



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

IVONE VOLPE VIEIRA

**A COORDENAÇÃO E SUA RELAÇÃO COM O
HUMOR NAS TIRAS CÔMICAS DE ORLANDELI: UM
ESTUDO DAS CONJUNÇÕES “MAS” E “E”**

Londrina
2016

IVONE VOLPE VIEIRA

**A COORDENAÇÃO E SUA RELAÇÃO COM O
HUMOR NAS TIRAS CÔMICAS DE ORLANDELI: UM
ESTUDO DAS CONJUNÇÕES “MAS” E “E”**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Londrina (UEL) — Curso de Mestrado Profissional em Letras (PROFLETRAS), como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof.a Dra. Maria Isabel Borges

Londrina
2016

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Vieira, Ivone Volpe.

A coordenação e sua relação com o humor nas tiras cômicas de Orlandeli : um estudo das conjunções "mas" e "e" / Ivone Volpe Vieira. - Londrina, 2015.
158 f. : il.

Orientador: Maria Isabel Borges.

Dissertação (Mestrado Profissional em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2015.

Inclui bibliografia.

1. Tira cômica - Tese. 2. Conjunções "mas" e "e" - Tese. 3. Efeito de humor - Tese. 4. Orlandeli - Tese. I. Borges, Maria Isabel. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

IVONE VOLPE VIEIRA

**A COORDENAÇÃO E SUA RELAÇÃO COM O HUMOR NAS TIRAS
CÔMICAS DE ORLANDELI: UM ESTUDO DAS CONJUNÇÕES “MAS” E
“E”**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Londrina (UEL) — Curso de Mestrado Profissional em Letras (PROFLETRAS), como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Letras.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Prof.a Dra. Maria Isabel Borges
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Prof. Dr. Paulo Eduardo Ramos
Universidade Federal de São Paulo - UNIFESP

Prof. Dr. Paulo Roberto Almeida
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Londrina, 11 de agosto de 2015.

Dedico este trabalho a DEUS, por ser minha força motivadora;
A Osório e Olívia, meus pais, que se sacrificaram para que seus filhos pudessem estudar;
Aos meus filhos, Renata e Renan, o significado de minha vida;
As minhas sobrinhas, Samanta, Bárbara e Zulmira, e minha irmã Marta, pela gentileza e
acolhida em Londrina;
Ao meu sobrinho Alex, pelo incentivo e pelas caronas.

AGRADECIMENTOS

A CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) pelo apoio financeiro;

À Coordenação Nacional do PROFLETRAS, sede na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN);

Ao Coordenador da Instituição Associada ao PROFLETRAS – Universidade Estadual de Londrina (UEL), Prof. Dr. Paulo Roberto Almeida;

Aos Professores Doutores, Isabel Cristina Cordeiro e Paulo Roberto Almeida, membros da banca de qualificação, que gentil e sabiamente contribuíram com a elaboração desta dissertação, com suas leituras pontuais, sugestões e críticas;

Aos Professores Doutores, Paulo Eduardo Ramos e Paulo Roberto Almeida, membros da banca de defesa, por avaliarem esta dissertação;

Agradeço aos professores do PROFLETRAS, os quais nos desafiavam e, ao mesmo tempo, nos incentivavam por meio do conhecimento;

Em especial, meus agradecimentos ao cartunista Walmir Orlandeli, pela gentileza em ceder suas tiras cômicas para nossa pesquisa;

À professora Maria Isabel, grande mestra, agora uma amiga especial e uma verdadeira orientadora, pelas orientações, pelos ensinamentos, por ter aceitado o desafio de me ensinar a escrever e a reescrever os meus textos quantas vezes fosse preciso, e pelos gestos de companheirismo. Tenho muito orgulho de dizer que você é a minha orientadora. E, enquanto eu puder, estarei acompanhando seus passos!

À equipe do projeto de pesquisa “Gramática, pragmática e tiras: em busca da organização gramatical de fato e valor”, pela acolhida, pelas discussões e risadas;

Aos colegas de curso PROFLETRAS, pelas discussões instigantes e produtivas;

À Janaina Chaves, amiga e companheira, desde o primeiro dia desta jornada compartilhamos momentos felizes e angustiantes, pelo carinho e compreensão;

Aos apaixonados pelas tiras cômicas, como nós.

Nada melhor do que uma tira cômica para esta epígrafe...

(SIC) - Orlandeli



Fonte: disponível em: <http://blogdoorlandeli.zip.net/arch2011-06-12_2011-06-18.html>. Acesso em: 21 jul. 2014. Publicação em: 13 jun. 2011.

VIEIRA, Ivone Volpe. **A coordenação e sua relação com o humor nas tiras cômicas de Orlandeli: um estudo das conjunções “mas” e “e”**. 2015. 158 f. Dissertação de mestrado. Mestrado Profissional em Letras - PROFLETRAS - Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2015.

RESUMO

Nosso objetivo principal é identificar, nas tiras cômicas de Orlandeli, conexões entre a construção do humor e o funcionamento das conjunções “mas” e “e”. Um “corpus” de tiras cômicas de Orlandeli foi constituído. Ao todo, coletamos 50 tiras cômicas entre os anos de 2006 e 2014, sendo 25 para cada conjunção coordenativa. As fontes de coleta foram basicamente: o blogue (<<http://www.orlandeli.com.br>>), o Facebook (<<http://www.facebook.com/UltimaQuimera>>) e o site (<<http://ultimaquimera.com.br/>>). Nosso trabalho foi teoricamente norteado, principalmente, pelos trabalhos de Neves (2000), pelos estudos a respeito da linguagem dos quadrinhos e humor de (RAMOS, 2007; 2011; 2012; 2014a; 2014b). A tira cômica é concebida como um texto híbrido (conexão entre palavra escrita e desenho/ilustração) e está alicerçada em uma sequência narrativa com desfecho cômico (INNOCENTE, 2005), sobretudo. Trata-se também de um gênero do discurso que se consolidou nos jornais impressos nas seções de entretenimento e que pertence ao hipergênero “história em quadrinhos”. Atualmente, a internet possibilitou a expansão de seu formato em linha vertical para outras formas e divisões das vinhetas. Na análise, procuramos, de um lado, afastar-nos de uma análise centrada apenas na sentença e, de outro, aproximar o funcionamento gramatical das conjunções “mas” e “e” com a construção do humor (efeitos de humor), tendo em vista as realizações dessa aproximação discursivamente. A conjunção “e”, por exemplo, funciona canonicamente como elemento sinalizador de acúmulo e finalizador de uma enumeração e também agrega outros valores ou estabelece outras relações: relação entre causa e consequência; relação temporal; combinação com construções condicionais; simetria e assimetria etc. Já a conjunção “mas” é sustentada pelo traço da divergência de ordens diversas (negação, contraste, oposição), porém também pode combinar com “já”, “ainda”, “mesmo assim”, “nem”, “não” etc. Por fim, esperamos que tal trabalho contribua para a reflexão do funcionamento do português a partir do texto. Nesse sentido, acreditamos que o trabalho com a tira cômica se torne, de fato, produtivo quando o tripé linguagem dos quadrinhos, efeito de humor e funcionamento do português for mantido. Nosso trabalho vincula-se ao projeto de pesquisa “Gramática, pragmática e tiras: em busca da organização gramatical de fato e valor”.

Palavras-chave: Tira cômica. Conjunções “mas” e “e”. Efeito de humor. Orlandeli.

VIEIRA, Ivone Volpe. **Coordination and its relation to humor in the comic strips of Orlandeli**: a study of the "but" and "and" conjunctions. 2015. 158p. Masters Article – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2015.

ABSTRACT

The main objective of this work is to identify, in comic strips Orlandeli, connections between the construction of mood and functioning of the conjunctions "but" and "and". A "corpus" of comic strips Orlandeli was formed. In all, 50 collect comic strips between the years 2006 and 2014, 25 for each coordinating conjunction. The collection sources were basically: the blog (<<http://www.orlandeli.com.br>>), Facebook (<<https://www.facebook.com/UltimaQuimera>>) and the site (<<http://ultimaquimera.com.br/>>). Our work was theoretically guided primarily by Neves works (2000), the studies on the language of comics and mood (RAMOS, 2007-2014). The comic strip is designed as a hybrid text (connection between the written word and drawing / illustration) and is built on a narrative sequence with comic outcome (INNOCENTE, 2005), above. It is also a kind of speech that was consolidated in newspapers in the entertainment sections and belonging to hypergenre "comic". Currently, the Internet has enabled the expansion of its line in vertical format to other forms and divisions of vignettes. In the analysis, we seek on the one hand, the move away from a analysis focused only on the sentence and on the other, bring the grammatical functioning of conjunctions "but" and "and" the construction of mood (effects of humor), with a view the achievements of this approach discursively. The conjunction "and," for example, works canonically as accumulation of switching element and finisher of an enumeration and also adds other values or establish other relationships: relationship between cause and consequence; temporal relationship; combination with conditional constructions; symmetry and asymmetry etc. Since the conjunction "but" it is supported by the stroke of divergence of different orders (negation, contrast, opposition), but can also match "already", "still", "still", "no", "no" etc. Finally, we hope that this work will contribute to the reflection of the functioning of the Portuguese from the text. I therefore believe that working with the comic strip becomes indeed productive when the tripod language of comics, effect of mood and functioning of the Portuguese is maintained. This work is linked to the research project "Grammar, pragmatic and strips: in search of the grammatical organization of fact and value."

Keywords: Comic strip. Coordinations "but" and "and". Effect of mood. Orlandeli.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 — Charge intitulada <i>Cunha jogando dados. Mas, quem é o Cunha?</i>	50
Figura 2 — Charge intitulado <i>Tá acabaaaando...</i> , produzida por Orlandeli em 2014, ano em que a Copa do Mundo foi sediada no Brasil.....	52
Figura 3 — <i>Prancha</i> , um cartum produzido por Orlandeli, em 27 de novembro de 2013.....	54
Figura 4 — Um dos trabalhos de Orlandeli vencedores da categoria tiras no 35º <i>Salão Internacional de Humor de Piracicaba</i> de 2008. (tira 1 no corpus).....	60
Figura 5 — No blogue, a tira é intitulada como <i>Hoje tem marmelada</i> , publicada em 23 nov. 2009.....	63
Figura 6 — Fotografia de Walmir Américo Orlandeli, cartunista e ilustrador.....	65
Figura 7 — Orlandeli, retratado em uma autocaricatura.....	66
Figura 8 — <i>Grump</i> , o personagem oficial de Orlandeli.....	67
Figura 9 — Processo de criação do cartunista Orlandeli.....	69
Figura 10 — O formato das vinhetas do cartunista Orlandeli são totalmente livres.....	73
Figura 11 — Aplicação da sequência dos quatro movimentos (INNOCENTE, 2005).....	75
Figura 12 — Um exemplo de tira dupla.....	77
Figura 13 — A disposição das vinhetas nas tiras cômicas de Orlandeli.....	78
Figura 14 — O tipo e o formato de letra.....	80
Figura 15 — Tira cômica somente com legendas, intitulada <i>Detalhes</i>	81
Figura 16 — Figura 16 — Onomatopeias — tira cômica intitulada <i>Eu confio</i>	82
Figura 17 — Tira cômica com metáfora visual, intitulada <i>Sempre lembro da Janete</i>	83
Figura 18 — Figura 18 — Planos e ângulos de visão, o espaço em destaque (tira 1 no corpus).....	84
Figura 19 — Aplicação das semelhanças entre as tiras cômicas e as piadas.....	85
Figura 20 — Aplicação da “lei da transposição” de Bergson (1899/1983) na tira cômica de Orlandeli.....	87
Figura 21 — Aplicação da teoria de Propp na tira cômica de Orlandeli.....	88
Figura 22 — Aplicação do humor negro brasileiro em tira cômica de Orlandeli.....	90

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 — Paradigma formal e paradigma funcional	19
Quadro 2 — Definições de coordenação segundo autores tradicionais.....	33
Quadro 3 — Conceituação da gramática formal e funcional.....	34
Quadro 4 — Definições de conjunção segundo autores tradicionais	39
Quadro 5 — As relações de sentido que os operadores argumentativos estabelecem.....	42
Quadro 6 — Origem de algumas onomatopeias norte-americanas	83

LISTA DE TIRAS CÔMICAS

Tira 1 —	A relação diretiva da conjunção e (tira cômica 8 no <i>corpus</i>).....	94
Tira 2 —	A conjunção emarca uma adição de argumentos a favor de uma mesma conclusão(tira cômica 2 no <i>corpus</i>)	96
Tira 3 —	Segmentos coordenados pelo e, que são palavras (tira cômica 24 no <i>corpus</i>).....	97
Tira 4 —	Relação de causa e consequência (tira cômica 17 no <i>corpus</i>).....	98
Tira 5 —	Mais um exemplo de tira cômica em que a conjunção e agrega informações e sentidos à totalidade textual (tira cômica 13 no <i>corpus</i>)	99
Tira 6 —	Uma relação temporal/condicional entre os segmentos coordenados pelo e (tira cômica 11 no <i>corpus</i>).....	100
Tira 7 —	A conjunção aditiva e marca um polissíndeto, efeito de acúmulo (tira cômica 21 no <i>corpus</i>)	101
Tira 8 —	A conjunção e na progressão temática (tira cômica 23 no <i>corpus</i>).....	102
Tira 9 —	O uso da expressão <i>e aí</i> (tira cômica 7 no <i>corpus</i>).....	103
Tira 10 —	Uso de expressões que passam a ideia de <i>além do mais</i> (tira cômica 4 no <i>corpus</i>).....	103
Tira 11 —	Uma interrogativa retórica com o uso da conjunção <i>e</i> (tira cômica 16 no <i>corpus</i>).....	104
Tira 12 —	Interrogativas hipotéticas que sugerem um argumento potencial (tira cômica 25 no <i>corpus</i>)	105
Tira 13 —	Um enunciado asseverativo que inverte o sentido (tira cômica 1 no <i>corpus</i>).....	106
Tira 14 —	Caso de assimetria no uso da conjunção e (tira cômica 15 no <i>corpus</i>).....	107
Tira 15 —	A conjunção e e a adição de temas(tira cômica 3 no <i>corpus</i>)	109
Tira 16 —	O <i>mas</i> diverge pela negação de informação (tira cômica 32 no <i>corpus</i>)	111
Tira 17 —	Com negação de inferência (tira cômica 34 no <i>corpus</i>).....	112
Tira 18 —	Ocorrência de contraste entre positivo e negativo ou vice-versa (tira cômica 41 no <i>corpus</i>)	113
Tira 19 —	Contraste entre expressões de significação oposta e entre diferentes. (tira cômica 43 no <i>corpus</i>).....	114
Tira 20 —	Negando inferência com admissão do léxico (<i>mesmo assim</i>) (tira cômica 36 no <i>corpus</i>)	115

Tira 21 —	Eliminação por rejeitar-se a dúvida expressa (tira cômica 51 no <i>corpus</i>)	116
Tira 22 —	Mudança de foco da narrativa com uma quebra de expectativa (tira cômica 47 no <i>corpus</i>)	117
Tira 23 —	Gradação de argumentos: demais fraco para o mais forte (tira cômica 45 no <i>corpus</i>).....	118
Tira 24 —	Descrição e valoração em torno da conjunção <i>mas</i> (tira cômica 54 no <i>corpus</i>).....	119
Tira 25 —	Rejeição da dúvida expressa no primeiro enunciado. (tira cômica 31 no <i>corpus</i>).....	120
Tira 26 —	Negada a subsequência, nada se põe no lugar, por irrealização (tira cômica 35 no <i>corpus</i>)	121
Tira 27 —	A combinação do <i>mas</i> com <i>já</i> (tira cômica 38 no <i>corpus</i>).....	122
Tira 28 —	Enfranquecimento de uma descrição e de um questionamento por meio do uso da conjunção <i>mas</i> (tira cômica 39 no <i>corpus</i>)	123
Tira 29 —	Mais um uso da combinação do <i>mas</i> com o <i>já</i> (tira cômica 52 no <i>corpus</i>).....	124
Tira 30 —	O uso mais comum do <i>mas</i> (tira cômica 53 no <i>corpus</i>).....	125

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	14
CAPÍTULO 1 - PERSPECTIVA FUNCIONALISTA DE LÍNGUA	19
1 FUNCIONALISMO	19
1.1 LÍNGUA	22
1.2 GRAMÁTICA FUNCIONAL	25
1.3 TEXTO E DISCURSO	28
1.4 SINTAXE.....	31
1.5 COORDENAÇÃO	33
1.5.1 Conjunção	39
CAPÍTULO 2 - A TIRA CÔMICA	44
2.1 O HIPERGÊNERO “HISTÓRIAS EM QUADRINHOS” OU “QUADRINHOS”	44
2.1.1 E por Falar em Gênero	45
2.1.2 História em Quadrinhos	48
2.1.3 Charge	49
2.1.4 Cartum.....	53
2.1.5 A Tira Cômica.....	55
2.1.6 A Tira Livre.....	59
2.2 ORLANDELI	65
2.3 A LINGUAGEM DAS TIRAS CÔMICAS.....	72
CAPÍTULO 3 - UMA ANÁLISE DAS CONJUNÇÕES “MAS” E “E” NAS TIRAS CÔMICAS DE ORLANDELI	92
3.1 ALGUNS ASPECTOS METODOLÓGICOS.....	92
3.2 UMA ANÁLISE DO FUNCIONAMENTO DA CONJUNÇÃO “E”	94
3.3 UMA ANÁLISE DO FUNCIONAMENTO DA CONJUNÇÃO “MAS”	110
CONSIDERAÇÕES FINAIS	127
REFERÊNCIAS	130

ANEXOS	138
ANEXO A —	TIRAS DO CARTUNISTA ORLANDELI QUE FAZEM USO DA CONJUNÇÃO “E”	138
ANEXO B —	TIRAS DO CARTUNISTA ORLANDELI QUE FAZEM USO DA CONJUNÇÃO “MAS”	148

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A questão do ensino da gramática é hoje um desafio que se coloca a todos, professores, pesquisadores e estudantes, nos próprios documentos Parâmetros Curriculares Nacionais – PCN (BRASIL, 1998), critica-se o modelo de ensino tradicional. “A gramática, ensinada de forma descontextualizada, tornou-se emblemática de um conteúdo estritamente escolar, do tipo que só serve para ir bem à prova e para passar de ano...” (BRASIL, 1998, p. 28). Por isso, propõem-se outros modos de pensar o ensino, pois a proficiência em leitura e escrita implica saber compreender, interpretar e produzir um texto (oral ou escrito), ou seja, saber usar a linguagem em diferentes situações de interação social.

Nos PCN (BRASIL, 1998), é trazida uma releitura das práticas pedagógicas a serem trabalhadas nas escolas pelos docentes de todos os níveis. Os PCN de língua portuguesa citam as histórias em quadrinhos, a charge e as tiras, para serem utilizadas como gêneros em sala de aula. Os conteúdos devem ser construídos por meio de gêneros discursivos, uma influência de Bakhtin (1953), proposta, de certa forma, desconhecida pela maioria dos professores.

Os gêneros pertencentes ao hipergênero *histórias em quadrinhos*, aqui no Brasil, já em 1928, sofreram as primeiras críticas pela sociedade e pelos professores e segundo Vilela (2013), não apenas no Brasil, mas também em outros países,

os preconceitos em relação aos quadrinhos afastariam os jovens da leitura de “livros de verdade”, estimulando a “preguiça mental”, trazendo, conseqüentemente, prejuízos no rendimento escolar dos estudantes; e a ação e a violência mostradas nos quadrinhos influenciariam negativamente os leitores mirins e adolescentes que, sob essa influência nociva, imitariam os crimes contidos nessas histórias ou, confundindo fantasia e realidade, iriam se expor a risco de acidentes ao tentarem imitar seus heróis em brincadeiras (pular de janelas tentando “voar igual ao super-Homem” e coisas do tipo).(VILELA, 2013, p. 76)

Tanto a Igreja quanto o Estado avaliavam os quadrinhos como prejudiciais às crianças, isso gerou frases que são repetidas até hoje em nosso meio, “quem lê histórias em quadrinhos fica com o cérebro do tamanho de um quadrinho”, “os quadrinhos são venenos importados”, “os quadrinhos provocam lerdeza mental”, etc. Porém, em 1963, o governo criou a lei de reserva de mercado, ou seja, 60% deveriam ser nacionais. E atualmente, não existe nenhum código ou lei sobre os quadrinhos, por outro lado ainda existe professor que acha que a leitura de quadrinhos é somente para crianças e que afasta os alunos da dita “boa leitura”.

Julgamos, nesse sentido, relevante este trabalho, pois, atualmente, o gênero discursivo *tira cômica* tem sido amplamente utilizado em avaliações externas que objetivam diagnosticar as instituições de ensino fundamental e médio nacionais, como as provas do Exame Nacional do Ensino Médio (Enem), Sistema de Avaliação de Rendimento Escolar do Estado do Paraná, Prova Brasil e em vestibulares.

Se a pesquisa linguística é relativamente recente em todo o mundo (especialmente no Brasil), mais ainda o é a da linguística do humor. Embora, se tenha registro de um crescente interesse pelo estudo do humor verbal e visual nos últimos anos, o enfoque quase nunca é especificamente linguístico. Para Possenti (2008)¹, “... não há uma lingüística que tenha tomado por base textos humorísticos para tentar descobrir o que faz com que um texto seja humorístico, do ponto de vista dos ingredientes linguísticos”. (POSSENTI, 2008, p. 20)

De um modo geral, o ensino de língua foi marcado pela gramática normativa de viés prescritivo, com predomínio da análise de frases soltas e sem contextualização. Nessa perspectiva, não se consideram os diferentes usos da língua nas diferentes situações discursivas, desconsiderando os aspectos sociais e humorísticos da linguagem. O ensino da gramática produziu e ainda produz em muitos alunos o sentimento de quase ou total aversão ao estudo da língua. A mudança do enfoque do nível da frase para o texto no paradigma funcional é essencial, para que se priorize uma gramática com funcionalidade e contextualizada em função dos diversos usos da língua e que o aluno adquira uma leitura crítica e interativa de reconstrução do texto, conseguindo perceber, por meio da coordenação, a relação de humor que esta causa em tiras cômicas, por exemplo. Assim sendo, neste trabalho, a tira cômica é concebida como um texto híbrido e como uma amostra para a reflexão do funcionamento da coordenação em torno das conjunções *mas* e *e*, tendo em vista uma possível relação com os efeitos de humor, uma característica fundante da tira cômica como gênero discursivo.

Com base nessas condições, o objetivo principal deste trabalho é identificar, nas tiras cômicas de Orlandeli, conexões entre a construção do humor e o funcionamento das conjunções *mas* e *e*. Como apoio a esse objetivo principal, nos objetivos específicos, buscam-se:

a) organizar uma base teórica de viés funcionalista acerca da coordenação, a partir de autores que contribuem para tal estudo;

¹ A primeira edição do livro de Sírio Possenti: “Os humores da língua: análises linguísticas de piadas”, foi em 1998. Neste trabalho estamos usando a 6ª reimp., publicada em 2008, Campinas: Mercado de Letras.

- b) verificar e descrever as características das tiras cômicas através da linguagem dos quadrinhos, os elementos visuais e os verbais;
- c) evidenciar, nas tiras cômicas de Orlandeli, os possíveis efeitos de humor por meio das conjunções *e* e *mas*.

As tiras cômicas foram coletadas da página oficial *Última Quimera*, *fanpage* no *Facebook* e do blogue que Orlandeli mantém, correspondendo a sete anos de trabalho. O cartunista escolhido para este trabalho, Walmir Américo Orlandeli, é cartunista e ilustrador. Formado no curso de Publicidade e Propaganda das Faculdades Unilago de São José do Rio Preto (SP), iniciou em revistas independentes na sua cidade, apresentando os personagens Grump e o cachorro Vândalo. Publica, desde 1994, a série *Violência Gratuita* no jornal *Diário da Região*. Orlandeli, um cartunista inovador, em início de carreira os traços foram influenciados por Henfil [1944-1988] e aos poucos desenvolveu seu próprio estilo, procurou sempre uma forma diferenciada tanto ao ilustrar como ao narrar suas tiras cômicas. O seu estilo é diferente: a união da narrativa literária com o formato mais curto das histórias em quadrinhos. A sua crítica é, às vezes, muito irônica e ferina.

Escolhemos a tira cômica, porque converge com os propósitos que norteiam este trabalho: o humor como uma possibilidade de alargar os conhecimentos linguísticos e de mundo do destinatário, do professor e do próprio estudioso, propondo outras formas de olhar para o ensino e aprendizagem do português na escola, de perceber o mundo e de pensar a linguagem, em especial, o hibridismo característico dos quadrinhos. A tira cômica é uma pequena narrativa que condensa uma história em alguns poucos quadrinhos, por meio de desenhos, legendas e balões de falas e diálogos. Com personagens fixos ou não, no último quadrinho, há algo de inesperado no desfecho da história. O efeito de humor é um dos principais recursos utilizados pelos cartunistas, à medida que a crítica, muitas vezes, fica implícita na tira cômica.

Uma coletânea de tiras cômicas foi constituída, devidamente datada e catalogada: o *corpus* de tiras cômicas cuja organização gramatical está alicerçada na coordenação em torno do *mas* e do *e*. Por isso, a numeração das tiras, neste trabalho, diz respeito à posição nessa coletânea, aqui denominado *corpus* simplesmente. Neste *corpus*, compreendem-se as tiras cômicas publicadas entre 2006 e 2014. O trabalho deu-se a partir de um universo de 50 tiras cômicas do cartunista Orlandeli, sendo 25 para cada conjunção.

Para verificar o papel da coordenação, bem como sua relação com o humor, analisamos a distribuição da conjunção *e* e *mas* de acordo com seu ponto de inserção nos enunciados constituintes das tiras cômicas analisadas, sem a desconexão com a construção

dos sentidos na condição de textos híbridos. Ocorre que, nas tiras cômicas, o humor se efetiva (no sentido de desencadear o efeito de humor no outro) na última vinheta, com a quebra da expectativa tanto para o leitor como para as personagens envolvidas. Diante desse fato, verificamos que as conjunções coordenativas *e* e *mas* contribuem para a construção do humor, direta ou indiretamente, nas tiras cômicas do cartunista Orlandeli. Verificamos que tanto a conjunção *e* quanto a conjunção *mas* aparecem com bastante frequência na obra do cartunista em questão.

Na prática, procuramos um afastamento da análise centrada apenas na sentença, sem, no entanto, desvincular o ato interpretativo-discursivo do funcionamento gramatical na tira cômica na condição de texto híbrido. A hipótese norteadora gira em torno do vínculo entre o humor e a coordenação, pressupondo, portanto, uma íntima relação entre o pragmático-discursivo (produção de sentidos) e a morfossintaxe (estrutura interna do sistema linguístico - a língua).

É fato que os professores de hoje têm uma visão mais aberta sobre os quadrinhos. No entanto o ensino é mais eficiente na conexão entre a imagem e palavra escrita, para a construção dos sentidos. Por isso, o visual e o verbal não podem ser pensados separadamente. As tiras cômicas se revelam um campo extremamente promissor para as pesquisas linguísticas. Por fim, com este trabalho, são observadas inúmeras possibilidades de ensino e aprendizagem do português: o desenvolvimento da trama narrativa nos quadrinhos; seus principais representantes e suas características; as particularizações do processo de produção e distribuição de quadrinhos, enfim, os diversos gêneros ligados ao hipergênero *histórias em quadrinhos*; a construção do humor nas tiras cômicas; análise das tiras cômicas do cartunista Orlandeli; as conjunções *e* e *mas* nas tiras cômicas. Diante disso, ao dominar adequadamente todo esse conhecimento, provavelmente o professor estará apto a incorporar as tiras cômicas para a reflexão do funcionamento do português, dinamizando suas aulas e ampliando a competência linguística dos alunos.

Este trabalho está vinculado a uma pesquisa mais ampla: o projeto de pesquisa “Gramática, pragmática e tiras: em busca da organização gramatical de fato e valor”, coordenado pela professora Dra. Maria Isabel Borges e em andamento desde 2013, na Universidade Estadual de Londrina (UEL). Os colaboradores são graduandos e pós-graduandos.

Destacamos que os direitos autorais das tiras cômicas, das tiras livres e dos cartuns pertencem a Orlandeli, o criador desses textos híbridos (com imagens). Vale lembrar que estamos respeitando o seguinte trecho do artigo 46, da Lei n. 9610 de fevereiro de 1998:

Art. 46. Não constitui ofensa aos direitos autorais:

[...]

III – a citação em livros, jornais, revistas ou qualquer outro meio de comunicação, de passagens de qualquer obra, para fins de estudo, crítica ou polêmica, na medida justificada para o fim a atingir, indicando-se o nome do autor e a origem da obra; (Disponível em: <www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L9610.htm>. Acesso em: 23 jul. 2016)

Além destas considerações iniciais, uma exposição de alguns aspectos do funcionalismo e da coordenação é feita no primeiro capítulo. Em seguida, algumas características do gênero *tira cômica*, bem como a linguagem dos quadrinhos e aspectos do cartunista Orlandeli são trazidos no segundo capítulo. O apontamento de alguns aspectos metodológicos e uma análise de algumas tiras cômicas constituem o terceiro capítulo. Nas considerações finais, procuramos traçar algumas regularidades em torno da conexão entre a construção do humor e o funcionamento de *mas* e *e*.

CAPÍTULO 1: PERSPECTIVA FUNCIONALISTA DE LÍNGUA

Neste capítulo, apresentamos alguns pressupostos teóricos da ordem funcionalista que norteiam este trabalho. Expomos a visão tradicional e a funcionalista acerca da coordenação, levando em conta questões relacionadas a língua, gramática, texto e discurso, sintaxe, coordenação e conjunção.

1 FUNCIONALISMO

Na primeira metade do século XX, surgiram na Europa, nos Estados Unidos e posteriormente no Brasil, a partir do estruturalismo, diversas influências nas áreas de conhecimento. Instituíram-se as ciências em todos os ramos, como: pedagogia, antropologia e filosofia; foi-se formando a ciência da linguagem, que estabeleceu a língua/linguagem como objeto de estudo. O estruturalismo foi dominante até os anos de 1960, servindo de base para uma nova visão multifacetada e pós-estruturalista, que marcou o surgimento da pragmática, da sociolinguística, da psicolinguística, da linguística textual e o do cognitivismo, correntes que, de certa forma, passaram a influenciar o ensino (MARCUSCHI, 2008).

A partir dos anos de 1960, com os estudos funcionalistas, ocorreu uma transformação em relação aos estudos linguísticos. Diante disso, a escola, ainda que pausadamente, começou a repensar a variedade linguística e a questão da diferença como fatos naturais na língua, já que as línguas não são monolíticas nem homogêneas, apresentando uma relação direta com a sociedade e tornando a sala de aula essencialmente um laboratório de análise dos processos de interação e comportamento linguístico (MARCUSCHI, 2008).

Com vistas a uma melhor caracterização de ambas as correntes, Neves (1997. p. 46-47) readaptou o seguinte quadro comparativo:

Quadro 01 —Paradigma formal e paradigma funcional

	Paradigma formal	Paradigma funcional
<i>Como definir a língua</i>	Conjunto de orações.	Instrumento de interação social.
<i>Principal função da língua</i>	Expressão do pensamento.	Comunicação.
<i>Correlato psicológico</i>	Competência: capacidade de produzir, interpretar e julgar orações.	Competência comunicativa: habilidade de interagir socialmente com a língua.
<i>O sistema e seu uso</i>	O estudo da competência tem prioridade sobre o da situação.	O estudo do sistema deve fazer-se dentro do quadro do uso.
<i>Língua e contexto/situação</i>	As orações da língua devem descrever-se independentemente do contexto/situação.	A descrição das expressões deve fornecer dados para a descrição de seu funcionamento num dado contexto.

<i>Aquisição da linguagem</i>	Faz-se com uso de propriedades inatas, com base em um <i>input</i> restrito e não estruturado de dados.	Faz-se com a ajuda de um <i>input</i> extenso e estruturado de dados apresentado no contexto natural.
<i>Universais linguísticos</i>	Propriedades inatas do organismo.	Explicados em função de restrições: comunicativas, biológicas ou psicológicas; contextuais.
<i>Relação entre a sintaxe, a semântica e a pragmática</i>	A sintaxe é autônoma em relação à semântica; as duas são autônomas em relação à pragmática; as prioridades vão da sintaxe à pragmática, via semântica.	A pragmática é o quadro dentro do qual a semântica e a sintaxe devem ser estudadas; as prioridades vão da pragmática à sintaxe, via semântica.

Fonte: Neves 1997, p. 46-47) uma adaptação do modelo de Dik (1978, p. 5).

O quadro acima ensaia uma série de reflexões possíveis no sentido de diferenciarmos o paradigma formal do paradigma funcionalista. De um modo geral, o ensino de língua foi marcado pela gramática normativa de viés prescritivo, com predomínio da análise de frases soltas e sem contextualização. Nessa perspectiva, não se consideram os diversos usos da língua nas diferentes situações discursivas, desconsiderando os aspectos sociais da linguagem. O ensino da gramática produziu — e ainda produz — em muitos alunos o sentimento de quase ou total aversão ao estudo da língua. A mudança do enfoque do nível da frase para o texto no paradigma funcional é essencial, para que, em primeiro lugar, se priorize uma gramática com aplicabilidade nos diversos usos da língua e, em segundo, para que o aluno elabore uma leitura crítica e interativa de construção do texto.

Para Antunes (2007), o ensino de gramática deve partir da reflexão do texto como produto de uma atividade interativa entre dois ou mais interlocutores. Assim sendo, tornam-se necessárias inicialmente a exploração do gênero discursivo² e sua função social, evidenciando seus elementos composicionais, a distribuição das informações ao longo do texto (elementos coesivos), seu grau de informatividade e suas possíveis relações intertextuais para a construção de sentidos (coerência textual). O aprendizado teria sentido e aconteceria no âmbito de um contexto significativo.

Segundo Neves (1999), dos anos de 1990 para hoje, os estudos funcionalistas no Brasil estão em pleno desenvolvimento.

... os estudos funcionalistas no Brasil tiveram significativo incremento na última década, tanto assentados em modelos altamente sedimentados e desenvolvidos da Europa (Martinet, Coseriu, Halliday, Dik e seguidores) e dos Estados Unidos (Givón, Chafe), quanto inspirados em uma grande variedade de trabalhos norte-americanos, como os de Thompson, Hopper, Haiman, Traugott, Heine, König, Sweetser, Du Bois, e em pesquisas de orientação cognitivista, como as de Langacker, Fauconnier e Lakoff. (NEVES, 1999, p. 16)

²Nosso olhar é prioritariamente bakhtiniano.

Relata ainda que o pioneiro do funcionalismo no Brasil é o linguista Evanildo Bechara. Um dos grupos de estudos pioneiros, o maior e o mais antigo, é o PEUL (*Programa de Estudos sobre o Uso da Língua*), com uma orientação variacionista dominante e cujo projeto aborda a variação sob o prisma da função discursiva das variantes. No Rio de Janeiro, há outro grupo na linha do funcionalismo norte-americano, com o projeto de estudo *Discurso e Gramática*. Outro grande projeto que abriga muitos funcionalistas é *Gramática do Português Falado* (GPF), coordenado por Ataliba T. de Castilho, que produz análises do *corpus* do projeto de estudo da *Norma Linguística Urbana Culta* de São Paulo (NURC/SP), desde 1990. Esse grupo foi coordenado até 1993 por Rodolfo Ilari e, a partir de então, vem sendo coordenado por Maria Helena de Moura Neves.

O funcionalismo é uma corrente lingüística³ que, em oposição ao estruturalismo e ao gerativismo, se preocupa em estudar a relação entre a estrutura gramatical das línguas e os diferentes contextos comunicativos em que elas são usadas. [...]

Os funcionalistas concebem a linguagem como um instrumento de interação social, alinhando-se, assim, à tendência que analisa a relação entre linguagem e sociedade. Seu interesse de investigação lingüística vai além da estrutura gramatical, buscando na situação comunicativa — que envolve os interlocutores, seus propósitos e o contexto discursivo — a motivação para os fatos da língua. (FURTADO DA CUNHA, 2008, p. 157)

A gramática, segundo a visão funcionalista, atribui à linguagem uma posição social, pois analisa além da estrutura gramatical limitada à frase. Ela busca situações reais de uso, em que a linguagem envolve os falantes, os ouvintes e os seus enunciados num contexto sociodiscursivo. A autora ressalta que a abordagem funcionalista procura explicar as regularidades observadas no uso interativo da língua, analisando as condições discursivas em que se verifica esse uso.

Para o funcionalismo, a linguagem é um instrumento de interação social (jornais, revistas, internet: *site*, *blogue*, *Facebook* etc.); vai além da estrutura gramatical centrada na frase; no evento comunicativo, buscam-se os interlocutores, seus objetivos, o contexto e a motivação para tal. E mais, a proposta funcionalista, com enfoque no discurso, ainda acontece de forma muito esporádica na escola.

A própria autora Neves (2013), concorda com a necessidade de uma reflexão gramatical no âmbito escolar que não apenas contemple a classificação e elenque funções, mas que também corrobore para um pensar em torno do uso efetivo da língua. A escola não consegue prover nas suas atividades de língua escrita uma situação real, uma situação de vida, que condicione o uso linguístico a uma situação real. Diante disso e dentre os vários exemplos

³A Nova Reforma Ortográfica entrou em vigor em 1º de janeiro de 2009, colocando em prática as regras do decreto para todos os países falantes da Língua Portuguesa. Porém, as obras escritas antes de 2009 não seguem tal acordo.

dados pela linguista, as tiras cômicas podem constituir amostras do funcionamento da língua no texto. Na maioria das vezes, nos livros didáticos, porém, tal gênero discursivo é meramente usado como pretexto para exploração gramatical e análise descontextualizada de sentença, como aponta Neves (2013).

Observe que o que se põe em exame é a frase solta, sem nenhuma atenção ao real funcionamento da tira, desconsiderando-se completamente a semântica textual, e vê-se, além disso, que o exercício constitui uma simples rotulação e subclassificação de entidades, sem vistas para suas funções no texto em que ocorre. Há completa ausência de atenção para a observação de “efeitos especiais” de sentido que se podem obter. (NEVES, 2013, p. 149-150)

Para tanto, os professores necessitam compreender a linguística e participar ativamente das pesquisas quanto à pragmática, à gramática funcional, à semântica e às variedades linguísticas. Assim, por exemplo, há momentos em que o mais importante é a adequação da linguagem a diversas situações de uso. E, como tal, a língua não pode ser estudada como um objeto autônomo e desvinculado do uso dos falantes. Por fim, esperamos colaborar com a formação dos professores, em sintonia com a política educacional brasileira e com as atuais perspectivas da linguística que tematizam a análise e o ensino da língua portuguesa a partir do texto, uma materialização de um gênero discursivo, a tira cômica.

1.1 LÍNGUA

A língua, antes de ser um ato individual, é social, pois é usada por uma comunidade, um povo, uma nação. Assim sendo, é responsável pela identidade de um país, por exemplo, e, por isso, não pode ser considerada imutável. Antunes (2007) menciona que a língua não pode ser vista apenas como uma questão de certo ou errado ou como um conjunto de palavras que pertencem a uma determinada classe e que se juntam para formar frases. A língua é parte de nós mesmos, de nossa identidade cultural, social e histórica; por meio dela, há a socialização, a interação e o ato de pertencimento a um grupo ou a uma comunidade.

O modo como se concebe a natureza da língua altera a maneira como se estrutura o trabalho com o ensino de língua. Então, a concepção de linguagem é tão importante quanto a postura frente à educação. Por isso, a língua não pode ser concebida como um fenômeno homogêneo, pois as pessoas falam de formas distintas, dependendo de vários fatores: sociais, históricos, regionais etc. A língua não tem finalidade em si mesma, sendo a sua função expressar a cultura de um povo num dado momento, no espaço e no social. Travaglia

(1995/2009⁴, p. 23) se identifica com esse pensamento e ainda acrescenta que “... a concepção de língua que o indivíduo faz ao usar a língua não é tão somente traduzir e exteriorizar um pensamento, ou transmitir informações a outrem, mas sim realizar ações, agir, atuar sobre o interlocutor (ouvinte/leitor)”.

Percebemos que as ideias de Antunes (2007) e Travaglia (2009) a respeito da natureza da língua relacionam-se com a teoria de Bakhtin/Volochínov (1929/1988⁵), que também não a concebe dissociada do social. Bakhtin/Volochínov (1988, p. 95) aponta que um dos erros mais grosseiros do formalismo é a separação da língua de seu conteúdo ideológico, “... pois a palavra está sempre carregada de um conteúdo ou de um sentido ideológico ou vivencial, [...] a língua é viva e evolui na interação verbal entre os interlocutores em ligação com as situações concretas em que se realiza”.

Assim, para superar esse formalismo em que a língua é vista como um sistema abstrato de normas, Bakhtin/Volochínov (1988) propõe, então, a interação verbal, pois só se pode compreendê-la a partir de uma visão de linguagem com historicidade, na qual o homem e a linguagem têm existência histórica e social e fazem parte de um mesmo processo, um integrado ao outro.

Norteados por uma abordagem estruturalista, Saussure (2002⁶, p. 22) afirma que a “... língua é a parte social da linguagem, exterior ao indivíduo, que, por si só, não pode nem criá-la nem modificá-la; ela não existe senão em virtude dum contrato estabelecido entre os membros da comunidade”. Saussure (2002) reconhece a constituição da língua no âmbito social, porém a análise se concentra na língua como sistema autônomo, excluindo, portanto, os aspectos sociais de seus estudos. A linguística moderna, diante da teoria de Saussure, ocupa-se em estudar o funcionamento interno da língua, sem considerar as determinações sócio-históricas da linguagem.

Para Perini (2000), ao criticar a concepção de língua como um sistema de nomenclaturas, declara que uma língua é muito mais do que uma lista de nomes para as coisas.

A língua é, de certa forma, um sistema de organização do mundo, um dos instrumentos que nos servem para compreender a imensa complexidade da realidade que nos cerca. Estudar em profundidade a estrutura de uma língua é estudar a mente humana; é observar uma das maneiras que a mente criou de recortar e organizar a realidade, a fim de compreendê-la. (PERINI, 2000, p. 101-102)

⁴ No ano de 1995, foi publicada a primeira edição. Neste trabalho, utilizamos a edição 2009, correspondendo à 14ª edição.

⁵ Em 1929, foi publicada a primeira edição em russo. Neste trabalho, estamos utilizando a tradução para o português, correspondente à 4ª edição (1988).

⁶ A 1ª edição foi publicada em Paris, em 1916. Aqui, estamos usando a 24ª edição brasileira.

As línguas desempenham um papel fundamental quanto à visão de mundo de seus falantes, bem como a maneira como eles organizam tal mundo. Por isso, o estudo de uma língua também constitui um estudo da maneira como o mundo é organizado na mente dos falantes.

Geraldi (1995) postula que a língua só existe porque ela é parte crucial no processo de interlocução. A reflexão sobre o uso da língua deve partir de seus aspectos sociais, ou seja, refletir sobre a língua em contexto de uso, em situações reais de interação comunicativa.

Bagno (2013, p. 177) critica o uso da língua baseado na comunicação.

... a língua, não é simplesmente um “meio de comunicação” — ela é um poderoso instrumento de controle social, de manutenção ou ruptura dos vínculos sociais, de preservação ou destrocamento das identidades individuais, de promoção ou de humilhação, de inclusão ou de exclusão. A língua é lugar e meio de conflito, porque a sociedade em que vivem os seus falantes também é conflituosa.

O uso da língua envolve conflitos. Podemos dizer que, com o próprio uso de determinada variante, os interlocutores se descobrem quanto à sua origem social, ao *status* econômico, ao prestígio e à cultura. Na verdade, segundo Bagno (2013, p. 66), a norma-padrão não representa o uso real da língua, “... é um modelo, uma ideologia linguística, que exerce um grande poder simbólico de repressão e cobrança sobre o imaginário dos falantes em geral”.

Marcuschi (2008) não define a língua simplesmente como um meio de comunicação, e sim como uma atividade social, histórica e cognitiva, de natureza funcional e interativa. Como tal, deve ser tratada em seus aspectos discursivos e enunciativos, não apenas em suas peculiaridades formais, “... a língua não preexiste; ela se dá emergencialmente nas situações concretas de uso” (MARCUSCHI, 2008, p. 43). A língua é constituída na heterogeneidade e na indeterminação, pois envolve múltiplas formas de manifestação; assim, é dinâmica, suscetível a mudanças, indeterminada sob o ponto de vista semântico e sintático e se manifesta em situações de uso concreto, como texto e discurso.

Em consonância com os pontos de vista de Bagno (2013) e Marscusi (2008), para Neves (2013), a reflexão sobre a língua deve ser feita a partir do contexto de uso.

... a linguagem não existe a não ser na interação linguística, isto é, no uso, e, portanto, a atividade escolar com a língua materna exige atenção aos usos e aos usuários. Isso implica entender que a língua não é um sistema uno, invariado, mas, necessariamente, abriga um conjunto de variantes. Afinal, é ilegítimo desconsiderar a interferência mútua das variantes e conceber rigidamente um padrão linguístico modelar. (NEVES, 2013, p. 20)

Com base nessas colocações, podemos dizer que o funcionalismo é uma corrente linguística que difere do estruturalismo e do gerativismo, preocupando-se em estudar a

relação entre a estrutura gramatical das línguas e os diferentes contextos sociocomunicativos em que elas são usadas. Em função disso, o papel da escola é o de ensinar a fazer reflexões sobre os usos da língua, reconhecendo e apoderando-se dos efeitos de sentido obtidos pelo emprego consciente dos recursos que a língua oferece ao estudar gramática na escola.

1.2 GRAMÁTICA FUNCIONAL

Se a questão é o ensino da gramática, então também precisamos saber o que se entende por gramática e que gramática está sendo ensinada ultimamente nas escolas. Os estudos funcionalistas têm tido grande incremento no Brasil, nos últimos anos. Neves (2010) verifica em pesquisa feita com professores que “... as aulas de gramática consistem numa simples transmissão de conteúdos expostos no livro didático em uso. Essa foi a primeira verificação que se fez ao se pesquisar a natureza do ensino da gramática nas escolas”. (NEVES, 2010, p. 12)

Segundo Perini (1989), em abordagem funcional, a gramática abarca os fenômenos linguísticos pragmáticos, sintáticos e semânticos. Porém ele verifica que os professores em geral fazem uso da gramática formalista.

Os professores sentem que a doutrina gramatical é ultrapassada, incoerente e muitas vezes simplista até a ingenuidade; os alunos tendem a desencantar-se de uma disciplina que só tem a oferecer-lhes um conjunto de afirmações aparentemente gratuitas e sem grande relação com fatos observáveis. (PERINI, 1989, p. 5)

Os docentes sentem necessidade de trabalhar a língua como algo heterogêneo, variável, em constante mudança, que a gramática deve somente focar o dialeto padrão como uma variedade da língua, que ela — a gramática — pode estar muitas vezes adequada em determinadas situações e inadequada em outras. Por isso, a gramática deve descrever pelo menos as principais variantes (regionais, sociais e situacionais) do português e que deve ser consistente e livre de contradições.

Com o mesmo raciocínio, Neves (2013, p. 22) afirma que “... a natureza da gramática que se defende para uso escolar é, pois, a de uma gramática não desvinculada dos processos de constituição do enunciado, ou seja, dirigida pela observação da produção linguística efetivamente operada”. Percebemos, com base nessas colocações, a importância que a gramática funcional tem para o ensino de língua portuguesa.

Feita essa ressalva básica, é hora de buscarmos definições acerca da abordagem funcional. Nesse sentido, Neves (1994) orienta que a abordagem funcional se atenta aos propósitos intrínsecos ao uso da linguagem, procurando explicar as harmonias, as conexões

observadas na interação da língua, analisando as condições discursivas no efetivo uso da língua. Além disso, ela afirma que uma gramática funcional se dedica ao estudo das sequências linguísticas, dos significados que estão compilados por essas sequências. A análise linguística, em primeiro momento, permite revelar como e por que o texto significa, o que significa; e, num segundo, permite desvendar por que o texto é ou não um texto efetivo.

Neves (1994, p. 118), citando Halliday, afirma que “A gramática organiza as opções em alguns conjuntos dentro dos quais o falante faz seleções simultâneas, seja qual for o uso que esteja fazendo da língua.” Então, uma gramática funcional é uma gramática natural, porque ela é explicitada de acordo com a sua função, em uso no enunciado, e não ao sistema de regras, como no formalismo. Os funcionalistas na investigação e no estudo linguístico da estrutura gramatical buscam na pragmática, na semântica e na sintaxe respostas para a relação entre a linguagem e o uso. O funcionalismo é uma teoria que desvenda o cumprimento das funções da linguagem organizadas e regidas pela função textual.

Em concordância com Castilho (1994, p. 76), Neves (2013), retrata que o ensino da gramática funcional leva em consideração a significação e a maneira como ela se codifica na estrutura gramatical.

... a língua como uma atividade social, e nisto se afasta da sintaxe gerativa, que interpreta a língua como uma atividade mental, e da Sintaxe Estrutural, que a interpreta como um sistema (Castilho, em andamento). Como bem reconheceu Halliday (1974, p. 98 ss), a gramática funcional concentra a atenção nos usuários e nos usos da língua, mediante uma valorização do receptor, do emissor e da variação linguística no quadro da reflexão gramatical. Ao contextualizar os fatos gramaticais na situação de fala que os gerou, a gramática funcional toma como ponto de partida as significações das expressões linguísticas, indagando como elas se codificam gramaticalmente. (CASTILHO, 1994, p. 76)

Assim posto, podemos constatar que o linguista, no mesmo sentido que Neves (2013), concentra sua atenção no usuário e no uso que este faz. Por isso, a língua é uma atividade social.

A gramática funcional privilegia a investigação gramatical, descreve o emprego e o comportamento funcional das diferentes classes gramaticais e os níveis em que atuam. O funcionamento da língua leva em conta a organização em classes de acordo com a tradição. Por isso, os pontos centrais numa gramática funcionalista são: “... o uso (em relação ao sistema); o significado (em relação à forma); o social (em relação ao individual).”, como destaca Neves (2013, p. 17).

Neves (2011, p. 22) aponta três princípios básicos da gramática funcionalista:

- A linguagem não é um fenômeno isolado, mas, pelo contrário, serve a uma variedade de propósitos (Prideaux, 1987), e, portanto tem motivações: há uma competição de forças (externas e internas à língua), que, vindas de diferentes

direções e possuindo natureza diferente, buscam equilibrar a forma da gramática.

- A língua (e sua gramática) não pode ser descrita nem explicitada como um sistema autônomo (Givón, 1995), imune a uma relação com fatores externos de ativação: embora o sistema lingüístico exiba algum grau de arbitrariedade, ele se ativa motivado por fatores externos (e de mais de um tipo).
- As formas e os processos da língua (a gramática) são meios para um fim, não um fim em si mesmos (Halliday, 1994): na atividade bem-sucedida, os fins são os correlatos das motivações.

Com base nesses princípios, a prática do professor deve partir de uma reflexão produzida juntamente com os alunos, assim como o conteúdo gramatical, a compreensão, e sua terminologia devem ser trabalhados, progressivamente, por meio da mediação do professor. Os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN) apontam que “... isso implica, muitas vezes, chegar a resultados diferentes daqueles obtidos pela gramática tradicional, cuja descrição, em muitos aspectos, não correspondem aos usos atuais da linguagem” (BRASIL, 1998, p. 29). Deve-se levar o aluno a perceber os usos da língua materna, as modalidades da língua na sua forma oral e escrita, nas diferentes situações da vida.

No entanto podemos dizer que infelizmente existem muitos professores que possuem um exagerado apego aos compêndios de gramáticas e às normas expostas por eles. Assim, é preciso desfazer esse equívoco adotado durante muito tempo, ou seja, “... o de que a gramática equivale à língua.” (ANTUNES, 2007, p. 54). A fixação que a escola tem em persistir num ensino baseado em nomenclaturas gramaticais não é casual e nem neutro.

... a escola esconde pretensões sutis de sonegar aos alunos a oportunidade da reflexão crítica e lúcida sobre o real funcionamento da linguagem e sobre o que isso significa na vida das pessoas. Portanto, não tem fundamento científico a orientação de que “não é para ensinar gramática”. Não se deve ensinar apenas gramática, descontextualizada, voltada apenas à análise e classificação de frases soltas. Muitos professores acham que ensinar nomenclatura gramatical é ensinar gramática, quando, na verdade, tal ensino vai muito além. (ANTUNES, 2007, p. 82)

Quando Antunes (2007) comenta que a escola esconde pretensões sutis e que sonega conhecimento, ela está, na realidade, referindo-se aos governantes, aos políticos que se beneficiam quando a sociedade é acrítica, não participando ativamente das decisões e dos interesses em jogo. Por isso, os professores devem atentar-se sobre a importância de um ensino voltado à formação de cidadãos críticos e participativos.

Bagno (2013, p. 18) comenta que “... não adianta cobrir o sol com a peneira: **nosso ambiente educacional ainda é, em grande parte, ideologicamente conservador**”. (grifos do autor). Se o ensino da gramática funcional está atrelado ao modo de uso das expressões e dos atos da fala, incorporando nesse ensino o sintático, o semântico e o pragmático na busca de entender como se dá a comunicação na linguagem, então somente pode existir um ensino

real, quando se entrecruzam todos esses segmentos e só se pode explicá-los um atrelado ao outro, um em detrimento do outro.

Segundo Neves (2013), merece observação por parte dos professores que estudar a gramática é refletir sobre o uso linguístico e o exercício da linguagem. A reflexão deve considerar os eventos que se têm disponíveis — falados e escritos — e as próprias atividades enunciativas de que o sujeito participa. Portanto, observamos que os linguistas estão pesquisando e refletindo sobre isso há muito tempo: a gramática tradicional tem falhas e contradições. É tempo de pensarmos a língua e a gramática sob a ótica funcionalista, isto é, pela ótica do funcionalismo, no âmbito textual e discursivo.

1.3 TEXTO E DISCURSO

Uma abordagem funcionalista toma o texto e o discurso como pontos de partida.

É através da linguagem que se estabelecem e se mantêm as relações humanas. Os indivíduos interagem linguisticamente trocando entre si os papéis de falante e ouvinte. Enquanto falante, o indivíduo dirige a inserção dos participantes no circuito de comunicação, selecionando: o modo de seu enunciado; e o próprio sujeito da estruturação sintática. (NEVES, 2010, p. 55)

Os interlocutores trocam entre si os papéis, ora de falantes, ora de ouvintes. É importante percebermos que, na condição de falante, o interlocutor seleciona o modo de seu enunciado e a estrutura sintática.

Para Travaglia (2009), é fundamental saber o que se entende por texto e discurso, para compreender o ensino de gramática.

... chamamos de **discurso** toda atividade comunicativa de um locutor, numa situação de comunicação determinada, englobando não só o conjunto de enunciados por ele produzidos em tal situação — ou os seus e os de seu interlocutor, no caso do diálogo — como também o evento de sua enunciação. O **texto** será entendido como uma unidade linguística concreta (perceptível pela visão ou audição), em situação de interação comunicativa específica, como uma unidade de sentido e como preenchendo uma função comunicativa reconhecível e reconhecida, independentemente da sua extensão. (TRAVAGLIA, 2009, p. 67, grifos do autor).

O texto é uma unidade linguística em situação real de comunicação. Já o discurso é uma atividade comunicativa de um locutor, também entre interlocutores. O discurso se manifesta linguisticamente por meio de textos. Isto é, o discurso se materializa sob a forma de textos. Dessa forma, a análise de texto(s) possibilita o entendimento do funcionamento do discurso.

Antunes (2007, p. 130, grifos da autora) ressalta que “... o texto não é a forma prioritária de se usar a língua. É a **única forma**. A *forma necessária*. Não tem outra. A

gramática é constitutiva do texto, e o texto é constitutivo da análise da linguagem.” Sendo assim, ela complementa que: “Tudo o que nos deve interessar no estudo da língua culmina com a exploração das atividades textuais e discursivas” (p. 130). Não há como desvincular o ensino da gramática do ato discursivo, que se materializa em texto.

Em se tratando de texto e discurso, tanto Neves (2010) quanto Travaglia (2009) e Antunes (2007) estabelecem que a interação entre os indivíduos acontece através da comunicação e que o estudo da língua ocorre com base no texto. Pela linguagem, as pessoas se comunicam, têm acesso ao conhecimento e à informação, falam e debatem pontos de vista do mundo.

Evidentemente, para muitos, o texto não vai além de um conjunto de frases a serem submetidas aos mesmos princípios de “dissecação” e classificação aplicados a frases isoladas. Infelizmente não podemos dizer que essa prática seja algo do passado; ela continua muito viva entre as instituições de ensino, entre professores, e principalmente entre inúmeros produtores de livros didáticos.

As tiras cômicas, em muitos livros didáticos, são usadas como preenchimento de espaços vazios ou apenas para identificação de conteúdos gramaticais, ou seja, são exploradas de maneira equivocada em sala de aula. Com isso, o professor deixa de explorar o sentido das tiras cômicas, de reconhecer as intenções em jogo, os conhecimentos de mundo contemplados, as formas de construção do humor e os recursos linguísticos mobilizados, enfim, o texto como unidade de sentido socialmente situado deixa de ser o foco do trabalho na sala de aula.

De acordo com a concepção de Geraldi (1995, p. 135), a prática de produção de textos é o “coração” do ensino e da aprendizagem da língua, pois, é “... no texto que a língua — objeto de estudos — se revela em sua totalidade quer enquanto conjunto de formas, e de seu reaparecimento, quer enquanto discurso que remete a uma relação intersubjetiva constituída no próprio processo de enunciação marcada pela temporalidade e suas dimensões.” Apesar de Geraldi (1995) não fazer uma explícita relação com os gêneros discursivos, muitas de suas colocações norteiam pressupostos dos PCN (BRASIL, 1998). O objeto de ensino é o texto, o ponto de partida e de chegada de todo o processo ensino e aprendizagem. Nos PCN (BRASIL, 1998), destaca-se a relação de pertencimento de um texto a um gênero discursivo. Se o texto é visto como a unidade através da qual o ensino de língua se operacionaliza, os gêneros discursivos são vistos como os objetos de ensino.

O discurso, quando produzido, manifesta-se linguisticamente por meio de textos. O produto da atividade discursiva oral ou escrita que forma um todo significativo, qualquer que seja sua extensão, é o texto, uma sequência verbal constituída por um

conjunto de relações que se estabelecem a partir da coesão e da coerência. Em outras palavras, um texto só é um texto quando pode ser compreendido como unidade significativa global. Caso contrário, não passa de um amontoado aleatório de enunciados. (BRASIL, 1998, p. 21)

Essa postura acerca dos gêneros discursivos é uma influência das ideias de Bakhtin (1979/2003⁷): todas as práticas sociais envolvem a utilização da língua. Se múltiplas são as esferas de atividade humana, múltiplos são os usos da língua. Os usos efetuam-se através de textos concretos cuja referência é gêneros do discurso, definidos como “tipos relativamente estáveis de enunciados, os quais denominaram *gêneros do discurso*” (BAKHTIN, 2003, p. 262, grifos do autor). Em todos os diversos campos da atividade humana existe um repertório de gêneros que se diferenciam e crescem à medida que se desenvolvem; por exemplo, no jornalístico: notícia, reportagem, anúncio, artigo de opinião, etc. então, as diversidades dos gêneros são imensas e está ligada a linguagem em uso efetivo.

Diante disso, ele diz que o emprego da língua se efetua em gêneros do discurso.

A riqueza e a diversidade dos gêneros do discurso são infinitas, porque são inesgotáveis as possibilidades da multiforme atividade humana e porque em cada campo dessa atividade é integral o repertório de gêneros do discurso, que cresce e se diferencia à medida que se desenvolve e complexifica um determinado campo. (BAKHTIN, 2003, p. 262).

Desse modo, podemos dizer que os gêneros discursivos são dinâmicos, pois, à proporção que são empregados, adquirem funções que atendem às necessidades específicas das esferas sociais em que circulam. À medida que são usados, os gêneros se reelaboram, distinguem-se e desenvolvem-se em relação ao conteúdo, ao estilo de linguagem e à construção composicional. O texto ocorre em interação, assim, nas esferas sociais, na articulação de discursos, em vozes que se materializam, e é um ato humano, portanto, é linguagem em efetivo uso.

Assim como nas tiras cômicas, um gênero discursivo, dentre as diversas particularidades, o efeito de humor é um dos principais recursos utilizados pelos cartunistas. Segundo Ramos, há uma aproximação entre as tiras cômicas e as piadas, na quebra da expectativa, na surpresa, uma vez que elas possuem finais inesperados. Atualmente, com os recursos tecnológicos e com a criatividade de cartunistas como Orlandeli, houve um rompimento dos padrões tradicionais das tiras cômicas brasileiras, principalmente, no formato, destaca Ramos (2014b).

O cartunista ao produzir uma tira cômica, por exemplo, vários aspectos entorno do contexto social do cartunista interferem, tais como: para qual jornal se escreve (qual a sua

⁷ A primeira edição em russo foi em 1979. Neste trabalho, estamos usando a quarta edição da tradução do russo para o português (2003).

orientação político-ideológica etc.), quais as condições sócio-históricas (as temáticas em discussão na sociedade, bem as urgências em jogo no momento etc.) para a escrita da tira cômica, qual o espaço disponível no jornal ou se trata de uma produção autônoma (blogue).

Linguisticamente e com base nas ideias de Neves (2013), a tira cômica constitui um material moderno e criativo para ser trabalhado em sala de aula, pois é carregada de pistas, de estruturas de apelo, as quais direcionam o aluno para uma leitura diferente, longe de ser uma simples justaposição de texto-imagens, a tira cômica oferece imbricações sábias e originais de funções muitas vezes inesperadas. A interferência de diversos códigos faz de quase toda tira cômica um conjunto de sentidos que somente leitores acostumados conseguem compreender sem dificuldades. A tira cômica é marcada por um jogo lúdico de múltiplas leituras que nelas podemos realizar, e a partir daí, podemos mostrar que cada tira cômica, assim como outros gêneros discursivos também, tem muito mais do que se encerra apenas no que está na superfície do texto e ou nas imagens. Nesse sentido, cabe ao professor explorar todos os elementos constituintes desse gênero e de outros ligados ao mundo dos quadrinhos.

1.4 SINTAXE

A sintaxe, segundo Azeredo (2013), é a parte do sistema que permite criar e interpretar frases. São as regras que tanto tornam possíveis enunciados banais ou imponentes, quanto impedem sequências sem sentidos.

Neves (1997, p. 16) afirma que sua abordagem funcional acerca da sintaxe toma por base a língua em uso, princípio básico de todas as vertentes da teoria funcionalista.

[...] está implicado nesse modelo é uma integração de sintaxe e semântica, dentro de uma teoria pragmática, o que envolve intervenção: dos papéis envolvidos nos estados de coisas designados pelas predicções (funções semânticas); da perspectiva selecionada para apresentação dos estados de coisa na expressão linguística (funções sintáticas); do estatuto informacional dos constituintes dentro do contexto comunicativa em que eles ocorrem (funções pragmáticas). (NEVES, 1997, p. 16)

Para a autora, as propostas funcionalistas estudam a gramática a partir do funcionamento e das funções. Configura-se a gramática olhando para além da expressão linguística. E, nessa maneira de análise, as estruturas se põem em exame.

Segundo Ignácio (1993, p. 40), a eficácia do ensino dependerá da metodologia empregada e da abordagem sempre vinculada ao texto.

A importância da análise sintática para o ensino da produção de textos, de nada valerá se o aluno não dominar as estruturas básicas da língua escrita. E estas só se adquirem pelo exercício orientado e pela análise consciente. É muito mais importante que o aluno saiba empregar as conjunções e preposições do que memorizar o rol e o nome desses conectivos. É importante que ele saiba proceder a

nominalizações; que saiba transformar os sintagmas nominais e adverbiais em orações, conservando as funções sintáticas; que saiba empregar a voz passiva; fazer uso dos anafóricos etc. A concordância e a regência verbais e nominais se ensinam com muito mais proveito quando, em vez de solicitar a memorização de regras, se parte da observação e da descrição sistemática e orientada das ocorrências. Em suma, parte da análise. Ensinar, pois, análise sintática nada mais é do que criar condições para que o aluno entenda o texto e compreenda o mecanismo da estruturação da frase; é dar-lhe a oportunidade de produzir textos escritos valendo-se das estruturas que assimilou graças à observação e ao exercício. (IGNÁCIO, 1993, p. 40)

Nesse sentido, a análise sintática deve ser ensinada à medida que for conduzida ao entendimento, à assimilação e ao desempenho da língua escrita. Para tanto, o resultado do ensino está sempre sujeito à metodologia adotada e à abordagem discursiva. Assim, o método de ensino deve ser o analítico, ou seja, a partir da observação dos acontecimentos para se chegar a definições e classificações. Além disso, deve atender a critérios morfossintáticos e semânticos.

Azeredo salienta ainda que a discussão dos processos de estruturação sintática entre palavras, sintagmas e orações se conecta no discurso, em virtude de variadas relações semânticas. Implícitas ou explícitas, essas conexões se estabelecem tanto no interior do período (conexões sintáticas), como no interior do texto (conexões textuais). Diante do exposto, Azeredo (2000) apresenta três tipos de conexões sintáticas:

- (i) *Justaposição*, quando não há qualquer marca formal (concordância, conectivos) entre os elementos unidos;
- (ii) *Subordinação*, quando há marca formal, se realizando por meio dos conectivos de subordinação (preposições, conjunções subordinativas e pronomes relativos) que se prestam a criar estruturas distintas das unidades ou construções que introduzem;
- (iii) *Coordenação*: quando há marcas formais, se realizando por meio dos conectivos de coordenação (ou conjunções coordenativas ou coordenantes) que se prestam a ligar duas ou mais unidades que tenham a mesma natureza gramatical ou a mesma função sintática. (AZEREDO, 2000, p. 155)

O processo sintático mais importante ao escrever é a subordinação, destaca Azeredo (2000), que consiste em estipular a função, as unidades que constituem os sintagmas e os sintagmas que constituem as orações. A coordenação associa duas ou mais unidades num mesmo nível e preserva a sua natureza ou função. A subordinação é um processo intraoracional, porém a coordenação pode envolver todos os níveis, associando palavras, sintagmas ou orações. A coordenação, nesse sentido, é uma forma de encadeamento, um mecanismo, antes discursivo que sintático, que conecta unidades da mesma função ou da mesma natureza.

Destaca que todos os termos articulados com o predicado estabelecem com eles uma relação de subordinação, ou seja, exercem nele uma função sintática: “ser dependente

sintaticamente” ou “estar subordinado”. A coordenação em torno das conjunções *mas* e *e* nas tiras cômicas se dá a partir de outra forma de organização sintática. Como observa Duarte (2013, p. 206) em: “... (1a) [[As duas turistas de Lisboa] e [os dois rapazes brasileiros]] visitaram o centro da cidade. Os sintagmas destacados entre colchetes estão coordenados, isto é, um não desempenha função sintática no outro, são “independentes sintaticamente um do outro””. Entretanto há uma relação semântica entre elas, senão a sentença não seria coerente. As coordenadas não se diferenciam umas das outras, a sua harmonia as põe lado a lado e o nexos que se constrói entre elas é semântico, podendo ser mediado por uma conjunção ou pela sua justaposição.

Assim sendo, nosso trabalho procura identificar o funcionamento sintático das conjunções *mas* e *e* no âmbito textual, no caso as tiras cômicas, em conexão com os efeitos do sentido deflagrados discursivamente.

1.5 COORDENAÇÃO

Nas gramáticas prescritivo-normativas mais conceituadas e consultadas, é comum identificar a coordenação por unidades independentes, ou seja, em que cada uma tem sentido próprio. Os compêndios examinados foram: Almeida (1943/2004⁸), Rocha Lima (1957/1999⁹), Bechara (1960/2009¹⁰), Bueno (1963), Said Ali (1966), Kury (1972), Melo (1978), Cunha e Cintra (1984/2001¹¹), Luft (1996/2000¹²) e Ribeiro (2004). As definições desses autores com relação aos processos de coordenação foram sintetizadas no quadro a seguir.

Quadro 2 — Definições de coordenação segundo autores tradicionais

COORDENAÇÃO	
Bueno (1963, p. 140)	“Quando ambas as proposições exercem a mesma função no período, de tal modo que uma pode ser separada de outra, mantendo a sua perfeita significação, serão coordenadas”.
Said Ali (1966, p. 130)	“A combinação coordenativa é formada de uma oração inicial e uma ou mais orações seguintes ou coordenadas que se caracterizam por alguma das partículas <i>e</i> , <i>mas</i> , <i>ou</i> , <i>portanto</i> , <i>logo</i> , <i>porquanto</i> , etc.”.
Melo (1978, p. 146-147)	“Coordenação é o paralelismo de funções ou valores sintáticos idênticos. Oração coordenada é a que está posta ao lado de outra, de igual natureza e igual função”.
Rocha Lima (1957/1999, p. 260)	“Comunicação de um pensamento em sua integridade, pela sucessão de orações gramaticalmente independentes – eis o que constitui o período composto por coordenação”.
Luft	“As orações de igual função, ligadas entre si por meio de conjunções coordenativas, ou por

⁸ A primeira edição é de 1943. Neste trabalho, estamos usando 45ª edição (2004).

⁹ Neste trabalho, estamos usando 37ª edição (1999). A primeira foi publicada em 1957.

¹⁰ Em 1960, foi publicada a primeira edição. Estamos usando a de 2009, correspondente à 37ª edição.

¹¹ A primeira edição é de 1984. Neste trabalho, estamos usando a terceira (2001).

¹² Em 1996, a primeira edição foi publicação. A 14ª edição usada neste trabalho é de 2000.

(1996/2000, p. 47-51)	justaposição (assíndetos) na expressão daquelas. [...] As orações do período ‘composto por coordenação’, independentes, levam o nome de coordenadas”.
Cunha e Cintra (1984/2001, p. 593)	“As orações coordenadas são estruturas da mesma natureza, autônomas, independentes, isto é, cada uma tem sentido próprio. Elas não funcionam como termos de outra oração, nem a eles se referem: apenas uma pode enriquecer com o seu sentido a totalidade da outra”.
Kury (2003, p. 62),	“Se todas as orações de um período são independentes, isto é, têm sentido por si mesmas, e poderia, por isso, constituir cada uma um período, o período se diz composto por coordenação”.
Almeida (1943/2004, p. 523)	“Oração coordenada é a que vem ligada a outra de igual função, ou seja, as coordenadas entre si podem estar quer independentes, quer subordinadas, quer principais”.
Ribeiro (2004, p. 307)	“Na coordenação, ocorre uma independência sintática: cada oração coordenada tem seus próprios termos. Coordenação é a sequência de orações em que uma não exerce função sintática de outra”.
Bechara (1960/2009, p. 49)	“Consiste a parataxe na propriedade mediante a qual duas ou mais unidades de um mesmo estrato funcional podem combinar-se nesse mesmo nível para constituir, no mesmo estrato, uma nova unidade suscetível de contrair relações sintagmáticas próprias das unidades simples deste estrato. Portanto, o que caracteriza a parataxe é a circunstância de que unidades combinadas são equivalentes do ponto de vista gramatical, isto é, uma não determina a outra, de modo que a unidade resultante da combinação é também gramaticalmente equivalente às unidades combinadas. Não sobem a estrato de estruturação superior.”

Fonte: Adaptação do modelo de Rosário (2007, p. 9-10)

Notamos que, apesar das várias semelhanças entre os gramáticos, as definições dadas ao processo de coordenação variam substancialmente. Quer dizer, grande parte prefere não definir, e sim apenas diferenciar o processo; outros destacam a independência das coordenadas; e outros, as sequências do mesmo nível. Por exemplo, Bechara (2009) classifica o processo da coordenação como parataxe, isto é, diz respeito à organização em que as orações têm em equivalência; há um paralelismo e não uma hierarquia de informações veiculadas pelas orações que compõem o período.

Por outro lado, nas palavras de Neves (1994), a gramática funcional é à base da teoria geral da organização gramatical de línguas naturais, integrada a uma teoria global de interação social.

Quadro 3 — Alguns aspectos da Gramática formal e funcional

Gramática formal	Gramática funcional
Orientação primariamente sintagmática	Orientação primariamente paradigmática
Interpretação da língua como um conjunto de estruturas entre as quais podem ser estabelecidas relações regulares	Interpretação da língua como uma rede de relações: as estruturas como interpretação das relações
Ênfase nos traços universais da língua (sintaxe como base: organização em torno da frase)	Ênfase nas variações entre línguas diferentes (semântica como base: organização em torno do texto ou discurso)

Fonte: Neves (1994, p. 115), uma adaptação do modelo M. A. K. Halliday (1985).

Quando o texto é tomado como uma unidade semântica e gramatical, os significados são interpretados à medida que se materializam em sentenças e à medida que as palavras codificam os significados. Assim, sem a análise e a reflexão da gramática não há como fazer

interpretação de um texto. Quando ensinam se elementos isoladamente, não há significado, porque o significado está, minimamente, na integração entre a semântica e a sintaxe.

Alguns linguistas de orientação funcionalista vêm propondo novos critérios para a classificação da coordenação. Nesse enfoque de linguagem, Perini (1996), por exemplo, considera que a união observada entre orações coordenadas é estabelecida de forma menos íntima nas orações subordinadas.

[A união entre orações coordenadas] é de natureza muito menos estreita do que a que existe entre uma principal e suas subordinadas. Em muitos casos, a coordenação se aproxima dos fenômenos discursivos, muito menos dependentes da estrutura interna das formas linguísticas e baseados, em vez disso, de preferência em fatores semânticos e cognitivos em geral. Assim, um tratamento unificado da coordenação dentro da sintaxe é praticamente impossível. (PERINI, 1996, p. 143)

Na verdade, segundo o autor, “... quase a única afirmação que vale para todos os casos é a de que, quando duas ou mais estruturas são unidas por coordenação, nenhuma delas exerce função sintática dentro de nenhuma outra: definição negativa e que vale para outras relações que não a coordenação” (PERINI, 1996, p. 143). Não se utilizam somente os aspectos sintáticos para definir a oração coordenada, mas também, consideram se os fatores semânticos e os aspectos cognitivos.

Ignácio (2003), assim como Perini (1996), afirma que o critério sintático resulta de “Uma oração que se diz coordenada em relação à outra, quando guarda, em relação uma independência sintática, ou seja, não exerce função sintática em relação a essa outra”. (IGNÁCIO, 2003, p. 74). Porém, a situação comunicativa na qual a oração coordenada está inserida é que determina o seu verdadeiro valor, ou seja, o gênero discursivo, a tira cômica.

Azeredo (2013, p. 50 -51), por sua vez, enfatiza a necessidade de diferenciarmos uma conceituação de base semântica de outra de base sintática.

Subordinação e coordenação não correspondem sempre a conceitos muito claros e inconfundíveis. Tradicionalmente, é comum identificar unidades coordenadas com unidades independentes e unidades subordinadas com unidades dependentes. Esta identificação nada esclarece até que se defina a natureza dessa dependência, que para uns é puramente sintática, mas para outros deve dizer respeito antes ao sentido. (AZEREDO, 2013, p. 50-51)

A língua não é apenas conceito, por isso há diversas possibilidades de se chegar à interpretação de que as orações coordenadas são independentes e as subordinadas dependentes, em função das relações de sentido expressas pelas orações entre os termos coordenados. Com base na perspectiva funcional, devemos acrescentar em nossas análises, os aspectos semânticos e os pragmáticos, pois devemos considerar que a língua está historicamente situada e que se encontra em dada situação de uso.

Carone (1988) também se refere semanticamente à coordenação de orações. Ela discorre sobre as conjunções coordenativas e às relações de pertença dessas conjunções, bem como a independência da oração coordenada. Afirma que as relações estabelecidas entre orações podem apresentar características de realização que as distinguem do usual.

- a) os elementos coordenados têm a mesma função sintática;
- b) os elementos coordenados pertencem a um mesmo paradigma;
- c) a coordenação forma seqüências abertas, não sintagmas;
- d) coordenam-se tanto orações como termos de uma oração. (CARONE, 1988, p. 24)

As orações coordenadas compartilham da mesma função sintática e podem comportar subordinações. A “... coordenação e associação paradigmática não se pressupõem mutuamente”, por exemplo, artigos e pronomes adjetivos podem ser comutados, mas não coordenados: “o homem saiu / aquele homem saiu / *o aquele homem saiu (inaceitável)”. Mesmo em caso de combinações, não se configura uma relação sintática coordenada. As orações coordenadas podem formar uma seqüência aberta em se tratando das alternativas e aditivas, constituindo estruturas binárias, introduzidas por conjunções com valor retrojetivo e opondo-se ao que foi expresso anteriormente: “Deus é bom, mas justo e severo” (CARONE, 1988, p. 29). Nesse exemplo, o adjetivo *severo* se liga a *justo* por adição, que formam um todo que se opõe a *bom*. Por fim, a organização da coordenação de termos oracionais e de orações também pode se dar em pares, resultando na soma de duas orações e podendo constituir uma nova unidade. Nesse caso, tanto o tipo de conjunção quanto o sentido da oração devem ser considerados.

Ainda ressalta que a independência ou a autonomia não pode ser considerada a marca principal da coordenação. Essa caracterização tem sido feita pela maioria das gramáticas prescritivo-normativas, como já vimos anteriormente no segundo quadro. Porém há casos em que esse raciocínio não procede, por exemplo, a sentença “Mas você não responde!” é tão dependente quanto “Se eu fosse um mágico...”. Carone (1988) explica que o único sentido apropriado para entender a propalada “independência” das orações coordenadas só pode estar no fato de que a conjunção coordenativa não opera o fenômeno da translação¹³, que somente ocorre com as orações subordinadas. A translação divide-se em dois tipos: primeiro e segundo grau. No primeiro caso, ocorre entre os substantivos, adjetivos e advérbios, fazendo-os assumirem o comportamento um do outro. Logo, precisamos nos valer do recurso da translação para transformar o substantivo *cadeira* em locução adjetiva: *braço da cadeira*. O

¹³ Segundo Carone (1988, p. 82), ocorre “translação de 2º grau por obra de uma conjunção subordinativa ou de um pronome relativo, que, agindo sobre um verbo, atribuem à oração toda a que ele pertence um comportamento de substantivo, de advérbio ou de adjetivo”.

segundo processo ocorre quando um termo dado em uma oração inteira passa a se subordinar a um termo de outra oração. Portanto, para Carone (1988), a diferença entre a coordenação e a subordinação reside na translação, visto que, na subordinação, ocorre a translação; e, na coordenação, não ocorre a translação.

Para Neves (2013), a visão prescritiva, fixada numa sintaxe de superfície, contenta-se em apresentar um conceito de coordenação baseado na independência sintática, “... isto é, que implica que uma oração não desempenha função sintática em outra com a qual se constrói na mesma frase —, e, em direção oposta, um conceito de subordinação.” (NEVES, 2013, p. 226), vale reforçar que pesquisadores vêm desenvolvendo estudos sobre os processos de construção de sentença, os quais mostram que o rótulo *subordinação*, colocado pela tradição, pode ser designado como uma “oração que exerce função sintática em outra” (NEVES, 2013, p. 227).

Assim, quanto aos processos de coordenação e de subordinação, somente as concepções de independência e dependência são termos vagos para defini-las, segundo pesquisas atuais. Carone (1988, p. 22) assegura que há uma distinção entre a coordenação, que é instaurada pela “... conjunção coordenativa e a pausa (a que se alia a entonação). Elas não se excluem mutuamente; ao invés, combinam-se para coordenar elementos”. As coordenadas se organizam em pares, enquanto o sentido é analisado pelo contexto semântico e não somente pela conjunção. Para a autora, “... existe o seu oposto, o assíndeto, situação em que só pausa e entonação marcam a coordenação.” (CARONE, 1988, p. 23). Nesse sentido, ela expõe que as orações assindéticas também vinculam às relações de adição, contração, disjunção, causa e consequência, mesmo não sendo introduzidas por conjunções.

Tanto Carone (1988) quanto Perini (1996) tratam a natureza heterogênea das coordenadas da mesma forma e as dispõem em três conjuntos. Segundo Perini (1996), a coordenação menos problemática são as orações ligadas por *e*:

- (a) as duas orações podem ser separadas, opcionalmente, por pontuação;
- (b) o coordenador [conjunção coordenativa] vale para coordenar qualquer número de membros;
- (c) o coordenador, quando não vem repetido, só pode ocorrer em uma posição, ou seja, logo antes da última oração;
- (d) o conectivo *e* pode servir para juntar quaisquer elementos coordenáveis. (PERINI, 1996, p. 144).

As orações coordenadas pela conjunção *e* ocorrem de forma bastante diversificada, podendo ser separadas por pontuação ou não. Podem também coordenar qualquer número ou quaisquer termos. O *e* na função de conjunção pode vir repetido ou não, somente em início ou fim da última oração.

Os estudos de Carone (1988), Perini (1996) e Azeredo (2000) orientam-se pelo sintático e também pelo semântico. As reflexões apresentadas demonstram a complexidade das relações estabelecidas entre a sintaxe e suas implicações semânticas. Essas colocações apontadas por Carone (1988), Perini (1996) e Azeredo (2000), de certo modo, coincidem com os estudos funcionalistas recentes de (NEVES, 2013, p. 128).

Não é necessária muita argumentação para que se assegure — também nisso insisto — que ensinar eficientemente a língua — e, portanto, a gramática — é, acima de tudo, propiciar e conduzir a reflexão sobre o funcionamento da linguagem, e de uma maneira, afinal, óbvia: indo pelo uso linguístico, para chegar aos resultados de sentido. Afinal, as pessoas falam — exercem a faculdade da linguagem, usam a língua — para produzir sentidos, e, desse modo, estudar gramática é, exatamente, pôr sob exame o exercício da linguagem, o uso da língua, afinal, a fala.

Ensinar gramática é ensinar a língua em seu efetivo uso, é propiciar reflexões sobre o funcionamento da linguagem por meio da fala, colocando como unidade básica do discurso o ato do discurso, e não a frase.

O uso dos coordenadores, que são seqüenciadores [...], constitui uma evidência da dimensão textual do funcionamento dos itens gramaticais. Possuindo efeito de progressão textual, um elemento como *mas*, por exemplo, se distingue de elementos de significado semelhante, como *todavia* e *no entanto*, que constituem, em si mesmos, satélites adverbiais, e que, além disso, têm caráter fórico, fazendo retomada de alguma porção anterior do texto (= *apesar disso*) (NEVES, 2000, p. 602)

Para Neves (2000), o elemento *mas* tem um papel bastante relevante na organização textual, cujo efeito não é progressão textual, e sim de estabelecimento de um desvio. O *mas* exige uma certa fixação no assunto precedente a fim de discriminar, para, então, marcar caminho novos, os quais, de alguma forma, são divergentes ou discrepantes. A partir da visão funcionalista, a distinção entre um processo e outro, isto é, a coordenação e a subordinação passam a ser analisadas a partir de diferentes graus de dependência e de integração, procurando, assim, abranger, juntas, os três critérios voltados à produção das sentenças. São eles: o sintático, o semântico e o pragmático. E mais, como ressalta Neves (2013, p. 226), “... faz parte das propostas funcionalistas questionar o corte rígido entre subordinação e coordenação, especialmente, no tratamento das frases compostas e complexas, nas quais a relação entre as orações não é de integração sintática, daquele tipo em que uma oração é subparte de outra estrutura oracional”.

Em vista da discordância entre os critérios nas gramáticas prescritivas e os linguistas de viés funcionalista, novos critérios para essas sentenças complexas devem ser considerados. Para Rodrigues (2013), a questão da independência, antes apontada como uma das características diferenciadoras dos processos de coordenação e subordinação é um problema para a análise sintática, em função de uma independência não evidente.

A independência em que se baseia a classificação fundamenta-se na autonomia apenas de função, e não de sentido. Sabe-se, entretanto, que, em termos semânticos, pode haver coordenação gramatical, mas subordinação psicológica.

Exemplo:

(7) Entrei no ônibus, sentei-me e felizmente o motorista saiu no horário previsto.

Em (7), há uma sequência provável para as ações transcorrerem no tempo, evidenciando autonomia sintática, mas não semântica. Nesse caso, há coordenação gramatical e subordinação semântica, já que se percebe uma dependência de sentido entre as orações. (RODRIGUES, 2013, p. 227-228)

Essas divergências de tratamento quanto à questão de dependência ou independência podem ser definidas semântica, sintática e pragmaticamente, pois, ao mesmo tempo, podem existir coordenação gramatical e semântica, coordenação gramatical e subordinação semântica. Além disso, Koch (2000) exemplifica que as condições de produção (tempo, lugar, papéis representados pelos interlocutores, imagens recíprocas, relações sociais, objetivos visados na interlocução) são constitutivas do sentido do enunciado e também envolvem aspectos pragmáticos, porque qualquer texto é dependente do contexto em que ocorre. Por isso, é importante a análise dos fatores pragmáticos em uma abordagem integrada com a vida das pessoas.

1.5.1 Conjunção

Nos manuais de gramática prescritivo-normativos, as conjunções possuem um significado constituído de maneira independente do contexto em que são utilizadas e funcionam como elementos de ligação de orações. Os manuais examinados foram: Almeida (1943/2004), Rocha Lima (1957/1999), Bechara (1960/2009), Bueno (1963), Said Ali (1966), Kury (1972), Melo (1978), Cunha e Cintra (1984/2001), Barros (1985), Luft (1996/2000) e Ribeiro (2004). As definições desses autores com relação às conjunções foram sintetizadas no quadro 4, a seguir.

Quadro 4 — Definições de conjunção segundo autores tradicionais

CONJUNÇÃO	
Almeida (1943/2004, p. 345)	“... o emprego da conjunção é o conector oracional, isto é, é a palavra que liga orações. [...] As conjunções ligam as orações de duas maneiras: coordenando e subordinando. Coordenam, quando ligam orações da mesma espécie, da mesma ordem, e chamam-se, então, conjunções coordenativas; subordinam, quando ligam orações diferentes de espécie, e então se chamam conjunções subordinativas”.
Rocha Lima (1957/1999, p. 184)	“... as conjunções são palavras que relacionam entre si: a) dois elementos da mesma natureza (substantivo + substantivo, adjetivo + adjetivo, advérbio + advérbio, oração + oração etc.) b) duas orações de natureza diversa, das quais a que começa pela conjunção completa a outra ou lhe junta uma determinação”.
Bechara (1960/2009, p. 319-320)	“... língua possui unidades que têm por missão reunir orações num mesmo enunciado. Estas unidades são tradicionalmente chamadas conjunções, que se repartem em dois tipos: coordenadas (chamadas conectores) e subordinadas (chamadas transpositores)”.

Bueno (1963, p. 140)	“... conjunção é a palavra invariável que liga duas orações, indicando as relações entre elas existentes”.
Said Ali (1966, p. 104)	“... conjunção é a palavra ou locução que se costuma pôr no princípio de uma oração relacionada com outra, a fim de mostrar a natureza da relação”.
Melo (1978, p. 108)	“Conjunção é uma palavra ligadora, que exprime as relações de paralelismo sintático, ou de dependência quando o elemento subordinado for uma oração. [...] As coordenativas ligam funções ou valores sintáticos iguais. [...] As subordinativas estabelecem relação de dependência entre a oração subordinada e o termo a que esta se refere”.
Cunha e Cintra (1984/2001, p. 579)	“Conjunções são os vocábulos gramaticais que servem para relacionar duas orações ou dois termos semelhantes da mesma oração. As conjunções que relacionam termos ou orações de idêntica função gramatical têm o nome de coordenativas. Denominam-se subordinativas as conjunções que ligam duas orações, uma das quais determina ou completa o sentido da outra”.
Barros (1985, p. 213)	“... conjunção é a palavra invariável que relaciona duas orações ou dois termos semelhantes da mesma oração. Se os dois termos têm idêntica função gramatical, as conjunções se denominam coordenativas; se “ligam” duas orações, uma das quais determina ou completa o sentido da outra, chamam-se subordinativas”.
Luft (1996/2000, p. 141)	“Conjunção é a palavra gramatical invariável que estabelece coordenação ou subordinação entre dois membros da oração ou entre uma palavra e uma oração, entre duas orações, e, mais raramente, entre dois períodos”.
Ribeiro (2004, p. 229)	“Conjunção é o elemento que liga orações ou, dentro da mesma oração, vocábulos que tenham o mesmo valor ou função”.

Fonte: Adaptação do modelo de Rosário (2007 p. 51-52)

No tratamento dado pelos gramáticos de viés prescritivo à classificação das orações e das conjunções, há pouca clareza de explicações fornecidas e há frequente mistura de critérios em seus estudos. Os autores citados reconhecem que a função principal da conjunção é ligar termos coordenados ou subordinados de natureza semelhante ou diversa. Entretanto essa é uma função que não é exclusiva das conjunções, mas também da preposição, dos advérbios etc. Assim, a conjunção tem sido definida pelos manuais de gramática prescritivo-normativa apenas como um elemento de ligação.

Cunha e Cintra (2001, p. 29 -30) apontam três características das conjunções coordenativas: 1) a mobilidade, 2) nível de atuação da oração, 3) coocorrência. Quanto à mobilidade, “As orações coordenadas têm posição fixa no período, pois exigem um pré-texto. Não é possível deslocar a oração coordenada sindética levando a conjunção, para antes da oração que a precede no período original.” (CUNHA; CINTRA, 2001, p. 29). Em relação ao nível de atuação da oração, as conjunções coordenativas podem atuar tanto dentro da oração, ligando funções sintáticas semelhantes, quanto entre orações, ligando entre si duas orações subordinadas à mesma principal, desde que elas exerçam função sintaticamente semelhante em relação à principal. Na maioria dos casos, as conjunções coordenativas se evidenciam no exterior aos dois segmentos coordenados; soma-se um segundo termo a um primeiro, porém uma oração não é função sintática da outra. As conjunções coordenativas, no que diz respeito à coocorrência, não podem ocorrer lado a lado no período, porque estariam realizando a mesma função. Mas uma conjunção subordinativa pode ser introduzida por uma oração que

representa uma função sintática e estar ligada por coordenação a outra oração cuja função sintática é a mesma. Assim, podemos dizer que ambas estão subordinadas a uma mesma principal e coordenadas entre si. Quando houver impossibilidade de coocorrência de uma conjunção com uma coordenativa do tipo conectivo indica que essa conjunção é coordenativa e não subordinativa.

Neves (2000) privilegia uma investigação gramatical que descreve o comportamento das diferentes classes gramaticais segundo a funcionalidade de seu emprego nos diferentes níveis em que atuam e segundo as funções que exercem nesses níveis. As conjunções são tratadas, em linhas gerais, como junções. Sintetizamos apenas as funções assumidas pelas conjunções coordenativas aditiva *e* e adversativa *mas*. (NEVES, 2000, p. 739- 770)

Quanto às construções aditivas e às adversativas, Neves (2000) aponta três possibilidades de reflexão em relação ao funcionamento do *e* e *mas*: 1) natureza da relação; 2) modo de construção; 3) valor semântico. Somente o *e* também pode ser pensado em relação à ordem, constituindo uma quarta possibilidade.

Em relação à natureza da relação, a conjunção coordenativa *e* “... evidencia exterioridade entre os dois segmentos coordenados, e, a partir daí, acresce um segundo segmento a um primeiro, recursivamente, seja qual for a direção relativa desses segmentos, determinada pelas variações contextuais.” (NEVES, 2000, p. 739). Em função do *e* marcar uma relação de adição entre os componentes coordenados, é tida como uma conjunção coordenativa neutra. Porém também pode estabelecer uma relação de contraste ou causa e consequência. Dentre as possibilidades quanto ao modo de construção, o *e* pode ser um dos elementos de uma composição, palavras, sintagmas, orações e enunciados. Já em relação ao valor semântico, o *e* pode sinalizar, quando no início de sintagmas, orações ou enunciados, por exemplo, adição no sentido de acúmulo, restrição, intensificação etc. Por fim, em relação à ordem, o *e* pode compor simetrias ou assimetrias. Simetricamente, “... os dois membros da **adição** podem facilmente permutar de posição, como resultado de sentido que difere apenas do ponto de vista da distribuição da informação.” (NEVES, 2000, p. 750, grifo da autora) Já assimetricamente, “... as construções em que se adicionam elementos que, por alguma razão, devem ser considerados numa ordem necessária, como por exemplo, nos casos em que é necessário que se marque uma sequência de eventos.” (NEVES, 2000, p. 750)

A conjunção *mas* desde a sua origem no latim, já tem o sentido adversativo, como aponta Neves (1984, p. 22): “... a conjunção portuguesa *mas* provém do advérbio latino *magis*, ‘mais’, que, já no latim vulgar, adquiriu sentido adversativo. Como sinônimo de *potius*, ‘antes’, ‘de preferência a’, *magis* se tornou concorrente de *sed*, ‘mas’ (correspondente

ao alemão *sondern* e ao espanhol *sino*) após frase negativa”. De um modo geral, o *mas* “... marca uma relação de desigualdade entre os segmentos coordenados, e, por essa característica, não recursividade na construção com *MAS*, que fica, pois, restrita a dois segmentos... Como coordenador, o *MAS* evidencia exterioridade entre os dois segmentos coordenados e, a partir daí, coloca o segundo segmento como de algum modo diferente do primeiro, especificando-se essa desigualdade conforme as condições contextuais.” (NEVES, 2000, p. 756) Dentre as possibilidades quanto ao modo de construção, o *mas* pode ser um dos elementos de sintagmas, orações e enunciados. Já em relação ao valor semântico, o *mas* pode sinalizar desigualdades associadas a sentidos diversos quando uma informação é organizada e uma argumentação é estruturada, como aponta Neves (2000). “Isso implica a manutenção (em graus diversos) de um dos membros coordenados (em geral, o primeiro) e (também em graus diversos) a sua negação.” (NEVES, 2000, p. 757)

Para Koch (2003), baseada nos estudos de Oswald Ducrot, as conjunções (ao lado de outros elementos) funcionam como conectivos gramaticalmente e como operadores argumentativos no âmbito discursivo, “... para designar certos elementos da gramática de uma língua que têm por função indicar (“mostrar”) a força argumentativa dos enunciados, a direção (sentido) para o qual apontam”. (KOCH, 2003, p. 30). Nesse sentido, pensar as conjunções *e* e *mas* nas tiras cômicas de Orlandeli nos permitem não só contemplar as relações funcionais, com base em Neves (2000), como também as relações de sentido no discurso. Por isso, elencamos algumas dessas relações a seguir.

Quadro 5 — As relações de sentido que os operadores argumentativos estabelecem

RELAÇÃO DE SENTIDO	OPERADORES ARGUMENTATIVOS
Justificativa ou explicação relativa ao enunciado anterior.	porque, que, pois, dado, visto, como, por causa de, devido a, em vista de, em virtude de, em face de, em razão de, já que, uma vez que, visto que, dado que etc.
Introduzem um argumento mais forte.	até, até mesmo, inclusive, ao menos, pelo menos, no mínimo etc.
Somam argumentos a favor de uma mesma conclusão.	e, também, ainda, nem, não só, mas também, tanto...como, além de..., além disso, a par de, aliás etc.
Introduzem no enunciado conteúdos pressupostos.	já, ainda, agora etc.
Distribuem em escalas opostas.	(afirmação total x negação total): quase x apenas (só, somente), um pouco x pouco etc.
Contrapõem argumentos orientados para conclusões contrárias.	mas, porém, contudo, todavia, entretanto, no entanto, apesar de, a despeito de, se bem que, mesmo que, ainda que, em que pese, posto que, por mais que, por muito que etc.
Estabelecem relações de comparação entre elementos.	como, qual, do mesmo modo, como se, assim como, tal como, da mesma forma etc.
Introduzem uma conclusão relativa a argumentos anteriores.	portanto, logo, por conseguinte, pois, em decorrência, conseqüentemente etc.
Introduzem argumentos alternativos.	ou, nem ... nem, ou... ou, ora... ora, quer... quer, seja... seja, etc.

Fonte: Adaptado de Koch (2003, p. 31-38).

Os operadores argumentativos são todas as palavras ou expressões que estabelecem entre si um tipo de relação que pode ser semântica ou sintática: causa, finalidade, conclusão, contradição etc. Por isso, devemos ter cuidado em usar o operador argumentativo apropriado para expressar o tipo de relação adequada que queremos estabelecer com o interlocutor. Segundo Koch, (2011¹⁴, p. 33), “... os operadores argumentativos são responsáveis pelo encadeamento dos enunciados, estruturando-os em textos e determinando a sua orientação discursiva.” Para escrever é necessário saber qual conexão e qual relação de sentido se quer estabelecer entre duas ou mais sentenças que se quer formar. Por exemplo, se é uma relação de tempo, causa, finalidade, uma ideia de comparação e assim por diante.

Dessa forma, ao analisarmos as tiras cômicas de Orlandeli por meio da análise funcionalista que considera os aspectos sintáticos, semânticos e pragmáticos chegamos à compreensão das ideias que nela estão presentes, a construção do humor em torno do uso das conjunções *e* e *mas*. Segundo Neves (2012, p 110), “... a gramática funcional não vê as classes isoladamente, e sim, o seu comportamento em cada situação de ocorrência, o valor semântico em si, porque esse é efeito, e é exatamente o efeito buscado, no uso”. Nossa tentativa é justamente mostrar como o *e* e *mas* funcionam gramaticalmente a serviço dos efeitos de humor, logo discutivamente. Pensar o ensino/aprendizagem de Língua Portuguesa implica saber avaliar as relações entre as atividades de falar, de ler e de escrever, todas elas em práticas discursivas, todas elas em usos da língua, e a tira cômica ocorre em interação social, assim, em articulação de discursos, em vozes que se materializam, portanto, é linguagem em uso efetivo.

¹⁴Esta obra foi publicada no ano de 1984, a 1ª edição. Neste trabalho, estamos usando a 13ª edição (2011), sendo a 2ª reimpressão de 2013, editora Cortez.

CAPÍTULO 2: A TIRA CÔMICA

Neste capítulo, traçamos um panorama geral sobre a tira cômica, a fonte de coleta de usos das conjunções *mas* e *e* utilizadas neste trabalho. Apresentamos uma concepção do hipergênero (*história em*) *quadrinhos* e flutuação terminológica. Procuramos definir e diferenciar os gêneros discursivos (visão bakhtiniana): histórias em quadrinhos, charges, cartuns e tiras (e categorias). Também apontamos alguns aspectos cômicos ligados às tiras. Por fim, apresentamos, em linhas gerais, o cartunista Orlandeli e a linguagem dos quadrinhos por meio das tiras cômicas e charges por ele produzidas.

2.1 O HIPERGÊNERO “HISTÓRIAS EM QUADRINHOS” OU “QUADRINHOS”

Segundo Ramos (2007; 2009; 2014a), ancorado no olhar de Maingueneau (2004; 2005; 2006), o hipergênero constitui um “rótulo” amplo, o qual engloba/agrupa a diversidade de gêneros discursivos que compartilham a linguagem dos quadrinhos.

Entendemos por histórias em quadrinhos o grande rótulo que une todas essas características e engloba a diversidade de gêneros, rotulados de maneiras diferentes, utilizam a linguagem dos quadrinhos para compor um texto narrativo dentro de um contexto sociolinguístico interacional. (RAMOS, 2007, p. 287)

Ramos (2007), em sua tese de doutorado intitulada *Tiras cômica e piadas: duas leituras, um efeito de humor*, estabelece semelhanças e diferenças entre as piadas e as tiras cômicas.

Se houvesse um *continuum* entre os gêneros ligados ao hipergênero piadas (e assumindo que a tira cômica é um deles, assim como também o é do hipergênero história em quadrinhos), pode-se perceber que há uma gradativa apropriação expressiva de elementos das piadas orais e escritas nas tiras cômicas. (RAMOS, 2007, p. 379)

Entretanto, em sua obra *A leitura dos quadrinhos*, (RAMOS, 2009/2012¹⁵), o linguista menciona quadrinhos em vez de história em quadrinhos para a nomeação desse “grande rótulo”: “*Quadrinhos* seriam, então, um grande rótulo, um **hipergênero**, que agregaria diferentes outros gêneros, cada um com suas peculiaridades”. (RAMOS, 2012, p. 20, grifos do autor).

Seguimos, neste estudo, a **linha teórica** que vê os quadrinhos como um grande rótulo que agrega vários gêneros que compartilham uma mesma linguagem em textos predominantemente narrativos.

Podem ser abrigados dentro desse grande guarda-chuva chamado *quadrinhos* os cartuns, as charges, as tiras cômicas, as tiras cômicas seriadas, as tiras seriadas, e os

¹⁵ A primeira edição do livro em questão foi em 2009. Neste trabalho, estamos usando a 2ª edição, publicada em 2012.

vários modos de produção das histórias em quadrinhos. (RAMOS, 2012, p. 21, grifos do autor)

Ramos (2014a), atualmente, nomeia o hipergênero em questão como *histórias em quadrinhos*.

Temos defendido, em mais de uma oportunidade [...], que as histórias em quadrinhos compõem um campo maior, denominado *hipergênero*, que agrega elementos comuns aos diferentes gêneros quadrinísticos, como o uso de uma linguagem própria, com elementos visuais e verbais escritos, e a tendência à presença de sequências textuais narrativas. Tais características seriam percebidas em uma gama de gêneros autônomos, unidos por esses elementos coincidentes. Entre eles, os variados tipos de tiras. (RAMOS, 2014a, p. 30, grifos do autor)

Ramos (2014a) também apresenta as características comuns entre os gêneros discursivos pertencentes ao hipergênero *histórias em quadrinhos*:

- uso de uma linguagem própria, com recursos como balões, legendas, onomatopeias e outros;
- predomina o tipo textual narrativo, que tem nos diálogos um de seus elementos constituintes;
- pode haver personagens fixos ou não; alguns se baseiam em personalidades reais, como os políticos;
- a narrativa pode ocorrer em um ou mais quadrinhos e varia conforme o formato do gênero, padronizado pela indústria cultural;
- em muitos casos, o rótulo, o formato e o veículo de publicação constituem elementos que acrescentam informações genéricas ao leitor, de modo a orientar a percepção do gênero em questão;
- a tendência é de uso de imagens desenhadas, mas ocorrem casos de utilização de fotografias para compor as histórias. (RAMOS, 2014a, p. 37-38).

De agora em diante, neste trabalho, a tira cômica constitui um gênero discursivo pertencente ao hipergênero *história em quadrinhos*, a denominação mais usada por Ramos em seus trabalhos. Assim sendo, antes de mais nada, é necessário termos uma noção do que se trata cada gênero desse campo maior, para que possamos entender cada uma delas e, ao mesmo tempo, diferenciar um gênero do outro. Só assim, poderemos adentrar nas tiras cômicas de Orlandeli.

2.1.1 E por Falar em Gênero...

O conceito de gênero discursivo adotado, neste trabalho, é bakhtiniano.

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 por seu estilo da linguagem, ou seja, pela seleção dos recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua mas, acima de tudo, por sua construção composicional. Todos esses três elementos — conteúdo temático, estilo e construção composicional — estão indissolivelmente ligados no todo do enunciado, e são igualmente determinados pela especificidade de um determinado campo da comunicação. Evidentemente, cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua elabora seus *tipos relativamente*

estáveis de enunciados, os quais denominamos *gêneros do discurso*. (BAKHTIN, 1979/2003¹⁶, p. 261-263, grifos do autor)

Bakhtinianamente, pensar em gêneros do discurso é transitar entre a estabilidade e a flexibilidade. O usuário de uma língua interage socialmente por meio de gêneros, em função das condições da esfera social na qual tal usuário está situado. Nesse sentido, Ramos (2014; 2010; 2011; 2007) compartilha dessa visão bakhtiniana para pensar os gêneros do discurso pertencentes ao hipergênero *história em quadrinhos*.

De acordo com Ramos (2014a), a constituição do gênero do discurso não é algo fixo e acabado, pois está sujeito a mudanças e à situação discursiva do momento, podendo até acarretar outro gênero. Desse modo, o gênero discursivo está sujeito a certa instabilidade, porém há necessidade de um equilíbrio necessário para a comunicação existir, pois, segundo o próprio Bakhtin (2003), se tivéssemos que criar a cada enunciado escrito ou oral um gênero novo seria quase impossível a comunicação entre os falantes.

Marcuschi (2008) salienta que, no início, havia uma tendência de aproximar os “enunciados relativamente estáveis”, na definição de Bakhtin, com os olhos voltados ao caráter da estabilidade. Atualmente, a propensão se volta ao “relativamente” da definição, ao aspecto maleável e não rígido dos gêneros numa situação sociocomunicativa. Ramos (2014) também concorda com tal posicionamento para pensar a tira cômica como um gênero discursivo aberto às mudanças iniciadas nos meios sociais. A tira cômica se consagrou nas seções de entretenimento dos jornais impressos, atualmente ela também circula nos blogues, em páginas do *Facebook*, em *sites* etc. (RAMOS, 2014a; 2014b).

De acordo com os Parâmetros Curriculares Nacionais- PCNs (BRASIL, 1998), para que haja uma prática de leitura de gêneros discursivos, é necessária a análise de diferentes textos (orais e escritos), incluindo novos métodos e procedimentos de trabalho, os quais sugerem os gêneros como objeto de ensino e os textos como unidades de análise. Nesse sentido, o uso dos quadrinhos passou a ser reconhecido, dado a sua importância nos próprios PCNs (BRASIL, 1998), para que os alunos tenham domínio de outras linguagens, por exemplo, os textos multimodais. Como aponta Vergueiro e Ramos (2013, p. 40), “De qualquer forma, a inclusão dos quadrinhos no PNBE significa um avanço na maneira como a área de ensino os enxerga. Deixaram de ser leitura subversiva ou superficial para ser oficializada como política de governo.” E mais, “Ter uma noção clara do que se trata cada gênero contribui muito para uma leitura mais aprofundada e crítica dos quadrinhos e ajuda na

¹⁶Esta obra foi publicada originalmente em russo, no ano de 1979. Em 1992, a 1ª edição na Livraria Martins Pontes. Neste trabalho, estamos usando a 4ª edição de 2003 e a 2ª tiragem de 2006.

elaboração de práticas pedagógicas na área da educação” (RAMOS, 2012, p. 16). O texto em quadrinhos é um dos mais lidos pelas crianças e até mesmo pelos adultos. Além disso, tal texto alcança com mais facilidade a atenção dos educandos, desperta a motivação, atraindo, assim, sua atenção.

... na utilização de quadrinhos no ensino, é muito importante que o professor tenha suficiente familiaridade com o meio, conhecendo os principais elementos da sua linguagem e os recursos que ela dispõe para representação do imaginário; domine razoavelmente o processo de evolução histórica dos quadrinhos, seus principais representantes e características como meio de comunicação de massa; esteja a par das especificidades do processo de produção e distribuição de quadrinhos; e, enfim, conheça os diversos produtos em que eles estão disponíveis. (VERGUEIRO, 2012a, p. 29)

A exemplo de Vergueiro (2012b), Ramos (2012) também defende a utilização de quadrinhos no ensino. Para ambos, é importante que o professor conheça a linguagem dos quadrinhos, seu funcionamento na conexão entre duas linguagens, a verbal e a não verbal, tudo isso tendo vista que a construção dos sentidos dos quadrinhos deve levar em conta essa natureza híbrida.

Carvalho (2006) enfatiza o poder dos quadrinhos entre as crianças, os jovens e os adultos em pesquisa realizada na Escola Superior de Administração, *Marketing* e Comunicação (ESAMC), em 2001, feita com 3 mil leitores de quadrinhos de super-herói: 8,1% começaram a ler gibi como parte do processo de alfabetização; 61% preocupam-se com o português das histórias em quadrinhos; 51% leem histórias em quadrinhos em outras línguas; 45,1% leem de uma a cinco revistas em quadrinhos por mês; 26,6% leem seis a dez gibis mensalmente; 5,1% de 10 a 15 revistas; 17,7% leem mais de 15 exemplares mensais; 8,1% não observam a frequência de leitura.

E questiona quanto à relação entre quadrinhos e educação, como ficamos? Afinal, os quadrinhos são inimigos da educação ou podem ser um excelente aliado? Há vários indicativos de que a segunda alternativa é mais viável. ...Em um país onde poucos lêem e a maioria prefere trocar esse hábito pela TV ou *videogame*, um meio que atrai tamanha leitura não deve ser desconsiderado como formador de opinião e cultura e, muito menos, como porta de entrada para outros tipos de literatura e ferramenta potencial para educar. (CARVALHO, 2006, p. 38)

Os dados revelam que a leitura dos quadrinhos, por si só, já favorece o desenvolvimento de práticas de leituras. Isso seria mais produtivo se os quadrinhos também fossem pontos de partida para a reflexão sobre o funcionamento da língua.

Como relata Ramos¹⁷, em texto escrito em 26 de janeiro de 2014, o resultado da pesquisa do governo de São Paulo revela que tiras é a leitura preferida de estudantes. Segundo

¹⁷ Disponível em: <<http://rquadrinhos.blogspot.com.br/2014/01/o-que-o-jovem-gosta-de-ler-e-o-que.html>>. Acesso em: 28 jun. 2014.

a pesquisa, essa opção foi assinalada por 45% dos entrevistados e ficou acima de outros gêneros literários tradicionais do ensino. O levantamento foi feito pela Coordenadoria de Informação e Monitoramento e Avaliação (Cima), órgão ligado à secretaria, que ouviu um milhão de jovens da rede estadual de ensino. Segundo a Cima, foram ouvidos jovens do terceiro, quinto, sétimo e nono anos do ensino fundamental e adolescentes do terceiro ano do ensino médio.

Antes da pesquisa citada por Ramos (2014), Carvalho aponta (2006, p. 38), “... pesquisas ainda mais amplas e esclarecedoras feitas pela (CNTE) Confederação Nacional dos Trabalhadores em Educação em dez estados do Brasil, em 2001, comprovarem que os alunos que leem gibis têm melhor desempenho escolar do que aqueles que usam apenas o livro didático”. Tamanha é a popularidade das histórias em quadrinhos que ainda hoje as tiragens são astronômicas, mesmo com o advento da internet e outros meios tecnológicos de diversão, como *videogame*, *Facebook*, celular etc.

Sem dúvida, os quadrinhos representam hoje, no mundo inteiro, um meio de comunicação de massa de grande penetração popular. Nos quatro cantos do planeta, as publicações do gênero circulam com uma enorme variedade de títulos e tiragens de milhares ou, às vezes, até mesmo milhões de exemplares, avidamente adquiridos e consumidos por um público fiel, sempre ansioso por novidades (VERGUEIRO, 2012a, p. 7).

Pelo fato de o nosso estudo corresponder especificamente às tiras cômicas, julgamos necessária uma breve explicitação das semelhanças e diferenças entre os gêneros quadrinísticos: histórias em quadrinhos, charge, cartum e tira livre.

2.1.2 História em Quadrinhos

As histórias em quadrinhos necessitam que o leitor utilize suas habilidades interpretativas, tanto visuais quanto verbais, pois elas são combinações entre o narrador, os desenhos e os diálogos dos personagens, um não sobrevive sem o outro. Além disso, as histórias em quadrinhos possuem aspectos estruturais, como: balões, cores, letras, onomatopeias, expressões fisionômicas, falas associadas à expressão facial dos personagens etc.

Para Santos e Vergueiro (2012), as histórias em quadrinhos, no processo de aprendizado, têm gerado novos desafios aos professores e trazido à tona a necessidade de se compreender melhor a linguagem e seus recursos.

[...] os quadrinhos publicados em revistas, álbuns ou livros ocupam um espaço maior (de uma a centenas de páginas) e apresentam uma narrativa mais complexa. A leitura de uma página de quadrinhos também é um

exercício de percepção mais apurada — embora boa parte das histórias apresente uma estrutura mais tradicional, em que um quadrinho segue o outro horizontalmente e de cima para baixo — há histórias que são diagramadas de maneira diferente, forçando o leitor a descobrir a sequência certa de imagens e textos.(SANTOS; VERGUEIRO, 2012,p. 85)

De acordo com os autores, é fundamental a compreensão da linguagem dos quadrinhos para aplicação do hipergênero *história em quadrinhos* em sala de aula pelos professores. Além de considerar que as histórias em quadrinhos feitas em revistas ou em gibis, como é conhecida no Brasil, constituem histórias narradas em um espaço maior, o leitor deve ler os quadrinhos menores, ou seja, as vinhetas, sem perder de vista o conjunto do todo da página. O leitor deve considerar ainda todos os elementos que influenciam na leitura, para facilitar a compreensão, como: perspectiva, cores, claro/escuro, tonalidades de sombra e massa, etc., tudo isso influencia na compreensão da história narrada e desenhada, a história em quadrinhos.

Segundo Iannone e Iannone (1996), as histórias em quadrinhos têm como características principais: o predomínio do caráter humorístico; a narrativa é moderada, com a presença de frases curtas; as palavras, expressões ou construções remetem a uma infinidade de significados, com poucos personagens, os quais são caracterizados. O uso de figuras de linguagem como a metonímia , a metáfora e também o emprego de símbolos icônicos são consagrados para exprimir sentimentos, ações ou emoções nas histórias em quadrinhos.

2.1.3 Charge

De acordo com Nicolau (2010), o humor da charge está ligado aos acontecimentos divulgados nos noticiários televisivos e na mídia em geral.

Ilustração, geralmente, de um único quadro, a charge é uma crítica político-social através da qual o chargista expressa graficamente, com humor e ironia, seu ponto de vista sobre determinadas situações cotidianas. Expressão proveniente do francês *charger*, que quer dizer carga, exagero ou ataque violento, tradicionalmente os desenhos caricaturais e satíricos, sempre teve significativa repercussão, às vezes mais que os editoriais ou artigos. Para elaborar a charge do dia, é comum ao chargista a leitura das notícias e informações que chegam à redação. Sua ideia é pautada pelos fatos e eventos caricaturizados por um ponto de vista inusitado. (NICOLAU, 2010, p. 6)

As charges são construídas com uma certa carga de exagero por parte do chargista ou proprietário do jornal ou da revista que ele representa. Esse ponto de vista inusitado advém de uma crítica social que leva em conta fatos atuais, resultando em efeitos de humor irônicos, exagerados ou ácidos. No Brasil, a charge é um gênero muito comum e apreciado. Ela poderia ser definida como um texto híbrido, que alia desenho com uma crítica social exagerada.

“A *charge* é um texto de humor que aborda algum fato ou tema ligado ao noticiário. De certa forma, ela recria o fato de forma ficcional, estabelecendo com a notícia uma relação intertextual.” (RAMOS, 2012, p. 21) No Brasil, o gênero é bem comum nos jornais; por isso os políticos já estão habituados a serem fontes de inspiração. Para haver compreensão de uma charge, é necessário ter conhecimento político, ou seja, estarmos constantemente atualizados com as notícias jornalísticas, sobretudo, as políticas, referentes à época em que ela foi produzida. Mesmo que o chargista opte por usar um desenho caricato de um político para efetuar sua crítica, ainda assim, há a necessidade do leitor ter conhecimento sobre o assunto da charge para haver compreensão.

Figura 1 — Charge intitulada *Cunha jogando dados. Mas, quem é o Cunha?*



Fonte: charge publicada no dia 03 jul. 2015 no *Facebook* do quadrinista Orlandeli, disponível em: <<https://www.facebook.com/UltimaQuimera?fref=photo>>. Acesso em: 11 jul. 2015.

Nessa charge produzida por Orlandeli (Figura 1), observamos seu claro vínculo com a realidade. Por isso, a compreensão da crítica social, por meio do humor, depende da sintonia do leitor com o entorno de sua realidade atual. Assim sendo, precisamos constextualizar tal charge: o presidente da Câmara dos Deputados, Eduardo Cunha (PMDB-RJ), rebateu os parlamentares que o acusaram de conduzir um golpe ao colocar em votação uma segunda proposta de redução da maioria penal, que acabou sendo aprovada pela Casa na madrugada de 02 de julho de 2015, apenas 24 horas após o primeiro texto sobre o tema ter sido rejeitado. A mídia julgou a atitude do deputado como uma manobra.

A atitude agressiva contra o governo e uma série de manobras para impor seus desejos faz do presidente da Câmara dos Deputados, Eduardo Cunha (PMDB-RJ), uma figura controversa, odiado por muitos e herói para outros. O segundo *round* da votação da proposta de redução da maioria penal, na madrugada dessa quinta-feira (2), despertou a ira dos deputados derrotados, pela forma como a sessão foi conduzida, mas, para decanos do Legislativo, Cunha jogou muito bem as regras do jogo e mostrou domínio do regimento interno da Casa. “Ele (Eduardo Cunha) tem poder como presidente da Câmara. Mas há exagero dos que perdem. Os que ganham acham que ele está certo. Os que perdem dizem que ele é um ditador”, afirma o deputado Miro Teixeira (PROS-RJ), do alto de sua experiência na Câmara Federal, onde está desde 1971.¹⁸

A relação intertextual entre a questão posta e narrada na charge e a realidade é evidente. Os dados lançados e a busca pelo cinco fazem referência à insistência, ou manobra como é colocada na notícia citada, do deputado em ter o projeto de lei aprovado. Sem o conhecimento desse fato de ordem da política nacional brasileira, ficaria difícil para o leitor compreender a crítica em relação a um interesse muito mais individual do que coletivo, sobretudo, quando a figura pública e caricata fica feliz no instante em que obtém o tal cinco no jogo de dados.

Segundo Romualdo (2000), o chargista recria a notícia de forma ficcional, instituindo com um fato de determinada época ou acontecimento uma relação de intertextualidade. Em outro contexto, talvez, a leitura da charge em questão não suscite humor ou nenhum sentido ao leitor, porque, “... vinculando a charge com a data e, daí, com seu conhecimento de mundo, o leitor estabelece as relações intertextuais e chega ao humor do texto. Por esse motivo afirmamos que a data é responsável por frames”. (ROMUALDO, 2000, p. 181) O momento em que a charge foi produzida é uma pista para que o leitor estabeleça relações com a realidade em jogo no texto chárstico.

O assunto da charge pode manter uma relação com as notícias publicadas de forma verbal, visual (no caso das fotografias) ou verbo-visual. As charges são oriundas de contextos sociais, bem como as categorias de tempo e espaço são essenciais para sua construção e compreensão. Por isso, tais elementos devem ser considerados importantes no ato de leitura de charges.

¹⁸Notícia publicada em 03 jul. 2015 no jornal *on line*, *Jornal: UAIEM.com.br*. Disponível em: <http://www.em.com.br/app/noticia/politica/2015/07/03/interna_politica,664616/o-todo-poderoso-cunha.shtml>. Acesso em: 11 jul. 2015.

Figura 2 — Charge intitulado *Tá acabaaaando...*, produzida por Orlandeli em 2014, ano em que a Copa do Mundo foi sediada no Brasil



Fonte: charge publicada no dia 20 mar. 2014, no blogue do quadrinista Orlandeli, disponível em: <<http://www.orlandeli.com.br/principalw.htm>>. Acesso em: 22 jun. 2014.

A charge (Figura 2) em questão também produzida por Orlandeli, dificilmente seria entendida por um leitor de outro país, a não ser que acompanhasse as denúncias dos desvios de verbas destinadas à construção dos estádios para a Copa do Mundo da FIFA (Fédération Internationale de Football Association), sediada pelo Brasil, em 2014. De acordo com a notícia retirada do *site*¹⁹ da revista *Veja*,

O Estádio Nacional de Brasília sediará em junho a abertura da Copa das Confederações, torneio organizado pela Fifa que serve de aperitivo para a Copa do Mundo de 2014. Localizado no centro da capital federal, o Tribunal de Contas do Distrito Federal, um órgão tradicionalmente benevolente com os poderosos locais. Ao analisar a execução da obra, a corte identificou superfaturamento, duplicidade de serviços executados e pagamentos antecipados, irregularidades que já provocaram um prejuízo de pelo menos 72 milhões de reais aos cofres públicos. Constatou-se, por exemplo, que o projeto executivo da cobertura do estádio foi feito pelas mesmas empresas que participaram da elaboração do projeto básico e do fornecimento da própria cobertura. (HUGO MARQUES, publicada em 18 mar. 2013)

Segundo jornalista da revista *Veja*, o Estádio Nacional de Brasília, que é localizado no centro da capital federal, com todos os poderosos locais e nacionais ao lado, também foi identificado com um superfaturamento, duplicidade de serviços, pagamentos antecipados, irregularidades que provocaram prejuízos enormes aos cofres públicos. Podemos dizer que notícias como essas espalharam-se por vários jornais, revistas e meios de comunicação.

Para Romualdo (2000, p. 21), a charge funciona “... como um texto visual humorístico que critica uma personagem, fato ou acontecimento político específico”. Por esse

¹⁹Notícia publicada na edição impressa e virtual da revista *Veja*, em 18 mar. 2013, disponível em: <<http://veja.abril.com.br/blog/ricardo-setti/tag/superfaturamento>>. Acesso em: 25 jun. 2015.

motivo, seu fundo crítico e seu humor rapidamente são deflagrados devido às transformações no contexto social. Isso provoca, às vezes, a não compreensão da intencionalidade de uma charge antiga, porque procura “... focalizar uma realidade específica, e prender mais ao momento, tendo, portanto, uma limitação temporal” (ROMUALDO, 2000, p. 21).

Diante desse fato, podemos afirmar que a especificidade da charge é questionar, posicionar-se diante de um evento ou fato social (geralmente da esfera política), com uma “pitada” de humor crítico. Além disso, a leitura de uma charge exige do leitor o conhecimento prévio necessário do acontecimento de que a charge menciona, como um pré requisito para a produção de sentidos que possibilitem a compreensão da crítica humorística tramada pelo cartunista.

Portanto, a charge (Figura 2) em discussão marcada com as palavra-chaves: *copa, desvio, dinheiro, fuleco, futebol, mundial* — contempla uma crítica humorística dos políticos brasileiros que estão aproveitando o momento da Copa do Mundo - FIFA no Brasil, para desviar dinheiro público das construções dos estádios para contas pessoais. O leitor, para compreender a charge, deve acompanhar as notícias vinculadas sobre a Copa do Mundo de 2014, no Brasil, reconhecendo a mascote do evento esportivo e o desenho da bola usada na época, nos jogos. Tanto o mascote quanto a bola contextualizam o leitor em relação ao tempo e espaço.

2.1.4 Cartum

O cartum é um desenho humorístico, acompanhado ou não de legenda. De caráter extremamente crítico, retrata uma forma bastante sintetizada, algo que envolve o dia a dia de uma sociedade. Para Ramos (2012, p. 23), “Não estar vinculado a um fato do noticiário é a principal diferença entre charge e o *cartum*. No mais são muito parecidos”. O humor do cartum é produzido a partir de situações corriqueiras.

Para Nicolau (2010), o cartum retrata temas mais universais, por exemplo, problemas relacionados aos valores e às atitudes dos seres humanos, diante de determinadas situações no cotidiano. A abordagem dos temas tratados pelos cartuns ultrapassa o seu tempo; ele pode ser lido em uma época mais distante do seu contexto de produção, visto que sua construção realiza críticas de teor mais genérico. Segundo Carvalho (2006, p. 16), “... o *cartum* também é marcado por uma certa atemporalidade, ou seja, não está atrelado à época em que foi produzido. E, por fim geralmente constitui-se de um só desenho, ou uma imagem cômica e

universal”. Para Romualdo (2000), cartum significa “... todo desenho humorístico no qual o autor realiza a crítica de costumes”. (ROMUALDO, 2000, p. 21)

A seguir, apresentamos um cartum intitulado *Prancha* (Figura 3), que Orlandeli produziu e publicou em uma de suas páginas.

Figura 3 — *Prancha*, um cartum produzido por Orlandeli, em 27 de novembro de 2013



Fonte: disponível em <<http://www.orlandeli.com.br/principalw.htm>>. Acesso em: 22 jun. 2014.

Nesse cartum, não observamos um vínculo a um tempo e a um lugar específico, como ocorre na charge. A aproximação entre a prancha do surfista e a tábua de passar roupas da mulher ilustra dois instrumentos de trabalho, o primeiro ligado à praia e ao lazer, enquanto o segundo ao lar e ao trabalho doméstico. A universalidade e a atemporalidade são duas características fundantes desse gênero. Além disso, considerando as palavras-chave elencadas pelo quadrinista, podemos observar um certo direcionamento para a construção dos sentidos: *desigualdade* (existente ainda hoje entre os homens e as mulheres), *ferro* (usado pelas mulheres para passar roupas), *machismo* (homens que se acham superiores perante as mulheres), *passar e roupa* (tábua de passar roupas; mulher leva tal objeto sobre a cabeça e constitui uma passadeira de roupas), *prancha e surf* (tábua de *surf* carregada pelo homem, sugerindo que ele possui mais tempo para o lazer do que a mulher, destinada aos afazeres domésticos, na maioria das vezes). O conhecimento universal do cartum pode provocar outras possibilidades de leitura da realidade vivida pelos leitores.

Comparando os gêneros discursivos *charge* e *cartum*, com base nas ideias dos autores: Romualdo (2000), Carvalho (2006), Nicolau (2010) e Ramos (2012) para fazer esta síntese, podemos observar que:

- charge é um estilo de ilustração que tem por finalidade satirizar, por meio de uma caricatura, algum acontecimento atual. O cartum é um estilo de ilustração que satiriza por meio de um desenho, porém o assunto é universal, de conhecimento de todos;
- tanto a charge como o cartum são apresentados em uma única vinheta, porém já há casos com duas vinhetas;
- tanto na charge como no cartum, as imagens se aliam à linguagem verbal para enriquecer o entendimento;
- os exageros são responsáveis por exaltar o caráter cômico tanto das charges como dos cartuns, provocando riso, dos leitores;
- algo inesperado é um fator muito usado nas charges e nos cartuns para provocar o efeito de comicidade.

Além da história em quadrinhos, da charge e do cartum, também precisamos entender o funcionamento da tira cômica, outro gênero discursivo do mundo das histórias em quadrinhos (o hipergênero).

2.1.5 A Tira Cômica

As tiras cômicas se consagraram em jornais impressos e ainda continuam sendo um gênero discursivo de viés humorístico bastante comum nesses jornais, hoje em dia. Porém também são encontradas em revistas, em páginas pessoais (*Facebook*), blogues etc. Segundo Ramos (2014, p. 39), as tiras e outros gêneros pertencentes ao hipergênero (*história em quadrinhos*) “... compartilham a tendência de serem textos com sequências narrativas, que mesclam elementos verbais escritos e visuais e que se valem de uma linguagem com códigos próprios, a dos quadrinhos”. Além disso, Ramos (RAMOS, 2007; 2011) estabelece aproximações entre as tiras cômicas e as piadas, por exemplo, ambos os gêneros discursivos apresentam um desfecho inesperado que gera o humor.

Ramos (2014; 2011) enumera um conjunto de características das tiras cômicas:

- apresentam formato fixo e padronizado;
- a tendência é que o formato seja horizontal, de um (mais comum) ou dois andares; em revistas em quadrinhos, pode aparecer também na vertical; nas mídias, há casos de alargamento no tamanho;

- tendência é de uso de poucos quadrinhos, dada a limitação do formato (o que constitui narrativas curtas);
- a tendência é de uso de imagens desenhadas; há registros de casos que utilizam fotografias, embora raros;
- em jornais, é comum aparecer na parte de cima da tira o título e o nome do autor; em coletâneas feitas em livros em sites e blogs, essas informações são suprimidas das tiras porque aparecem em geral na capa da obra ou nos títulos das páginas virtuais;
- os personagens podem ser fixos ou não;
- há predomínio da sequência narrativa, com uso de diálogos;
- o assunto abordado é humorístico;
- há tendência de criação um desfecho inesperado, como se fosse uma piada;
- a narrativa pode ter continuidade temática em outras tiras. (RAMOS, 2014, p. 40-41)

A tira cômica é uma narrativa curta, que necessita condensar a história devido à falta de disponibilidade de espaço nos jornais ou nas revistas. O espaço, entretanto, não constitui um limitador do desenvolvimento da narrativa, pelo contrário, há vários casos de alargamento. O cartunista desenha o cenário e os personagens de forma que facilite a compreensão da leitura. O visual deve interagir com o verbal com devida consonância. Na última vinheta ou no último quadrinho da tira cômica, há algo de inesperado no desfecho da história, ponto em que o efeito de humor se efetiva e um dos principais recursos utilizados pelos cartunistas. A crítica, muitas vezes, fica implícita na tira cômica.

Em termos formais, segundo H. Magalhães (2006), as tiras cômicas são pequenas histórias em quadrinhos,

... em geral compostas por três ou quatro quadrinhos no horizontal; eventualmente elas podem aparecer no sentido vertical. A história tem uma sequência, uma lógica narrativa e um desenvolvimento que leva a um desfecho quase sempre surpreendente ou inesperado. Embora a tira seja uma história contada em alguns quadrinhos, por vezes encontramos tiras com um só quadro, numa aproximação com a expressão gráfica do cartum e da charge. (H. MAGALHÃES²⁰, 2006, p. 20)

A expressão *tira cômica*, segundo Iannone e Iannone (1994), surgiu nos países de língua inglesa. O termo *comic strip* equivale à tira cômica ou, simplesmente, tira. Trata-se de uma sequência de imagens, marcadas por uma série de quadros dispostos horizontalmente, normalmente de número inferior a quatro; emprega a linguagem verbal e não verbal. Os quadros são aproveitados para separar as vinhetas, podendo ser irregulares ou interrompidos se a cena for imaginária ou significar algum fato ocorrido em outro lugar. Incluso a cada quadro, localizam-se os cenários, os personagens, os balões e os letreiros ou legendas. Segundo os autores, exibem-se um ou mais personagens principais e os coadjuvantes, ambos com os estereótipos bem assinalados.

²⁰ H. Magalhães refere-se à obra *Humor em pílulas* (2006); enquanto G. Magalhães, à obra *Aprendendo com humor* (1996).

Assim, por meio dos traços, das expressões, dos personagens e de uma linguagem subentendida, o leitor conclui indícios da história que, talvez, não apareçam no texto. Com o gênero discursivo *tira cômica*, também podemos realizar uma leitura entrelinhas, uma leitura implícita. Segundo Nicolau (2010, p. 24), “... ela traz humor, trata com ironia, satiriza e provoca reflexões, tanto as trivialidades do dia-a-dia quanto as questões mais sérias do país e do mundo. Sua intenção de entreter traz implícito o questionamento, a denúncia e mesmo a autocrítica”. Os leitores estão cada vez mais sentindo necessidade de encontrar nas tiras cômicas respostas a seus anseios, suas dúvidas; enfim, as tiras cômicas, atualmente, se não tiverem questinamentos, denúncias, etc., algo que exija reflexão, dificilmente terá leitores assíduos.

G. Magalhães (1996, p. 144) afirma que a tira cômica é uma excelente forma de expressão para o autor “... colocar suas vivências, experiências e problemas da vida cotidiana. Com economia de espaço e tempo, o humorista gráfico consegue captar a atenção do leitor muitas vezes a partir de uma proposta mordaz, irônica e com pluralidade de sentido.” Ao lado da combinação entre temáticas humanas cotidianas, humor e sentidos, podemos acrescentar a ação através de um determinado ângulo de visão. Segundo Iannone e Iannone (1994, p. 66): “...ao escolher certo ângulo para dispor os personagens, o desenhista procura produzir efeitos ou movimentos em sua história, e dificilmente, os leitores percebem esses “truques” (na verdade, recursos) do autor.”

As tiras cômicas são um veículo que narram, definem e apresentam uma série de sequências. O cartunista deve, então, preparar o cenário e os personagens em uma certa harmonia para que o leitor compreenda a história. Como ressalta Ramos (2011), as tiras (*strips*) teriam recebido vários rótulos, *kid-strips* (crianças protagonistas), *girl-strips* (personagens femininas), *family-strips* (vida familiar), *funny-animals* (animais como seres humanos) e *comics-strips* (tiras cômicas). Embora a tira cômica seja a mais divulgada, existe mais de um gênero de tiras: as tiras cômicas, as tiras cômicas seriadas, e as tiras livres. Segundo Ramos (2012), as tiras seriadas são chamadas também de tiras de aventura; narram histórias de ação, com ou sem humor; cada dia traz um capítulo novo, interligado a uma trama maior e, posteriormente, são reunidas em forma de revistas. Um exemplo é a série norte-americana *Dick Tracy* de 1952. A tira cômica seriada, segundo o mesmo autor, também fica na fronteira entre a tira cômica e a tira seriada, é um texto que utiliza o desfecho inesperado da narrativa, levando-nos ao efeito do humor. No entanto a história é contada em capítulos. O assunto pode até ser ligado ao humor, por exemplo, o personagem *Popeye*, mas não se trata de uma tira cômica simplesmente.

Vergueiro (2012) esclarece que, a partir do final da década de 1970, com a redução de espaço nos jornais, acarretou a diminuição de tiras de aventuras as tiras seriadas, pois os autores não conseguiam construir o clímax da narrativa. Vergueiro (2012) acrescenta que, normalmente, os títulos das tiras estão relacionados com um personagem de destaque ou um conjunto deles.

Este título normalmente aparece no alto da tira, à esquerda, sendo a primeira coisa a chamar a atenção do leitor, acompanhando o sentido normal de leitura. Após a publicação em jornais, muitas tiras de quadrinhos, devido a sua popularidade junto aos leitores, são reunidas em álbuns, publicados regularmente. (VERGUEIRO, 2012, p. 46)

Quanto à publicação das tiras em forma de revista, o popular gibi, muitas vezes, os cartunitas têm que fazer algumas readaptações dessas tiras, para que não apresentem repetições desnecessárias de fala dos personagens ou mesmo da narrativa. Com isso, removem-se das tiras o título e o nome do cartunista, dados que fazem parte da capa do álbum. Além disso, os editores ou o próprio autor atualizam os desenhos mais antigos, reagrupam as vinhetas de acordo com o assunto e rediagramam-nas para publicação em revistas. Todas essas questões visam possibilitar uma melhor compreensão do leitor. No entanto, segundo Ramos (2011, p. 101 “... não deixam, por causa disso, de constituírem o gênero tira cômica aos olhos do autor, do leitor, e do editor da obra. Na prática, as tiras cômicas podem ser apresentadas de diferentes maneiras ao leitor. A começar pelo formato.”

Com o advento da plataforma *web*²¹ como meio de veiculação de conteúdo, os cartunistas foram obrigados a aprender a linguagem de programação, *softwares* de criação, manipulação e edição de imagens. Como consequência dessa nova aprendizagem, os quadrinhos foram aparecendo em ambientes virtuais. Pessoa (2014) comenta que diversos autores optaram por desenvolver sua obra no ambiente *web* “... e publicar coletâneas do trabalho em mídia impressa. Um dos principais quadrinistas que mantém a carreira no ambiente *web* é André Dahmer com a tira *Malvados* e que comercializa todo o seu trabalho através de loja virtual e contato via internet.” (PESSOA, 2014, p. 54) Muitos cartunistas escolheram essa forma de manifestação artística, para que as pessoas pudessem questionar a

²¹Conhece-se por página web qualquer documento que faça parte de um sítio web e que costuma conter ligações (igualmente chamadas hiperligações ou *links*) para facilitar a navegação entre os conteúdos, são desenvolvidas com linguagens de marcação como o HTML, as quais podem ser interpretadas, também, podem apresentar informação em diferentes formatos (texto, imagens, sons, vídeos, animações), estar associadas os dados de estilo ou conter aplicações interativas. **Leia mais:** Conceito de página web - O que é, Definição e Significado Disponível em: <<http://conceito.de/pagina-web#ixzz4A4uIK74w>>. Acesso em: 29/05/16.

respeito das leis que governam essa arte. Com isso, também vêm proporcionando o surgimento de novos cartunistas e a autonomia dos artistas em relação às editoras.

Orlandeli, o cartunista que escolhemos para este trabalho, também publica suas tiras cômicas em ambiente *web*, em páginas e blogue próprios: *Última Quimera*, assim como no *Facebook*. Conforme Pessoa (2014, p. 69), “... isso é algo inédito e que as novas gerações de autores estão tendo acesso”.

Antes de partirmos para a análise acerca do tema proposto. Ainda se faz necessário entendermos a *tira livre*, um outro gênero que ganhou força no Brasil, na primeira década deste século. Segundo Ramos (2011, p. 96), tal gênero discursivo ainda em construção e consolidação. “... foi bastante influenciado por trabalhos de Laerte Coutinho na série *Piratas do Tietê*, publicados na *Folha de São Paulo*”. A tira livre, como o próprio nome já denomina, tem uma liberdade temática e uma experimentação gráfica antes nunca imaginado, o que justifica a próxima subseção.

2.1.6 A Tira Livre

Ramos (2009), a respeito do regulamento do *35º Salão Internacional de Humor de Piracicaba*²² de 2008, comenta que a tira selecionada do cartunista Orlandeli não havia sido construída de acordo com o formato das tiras tradicionais.

A tira de Walmir Américo Orlandeli apresenta um formato maior que o tradicionalmente lido diariamente nos jornais brasileiros. Seguindo à risca a definição lida nas regras do salão de humor. Duas inferências podem ser feitas a partir dessa exposição: ou o júri de premiação não seguiu à risca o regulamento ou os selecionadores já trabalham com outra concepção do que seja uma tira cômica. Entendemos ser o segundo caso. (RAMOS, 2009, p. 2)

Ramos (2009, p. 2) levanta o seguinte questionamento: “... Seguindo à risca a definição lida nas regras do salão de humor, como se justificaria, então, o caso do primeiro colocado na categoria tiras?”

²² O *Salão Internacional de Humor de Piracicaba* teve início oficialmente em 1974.

Figura 4²³— Um dos trabalhos de Orlandeli selecionados na categoria *tiras* no 35º *Salão Internacional de Humor de Piracicaba* de 2008. (tira 1 no *corpus*²⁴)



Fonte: disponível em <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-1864-1.pdf>>. Acesso em: 09 de jul. 2014. No *corpus* construído para este trabalho, a tira em questão é a número 1.

De acordo com a visão do jornalista e pesquisador de quadrinhos Ramos (2009), os selecionadores realmente já trabalhavam com outra concepção do que seria uma tira cômica. Nesse sentido, haveria uma explicação para a seleção da tira cômica em questão (Figura 4), por ser justamente diferenciada, apresentando uma história mais longa, com enquadramentos criativos tanto no formato quanto no tamanho, fugindo do tradicional de três ou quatro vinhetas, com bastante narração em *off* e com traços detalhistas. Por fim, observamos uma “pitada” de humor ácido.

Segundo Ramos (2009, p. 2), nas regras do regulamento do 35º *Salão Internacional de Humor de Piracicaba de 2008*, constava que os organizadores entendiam por “tira”: “arte gráfica em sequência, com enredo que se fecha em um formato padrão, usualmente publicado em colunas de jornais”.

A despeito desse impasse, em blogue²⁵ (ORLANDELI, 12 jun. 2009), o cartunista fez este comentário:

²³Todas as tiras cômicas pertencentes ao *corpus* (Anexos A e B) não situadas no terceiro capítulo, em que são verificadas as relações entre a construção do humor e as conjunções *mas* e *e*, são tratadas como figuras.

²⁴ Quando a tira cômica em análise pertencer ao *corpus* (Anexos A e B), a numeração, nesse *corpus*, é mencionada. No desenvolvimento do trabalho, a numeração é feita, porém, de acordo com a sequência de seu aparecimento.

²⁵ Disponível em: <http://blogdoorlandeli.zip.net/arch2009-05-10_2009-05-16.html>. Acesso em: 02 set. 2015.

Tira ou HQ??

O colega Paulo Ramos, jornalista, professor e administrador do excelente Blog dos Quadrinhos, mandou a seguinte questão sobre a tira "(Sic)":

"Lendo esta história de "Sic.", fico me questionando se se trata mesmo de uma tira em formato maior. Está mais para uma história em quadrinhos tradicional, com final humorístico. Como você a enxerga, Orlandeli? Abração". (Paulo Ramos)

Como achei o comentário pertinente resolvi fazer uma postagem sobre o assunto. A "(Sic)" tem um estilo narrativo muito característico do usado em histórias em quadrinhos mais longas. Muito diferente do que se costuma ver na linguagem convencional de tiras. Mesmo no caso de tiras duplas, que é o principal formato da série. A proposta de trabalhar com um formato maior foi de justamente explorar mais os recursos narrativos tanto gráficos como de texto. Dos títulos que conheço a que se aproxima mais é o "Quase nada" publicado na Folha de São Paulo pelos gêmeos Fábio Moon e Gabriel Bá.

Creio que, tanto no meu caso como no dos gêmeos, houve a adaptação da narrativa dos quadrinhos para o formato das tiras.

Se entendermos como principal característica da tira o seu pequeno formato e poder de síntese, então creio que se enquadra sim na categoria. Independente de como é essa narrativa.

Mas fica a pergunta para os leitores do blog.

E vocês, o que acham?

Escrito por Orlandeli às 09h25. Dia: 12/05/2009.

Tanto Ramos (2009) quanto Orlandeli (2009) concordam em relação ao formato pequeno da tira cômica, com um poder de síntese narrativa. No entanto, no tamanho e formato, eles se contrapõem.

A maioria das tiras atualmente prima pelo humor e pela crítica. A tira cômica é a mais conhecida no Brasil, pois ela traz um final humorístico; já o formato e o tamanho das tiras cômicas nem sempre seguem o padrão.

... o formato é tão presente na composição da tira que foi incorporado ao nome do gênero. A mais conhecida e publicada é a *tira cômica*, também chamada por uma série de outros nomes, como tira de quadrinhos. Por ser a mais difundida, muitas vezes é vista como sinônimo de *tira*. A tira cômica é a que predomina nos jornais brasileiros — e também da maioria dos países. A temática atrelada ao humor é uma das principais características do gênero tira cômica. Mas há outras: trata-se de um texto curto (dada a restrição do formato retangular, que é fixo), construído em um ou mais quadrinhos, com presença de personagens fixos ou não, que cria uma narrativa com desfecho inesperado no final. (RAMOS, 2012, p. 24)

Ramos (2010) comenta em seu blogue²⁶: "... que as tiras livres rompem a tradição e ganham força nos quadrinhos, no âmbito nacional" e que "... com (SIC), Orlandeli se soma ao grupo de autores brasileiros que tem reinterpretado a tira e dado a ela uma nova cara, diferente de como vinha sendo feita até então". Aponta em (SIC) atributos mais do que suficientes para ser levada à próxima etapa do salão de humor.

²⁶ Disponível em: <http://blogdosquadrinhos.blog.uol.com.br/arch2010-09-01_2010-09-30.html>. Acesso em: 15 abr. 2015.

Havia algo de inovador no trabalho. As histórias pareciam fazer pequenas crônicas bem-humoradas sobre diferentes temas, de relacionamentos a voyerismo. Cada uma trazia um personagem diferente, construído quadrinho a quadrinho durante a leitura. Ajudava o formato, maior, equivalente ao de duas tiras. O final, inesperado, garantia a tradicional piada, comum às tiras cômicas — como as de Grump, personagem mais famoso do desenhista.

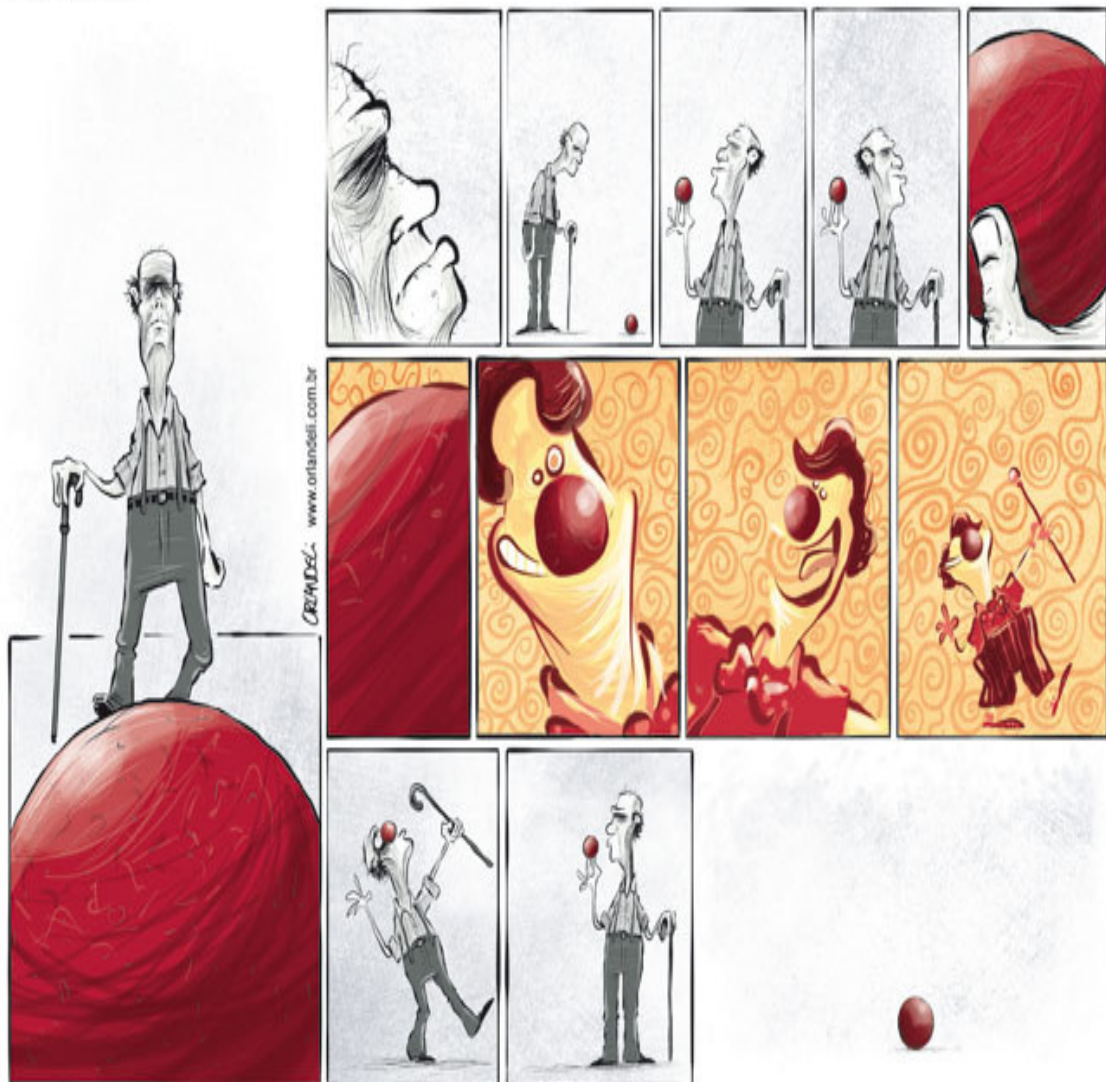
Não era uma impressão exclusivamente minha que aquelas duas páginas, com um par de tiras cada uma, tinham um quê diferenciado. O júri, uma semana depois, escolheu a tira como a melhor do salão daquele ano.

(RAMOS, 2010²⁷, p. 5)

Ramos (2012) chama de *tiras livres* aquelas tiras ausentes de desfecho cômico e, por isso, distintas do estilo convencional. Analisando os trabalhos de Laerte, quadrinista que, no entender do autor, é o gerador do processo de mudança nas tiras brasileiras, observou que, em 2005, Laerte mudou radicalmente o modo que produzia suas tiras. “Ele abandonou de vez os personagens fixos, deixou de lado a tradicional construção da piada no final da história. No lugar, criou algo novo, uma tira sem amarras, sem padrão estabelecido, pautada pela liberdade, tanto no tema quanto no estilo”. (RAMOS, 2014, p. 9). Nas tiras produzidas por Laerte, não havia mais a presença de personagens fixos; os personagens eram criados somente para aquela determinada tira. Combinavam-se diversidade temática e ausência de humor, uma aproximação com as crônicas diárias, transitando entre o literário e o jornalístico. “São produções que parece já terem encontrado estabilidade em seus enunciados. As regularidades, mesmo que marcadas por irregularidades temáticas e gráficas, seriam elementos identificáveis por outros quadrinistas, o que só reforça a premissa de que se trate de um gênero próprio e autônomo”. (RAMOS, 2014, p. 69)

²⁷ Trata-se de um trecho do prefácio para uma antologia da série (*SIC*), publicada em 2010 por Orlandeli. Tal texto também foi publicado no blogue mantido por Paulo Ramos (disponível em: <http://blogdosquadrinhos.blog.uol.com.br/arch2010-09-01_2010-09-30.html>. Acesso em: 15 abr. 2015)

Figura 5 — No blogue, a tira é intitulada como *Hoje tem marmelada*, publicada em 23 nov. 2009.
(SIC) - Orlandeli



Fonte: disponível em <<http://www.orlandeli.com.br/principalw.htm>>. Acesso em: 15 abr. 2015. (Não faz parte do corpus deste trabalho).

Dessa forma, vários desenhistas começaram a seguir o exemplo de Laerte. A liberdade temática e a visual parecem ser o ponto agregador entre os cartunistas que fazem tiras livres, tais como: Gabriel Bá e Fábio Moon, Rafael Sica, Orlandeli, Lourenço Mutarelli e Marcello Quintanilha. Sem dúvida, a internet possui ainda outros cartunistas a serem despontados.

Outra experiência que circulou pelas páginas virtuais foi *(SIC)*, série criada por Walmir Orlandeli. As histórias foram premiadas em 2008 no Salão Internacional de Humor de Piracicaba na categoria tiras – foram as melhores daquele ano, segundo o júri. As histórias deram início a outras e todas passaram a circular pelo blog do autor, rebatizado anos depois de *Última Quimera*.

(SIC) alterna tiras cômicas com outras, mais introspectivas, que procuram registrar momentos do cotidiano na forma de narrativas, tal qual a crônica. Uma das marcas é a de ser produzida num formato maior, equivalente ao de duas tiras. (RAMOS, 2014, p. 64)

Na (Figura 5), trazemos o mesmo exemplo citado por Ramos (2014, p. 64) para discutirmos alguns aspectos da tira livre. Nela, Orlandeli narra momentos do cotidiano, como se fosse uma crônica. No caso, na primeira vinheta, um senhor com uma bengala, caminhando pela rua, vê no chão um nariz vermelho de palhaço. Na segunda vinheta, aparece o rosto olhando para cima, pensativo. Na terceira vinheta, aparece o corpo todo olhando o nariz, ainda pensativo. Na quarta e quinta vinhetas, o senhor aparece com o nariz na mão, meia cintura; olha de um lado, olha de outro. Na sexta e sétima vinhetas, aparece a mão e o nariz, depois somente o nariz, ocupando quase toda a vinheta, em vermelho. Na oitava vinheta, inicia-se o clímax da ação, a transformação em palhaço, o sorriso no rosto, vinheta colorida. Na nona e décima, ele aparece vestido de palhaço, dançando e brincando, vinheta colorida. Na décima primeira, começa a volta à realidade. A vinheta não é mais colorida e não está mais vestido de palhaço, tendo somente o nariz no rosto. Na décima segunda vinheta, o nariz está em sua mão. Ele, nesse momento, volta ser o que era antes, um senhor triste de bengala. Na décima terceira, o nariz vermelho pequeno aparece no vazio de uma vinheta, sem contornos, sem nada.

Para encerrarmos esta subseção, reproduzimos o comentário de Orlandeli a respeito das tiras livres.

Pelo que me lembro, tiras sem personagens fixo é algo presente na cultura nacional já há algum tempo. Mesmo quando existia um personagem “dono da tira”, era comum alguns autores como Angeli, Laerte e Fernando Gonsales ocasionalmente mesclarem a produção com tiras sem personagem fixo ou fazerem um rodízio de personagens com universos distintos.

Essa liberdade de não se sentir obrigado a produzir sempre dentro do mesmo quintal, creio que em parte por não termos, ou não conseguirmos, uma cultura de exploração de licenciamento sólida, acabou fazendo com que o espaço de tiras se tornasse um espaço do autor, e não do personagem. Quando comecei a publicar em 1994 uma tira chamada *Violência Gratuita*, a proposta era exatamente essa, de não possuir personagens fixos e abrir possibilidades de falar do que quiser.

A novidade veio quando percebemos, creio que Laerte antes de todos, que o espaço sendo do autor ele poderia não apenas abrir mão de usar personagens nas tiras, mas também da própria necessidade de fazer humor, componente historicamente associado às tiras até então.

Essa possibilidade de explorar um espaço livre de padrões estruturais narrativos, a liberdade de experimentar e se expressar artisticamente das mais diversas formas: líricas, provocativas, estruturais... Creio que acabou resultando nessa nova categoria de “tiras livres”. Com as “tiras livres”, a tira deixa de ser um espaço onde o leitor encontra apenas humor e passa a ser um espaço onde ele experimenta sensações. (RAMOS, 2014, p. 70-71)

Os estudos feitos sobre o hipergênero *histórias em quadrinhos* não se esgota aqui. Por isso, nossa caminhada para melhor compreendê-lo precisa continuar, porém, neste trabalho, vamos conhecer quem é o cartunista Orlandeli.

2.2 ORLANDELI

Segundo Carvalho (2010, página eletrônica *Mundo HQ*²⁸), Walmir Americo Orlandeli “... é cartunista e ilustrador, formado no curso de Publicidade e Propaganda da faculdade *Unilago* de São José do Rio Preto”. O cartunista é também um dos poucos artistas de tiras capazes de merecer o título de “antropólogo do traço”, segundo o mesmo jornalista ele consegue desvendar a natureza humana e provocar risos no leitor ao fazer isso, por meio das ilustrações, em suas tiras cômicas.

Trabalha na área de cartum e ilustração desde 94. Autor da revista *Grump*, pela Editora Escala; contribui com o livro *Front da Via Lettera*; editou no jornal *O Pasquim 21*; na revista *Bundas*; revista *Look*, difundida no Japão. Ele é também, co-autor do livro *Humor pela Paz e a falta que ela faz*, da Editora Virgo e participou como organizador e co-autor do livro *Central de Tiras da Via Lettera*. Autor da tira em quadrinhos *Grump*. Ilustrador do jornal *Diário da Região*. O cartunista tem tiras publicados em vários suportes, tais como: Revistas *Mundo Estranho*, *Men's Health*, *Saúde*, *Superinteressante*, *Época*, *Jornal Folha de São Paulo*, entre outros. (CARVALHO, 2010, página eletrônica *Mundo HQ*)

Figura 6 — Fotografia de Walmir Américo Orlandeli, cartunista e ilustrador



Fonte: Disponível em: <<http://mundohq.com.br/site/detalhes.php?tipo=4&id=27>>. Acesso em: 07 maio 2014.

De acordo com a mesma reportagem, Walmir Orlandeli iniciou em revistas independentes na sua cidade, apresentando os personagens *Grump* e o cachorro *Vândalo*. Publica desde 1994 a série *Violência Gratuita* no jornal *Diário da Região*. As tiras de Orlandeli são veiculadas aos domingos no jornal *Diário da Região* de São José do Rio Preto e também em: *site*, *fanpage* no *Facebook* e *blogue* que o cartunista mantém:

²⁸ Reportagem retirada da página virtual *MundoHQ* de Djota Carvalho. É jornalista, mestre em educação, cartunista, produtor de conteúdo e faxineiro do *MundoHQ*. Disponível em: <<http://mundohq.com.br>>. Acesso em: 03 jul. 2014.

<www.orlandeli.com.br>;<<http://blogdoorlandeli.zip.net>>;<<http://ultimaquimera.com.br/>>;
<www.facebook.com/UltimaQuimera>.

Para Jordani, em entrevista cedida por Orlandeli (2010, página eletrônica²⁹), o seu estilo é diferente. Orlandeli mudou o jeito de contar histórias das tiras brasileiras. O cartunista criou um encontro inusitado, uniu a narrativa literária com o formato mais curto das histórias em quadrinhos. Orlandeli declara que:

gosta de retratar essa coisa de como o homem se comporta dentro de determinada situação, do "conflito interno". O medo, a angústia, o fracasso. Grande parte das tiras têm um pouco dessas reflexões. Quando a gente está meio confuso, lutando por alguma coisa dentro de si, mas ninguém de fora não percebe. Por isso, gosto de trabalhar o cotidiano e o sentimento humano, de expressar sentimentos que, muitas vezes, estão escondidos e tentar achar um caminho. (Entrevista de Orlandeli a Jordani, 2010, página eletrônica)

De acordo com DJota Carvalho (página eletrônica *Mundo HQ*), Orlandeli talvez tenha um humor pouco cético, porém conciso e perspicaz, daqueles que desnuda a pessoa; e, ao realizá-lo, comprova como somos romanescos. Ao se deparar com as tiras de Orlandeli, tem-se a impressão de que é uma charge estendida em vez de uma tira.

Figura 7 — Orlandeli, retratado em uma autocaricatura



Fonte: Disponível em: <<http://www.orlandeli.com.br/principalw.htm>>. Acesso em: 07 maio 2014.

O formato é diferente do habitual, enquanto a crítica é muito irônica e ferina, como a de uma charge. O autor é tão mordaz que há quem o julgue com um humor negro³⁰.

²⁹ Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/livrariadafolha/814399-orlandeli-mudou-jeito-de-contar-historias-das-tiras-brasileiras-leia-entrevista.shtml>>. Acesso em: 07 maio 2014.

³⁰ André Breton (1997 apud G. MAGALHÃES, 1996), afirmou que o humor negro é "... inimigo mortal do sentimentalismo, que parece estar perpetuamente à espreita — sentimentalismo que sempre surge num cenário de sombras —, e de um capricho efêmero, quase sempre passa por poesia, e em vão insiste em infligir à mente seus velhos artificios [...]” (p. xix). Breton é o introdutor do humor negro no mundo.

Segundo Carvalho (2010, página eletrônica *Mundo HQ*³¹), o autor conta que as ideias sobre as tiras surgem em meio a seu trabalho.

Primeiro criou Grump. O personagem que também explora de maneira sarcástica o cotidiano, mas com um humor mais escrachado. Quis fazer uma coisa diferente, que possibilitasse trabalhar mais o texto e a narrativa. O formato tradicional acaba limitando muito, quis testar e experimentar as possibilidades no formato de tira dupla.

Desse modo, podemos dizer que não são tiras comuns. Orlandeli, geralmente, não usa personagens fixos, nem a forma é tradicional; ele faz tiras de todo tamanho e formatos variados. Elas são enormes, podem encher meia ou uma página; geralmente são de 7 ou 8 vinhetas, diagramados de uma forma bem particular. Então, podemos dizer que a cada dia o cartunista se renova, trazendo novidades aos leitores que ficam na expectativa, esperando a próxima tira a ser publicada em suas páginas *on line*. A maioria das tiras não costuma ter um protagonista fixo, constituindo ou não uma série. O protagonista é diferente dos demais, tanto pelos atributos físicos como por suas características sociais e intelectuais.

Segundo Orlandeli, em seu próprio *site*³², afirma que:

[...] no princípio não tinha personagem preciso, mas aos poucos um cara baixinho com uns fios de cabelo espetado, com uma língua enorme, começou a aparecer com mais frequência que os outros em suas tiras. Aparecia tanto e fazia tanto sucesso que decidi dar um nome para ele. Assim nasceu o *Krumb*, anos mais tarde mudamos para *Grump*, e é publicado até hoje em alguns jornais.

Segundo o próprio Orlandeli (2015, página no *Facebook*³³), “... Grump é um típico personagem urbano que vive a realidade do jogo de aparências e futilidades da sociedade moderna. Tremendo ‘azarão’, vivencia hilárias situações do cotidiano”. Conta o quadrinista que o seu primeiro personagem oficial foi também o primeiro que ficou famoso: o personagem *Grump*.

Figura 8 — *Grump*, o personagem oficial de Orlandeli



Fonte: disponível em <<http://www.orlandeli.com.br/grumpw.htm>>. Acesso em: 07 maio 201

³¹ Disponível em: <<http://www.mundohq.com.br/site/detalhes.php?tipo=5&id=273>>. Acesso em: 18 jun. 2014.

³² Disponível em: <<http://www.orlandeli.com.br/grumpw.htm>>. Acesso em: 18 jun. 2014.

³³ Disponível em: <https://www.facebook.com/UltimaQuimera/info?tab=page_info>. Acesso em: 27 jul. 2015.

Em entrevista ao Jordani (2010, página eletrônica³⁴), Orlandeli demonstra o seu processo de criação. O artista é adepto da tecnologia. O esboço ainda continua sendo no papel, mas a finalização é toda em *Photoshop*. Relata que, no início, usava caneta e pincel; mas, depois de adquirir a habilidade do tablete, tudo se tornou mais rápido. O cartunista explica o processo desde a primeira ideia até compor os personagens, como pensa os enquadramentos, as cores e a arte-final.

Parto da ideia de colocar uma pessoa dentro de uma situação e procuro algo que queira dizer. A partir daí eu desenvolvo uma história, dou uma linha narrativa e um desfecho, que às vezes tem um final engraçado, e em outras, um pouco mais dramático. O humor depende do tema escolhido e de como estou no dia (risos). Por exemplo, “Como uma pessoa fica com os pecados que ela comete durante a vida?”. Nesse caso eu fiz uma analogia, como se os pecados fossem facas e machados nas costas do cara. Quando tenho o contexto, traço um enquadramento muito rápido, bem tosco, com os quadrinhos vão compor aquela história. Sempre tem a abertura, que é a apresentação da história, neste caso “Eu convivo bem com os meus pecados!”. Dali para direita [...] é o espaço que tenho para trabalhar. Rascunho cada situação, como “Aqui ele está falando dos problemas”. No quadro dois, eles estão falando que conseguem resolver os problemas.

A sequência narrativa das tiras de Orlandeli é composta de formato mais curto que as histórias em quadrinhos. O quadrinista compara suas tiras como minicrônicas. O desenhista quebra o tabu na forma de narrar, inovando-se também com os personagens. Segundo Jordani (2010), a forma de narrar mudou, porque as histórias das tiras brasileiras não seguem a linha tradicional.

Até esse ponto, sei o que vou falar, mas não com que palavras. Geralmente faço o texto final depois do desenho pronto. Como gosto de escrever, acaba ficando grande e tenho que enxugar. Depois que terminei tudo, o processo de colorização é quase mecânico. Uso uma paleta de cores reduzida, tom sobre tom. Ai é só finalizar e mandar para o jornal. Faço só o esboço no papel e o resto no *tablet* [espécie de papel e caneta eletrônicos] e tem dado certo. No geral não fico preso aos personagens, penso mais nas histórias. (ORLANDELI, página eletrônica³⁵)

Na (Figura 9), há um exemplo do processo de criação de Orlandeli, desde a primeira ideia até compor os personagens. O quadrinista pensa os enquadramentos, as cores e a arte-final. Para Santos e Vergueiro (2012, p. 85), as histórias em quadrinhos, assim como as tiras, em ambiente escolar, devem ser ensinadas. O processo de construção é importantíssimo para o aluno. Os autores esclarecem que “... um primeiro desafio colocado ao educador é conhecer a linguagem dos quadrinhos”. É interessante que o aluno/leitor tenha esse conhecimento sobre o processo de criação: primeiramente o cartunista Orlandeli pensa numa determinada

³⁴ Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/foha/livrariadafolha/814399-orlandeli-mudou-jeito-de-contar-historias-das-tiras-brasileiras-leia-entrevista.shtml>>. Acesso em: 07 maio 2014.

³⁵ Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/foha/livrariadafolha/814399-orlandeli-mudou-jeito-de-contar-historias-das-tiras-brasileiras-leia-entrevista.shtml>>. Acesso em: 07 maio 2014.

situação, depois cria a narrativa, para, assim, começar o esboço. No geral, ele não fica preso aos personagens fixos, pensa mais nas histórias e finaliza o desenho.

Figura 9 — Processo de criação do cartunista Orlandeli



Fonte: disponível em <<http://livraria.folha.com.br/catálogo/1152302/>>. Acesso em: 07 maio 2014.

Jordani (2010, página eletrônica) diz que Orlandeli desenha e narra nas tiras situações reais do cotidiano. "... Quando desenho não tenho como principal objetivo o caráter

educativo, mas é bacana saber que as pessoas usam meu trabalho como referência para a educação”, afirma Orlandeli.

Fernandes (2006, página eletrônica³⁶) conta que Orlandeli diz que “... é satisfatório saber que pode contribuir ao menos à reflexão de temas importantes à formação das pessoas”. Então, ele diz que aproveita para expor, por meio das tiras, a forma como vê o atual cenário político do país. Orlandeli também comenta que pelo menos dez tiras já foram vendidas para a publicação em livros didáticos, sente-se orgulhoso por ver seu trabalho sendo usado na educação.

As principais obras de Orlandeli são: *(SIC)* (2010), *Eu Matei o Libório* (2013) e *Grump: naqueles tempos — 20 anos de histórias* (2014).

O álbum *(SIC)* (2010), de 72 páginas, não é uma coletânea de tiras comuns, de três ou quatro quadros, elas são grandes, podendo tomar meia ou uma página. Orlandeli conta com 7 ou 8 vinhetas, diagramadas de uma forma bem particular. O cartunista cria um encontro inusitado na série: uma narrativa literária e com o formato mais curto dos quadrinhos, numa soma que o levou à premiação de melhor tira no *35º Salão Internacional de Humor de Piracicaba* em 2008. Orlandeli retrata o comportamento humano em certas situações envolvendo o medo, a angústia e o fracasso. As tiras da série em questão constituem minicontos gráficos, não mantendo um personagem somente e aliando humor dramático e reflexivo.

O álbum *Eu matei o Libório* (2013) é uma história em quadrinhos de 40 páginas. Trata-se de uma narrativa cheia de humor sobre um personagem sem nome, que faz uma retrospectiva da própria vida, mostrando os caminhos que o levaram a matar Libório. Além da produção de uma história mais longa, outro ingrediente faz diferença: Orlandeli publica a obra de forma independente. A autopublicação é um movimento que vem crescendo entre os quadrinistas. O livro é vendido por meio da página no *Facebook* de Orlandeli.

No álbum *Grump: naqueles tempos – 20 anos de histórias* (2014), 120 páginas, Orlandeli comemora as duas décadas de publicação do personagem. Foram reunidas, nesse livro, parte da sua história, revisitando suas origens. Reunindo várias tiras publicadas, leva-se o leitor a uma linha do tempo na qual poderá testemunhar as fases e como o personagem mudou, tanto no aspecto gráfico como conceitual. *Grump* é o típico azarão da sociedade de consumo, que enfrenta a triste rotina daquele que flerta com o “sucesso”, mas o máximo que consegue é um sorriso amarelo e sem graça.

³⁶ Disponível em: <www.diarioweb.com.br>. Acesso em: 07 maio 2014.

Atualmente, Yang é mais recente personagem de Orlandeli, com página própria. Trata-se de “... uma história de aventura e fantasia. Yang acorda em um lugar diferente e em seu primeiro contato com esse mundo fica sabendo que foi convocado para uma missão que pode mudar o destino desse universo. Yang passará por treinamento, fará amigos e confrontará seus inimigos. Em sua jornada Yang vai percebendo que tem uma ligação muito mais forte com esse lugar do que imagina”. (Disponível em: <<http://www.omundodeyang.com.br/sobre>>. Acesso em 3 ago. 2015). Todas as aventuras são desenvolvidas em um formato de tira cômica mais ampliada, semelhante a uma página.

Segundo Ramos (2010, página eletrônica³⁷), autor do prefácio do livro (*SIC*) de Orlandeli (2010), mais uma obra reinterpreta a tira e atribui-lhe uma *cara* diferente. “... alguns dos resultados que ele obtém são excepcionais, tanto em conteúdo quanto no aspecto gráfico. A obra ajuda a dar a real dimensão de tudo que elas apresentam. É inovador.” Por meio da publicação das tiras em meio virtual e com a publicação dessa obra, Orlandeli adquire o merecido respeito; por consequência, é considerado entre os cartunistas um mestre das histórias curtas, as tiras cômicas.

Em entrevista à Livraria da Folha³⁸ (2010), Orlandeli conta de onde surgiu a ideia de criar (*Sic*).

O traço foi uma necessidade que tive em 2002 e 2003, quando comecei a fazer umas histórias em quadrinhos um pouco mais longas para a publicação coletiva “Front”, da Via Lettera. O traço de “Grump” era exageradamente cartum e algumas ideias minhas não eram só engraçadas, tinham outro contexto. O próprio traço do Grump já mudou bastante. Se pegar as tiras do começo, tinham o traço mais aberto, bem próximo do Henfil [1944-1988]. Aquela coisa que o traço não se completa. Comecei a forçar um traço um pouco mais fechado. Só que não tem como desvincular por completo, né? Nem quero, eu acho que é uma coisa que se desenvolve sozinha. No “(Sic)”, achei que o traço muito aberto não estava batendo com o texto e comecei a buscar um pouco mais isso. Não é uma coisa muito planejada, acontece aos poucos.

O artista diz que acaba trazendo algumas formas de ângulos variados e menos convencionais, procurando alguns enquadramentos diferenciados, um pouco de tudo. Conforme *site* citado, *Pulapirata*, o livro (*SIC*) é formado por tiras com aspecto de crônica. Orlandeli, em entrevista, acrescenta que gosta do termo *minicrônicas* e com personagens aleatórios para definir o (*SIC*). O quadrinista apresenta personagens diferentes a cada história.

Porém, ao contrário da tradição das tiras humorísticas e das crônicas feitas no Brasil, (*SIC*) dá ênfase ao simples e ao cotidiano com os quais convivemos. O paulista Walmir Orlandeli inova ao tratar de vários temas livres, personagens e tamanhos variados. Assim, o

³⁷ Disponível em: <<http://www.pulapirata.com/?s=Orlandeli>>. Acesso em: 07 maio 2014.

³⁸ Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/livrariadafolha/814399-orlandeli-mudou-jeito-de-contar-historias-das-tiras-brasileiras-leia-entrevista.shtml>>. Acesso em: 07 maio 2014.

cartunista possui a capacidade de ver a partir das pequenas e grandes ironias da alma humana, com direito a uma ou outra pitada de fantasia. As tiras, desse modo, devem ser encaradas mais como metáfora do que como ficção ou realidade. Define-se que, com o seu estilo cartunesco sujo e com as suas cores em tom pastel, o quadrinista mereça olhares mais atentos em suas tiras cômicas.

As tiras cômicas de Orlandeli são publicadas e compartilhadas diariamente nas redes sociais e por pessoas de diferentes partes do mundo, pois o autor possui *site*³⁹ e *blogue*⁴⁰, além de sua própria *fanpage* no *Facebook*⁴¹.

2.3 A LINGUAGEM DAS TIRAS CÔMICAS

A sequência narrativa das tiras cômicas é basicamente transmitida por duas linguagens, também dois meios de comunicação: o desenho (visual) e o texto (verbal). Seu veículo principal é o próprio quadrinho, também denominado vinheta. Para contar uma história, desdobra-se uma sequência de quadros. Os quadros em questão, as vinhetas, nos transmitem a ideia de movimento. Iannone e Iannone (1994) comentam que, no início, as histórias em quadrinhos costumavam ser apresentadas de uma forma que poderíamos chamar de “comportada”.

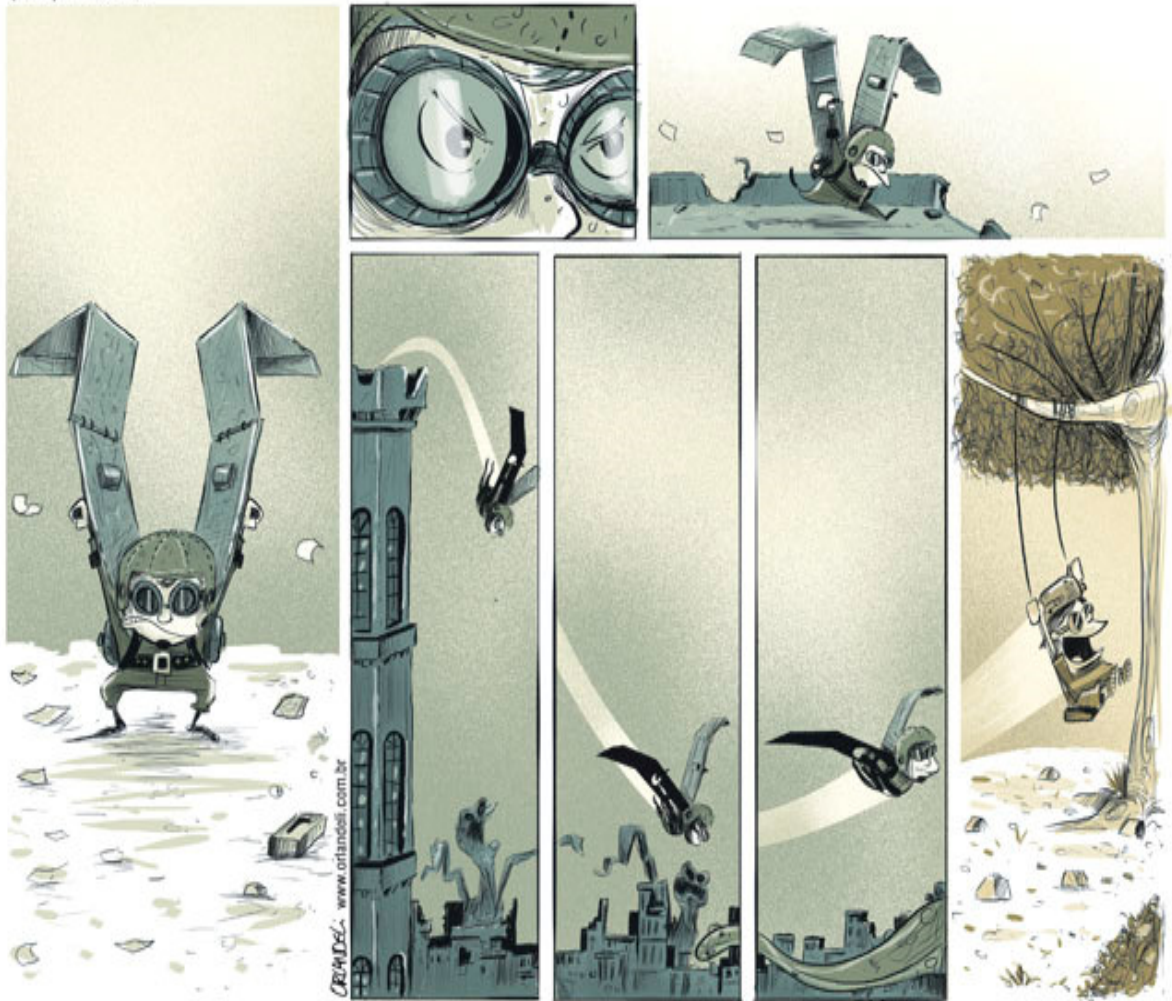
Hoje, o desenhista dispõe as vinhetas de acordo com o destaque que deseja dar a determinando personagem ou com a ação (movimento) que pretende imprimir à cena. Evidentemente, essa “liberdade” depende da criatividade do artista, que sempre leva em conta a disponibilidade de espaço. (IANNONE; IANNONE, 1994, p. 61)

³⁹ Disponível em: <<http://www.ultimaquimera.com.br>>. Acesso em: 07 maio 2014.

⁴⁰ Disponível em: <<http://blogdoorlandeli.zip.net/>>. Acesso em: 07 maio 2014.

⁴¹ Disponível em: <www.facebook.com/UltimaQuimera>. Acesso em: 15 abr. 2015.

Figura 10 —O formatodas vinhetas do cartunista Orlandeli são totalmente livres
(SIC) - Orlandeli



Fonte: disponível em <<http://blogdoorlandeli.zip.net/>>. Acesso em: 15 jul. 2014. Publicada em 11 jan. 2012.

Esta tira cômica de Orlandeli, publicada no blogue do Orlandeli em 11 janeiro 2012, com o título *Triste aquele que nunca viveu uma aventura!* (Figura 10), observamos que as vinhetas são totalmente libertas das tiras tradicionais. A composição das vinhetas é totalmente diferente uma das outras, o cartunista utiliza esse recurso quando quer dar ênfase em algum aspecto relevante do personagem, do cenário ou da sequência temporal. Ela é constituída de sete vinhetas, de tamanhos diversos, diagramados de uma forma bem particular, com duas colunas horizontais, e diversas colunas verticais, tanto no tamanho quanto na quantidade. Ela é norteadora por um experimentalismo gráfico inovador, pois têm enquadramentos criativos que se afastam do formato tradicional de três ou quatro vinhetas horizontais.

Outras informações nos são apresentadas sobre esta tira cômica na forma de um comentário ou um título, que o autor deixa em seu blogue: *Triste aquele que nunca viveu uma aventura!* Pelo título da série (SIC) e também pelo nome do cartunista Orlandeli, estes são os

únicos sinais da linguagem verbal. Trata-se de uma tira cômica, pois narra momentos do cotidiano, como se fosse uma crônica, traz reflexões da realidade, construídas sem palavras, tem liberdade estética, envolve uma narrativa com um desfecho inesperado, o que leva ao humor, por meio de recursos imagéticos.

Segundo Ramos (2012, p. 115), “... nas tiras cômicas há uma tendência ao uso de personagens caricatos. Como o formato é reduzido, o recurso seria uma forma de simplificar as informações visuais ao leitor, sem que tenham de ser explicadas verbalmente”. Na tira em questão (Figura 10), podemos observar um aspecto caricato quando há um afinamento do traço das pernas do personagem e o acréscimo de asas junto aos braços, na primeira vinheta. Entre as vinhetas 4 e 6, podemos dizer que a presença de animais pré-históricos em meio ao cenário urbano também consiste em um exagero que favorece a construção do humor pelo inusitado e fantasioso.

As linhas cinéticas foram usadas para dar ideia de movimento. Nessa tira cômica (Figura 10), o cartunista exibiu uma sequência de voo do personagem, que consegue voar porque usa uma espécie de asas nas costas. E, ao voar, as linhas cinéticas nos faz imaginar a trajetória cursada no ar, desde a construção fictícia do personagem até a realidade. Observamos uma continuidade do movimento, como se tratasse da mesma coisa: imaginação/ficção e realidade. Ramos (2012, p. 118) comenta que este “... recurso de usar linhas cinéticas para indicar movimento é muito usado nos mangás. Os desenhistas orientais costumam exagerar nessas linhas, principalmente nas cenas de ação”.

Vergueiro (2012) define o quadrinho ou a vinheta como uma representação, por meio de uma imagem fixa,

de um instante específico ou de uma sequência interligada de instantes, que são essenciais para a compreensão de uma determinada ação ou acontecimento. Isso quer dizer, portanto, que um quadrinho se diferencia de uma fotografia, que capta apenas um instante, um átimo de segundo em que o diafragma da máquina fotográfica ficou aberto.

Assim, dentro de um mesmo quadrinho podem estar expressos vários momentos, que, vistos em conjunto, dão ideia de uma ação específica. (VERGUEIRO, 2012, p. 35)

De acordo com as ideias de Vergueiro (2012), observamos, na tira anterior (Figura 10), a maneira como o personagem é construído. Inicialmente, ele é apresentado com asas, de corpo inteiro. Na segunda, há uma mudança de enfoque: do corpo inteiro para os olhos. Na terceira, ele se prepara para o voo. Entre as vinhetas 4 e 6, o traçado do voo é retratado, na soma do retrato feito em cada uma das vinhetas. Na última, há o retorno à realidade, quando o personagem é desenhado balançando, situado em um cenário comum, parte de uma árvore.

Claramente, o leitor distingue dois cenários pela observação do que está sendo retratado/ilustrado em cada vinheta.

Lenaide Gonçalves Innocente (2005) desenvolveu um trabalho de mestrado em torno de tiras publicadas em dois jornais impressos: *Jornal do Brasil* e *Diário Catarinense*. Com base em Swales e Bhatia, a autora identificou os movimentos para o desenvolvimento da sequência narrativa:

Movimento 1 (apresentar o título e a autoria). Neste momento do processo de produção da tira, o quadrinhista estabelece a autoria e o título da tira com a função de indicar e apresentar ao leitor e/ou o público a que se destina o conteúdo.

Movimento 2 (preparar o cenário). Neste movimento, normalmente, o autor apresenta o tema, o personagem e o enredo ao leitor, situando os mesmos no tempo e no local do fato.

Movimento 3 (apresentar o clímax). Este é o ponto culminante da tira em que o autor/quadrinhista, através de uma reflexão, de uma ação ou de um comentário ou questionamento de um ou mais personagens, produz um suspense, cria uma expectativa endereçada ao leitor, e que, por vezes, é vivenciada também pelos personagens da história.

Movimento 4 (quebrar a expectativa). Nesse movimento, ocorre a quebra da expectativa. Aqui, normalmente, reside o humor, por que o argumento, a resposta ou a ação do personagem não é aquela convencional esperada pelo leitor diante da expectativa criada e, às vezes, até pelos personagens. (INNOCENTE, 2005, p. 41-42)

De acordo com os resultados apontados em seu trabalho, Innocente (2005) comenta que as tiras cômicas são organizadas a partir de quatro movimentos retóricos. Assim sendo, analisamos a próxima tira (Figura 11) com base na proposta da autora citada.

Figura 11— Aplicação da sequência dos quatro movimentos (INNOCENTE, 2005)



Fonte: disponível em <<http://ultimaquimera.com.br/category/grump/page/3>>. Acesso em: 21 jul. 2014. Publicação em: 30 ago. 2013. Palavras-chave: contra, futebol, gol, jogador.

Essa tira é constituída de quatro vinhetas. Em relação ao movimento 1, no canto esquerdo superior, o título da série e o autor são apresentados. Além disso, na lateral da última vinheta, também há a menção ao lugar de publicação dessa tira no âmbito virtual. Em relação ao movimento 2, Grump, o protagonista da série, e a bola, sua interlocutora personificada, são apresentados. O tema relacionado ao futebol é sugerido pelo aparecimento da bola, porém há

o estabelecimento de uma relação entre futebol e infância, como podemos notar na fala de Grump na primeira vinheta.

Preparado o cenário, a construção da expectativa se desdobra em direção a um clímax. Na segunda vinheta, a bola se manifesta quando pula, como notamos pelos traços cinéticos e que, para Cirne (1975) “...completa-se através dos seus ruídos visuais, e assim se move dentro das onomatopéias, que são os verdadeiros personagens gráficos”. (CIRNE, 1975, p. 48). Na terceira, o clímax é apresentado quando a bola cochicha algo a Grump. O desconhecimento do que a bola tenha dito ao Grump e a expressão de espanto deste criam uma expectativa no leitor. Na última vinheta, o movimento 4 está ligado à quebra de expectativa. Nesse momento, o leitor infere que a bola, na vinheta anterior, lembrou Grump de um gol contra.

O efeito cômico se deflagra na divergência entre a expectativa construída e o desfecho. A bola alega que Grump já fez um gol, porque, inicialmente, havia apontando uma certa frustração por não ter feito gol algum. Grump não considera o gol contra como válido ou computável em sua vida, no entanto tal lembrete feito pela bola reforça a frustração. Em relação ao funcionamento da linguagem verbal, há um jogo entre ter feito gol na infância ou não. À primeira vista, podemos dizer que qualquer tipo de gol feito é válido, como destaca a bola (visão do sim). Considerando a perspectiva de Grump, somente os gols feitos contra o adversário são válidos, como finalizada o protagonista (visão do não). Facilmente a conjunção *mas* poderia ter sido usada: “— Mas gol contra não vale!”. Nesse caso, tal conjunção traz uma divergência e aponta qual olhar prevalecerá. A opção pelo *não* é mais expressivo na tira analisada (Figura 11).

Figura 12 — Um exemplo de tira dupla



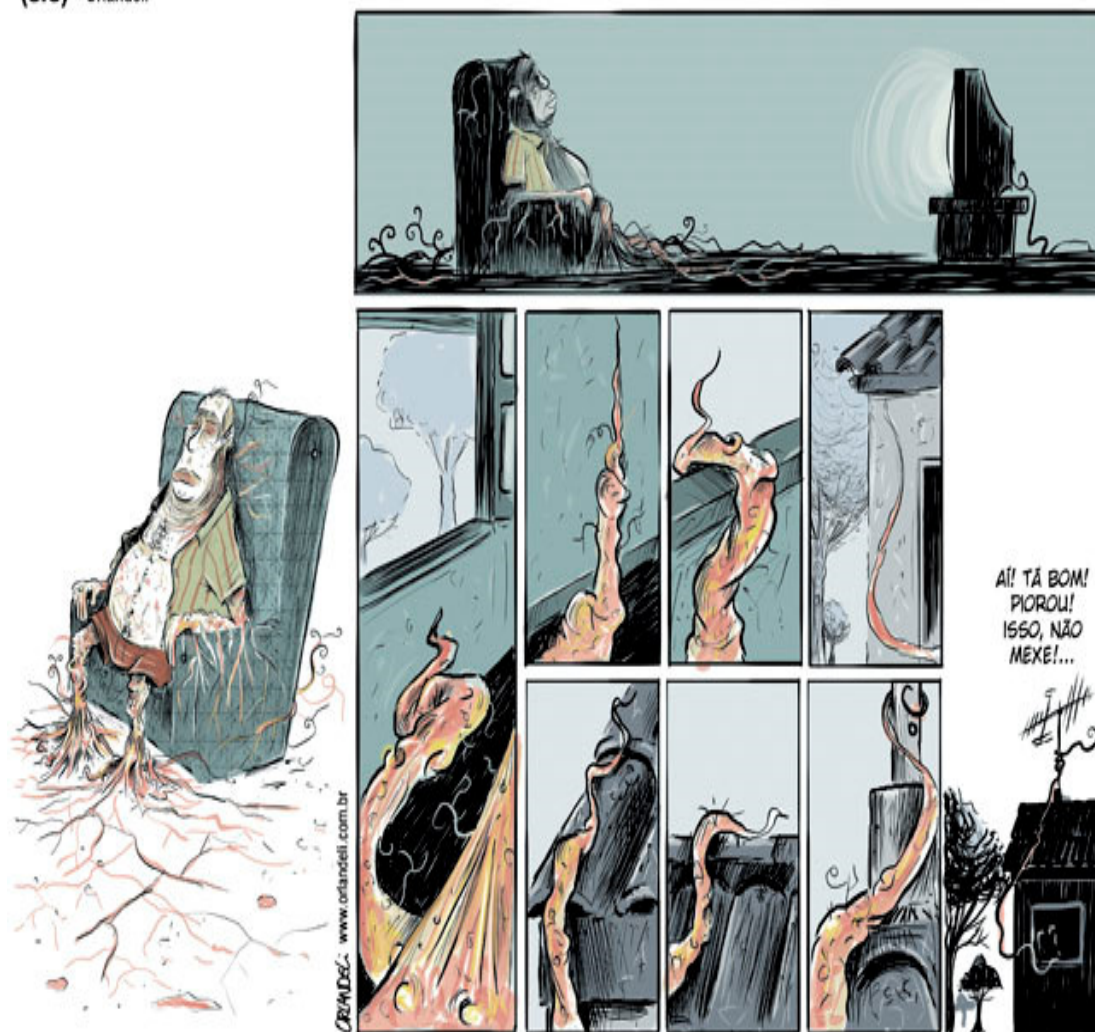
Fonte: disponível em <<http://ultimaquimera.com.br/>>. Acesso em: 21 jul. 2014. Publicação em: 23 maio 2014.

Segundo Ramos (2014b), as dimensões físicas da tira não são fixas. Por exemplo, ao lado do formato em uma linha no eixo horizontal, também há o desdobramento em duas linhas paralelas nesse mesmo eixo.

Tiras duplas, em tamanho maior, eram vistas já nos anos iniciais do século 20 nos Estados Unidos. As décadas seguintes também foram pautadas por pontos de fuga da estabilidade, como as tiras em formato vertical e adaptadas das revistas infantis ou com espaço dobrado nos jornais. A entrada dos quadrinhos nos suportes virtuais também ajudou a acentuar a percepção de um formato maior para as tiras cômicas. Com o diferencial de que a tela do computador, do *tablet* ou do celular permite uma liberdade criativa maior, podendo o desenhista extrapolar as amarras físicas impostas no meio impresso. (RAMOS, 2014b, p. 100)

As mudanças de formato e tamanho se consolidaram principalmente nas tiras, quando comparadas aos demais gêneros discursivos pertencentes ao hipergênero *história em quadrinhos*. Para Andrade, Pereira e Borges (2015), a tira cômica dupla (Figura 12, por exemplo) já é uma inovação que rompe com o modelo tradicional norte-americano (Figura 11, por exemplo).

Figura 13 —A diposição das vinhetas nas tiras cômicas de Orlandeli
(SIC) - Orlandeli



Fonte: disponível em <<http://www.orlandeli.com.br/principalw.htm>>. Acesso em: 10 jul. 2014. Publicação em: 2 jun. 2014. Título: *Não mexe!* Palavras-chave: antena, canal, sedentarismo, sofá, tv.

Em relação à produção de tiras cômicas de Orlandeli, a inovação também está na disposição das vinhetas (Figura 13), como destacam Andrade, Pereira e Borges (2015). A tira cômica em questão é constituída de dez vinhetas. Na primeira vinheta, aparece um senhor sentado numa antiga poltrona, com a camisa desabotoada, com *shorts* marrom. O detalhe principal está em seu corpo, principalmente nos pés que criaram raízes; nos braços e ombros, parece que ele está plantado na velha poltrona. Nesse caso, a vinheta não possui contorno e corresponde a três andares.

Na segunda vinheta, aparece o senhor assistindo televisão. A vinheta em questão está disposta na horizontal e corresponde a cinco vinhetas estreitas. A terceira vinheta corresponde a dois andares. Nesta, o leitor precisa observar a direção da raiz, vinda do homem enraizado a sua poltrona e que está diante da televisão. Da quarta até a nona vinheta, aparece uma raiz indo em direção da janela; antes disso, a raiz segue pela parede, sai pela janela, segue em

direção do telhado e se enrola em torno de algo. Até aí, a expectativa é construída no leitor (movimento 3, com base em Innocente (2005)). Na última vinheta, equivalente a dois andares e sem contorno, revela-se que a raiz está ajustando a posição da antena para que o homem enraizado possa assistir aos programas exibidos via televisão (movimento 4).

As adaptações quanto ao formato das tiras cômicas ainda mantêm a aproximação com a piada. “Mudou-se apenas o molde físico de veiculação.”, destaca Ramos (2014b, p. 99). A tira em questão (Figura 13) foi publicada originalmente em suporte virtual. Assim, com a popularidade no âmbito virtual, os cartunistas estão se sentindo independentes no quesito formato das tiras cômicas. A maneira como a história é desenvolvida se mantém à medida que outras experimentações gráficas são feitas.

Outro aspecto que observamos, nessa tira cômica (Figura 13), é a apropriação de um personagem da série *Saramandaia*, exibida no canal Globo em 2013, na forma de intertextualidade implícita. O personagem Tibério (Tarcísio Meira) é criado por Ricardo Linhares para *Saramandaia*, com a nova versão da novela que Dias Gomes escreveu em 1976. Por meio do realismo fantástico, criam-se raízes em Tibério. O leitor tem ou não a opção de estabelecer tal relação intertextual, desde que seus conhecimentos prévios sejam ou não considerados. Caso o leitor não perceba tal relação, a construção dos sentidos dessa tira cômica (Figura 13) é realizada minimamente e desde que conecte linguagem não verbal com a verbal.

Embora os gêneros discursivos ligados ao hipergênero história em quadrinhos possam ser narrados basicamente por meio de imagens, às vezes e oportunamente, eles precisam de textos para complementar a sequência narrativa. Essa modalidade verbal, nas sequências narrativas, costuma aparecer em situações de diálogos, pensamentos e no discurso do narrador. No entanto, para que isso pudesse acontecer, foi necessário desenvolver os balões. Por isso, eles são essenciais nos quadrinhos. Neles, escrevem-se o texto que representa a fala dos personagens, seus sonhos ou pensamentos.

Os dois principais formatos de balões são: o balão de fala (primeira vinheta da Figura 12) e o balão de pensamento (terceira vinheta da Figura 12). O balão de fala tem o contorno normalmente feito em linha contínua, enquanto o balão de pensamento tem o rabicho feito em pequenas bolinhas, geralmente. Segundo Iannone e Iannone (1994, p. 70) e Ramos (2012), há vários outros tipos de balões.

... balão com mais de um rabicho significa que vários personagens estão falando ou pensando a mesma coisa. Balão feito de linhas pontilhadas, balão sussuro, indica que o personagem está falando baixo, ou segredando algo. O balão grito ou berro possui contorno bastante irregular ou tremido. Balão gelo com ou sem texto para indicar frieza, indiferença. Enfim, as formas são praticamente infinitas e dependem

da criatividade e daquilo que o cartunista quer exprimir. (IANNONE; IANNONE, 1994, p. 70)

Atualmente, segundo Carvalho (2006, p. 43), colorir o balão é um recurso cada vez mais comum: “... com o perdão do trocadilho, na hora de inventar balões, o céu é o limite”. O cartunista também conta com o tipo e o formato de letra para compor a tira cômica, como caixa alta (letra maiúscula), para alterar o tom da voz, desenhada à mão, para bilhete, carta, com nota musical etc.

Figura 14 — O tipo e o formato de letra



Fonte: disponível em <http://blogdoorlandeli.zip.net/arch2010-01-03_2010-01-09.html>. Acesso em: 21 jul. 2014.

Observamos, nessa tira cômica, como o tipo de letra e o tamanho adquirem expressividades diferentes na sequência narrativa desenvolvida pelo cartunista. Na primeira vinheta, há o uso da cor vermelha e do negrito, sugerindo grito, comemoração, alívio, libertação. Na segunda, a onomatopeia aparece em verde, a mesma cor usada para o peso representado pelas contas, na última vinheta. Infelizmente, não é possível abandonar as contas, pois elas são transferidas de um ano para outro. Por isso, há o destaque para *lá atrás... que passou*, porque supostamente a *vida nova* seria sem vínculos (representada pela linha amarrada à perna do Grump) com o passado.

Segundo Ramos (2012), as letras indicam diferentes valores expressivos: a cor preta é a mais neutra; outra cor que apareça tem expressividade diferente, agregando outros sentidos, de acordo com a sequência narrativa da tira cômica. Assim, a letra menor indica um sussuro, já uma letra maior, em caixa alta, tom de voz mais alto ou emocional. Pode também indicar ênfase que o autor quer dar na palavra no contexto. Tal efeito pode ser obtido com a mudança de cor ou com um traço na palavra.

Outro recurso verbal utilizado nas tiras cômicas é a legenda. Por meio dela, a onisciência de um narrador se manifesta. Conforme Iannone e Iannone (1994, p. 73), na vinheta, “... a legenda é a voz ‘exterior’, descreve algum fato ou informa algo importante. Transmite informações preliminares ou introdução e liga sequências entre um quadro e outro”. A legenda é normalmente colocada na parte superior da vinheta, porque deve ser lida antes que a fala do personagem. Explica o que não está claro no desenho e o que não pode ser dito pelos personagens. Nesse sentido, ela é usada quando, de fato, for necessária.

Figura 15 — Tira cômica somente com legendas, intitulada *Detalhes...*

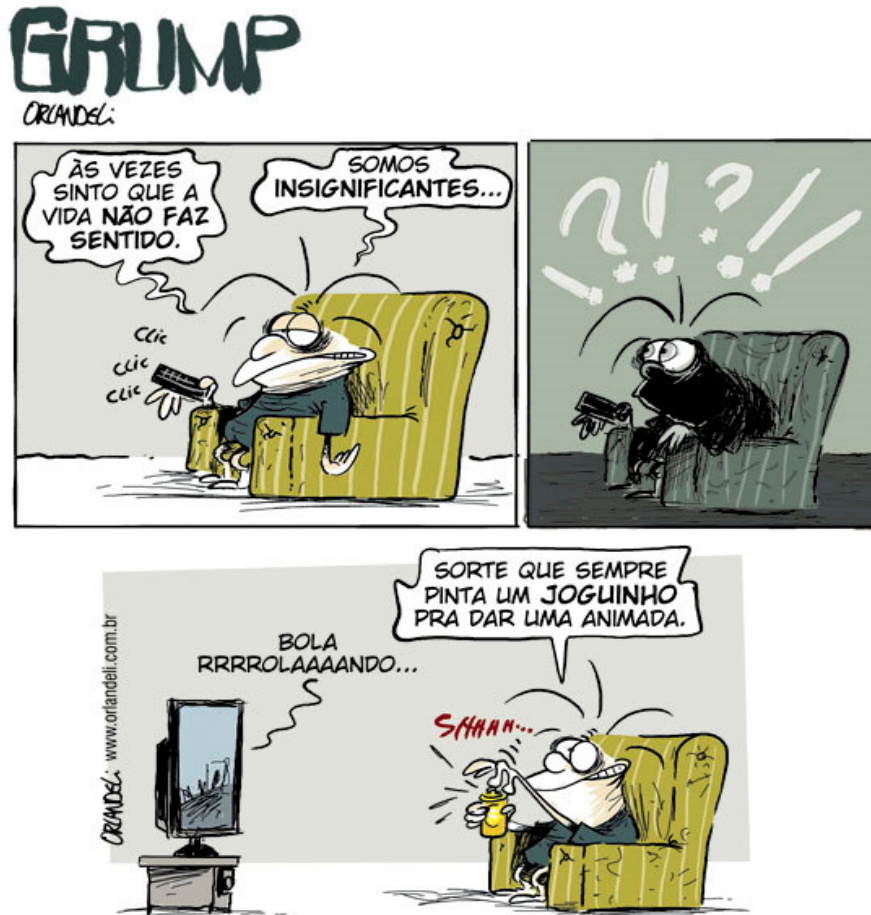


Fonte: disponível em <<http://ultimaquimera.com.br/page/6>>. Acesso em: 27 jul. 2015. Publicação em: 5 nov.2014.

Nessa tira cômica, faz-se uso somente de legenda, ou seja, não se utiliza a fala do personagem. De um lado, pela ausência do rabicho, podemos dizer que pode ser uma intervenção do narrador na sequência. Por outro, como tal rabicho pode ser dispensado para indicar a fala do personagem, também pode ser Grump narrando um episódio com desfecho desastroso, já que não adianta tentar ser romântico com uma mulher, enviando-lhe flores, se não for capaz de “... escrever o nome certo no cartão.” Orlandeli, muitas vezes, não faz uso do rabicho, como observamos em tira anterior.

Em relação à onomatopeia, a maioria dos casos surge nas tiras cômicas por meio de uma figura ou uma situação. É um dos signos mais utilizados nos quadrinhos pelos quadrinistas. Segundo Vergueiro (2012, p. 63), as onomatopeias ocupam “... papel importante na linguagem, papel esse que aumentou consideravelmente nas últimas décadas, impondo um ritmo fremente às narrativas de ação e participando graficamente na diagramação das páginas”.

Figura 16 — Onomatopeias — tira cômica intitulada *Eu confio*



Fonte: disponível em <<http://ultimaquimera.com.br/category/grump/page/4>>. Acesso em: 03 maio 2015. Publicação em: 25 jul. 2012. Palavras-chave: depressão, futebol, jogo, rotina, sentido, televisão, vida.

Nessa tira em questão, temos duas onomatopeias: *clic clic clic*, para o som produzido ao apertar as teclas do controle remoto, na primeira vinheta; *shhhh...*, para o som provocado ao abrir uma latinha de cerveja, na última vinheta. Conforme Cirne (1975), o ruído, nos quadrinhos, mais do que sonoro, é visual. E mais, “... no Brasil, Ziraldo foi um que compreendeu a função da onomatopéia, inclusive — como os grandes criadores dos quadrinhos — empregando sua fantasia criativa na estruturação de onomatopéias desconhecidas, segundo os princípios da nova arte”. (CIRNE, 1975, p. 47) Pretendia-se, no entanto, atingir um clima visual de grande eficácia comunicativa. Para Carvalho (2006, p.44), “... a onomatopéia são palavras que representam sons. Apesar de haver onomatopéias mais tradicionais, os autores criam onomatopéias diferentes de acordo com o que escutam”. Portanto, é comum encontrar diferentes onomatopeias para expressar o mesmo ruído ou, ao contrário, uma única para imitar vários sons.

Quadro 6 — Origem de algumas onomatopeias norte-americanas

Onomatopeia	Origem verbal	Significado
Click	To click	Estalar/ desligar
Crack	To crash	Quebrar/rachar
Crash	To crash	Colidir/bater
Slam	To slam	Fechar ruidosamente
Smack	To smack	Beijar
Sniff	To sniff	Cheirar
Splash	To splash	Chapinhar/esguichar

Fonte: Iannone e Iannone (1994, p.75)

Nos gêneros do discurso pertencentes ao hipergênero *história em quadrinhos*, as metáforas visuais são desenhos que indicam um sentimento ou acontecimento. De acordo com Vergueiro (2012, p. 54), “... as metáforas visuais atuam no sentido de expressar ideias e sentimentos, reforçando, muitas vezes, o conteúdo verbal. Por exemplo: ‘ver estrelas’, ‘dormir como um tronco’, etc.”. Assim, o personagem realmente sente a dor quando se fere, vê seu coração quando se apaixona.

Um exemplo de tira cômica (Figura 17) com uma metáfora visual.

Figura 17 — Tira cômica com metáfora visual, intitulada *Sempre lembro da Janete...*



Fonte: disponível em <<http://ultimaquimera.com.br/page/4/>>. Acesso em: 24 abr. 2015. Publicação em: 24 set. 2014.

Verificamos que está incluso o recurso de metáfora visual (no caso, as “estrelinhas” como reflexo de pancadas, na segunda vinheta). Nesse caso, a linguagem não verbal colabora para a construção do sentido, pois Grump se lembra de Janete não como uma saudosa lembrança, e sim como uma lembrança ruim, referente a uma surra. Para Innocente (2005, p. 31), as tiras cômicas “... possuem particularidades gráficas bem definidas. Todos esses recursos têm um propósito, estão ali para dar ao leitor uma mensagem, completar e/ou contribuir para o entendimento da mesma no texto”.

Segundo Ramos (2012), nos quadrinhos, os planos podem ser: geral ou panorâmico; total ou de conjunto; americano; médio ou aproximado; primeiro plano; de detalhe, pormenor

ou *close up*; em perspectiva. Há ângulos de visão superior (de cima para baixo), inferior (de baixo para cima) e médio (na altura dos olhos).

Figura 18 — Planos e ângulos de visão, o espaço em destaque (tira 1 no *corpus*)



Fonte: disponível em <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-1864-1.pdf>>. Acesso em: 09 jul. 2014.

Nessa tira cômica (Figura 18), podemos observar os planos: da última à primeira (ordem decrescente), do geral para o detalhe. A surpresa e o efeito de humor estão na contextualização das personagens em relação ao espaço. A quarta vinheta representa o enquadramento amplo, o geral, que envolve todo o cenário (no caso, o cemitério) e os personagens. Na terceira vinheta, um personagem é apresentado da cintura para cima, em plano médio ou aproximado. Na segunda vinheta, em primeiro plano, o enquadramento do rosto é o destaque. Na primeira vinheta, em plano de detalhe, parte do rosto é retratado de lado, realçando o olho, semelhante a um zumbi (olho grande e branco). Quanto aos ângulos de visão, observamos o médio na segunda e terceira vinhetas e o superior na última. Na primeira, o ângulo é lateralizado.

Durão (2004, p. 158) destaca vários recursos gráficos que configuram o “... léxico da linguagem não verbal das HQs”. São eles:

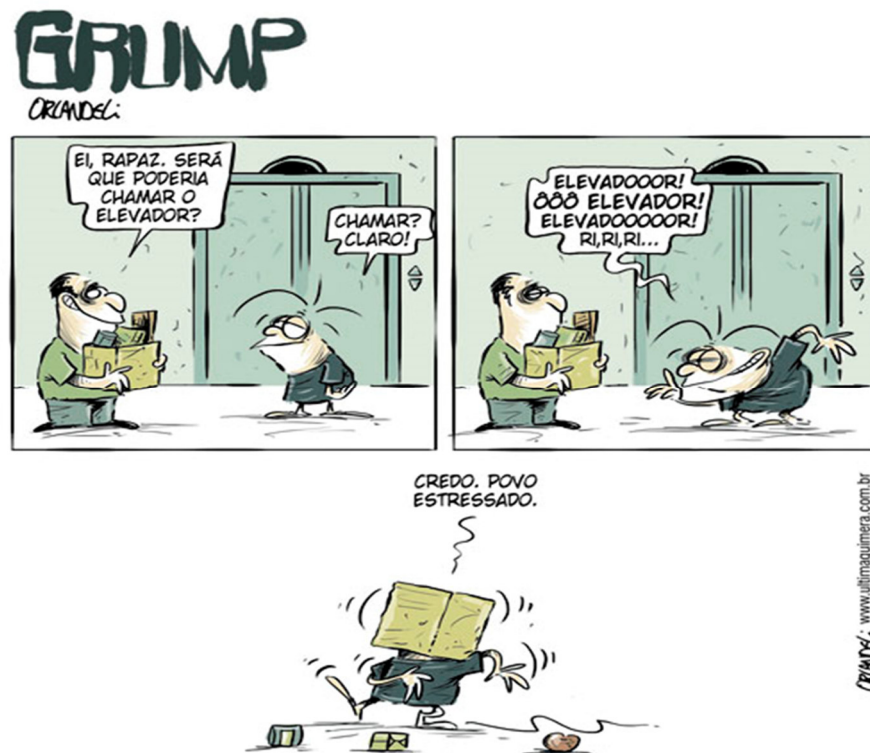
- a) “símbolos de expressividade”: com estes recursos o autor/quadrinhista expressa o estado dos personagens;
- b) “símbolos de movimento”: expressão ação e também o estado dos personagens.
- c) “metáforas visuais”: várias imagens e recursos gráficos que manifestam e dão ênfase a ação ou estado dos personagens. (DURÃO, 2004, p. 158)

Dessa forma, as vinhetas, as linhas delimitadoras, a paginação, a imagem, que é o desenho contido no interior da vinheta, o enquadramento dos personagens e outros recursos gráficos contribuem com a compreensão da tira cômica. Ao lado dos recursos para fazer seu desenho, o cartunista dispõe de outro expediente muito importante: o estilo. Segundo Iannone e Iannone (1994, p. 82), “... o verdadeiro artista precisa ter domínio sobre as formas e conhecer todas as suas possibilidades, só então, poderá utilizá-las de modo criativo e funcional para expressar suas ideias”.

O efeito de humor também constitui a linguagem das tiras cômicas. Em relação às tiras cômicas de Orlandeli, levantamos a hipótese de que tal efeito contaria com o apoio da coordenação, mais precisamente, como as conjunções coordenativas *mas* e *e*. Antes da verificação dessa hipótese, precisamos apontar outros aspectos sobre o humor.

Para Ramos (2012, p. 24), o gênero discursivo *tira cômica* compartilha das mesmas “... estratégias textuais semelhantes a uma piada para provocar efeito de humor. Essa ligação é tão forte que a tira cômica se torna um híbrido de piada e quadrinhos. Por isso, muitos a rotulam como sendo efetivamente uma piada”. Trata-se de uma ideia defendida na tese de doutorado Ramos (2007).

Figura 19 — Aplicação das semelhanças entre as tiras cômicas e as piadas



Fonte: disponível em <<http://ultimaquimera.com.br/wpcontent/uploads/2012/06/1350.jpg>>. Acesso em: 30 abr. 2015. Publicação em: 12 jun. 2012.

Essa tira cômica de dois andares é constituída de três vinhetas. O humor se torna evidente na quebra de expectativa da segunda para a última vinheta. Esta tira cômica se assemelha a uma piada, em primeiro lugar, porque possui uma narrativa que leva a um desfecho humorístico. O final é algo inesperado, inusitado pelo leitor: na terceira e última vinheta, o senhor joga todo o pacote de compras em cima de *Grump*. Isso foi algo inesperado ao leitor. Houve, então, a quebra de expectativa, gerando o humor, como se fosse uma piada. Além do que os elementos verbo-visuais são usados para essa quebra de expectativa da tira cômica, temos que fazer leitura das expressões faciais do senhor: na primeira, Grump mostra-se prestativo, enquanto o senhor sorri; na segunda, Grump curva-se, já o outro não está mais sorrindo; na terceira, somente Grump aparece com a cabeça dentro do pacote. Os traços sinalizam movimento, inferindo um atrito entre cabeça e pacote; os itens do pacote estão no chão.

De acordo com o teórico Bergson (1899/1983⁴², p. 71), cujo trabalho focaliza a análise do humor a partir de peças teatrais como retrata todas relações sociais.

... para compreendermos o riso, temos de o repôr (*sic*) no seu meio natural, que é a sociedade; temos sobretudo de determinar a sua utilidade de função, a sua função social. Eis, digamo-lo desde já, a ideia de diretriz de todas as nossas indagações. O riso deve dar a resposta a certas exigências da vida em comum. O riso deve ter uma significação social.

Bergson (1899/1983) estabelece uma série de “leis” que regulamentam o cômico. A primeira lei trata do cômico das fisionomias, a feiura cômica das imitações, do exagero das caricaturas, dos disfarces. A segunda lei trata do cômico das formas, dos gestos e dos movimentos. Ao falar em comicidade das palavras, Bergson (1899/1983) observa que a mesma lei que dá comicidade às ações e situações existe na linguagem. Assim, uma frase feita ou estereotipada pronunciada aleatoriamente e que contenha um absurdo, um erro ou uma contradição poderá ser cômica: “... obter-se-á um dito cômico inserindo uma ideia absurda no molde de uma frase consagrada”. (BERGSON, 1899/1983, p. 74)

Assim, uma sentença será cômica se obedecer a uma das três leis fundamentais, denominadas “transposição cômica das proposições”:

1. Inversão: se a frase tiver sentido mesmo invertida;
2. Interferência: se a frase exprimir indiferentemente dois sistemas de ideias totalmente independentes;
3. Transposição: se for obtida com a transposição da ideia para uma tonalidade que não é a sua. (BERGSON, 1899/1993, p. 76)

⁴² A primeira edição foi publicada em Lisboa, em 1899. Aqui, estamos usando a 2ª edição brasileira, Rio de Janeiro, Zahar, 1983.

Figura 20 — Aplicação da “lei da transposição” de Bergson (1899/1983) na tira cômica de Orlandeli



Fonte: disponível em <http://blogdoorlandeli.zip.net/arch2007-04-08_2007-04-14.html>. Acesso em: 11 abr. 2014.

Nessa tira cômica (Figura 20), entendemos que é possível a aplicação das leis fundamentais da teoria de humor de Bergson (1899/1983). A tira cômica é constituída de três vinhetas. O humor é construído na conexão das linguagens, da primeira à terceira vinheta. Podemos relacionar a *lei da transposição* de Bergson (1899/1983) com a dualidade das personagens: elas se posicionam diante de alguém que os fotografará de forma amistosa, como se gostassem um do outro. Porém, se observarmos as falas das personagens, com a pose para a fotografia não condiz com o que realmente desejam/querem. Por isso, podemos aproximar a *lei da transposição* com a tira cômica em questão: ao lado da dissonância entre a linguagem verbal e a não verbal, também observamos uma urgência, no desfecho, por encerrar logo o evento, em especial, por meio do uso de letras em caixa alta e em negrito, sinalizações de que um grito ocorreu. Tal tira cômica não teria humor se as imagens não revelassem a falsidade presente na face de Grump. A falsidade foi obtida com a transposição da ideia para uma tonalidade que não era sua.

Segundo Bergson (1899/1983, p. 109-110), “... por mais consciente que uma personagem cômica possa ser daquilo que diz ou faz, será cômica se houver um aspecto de sua personalidade que ela ignora, um lado por onde se furta a si mesma: só por este lado nos fará rir”. Assim, podemos dizer que o caráter do riso é socializante, exige a presença do outro. Essa distinção é importante para a tira cômica, pois o riso é provocado pela identificação e cumplicidade entre o cartunista e seus leitores.

Propp (1976/1992, p. 38), filólogo russo, ressalta que nem todo sujeito ri, sendo que as causas possíveis para isso são as condições de ordem histórica e social: “... o cômico sempre, direta ou indiretamente, está ligado ao homem. A natureza inorgânica não pode ser ridícula porque não tem nada em comum com o homem”. Um aspecto de riso ligado à

comicidade é o riso de zombaria, uma vez que a comicidade costuma, nesse caso, estar associada ao desnudamento dos defeitos: o “aspecto físico”, o “espiritual”, o “homem com aparência de animal”, o “homem com aparência de objeto”, a “ridicularização das profissões”, o “fazer alguém de bobo” e a “mentira”. (PROPP, 1976/1992). Condizem-se entre tais categorias, ainda, a ironia, o trocadilho e o paradoxo como instrumentos de comicidade; estes não dependem somente dos meios linguísticos, mas também daquilo que é expresso por eles. Há vários motivos para o riso, porém o riso de zombaria ou derrisão é o que se localiza com frequência na vida e na arte, segundo o autor.

O exemplo, a seguir da tira cômica de Orlandeli, talvez nos ajudem a entender o humor na teoria de Propp (1976/1992): “fazer alguém de bobo”.

Figura 21 — Aplicação da teoria de Propp (1976/1992) na tira cômica de Orlandeli



Fonte: disponível em <<http://ultimaquimera.com.br/category/grump/page/7>>. Acesso em: 21 jul. 2014. Publicação em: 19 fev. 2013.

Essa tira cômica é constituída de três vinhetas. Na primeira vinheta, aparece Grump lendo um convite para participar de um projeto de “Intercâmbio Antropológico”; será pago por receber em sua casa um garoto por algum tempo. Pelas informações visuais, Vândalo, seu cachorro, só o observa, enquanto Grump fica feliz. Na segunda vinheta, Grump continua lendo o convite. Na terceira e última vinheta, Grump apresenta expressão de preocupação, a boca fecha, com uma certa insegurança na voz. Nesse momento, percebemos pelo balão que Grump fica meio trêmulo. Vândalo, que estava quieto até então, pensa: “— *Puts! Aqui é o lugar!*”, e arregala os olhos. Este era o desfecho inesperado, que gera o efeito de humor, Vândalo (o cachorro) pensa que realmente a casa de Grump era o lugar ideal para aquele garoto. O leitor nesse momento da leitura deveter conhecimento prévio de que Grump é meio simplista e azarão e que Vândalo é sarcástico. Podemos notar que Vândalo julga Grump como não inteligente, não astuto, sem personalidade e fraco; ou seja, faz Grump “passar-se como

bobo”. Assim, essa tira cômica de Orlandeli também possui uma relação com a teoria de Propp (1976/1992).

Nesse sentido, o lado negativo de quem é objeto do riso é a motivação para provocar o efeito cômico: “... o antagonista vale-se de algum defeito ou descuido da personagem para desmascará-la para o escárnio geral” (PROPP, 1976/1992, p. 100). Assim sendo, “... a língua constitui um arsenal muito rico de instrumentos de comicidade e zombaria.” (PROPP, 1976/1992, p. 119).

Por outro lado, também podemos observar certo humor ácido em algumas tiras cômicas do cartunista Walmir Orlandeli.

Segundo G. Magalhães (2010), o humor negro brasileiro nasceu de duas vertentes: da produção humorística do Brasil da *Belle Époque*, entre o final do século XIX e a década de 1940. Esse período paulistano foi marcado pela ambiguidade entre os valores atrelados à modernidade e os valores tradicionais advindos do campo e do poder econômico do país, incluindo a prodigiosa e farta literatura universal do final do século XIX e do início do XX. Breton (*apud* G. MAGALHÃES, 2010) é o introdutor do humor negro no mundo. No Brasil, Machado de Assis, Augusto dos Anjos, Oswald de Andrade e Nelson Rodrigues e outros contribuíram para a construção do humor negro no Brasil.

De acordo com Breton (*apud* G. MAGALHÃES, 2010, p. 67), “... o humor negro é inimigo mortal do sentimentalismo, que parece estar perpetuamente à espreita — sentimentalismo que sempre surge num cenário de sombras —, e de um capricho efêmero, quase sempre passa por poesia, e em vão insiste em infligir à mente seus velhos artificios”. O humor negro brasileiro (HNb) não está presente somente na literatura. “Os textos, de piadas, tiras, charges, adivinhações e ditos que analiso, e podem até demonstrar um mau estado de espírito de autor, mas obviamente não são literários. Isso já marca um distanciamento entre os textos da Antologia de Breton e os textos de HNb.” (G. MAGALHÃES, 2010, p. 77) Os textos brasileiros muitas vezes são irônicos, não provocam risos, os temas são morte, doenças e diferenças. Os bretonianos optam pelo repugnante e descalabro descritos literariamente.

Para Saliba (*apud* G. MAGALHÃES, 2010, p. 102), os humoristas procuram restituir outro sentido às coisas, em se tratando do humor negro brasileiro.

Ainda que pelo caminho da fuga, do desvio pela metáfora cômica, da incorporação de expressões populares ou da mera supressão das aparências. Porque esses humoristas, esses eternos “engraçados arrependidos”, sabiam que só quando conseguimos enquadrar as coisas, as pessoas e nós mesmos no bom sentido, aquele que nos permite a vida num mundo difícil, então — só então — nós rimos.

O comentário faz referência aos humoristas daquela época, o humor negro brasileiro, que é necessário esconder a verdade para gerar o riso, da impossibilidade do sorrir, da situação de vida, a da ruptura com a vida, com a morte, o acidente e o aviso fúnebre.

Figura 22— Aplicação do humor negro brasileiro em tira cômica de Orlandeli



Fonte: disponível em <http://blogdoorlandeli.zip.net/arch2011-09-18_2011-09-24.html>. Acesso em: 21 jul. 2014. Publicação em: 21 set. 2011.

A tira cômica em questão é constituída de três vinhetas. A interpretação da palavra *virose* na primeira leitura da tira cômica provoca um efeito de constrangimento, pois, na época em que foi veiculada tal tira cômica, estava ocorrendo uma epidemia da gripe suína⁴³. O conhecimento prévio garante ao termo *virose* o sentido de gripe suína. Mesmo que não cite o nome da doença na tira cômica, fica subtendido e provoca um efeito de descontentamento. Porém essa tira cômica é risível, pois ela oferece ao leitor conteúdo do humor negro brasileiro, com o tema *doenças*. O riso deriva do simples fato de ser virose, pois a senhora pensava tratar-se de um regime. A tira cômica tinha dois planos de leitura: o da saúde (traço/virose/enfermidade) e da estética (traço/emagrecer/regime). É a leitura do segundo plano, com base no entendimento do primeiro, que provoca o humor.

Com base em G. Magalhães (2010), quando o autor escolhe estruturas linguísticas adequadas para iniciar dois percursos temáticos que formam o paralelo entre traço *virose/enfermidade* e traço *emagrecer/regime*, o cartunista evidencia o modo de tratar o tema *doença*, a partir de dois planos de leitura: um que não provoca o riso e outro que o causa. Assim, a não verdade dos fatos causa o humor e pode provocar o riso.

⁴³ A Pandemia de Gripe A (H1N1), ou gripe suína como era reconhecida quando se iniciou em 2009, chegou ao Brasil no dia 25 de abril do mesmo ano, quando duas pessoas chegaram do México e apresentaram sintomas da doença. Em agosto, o Ministro da Saúde declarou que 77% dos casos de gripe no país são decorrentes do H1N1 e 20% das mortes mundiais são brasileiras. Em 26 de agosto, o Ministério da Saúde confirmou que os casos fatais chegaram a 557, o que levou o país a liderar o número de mortes pela pandemia em todo o mundo. (Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Pandemia_de_gripe_A_de_2009_no_Brasil>. Acesso em: 04 maio 2015.)

Possenti (1998) afirma que não existe uma *linguística do humor*. Para isso, ele aponta três razões:

- a) não há uma lingüística que tenha tomado por base textos humorísticos para tentar descobrir o que faz com que um texto seja humorístico, do ponto de vista dos ingredientes lingüísticos;
- b) no caso de se concluir que o humor não tem origem lingüística, que ele não é da ordem da língua, não há uma lingüística que explicita ou organize os ingredientes lingüísticos que são acionados para que o humor se produza;
- c) não há uma lingüística que se ocupe de decidir se os mecanismos explorados para a função humorística têm exclusivamente essa função ou se se trata do agenciamento circunstancial de um conjunto de fatores, cada um deles podendo ser responsável pela produção de outro tipo de efeito em outras circunstâncias ou em outros gêneros textuais (POSSENTI, 1998, 20-21).

Diante do que Possenti (1998) afirma, não há um estudo lingüístico que tenha por base textos humorísticos, estudos que demonstrem a construção do humor dentro de uma análise sintática, semântica e pragmática. Dentre os diversos recursos para a construção do humor, podemos citar o estereótipo: uma “... identidade pelo avesso — digamos, uma identidade que um grupo em princípio não assume, mas que lhe é atribuída de um outro lugar, eventualmente, pelo seu Outro” (POSSENTI, 1998, p. 156). Esclarece o linguista que o estereótipo é imaginado como algo social, idealizado e construído, caracterizando-se por ser uma imagem simples, mas geralmente é depreciativa ou consagrada por um grupo.

Assim, ao ler uma tira cômica, o leitor não apenas decifra as palavras, mas também contextualiza, interpreta e faz conexões com outros contextos. Com vistas à visão dos PCN (BRASIL, 1998), a escola tem que proporcionar ao aluno a oportunidade de desenvolver suas habilidades de leitura que, por sua vez, não se enquadram em estudos puramente gramaticais ou de reconhecimento de sentidos literais, e sim em um estudo voltado para o uso da língua situado nas práticas sociais, um caminho para o desvelamento do humor nas tiras cômicas.

CAPÍTULO 3: UMA ANÁLISE DAS CONJUNÇÕES “MAS” E “E” NAS TIRAS CÔMICAS DE ORLANDELI

O presente trabalho é pautado na abordagem descritiva e explicativa, assumindo também um caráter interpretativista (qualitativo, portanto). Há uma fase quantitativa de busca e coleta de ocorrências de fenômenos relacionados à coordenação e à construção do humor nas tiras cômicas de Orlandeli, quando é observada a frequência em que se apresentam os dados referentes às conjunções *mas* e *e*.

No entanto o objetivo principal é identificar, nas tiras cômicas de Orlandeli, conexões entre a construção do humor e o funcionamento das conjunções *mas* e *e*. Nesse sentido, o aspecto interpretativo/qualitativo emerge naturalmente à medida que há o levantamento das ocorrências das conjunções citadas nas tiras cômicas de Orlandeli, resultando na construção de um *corpus* (Anexos A e B) e na consequente descrição e explicação do funcionamento das conjunções em questão, tendo em vista as possíveis conexões com a construção do humor.

3.1 ALGUNS ASPECTOS METODOLÓGICOS

A separação na seleção do *corpus* (Anexos A e B) buscou ser o mais abrangente possível, com a atenção de ser coletados em meses e anos diferentes. As tiras cômicas foram coletadas aleatoriamente quanto à temática, porém o foco foi à coordenação sindética e assindética. Uma coletânea de tiras cômicas foi constituída, devidamente datada e catalogada: um *corpus* de tiras cômicas cuja organização gramatical está alicerçada na coordenação com ou sem o *mas* e o *e* (Anexos A e B). Por isso, a numeração das tiras, neste trabalho, diz respeito à posição nessa coletânea, aqui denominado *corpus* simplesmente.

De um modo geral e com base nas características da coordenação expostas no primeiro capítulo, as tiras cômicas de Orlandeli predominantemente estão alicerçadas nas construções verbo-textuais sindéticas e assindéticas, quando consideramos as tiras que compõem o *corpus* (Anexos A e B). Isso, de certa forma, já nos permite dizer que é possível vincular a construção do humor à coordenação, sobretudo, às estruturas coordenativas sindéticas e assindéticas. Nesse sentido, tal construção do humor se dá na conexão entre a linguagem verbal e a não verbal, constituindo-se a tira cômica um texto híbrido. O uso das conjunções *mas* e *e* se dá no âmbito da linguagem verbal, porém, em relação aos efeitos de sentidos, jamais realiza desconectado da ilustração (a linguagem não verbal).

Para verificarmos a relação da coordenação com a construção do humor em tiras cômicas, o trabalho deu-se a partir de uma amostra de 50 tiras cômicas de Orlandeli, coletadas do *site*, *fanpage* no *Facebook* e do blogue que o cartunista mantém, correspondendo a sete anos de trabalho. Neste *corpus* (Anexos A e B), compreendem-se as tiras cômicas publicadas entre 2006 e 2014.

O funcionalismo trouxe para olhar sobre a gramática a consideração de que as sentenças podem ser descritas e explicadas dentro de uma perspectiva semântico-pragmática e, mais precisamente, no funcionamento no âmbito textual e enunciativo/discursivo. Assim sendo, os recursos e as formas gramaticais pertencentes à ordem do sistema precisam ser pensados na sua realização e atualização no texto, o qual, por sua vez, este se realiza e está situado em um contexto de uso e em função desse contexto.

Primeiramente, são analisadas 15 tiras cômicas a partir do uso da conjunção *e*, aliando-se ao funcionamento dessa conjunção, em conexão com a linguagem dos quadrinhos, em direção à construção do humor, com base nos quatro movimentos apontados por Innocente (2005). Em segundo, são analisadas 15 tiras cômicas a partir do uso da conjunção *mas*, também aliandando-se ao funcionamento dessa conjunção, sempre em conexão com a linguagem dos quadrinhos, tendo em vista a construção do humor. O problema — há, nas tiras cômicas de Orlandelei, conexões entre a construção do humor e o funcionamento das conjunções *mas* e *e*? — norteia as análises.

3.2 UMA ANÁLISE DO FUNCIONAMENTO DA CONJUNÇÃO “E”

Na sequência, destacamos aspectos ligados ao funcionamento da conjunção *e*, bem como a relação com o efeito do humor, direta ou indiretamente, de acordo com o ponto de inserção em 15 tiras cômicas do cartunista Walmir Orlandeli.

Tira 1 — A relação diretiva da conjunção *e* (tira cômica 8 no *corpus*)



Fonte: disponível em: <http://blogdoorlandeli.zip.net/arch2006-06-04_2006-06-10.html>. Acesso em: 11 abr. 2014.

A tira cômica é constituída de três vinhetas. Vândalo é o cachorro de estimação de Grump. Ambos são personagens fixos da série *Grump*, uma criação de Orlandeli. À primeira vista, por ser o animal de estimação de Grump, é possível dizer que se trata de uma narração feita pelo narrador da tira cômica em questão, na primeira e segunda vinhetas. Entretanto, na última vinheta, observamos que Vândalo está pensando, porque o contorno do balão sinaliza um pensamento. Nesse sentido, todo o relato de sensações estranhas que direciona o leitor a uma construção de expectativa da transformação de Vândalo em um monstro, a “besta raivosa” (com letras em negrito na segunda vinheta), finalizada por reticências, na verdade, diz respeito ao fato de ter engolido o creme de barbear. Nesse momento, no desfecho, a causa das sensações estranhas e enumeradas é revelada por meio da pergunta feita pelo Grump.

De um modo geral, a enumeração de sensações estranhas, que combina relato e descrição, é construída predominantemente em torno de construções assindéticas, ausentes de conjunção. Porém, na primeira vinheta, o uso da conjunção *e* se faz após, com base nos quatro movimentos segundo Innocente (2005), na apresentação do cenário (movimento 2). No caso, Vândalo não é apresentado em relação a um espaço, e sim ao tema e enredo a serem desenvolvidos na sequência narrativa. O movimento 1, que diz respeito à apresentação do título e da autoria, é feita no canto esquerdo da tira cômica. Além disso, a autoria aparece no

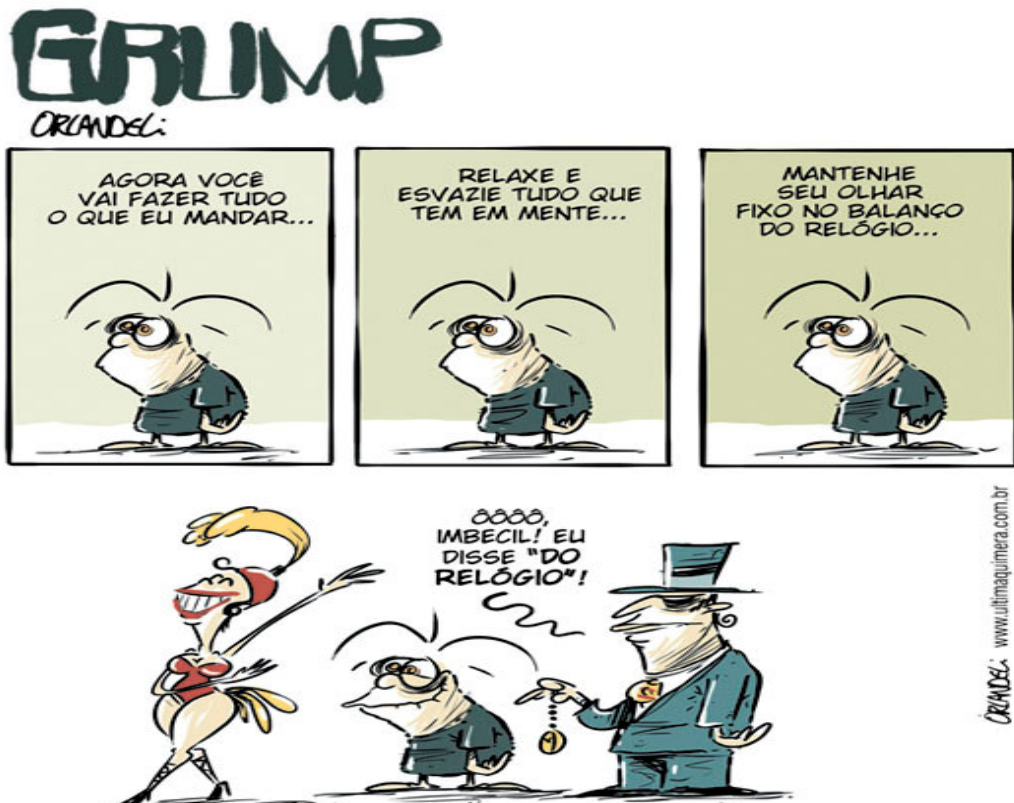
canto direito, na parte de baixo, da primeira vinheta. Na segunda, por sua vez, o endereço da página do cartunista é apontada, também na parte debaixo do canto direito. Tudo isso consiste na realização do movimento 1. A contextualização dos personagens ocorre, de fato, na última vinheta, porque tal indicação espacial não favorece o suspense construído nas duas primeiras vinhetas, ao lado da indefinição de quem seria as palavras presentes nas duas primeiras vinhetas. A pergunta, nesse sentido, a ser feita pelo leitor poderia: o que está acontecendo com Vândalo? (movimento 3)

Uma vez trazidos dois elementos típicos do banheiro, pia para lavar as mãos e espelho, e feita a pergunta a respeito da localização do creme de barbear por Grump, logo é respondida: Vândalo ingeriu creme de barbear. O efeito de humor ocorre nessa revelação e no desconhecimento do que estava acontecendo com seu animal de estimação, já que eles não conversam entre si e apenas o leitor possui acesso aos pensamentos de Vândalo. Essa não interação verbal, além de reforçar o efeito de humor, fica clara nas maneiras diversas de ilustrar os balões: o do Grump é balão de fala; enquanto o de Vândalo, balão de pensamento. (movimento 4).

Em relação ao funcionamento da conjunção *e*, a presença desse elemento coordenativo não só constitui uma enumeração mais ampla (apresentação de uma “sensação estranha”, particularização de algo a sair e revelação da causa do fato inicialmente posto), mas também introduz (primeira vinheta) a enumeração de sensações (segunda vinheta) diretamente ligada a alguma coisa estranha e indefinida em processo de saída, a espuma do creme de barbear (terceira vinheta). Assim, a conjunção *e* funciona como apoio na construção do humor de forma indireta, fora do desfecho no qual o efeito de humor se torna evidente, direcionando o olhar do leitor na construção da expectativa.

Agora, na próxima tira cômica (Tira 2), há uma soma de ideias. A tira cômica de dois andares é constituída de quatro vinhetas, sendo três na primeira linha horizontal e uma na segunda.

Tira 2 —A conjunção *emarca* uma adição de argumentos a favor de uma mesma conclusão(tira cômica 2 no *corpus*)



Fonte: disponível em <<http://ultimaquimera.com.br/category/grump/page/2>>. Acesso em: 16 jul. 2014.

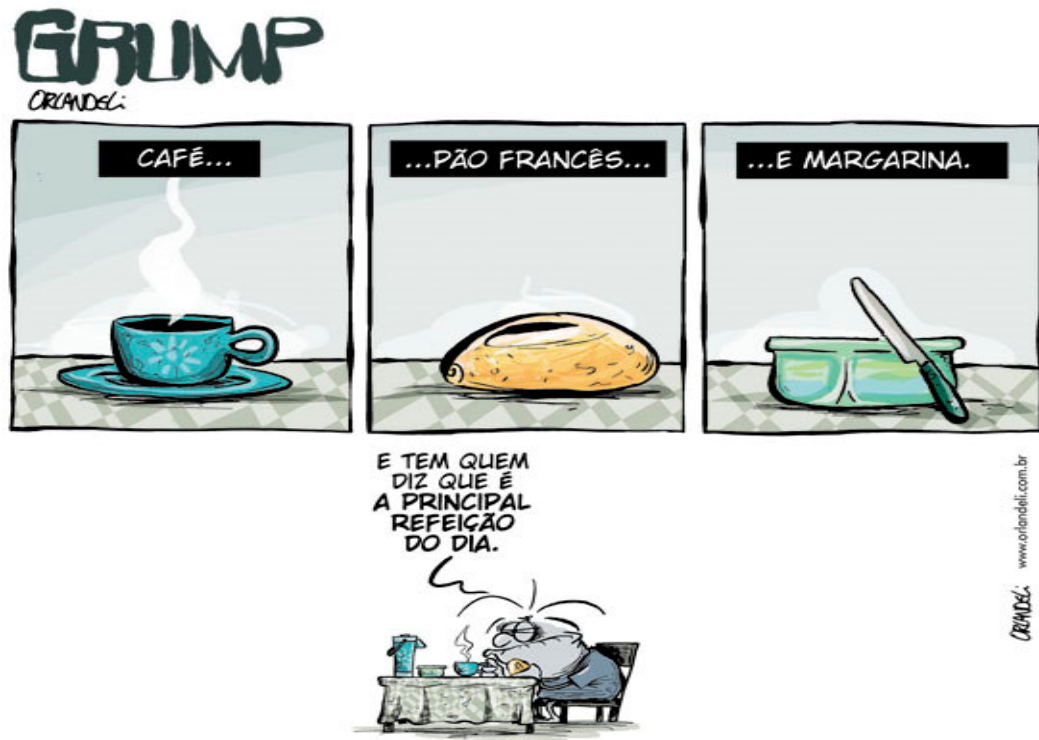
De modo semelhante à primeira tira, a autoria e o título são mencionados e o local de publicação está localizado na lateral da última vinheta, na segunda linha. A conjunção coordenativa *e* é empregada na segunda vinheta, após a realização do movimento 2 na primeira vinheta: alguém está impondo ordens para Grump (“você”). O pronome indefinido “tudo” sugere que os atos de Grump devam seguir esse alguém não revelado ainda na sequência narrativa. Já o advérbio “agora” situa temporalmente o condicionamento da realização das atitudes do personagem ordenado, obediente. Apresenta-se o *e* em meio a duas ações somadas entre as duas orações de idêntica função imperativa. Em todas as três primeiras vinhetas, Grump é retratado da mesma forma, dando a impressão de obediência, submissão ao alguém que ordena (movimento 3). No entanto, na segunda linha horizontal, o desfecho da sequência narrativa, várias revelações são feitas, como podemos observar na segunda tira.

O efeito de humor, nesse caso, é construído por meio do visual, pois Grump é hipnotizado pelo “balanço” da dançarina e não “do relógio”, como destacou a pessoa que estava dando ordens. Além disso, tal efeito é reforçado pelo julgamento que tal hipnotizador faz de Grump ao tentar chamar a atenção deste e referi-lo de forma ofensiva: “— Ôôôô, imbecil!” (também uma marca da oralidade). De qualquer forma, a dançarina foi mais

convincente. E, por fim, a conjunção *e* contribuiu indiretamente para o efeito de humor desencadeado no desfecho.

Neves (2000) menciona que os segmentos coordenados pelo *e* podem ser palavras, como podemos perceber na próxima tira (Tira 3).

Tira 3 — Segmentos coordenados pelo *e*, que são palavras (tira cômica 24 no *corpus*)



Fonte: disponível em <<http://ultimaquimera.com.br/category/grump/page/11>>. Acesso em: 21 jul. 2014. Publicação em 05 set. 2012.

A tira cômica de dois andares é constituída de quatro vinhetas, na mesma distribuição da anterior (Tira 2): três vinhetas na primeira linha horizontal e uma na segunda, sem contorno. A conjunção coordenativa *e* é empregada em dois momentos: na terceira vinheta, liga palavras (“... pão francês...” “... e margarina.”); na quarta, a conexão se estabelece iniciando um enunciado de informação. É importante verificarmos que essa conexão gera uma pausa, a *pausa dramática*. Conforme Neves (2000, p. 743) descreve, “ela é mais longa, pois é pausa de final de enunciado antes do *e*”.

Nesse sentido, os dois usos da conjunção *e*, na tira cômica em questão, contribuem de forma distinta para a construção do humor. No primeiro caso, na construção da expectativa (movimento 3), a conjunção aparece para fazer referência ao costume diário de tomar café da manhã, elencando três ingredientes e finalizando essa lista. Já no segundo momento, o *e* traz uma ideia de quebra de expectativa: para Grump, esse costume, com os ingredientes citados, não seria a refeição ideal. O efeito de humor se dá quando uma informação do senso comum é

por ele questionada, já que alega ser incoerente um café tão simples ser a refeição principal. Nesse sentido, ao lado do efeito de humor, uma crítica mantém-se implícita.

Tira 4 —Relação de causa e consequência (tira cômica 17 no *corpus*)



Fonte: disponível em <http://blogdoorlandeli.zip.net/arch2007-10-28_2007-11-03.html>. Acesso em: 11 abr. 2014.

Na quarta tira cômica, há o uso de dois estereótipos de piada (RAMOS, 2007; 2011), um relacionado ao português supostamente burro e outro ao feitiço do homem, que ocorre quando está diante de uma mulher cuja aparência física está em evidência. Vale lembrarmos que o efeito de humor se torna evidente no final (movimento 4), quando a figura feminina é revelada. Até então (movimento 3), Grump apenas concorda, sem questionamento, com aquilo que está sendo dito por alguém, um personagem ainda não revelado, mas presente por meio dos balões de fala.

Da primeira à segunda vinhetas, Grump apenas repete expressões da mesma natureza, reforçando a concordância inquestionável. No final, tal passividade desencadeia um efeito contrário, porque a mulher expressa seu ponto de vista a respeito de Grump e demais homens que se enquadram nas atitudes estereotipadas. Sem tomar consciência, ele acaba concordando que é “mais um idiota” (com letras em destaque).

Tomando como base as ideias de Neves (2000), a conjunção *e* apresenta segmentos que são de causa e consequência um do outro: a causa se refere ao erro de Grump no emprego, enquanto a consequência diz respeito ao atravessamento da língua em “espeto enferrujado”. A partir de uma consequência dissonante (o que acontecerá com a língua de Grump) ao que está sendo dito pela personagem feminina e a manutenção da concordância por Grump, quando expõe a língua, ela expressa seu julgamento de valor no final, resultando no efeito de humor.

Tira 5 —Mais um exemplo de tira cômica em que a conjunção *e* agrega informações e sentidos à totalidade textual (tira cômica 13 no *corpus*)



Fonte: disponível em <http://blogdoorlandeli.zip.net/arch2011-09-25_2011-10-01.html>. Acesso em: 21 jul. 2014. Publicação em: 27 set. 2011.

A quinta tira cômica é constituída de uma vinheta. A conjunção coordenativa *e* está empregada no segundo balão da fala do Grump. Assim como na tira anterior (Tira 4), uma perspectiva estereotipada é trazida para provocar o humor: os homens de aparência musculosa não seriam dotados de inteligência. Nesse sentido e partindo dessa perspectiva preconcebida, Grump acredita que a palavra “célebro” facilitaria o entendimento entre eles.

O elemento *e* constitui uma indicação explícita de que o segundo segmento se acresce ao primeiro. Segundo Neves (2000, p. 743, grifos da autora), “... o efeito de explicação de acréscimo é ainda mais particularmente notado quando o segundo segmento é **uma frase nominal**”. Na tira em questão, o verbo não está explícito no segundo segmento, mas, mesmo assim, está agregando outra informação.

Portanto, o efeito de humor, nessa quinta tira cômica, se faz pela troca de letras da palavra *cérebro/célebro*. O humor também é crítico, segundo Bergson (1987), porque revela um “desvio”, sendo aquele que provoca um certo diferencial e se afasta do padrão considerado normal pela sociedade.

Tira 6— Uma relação temporal/condicional entre os segmentos coordenados pelo *e* (tira cômica 11 no *corpus*)



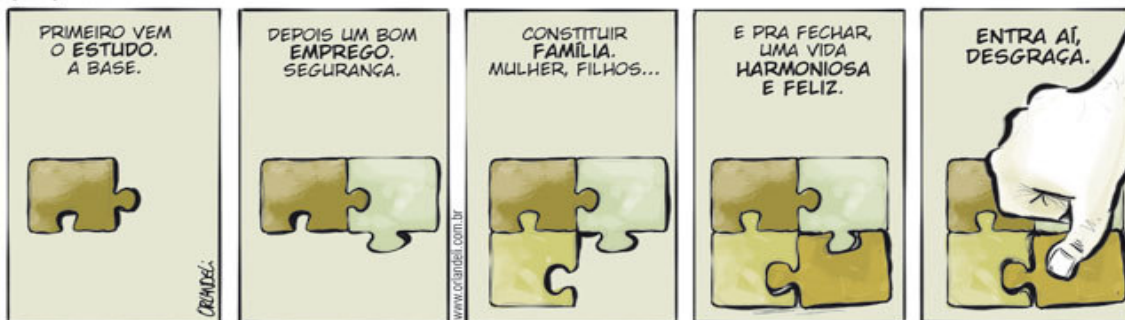
Fonte: disponível em <http://blogdoorlandeli.zip.net/arch2006-10-08_2006-10-14.html>. Acesso em: 11 abr. 2014.

A sexta tira cômica é constituída de três vinhetas. Apesar de se tratar de uma tira da série *Grump* (movimento 1), outros personagens de certa fixidez são trazidos. Grump, que dá nome à série, neste caso, não aparece. A conjunção coordenativa *e*, assim como a relação temporal, estão localizadas na terceira vinheta.

Além da relação de tempo, a conjunção *e* está vinculada a um efeito de sentido condicional (“... se eu pegar ela na cama com outro homem...”) posto na segunda vinheta. Na oração “... e toque freneticamente toda vez que chegar perto de casa” não só estabelece uma relação de tempo marcada pelo advérbio “toda vez”, como está implicitamente vinculada à condição colocada anteriormente. O personagem suspeita que a sua mulher está traindo-o, como dito na primeira vinheta (movimento 2). Porém prefere se manter na desconfiança ao invés de esclarecê-la (movimento 3). Assim sendo, o sábio, no desfecho (movimento 4), propõe uma solução: o sino, para que, por meio do barulho, avisar a mulher e, por consequência, a vida do marido se prolongue. O efeito de humor está na estratégia para prolongar a vida do traído, uma vez que a constatação da traição da esposa o levaria à morte. A função do sábio, portanto, foi resolver o problema posto pelo homem: viver mais e não esclarecer a dúvida da traição (expectativa construída). Por fim, Neves (2000) explica que geralmente, nos segmentos em que são coordenados com efeitos de acúmulo, se acentua a adição. Portanto, a conjunção *e* também ajuda na construção do efeito do humor.

Tira 7 — A conjunção aditiva *e* marca um assíndeto (efeito de acúmulo sem conjunções) (tira cômica 21 no *corpus*)

(SIC) - Orlandeli



Fonte: disponível em <http://blogdoorlandeli.zip.net/arch2009-10-04_2009-10-10.html>. Acesso em: 18 jun. 2014.

A sétima tira cômica é constituída de cinco vinhetas e pertence a outra série do cartunista Orlandeli: (*SIC*). A conjunção coordenativa *e* está empregada na quarta vinheta. No entanto a conjunção *e* expressa coordenação de adição com todas as outras sentenças das vinhetas anteriores, o assíndeto (efeito de acúmulo sem as conjunções), o contrário do polissíndeto (com repetições de conjunções). A construção da narrativa se dá por legendas, com a voz do narrador onisciente; e, no final, sua mão aparece em cena.

Numa construção paralela, fases da vida são elencadas numa sequência supostamente lógica da vida das pessoas em geral. Para cada fase, uma peça de um quebra-cabeça é acrescentada e se encaixa harmoniosamente até a terceira vinheta (uma fase, uma peça, um vinheta). Na quarta, o processo de acúmulo se transforma (movimento 3) para, em primeiro lugar, evidenciando um desencaixe e, em segundo, a resistência ao encaixe harmonioso, trazendo um efeito de humor a partir dessa divergência da ordem da lógica do jogo e da vida (uma reflexão a respeito).

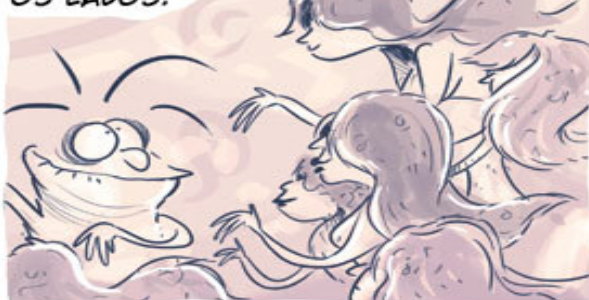
O *e* aditivo tem efeito de acúmulo, principalmente diante do assíndeto, desdobrado ao longo da sequência narrativa. Neves (2000) aponta que os segmentos coordenados recebem restrição ao primeiro segmento, quando o acréscimo de informação consiste em uma atribuição do predicativo, um modo do evento focalizado, uma localização espacial ou temporal e uma intensificação. Portanto, a conjunção *e*, nessa tira cômica, ajuda na construção do humor.

Tira 8 — A conjunção *e* na progressão temática (tira cômica 23 no *corpus*)

GRUMP

ORLANDELI:

É UM SONHO RECORRENTE. COMEÇA COM VÁRIAS GAROTAS NUAS, TODAS LINDAS, ME CERCANDO POR TODOS OS LADOS.



ELAS AMARRAM MEUS BRAÇOS E EU FICO COM O CORPO COMPLETAMENTE ESTENDIDO. DAÍ ELAS VÃO CHEGANDO, CHEGANDO, CHEGANDO...



... E EU ACORDO.



ORLANDELI: www.ultimaquimera.com.br

Fonte: disponível em <<http://www.orlandeli.com.br/principalw.htm>>. Acesso em: 05 jul. 2014.

Em mais uma tira cômica de dois andares (Tira 8), o efeito de acúmulo (assíndeto) se mantém em relação ao uso da conjunção *e* na segunda vinheta, fazendo de um relato da interação entre Grump e as mulheres. À primeira vista, sugere um sonho, especialmente na primeira linha na horizontal. Entretanto, na segunda linha, outro *e* é utilizado para apresentar a quebra de expectativa (movimento 4) na última vinheta, em que se revela que supostamente Grump esteja numa sessão de terapia. O efeito de humor se dá no interrompimento do relato do sonho, não apresentando o desfecho para o analista, o qual, por sua vez, se mostra indignado, subindo em cima da poltrona, com sinais de envolvimento ao narrado, por meio das gotículas de suor e do uso da expressão “Pô!!”. Tal expressão é bastante sugestiva em função do destaque dado pelo cartunista (o tamanho das letras e em negrito) e ainda por ser dita por um homem e terapeuta; de certa forma, infere-nos um desejo. Confirma-se, mais uma vez, nossa hipótese de que a conjunção *e* ajuda na construção do humor quando esta se apresenta na última vinheta.

A tira cômica em questão (Tira 10) é constituída de três vinhetas. A conjunção coordenativa *e* está empregada na segunda vinheta sem contorno, tendo um papel importante na construção dos sentidos. Nessa tira, aparece a adição de argumentos, quando o personagem (o aluno de intercâmbio) fala. Na última fala da terceira vinheta, confirma-se que ele vai acrescentando os seus próprios erros, os seus próprios argumentos. Com base em Neves (2000), acréscimos dessa ordem podem ficar mais evidentes pelo uso de expressões que passam essa ideia, por exemplo: *além do mais*. Esse efeito pode ser acentuado por reticências, entoação exclamativa, verbos que expressam valor de verdade, por exemplo. Na tira em questão, a expressão “e pior...” agrega um valor negativo ao que foi exposto anteriormente pelo personagem (movimento 3). Nesse momento, a expectativa é quebrada quando, na última vinheta, é revelada que a continuação da série do primeiro filme foi alugada. Se o primeiro ele já julgou ruim, logo o segundo também será. Por isso, seu pranto, como podemos observar pela onomatopeia. Por fim, a conjunção *e* provoca uma quebra de expectativa para o desfecho inesperado e, por consequência, o efeito de humor.

Tira 11 — Uma interrogativa retórica com o uso da conjunção *e* (tira cômica 16 no *corpus*)



Fonte: disponível em <http://blogdoorlandeli.zip.net/arch2007-07-15_2007-07-21.html>. Acesso em: 11 abr. 2014.

A conjunção coordenativa *e* está empregada na terceira vinheta da décima primeira tira. A interrogativa retórica é parcial, pois não necessitaria de uma resposta. De acordo com Neves (2000), há casos de ocorrências com interrogativas hipotéticas, podendo ter argumentos como resposta em potencial. Inicialmente, alguém está enfurecido com Grump e já se prepara para lhe dar uma surra (primeira vinheta). Como resposta, Grump, na segunda vinheta, reage mencionando que tem um cachorro que o defende, inferindo uma ameaça (movimento 3). Nesse caso, há o uso da conjunção *e* para agregar uma função ao cachorro. Na sequência, o personagem declara não ter medo de cachorro, como observamos quando se faz uso da

palavra “mordida” (movimento 3). No desfecho, mais uma vez, a conjunção *e* é usada para trazer uma interrogativa retórica de um enunciado completo, no qual Grump questiona a percepção do outro. Na verdade, ele está se referindo a Vândalo, seu cachorro de estimação, que está atuando como advogado, como observamos pelo uso de óculos de sol, gravata e maleta, reforçada pelo discurso jurídico (linguagem verbal). Vale lembrarmos que é mantido o uso do balão de pensamento para Vândalo, porém claramente notamos a sintonia entre Grump e seu advogado, mesmo não estabelecendo interação verbal tradicional.

Tal tira cômica apresenta o efeito de humor em conexão com a conjunção *e*, como podemos perceber claramente quando Grump pergunta: “— E quem falou em ‘mordida?!’.” Nesse momento, há uma quebra de expectativa, algo de novo aparece na narrativa, Vândalo (o cachorro), vestido de advogado entra em cena defendendo Grump. Portanto, a conjunção *e* corrobora com o efeito de humor.

Tira 12 — Interrogativas hipotéticas que sugerem um argumento potencial(tira cômica 25 no *corpus*)



Fonte: disponível em <<http://ultimaquimera.com.br/category/grump/page/15>>. Acesso em: 21 jul. 2014. Publicação em 14 jun. 2012.

Já na décima segunda tira, constituída de uma vinheta, temos o exemplo de uma interrogativa hipotética em que um argumento em potencial pode ser sugerido (NEVES, 2000). A conjunção coordenativa *e* está empregada na última sentença. Inicialmente, Grump, vestindo um jaleco e defendendo-se de um monstro por meio de uma cadeira, está falando ao telefone. Pelo uso repetido de “sim, sim...”, inferimos que a pessoa que está falando com ele também está dando orientações do que fazer com as fórmulas, por exemplo, não misturá-las. O monstro em si reforça que Grump entendeu o efeito da misturas. No entanto ele precisa lidar com a situação em que a mistura já se efetivou, por isso ele traz a conjunção *mas* para direcionar a orientação para outra direção. Sua preocupação concentra-se na hipótese de

mistura, e de quais medidas deveriam ser tomadas. Nesse caso, o *e* é usado em conjunto com a conjunção condicional *se*. Em uma fala somente, há uma combinação de conjunções nas quais as relações de sentido diversas se acumulam, em colaboração para o efeito de humor, sem perder o senso crítico.

Tira 13 — Um enunciado asseverativo que inverte o sentido (tira cômica 1 no *corpus*)



Fonte: disponível em <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-1864-1.pdf>>. Acesso em: 09 jul. 2014.

Essa tira cômica de Orlandeli (Tira 13) foi selecionada na categoria *tiras* do 35º *Salão Internacional de Humor de Piracicaba* de 2008. A tira cômica é constituída de uma vinheta final, que abrange todo o espaço na linha horizontal, da esquerda em direção à segunda linha, estendida para a direita. Mas, ao mesmo tempo, ela possui três vinhetas no formato tradicional, quadros apresentados um ao lado do outro. Quanto ao formato, constitui uma construção intermediária entre a tira cômica no formato tradicional e a tira no formato inovador (ANDRADE; PEREIRA; BORGES, 2015).

Tomando como base as ideias de Neves (2000), a conjunção coordenativa *e* está empregada na última vinheta, compondo um período asseverativo, no qual uma ordem está em jogo. Neves (2000, p. 750) explica que “o segundo enunciado pode ser uma interrogação retórica de forma interrogativa e de entonação exclamativa, com função asseverativa, e com valor negativo”. Desde a primeira vinheta, o personagem acrescenta informações: em primeiro lugar, quem é o agente da ação (primeira vinheta) (movimento 2); na segunda vinheta, tanto o agente quanto a ação são apontados; na terceira, o que o agente vê é mencionado, configurando o clímax da construção da expectativa (movimento 3). No final,

revela-se a relação entre pessoas mortas e cemitério, o qual este também é o local de trabalho do agente da ação de ver “gente morta”. Até então, não há a necessidade de uso do rabicho para indicar quem está falando da primeira à terceira vinheta, dando a impressão que se trata de um monólogo.

No entanto, na quarta vinheta, a revelação da participação de outro personagem requer o uso desse recurso visual. Nessa vinheta, a conjunção coordenativa *e* está empregada na função asseverativa, em combinação com a entonação exclamativa e uma construção interna condicional. Além disso, mesmo sendo ela usada na fala de segundo personagem, estabelece conexão sintática e semântico-discursiva com a fala do primeiro personagem. Ao todo, a seguinte construção é possível para que relação de sentido seja percebida: “— Eu vejo gente morta! E se quiser continuar vendo, é melhor começar a trabalhar, seu folgado!” A construção do humor requer a combinação dos dois dizeres, mesmo sendo pronunciados por personagens diferentes, para que se compreenda o efeito de humor e o julgamento de valor feito pelo segundo personagem em relação ao primeiro. A construção do humor está apoiada em duas perspectivas cuja conexão deixa evidente a divergência entre si e, por sua vez, o efeito de humor. A perspectiva do primeiro personagem concentra-se na linguagem verbal, e na não contextualização desse personagem no espaço. Já a segunda perspectiva não só considera a linguagem verbal, como também leva em consideração a contextualização dos envolvidos num espaço, que é o cemitério.

Tira 14 — Caso de assimetria no uso da conjunção *e* (tira cômica 15 no *corpus*)



Fonte: disponível em <http://blogdoorlandeli.zip.net/arch2007-07-15_2007-07-21.html>. Acesso em: 11 abr. 2014.

Neves (2000) descreve que a questão da ordem, em termos funcionais e em construções com *e*, podem ser simétricas, isto é, os dois membros da adição podem facilmente permutar de posição. Na segunda tira cômica anteriormente apresentada (Tira 2), os três ingredientes do café da manhã elencados nas três primeiras vinhetas, localizadas na primeira

linha horizontal, podem ser permutados. Nesse sentido, tanto faz enumerar “café, pão francês e manteiga” (ordem dada na sequência narrativa), quanto “margarina, pão francês e café”, pois não há mudança de sentido. No entanto, as construções envolvendo a conjunção *e*, segundo Neves (2000), também podem ser assimétricas se os elementos que se adicionam, por alguma razão, devam estar em ordem necessária. Na tira em questão (Tira 14), a permutação não é possível, tratando-se de um caso de assimetria.

A conjunção coordenativa *e* está empregada na primeira, segunda e quarta vinhetas, tendo em vista resultar na demonstração de como uma receita deve ser feita. Tanto na primeira quanto na segunda vinheta, a conjunção *e* estabelece uma relação entre uma ação anterior e uma posterior respectivamente: juntar os ovos e bater bem; assar e tirar o prato do forno. O resultado dessa relação consiste no encadeamento de ações conforme uma determinada sequência, para a elaboração da receita e para a construção da expectativa. Na terceira vinheta, constituída apenas de linguagem não verbal, Grump observa o resultado de suas ações para executar a receita. Sua expressão sinaliza que o resultado não foi bem-sucedido. Na quarta vinheta (o desfecho), a conjunção *e* é utilizada em outra sequência de ações: “jogar tudo fora e comer uma cenoura”. Em tal sequência, a conjunção *e* colabora diretamente para o efeito de humor, já que o assado não ficou bom; e, por isso, a próxima ação é optar por comer outra coisa, no caso, a cenoura, acompanhada de “sal a gosto”. A quebra de expectativa, que provoca o efeito de humor, está na continuação de uma sequência de ações ao invés, por exemplo, de reclamar em torno do resultado negativo da receita.

Na décima quinta tira, identificamos um caso de adição de temas sem subsequência temporal, quando consideramos as ideias de Neves (2000).

Tira 15 —A conjunção *e* e a adição de temas(tira cômica 3 no *corpus*)

GRUMP

ORANDEL:



E O CREDOR QUE
TERÁ SUA DÍVIDA
PAGA ESSE MÊS É...



ORANDEL: www.ultimaquimera.com.br

Fonte: disponível em: <<http://ultimaquimera.com.br/>>. Acesso em: 21 jul. 2014. Publicação em: 09 jun. 2014.

Esta tira cômica de dois andares é constituída de três vinhetas, sendo duas na primeira linha e uma na segunda. A linguagem verbal é usada apenas na última vinheta, em que se dá o desfecho da sequência narrativa. Inicialmente, é possível que se trata de um sorteio, tão comum nos diferentes programas televisivos. Desanimado (como sugere a expressão facial), Grump aparece na primeira vinheta e em meio aos cupons. Na segunda, ele está fazendo o sorteio, já lançando os cupons para cima. Até esse momento (movimento 3), uma situação de sorteio comum se configura. Porém, na última vinheta, verificamos, por meio da linguagem verbal, o que está acontecendo. Na verdade, os cupons são dívidas, justificando a expressão desanimada de Grump (primeira vinheta) e o sorteio de uma dívida na segunda, a opção de escolha para o pagamento.

O efeito de humor se dá visualmente pela quebra da linearidade construída na primeira e segunda vinhetas, formando a primeira linha horizontal, quando a última vinheta é

colocada na segunda linha. Como inicialmente dito, há uma adição de temas, o sorteio e a escolha da dívida a ser paga, sem ter uma subsequência temporal. A conjunção *e*, nesse aspecto, quebra linearidade temporal esperada (movimento 3), além de direcionar o sentido para um efeito de humor, mantendo implícita uma crítica à reação de brasileiros, diante de uma crise econômica, como a que está sendo vivida atualmente: em meio a tantas dívidas, muitas vezes, o brasileiro seleciona aleatoriamente, como um sorteio, qual dívida a ser paga.

3.3 UMA ANÁLISE DO FUNCIONAMENTO DA CONJUNÇÃO “MAS”

Na sequência, destacamos aspectos ligados ao funcionamento da conjunção *mas*, bem como a relação com o efeito do humor, direta ou indiretamente, de acordo com o ponto de inserção em 15 tiras cômicas do cartunista Walmir Orlandeli.

Segundo Koch (2003, p. 36, grifos da autora), o esquema do funcionamento do *mas* (o “operador argumentativo por excelência”, segundo Ducrot) e de seus similares é o seguinte: “... o locutor introduz em seu discurso um *argumento possível* para uma conclusão *R*; logo em seguida, opõe-lhe um *argumento decisivo* para a conclusão contrária *não-R (-R)*.” Quer dizer, a conjunção *mas* opõe argumentos de diferentes posições e sugere conclusões contrárias, que seguem sempre uma justificativa de uma recusa, de uma negação, ou seja, uma ideia ao contrário do proposto.

Neves (1984, p. 23, grifo da autora) afirma que, “... no exame das implicações semânticas existentes entre os segmentos coordenados por *mas*, se passa de uma desigualdade pouco caracterizada, para o contraste, a contrariedade, e se chega à oposição, à negação, à anulação, à rejeição.” A diferença, então, está na direção do argumento, indicando oposição ou contraste ou, ainda, outras desigualdades, para que se possa interpretar o que é dito, no caso específico, o que é dito nas tiras cômicas de Orlandeli, neste trabalho.

Nesse sentido, o *mas* estabelece relações de sentido cuja função é “... frustrar uma expectativa que se criou no destinatário” (KOCH, 2011, p. 153). A ocorrência da conjunção *mas* indica uma direção argumentativa contrária àquela que vem sendo apresentada anteriormente. O *mas*, como importante elemento coesivo, nada previne ao leitor o que se pretende dizer, sendo este surpreendido. Para Neves (2000, p. 755, destaques da autora), a “... conjunção coordenativa *MAS* marca uma relação de desigualdade entre os segmentos coordenados, e, por isso, não há recursividade na construção com *MAS*, que fica, pois, restrita a dois segmentos: ”Nas relações de desigualdade, há aspectos especiais marcados pelo uso do *mas*. A desigualdade é utilizada para a organização da informação e para a estruturação da

argumentação, ou melhor, em se tratando de tiras cômicas, dos sentidos (cômicos). Isso implica a manutenção (em graus diversos) de um dos membros coordenados (em geral, o primeiro) e (também em graus diversos) a sua negação.

Tira 16 — O *mas* diverge pela negação de informação (tira cômica 32 no *corpus*)



Fonte: disponível em <<http://ultimaquimera.com.br/category/grump/page/8>>. Acesso em: 21 jul. 2014. Publicação em 24 jan. 2013.

A tira cômica em questão (Tira 16) é constituída de três vinhetas, sendo que, na última, na qual o desfecho se dá, não há o uso do contorno. Nesse sentido, podemos dizer que o destinatário precisa observar o que está em questão ali. Na primeira vinheta, o personagem, por meio de sua fala, situa o destinatário em relação ao tema. Na fala de Grump, observamos o uso da conjunção *mas*, que apresenta uma divergência por uma negação, em relação ao que foi dito pelo outro personagem. Segundo Neves (2000, p. 761), “restringindo, por acréscimo de informação, o que acaba de ser enunciado no primeiro membro coordenado. Essa restrição pode significar uma exclusão parcial, estando expressos, por vezes, indicadores de negação, privação, insuficiência.”

Essa restrição significa falta de informação pelo Grump, porque ele nega que mantimentos foram trazidos, como posto pelo outro personagem. Na perspectiva deste personagem, após ambos andarem por muito tempo, há a necessidade de uma pausa para se alimentarem. No entanto fica constatado que o alimento não foi trazido; e, por sua vez, o outro personagem reage dizendo que um improvisado deverá ser providenciado. Até esse momento, uma expectativa é construída de modo a sugerir caça de animais ou colheita de frutas, por exemplo (movimento 3). Na última vinheta, o efeito de humor se dá quando o personagem faz uso do telefone celular para ligar ao “Disk Pizza”. Além disso, a primeira vista, parece-nos que os dois estão caminhando por um longo tempo, em um lugar isolado. Pelo desfecho cômico, percebemos que não se trata disso, uma vez que há sinal para o uso do

telefone celular. Por outro lado, também podemos sugerir que o serviço de telefone móvel está consolidado e abrange lugares supostamente isolados.

Tira 17 — Com negação de inferência (tira cômica 34 no *corpus*)

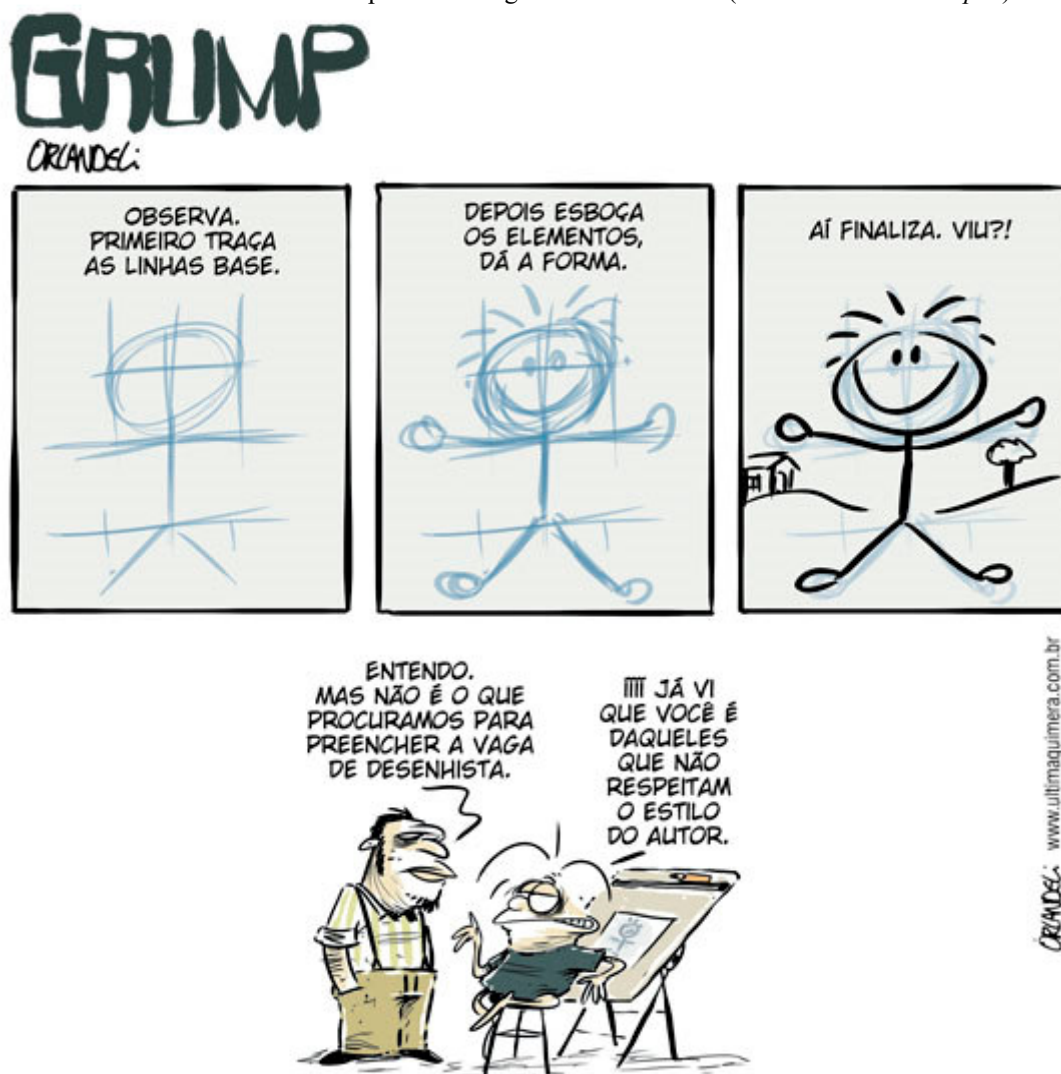


Fonte: disponível em <<http://ultimaquimera.com.br/category/grump/page/8>>. Acesso em: 21 jul. 2014. Publicação em: 23 jan. 2013.

A décima sétima tira cômica é constituída de três vinhetas. A conjunção coordenativa *mas* está empregada na última vinheta. Inicialmente, eles estão seguindo instruções de um mapa, no caso, precisam se preocupar com o lugar onde pisam.

Grump levanta a dúvida quanto ao possível fato de estarem pisando em terreno com areia movediça, por meio de uma pergunta. Na segunda vinheta, o outro personagem nega tal hipótese, pautando-se na obviedade. No final, Grump insiste, modalizando o seu dizer, já trazendo uma divergência em relação ao posicionamento do outro personagem e, ao mesmo tempo, há uma contextualização dos personagens em relação ao espaço. Nesse instante, é possível observarmos que pode, sim, se tratar de areia movediça, por causa da sinalização visual do movimento de afundar na água e pelo uso da onomatopeia “ploft”. O efeito de humor se dá na insistência, em outra direção, do outro personagem de supostamente seguir as instruções do mapa. A divergência encabeçada pelo *mas* representa a direção de Grump, baseada nas pistas dadas pelo próprio meio ambiente em que eles estão, interpretando coerentemente as instruções postas pelo mapa. Portanto, tal divergência está entre a perspectiva do personagem em relação à leitura das instruções do mapa e os sinais reais do espaço físico em que Grump, mesmo sendo todo simplório, tenta alertá-lo. Isso resulta em efeito de humor, auxiliado pela conjunção *mas*, evidentemente.

Tira 18 — Ocorrência de contraste entre positivo e negativo ou vice-versa (tira cômica 41 no *corpus*)



Fonte: disponível em <<http://ultimaquimera.com.br/>>. Acesso em: 21 jul. 2014. Publicação em: 12 fev. 2014.

Outra ocorrência que pode ser coordenado por meio da conjunção *mas* é o contraste entre positivo e negativo ou vice-versa (Tira 18). A tira cômica de dois andares é constituída de quatro vinhetas. A conjunção coordenativa *mas* ocorre na quarta vinheta. Para Neves (1984, p. 24), “... o estabelecimento do contraste entre os dois elementos comparados se faz com base em um eixo de identidade.” Podemos, assim, dizer que existe sempre um elemento comum no enunciado, podendo estar explícito ou não. Nesta tira cômica, o ponto comum é o desenho feito pelo Grump. Nas três primeiras vinhetas, observamos que há a descrição de como fazer um desenho. Na quarta, revela-se que é Grump, na condição de artista, o autor daquilo que foi descrito entre a primeira e a terceira vinheta.

Após a descrição, o outro personagem dá um parecer de entender a execução do desenho (lado positivo) e, em seguida, já traz o lado negativo, fazendo uso da conjunção *mas*. A compreensão representa o sim, enquanto o dizer vinculado ao *mas* refere-se ao não. O

efeito de humor se dá quando Grump manifesta seu posicionamento, refutando o argumento trazido pelo outro personagem. Na visão de Grump, o desenho foi feito (positivo), porém não preencheu os requisitos conforme a visão do personagem avaliador (negativo). Nesse momento, há uma quebra de expectativa, como observamos na fala de Grump, que muda totalmente o foco na perspectiva do leitor. Tal fala de Grump é consequência da conjunção *mas*, a qual dá uma ideia de negação ao pretense emprego que Grump almeja como ilustrador. Portanto, a conjunção *mas* também corrobora com nossa hipótese de que há uma conexão entre o humor nas tiras cômicas e as conjunções *mas* e *e*.

Tira 19 — Contraste entre expressões de significação oposta e entre diferentes. (tira cômica 43 no *corpus*)



Fonte: disponível em <<http://blogdoorlandeli.zip.net/>>. Acesso em: 11 abr. 2014.

A décima nona tira cômica é constituída de três vinhetas. A conjunção coordenativa *mas* ocorre na terceira e última vinheta. Verificamos o contraste entre a perspectiva de Grump e a de Deus. Enumeram-se as supostas injustiças na visão de Grump, entre a primeira e a segunda vinheta. Ainda na segunda, Grump questiona Deus quanto à justiça nele aplicada. No desfecho, Deus concorda que não há justiça, mesmo assim acha “bem engraçado”. Nesse sentido, o julgamento de valor expresso por Deus junto ao *mas* gera o efeito cômico e, ao mesmo tempo, prevelace como perspectiva: não adianta alegar injustiça, porque o cômico em torno disso prevalece. De certa forma, o efeito de humor é reforçado pela diferença de forças apresentada na desigualdade entre Deus e os mortais.

A funcionalidade da conjunção *mas*, nessa tira cômica, é exercer a quebra de expectativa, com a ideia de oposição, porque Deus não acha justo tudo o que está acontecendo com Grump; acha, porém, bem engraçado. Portanto, a conjunção *mas* também reforça nossa hipótese de que há conexão entre o humor e as conjunções *mas* e *e*.

Tira 20— Negando inferência com admissão do léxico (*mesmo assim*) (tira cômica 36 no *corpus*)



Fonte: disponível em <<http://ultimaquimera.com.br/category/grump/page/8>>. Acesso em: 21 jul. 2014. Publicação em: 22 jan. 2013.

A vigésima tira cômica (Tira 20) é constituída de duas vinhetas. A segunda vinheta é maior, ocupando o espaço de duas ou três vinhetas menores. Nesse caso, tal ampliação é necessária, pois a presença de caveiras no chão em uma planície a perder de vista sugerindo certo perigo. Caso tal contextualização espacial fosse feita em vinheta no formato idêntico à primeira, o efeito de expansão e perigo não seria percebido com a mesma proporção.

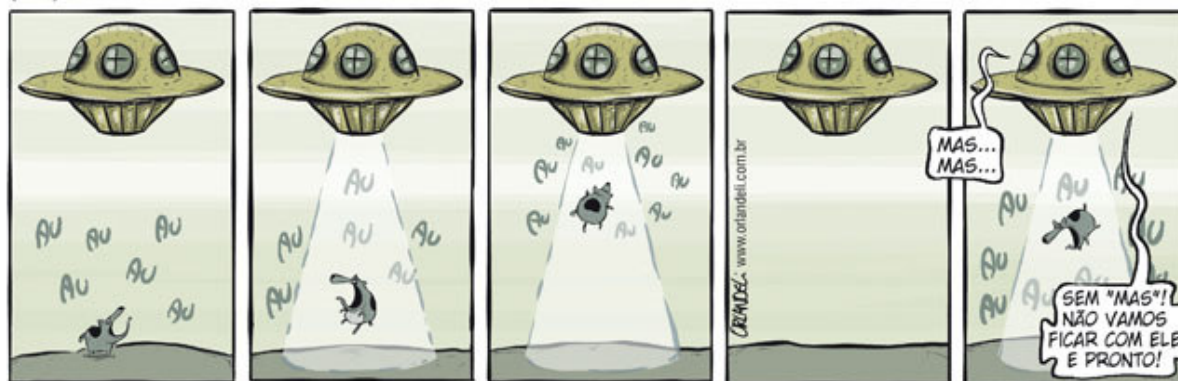
Estabelecendo relação com a temática, os personagens envolvidos e situados num determinado espaço, apontados anteriormente na décima sétima tira (Tira 17), podemos observar que, nessa tira cômica (Tira 20), alguns aspectos são mantidos, exceto o espaço. Na primeira vinheta, há uma retomada do alerta para que os personagens tomem muito cuidado, conforme as instruções do mapa. Então, tanto na tira 17 quanto na 20, os personagens atuam norteados pelas orientações de um mapa. Naquela, Grump não questiona as instruções previstas no mapa, mas a maneira como o outro personagem as interpreta. Nesta, há uma inversão, pois Grump começa a duvidar das instruções dadas no mapa e questiona ao outro personagem se o alerta estava ali escrito. Por sua vez, o outro personagem diz que tal alerta não constava no mapa. De certa forma, o uso da expressão “mesmo assim” sinaliza que implicitamente, o personagem em questão, concorda com Grump. Considerando o lugar em que estavam, o outro personagem persiste em seguir sua intuição em vez de prosseguir com o que, de fato, consta no mapa. Por isso, a conjunção *mas* é usada.

De acordo com as ideias de Neves (2000), em direção oposta, tal conjunção opera como uma restrição ao que foi enunciado, podendo ser por refutação a um pressuposto numa forma lexicalizada (“mesmo assim”) e negando uma inferência (concordância de que a instrução de alerta não consta no mapa). O efeito de humor, nessa tira cômica, está atrelado à formação do enunciado com a conjunção *mas* em que há um acúmulo de divergências: a) entre as perspectivas dos personagens; b) entre o que consta no mapa e os sinais de perigo sugeridos pelo espaço e pelos nele contidos; c) entre o real e o intuitivo. Por fim, para o leitor,

as caveiras podem sinalizar perigos diversos, portanto, leituras distintas (um cemitério a céu aberto; um conflito entre bandos opostos, por exemplo, entre homens brancos e índios, fazendo referência aos filmes norte-americanos de faroeste etc.).

Tira 21 — Eliminação por rejeitar-se a dúvida expressa (tira cômica 51 no *corpus*)

(SIC) - Orlandeli



Fonte: disponível em <http://blogdoorlandeli.zip.net/arch2009-07-05_2009-07-11.html> Acesso em: 18 jun.2014.

A vigésima primeira tira cômica é constituída de cinco vinhetas, pertence a série (SIC) de Orlandeli. A conjunção coordenativa *mas* ocorre na quinta vinheta. De acordo com as ideias de Neves (2000), a eliminação do enunciado anterior ao *mas* ocorre, de certo modo, porque se rejeita a dúvida expressa no primeiro enunciado. Nesse caso, a eliminação é sem recolocação de argumentos. Segundo Neves (1984, p.38), “a rejeição é sempre marcada pela entoação exclamativa, mesmo que não registrada graficamente.” Na tira cômica em questão, somente aparece o verbal na quinta vinheta, até então formada por imagens. Da primeira até a terceira vinheta, aparece uma astronave de extraterrestres pairando sobre a Terra e um cachorro latindo em sua direção. Isso é demonstrado por uma sequência de onomatopeias ao redor do cachorro: *au au au...*

Além disso, podemos observar a construção do movimento: na primeira vinheta, cachorro latindo no chão; na segunda, o cachorro é ilustrado um pouco acima do solo e uma luz sai da nave, sugerindo o início da absorção; na terceira vinheta, a absorção continua, porém o cachorro está mais próximo da nave do que do solo; na quarta, aparece somente a astronave imóvel, inferindo que o cachorro foi absorvido e atingindo o clímax da sequência narrativa (movimento 3). Na última e quinta vinheta, a astronave liberta o cachorro.

Obsevamos, por meio da presença de dois balões de fala, que um diálogo está em curso, dentro da nave, entre dois personagens, supostamente dois extraterrestres. O *mas* é usado nos dois balões: no primeiro, há uma repetição, intercalada e finalizada por reticências. Nesse momento, podemos dizer que se trata de uma resposta que diverge de colocações postas

por outro extraterrestre, que argumenta, de forma impositiva, a respeito da impossibilidade dos personagens adotarem o animal. Tal imposição é sinalizada pela resposta dada no segundo balão, em que não adianta que o primeiro personagem elenque argumentos a favor, porque a decisão está tomada. Por isso, o *mas* é colocado entre aspas, pois há uma perda da força argumentativa na discussão colocada no final da tira. Nesse jogo de *mas*, ou seja, nesse embate de perspectivas diferentes e de quem tem a razão, o efeito de humor é gerado, prevalecendo a “lei do mais forte”.

Tira 22 — Mudança de foco da narrativa com uma quebra de expectativa (tira cômica 47 no *corpus*)

GRUMP - Orlandeli



Fonte: disponível em <http://blogdoorlandeli.zip.net/arch2007-02-11_2007-02-17.html>. Acesso em 11 abr. 2014.

A vigésima segunda tira cômica é constituída de três vinhetas. A conjunção coordenativa *mas* ocorre na terceira e última vinheta. Segundo Neves (2000), a conjunção *mas* tem empregos que só ocorrem em início de orações, como é o caso desta tira cômica. O foco da narrativa modifica-se, e “... essa mudança vem expressa ou reiterada por certos elementos lexicais, ou sugerida pela modalidade **interrogativa** ou **exclamativa** do enunciado”. (NEVES, 2000, p. 769, grifos da autora). Porém a linguista acrescenta que não é condição necessária a presença da pontuação. Na primeira vinheta, aparece Grump em um campo de futebol, ao lado de outro jogador. No balão de pensamento, observamos que Grump está descrevendo e, ao mesmo tempo, atribuindo valores ao futebol, por exemplo, jogar futebol é também atuar de forma maliciosa.

Motivado por essa percepção, Grump chega ao pé de orelha do outro jogador e fala uma piada referente à irmã do adversário. De certa forma, Grump espera que a piada desconcentre o jogador adversário (movimento 3). Na última vinheta, o jogador rola ao chão de tanto rir, as imagens nos informam e as onomatopeias confirmam: *Rá Rá Rá*. Já Grump, todo desconsolado, expressa que sua intenção era outra. Nesse instante, observamos uma divergência inicial entre aquilo que Grump esperava acontecer após contar a piada e o efeito

provocado no adversário: ao invés de ficar desconcentrado e mal-humorado, ele simplesmente deu gargalhadas. O efeito do humor ocorre com a quebra de expectativa de Grump, que esperava outra reação do jogador, reforçada pelo uso do *mas*, em que, constatado o resultado decepcionante, no entanto, o importante é a mudança da atitude do adversário. A atitude bem-humorada do adversário, mesmo sendo uma divergência, de fato, o argumento vinculado ao *mas* foi decisivo para o efeito de humor. Por isso, também confirma que a conjunção *mas* faz conexão com o humor nas tiras cômicas.

Tira 23 — Gradação de argumentos: do mais fraco para o mais forte (tira cômica 45 no *corpus*)

GRUMP - Orlandeli



Fonte: disponível em <http://blogdoorlandeli.zip.net/arch2006-06-11_2006-06-17.html>. Acesso em 11 abr. 2014.

A vigésima terceira tira cômica é constituída de três vinhetas. A conjunção coordenada *mas* ocorre na terceira e última vinheta, envolvendo uma gradação de argumentos. O argumento mais forte está na última vinheta, após a ocorrência da conjunção *mas*, então negada pela lexicalização *nem*. Segundo Neves (2000, p. 760), quando ocorre a conjunção *mas* no início de oração, "... envolvendo gradação na ordem do argumento mais fraco para o mais forte (que é, então, negado). Este argumento marca uma compensação que resulta da diferente direção dos argumentos". Na primeira vinheta, Grump, todo coberto com a bandeira do Brasil, chapéu de pierô em verde e amarelo, conversa com o colega, que também veste camisa verde e amarela. Grump manifesta sua intuição a respeito da Copa do Mundo.

Em contrapartida, na segunda vinheta, seu companheiro não concorda, tomando como referência que a seleção brasileira foi campeã. Além disso, visualmente, os personagens são retratados somente pela cor preta, estabelecendo uma relação que será revelada na vinheta seguinte, que a Copa anterior ocorreu em período noturno em relação ao fuso horário brasileiro. O uso de tal recurso reforça a construção de expectativa no leitor (por que os personagens foram ilustrados fazendo uso apenas da cor preta?). Na última vinheta, Grump, todo feliz, contra-argumenta e evidencia um aspecto positivo para a Copa realizado no Brasil:

a possibilidade de ausência no trabalho para assistir aos jogos. O efeito de humor, nessa tira cômica, é a compensação de que o argumento inicialmente mais forte foi invalidado pelo Grump, com a ajuda da conjunção *mas*, tornando-o seu argumento mais forte do que o outro. Portanto, nessa tira cômica, a conjunção *mas* reforça nosso argumento de que o efeito de humor possui conexão com as conjunções *mas* e *e*.

Tira 24 — Descrição e valoração em torno da conjunção *mas* (tira cômica 54 no *corpus*)

GRUMP - Orlandeli



Fonte: disponível em <<http://ultimaquimera.com.br/>>. Acesso em: 21 jul. 2014. Publicação em: 16 jul. 2014.

A vigésima quarta tira cômica é constituída três vinhetas. A borda (o signo de contorno) é observada durante a leitura. A estante de livros representa a borda na segunda vinheta, quando consideramos o sentido construído na totalidade da sequência narrativa. Isso se dá, porque, na primeira vinheta, um dos personagens está a observar algo, revelado na segunda vinheta e reforçado pelas reticências: o retrato de um senhor na frente de uma estante repleta de livros. Na terceira vinheta, o mesmo senhor da primeira reaparece na terceira, para descrever e avaliar o que foi retratado na segunda. A descrição é apresentada antes da conjunção *mas*, enquanto seu julgamento torna-se explícito junto a tal conjunção.

O efeito cômico, nessa tira, está ligado à uma crítica explícita a quem compra livros e outras coisas sem, de fato, usá-los ou necessitá-los. A mudança de foco em torno dos personagens aliada à contestação trazida na última vinheta possibilita o efeito de humor. O verbo *adorar* contempla uma certa ironia e a combinação *mas* e *nem*, com base nas ideias de Neves (2000) reforça tal efeito de humor.

Tira 25 — Rejeição da dúvida expressa no primeiro enunciado.(tira cômica 31 no *corpus*)



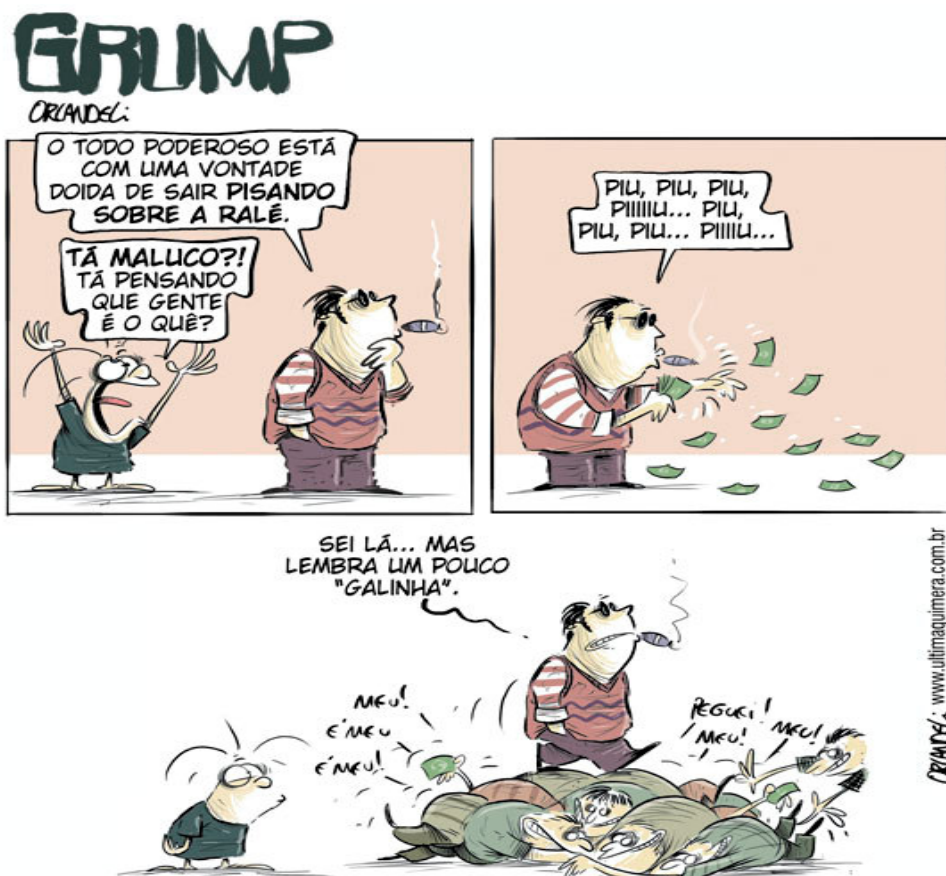
Fonte: disponível em <<http://ultimaquimera.com.br/category/grump/page/11>>. Acesso em: 21 jul. 2014. Publicação em: 05 set. 2012.

A vigésima quinta tira cômica dupla é constituída de quatro vinhetas, sendo três no primeiro andar e uma no segundo. A conjunção *mas* aparece na terceira vinheta, no início do enunciado, rejeitando a dúvida posta por Grump em relação ao julgamento de alguém sobre ele. Na visão de Neves (2000, p. 770), “... o *mas* em início de enunciado tem emprego que ocorre como, sem nenhuma re colocação, rejeita-se a dúvida expressa no primeiro enunciado”.

Na primeira vinheta, aparece o desenho de um verme, como sugerido pela linguagem verbal; na segunda e na terceira, a linguagem verbal continua direcionando a maneira como o leitor deve olhar e avaliar o bicho desenhado. Na terceira, uma expectativa é construída em relação a quem representaria tal verme (movimento 3). Na última vinheta, acontece a quebra de expectativa da tira cômica: o verme retratado é, na verdade, Grump. Tal retrato está no lugar de uma descrição de uma situação em que ele, Grump, é definido como um verme por uma figura feminina. O efeito cômico está no uso da conjunção *mas* pelo outro personagem,

pois Grump não deveria se abalar por causa disso; ou seja, o amigo não deixa dúvida de que realmente ele é tudo aquilo descrito anteriormente na visão da figura feminina. Nesse sentido, há o reforço no enunciado via conjunção *mas*.

Tira 26 — Negada a subsequência, nada se põe no lugar por irrealização. (tira cômica 35 no *corpus*)



Fonte: disponível em: <<http://ultimaquimera.com.br/category/grump/page/15>>. Acesso em: 21 jul. 2014. Publicação em: 06 jun. 2012.

A vigésima sexta tira cômica de dois andares é constituída de três vinhetas. A conjunção *mas* encontra-se na última vinheta. Na primeira vinheta, o personagem “o todo poderoso” expressa uma certa vontade. Grump, por sua vez, contesta-o. Na segunda vinheta, “o todo poderoso” começa a jogar dinheiro, como se fosse milho para galinhas, fazendo barulhos com a boca: “piu, piu, piu, piiiuiu... piu, piu, piu... piiiuiu...”. Na terceira e última vinheta, aparece “o todo poderoso” em cima de pessoas amontoadas disputando entre si as notas de dinheiro lançadas. O personagem em questão age de forma soberba não só pelo fato de passar literalmente por cima das pessoas, mas também por estar fumando um charuto, usando óculos escuros e com as mãos dentro do bolso da calça. Toda essa caracterização visual mais o que ele disse desencadeia um efeito de humor. O *mas* não só diverge da

impossibilidade de “o todo poderoso” desprezar as pessoas, como também evidencia que algumas pessoas podem e fazem isso com as demais (uma crítica implícita).

Tira 27 — A combinação do *mas* com *já* (tira cômica 38 no *corpus*)



Fonte: disponível em <<http://ultimaquimera.com.br/category/grump/page/5>>. Acesso em: 21 jul. 2014. Publicação em: 16 mar. 2014.

Na vigésima sétima tira, a conjunção *mas* é usada em combinação com o *já*. Inicialmente uma divergência é trazida na sequência narrativa. O personagem anuncia sua partida à medida que Grump manifesta sua estranheza por meio da combinação *mas já*. A presença do *já* nos faz inferir que não era comum essa saída do personagem repentinamente. Na sequência, a alegação dada pelo personagem direciona o leitor para perceber como Grump é visto em relação à inteligência. Nesse sentido, o personagem não quer se tornar como Grump, um ser pouco inteligente. O efeito de humor, na última vinheta, torna-se evidente quando Grump não entende o sentido do verbo *atrofiar*, presente no argumento do outro personagem (segunda vinheta). Assim sendo, Grump continua desconhecendo a motivação para a partida repentina. Porém Vândalo, animal de estimação do protagonista, entende o sentido do verbo *atrofiar* e também manifesta seu desejo de partir, por meio do balão de pensamento. Portanto, Grump, além de não entender a saída do outro, desconhece que seu cachorro compartilha da mesma visão do outro personagem.

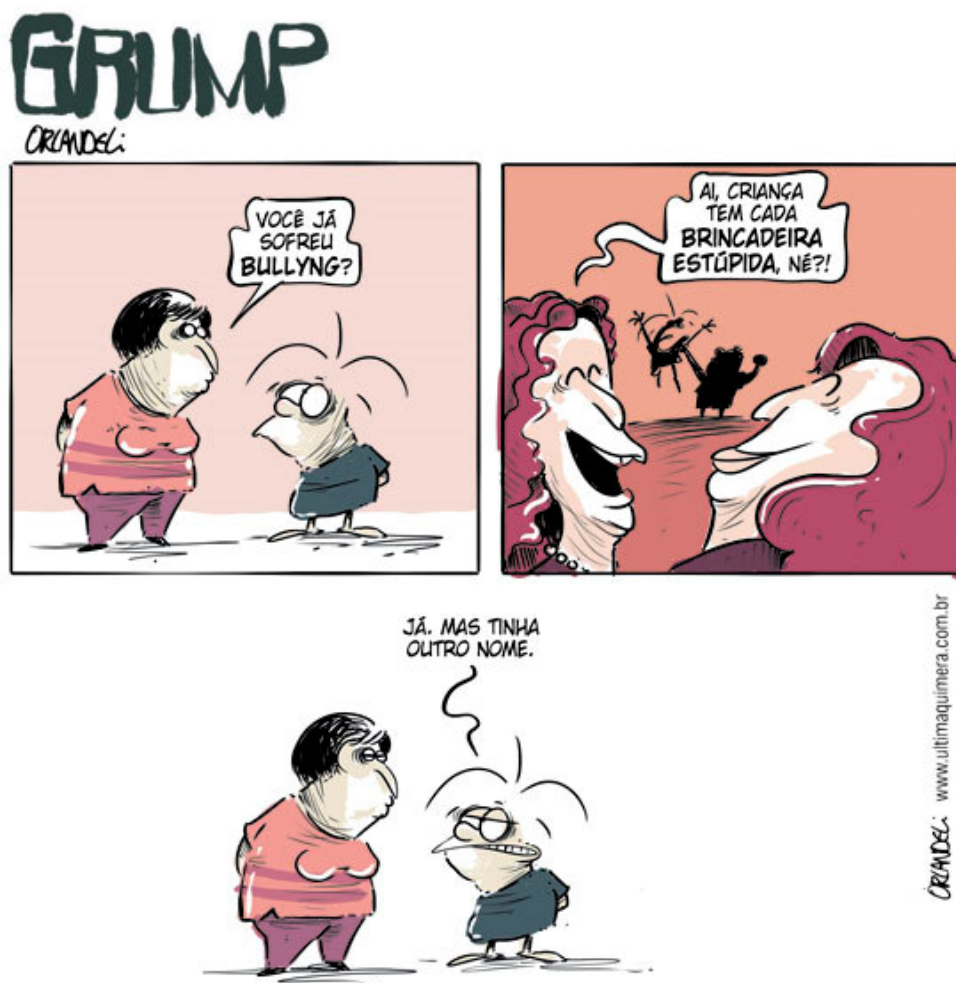
Tira 28 — Enfranquecimento de uma descrição e de um questionamento por meio do uso da conjunção *mas* (tira cômica 39 no *corpus*)



Fonte: disponível em <<http://ultimaquimera.com.br/category/grump/page/6>>. Acesso em: 21 jul. 2014. Publicação em: 22 mar. 2013.

Na terceira tira analisada (Tira 3), referente ao uso da conjunção *e*, a temática do café da manhã foi trazida para a exploração do efeito de humor em relação à incoerência entre refeição principal e simplicidade dos ingredientes que compõe tal refeição. Nessa tira cômica (Tira 28), o tema é mantido, porém o questionamento é transposto para outro personagem. O efeito de humor torna-se evidente quando o personagem também descreve como deveria ser um café da manhã ideal, na segunda vinheta, constituindo o clímax (movimento 3). Na última vinheta, Grump afirma conhecer o café descrito, fazendo referência a programas televisivos, como podemos relacionar diante do uso da palavra *canal*. Em seguida, com o uso da conjunção *mas*, Grump insiste que o café, como exposto de forma simples na ilustração (primeira e terceira perdem sua força diante do julgamento negativo trazido pelo Grump, por meio da conjunção *mas*. Nesse sentido, a conjunção *mas* também reforça a nossa hipótese.

Tira 29 — Mais um uso da combinação do *mas* com o *já* (tira cômica 52 no *corpus*)



Fonte: disponível em <<http://www.orlandeli.com.br/principalw.htm>>. Acesso em: 10 jul. 2014.

Nessa vigésima nona tira cômica, o uso do *mas* em combinação com o *já* se dá mesma forma que na tira anterior (Tira 28). Grump afirma que sofreu uma forma de violência quando criança. A relação entre *bullying* e infância ocorre no momento em que tal forma de violência é trazida na primeira vinheta, para contextualizar o desenvolvimento temático da sequência narrativa, bem como situar os personagens para o leitor. Na segunda, há uma mudança temporal, pois Grump relaciona a questão levantada pela mulher com uma situação vivida na infância. Grump aparece ao fundo, em segundo plano (caracterizado apenas pelo uso da cor preta), sofrendo a violência física, enquanto duas mulheres, em primeiro plano, julgam o ato como brincadeira de criança. Mesmo com o uso do adjetivo *estúpida*, tal prática é concebida como uma brincadeira, e não como uma forma de violência, na visão das mulheres que testemunham o fato.

O efeito de humor torna-se evidente quando um resgate de uma brincadeira de infância é trazido para o desenvolvimento da sequência narrativa, para apresentar uma divergência de que tal forma de violência é antiga. Porém, em função de ser nomeada de outra

forma e por ser vista como aparentemente inocente, naquela época, não era uma forma de violência. Hoje, com as transformações sócio-históricas, a percepção mudou. Por isso, Grump reconhece a existência do *bullying* e reforça a divergência entre o passado e a atualidade. Nesse sentido, o efeito de humor também constitui uma crítica explícita quanto ao *bullying*, à medida que a conjunção *mas* faz conexão direta com o efeito de humor nessa tira cômica.

Tira 30 — O uso mais comum do *mas* (tira cômica 53 no *corpus*)



Fonte: disponível em: <<http://ultimaquimera.com.br/>>. Acesso em: 20 jun. 2014.

Nessa tira cômica, temos mais um exemplo de vinhetas distribuídas em duas linhas horizontais e uma temática relacionada ao consumismo. Assim como na oitava tira (Tira 8), a relação entre Grump e seu terapeuta é trazido, desta vez, tendo a conjunção *mas* como apoio para a construção do humor. Visualmente, observamos que Grump está em uma sessão de terapia, estando deitado em um divã, expondo seus conflitos aparentemente somente ordem psicológica. O terapeuta, por sua vez, atua como alguém que procura auxiliar seu paciente no

entendimento dos conflitos e na resolução, como podemos perceber na tentativa de relacionar um ato de consumo com um conflito interno do Grump. Ainda na segunda vinheta, Grump afirma entender a relação posta pelo terapeuta. Na terceira, o efeito de humor ocorre na quebra de expectativa de que a preocupação de Grump não está em entender a relação entre o ato consumista e um conflito interno, e sim na realização do desejo consumista de comprar um celular.

A conjunção *mas* reforça que o mais importante e frustrante para Grump é não ter conseguido adquirir um telefone celular. Diante dessa incapacidade financeira, ele teve que se contentar com ato de comprar “roupas novas”. Nessa tira cômica em questão (Tira 30), portanto, temos em evidência o uso mais comum da conjunção *mas*: a marcação da desigualdade entre ideias, argumentos, sentenças, informações.

Podemos dizer que a característica fundamental do *mas* gira em torno da marcação da desigualdade na forma de contraste, contraposição, marcação de direção oposta em relação a uma linearidade anteriormente apresentada, jogo entre negação e afirmação (e vice-versa) etc. Desse uso clássico, outras possibilidades e combinações podem ocorrer, por exemplo: *mas... mesmo assim* (Tira 20), combinações com *já* (Tiras 27, 28 e 29), *ainda* (Tiras 17 e 24), *nem* (Tira 24), *não* (Tiras 16 e 18).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na fundamentação teórica, alguns aspectos do funcionalismo, da coordenação, da tira cômica, do hipergênero, do cartunista Orlandeli e do humor foram trazidos. Neste trabalho, a tira cômica constituiu o ponto de partida para o estabelecimento da relação de humor entre as conjunções coordenativas *mas* e *e* e a construção do humor nas tiras cômicas de Orlandeli. A correlação entre os estudos de Carone (1988), Perini (2003) e, sobretudo, Neves (2000) e a coordenação nas tiras cômicas permitiu-nos o delineamento do perfil e das características marcantes das principais construções em que se utiliza a coordenação, a saber: aditivas, adversativas, alternativas, conclusivas e explicativas.

Após uma análise das construções da coordenação vinculadas ao *mas* e *e* em tiras cômicas do cartunista Orlandeli, chegamos à conclusão que, por si só, as conjunções coordenativas em questão não funcionam isoladamente, de acordo com a concepção de língua adotada neste trabalho, que é a língua em efetivo uso. Verificamos que tais conjunções coordenativas necessitavam relacionar-se com outros elementos gramaticais e formar com eles determinadas estruturas sintáticas que, de acordo com a contextualização ou a situação das tiras cômicas, tornam possíveis diversos sentidos. Por isso, devemos levar em consideração a pragmática e, dentro dela, a semântica e a sintaxe, para reconhecer a funcionalidade da língua e refletir sobre os processos de coordenação sob todos os vieses que possam ajudar na compreensão da morfossintaxe.

Esperamos que o que foi norteador, principalmente, a respeito da linguagem dos quadrinhos e do humor pelos trabalhos de Ramos (2007; 2011; 2012; 2013; 2014a; 2014b), que a tira cômica foi concebida como um texto híbrido (conexão entre palavra escrita e desenho/ilustração) e está alicerçada em uma sequência narrativa com desfecho cômico (RAMOS, 2011, 2014; INNOCENTE, 2005). Trata-se também de um gênero do discurso que se consolidou nos jornais impressos, nas seções de entretenimento, e que pertence ao hipergênero *história em quadrinhos*. Atualmente, a internet possibilitou a expansão de seu formato em linha vertical para outras formas e divisões das vinhetas.

Na análise, procuramos, de um lado, afastar-nos de uma análise centrada apenas na sentença e, de outro, aproximar o funcionamento gramatical das conjunções *mas* e *e* com a construção do humor (efeitos de humor), tendo em vista as realizações dessa aproximação discursivamente. A conjunção *e*, por exemplo, funciona canonicamente como elemento sinalizador de acúmulo e finalizador de uma enumeração, bem como agrega outros valores ou estabelece outras relações: relação entre causa e consequência; relação temporal; combinação

com construções condicionais; simetria e assimetria, polissíndeto e assíndeto etc. Já a conjunção *mas* é sustentada pelo traço da divergência de ordens diversas, gradação de argumentos (negação, contraste, oposição), porém também pode combinar com *já*, *ainda*, *mesmo assim*, *nem*, *não* etc.

Levando-se em consideração uma relativa lacuna quanto ao estudo do humor no âmbito da linguística, como destaca Possenti (1998), nossa pesquisa procurou identificar e mostrar de que maneira se processam os mecanismos linguísticos presentes na tira cômica de Orlandeli — os gatilhos do riso — por meio das conjunções *mas* e *e*. Portanto, a quebra de expectativa deve necessariamente ser rompida de alguma forma; do contrário, não se poderia efetivar o humor. Existe, nesse sentido, a necessidade de um desvio que, linguisticamente, é construído pelas conjunções coordenativas *mas* e *e*.

Comparando o uso do *e*, segundo sua posição nas tiras cômicas de Orlandeli, constatamos que, dentre as 25 tiras cômicas coletadas e referentes à coordenação alicerçada em torno da conjunção *e* do *corpus*, foram observadas: 18 ocorrências localizadas no desfecho da sequência narrativa (72%) e 7 ocorrências na construção da expectativa (28%).

Desse modo, verificamos que o uso da conjunção *e* predominou diretamente na construção da expectativa. Em seguida, a presença de tal conjunção foi minoritária no desfecho da narrativa (quebra de expectativa), contribuindo somente indiretamente no efeito do humor.

Comparando o uso do *mas*, segundo sua posição nas tiras cômicas de Orlandeli, constatamos que, dentre as 25 tiras cômicas coletadas e referentes à coordenação alicerçada em torno da conjunção *mas* do *corpus*, foram identificadas 15 ocorrências situadas no desfecho da sequência narrativa (60%), enquanto 10 ocorrências foram localizadas na construção da expectativa (40%).

Diferentemente do funcionamento da conjunção *e*, o *mas* está associado diretamente ao desfecho da tira cômica (quebra de expectativa) e, portanto, ao efeito de humor (60%). Já as demais ocorrências (40%) do *mas* estão ligadas à construção do humor (da expectativa), isto é, indiretamente ligada ao efeito de humor.

Considerando a construção do humor por meio dos quatro movimentos elencados por Innocente (2005), verificamos que os posicionamentos das conjunções *mas* e *e* oscilaram entre o desfecho (quebra da expectativa) e a construção da expectativa. Isso quer dizer que, num *corpus* constituído por 50 tiras cômicas, 25 para cada conjunção, constatamos que a presença do *mas* e do *e* é predominante no final, ou seja, na quebra da expectativa, acarretando uma leitura incongruente, surpreendente, aparentemente inesperada, geradora do

humor. Nesse sentido, podemos dizer que houve uma colaboração direta de tais conjunções para a construção do humor nas tiras cômicas catalogadas e analisadas. É claro, como dissemos anteriormente, o funcionamento do *mas* e do *e* em favor direto ou indireto da construção se dá na conexão de todos os elementos utilizados nas tiras cômicas: os elementos verbais e os visuais.

Uma vez mostrada a relação do funcionamento das conjunções *mas* e *e* com a construção do humor nas tiras, é possível colocarmos a tira cômica como uma amostra de texto híbrido que não só possibilite o trabalho com os gêneros, mas que também tenha um sentido social na escola, como também seja posto como objeto de estudo e ensino do português. Em primeiro lugar, mesmo que haja certa independência sintática das sentenças que compõem o processo da coordenação, os efeitos de sentidos só podem ser percebidos na totalidade do texto, no caso, as tiras cômicas analisadas. Muitas vezes, os conhecimentos prévios do leitor tornam a construção de sentidos mais produtiva.

Em segundo lugar, o mais importante é perceber que os usos canônicos das conjunções estabelecem articulações gramaticais, ao lado de outros usos. A conjunção *e*, por exemplo, funciona canonicamente como elemento sinalizador de acúmulo e finalizador de uma enumeração, assim como agrega outros valores ou estabelece outras relações: relação entre causa e consequência; relação temporal; combinação com construções condicionais; simetria e assimetria etc. Já a conjunção *mas* é sustentada pelo traço da divergência de ordens diversas (negação, contraste, oposição), porém também pode combinar com *já*, *ainda*, *mesmo*, *assim*, *nem*, *não* etc.

Por fim, esperamos que tal trabalho contribua para a reflexão do funcionamento do português a partir do texto. Nesse sentido, acreditamos que o trabalho com a tira cômica se torne, de fato, produtivo quando o tripé linguagem dos quadrinhos, efeito de humor e funcionamento do português for mantido.

“O riso é a sabedoria, e filosofar é aprender a rir”. (MINOIS, 2003, p. 62)

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Napoleão Mendes de. **Gramática metódica da língua portuguesa**. São Paulo: Saraiva, 2004.

ANDRADE, Caroline Molinari; PEREIRA, Esmeri Malagute; BORGES, Maria Isabel. Tiras Cômicas: uma análise de conteúdo de “Calvin e Haroldo” e “(Sic)”. **Anais...** do V Encontro Nacional de Estudos da Imagem e do II Encontro Internacional de Estudos da Imagem. Educação. v. 5. Organizadoras Angelita Marques Visalli, André Luiz Marcondes Pelegrinelli e Pamela Wanessa Godoi. Universidade Estadual de Londrina, 2015. p. 36-55. Acesso em: <<http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2015/wp-content/uploads/4.-EDUCAÇÃO-Anais-do-V-ENEIMAGEM-II-EIEIMAGEM-Vol-4.pdf>>. Acesso em 15 jun. 2015.

ANTUNES, Irandé. **Muito além da gramática**: por um ensino de línguas sem pedras no caminho. São Paulo: Parábola, 2007.

AZEREDO, José Carlos. **Fundamentos de gramática do português**. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

_____. **Iniciação à sintaxe do português**. 10 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

BAGNO, Marcos. **Sete erros aos quatros ventos**: a variação linguística no ensino de português. São Paulo: Parábola, 2013.

_____. A inevitável travessia: da prescrição gramatical à educação linguística. In: BAGNO, M.; STBBUS, M.; GAGNÉ, G. (Orgs.) **Língua materna**: letramento, variação e ensino. 4. ed. São Paulo: Parábola, 2007.

BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros dos discursos. In: _____. **Estética da criação verbal**. Trad. do russo Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 261-306.

_____.; (VOLOCHÍNOV). **Marxismo e filosofia da linguagem**. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec/Annablume, 1988.

BARROS, Enéas Martins de. **Nova gramática da língua portuguesa**. São Paulo: Atlas, 1985.

BECHARA, Evanildo. **Moderna gramática portuguesa**. 37. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira e Lucerna: 2009.

BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação do cômico. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

BRASIL. **Parâmetros Curriculares Nacionais**. Linguagens códigos suas tecnologias. Brasília: Ministério da Educação/Secretaria de Educação Média e Tecnológica, 1998.

BUENO, Silveira. **Gramática normativa da língua portuguesa**. São Paulo: Saraiva, 1963.

CARONE, Flávia de Barros. **Subordinação e coordenação**: confrontos e contrastes. São Paulo: Ática, 1988.

CAVALCANTE DA CUNHA, A.S. O comportamento sintático das conjunções causais explicativas. **SOLETRAS**. Ano I, n. 02. São Gonçalo: UERJ, 20 jul./dez. 2001. p. 29-30.

CARVALHO, José Ricardo. **A Educação está no gibi**. Campinas, SP: Papirus, 2006.

_____. A leitura das tiras de humor nos livros didáticos. Caxias do Sul-RS: **V SIGET**, ago., 2009.

CASTILHO, Ataliba Teixeira. Um ponto de vista funcional sobre a predicação. **Alfa**, São Paulo, v. 38, p. 75-95, 1994.

CIRNE, Moacy. **A explosão criativa dos quadrinhos**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1972.

_____. **A linguagem dos quadrinhos**: o universo estrutural de Ziraldo e Maurício de Souza. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1975.

CUNHA, Celso. **Gramática da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: MEC-Fename, 1975.

_____.; CINTRA, Lindley. **Nova gramática do português contemporâneo**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

DUARTE, Maria Eugênia. Coordenação e subordinação. In: VIEIRA, Silvia Rodrigues; BRANDÃO, Silvia Figueiredo. (Orgs.). **Ensino de Gramática**- descrição e uso. São Paulo: Contexto, 2013. p. 205-222.

DURÃO, A. B. de A. B. Proposta de uma gramática específica para sistemas verbais-icônicos: o caminho para uma leitura produtiva do gênero textual 'história em quadrinhos'. In: CRISTOVÃO, V. L. L.; NASCIMENTO, E. L. (Orgs.). **Gêneros textuais**: teoria e prática. Londrina: Moriá, 2004.

EISNER, Will. **Quadrinhos e arte sequencial**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

FURTADO DA CUNHA, Angélica. Funcionalismo. In: MARTELOTTA, Mário Eduardo (Org.). **Manual de linguística**. São Paulo: Contexto, 2008. p. 157-176.

GARCIA, Othon M. **Comunicação em prosa moderna**: aprenda a escrever, aprendendo a pensar. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1967.

GERALDI, João Wanderley. **Portos de passagem**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

IGNÁCIO, Sebastião Expedito. **Análise sintática em três dimensões**. Franca: Ribeirão Gráfica, 2003. p.74.

_____. Por Exemplo, o ensino da análise sintática. **Alfa**, São Paulo, v. 37, 1993.

IANNONE, Leila Retroia; IANNONE, Roberto Antonio. **O mundo das histórias em quadrinhos**. 3.ed., São Paulo: Editora Moderna, 1994. (Coleção Desafios)

INNOCENTE, L. G. **A tira em quadrinho no jornal do Brasil e no Diário Catarinense**: um estudo de gênero. Dissertação de Mestrado. Tubarão, SC.: Programa de Pós-graduação em ciência da linguagem, Universidade do Sul de Santa Catarina, 2005.

KOCH, Ingedore G. Villaça, **Desvendando os segredos do texto**. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2002.

_____. **A inter-ação pela linguagem**. 8. ed. São Paulo. Contexto, 2003.

_____. **O texto e a construção do sentido**. São Paulo: Contexto, 2008.

_____. **Argumentação e Linguagem**. 13 ed. São Paulo: Cortez, 2011.

_____.; ELIAS, Maria Vanda. **Ler e compreender: os sentidos do texto**. 2. ed. São Paulo, Contexto, 2007.

KURY, Adriano da Gama. **Gramática fundamental da língua portuguesa**. São Paulo: LISA, 1972.

LUFT, Celso Pedro. **Moderna gramática brasileira**. São Paulo: Globo, 2000.

MAGALHÃES, Helena Maria Gramiscelli. Aprendendo com humor: o gênero humor e o subgênero humor negro. **Anais do CELSUL**, Faculdade de Educação - Universidade Federal de Minas Gerais, 2008.

_____. **Aprendendo com humor**. Campinas, SP: Mercado de letras, 2010.

MAGALHÃES, Henrique. **Humor em pílulas: a formação criativa das tiras brasileiras**. João Pessoa: Marca da Fantasia, 2006.

MAINGUENEAU, Dominique. Le dialogue philosophique comme hypergenre. *In*: COSSUTTA, Frédéric. **Le dialogue: in introduction à un genre philosophique**. Paris: Presses Universitaires du Septentrion, 2004. p. 85-103.

_____. Genre, hypergenre, dialogue. **Calidoscópio**. São Paulo: Unisinos, v. 3, n. 2, p. 131-137, maio/ago. 2005. Disponível em:

<<http://revistas.unisinos.br/index.php/calidoscopio/issue/view/34>>. Acesso em 01 maio 2014.

_____. **Discurso literário**. Tradução de Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.

MARCUSCHI, Luiz Carlos. **Produção textual, análise de gêneros e compreensão**. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

MELO, José Marques de. Quem tem medo dos quadrinhos? *In*: LUYTEN, Sonia M. Bibe (Org.). **Cultura pop japonesa**. São Paulo: Hedra, 2005.

MELO, Gladstone Chaves de Melo. **Gramática fundamental da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Editora ao Livro Técnico, 1978.

MENDONÇA, Márcia Rodrigues de Souza. Um gênero quadro a quadro: a história em quadrinhos. *In*: DIONISIO, Ângela Paiva; MACHADO, Anna Rachel; BEZERRA, Maria Auxiliadora (Ogs.) **Gêneros Textuais e Ensino**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002.

MINOIS, George. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MORIN, Edgar. **A cabeça bem feita: repensar a reforma, reformar o pensamento**. 12. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

NEVES, Maria Helena de Moura. O estatuto das chamadas conjunções coordenativas no sistema do português. **Alfa**, São Paulo, 1985.

_____. Uma visão geral da gramática funcional. **Alfa**, São Paulo, p. 115-118, 1994.

_____. A gramática de usos é uma gramática funcional. **Alfa**, São Paulo, v. 41, n. 1, 1997.

_____. Estudos Funcionalistas no Brasil. **DELTA**, São Paulo, v.15, ed. SPE, 1999.

_____. **Gramática de usos do português**. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

_____. **A gramática funcional**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **A Gramática**: história, teoria e análise, ensino. São Paulo: Ed. UNESP, 2002.

_____. **Gramática na escola**. São Paulo: Contexto, 2010.

_____. Linguística funcional: princípios, temas, objetos e conexões. **Guavira Letras**. Três Lagoas-MS, 2011.

_____. **Que gramática estudar na escola?** 4. ed. São Paulo: Contexto, 2013.

_____. **Texto e gramática**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2013.

NICOLAU, Marcos. **A síntese criativa de um gênero jornalístico**. Paraíba, Marca de Fantasia, 2007.

_____. As tiras e outros gêneros jornalísticos: uma análise comparativa. **Revista Eletrônica Temática**, João Pessoa, v. VI, n. 02, fev. 2010.

PEREIRA, Eduardo Carlos. **Gramática expositiva**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1943.

PERINI, Mário A. **Para uma nova gramática do português**. 4. ed. São Paulo: Ática, 1989.

_____. **Gramática descritiva do português**. São Paulo: Ática, 1996.

_____. **Sofrendo a gramática**. 3. ed. São Paulo: Ática, 2000.

POSSENTI, Sírio. **Os humores da língua**: análises linguísticas de piadas. 6ª reimp. Campinas: Mercado de Letras, novembro/2008.

_____. Estereótipos e identidade: o caso das piadas. In: _____. **Os limites do discurso**. Curitiba, PR: Criar Edições, 2002.

PESSOA, Alberto Ricardo. **A linguagem dos Quadrinhos**. Paraíba: Marca fantasia, 2014.

PROPP, Vladimir. **Comicidade e Riso**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1976/1992.

RAMA, Ângela; VERGUEIRO, Waldomiro. (Orgs.) **Como usar as histórias em quadrinhos na sala de aula**. 4. ed. São Paulo: Contexto. 2012.

RAMOS, Paulo. Piadas e tiras em quadrinhos: a oralidade presente nos textos de humor. **Estudos Linguísticos XXXIV**, São Caetano do Sul-SP, p. 1158-1163, [1158 / 1163], 2005.

_____. **Tiras cômicas e piadas**: duas leituras, uma piada. 2007. 421 fls. Tese (Doutorado em Letras). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8142/tde-04092007-141941/pt-br.php>>. Acesso em: 01 maio 2014.

_____. Revendo o Formato da Tira Cômica. Intercom, **XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação** – Curitiba-PR, set. 2009.

_____. Histórias em quadrinhos: gênero ou hipergênero? **Estudos Linguísticos**, São Paulo, 2009.

_____. Tiras Livres: Um Gênero em Processo de Consolidação¹. Intercom. **XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação** – Caxias do Sul, RS –set. 2010

_____. Piadas e tiras cômicas: semelhanças entre gêneros. **Revista USP**. São Paulo, n.88, p. 50-59, dez/fev. 2010-1011.

_____. Tiras, gênero e hipergênero: como os três conceitos se processam nas histórias em quadrinhos? **Anais do VI Simpósio Internacional de Gêneros Textuais**. Natal: Universidade Federal Rio Grande do Norte, 2011.

_____. **Faces do Humor**: uma aproximação entre piada e tiras. Campinas, SP: Zarabatana Books, 2011.

_____. **A leitura dos quadrinhos**. 2.ed. São Paulo: Contexto, 2012.

_____. Os quadrinhos em aulas de Língua Portuguesa. In:RAMA, Ângela; VERGUEIRO, Waldomiro. (Orgs.)**Como usar as histórias em quadrinhos na sala de aula**.4. ed. São Paulo: Contexto. 2012.p. 65-86.

_____. Humor nos Quadrinhos. In: VERGUEIRO, Waldomiro; _____.**Quadrinhos na educação**: da rejeição à prática. São Paulo: Contexto, 2013. p. 185-218.

_____. **Tiras livres**: um novo gênero dos quadrinhos.Paraíba: Marca de Fantasia, 2014a.

_____. Pontos de fuga: registros do processo de alargamento do formato das tiras. **Nona Arte**: Revista Brasileira de Pesquisas em Histórias em Quadrinhos. São Paulo, v. 3, n. 1, 2014. Disponível em: <<http://www2.eca.usp.br/nonaarte/ojs/index.php/nonaarte/article/view/96>>. Acesso em: 11 set. 2014.

RIBEIRO, Manoel P. **Nova gramática da língua portuguesa**: uma comunicação interativa. Rio de Janeiro: Metáfora, 2004.

ROCHA LIMA, Carlos Henrique da. **Gramática normativa da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

RODRIGUES, Violeta Virgínia. Correlação. In: VIEIRA, Silvia Rodrigues; BRANDÃO, Silvia Figueiredo. (Orgs.). **Ensino de Gramática**- descrição e uso. São Paulo: Contexto, 2013. p. 225-232.

ROMUALDO, Edson Carlos. **Charge jornalística**: intertextualidade e polifonia: um estudo das charges da Folha de S. Paulo. Maringá: Eduem, 2000.

ROSÁRIO, Ivo da Costa do. **Aspectos sintáticos e semânticos do como na linguagem padrão contemporânea**. Dissertação de Mestrado em Letras Vernáculas, área de concentração Língua Portuguesa: Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2007.

SAID ALI, Manoel. **Gramática elementar da língua portuguesa**. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1965.

SALIBA, Elias Thomé. **Raízes do riso**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SANTOS, Roberto Elísio dos; Vergueiro, Waldomiro. Histórias em quadrinhos no processo de aprendizado: da teoria à prática. **Eccos Revista Científica**, São Paulo, n. 27, 2012, p. 81-95, 2012.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. 24. ed. São Paulo: Cultrix, 2002.

SOUZA LIMA, Mário Pereira de. **Gramática expositiva da língua portuguesa**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1937.

TRAVAGLIA, Luiz Carlos. **Gramática e interação**: uma proposta para o ensino de gramática. 14. ed. São Paulo: Cortez, 2009.

VERGUEIRO, Waldomiro. Quadrinhos e educação popular no Brasil: considerações à luz de algumas produções nacionais. In: _____.; RAMOS, Paulo (Orgs.). **Muito além dos quadrinhos**: análises e reflexões sobre a 9ª Arte. São Paulo: Devir, 2009. p. 83-102.

_____. O uso das HQs no ensino. In: RAMA, Ângela; VERGUEIRO, Waldomiro. (Orgs.). **Como usar as histórias em quadrinhos na sala de aula**. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2012b. p. 7- 30.

_____. A linguagem dos quadrinhos: uma “alfabetização” necessária. In: RAMA, Angela; VERGUEIRO, Waldomiro (Orgs.). **Como usar as histórias em quadrinhos na sala de aula**. São Paulo: Contexto, 2012c. p. 31- 64.

VERGUEIRO, Waldomiro; RAMOS, Paulo. **Quadrinhos na educação**: da rejeição à prática. São Paulo: Contexto, 2013.

_____.; RAMOS, Paulo. Os quadrinhos (oficialmente) na escola: dos PCN ao PNBE. In: _____.; RAMOS, Paulo. (Orgs.) **Quadrinhos na educação**: da rejeição à prática. São Paulo: Contexto, 2013. p. 9-42.

VIEIRA, S.R., Brandão, S. F. (Org.). **Ensino de gramática**: descrição e uso. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2013.

VILELA, Túlio. Quadrinhos de aventura. In: VERGUEIRO, Waldomiro; RAMOS, Paulo (orgs.). **Quadrinhos na educação: da rejeição à prática**. São Paulo: Contexto, 2013. p. 73-102.

DIJK, Teun A. Van. **Discurso e poder**. São Paulo: Contexto, 2008.

Páginas consultadas na Internet

Agenciapatriciagalvao. 2014 Disponível em:

<<http://agenciapatriciagalvao.org.br/politica/noticias-politica/13062011-a-imprensa-quer-politicos-fortes-cercados-por-mulheres-meigas/>>. Acesso em: 07 nov. 2014.

CARVALHO, Djota. **Mundohq** . 2014. Disponível em:

<<http://www.mundohq.com.br/site/detalhes.php?tipo=4&id=27>>. Acesso em: 07 maio 2014.

Diarioweb. 2014. Disponível em:

<<http://www.diarioweb.com.br/novoportal/Divirtase/Eventos+Shows/192044,,Cartunista+riop+rentense+comemora+os+20+anos+do+Grump.aspx>>. Acesso em: 10 maio 2014.

Diarioweb. 2014. Disponível em:

<<http://www.diarioweb.com.br/novoportal/Divirtase/Eventos+Shows/24704,,Cartunista+Orlandeli+lanca+o+livro+Sic+em+Rio+Preto+.aspx>>. Acesso em: 10 maio 2014.

Diarioweb. 2014. Disponível em:

<<http://www.diarioweb.com.br/novoportal/Divirtase/Eventos+Shows/162884,,Cartunista+Orlandeli+lanca+o+livro+Eu+Matei+o+Liborio.aspx>>. Acesso em: 10 maio 2014.

Folha. 2014. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/livrariadafolha/803402-tira-livre-rompe-tradicao-e-ganha-forca-na-hq-nacional-diz-pesquisador-paulo-ramos.shtml>>. Acesso em: 10 maio 2014.

JORDANI, Felipe. **Livraria Folha**. 2014. Disponível em:

<<http://www1.folha.uol.com.br/folha/livrariadafolha/814399-orlandeli-mudou-jeito-de-contar-historias-das-tiras-brasileiras-leia-entrevista.shtml>>. Acesso em: 07 maio 2014.

Intercom. 2014. Disponível em:

<<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-1864-1.pdf>>. Acesso em: 09 de jul. 2014.

Livraria Folha. 2014. Disponível em: <<http://livraria.folha.com.br/catálogo/1152302/>>. Acesso em: 07 maio 2014.

RAMOS, Paulo. **Blogdosquadrinhos**. 2015. Disponível em:

<http://blogdosquadrinhos.blog.uol.com.br/arch2010-09-01_2010-09-30.html>. Acesso em: 15 abr. 2015.

Pulapirata 2014. Disponível em: <www.pulapirata.com/?p=2886>. Acesso em: 07 maio 2014.

ORLANDELI. **Blog UOL**. 2014. Disponível em: <http://blogdoorlandeli.zip.net/arch2007-07-15_2007-07-21.html>. Acesso em: 11 abr. 2014.

_____. **Site**. 2014. Disponível em: <www.orlandeli.com.br>. Acesso em: 07 maio 2014.

_____. **Blogdoorlandeli**. 2014. Disponível em: <<http://blogdoorlandeli.zip.net/>>. Acesso em: 18 jun. 2014.

_____. **Site**. 2014. Disponível em: <<http://ultimaquimera.com.br/>>. Acesso em: 18 jun. 2014.

_____. **Facebook**. 2014. Disponível em: <<http://www.facebook.com/UltimaQuimera>>. Acesso em: 19 jun.2014.

ANEXO A — TIRAS DO CARTUNISTA ORLANDELI QUE FAZEM USO DA CONJUNÇÃO “E”

Tira 01 — disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-1864-1.pdf>>. Acesso em: 09 jul. 2014.



Tira 02 — disponível em: <<http://ultimaquimera.com.br/category/grump/page/2/>>. Acesso em: 16 jul. 2014.

GRUMP

ORLANDELI



Tira 03 — disponível em: <<http://ultimaquimera.com.br/>>. Acesso em: 21 jul. 2014.
 Publicação em: 09 jun. 2014.

GRUMP

ORLANDELI



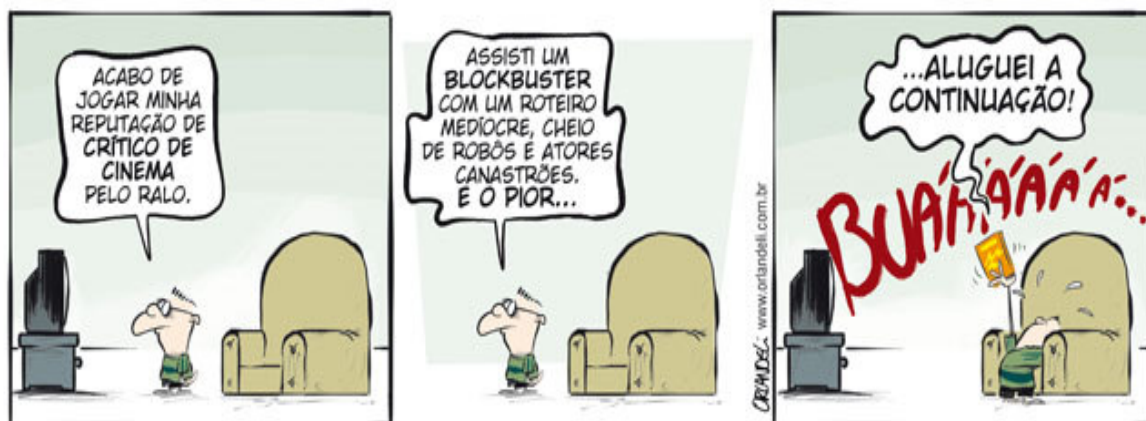
E O CREDOR QUE
 TERÁ SUA DÍVIDA
 PAGA ESSE MÊS É...



ORLANDELI: www.ultimaquimera.com.br

Tira 04 — disponível em: <<http://ultimaquimera.com.br/category/grump/page/5>>. Acesso em:
 21 jul. 2014. Publicação em: 15 mar. 2013.

GRUMP - Orlandeli



Tira 05 — disponível em: <http://blogdoorlandeli.zip.net/arch2007-07-29_2007-08-04.html>. Acesso em: 16 abr. 2014.

GRUMP - Orlandeli



Tira 06 — disponível em: <<http://ultimaquimera.com.br/>>. Acesso em: 21 jul. 2014. Publicação em: 28 fev. 2014.

GRUMP

ORLANDELI



LIM: NÃO É A ANGELINA JOLIE. DOIS: HORA DE PARAR DE BEBER.



ORLANDELI: www.ultimaquimera.com.br

Tira 07 — disponível em: <<http://ultimaquimera.com.br/category/grump/page/6/>> . Acesso em: 21 jul. 2014. Publicação em: 06 mar. 2013.

GRUMP - Orlandeli



Tira 08 — disponível em: <http://blogdoorlandeli.zip.net/arch2006-06-04_2006-06-10.html>. Acesso em: 11 abr. 2014.

GRUMP - Orlandeli



Tira 09 — disponível em: <http://blogdoorlandeli.zip.net/arch2006-10-08_2006-10-14.html>. Acesso em: 11 abr. 2014.

GRUMP - Orlandeli



Tira 10 — disponível em: <http://blogdoorlandeli.zip.net/arch2011-09-25_2011-10-01.html>. Acesso em: 21 jul. 2014. Publicação em: 28 set. 2011.

GRUMP - Orlandeli



Tira 11 — disponível em: <http://blogdoorlandeli.zip.net/arch2006-10-08_2006-10-14.html>. Acesso em: 11 abr. 2014.

GRUMP - Orlandeli



Tira 12 — disponível em: <http://blogdoorlandeli.zip.net/arch2006-11-12_2006-11-18.html>. Acesso em: 11 abr. 2014.

GRUMP - Orlandeli



Tira 13 — disponível em: <http://blogdoorlandeli.zip.net/arch2011-09-25_2011-10-01.html>. Acesso em: 21 jul. 2014. Publicação em: 27 set. 2011.

GRUMP - Orlandeli



Tira 14 — disponível em: <http://blogdoorlandeli.zip.net/arch2007-02-04_2007-02-10.html>. Acesso em: 11 abr. 2014.

GRUMP - Orlandeli



Tira 15 — disponível em: <http://blogdoorlandeli.zip.net/arch2007-07-15_2007-07-21.html>. Acesso em: 11 abr. 2014.

GRUMP - Orlandeli



Tira 16 — disponível em: <http://blogdoorlandeli.zip.net/arch2007-07-15_2007-07-21.html>. Acesso em: 11 abr. 2014.

GRUMP - Orlandeli



Tira 17 — disponível em: <http://blogdoorlandeli.zip.net/arch2007-10-28_2007-11-03.html>. Acesso em: 11 abr. 2014.

GRUMP - Orlandeli



Tira 18 — disponível em: <http://blogdoorlandeli.zip.net/arch2008-11-16_2008-11-22.html>. Acesso em: 18 jun. 2014.

GRUMP - Orlandeli



Tira 19 — disponível em: <http://blogdoorlandeli.zip.net/arch2008-11-16_2008-11-22.html>. Acesso em: 18 jun. 2014.

GRUMP - Orlandeli



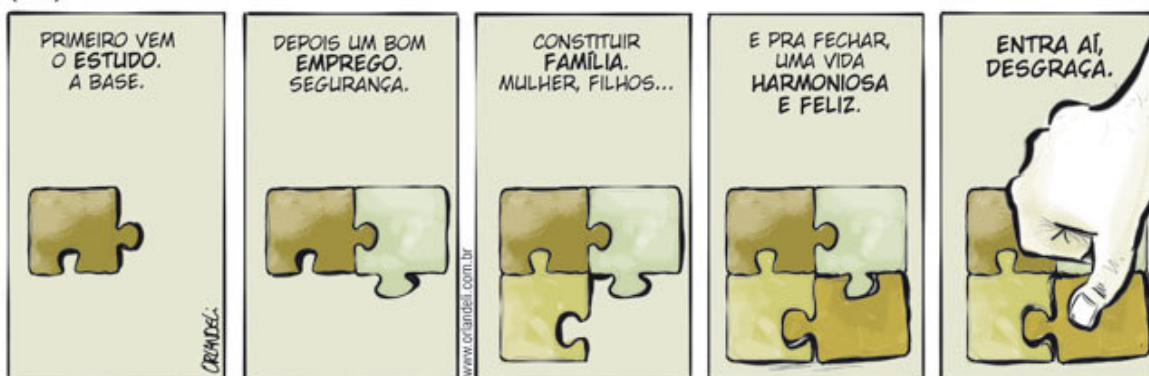
Tira 20 — disponível em: <http://blogdoorlandeli.zip.net/arch2009-10-04_2009-10-10.html>. Acesso em: 18 jun. 2014.

(SIC) - Orlandeli



Tira 21 — disponível em: <http://blogdoorlandeli.zip.net/arch2009-10-04_2009-10-10.html>. Acesso em: 18 jun. 2014.

(SIC) - Orlandeli



Tira 22 — disponível em: <http://blogdoorlandeli.zip.net/arch2007-09-09_2007-09-15.html> .
Acesso em: 16 abr. 2014.

GRUMP - Orlandeli



Tira 23 — disponível em: <<http://www.orlandeli.com.br/principalw.htm>>. Acesso em: 05 jul. 2014.

GRUMP

ORLANDELI:

É UM SONHO RECORRENTE. COMEÇA COM VÁRIAS GAROTAS NUAS, TODAS LINDAS, ME CERCANDO POR TODOS OS LADOS.



ELAS AMARRAM MEUS BRACOS E EU FICO COM O CORPO COMPLETAMENTE ESTENDIDO. DAÍ ELAS VÃO CHEGANDO, CHEGANDO, CHEGANDO...

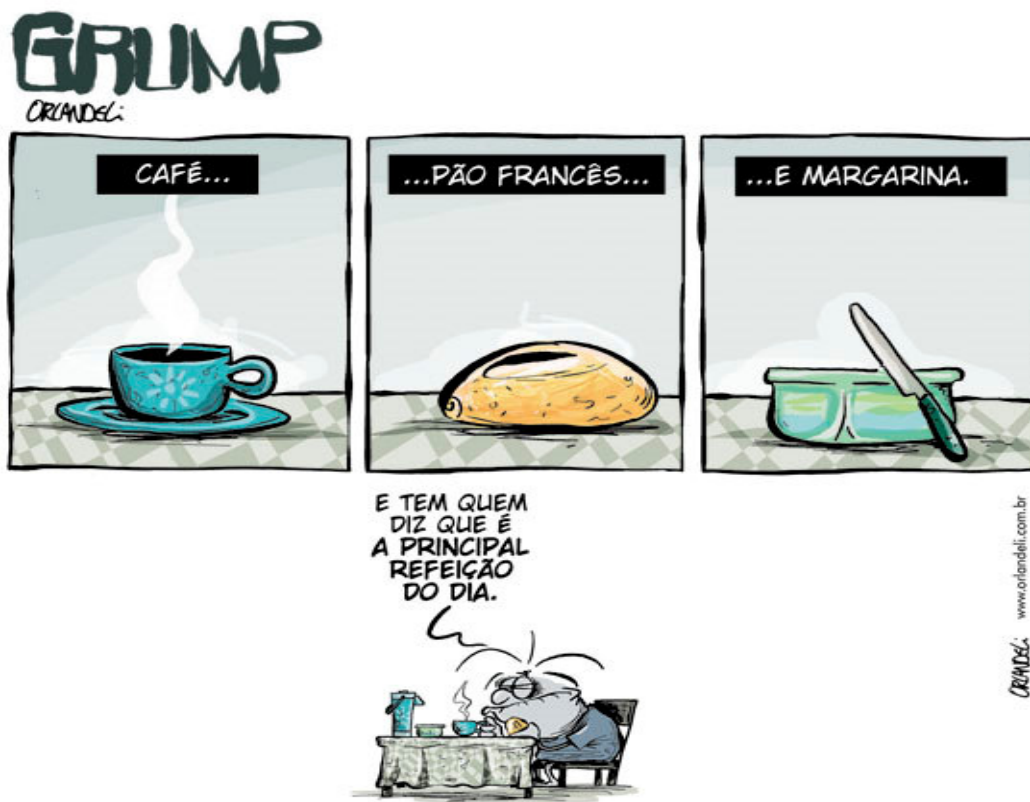


... E EU ACORDO.



ORLANDELI: www.ultimaquimera.com.br

Tira 24 — disponível em: <<http://ultimaquimera.com.br/category/grump/page/11>>. Acesso em: 21 jul. 2014. Publicação em: 05 set. 2012.



Tira 25 — disponível em: <<http://ultimaquimera.com.br/category/grump/page/15>>. Acesso em: 21 jul. 2014. Publicação em: 14 jun. 2012.



ANEXO B — TIRAS DO CARTUNISTA ORLANDELI QUE FAZEM USO DA CONJUNÇÃO “MAS”

Tira 26 — disponível em: <<http://ultimaquimera.com.br/category/grump/page/11>>. Acesso em: 21 jul. 2014. Publicação em: 05 set. 2012.

GRUMP

ORLANDELI



Tira 27 — disponível em: <<http://ultimaquimera.com.br/category/grump/page/8>>. Acesso em: 21 jul. 2014. Publicação em: 24 jan. 2013.

GRUMP - Orlandeli



Tira 28 — disponível em: <<http://ultimaquimera.com.br/category/grump/page/13>>. Acesso em: 21 jul. 2014. Publicação em: 12 jul. 2012.

GRUMP

ORLANDELI



NÃO LEMBRO. MAS SE EU ENCONTRAR O BARTOLO, JURO QUE EU MATO!!



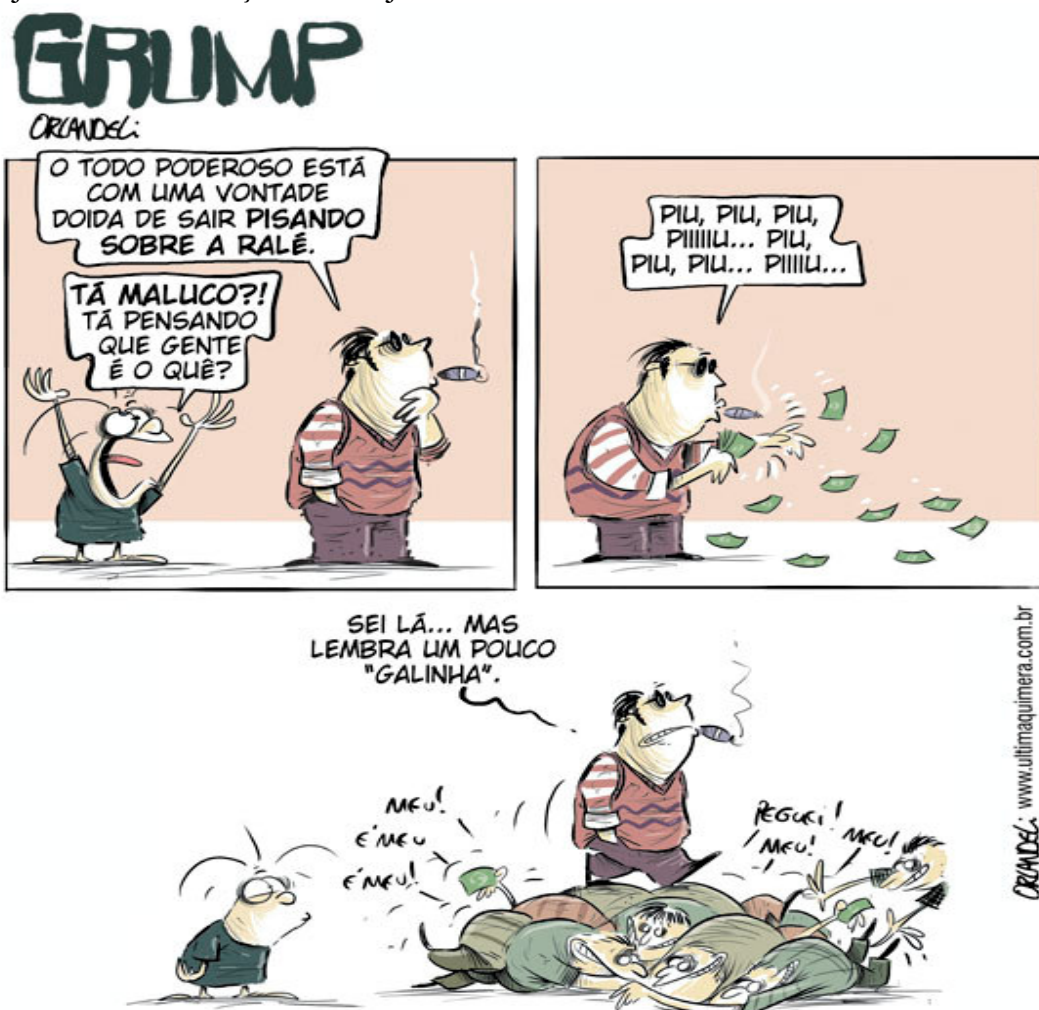
ORLANDELI - www.orlandeli.com.br

Tira 29 — disponível em: <<http://ultimaquimera.com.br/category/grump/page/8>>. Acesso em: 21 jul. 2014. Publicação em: 23 jan. 2013.

GRUMP - Orlandeli



Tira 30 — disponível em: <<http://ultimaquimera.com.br/category/grump/page/15>>. Acesso em: 21 jul. 2014. Publicação em: 06 jun. 2012.



Tira 31 — disponível em: <<http://ultimaquimera.com.br/category/grump/page/8>>. Acesso em: 21 jul. 2014. Publicação em: 22 jan. 2013.



Tira 32— disponível em: <<http://ultimaquimera.com.br/>>. Acesso em: 21 jul. 2014. Publicação em: 16 jul 2014.

GRUMP - Orlandeli



Tira 33— disponível em: <<http://ultimaquimera.com.br/category/grump/page/5>>. Acesso em: 21 jul. 2014. Publicação em: 16 ma. 2014.

GRUMP - Orlandeli



Tira 34— disponível em: <<http://ultimaquimera.com.br/category/grump/page/6>>. Acesso em: 21 jul. 2014. Publicação em: 22 mar. 2013.

GRUMP - Orlandeli



Tira 35— disponível em:<http://blogdoorlandeli.zip.net/arch2011-09-25_2011-10-01.html>. Acesso em: 21 jul. 2014. Publicação em: 28 set. 2011.

GRUMP - Orlandeli



Tira 36— disponível em:<<http://ultimaquimera.com.br/>>. Acesso em: 21 jul. 2014. Publicação em: 12 fev. 2014.

GRUMP

ORLANDELI



ORLANDELI - www.ultimaquimera.com.br

Tira 37— disponível em: <<http://blogdoorlandeli.zip.net/>>. Acesso em: 11 abr. 2014.

GRUMP - Orlandeli



Tira 38 — disponível em: <http://blogdoorlandeli.zip.net/arch2006-06-11_2006-06-17.html>. Acesso em: 11 abr. 2014.

GRUMP - Orlandeli



Tira 39— disponível em: <http://blogdoorlandeli.zip.net/arch2006-10-01_2006-10-07.html>. Acesso em: 11 abr. 2014.

GRUMP - Orlandeli



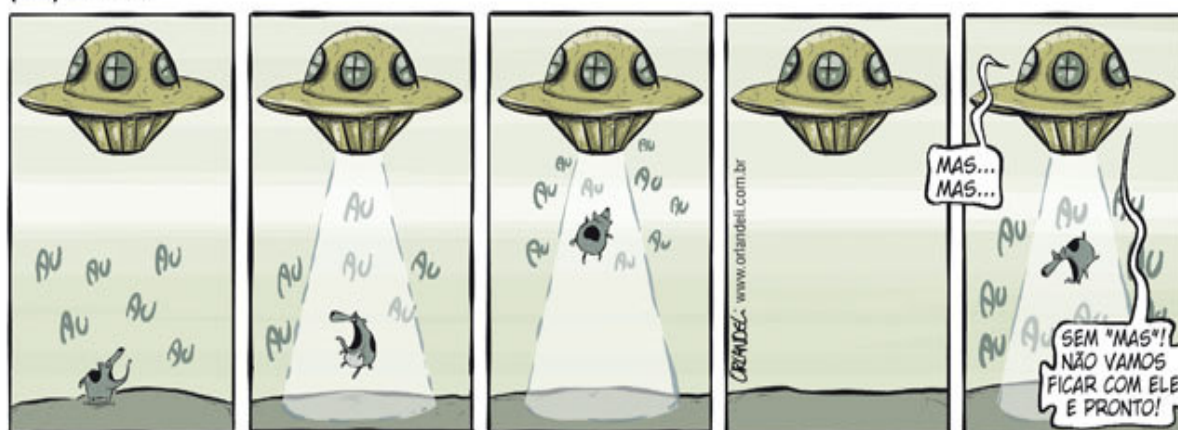
Tira 43— disponível em:<http://blogdoorlandeli.zip.net/arch2008-01-20_2008-01-26.html>. Acesso em: 16 abr. 2014.

GRUMP - Orlandeli



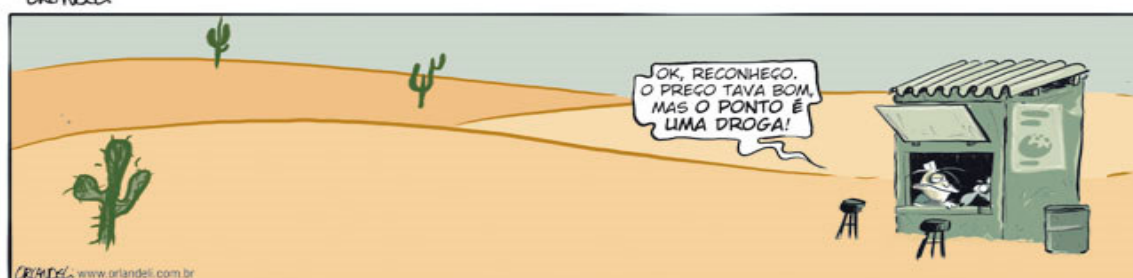
Tira 44— disponível em:<http://blogdoorlandeli.zip.net/arch2009-07-05_2009-07-11.html> Acesso em: 18 jun.2014.

(SIC) - Orlandeli



Tira 45 — disponível em:<<http://ultimaquimera.com.br/category/grump/page/10>> Acesso em: 18 jul.2014. Publicação em: 19 out. 2012.

GRUMP
ORLANDELI



Tira 46 — disponível em: <<http://www.orlandeli.com.br/principalw.htm>>. Acesso em: 10 jul. 2014.

GRUMP

ORLANDELI



ORLANDELI: www.ultimaquimera.com.br

Tira 47 — disponível em: <http://blogdoorlandeli.zip.net/arch2009-01-11_2009-01-17.html>. Acesso em: 25 jul. 2014.

GRUMP - Orlandeli



Tira 48 — disponível em: <<http://ultimaquimera.com.br/>>. Acesso em: 20 jun. 2014.

GRUMP

ORLANDELI



ORLANDELI: www.ultimaquimera.com.br

Tira 49 — disponível em: <http://blogdoorlandeli.zip.net/arch2008-12-07_2008-12-13.html>. Acesso em: 18 jun.2014.

GRUMP - Orlandeli



Tira 50— disponível em:<http://blogdoorlandeli.zip.net/arch2008-10-05_2008-10-11.html>
Acesso em: 18 jun. 2014.

