenções específicas à sua linguagem que comunicam instantaneamente ao leitor o “status” do enunciado verbal.

3.3.2 As cenas do cotidiano “quadrinizadas”

Barbosa (2004: 34-40) afirma que à linguagem icônica estão ligadas questões de enquadramento, planos, ângulos de visão, formato dos quadrinhos, montagem de tiras e páginas, gesticulação e criação de personagens, bem como a utilização de figuras cinéticas, ideogramas e metáforas visuais. Para o autor, nos quadrinhos, os enquadramentos ou planos representam a forma como uma determinada imagem foi representada, limitada na altura e largura, da mesma forma como ocorre na pintura, na fotografia e no cinema.

Segundo Mendonça (2002: 198), as tiras são um subtipo de histórias em quadrinhos mais curtas e objetivamente sintéticas. Podem apresentar-se de modo sequenciais, ou seja, em capítulos diários, ou fechadas, delimitando-se a um episódio por dia. As temáticas divagam por meio do humor, em que as estratégias discursivas são reveladas não só por meio verbal, mas também pela linguagem icônica, na qual o icônico-verbal se organiza quadro a quadro.

A narrativa dos quadrinhos constrói-se através do salto de imagem em imagem, fazendo da elipse a sua marca registrada, também sobre a descontinuidade gráfico-espacial. São consideradas tipologicamente heterogêneas e variadas nas interseções intertextuais que estabelecem. Quella-Guyot (1994: 64) afirma que a história em quadrinho é uma arte narrativa que sugere o desenrolar de uma ficção por meio de uma sucessão de imagens fixas e organizadas em sequências. O encadeamento de imagens é uma função dos vínculos cronológicos que unem as vinhetas entre si.

Muitas vezes, a própria imagem encerra o prolongamento da imagem anterior e/ou o princípio da posterior, objetivando um requintado corte espacial, específico às linguagens que se desenvolvem por intermédio de imagens fixas (quadrinhos e fotonovelas) impressas. Através dessas imagens fixas – imagens reveladoras de um universo de signos determinado pela ideologia que o alimenta e pela estrutura que o cristaliza -, a estória é significada em sua narratividade por uma dada sequência.

3.3.3 A relação entre humor e quadrinhos

As histórias em quadrinhos foram há muito tempo um gênero essencialmente humorístico, daí advindo o seu nome *comics* nos Estados Unidos.

A narração humorística é suficientemente conhecida para que demos notícia de mais do que alguns aspectos. Muitas vezes fundada na comicidade da situação retratada, a história em quadrinho tem a vantagem do poder, ao mesmo tempo mostrar a cena e fazer as personagens falar, pronta a fazer que o dito contrarie o mostrado. A elipse entre as imagens, que permite a justaposição de cenas cuja aproximação provoca o humor ou valoriza o efeito de surpresa, constitui um trunfo particular das histórias em quadrinhos – cf. Quella-Guyot (1994: 70-1).

Em Freud (1996: 25, 41), observamos alguns esclarecimentos a respeito dessa relação: “um pensamento pode, em geral, ser expresso por várias formas lingüísticas que podem representá-lo com igual aptidão (...) As palavras são um material plástico, que se presta a todo tipo de coisas. Há palavras que, usadas em certas conexões, perdem todo seu sentido original, mas o recuperam em outras conexões”. Afirma ainda, na p.171, que “*um chiste se faz, o cômico se constata*”.

De acordo com Travaglia (1990: 55):

“o humor é uma atividade ou faculdade humana cuja importância se deduz se sua enorme presença e disseminação em todas as áreas da vida humana, com funções que ultrapassam o simples fazer rir. Ele é uma espécie de arma de denúncia, de instrumento de manutenção do equilíbrio social e psicológico; uma forma de revelar e de flagrar outras possibilidades de visão do mundo e das realidades naturais ou culturais que nos cercam e, assim, de desmontar falsos equilíbrios”.

Sabe-se que o humor desempenha na sociedade um papel social e político através de certas funções, uma das quais é básica: o ataque ao estabelecido, à censura, ao controle social, fazendo do humor o lugar de escapar à cultura, de mostrar outros possíveis padrões escondidos.

A abordagem social também inclui: (i) a questão dos estereótipos, já que estes são muito usados para fazer humor; e (ii) o fato de que o conteúdo do humor difere de sociedade para sociedade e de um período para outro.

O humor, cuja graça resulta do uso de recursos tais como a mistura de lugares sociais ou posições de sujeito, a descontinuidade de tópico, a paródia, entre outros têm explicações discursivas, textuais ou discursivos-textuais.

Para Possenti (1991: 494), “os dados humorísticos são extremamente interessantes enquanto dados lingüísticos, qualquer que seja a teoria adotada, e que o efeito de humor é secundário deste ponto de vista, sendo apenas uma forma auxiliar de validar o dado enquanto dado – por exemplo, como teste para saber se o texto está em língua corrente, se determinada estrutura é ambígua ou unívoca, se o falante domina a regra relevante para o caso etc. Neste sentido, o efeito de humor seria caracterizado como não especificamente lingüístico, sendo a língua um meio entre outros para provocar este efeito de sentido”.

A recepção do humor, segundo Possenti (*ibid*: 511), ocorre através interação leitor/ouvinte na qual este deve perceber “a diferença entre a mais provável interpretação do texto do primeiro falante e a esperta seleção alternativa do interlocutor. O leitor que não ‘saca’ isso não entende a piada. Neste sentido, textos podem impor uma leitura única, mesmo que sejam, potencialmente e, às vezes, por razões sintáticas, ambíguos ou abertos”.

Para finalizar tais questões relativas aos quadrinhos e ao humor, na p.517 o autor conclui que na relação leitor/ouvinte insere-se também “*o ingrediente não-verbal que a interpretação considera, além do que as relações entre esses ingredientes e os ingredientes lingüísticos estão longe de ser evidentes ou fáceis*”.

3.3.4 Os estudos sobre o humor e quadrinhos

Muitos trabalhos acadêmicos, envolvendo humor e quadrinhos, têm sido publicados desde a década de setenta. Pesquisas sobre o humor têm despertado o interesse de estudiosos de diversas áreas do saber.

Um dos focos de interesse dos lingüistas é identificar de que modo a língua contribui para a deflagração do humor.

Em Kyrillos (1974), encontramos o primeiro estudo sobre o ponto de vista lingüístico em analisar a linguagem nas histórias em quadrinhos. A autora limitou-se a pesquisar, através do enfoque morfo-sintático, a linguagem quadrinizada, se seria ou não adequada para o exercício didático. Ela utilizou-se das revistas em quadrinhos do brasileiro Maurício de Souza por se tratar de um autor nacional e seus personagens terem grande empatia com o público, principalmente entre os adolescentes – já nos anos setenta.

Na década de oitenta, Nolasco (1988) apresentou um estudo sobre identidades masculinas em quais, a partir dos discursos dos homens, são as categorias que organizam seus discursos através da ótica da psicanálise. O autor aponta para diversas identidades masculinas que identifica através do discurso gravado por um grupo de homens de classe média.

Dez anos depois, Nolasco utiliza-se de personagens de quadrinhos – *Tarzan* e *Homer Simpson* – para ampliar seu estudo sobre identidades masculinas utilizando-se destes ícones para exemplificar o modelo de *banalização e violência masculina em sociedades contemporâneas ocidentais*.

Lins (1997) utilizou-se da perspectiva sócio-interacional para analisar tiras cômicas de autoria do argentino Quino³, selecionadas da publicação *Toda Mafalda*. A autora examinou as situações de humor caricaturadas nas tiras de Mafalda.

Através da análise da interação entre os personagens e dentro das situações encenadas, a autora examinou o comportamento discursivo dos participantes nas

³ Mesma nacionalidade de Maitena, grande inspirador da obra da autora portenha, faz a abertura do primeiro volume da série *Mulheres Alteradas*: “A melhor definição que me ocorre para Maitena é que ela não tem cabelinho nas ventas. Nada de personagens ‘reflexivos’ nem firulas inúteis. Espontânea e direta, Maitena não pretende ser um ‘espelho que reflita a realidade’. Ao contrário, ela agarra a realidade, com espelho e tudo, e a atira em nossa cabeça. Isto não só é originalíssimo, como também muito saudável no panorama argentino”. In: Maitena (2003: 3, v.01).

tiras. Fez um levantamento dos estudos sobre o humor e utilizou-se dos recursos lingüísticos, paralingüísticos, verbais e visuais para justificar a construção do humor nas tiras de Mafalda. Esta selecionou vinte tiras para análise em sua investigação dentre as duas mil compiladas na obra *Toda Mafalda*. Para realizá-la, ela selecionou as tiras de acordo com o contexto institucional: *escola*. A autora conclui sua pesquisa, sinalizando que nas tiras de Quino o humor constitui efeito de rupturas provocadas nas interações entre os personagens.

Seguindo a “esteira” dos estudos sobre quadrinhos, Alencar (1998) apresenta em seu trabalho como o cartunista brasileiro Miguel Paiva constrói os mecanismos de humor nas tiras cômicas do “Gatão de meia idade”.

O autor utilizou-se de vinte e quatro tiras das duzentas e setenta e uma que Miguel Paiva escreveu entre 1994 e 95 compiladas em um livro: *O gatão de meia idade*⁴.

Alencar aportou-se também da Sociolingüística Interacional, utilizando-se do conceito de face – Goffman ([1959] 1983) – e da Pragmática, valendo-se do conceito de polidez de acordo com Brown & Levinson (1987) para a fundamentação teórica de seu trabalho. Conclui sua pesquisa apontando a importância da contribuição dessas teorias lingüísticas como instrumentos valiosos para a produção do humor.

⁴ PAIVA, Miguel. *O gatão de meia idade*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

3.4 Literatura Mulherzinha (“*Chick Lit*”)

“*El debate es masculino; la conversación es femenina*”.
ALCOTT, Louise May (1832-1888).

Com base em textos veiculados na mídia em geral, que expõem os conflitos pelos quais passam as mulheres – de classe média, de 25 aos 40 anos, financeiramente independentes, mas emocionalmente dependentes de uma figura masculina estável – é que comecei a pesquisar sobre esse “novo gênero literário”: Literatura Mulherzinha (“*Chick Lit*”).

Oliveira (2003) sinaliza que hoje, as mulheres – as quais me referi anteriormente – precisam *redistribuir o tempo dedicado à vida privada e ao trabalho*. Reitera que *há uma atrofia do espaço privado* – onde se dá as interações afetivas – e *por isso estas encontram-se em desequilíbrio emocional constante*.

Alguns críticos classificam-no, pejorativamente, como “sub-gênero”, por acreditarem que se trate de uma classe de livros de auto-ajuda ou de uma ficção confessional dirigida às “mulheres em geral”.

Crispin aponta em seu artigo uma sub-categoria para este gênero: “*Women's fiction*” (Ficção Feminina) ou simplesmente “*Chick Lit*” (Literatura Mulherzinha). Este seria o “*Mommy Lit*” o qual abordaria, conforme indica o próprio nome, mulheres jovens diante da maternidade e as mudanças que este momento acarreta à vida dessas mulheres. “*Chick Lit*” e “*Mommy Lit*”, segundo Crispin, tendem a ser humorísticos e irreverentes.

Percebe-se que o tema central desse gênero é o deboche – retratado de diferentes formas – com os dramas, dilemas e aflições femininos, da jovem mulher solteira às “mais sábias”.

Através de um estudo histórico, percebi que o gênero, Literatura Mulherzinha (“*Chick Lit*”) teve seu primeiro registro no século XIX com o livro *Mulherzinhas*. Em 1868, a norte-americana Louise May Alcott associou-se à luta das mulheres pelo voto feminino. Uniu-se à Associação pelo Sufrágio Feminino nos EUA e, a partir daí, começou a participar de encontros feministas. Louise escreveu um romance autobiográfico voltado às jovens norte-americanas daquela época, um “manual de conduta”, já que, falar sobre seus dilemas, era considerado tabu. O livro, intitulado “*Mulherzinhas*” (em inglês, *Little Women*), foi o marco da Literatura Mulherzinha (“*Chick Lit*”).

A narrativa revela como quatro irmãs percorrem o caminho para transformarem-se de garotas em mulheres e como este revela-se conflituoso à medida que estas perpassam pelos dilemas pertinentes à lacuna de tempo em questão. O “tom” autobiográfico nos envolve de tal forma que, como leitoras, podemos compartilhar desses conflitos já que perpassamos pelos mesmos. E é essa partilha que tem seu início na interação texto – leitora, que justifica este livro como um dos primeiros registros na história da Literatura Mulherzinha.

Não justifico essa inclusão sob o ponto de vista literário e estético, mas sim como sendo oriunda da estória narrada e dos dilemas presentes entre as protagonistas em questão, que dialogam com o eixo temático dessa literatura – o conflito –, nas obras publicadas a partir dos anos 90.

Louise May Alcott nasceu em 1832. Filha do filósofo e educador Bronson Alcott teve uma vida nômade e excêntrica para as normas sociais vigentes na época. Em seus diários, registrava que tinha um espírito masculino e, por isso, nunca casara-se. Sustentou financeiramente – como solteira – toda sua família com seus escritos sobre a alegria da vida de solteira. Através da ficção, utilizando-se do recurso do deboche e da dissimulação, Louise M. Alcott foi a pioneira em escrever para as mulheres. “*Mulherzinhas*” retrata a história de uma convencional família norte-americana cristã, na qual as quatro irmãs *March* (*Meg, Jo, Beth e Amy*) narram suas ambições, invejas, ‘pecados’, mentiras, sobre a transformação do corpo feminino, da puberdade à menopausa e suas “escatológicas” consequências.

Posteriormente, nos séculos XX e XXI, publicações destinadas a esse público foram numerosas. Vejamos alguns exemplos, a seguir:

- (i) “*Melancia*”, lançado em 1995, escrito pela irlandesa Marian Keyes. Neste a autora relata a história de uma mulher que acaba de dar a luz ao seu primeiro filho quando seu marido anuncia que irá separar-se, pois mantém um caso com a vizinha também casada. Ela, então, acaba voltando a morar com sua excêntrica família e sua vida muda a partir disso. Marian Keyes lançou vários outros livros deste gênero após este “clássico” da Literatura Mulherzinha;

- (ii) “*O diário de Bridget Jones*”, lançado em 1998 pela jornalista inglesa Helen Fielding – traduzido em 30 línguas e sucesso de vendas. A autora lançou vários outros livros deste gênero após este;
- (iii) “*Hoje acordei gorda*”, da escritora brasileira Stella Florence, lançado em 1999 que, entre contos e crônicas, relata os problemas de forma debochada pelos quais as *gordas* ou *pseudo-gordas* perpassam;
- (iv) “*Esse sexo é feminino*”, da atriz e escritora brasileira Patrícia Travassos, lançado em 2001, em que ela relata, através do humor, problemas do “universo feminino”;
- (v) “*Os delírios de consumo de Becky Bloom*”, da escritora inglesa Sophie Kinsella, lançado em 2001. *Rebecca Bloom* é uma jornalista especializada na área de finanças e uma compradora compulsiva. Na realidade, ela nada entende de economia e inventa meios malucos de conseguir pagar seu cartão de crédito;
- (vi) “*Não sei como ela consegue*”, da escritora e jornalista inglesa Allison Pearson, lançado em 2001. Revela um retrato da ‘mulher moderna’ – *Kate* – que consegue empregos tão bons ou melhores do que os dos homens, mas não se livra das agruras domésticas de uma dona-de-casa. O tempo é o bem mais precioso na vida da protagonista: tempo para ler um livro, ir ao cinema, brincar com os filhos, receber visitas em casa, etc.;
- (vii) “*A Lei da Fazenda*”, da norte-americana Laura Zigman, lançado em 2003 no qual a autora faz uma ironia do clichê que o homem tem de trocar a atual mulher por outra. Ao analisar o comportamento amoroso masculino, ela cria a “*Teoria da Vaca Nova*”, que mistura pensamentos de Darwin, Freud e argumentos pseudocientíficos;
- (viii) “*Sei Lá*”, da escritora e jornalista portuguesa Margarida Rebelo Pinto, lançado em 1999;
- (ix) “*O Clã dos Peter Pans*”, da roteirista e produtora de cinema a espanhola Rosa Peña, lançado em 2004 em que a autora revela o cotidiano de uma mulher solteira e bem-sucedida em Madrid;
- (x) entre outros muitos...

Nolasco (1988: 118) apresenta uma importante observação sobre a crescente destas publicações que se propõem a enfocar esses aspectos do cotidiano feminino: “o aumento crescente da literatura feminista tem favorecido a divulgação e materialização da conquista dos espaços sociais das mulheres. Este fato tem contribuído para suas novas posições”. O autor comenta que os estudos sobre a mulher surgiram com a contribuição histórica do Movimento Feminista, quando visualizado como movimento ideológico e social. Esse fato corrobora para as crescentes publicações dirigidas a essas mulheres, já “alteradas” com o decorrer dos anos.

Alguns críticos acreditam que a Literatura Mulherzinha (“*Chick Lit*”) não seja a mais adequada para retratar esse público feminino. Afirmam que esse gênero mais se assemelha a uma caricatura dessas mulheres e não ao seu mundo real.

Atualmente, essas mulheres estão imersas numa cultura onde sentem a necessidade de serem muito boas em tudo que fazem. Precisam continuar extraordinárias gestoras da casa, maravilhosas educadoras, manter um corpo “sarado” eternamente, conhecer os novos avanços dos tratamentos de beleza e da cirurgia plástica, assumir sua independência econômico-financeira, obter a liberdade como poderosas namoradas e amantes, compreender profundamente os segredos dos relacionamentos, conseguir respeito como cidadãs, ser ótimas filhas e competentes vendedoras, profissionais, executivas, empreendedoras, líderes etc. As mulheres têm medo de não conseguirem ser tudo isso. É a busca imperfeita para a perfeição da mulher.

Graças a essa mulher, normal por definição e que vive às voltas com suas fraquezas e carências cotidianas, é que o mercado editorial está investindo pesado na Literatura Mulherzinha (“*Chick Lit*”), estilo que, atualmente, é exposto com destaque nas melhores livrarias do Brasil e do exterior.

O foco desse mercado são essas mulheres que nasceram na década de setenta, no auge do Movimento Feminista, atualmente na faixa etária dos trinta anos. Tais mulheres, principalmente as que vivem em grandes metrópoles, imersas na agitação desenfreada do seu *habitat*, têm escolhido fazer seu próprio destino, ou seja, sem optar por repetições de padrões de conduta e/ou “receitas da mamãe”. As escolhas são muitas: estudos sem fim, ou investimento na carreira, sexo com ou sem amor, casamento no papel ou uniões informais, filhos

ou não (com ou sem pai), viagens para qualquer lugar (sozinha ou não), etc. Com tantas opções de escolha, eleger alguma sem “alterar-se” é a grande questão. Tal “alteração”, muitas vezes se dá com a solidão, a sobrecarga de tarefas, a culpa, a frustração, etc.

Já que a multiplicidade de tarefas trouxe uma série de complicações para essas “novas mulheres”, essas publicações, atualmente recordistas de vendas – dados expostos pela mídia em geral – funcionam como manuais de “auto-ajuda” de forma a superar o estresse diário. Tais mulheres buscam, nesses livros, respostas, como por exemplo, como encontrar o equilíbrio entre a vida profissional e a privada. Seabra e Muszkat (1985) apontam em seu livro para múltiplas identidades femininas. A mulher do séc. XX, para as autoras, conscientizou-se dos preconceitos que lhe foram imputados e buscou articular-se na luta pelo resgate de sua imagem. As autoras (*ibid*: 17) propõem um repensar da identidade da mulher não como uma cópia às avessas do processo do homem, mas como uma experiência específica e própria à condição de *ser mulher*, i.e., revelam que feminilidades surgem a partir da essência: *ser mulher* – Coates (1997) – e que homens e mulheres não são iguais, mas expressam-se como “formas” (feminilidades / masculinidades) distintas de *ser* no mundo – *ibid* (1985: 17).

Algumas escritoras optam pelo humor debochado – como é o caso de Maitena – outras divagam pelo drama, como Marian Keyes em *Melancia*. Temos, portanto, inúmeros moldes no intuito de encontrar a fôrma que acomode as respostas dirigidas aos problemas que inquietam a alma feminina, em questão.

Elegi a série *Mulheres Alteradas* para abordar esse tema. Nestes livros, assim como em outras publicações deste novo gênero, encontramos histórias (cômicas, caricaturadas, dramáticas, etc.) que retratam as situações vivenciadas pelas mulheres atuais, em que seus vícios, angústias, dilemas, preocupações – tanto com o corpo como com a globalização – são retratados como resgate às cenas do cotidiano deste universo feminino, ou seja, uma vitrine do dia-a-dia dessa mulher.