



MÁRCIO ANTÔNIO GATTI

**A REPRESENTAÇÃO DA CRIANÇA NO HUMOR:
UM ESTUDO SOBRE TIRAS CÔMICAS E ESTEREÓTIPOS**

**CAMPINAS,
2013**



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

MÁRCIO ANTÔNIO GATTI

**A REPRESENTAÇÃO DA CRIANÇA NO HUMOR:
UM ESTUDO SOBRE TIRAS CÔMICAS E ESTEREÓTIPOS**

**Tese de Doutorado apresentada ao Instituto de
Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de
Campinas para obtenção do Título de Doutor em
Linguística.**

Orientador: Prof. Dr. Sírio Possenti

**Campinas,
2013**

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Oscar Eliel - CRB 8/6934

G229r Gatti, Márcio Antônio, 1980-
A representação da criança no humor : um estudo sobre tiras cômicas e estereótipos / Márcio Antônio Gatti. – Campinas, SP : [s.n.], 2013.

Orientador: Sírio Possenti.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Análise do Discurso. 2. Humorismo. 3. Estereótipos. 4. Crianças - Humor, sátira, etc.. 5. Tiras cômicas. I. Possenti, Sírio, 1947-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: The representation of child in the humor : a study of comic strips and stereotypes

Palavras-chave em inglês:

Discourse Analyses

Humorism

Stereotypes

Children - Facetial, satire, etc

Comic strip

Área de concentração: Linguística

Titulação: Doutor em Linguística

Banca examinadora:

Sírio Possenti [Orientador]

Rosa Attié Figueira

Maria Irma Hadler Coudry

Paulo Eduardo Ramos

Edson Carlos Romualdo

Data de defesa: 19-12-2013

Programa de Pós-Graduação: Linguística

BANCA EXAMINADORA:

Sirio Possenti

Sirio Possenti

Rosa Attié Figueira

Rosa Attié Figueira

Maria Irma Hadler Coudry

Maria Irma Hadler Coudry

Paulo Eduardo Ramos

Paulo Eduardo Ramos

Edson Carlos Romualdo

Edson Carlos Romualdo

Ana Cristina Carmelino

Sonia Aparecida Lopes Benites

Luciana Salazar Salgado

IEL/UNICAMP
2013

ABSTRACT

This thesis consists of a work about the functioning of children's stereotypes in humoristic discourse. In order to achieve this aim, it is based on the theoretical suppositions of the French Discourse Analysis (AD), especially concepts such *discursive field* (Maingueneau, 1984) and *enunciation scene* (Maingueneau, 2006). Knowing that the object of study of this thesis (the stereotypes of children in comic strips) gathers multiple themes, we explore in the first chapter, the history of childhood in occidental culture. We conceived it, as a social category historically built: we verified that a good number of these pre-conceived images of children come from this construction. Following the complexity of the aim of this study, we proceeded to the second chapter. Here, we explored and deepened the concept of this stereotype in the AD, verifying that this concept has been explored very little in this discipline. Therefore, in this chapter, we evaluated its approximation to other concepts of AD, and determined the theoretical and analytic criteria that involved this stereotype. In the third chapter, we analyzed the stereotypes of children in the comic strips showing that the image of children surpasses a good part of the texts in which they are represented: an image of “incompleteness”. However, we evaluated that the stereotypes of children in humor are complex, that is, there is no unique stereotype of children in humorous texts. Then we analyzed other stereotypes - like the naive child - and their exploitation in the humor. Understanding that the image of a child could have a series of functions in humorous speech, in the fourth chapter, we evaluated a hypothesis that how a child could be ridiculed by adults. Following the complexity of the stereotype of a child, in the fifth chapter, we evaluated how stereotypes and some aspects of the circulation of the comics are preponderant for the *ethos* of the characters, as well as for the effects of the sense of the texts. Finally, in the sixth chapter, we demonstrated how several images of children are the result of our own “evolution in the process of civilization”. Therefore, in the case of differentiation of boys and girls, as well as traces such as lack of hygiene, these facts are typically originated in the process of civilization. We have analyzed the complexity of the image of children in comic strips. Therefore, we concluded, that in this complexity, there is a dialogue between the images and the stereotypes of children.

Keywords: Discourse Analysis; Humorism; Stereotypes; Children – Facetial, satire, etc; Comic Strip

RESUMO

Esta tese consiste num trabalho sobre o funcionamento dos estereótipos de criança no discurso humorístico. Para isso, partimos de pressupostos teóricos da Análise do Discurso de linha francesa (AD), especialmente de conceitos como *campo discursivo* (Maingueneau, 1984) e *cena de enunciação* (Maingueneau, 2006). Sabendo que o objeto de estudo dessa tese (os estereótipos de criança nas tiras cômicas) congrega uma multiplicidade de temas, exploramos, no primeiro capítulo, a infância na história da cultura ocidental. Concebendo-a como uma categoria construída sócio historicamente, constatamos que boa parte das imagens pré-concebidas de criança derivam dessa construção. Seguindo a complexidade do objeto de estudo, passamos, no segundo capítulo, a explorar e aprofundar o conceito de *estereótipo* na AD, constatando que o conceito tem sido pouco explorado nessa disciplina. Avaliamos, portanto, nesse capítulo, a aproximação com outros conceitos da AD e estabelecemos os critérios teóricos e analíticos que envolvem o estereótipo nesta tese. No terceiro capítulo, passamos a analisar os estereótipos de criança nas tiras cômicas, mostrando que uma imagem de criança perpassa boa parte dos textos em que ela é representada: a imagem da “incompletude”. Avaliando, porém, que a estereotipia da criança no humor é complexa, isto é, não há uma imagem estereotipada única de criança nos textos humorísticos, analisamos outros estereótipos – como o da criança ingênua – e sua exploração no humor. Compreendendo que a imagem da criança pode ter uma série de funções no discurso humorístico, no quarto capítulo, avaliamos a hipótese de como a criança pode ser um objeto de ridicularização do adulto. Seguindo a complexidade da estereotipia da criança, no quinto capítulo avaliamos como os estereótipos e alguns aspectos da circulação das tiras cômicas são preponderantes para o *ethos* dos personagens, bem como para os efeitos de sentido dos textos. Por fim, no sexto capítulo, mostramos como várias imagens de criança são fruto de nossa própria “evolução” civilizatória. Assim, tanto no caso da diferenciação da representação de meninos e meninas, como também traços como a falta de higiene são tipicamente oriundos do processo civilizador. Analisamos, assim, a complexidade da imagem das crianças em tiras cômicas. Estabelecemos, porém, que mesmo nessa complexidade, há um diálogo entre as imagens e os estereótipos da criança.

Palavras-chave: Análise do Discurso; Humorismo; Estereótipos; Crianças – Humor, sátira, etc.; Tira Cômica

Sumário

INTRODUÇÃO.....	1
I – A INFÂNCIA NA HISTÓRIA	29
1 – CRIANÇAS NA HISTÓRIA	30
II – ESTEREÓTIPO: UM PANORAMA DO CONCEITO.....	43
1 – SOBRE OS ESTUDOS DO ESTEREÓTIPO.....	43
2 – POR UMA ABORDAGEM DISCURSIVA DO ESTEREÓTIPO	49
2.1 – INTERDISCURSO	50
2.1.1 – ESTEREÓTIPO NA AD: SIMULACRO	54
2.1.2 – ESTEREÓTIPO NA AD: PRÉ-CONSTRUÍDO	59
2.1.3 – ESTEREÓTIPO NA AD: OUTRA POSSIBILIDADE – A CENA VALIDADA.....	72
2.1.4 – ESTEREÓTIPOS E MEMÓRIA	78
2.1.5 – EM BUSCA DE COERÊNCIA	86
III – A “INCOMPLETUDE”, O PRIMEIRO DOS ESTEREÓTIPOS	91
1 – PERSONAGENS INFANTIS: ENTRE O INGÊNUO E O ORDINÁRIO	91
2 – SOBRE GATILHOS, PIADAS E TIRAS.....	93
3 – POR QUE RIMOS DA FALA DAS CRIANÇAS?	102
4- A DUPLA IMAGEM DA CRIANÇA – ÀS VOLTAS COM A INGENUIDADE.....	104
IV- A CRIANÇA E O REBAIXAMENTO DO ADULTO	117
1 – AS CRIANÇAS COMO OBJETO DE REBAIXAMENTO DO ADULTO	123
V – IMAGINAÇÃO E INVENTIVIDADE: PROBLEMAS DE ESTEREÓTIPO E CIRCULAÇÃO	141
1 – HUMOR E EXAGERO NAS TIRAS CÔMICAS.....	141
1.2 – ESTEREOTIPIA E <i>ETHOS</i>	144
1.3 – EXAGERO E ESTEREÓTIPO	146
2- PERSONAGENS INFANTIS DE TIRAS CÔMICAS EM SUPORTES DIVERSOS: UMA QUESTÃO DE CIRCULAÇÃO, AFORIZAÇÃO E ESTEREOTIPIA	160
2.1 – ASPECTOS DA PUBLICAÇÃO DE TIRAS CÔMICAS EM COLETÂNEAS.....	162
2.2 – A CIRCULAÇÃO DAS TIRAS NUMA REDE SOCIAL: AFORIZAÇÃO, AUTORIA E ESTEREOTIPIA	170
VI – UMA QUESTÃO DE CIVILIZAÇÃO	179
1 – HUMOR DE CRIANÇA: IMAGENS DO PROCESSO CIVILIZADOR.....	179
2 – UM CASO ESPECIAL: OZZY – A FALTA DE HIGIENE LEVADA AO EXTREMO.....	192
2.1 – O HUMOR EM OZZY	198
3 – CRIANÇAS MALVADAS	207
CONCLUSÃO.....	219
REFERÊNCIAS	231
BIBLIOGRAFIA	243

A Mara e a Sophia: meus amores

AGRADECIMENTOS

A todos os professores que desde a minha graduação em Letras neste Instituto proporcionaram riquíssimos debates e aulas das quais tive o privilégio de participar.

Aos Professores Roberto Bein e Elvira Arnoux pela acolhida na cidade e na Universidad de Buenos Aires.

Aos Professores Edson Romualdo e Maria Irma pelas sugestões e pela disponibilidade em participar de minha banca de defesa de tese. À Professora Ana Cristina Carmelino, que, mesmo impossibilitada de participar da banca de defesa de tese, gentilmente enviou suas sugestões e perguntas. Ao Professor Paulo Ramos pelas riquíssimas sugestões tanto na banca de qualificação quanto na de defesa de tese. À Professora Rosa Attié Figueira, por ter sempre sido tão gentil desde que iniciei o Doutorado neste Instituto: pelas sugestões na banca de qualificação e defesa de tese e, sobretudo, por ter se disponibilizado tão prontamente a me orientar na minha qualificação de área.

Ao Professor Sírio, a quem só tenho a agradecer e elogiar: muito obrigado pela dedicada orientação, pelas sempre bem vindas sugestões e críticas e pelo companheirismo proporcionado nesses vários anos de trabalho.

Aos funcionários deste Instituto, sempre muito solícitos e prestativos, especialmente aos da Secretaria de Pós-graduação, Cláudio, Rose e Miguel.

Aos queridos amigos do FEStA, pelos diálogos e debates sempre enriquecedores e pelos debates animados proporcionados pelos Seminários Cenas de Enunciação de que tive o prazer de participar. Sobretudo a Luciana Salgado, Ana Raquel, Marcela e Roberto Baronas, pelas conversas e amizades proporcionadas.

Aos colegas do Oziel, que, no final deste Doutorado vieram fazer parte de minha vida.

Aos meus familiares, pela força.

A minha querida Mara, pelo eterno incentivo, pelo amor e pela paciência em algumas ausências, físicas e psíquicas. E a minha pequena Sophia, que esteve ao meu lado em muitas horas de dedicação a este Doutorado e que várias vezes proporcionou uma ruptura típica de criança, uma boneca no colo solicitando uma brincadeira, um chorinho, uma birra... Muito obrigado a todos!

*As crianças são as memórias
vivas que enviamos a um tempo
que não veremos.*

Neil Postman

Lista das figuras

Figura 1: Peanuts - última tira	11
Figura 2: Mafalda - Terra doente.....	17
Figura 3: Mafalda lendo "Peanuts"	18
Figura 4: Níquel Náusea - lixão.....	22
Figura 5: Mulheres Ricas.....	71
Figura 6: Cascão - estados da água.....	92
Figura 7: Mafalda e as horas usadas.....	106
Figura 8: Mafalda e o planeta que desbota	106
Figura 9: Mafalda e a tortura da rua	107
Figura 10: Guile - Sol, um serviço público	107
Figura 11: Lucy - mundo que gasta	107
Figura 12: Lucy - ler nas entrelinhas	108
Figura 13: Cebolinha perde o sono.....	108
Figura 14: Mônica - primeiros socorros	108
Figura 15: Calvin incompreendido	124
Figura 16: Calvin muda tudo	125
Figura 17: Enriqueta na idade dos "porquês"	125
Figura 18: Enriqueta e a televisão	125
Figura 19: Mafalda e sua mãe	133
Figura 20: Mafalda e Susanita	134
Figura 21: Enriqueta "envia" abraço às vítimas de tragédia no Japão.....	143
Figura 22: Níquel Náusea - minhoca.....	148
Figura 23: Níquel Náusea - ruminar	148
Figura 24: Calvin invisível	150
Figura 25: Calvin incansável	151
Figura 26: Calvin voador.....	152
Figura 27: Batu e o tesouro.....	154
Figura 28: Batu Capitão.....	155
Figura 29: Batu, Boris e Tútum desenhando	156
Figura 30: Cascão e Noé.....	158
Figura 31: Cascão e a professora.....	159
Figura 32: Capa de "Tem Alguma coisa Babando embaixo da Cama".....	168
Figura 33: Capa de "Criaturas Bizarrias de outro Planeta"	169
Figura 34: Capa de "Ozzy 4"	170
Figura 35: Calvin - "Facebook"	171
Figura 36: Charlie Brown - "Facebook"	171
Figura 37: Filipe - "Facebook"	172
Figura 38: Batu e o balão.....	186

Figura 39: Calvin “detetive”	187
Figura 40: Matias - vida de cachorro.....	187
Figura 41: Ozzy - fim de ano na escola.....	188
Figura 42: Calvin “detetive” – primeira tira.....	189
Figura 43: Calvin "detetive" - última tira	190
Figura 44: Mafalda e "política"	191
Figura 45: Ozzy e os piolhos	199
Figura 46: Ozzy e suas lesmas carnívoras gigantes.....	199
Figura 47: Cascão desidratado.....	202
Figura 48: Nicolau lavando as mãos.....	202
Figura 49: Ozzy em férias	206
Figura 50: Lucy e Linus	208
Figura 51: Lucy e Schoeder.....	209
Figura 52: Marcelino - poluição noturna.....	209
Figura 53: Marcelino e o bebê.....	210
Figura 54: Nicolau e a barata.....	214
Figura 55: Enriqueta aborrecida	229

INTRODUÇÃO

A INFÂNCIA NO HUMOR: UMA APRESENTAÇÃO

A figura da criança é imagem frequente no campo do humor. Sua mobilização pode ter diversas funções, desde um simples gracejo com os equívocos de conduta (falar e fazer coisas que não deveria) e linguísticos (uma fala que desvia do padrão, por exemplo) até a sua utilização como um veículo de discursos proibidos. Nesta segunda função, figuram personagens diversos, como o folclórico Joãozinho, das piadas, e Mafalda, a contestadora e altamente politizada personagem de Quino.

As piadas de Joãozinho são mesmo um capítulo à parte, são muito comuns no Brasil, mas há similares também em outros países. Nos países de língua espanhola, são comuns as piadas de *Jaimito*, a versão hispânica do nosso Joãozinho:

- 1- *A ver niños, si yo digo “estoy buscando marido”, ¿En qué tiempo estoy hablando? Jaimito levanta la mano y dice: - Tiempo perdido, maestra.*
- 2- *Un viejito le pregunta a Jaimito: Oye niño, ¿cuántos años crees que tengo? Discúlpeme, señor, pero yo sólo sé contar hasta cien.*
- 3- *Jaimito ¿Sabes a donde van a parar los niños que roban el dinero a los mayores? –Sí, señorita, al cine.*
- 4- *Jaimito, ¿tú no rezas antes de comer? No, mi madre es buena cocinera.*

Nesses exemplos, ficam claras duas representações específicas de criança. A figura de um menino que extrapola certa conduta típica de criança é revelada nos exemplos 1; 2 e 4, principalmente no que tange à observação de um traço que, como veremos adiante, é delineador, de modo geral, da representação da criança: a ingenuidade. Nesses exemplos, constata-se uma criança que utiliza de sua posição para “ferir” ou desconcertar seu interlocutor, extrapolando, assim, a questão da ingenuidade.

O exemplo 3, no entanto, revela uma figura de criança que se aproxima da constatada em dados reais de fala de crianças em processo de aquisição de linguagem¹. Nesse sentido, a ingenuidade se preserva, até mesmo como um princípio ao qual nos reportamos para compreender o gracejo. Funciona como base para que possamos interpretar a sequência “sí, señorita, al cine” como uma resposta que deriva de um mal-entendido².

No Brasil, como nos países de língua espanhola, esse tipo de piada prioriza o rebaixamento de certos grupos e, principalmente, de certas instituições. São alvos constantes de Joãozinho os pais (e, em consequência, o casamento), os padres (portanto, a igreja), mas, principalmente, professores (e, obviamente, a escola). Isso, provavelmente, em decorrência da verossimilhança a ser estabelecida pela piada. As instituições atacadas são, de alguma maneira, aquelas com as quais as crianças estão envolvidas em seu cotidiano, que também se estabelecem como instâncias de poder para a criança.

A figura da criança marca posição, assim, num dos gêneros mais populares e mais difundidos do humor: a piada. Esse espaço dado à criança – na figura de Joãozinho – é marcado, porém, por uma série de características típicas do campo, do gênero e da própria estereotipia da criança.

Essas piadas foram lidas por Possenti (1998) como piadas que têm crianças como protagonistas. Isso quer dizer, portanto, que não se trata de um tipo de humor produzido por crianças (que é uma possibilidade para o que ele chama de “humor de criança”), nem cujo tema seja a criança (outra possibilidade).

Tal característica observada pelo linguista produz como consequência o fato de que não são necessários (talvez nem sejam bem vindos...) temas infantis, nem a

¹ Um bom exemplo é o dado analisado por Figueira (2001), em que numa situação cotidiana, a mãe flagra a filha picando papel como uma tesoura, descontente a mãe passa a questionar a filha: “Pra que cortar papel, Anamaria?”, no que a criança responde: “Pra ficar pequenininho, né? Senão fica grande.” (*apud* Figueira, 2001, p. 44).

² Sobre mal-entendido e sua relevância, ver Dascal, 1986. Nesse texto pode-se encontrar a análise de um dado que se assemelha muito ao nosso exemplo e que é, inclusive referenciada por Figueira, na análise do dado da nota acima. Neste dado, um padre pergunta a um ladrão: “Por que você roubou o banco, meu filho?” “Porque é lá que tem “grana” de verdade”, responde o ladrão. A análise de Dascal mostra que o mal-entendido deriva da ênfase dada por um e outro interlocutor: para o padre a ênfase deveria recair sobre “roubou” ou sobre “roubou o banco”, enquanto para o ladrão a ênfase recai sobre “banco”.

explicitação de um riso motivado pelo simples fato de a criança ser personagem dos textos. Trata-se, portanto, de textos que exploram o protagonismo da criança como um veículo de transmissão de discursos proibidos ou de temas marcados por uma restrição imposta pela boa educação e que na boca da criança “podem” ser enunciados, dada a sua condição de indivíduo em desenvolvimento.

No nosso ponto de vista, isso não quer dizer que, ao veicular imagens de crianças com esse fim, não estejamos também expostos a imagens pré-concebidas da criança. Não quer dizer que não se exponham, com isso, certos discursos sobre a criança, porque, ao se veicular uma imagem de criança capaz de reproduzir discursos ou condutas socialmente desviantes, também se mobiliza uma discursividade sobre a criança: que criança é essa que pode dizer tal coisa?

Para Possenti, as crianças das piadas são como o papagaio, pois “são apenas personagens, embora não de uma narrativa típica, e sua função, não seria necessário dizê-lo, é a de enunciar discursos que, de outra forma, circulariam ainda com maiores restrições” (Ibid., p. 142).

Nesse sentido, dois tipos de discursos fundamentais se materializam na veiculação do personagem infantil nessas piadas:

O primeiro consiste na destruição da hipótese da ignorância das crianças sobre temas secretos ou tabus (...). O segundo tipo de discurso comum nas piadas de criança caracteriza-se pela violação de regras do discurso, basicamente pelo fato de que crianças dizem o que não se poderia dizer, ou seja, o que os adultos não poderiam dizer (Ibid., p. 143).

Para o autor, portanto, tais piadas ou põem em xeque ou confirmam discursos correntes dos adultos (leigos, como ele deixa claro...) sobre a criança. A criança seria, segundo esses discursos, um indivíduo que nada sabe sobre determinados assuntos, mas é, também, passível de perdão quando fala coisas que não deveria ou quando age quebrando alguma regra de etiqueta ou conduta social, porque à criança se concede o perdão, justamente porque ela não violaria, de fato, as regras, posto que não saberia delas.

Além desses aspectos apontados pelo autor até então, há, ainda, um outro que julgamos crucial para o desenvolvimento deste trabalho: a constatação de que a imagem da

criança que resulta de uma piada que ele analisa (acreditamos que podemos generalizar isso...) é mais complexa que as imagens de outras piadas, “tipicamente, grosseiros estereótipos” (Ibid., p. 146). A piada é a seguinte:

Depois de ouvir atentamente a mãe, que tentava iniciá-lo nos chamados mistérios da vida, o garotinho comenta com a irmã:

- Jamais imaginei que papai fosse capaz de ter um caso com uma cegonha! (apud Possenti, 1998, p. 147).

A complexidade da imagem da criança resultaria, segundo o autor, da mistura da ingenuidade (ou da credulidade) e da esperteza do garotinho, que mostra saber mais do que sua mãe supõe, mas, ao mesmo tempo, acredita na história da cegonha que sua mãe supostamente lhe contou. Mais adiante, neste trabalho, veremos que a questão da estereotipia da criança no humor segue, basicamente, a rigor essa premissa da complexidade, diferenciando o modo como é trabalhada a imagem da criança da imagem de outros grupos sociais, de indivíduos, e etnias no humor em geral.

Nesse sentido, dadas as peculiaridades da imagem da criança nas piadas, segundo o autor, não teremos as mesmas técnicas utilizadas em piadas de outros tipos, já que

As piadas também precisam ter uma certa verossimilhança. Por isso, dificilmente, há piadas de crianças que se baseiem numa exploração mais sofisticada da linguagem. Nelas não é constante a manipulação de significantes, a exploração de estruturas sintáticas complexas, de duplos sentidos em geral (...). A técnica fundamental é mesmo assentada na violação de regras, suficiente para colocar em contato dois discursos – um esperado e outro inesperado (Ibid., p. 150).

Preocupando-se fundamentalmente com as piadas de Joãozinho, Ávila (2012) considera que uma das principais características desse personagem é que ele não pode ser visto como ingênuo, já que se poderia interpretar que a voz que fala na piada é a voz de um adulto, não a da criança:

Usa-se uma máscara de inocência (um personagem infantil) para poder gozar de uma certa liberdade e para pôr em circulação discursos reprimidos, subterrâneos que, se a ignorância e a ingenuidade não existissem, não seria concedida (ÁVILA, 2012, p. 49).

Dando continuidade a essa hipótese de que a voz da piada de Joãozinho é a voz adulta disfarçada de ingênua, a autora propõe que ali está presente o discurso sobre o homem, o discurso da valorização da masculinidade, que se materializa pela veiculação de basicamente dois estereótipos: o da precocidade sexual e o da má-educação (cf. *Ibid.*, p. 102).

Recorremos, aqui, a Freud (1905), que distinguiu o que é cômico e o que é chistoso. Para o autor, o cômico é constatado e não produzido, e um dos tipos de cômico mais recorrente é o ingênuo. Para Freud, “o ingênuo ocorre quando alguém desrespeita completamente uma inibição, inexistente em si mesmo (...). É uma condição para a produção do efeito do ingênuo que saibamos que a pessoa envolvida não possui tal inibição” (Freud, 1905, p. 208). Assim é que podemos pensar em Joãozinho como uma voz adulta disfarçada de ingênua, porque a voz da criança normalmente é encarada dessa forma, e é essa figura de ingenuidade que nos responde sobre a possibilidade de uma fala sem rodeios ou sem as restrições impostas aos adultos. Como atesta o autor, “não nos surpreenderá a constatação de que o ingênuo ocorra, bem mais frequentemente, nas crianças” (*Ibid.*).

Nesse sentido, Joãozinho é o exemplo do ser incivil, que “burla os códigos de conduta social, escancarando aquilo que a sociedade tenta manter *atrás de portas fechadas*” (ÁVILA, 2012, p. 129). É o exemplo, para a autora, do discurso machista que põe a funcionar uma imagem de “homem” a partir do universo de representações da criança Joãozinho. Trata-se da construção do homem como aquele ao qual são desejáveis certos desvios de conduta, como uma típica demonstração de virilidade.

A construção da masculinidade obedeceria a certos imperativos, a demonstração da virilidade passaria pela sabedoria sexual, pela esperteza e pela falta de educação, além de desvios de certas regras; traços estes que seriam ainda bem aceitos na conduta masculina. Portanto, a autora conclui que se trata de um discurso de valorização do

homem, um discurso machista, posto a funcionar na boca de uma criança. Esse discurso valorizaria certas imagens do homem, materializadas em Joãozinho, como a esperteza, a má educação/ignorância (na escola) e a precocidade sexual:

O que está fazendo ajoelhado aí, Joãozinho?

- Rezando para que o rio Amazonas passe para a Bahia, mãe.

- Mas por que, filho?

- Porque foi isso que eu escrevi na prova!

A professora pergunta a Joãozinho, depois da aula:

- Joãozinho, já que você se acha muito esperto, vou lhe fazer um desafio: qual é a coisa mais leve do mundo?

- O pinto professora - responde Joãozinho, sem pestanejar.

- O quê?

- Porque qualquer pensamento o levanta! (apud Ávila, 2012, p. 161; 164).

Mas não são somente nas piadas de Joãozinho que se materializam as figuras da criança no humor. O humor televisivo exhibe, há um bom tempo, quadros em que estão presentes crianças. O programa “Zorra Total” da Rede Globo, por exemplo, mantém um quadro em que quatro “crianças”, ou melhor, quatro adultos (dois homens e duas mulheres) vestidos como crianças interagem e colocam seus pais em verdadeiras situações embaraçosas.

O quadro consiste, basicamente, na seguinte situação: dois casais jogam baralho numa mesa ao fundo, enquanto os seus filhos brincam num grande sofá no primeiro plano (o que dá a impressão de diminuição de tamanho dos adultos que se fantasiam de crianças). Enquanto brincam, uma das duplas de crianças sempre lembra alguma coisa que seus pais disseram sobre os pais da outra dupla. Nesse momento forma-se uma confusão, pois aquilo que um casal disse a seus filhos sobre o outro casal, na verdade, era algo da ordem do velado, isto é, são coisas que, de acordo com as regras de conduta social, não se revelariam.

Num dos episódios, enquanto as crianças se organizam para brincar de cangaceiros, um dos meninos diz que para brincar disso é necessário ter munição e que vai pedir para seu pai. Nesse momento uma das meninas interrompe o garoto e diz que seu pai tinha dito algo para ela e todas as crianças pulam no sofá enquanto ela pergunta ao pai:

“pai, você não disse que a tia Érica falou que o tio Délio anda sem munição pra gastar em casa?”. A situação obviamente se complica, porque a criança interpretou um sentido de “munição”, mais literal, e o adulto, provavelmente, teria dado outro sentido à palavra, uma conotação sexual: “munição” significaria “potência”, conseqüentemente “andar sem munição” significaria “estar impotente sexualmente”.

Noutro episódio, uma das meninas corre para o sofá perguntando a seu pai: “pai, não é que você sempre fala que aquela caranga velha do tio Délio é um possante porque deixa uma marca de óleo no chão, uma poça de óleo no chão?”. Novamente a confusão se estabelece, porque a criança diz algo que não deveria dizer. Na sua “ingenuidade”, ela pensa que pode dizer tudo o que seu pai diz a ela, ou o que ela ouve seu pai dizer, e por não ter muito bem estabelecido que há coisas que não são dizíveis a qualquer momento e na presença de qualquer pessoa, dispara um comentário doméstico que não deveria ser nada além disso.

O quadro, ao estabelecer uma série de embaraços aos pais das crianças, mostra que a imagem ingênua da criança faz com que ela possa dizer coisas inusitadas, da ordem do privado, isto é, que não seriam dizíveis em público, mesmo que esse público seja um casal amigo da família e seus filhos. A revelação do velado é, pois, uma forma de expor certas hipocrisias do mundo adulto, mas não deixa de revelar um modo de perceber a criança, de estereotipá-la.

Ainda no domínio dos programas televisivos, outro quadro manteve-se durante muito tempo no ar. Desde a “Praça da Alegria” até a “Praça é Nossa” (atualmente no SBT), o já falecido humorista Simplício atuava como o menino Rosauero – um garoto do interior, torcedor do time de futebol Ituano, da cidade de Itu, interior de São Paulo – que se assemelha muito às características do Joãozinho das piadas, já que suas piadas são basicamente sexistas e mostram um garoto que, embora pareça muito ingênuo (traço reforçado pela origem interiorana), sabe muitas coisas que se supõe que uma criança não saiba.

O quadro iniciava quando o garoto, chegando à praça e sentando-se ao lado do apresentador, gritava o seu famoso bordão: “ó homi!”; um vocativo repetido à exaustão. Ou o menino fazia perguntas na forma de adivinhas, ou estabelecia algum diálogo com um

apresentador já mal humorado com o bordão sendo entoado pelo garoto. Num desses diálogos, o menino teima com o apresentador que não é necessário fazer cirurgia para separar gêmeos siameses (ou “xifópagos”, nome utilizado no programa), porque ele teria visto dois cães xifópagos na rua, grudados pela parte traseira. Dizia, ainda, que uma confusão se estabelecera e uma pessoa gritou para jogar água gelada, pois isso separaria os cães. Ao jogarem água, insistia o menino, os cães saíram correndo um para cada lado. Rosauero chega, então, à conclusão de que não era necessário fazer cirurgia para separar os gêmeos xifópagos, bastaria jogar água gelada.

Novamente é a imagem da ingenuidade da criança que funciona como um implícito e impõe uma certa memória que justifica o modo como a criança interpreta a cena de sexo entre animais que supostamente viu. Somente alguém que é tido pela sociedade como ingênuo poderia associar uma cena da cópula de animais com uma anatomia rara, e disso tirar conclusões sobre procedimentos e a necessidade ou não de cirurgia para a solução dessa anatomia rara.

Até aqui mostramos rapidamente um recorte da imagem da criança no campo humorístico. Sua presença nas piadas e no humor televisivo mostra que há certos pontos de contato, como a questão da ingenuidade, que ora é posta em questão, ora é utilizada como um recurso para obter um efeito de humor.

Mas há outros domínios do humor em que a criança aparece representada. As histórias curtas contidas em tiras cômicas são um bom exemplo do protagonismo infantil no humor. Às tiras cômicas, por serem, basicamente, o material ao qual nos dedicamos quase que integralmente nesta tese, retornaremos nesta mesma introdução.

Uma obra peculiar, porém, que não se encontra nem ligada a um gênero de humor televisivo, nem às piadas, tampouco aos quadrinhos, é o livro intitulado “Conpozissõis Imfãtis” de Millôr Fernandes. Difíceis de enquadrar num gênero humorístico, os textos contidos na obra simulam a escrita de um menino que dá definições para sentimentos, objetos, situações etc. E assim relata o seu cotidiano e sua relação com as pessoas mais velhas. As composições infantis não são somente carregadas de humor pela

veiculação de uma imagem de criança, mas também fazem, na materialidade textual, uma simulação da escrita da criança, de seu modo peculiar de escrita:



O REMORÇO

“O remorço é uma coisa que dá na gente quando a gente faz alguma coisa que está muito errada e então a gente se arrepende, isso é o remorço. Como quando noutra dia ia passando o homem da fruta com o carrinho e ele é muito pobre e trabalha muito mas as frutas dele estavam tão bonitas que eu não resisti e záz peguei uma depressa enquanto ele estava conversando com uma freguesa e fui pro canto do muro e dei uma baita mordida na fruta mas aí é que me arrependi, senti mesmo uma coisa, voltei esperei quando o homem não estava olhando botei a fruta de novo no carrinho e tirei outra mais madura. Isso é que é o remorço.”³ (FERNANDES, 1976, p. 20).

O que se pode observar aqui é a tônica básica da obra como um todo: o menino define algo a partir de sua percepção do mundo. É possível, por exemplo, encontrar textos que definem o crescimento, o comportamento, a roupa, a vaca, o dilúvio etc. Nesse texto específico em que se define o remorso, várias imagens de menino se contrapõem e se complementam.

³ Mantivemos nessa transcrição (e nas demais dessa mesma obra que veiculamos aqui) a formatação original do autor, tais como a caixa alta do título e as aspas que abrem e fecham o texto do “menino”.

Uma primeira imagem poderia ser encontrada na passagem “ele é muito pobre e trabalha muito”, que mostraria que o menino tem uma percepção de que a relação do trabalho com a riqueza e pobreza não é diretamente proporcional. Mas essa não é a principal imagem com a qual o texto impõe suas restrições de leitura. A imagem do menino aproveitador, que rouba uma fruta rapidamente do carrinho do homem da fruta dialoga com a imagem do menino arrependido, com remorsos, que vai se construindo mais para o final do texto.

Num dado momento do texto, o menino parece estar com remorsos por ter roubado uma fruta de uma pessoa pobre que tira seu sustento justamente da venda de frutas. O texto é construído, basicamente, para passar essa impressão. Lido até a expressão “botei a fruta de novo no carrinho”, essa é a imagem do menino que fica para o leitor. Mas, indo além dessa expressão, que demonstraria um remorso com o ato de roubar a fruta (e que, talvez, mantivesse um efeito gracioso, já que importaria uma imagem não só do menino com remorsos, mas também, do menino “ingênuo”, que acha que somente devolver a fruta mordida resolveria o problema), o leitor é surpreendido pela atitude do menino em trocar a fruta roubada por uma mais madura, o que revelaria que seu remorso é pelo fato de ter roubado uma fruta não tão madura quanto pensava.

Além disso, o texto é construído com uma suposta forma infantil de escrever. A falta de pontuação em muitos trechos, o erro ortográfico em “remorço”, as repetições de recursos coesivos são marcas do texto que nos permitem dizer que há uma tentativa de aproximação de um modo infantil de escrever, estereotipando, assim, também a escrita da criança. A repetição do “e”, como recurso de coesão, por exemplo, pode mostrar que a imagem que se tem da escrita da criança é que sua escrita está mais próxima da oralidade e que por isso há tantos usos de um mesmo recurso.

Mas é nos quadrinhos que a imagem da criança é, de fato, abundantemente utilizada. Não somente em quadrinhos como aqueles dedicados a um público infantil⁴, como as histórias em quadrinhos (HQ) da “Turma da Mônica”, mas também (e

⁴ O que não quer dizer que não haja um público adulto para esses quadrinhos. No entanto, ao menos no que parece, essas histórias são consagradas entre um público infantil e pretendem, também, atingir esse público majoritariamente.

principalmente, para nós) nas tiras cômicas publicadas em jornais e mais recentemente em *blogs e sites* da Internet, tipicamente dedicadas ao público adulto.

Uma das principais tiras publicadas desde que o gênero passou a ser presente em jornais de todo o mundo é a série “Peanuts”, estrelada por Charlie Brown e sua turma. Trata-se de uma das (ou a...) séries de tiras com mais fôlego na história. Publicada desde o início da década de 1950, ela teve seu fim, com a publicação da última tira, no início do ano de 2000. No dia seguinte à produção da última tira, o seu autor, Charles Schulz, morreu. Na sequência, a última tira da série:

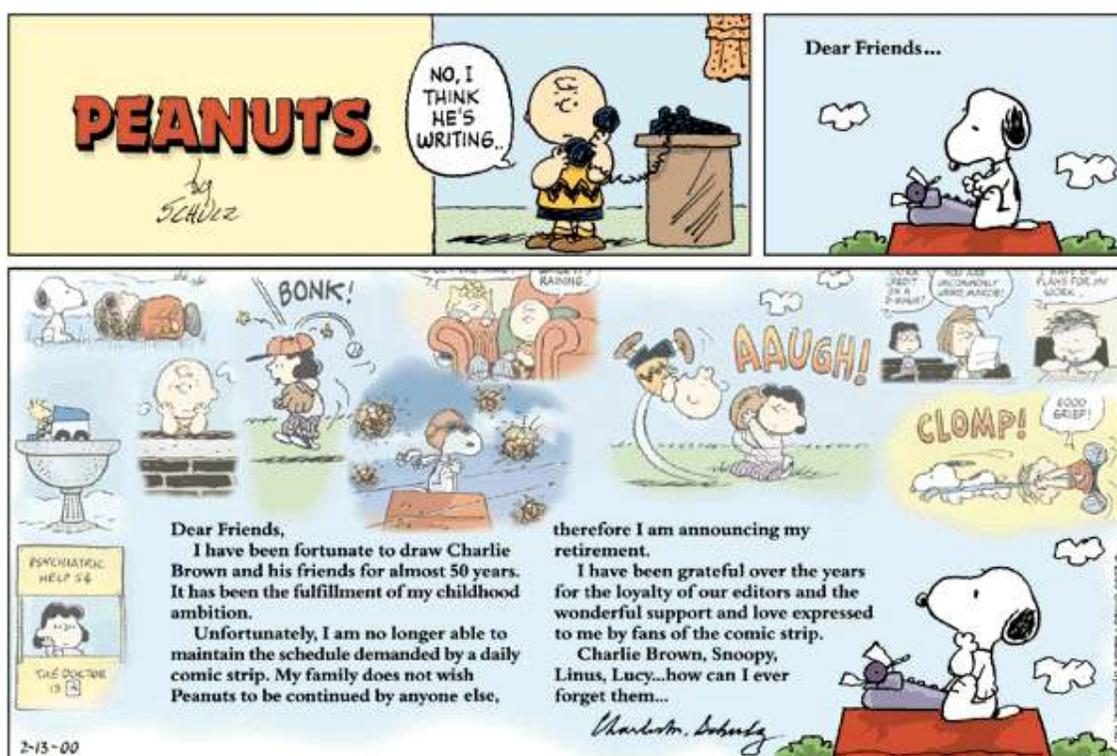


Figura 1: Peanuts - última tira⁵

Fonte: <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Last_peanuts_comic.png>acesso em 18/03/2013.

⁵ Tradução nossa para os quadros: Primeiro Quadro: “Não, eu acho que ele está escrevendo...”. Segundo quadro: “Caros amigos...”. Terceiro quadro: “Caros amigos, fui afortunado em desenhar Charlie Brown e seus amigos por quase 50 anos. Foi o cumprimento de minha ambição infantil. Infelizmente, não sou mais capaz de manter o cronograma exigido por uma tira cômica diária. Minha família não deseja que Peanuts seja continuada por mais ninguém, portanto, anuncio minha aposentadoria. Fico grato pela lealdade de nossos editores e pelo o apoio maravilhoso e amor expressados a mim por fãs da tira cômica, ao longo dos anos. Charlie Brown, Snoopy, Linus, Lucy... como eu posso esquecê-los...”.

A série de tiras “Peanuts” impressiona pela sua longevidade. Os cinquenta anos de publicação ininterruptos poderiam somente eles ser objeto de qualquer estudo. As tiras foram, ainda, acompanhadas, ao longo do tempo, por desenhos animados, longas metragens e diversos outros produtos associados à turma de amigos de Charlie Brown. A turma agrada, ainda hoje, adultos e crianças de todo o mundo, e os produtos associados a ela são facilmente encontrados em qualquer loja.

Para Eco, os “*Peanuts* fascinam com igual intensidade os grandes mais sofisticados e as crianças, como se cada um aí encontrasse algo para si, e é sempre a mesma coisa, fruível em duas chaves diversas” (ECO, 1970, p. 287). Mas é, também, pelo fato de que, para o autor, essas crianças seriam “monstros” que nos interessaríamos tanto por elas. As crianças da turma de Charlie Brown nos tocam de perto porque,

Num certo sentido, são monstros: são as monstruosas reduções infantis de todas as neuroses de um moderno cidadão da civilização industrial. Tocam-nos de perto porque nos damos conta de que, se são monstros, é porque nós, os adultos, as fizemos assim. Nelas encontramos tudo: Freud, a massificação, a cultura absorvida através das várias “Seleções”, a luta frustrada pelo sucesso, a busca de simpatias, a solidão, a reação proterva, a aquiescência passiva e o protesto neurótico. E, no entanto, todos esses elementos não florescem, tal qual os conhecemos, da boca de um grupo de inocentes: são pensados e reditos depois de terem passado pelo filtro da inocência (Ibid., p. 286).

Embora se generalize e se possam ouvir várias afirmações que digam que essas crianças de Peanuts não são, de fato, crianças, mas adultos em miniatura, e que talvez essa passagem possa contribuir para isso, é preciso lê-la com mais calma. Se, por um lado, temos “monstros”, como sugerido por Eco, e, assim, reflexos do mundo adulto nas crianças da turma, por outro, temos crianças enunciando coisas do mundo adulto que são, como bem apontado pelo autor, filtradas pela inocência. Não se trata, pois, de adultos em miniatura, mas de crianças que mobilizam matérias do mundo adulto e se mostram, dessa maneira, afetadas por essas matérias. Isso tem um peso diferente. E esse peso é mencionado pelo próprio Eco:

As crianças de Schulz não são o instrumento malicioso para contrabandear os nossos problemas de adultos, esses problemas são nelas vividos segundo os modos de uma psicologia infantil, e justamente por isso nos parecem tocantes e sem esperança, como se de repente reconhecêssemos que os nossos males poluíram tudo, até a raiz (Ibid., p. 287).

Nesse sentido, afirmar que em “Peanuts” as crianças mobilizam matérias do mundo adulto e demonstram angústias e problemas que estariam mais ligados à parcela adulta da sociedade incide negativamente sobre a imagem da criança. Não se trata, porém, de igualar essas duas categorias de indivíduos. Essa imagem “negativa” da criança mostra a incidência da “poluição” dos nossos males, como alerta Eco; atesta que as mazelas de nossa civilização, as injustiças e tristezas provenientes de nosso modo de vida, corrompem até os que não necessitariam ser corrompidos.

Mas os problemas adultos mostrados pela turma de Charlie Brown não são as únicas coisas que se podem observar nas tiras. Segundo Eco, elas mostram, também, numa oscilação de reações, um mundo delicado e macio, isso porque “essas crianças-monstros tornam-se, de súbito, capazes de canduras e genuinidades que recolocam tudo em questão, filtram os detritos” (Ibid.). Isso faria, segundo ele, que não saibamos “se devemos nos desesperar ou conceder-nos um hausto de otimismo” (Ibid.).

Isso é bastante marcado na personalidade que é construída para os personagens das tiras. Charlie Brown é o menino com complexo de inferioridade, ridicularizado e desprezado por colegas. Nesse mesmo movimento do complexo de inferioridade, podemos nos reconhecer na figura do menino, já que, segundo Eco, é um menino absolutamente normal, “como todos. Por isso caminha sempre à beira do suicídio ou, na melhor das hipóteses, do colapso.” (Ibid., p.288).

Por outro lado, a figura de Schroeder, por exemplo, é um típico exemplo da possibilidade de ser genuíno proposta por Eco. O pianista das tiras encontra a sublimação em seu pequeno piano de brinquedo, do qual arranca complicados acordes. Amante de Beethoven, consegue sua felicidade através de seu piano. Assim, “salva-se das neuroses cotidianas, sublimando-as numa alta forma de loucura artística” (Ibid., p. 289).

Linus, o garoto do cobertor, é um garoto intelectualizado, capaz não somente de dizer coisas profundas, mas de habilidades manuais incríveis como a montagem de verdadeiras esculturas com seus blocos de montar. Mas, convivendo com essa aura intelectual está uma personalidade absolutamente insegura, que se agarra no cobertor da primeira infância como uma forma de proteção. Segundo Eco, o menino já aparece “onerado de todas as neuroses, e a instabilidade emotiva seria a sua condição perpétua, se, com a neurose, a sociedade em que vive não lhe tivesse oferecido também os remédios” (Ibid., p. 289).

Juntam-se a esses garotos o cão Snoopy, do qual não nos ocuparemos nesta tese, embora ocupe um lugar de destaque nas tiras, além do pássaro Woodstock – a mobilização de animais humanizados, aliás, é uma das tendências muito fortes dos quadrinhos, e merece uma atenção especial –; as meninas Lucy, Marcie, Patty Pimentinha, Sally Brown e outras garotas secundárias; além do menino Chiqueirinho e outros garotos secundários.

Lucy, talvez, seja a personagem que mais mereça destaque neste momento, já que é uma personagem que marcou presença nas tiras desde 1952. É, também, uma garota com bastantes traços marcantes. É “implicante”, como costuma dizer, e atormenta a vida de seu irmão Linus e de Charlie Brown. É sarcástica e egoísta, não raramente comporta-se com alguma maldade, o que poderemos observar mais adiante em seção dedicada às crianças malvadas.

É necessário ponderar, também, que a série “Peanuts”, como já afirmamos, consegue atrair vários tipos de leitores. Nesse sentido, é possível verificar, atualmente inclusive, a existência de produtos que vão além dos quadrinhos em si, destinados, por exemplo, a um público infantil. Snoopy, normalmente, é o personagem com mais espaço nesses produtos. Para Vergueiro, esse alcance de públicos distintos, quando se trata dos quadrinhos por ele chamados de *infantis*, está ligado à própria polissemia do material. Assim, adultos e crianças podem ler e depreender do material sentidos diversos:

Muitas séries aparentemente *infantis* buscam propositalmente atingir públicos variados, possibilitando uma dupla leitura. Exemplos nesse sentido são as já mencionadas séries estreladas pelas crianças *Calvin*,

Mafalda e Charlie Brown: todas elas permitem o que é denominado *dupla leitura*, ou seja, a criança lê os quadrinhos e depreende uma mensagem adequada à sua idade, em geral uma problemática singela, enquanto o adulto dela extrai um questionamento mais profundo da realidade (VERGUEIRO, 2009, p. 165).

Nesse mesmo sentido, o autor afirma que o sucesso desse tipo de quadrinho entre as crianças não é difícil de explicar:

Ele se deve ao fato de as crianças dessas narrativas agirem de forma pró-ativa em relação ao meio e às pessoas com quem convivem, funcionando como catalisadores para os anseios e frustrações dos pequenos leitores, muitas vezes socialmente contidos por pais, avós e professores (Ibid., p. 166).

Esta pode ser, de fato, uma explicação ao sucesso de quadrinhos desse tipo dentre um público leitor infantil-juvenil. É fato, porém, que a sua difusão em espaços tipicamente adultos (os jornais, por exemplo), que foram tradicionalmente os primeiros espaços de publicação desses quadrinhos, atesta uma certa preferência por um público. Os temas abordados por eles, acreditamos, também contribuem para essa “preferência”.

Voltando à série “Peanuts”, parece evidente que devemos dar algum valor específico a ela, já que se trata de algo que influenciou fortemente a produção de outros quadrinhos⁶. É, por assim dizer, uma referência seguida e imitada por outros cartunistas. Além disso, a abundância dos materiais e a própria maneira como Schulz monta sua turma de crianças (isto é, lhes dando personalidades bem delineadas) é interessante, já que difere, em essência, do uso da imagem da criança em outros gêneros do humor, como a piada, por exemplo. Vimos que as piadas com personagens infantis priorizam um tipo de criança (menino, tipicamente chamado de Joãozinho...) que se caracteriza por alguma ação transgressora. Os quadrinhos do tipo de “Peanuts” constroem personagens consistentes, com diversos traços de caráter e que provocam o riso por motivos variados.

Outro quadrinho que desempenhará um papel relevante nesta tese é a série “Mafalda”, do cartunista argentino Quino. A série homônima à personagem principal das

⁶ A ausência de cenário, as formas simples, a ausência de perspectiva são recursos fortemente utilizados em “Peanuts” que fizeram escola. Sobre esse ponto, ver Ramos (2007, p. 143, parte II).

tiras segue basicamente o padrão de Schulz em “Peanuts”: pouquíssimas variações no número de quadros (normalmente quatro ou cinco), traços simples, (muitas vezes, porém, com cenários elaborados mais detalhadamente) e retrato do cotidiano de uma turma de garotos.

As tiras baseiam-se fundamentalmente na vida de Mafalda, a garota politizada e contestadora, que detesta sopa (alçando, inclusive, a palavra à condição de palavrão), é entusiasta da paz mundial (embora saiba que a situação não é das melhores) e adoradora dos Beatles.

A garota é acompanhada nas tiras por um grupo de amigos que com ela interagem: Filipe, o garoto sonhador que detesta a escola (e seus deveres); Susanita, a menina que sonha com o casamento e com uma grande prole, é fútil e egoísta; Manolito, o filho do dono do Armazém Don Manolo, onde também trabalha, detesta a escola e pensa o tempo todo em obter lucro; Miguelito, um garoto bastante egocêntrico e literal; Liberdade, uma garota muito pequena, uma óbvia alusão à liberdade das pessoas no mundo em que “viviam” aquelas crianças; e o núcleo familiar: o pai, a mãe e o irmão mais novo, Guile.

Vistas assim, Mafalda e sua turma parecem ser deslocadas de um universo de representação do infantil e aproximar-se muito mais da representação do jovem e do adulto. De fato, muito do que sai da boca desses personagens pouco tem de infantil, mas é aqui que entra a questão da tira cômica ser um material multissemiótico: não há como ignorar que os personagens que na série falam são crianças, pois são apresentadas como tais e isso impõe restrições ao leitor e produz um movimento de mobilização de estereótipos relacionados à criança.

A série é, basicamente, a representante de uma época. Seus temas, as angústias e anseios de seus personagens atestam seu pertencimento temporal: Mafalda está sempre às voltas com seus pensamentos libertários e contestadores, Susanita é o exemplar de um projeto de mulher submissa e Manolito representa bem o ranço capitalista e a sua necessidade intrínseca da mais valia. São debates todos que efervesciam à época da publicação de Mafalda, mas que jamais cessaram de ser efetuados no mundo.

Mafalda é, assim, atual, porque as guerras não acabaram, as desigualdades tampouco e a paz está longe de ser conhecida pela humanidade. Também as mulheres,

embora tenham conquistado muito espaço na sociedade contemporânea, ainda sofrem com muita desigualdade e opressão. Não seria absurdo, portanto, definir a tira como representante de uma época. Sim, ela retrata a época em que foi escrita, mas representa a nossa também. É, pois, representante de nossa época também. Isso fica claro na tira abaixo:



Figura 2: Mafalda - Terra doente

Fonte: Quino, 1978, p. 77.

Esta tira é um exemplo nítido do que acabamos de afirmar. Basta que nos perguntemos sobre que efeitos de sentido podem surgir dessa materialidade específica nos dias atuais. Não é difícil, pois, atribuir um sentido relacionado à doença da terra exposta na tira que passe pela questão da ecologia. Na verdade, acreditamos que este seja um primeiro efeito que releva ao leitor atual. Não há como, atualmente, dadas as preocupações com a devastação da natureza, com o excesso de poluição, com o aquecimento global etc. não relevar esse sentido de que a doença de nosso planeta esteja relacionada com tais preocupações. A ordem, de fato, não seria necessariamente esta para a época em que a tira foi produzida. Nem mesmo ao contexto das tiras de Mafalda. Estas, embora tratem de questões relativas às mazelas da humanidade, não tratam abundantemente de questões ambientais.

Assim, as tiras de Mafalda não podem ser descartadas como algo que não trata de questões atuais. A sua constante aparição em vestibulares é um excelente sinal disso (este é um fenômeno muito interessante e que pode ser um bom objeto de estudo).

Martignone e Prunes formulam uma interessante hipótese, embora pareçam atribuir um caráter temporal às tiras, o que pode ser bastante discutido, de que as crianças das tiras de Mafalda são exemplares de tipos sociais ou de traços psicológicos:

Son hijos de su tiempo, cuando aún se pensaba más en construir el futuro que en disfrutar el presente. Cada uno es, además – y es aquí que la influencia de *Peanuts* se confirma decisiva –, un símbolo o representante de un cierto rasgo psicológico o tipo social (MARTIGNONE; PRUNES, 2008, p. 137).

Chega-se, assim, a uma influência de “Peanuts” não só sobre o formato das tiras, mas também com relação à estrutura característica dos personagens. A título de curiosidade, abaixo veiculamos uma tira em que Mafalda lê os quadrinhos de Schulz:



Figura 3: Mafalda lendo "Peanuts"

Fonte: Quino, 1978, p. 229.

Seguindo ainda esse caminho da relação das crianças da tira com uma realidade social, os autores de “Historietas a Diario” apontam uma certa precisão de Quino, que representaria uma classe média baixa e seu microcosmo, sem espaço para as desigualdades do mundo a sua volta. Mafalda seria o elemento desestabilizador, que vem propor uma visão para fora desse microcosmo:

No hay personajes ricos o pobres, como en tantas otras tiras cómicas o comedias televisivas. Todo lo que pasa en la tira tiene su origen en dos ámbitos, la vida de una familia de clase media y la infancia. A la primera categoría pertenecen la oficina, hacer las compras, las vacaciones,

comprar un televisor, un auto (...); a la segunda, la escuela, los amigos del barrio, los juegos. En este marco tan común e corriente, Quino inserta una protagonista que es en realidad muy original y desestabilizadora, ya que introduce una nueva e impensada dimensión en ese microcosmos: el mundo entero, el tema favorito de esta niña tan especial (Ibid., p 139).

Definitivamente, as tiras de Mafalda que fazem mais sucesso são como as que são descritas pelos autores. Mafalda diz uma verdade, faz um questionamento, aponta uma incongruência e desbanca esse pequeno universo de classe média baixa da Argentina da década de 1960 e 1970.

Obviamente que não é só isso. A garota, protagonista na maioria das tiras, também vive aventuras e desventuras da infância. Brinca nos parques da cidade, tem seu primeiro encontro com o mar, disputa jogos de tabuleiro com seus amigos, lê revistas em quadrinhos; toma forçadamente a sopa de legumes da mãe, desempenha as árduas tarefas escolares, tem entreveros com seus amigos etc. Todas essas ações aliadas à personalidade dominadora de Mafalda contribuem para a formação da imagem da personagem, mas também para a questão da estereotipia das crianças, objeto principal dessa tese.

Assim, em certa medida, Mafalda, em termos de verossimilhança, está mais próxima das ações diárias da criança (ir à escola, ser obrigada a tomar sopa de legumes, brincar com os amigos) do que propriamente da língua da criança. Sua sagacidade a distancia sobremaneira do que poderia ser uma fala verossímil⁷. E, nesse ponto, parece que temos que dizer que as representações de criança relevam, nas tiras de Mafalda e outras mais, do próprio fato de que os personagens são infantis. Nesse sentido, a linguagem gráfica passa a ter um papel de destaque. Embora não seja verossímil em muitos aspectos, é um “corpo” infantil que ali fala, e isso deve ser levado em consideração.

Dando continuidade a essa apresentação das crianças no humor gráfico, um personagem importantíssimo e que marca um espaço interessante na representação estereotípica das crianças no humor é Calvin, da série “Calvin e Haroldo”. Como a série

⁷ Interessando-se por esse aspecto da verossimilhança, Preti (1973) desenvolve um interessante trabalho sobre os personagens das histórias da Turma da Mônica, no qual constata que a fala das crianças têm muitos traços da norma culta que distanciam a fala dos quadrinhos da fala real. Assim, os personagens são crianças não por conta de sua fala, mas por outros motivos.

protagonizada pela garota Mafalda⁸, “Calvin e Haroldo” foi publicada por cerca de 10 anos (entre os anos de 1985 e 1995).

A série é protagonizada pelo garoto Calvin que, diferentemente de “Peanuts” e “Mafalda”, não chega a ser constituída por uma turma de garotos. Calvin interage, fundamentalmente, com seu tigre de pano (Haroldo) – o qual toma vida na ausência de outras pessoas – com seus pais, com Susie – a garota que é sua vizinha e também estuda na mesma classe que ele e com a qual mantém uma relação não muito amistosa – a professora (Prof.^a Wormwood) e outros personagens secundários e esporádicos.

Em aspectos gerais, a tira mantém o padrão imposto por “Peanuts”. Tem de quatro a cinco quadros, com cenários e traços simples. Além disso, como na tira de Schulz, manteve-se a publicação de tiras diárias e dominicais. As últimas são marcadas por uma maior quantidade de quadros e, conseqüentemente, uma narrativa também estendida.

O menino pode ser descrito como muito imaginativo (prova disso são as suas eternas conversas com o tigre Haroldo...), incansável e que não gosta muito nem de escola nem de meninas (representadas pela colega Susie). Seu comportamento é peculiar, já que está sempre em conflito com regras domésticas e escolares (normalmente pelo seu excesso de imaginação).

É essa imaginação, aliás, que rende comentários como este:

O garoto, por sua vez, vive a maior parte de seu tempo em um mundo que lembra a minha própria infância, povoado de terríveis criaturas imaginárias, mas também vive no mundo real, povoado de outras terríveis criaturas (a professora, a garota, o valentão da escola). O mundo imaginário é um refúgio do real (OLIPHANT *apud* WATTERSON, 2010b).

Esta última afirmação pode gerar uma perspectiva de trabalho bastante interessante, posto que insere problemas específicos não somente da imagem da criança – já que se trata de uma interpretação sobre a imaginação de um personagem infantil –, mas da imagem que se faz da própria sociedade em que estamos inseridos: a interpretação da

⁸ Mafalda foi publicada entre 1964 e 1973.

imaginação da criança como refúgio é um exemplo de que as coisas não vão bem no “real”, a necessidade de fuga é por si só um tópico de análise: por que é necessário refugiar-se?

Assim, mostra-se desde já um problema relativo à estereotipia da criança, ou, mais especificamente, às motivações da imaginação. Seria a criança imaginativa porque foge da realidade ou porque se encontra num processo de desenvolvimento do qual faz parte a imaginação? Tendemos, obviamente, a aceitar a segunda hipótese, porém, ressaltando que, por se tratar de um estereótipo e de personagens fictícios, uma explicação certa não seja, de fato, interessante, a não ser que se queira confirmar os motivos da existência do estereótipo e confirmado este como um traço infantil, buscar suas motivações.

Não podemos, assim, descartar a hipótese de que no caso de Calvin, sua imaginação seja mesmo um mecanismo de proteção da realidade que o atormenta, embora possamos atribuir a ele também o elemento do indivíduo em desenvolvimento. É como se para compreender a imagem do garoto Calvin, tivéssemos que admitir as duas coisas, que o garoto “foge” do real através de sua imaginação, mas que, além disso, sua imaginação se dá pelo fato de que é uma criança.

Nesse mesmo conjunto de obras que exploram a imagem da criança no humor, ainda podemos encontrar séries de tiras que são menos conhecidas ou mais modestas em número de tiras e tempo de publicação. Aqui podemos encontrar alguns dos representantes brasileiros, como o garoto Ozzy, do cartunista Angeli, a garota Suriá, de Laerte, o garoto Geraldinho, de Glauco. Nesse mesmo espaço, inserimos as coletâneas das tiras clássicas da Turma da Mônica⁹, que não têm o mesmo alcance das histórias em quadrinhos da turma, mas que se constituem num material representativo do humor e, conseqüentemente, um interessante material de análise.

Também brasileiro, o garoto Nicolau, que dá nome à série de tiras de Lucas Lima, protagoniza muitas tiras que são publicadas, principalmente, na “Tribuna Imprensa”, de Araraquara. Um pouco diferente das tiras que seguem um certo padrão “Peanuts”, Nicolau ou seus amigos infantis não são protagonistas de todas as tiras publicadas. Assim, muitos outros personagens adultos do círculo de convivência de Nicolau (essencialmente

⁹ Essas coletâneas reúnem tiras produzidas na década de 1960 e 70, época da aparição da Turma.

seu condomínio), como o porteiro e o síndico do prédio, sua mãe, a vizinha e vários outros, protagonizam muitas das tiras que já estão organizadas em duas coletâneas¹⁰.

No país de Mafalda, porém, ainda hoje a imagem da criança nas tiras cômicas, materializada em alguns personagens infantis, circula diariamente nas páginas dos principais jornais do país. É o caso do garoto Matias, da série “Yo, Matias” e do garoto Batu, da série homônima. Sendra publica diariamente uma tira de Matias no “Clarín”, e Tute leva ao público seu Batu no “La Nación”. Entre os argentinos, ainda podemos citar a sonhadora e filosófica Enriqueta, que não tem uma série de tiras dedicadas a ela, mas é personagem fixa das tiras “Macanudo”, do cartunista Liniers.

Além desses exemplares, podemos ainda citar vários outros personagens esporádicos, normalmente anônimos, que frequentam as páginas de jornais, blogs e redes sociais em nosso país. Alguns desses personagens efêmeros podem ser encontrados nas tiras “Níquel Náusea”, de Fernando Gonsales, consagradas por fazer humor a partir da imagem de animais asquerosos e falantes (ratos, baratas...). Vejamos um caso:



Figura 4: Níquel Náusea - lixão

Fonte: Folha de São Paulo, edição de 05 de setembro de 2011, p. E8.

Todas as séries de tiras que apresentamos até aqui são, de fato, potenciais objetos de análise e delas foram selecionadas, assim, os textos que compõem o *corpus* da pesquisa, que foi selecionado segundo um critério geral: as tiras selecionadas para análise deveriam ter algum traço que fosse representativo das características gerais dos

¹⁰ Ver Lima, 2007 e 2009.

personagens. Não se trata, portanto, de uma seleção aleatória, que poderia ser uma alternativa de constituição do *corpus*, mas de uma seleção exaustiva. Isso quer dizer que, na maioria dos casos, depois do conhecimento da totalidade das tiras das séries apresentadas, foram eleitas algumas delas que melhor representassem traços estereotipados das crianças ou que com esses traços estabelecessem alguma relação.

Assim, seguimos esse critério do conhecimento do total dos textos e posterior seleção, para boa parte das séries de tiras que possuem representantes em nosso *corpus*. Foram selecionadas a partir desse critério, os representantes brasileiros, os textos do personagem Ozzy, os da Turma da Mônica e do garoto Nicolau. No caso de Mônica, não ultrapassamos as chamadas “tiras clássicas”, reunidas em sete volumes de coletâneas. A escolha, primeiramente se deu por conta da própria organização da coletânea. Nas coletâneas das “tiras clássicas”, foram compiladas as primeiras tiras da Turma e reúnem, nesses sete volumes, os personagens principais (Mônica, Cascão, Cebolinha e Magali). Outras coletâneas da Turma da Mônica¹¹, assim como os gibis da Turma, separam tiras por personagens, o que, de alguma maneira, multiplica os dados. As “tiras clássicas” já representam, assim, um grande volume de material a ser analisado. Além disso, são textos que sabemos exatamente o período em que foram produzidas (década de 1960 e início de 1970), diferentemente das coletâneas “As Melhores Tiras...”, por exemplo.

No caso das produções estrangeiras, temos, em nosso *corpus*, representantes de outros dois países de grande produção de tiras cômicas: Argentina e Estados Unidos. Deste último, destacam-se as coletâneas de “Peanuts”, bem como os vários volumes de “Calvin e Haroldo”. As tiras analisadas nesta tese oriundas das coletâneas de “Peanuts” foram coletadas dentre as tiras dos cinco volumes da coletânea “Peanuts Completo”, publicados até o momento no Brasil¹². Dada a difusão e a aceitabilidade das tiras de “Peanuts” em nosso país, não nos preocupamos em trabalhar com os originais em língua inglesa. O que também ocorre com os volumes de “Calvin e Haroldo”. Nesse último caso, coletamos os

¹¹ “As Melhores Tiras da Mônica” e “As Melhores Tiras do Cebolinha”, por exemplo.

¹² “The Complete Peanuts” reúne em 25 volumes a produção de 50 anos das tiras de Charles Schulz e tem sido publicada volume a volume no mercado brasileiro, de forma regular, mas sem uma periodicidade preestabelecida.

dados dos vários volumes publicados pela Editora Conrad, embora também tenhamos consultado uma coletânea publicada pela Best News¹³ e uma edição portuguesa das tiras dominicais da série¹⁴, volume que não foi publicado no Brasil.

Com relação às produções argentinas, além da já consagrada tira da personagem Mafalda, são parte integrante de nosso *corpus* mais duas séries de tiras e outros dois personagens argentinos: Matias (da série “Yo, Matias”), Batu (da série homônima), Enriqueta e Marcelino. Embora sejam personagens praticamente desconhecidos do público brasileiro (com exceção de Enriqueta), sua inserção em nosso *corpus* está ligada a dois fatores: o primeiro é que, por conta da participação em um estágio de pesquisa na cidade de Buenos Aires, junto à Universidad de Buenos Aires, cujo objetivo foi justamente investigar a produção de tiras cômicas com personagens infantis naquele país, os dados desses personagens/séries que estão em nosso *corpus*, foram os que resultaram da coleta de diversos dados, no período do estágio. Além disso, constatamos, nesse estágio, que a produção de tiras com personagens infantis naquele país ultrapassa a já conhecida personagem de Quino, com representantes publicados atualmente, como é o caso desses personagens/séries que citamos.

As tiras de Mafalda seguem o mesmo padrão de seleção já exposto para as demais tiras: a partir do conhecimento da totalidade das tiras elegemos as que são representativas de características típicas dos personagens analisados que dialogam com estereótipos de crianças. Assim como nas tiras de “Peanuts” e Calvin, também não recorreremos às originais, dada a ampla circulação e aceitabilidade das tiras traduzidas no Brasil (embora tenhamos consultado a coletânea “Mafalda Completa”, em espanhol, quando surgiam dúvidas relativas à tradução das tiras).

Já no que diz respeito aos demais personagens argentinos, elegemos, por amostragem aleatória, alguns dos livros de coletâneas já publicados e deles foram selecionadas as tiras que comporiam o *corpus*, dada a peculiaridade da coleta, ocorrida no

¹³ A editora Best News publicou vários dos volumes também publicados pela Conrad, optamos pelas edições da Conrad por ser as que se encontram disponíveis atualmente no mercado brasileiro. A coletânea a que fazemos referência é “Os dez anos de Calvin e Haroldo”, que não foi publicada pela Conrad.

¹⁴Ver Watterson, 2001.

período de estágio de pesquisa. Assim, foram consultados os volumes 6 e 9 do personagem Matias, 3 e 6 das tiras Macanudo (série de tiras em que é publicada a personagem Enriqueta) e os volumes 1 e 2 do personagem Batu. No caso de Marcelino, no entanto, há apenas um livro e poucas tiras do personagem, e se trata de um dos casos exemplares em que a publicação não se encontra restrita aos jornais¹⁵.

Assim, o trabalho mais problemático foi (o verbo no passado não faz muito jus, já que o tempo todo saltam aos olhos um dado muito interessante e que parece querer ser inserido no *corpus*...) justamente o de seleção de dados na massa de textos que figuram nas coletâneas. Dessa forma, dada essa especificidade do material coletado (sua reunião prévia em coletânea), não fizemos nenhum ajuste no que diz respeito à preferência entre uma ou outra tira, ou série de tiras. Elas são analisadas concomitantemente.

Poderíamos ter dedicado, é verdade, um capítulo para cada série de tiras, ou para cada personagem importante de uma tira, mas preferimos tratar de questões que ultrapassam uma tira e um personagem. Essas questões, normalmente, estão relacionadas a estereótipos de criança que circulam por nossa sociedade. O que balizou o recorte foi, então, o critério da representatividade da tira com relação ao diálogo estabelecido com estereótipos de criança e com as características predominantes dos personagens das tiras. Sabemos, também, que, nesse recorte, deixamos de lado várias tiras, bem como vários personagens que poderiam figurar em nosso *corpus*¹⁶, dada a diversificada gama de personagens que são/foram publicados nas tiras cômicas desde que “Peanuts” “impôs”, de certa maneira, um padrão de produção.

As questões básicas que elegemos nesta tese são, pois, derivadas da percepção de um diálogo entre as imagens de criança veiculadas nas tiras e os estereótipos recorrentes sobre a criança e a infância que circulam em nossa sociedade. Uma dessas questões diz

¹⁵ Sobre essa peculiaridade ver capítulo V.

¹⁶ Apenas para mencionar séries de tiras de personagens brasileiros que ficaram de fora: “A turma do Xaxado” – que como a “Turma da Mônica” possui tanto tiras cômicas quanto gibis –, as já citadas produções de Glauco e Laerte (“Geraldinho” e “Suriá”), bem como as tiras do personagem “Armandinho” – “febre” na rede “Facebook” – de Alexandre Beck.

respeito ao próprio modo como se representam crianças em tiras cômicas. Enfim, que crianças seriam essas que nos fazem rir.

A percepção de que os estereótipos são uma categoria mencionada, mas pouco teorizada pela Análise do Discurso de orientação francesa, faz-nos propor um debate sobre esse conceito e tentar fixar critérios para a sua análise e mobilização. Faz parte desse questionamento sobre a representação da criança um refinamento da categoria de estereótipo nos estudos discursivos, já que é pela percepção de que a imagem da criança nas tiras não é muito simplificada que podemos nos questionar sobre uma mobilização sem muitos cuidados do conceito.

Além disso, outra questão que toma corpo com a ideia de uma retomada do conceito de estereótipo é o próprio funcionamento dessa categoria no campo do humor. Mais especificamente, pretendemos analisar o funcionamento dos estereótipos da criança no humor. Dessa forma, tentaremos contribuir para a sustentação da hipótese geral de que o humor é um campo discursivo (cf. POSSENTI, 2010).

Para tanto, reuniremos alguns capítulos em que a figura da criança certamente terá destaque especial. O primeiro desses capítulos, por exemplo, será uma discussão sobre a própria infância. Com tal categoria tratada segundo um viés histórico, o capítulo pretende demonstrar que a infância é, justamente, uma categoria sócio histórica e que por isso recebe diversos tratamentos e conceituações em determinados períodos da história e em determinadas sociedades. Isso, em parte, pode demonstrar uma das razões pelas quais a infância é apresentada e estereotipada (não só em textos humorísticos...) de uma forma um tanto complexa.

O segundo capítulo abordará a questão do estereótipo. Basicamente, é nesse capítulo que trataremos de uma abordagem discursiva do estereótipo, embora nos capítulos subsequentes ela também esteja ilustrada. Partiremos de uma abordagem geral da noção nas ciências humanas e desenvolveremos uma abordagem que se aproxime dos conceitos da Análise do Discurso francófona (AD).

O terceiro capítulo sustenta que, em vários dos textos humorísticos em que a criança é protagonista, há um estereótipo básico, com o qual os outros estereótipos e

imagens veiculadas no texto dialogam, seja pela própria materialização de uma imagem infantil ingênua, seja por um trabalho da memória solicitado ao leitor.

No quarto capítulo, tentamos abordar as tiras cômicas com personagens infantis como representantes de discursos que rebaixam o adulto. A hipótese geral que tentamos confirmar é que muitas das tiras ironizam o mundo adulto a partir de questionamentos das crianças. Temas como o trabalho, a organização política, o papel da mulher são constantes alvos das crianças das tiras, mostrando uma desvalorização do modo de vida adulto.

No quinto capítulo, os estereótipos abordados são o da criança inventiva e o da criança imaginativa. Nesse caso, abordamos também o papel do exagero na construção do *ethos* dos personagens, já que os estereótipos acima são veiculados tipicamente de forma exagerada. Ainda tentamos sustentar que a construção do *ethos* dos personagens infantis está ligada ao próprio funcionamento da tira cômica, ou melhor, do funcionamento da publicação dela, posto que é um texto que se publica dia a dia, em “doses homeopáticas”. Tratar-se-ia, também, de um problema de circulação dos discursos. Nesse ponto, o capítulo também abordará a circulação das tiras por suportes diversos e, conseqüentemente, as questões que isso gera, em especial a problemática da autoria.

O sexto capítulo é uma tentativa de abordar a representação de meninos e meninas. Tendo em vista que, basicamente, os estereótipos de meninos são diferentes daqueles de meninas, tentaremos demonstrar que essa é uma questão de civilização, ou de processo civilizador. À luz da discussão proposta por Elias (1939a; 1939b), abordaremos os estereótipos da falta de higiene, da maldade e da relação conflituosa com a escola.

I – A INFÂNCIA NA HISTÓRIA

O modo como concebemos a infância na nossa sociedade (e o modo como se concebe na maioria das sociedades ocidentais) não é, de fato, muito antigo. Essa concepção teve seu início, basicamente, de acordo com os estudos de Ariès (1981), por volta do século XVII.

A preocupação científica mais sistemática com a criança é também algo recente. Os estudos de Piaget, por exemplo, que versam sobre os estágios do desenvolvimento humano, datam da primeira metade do século passado. Freud, um pouco antes, ao desenvolver o início da psicanálise, também enfocou questões relativas ao desenvolvimento psicosssexual das crianças. Vygotsky, outro cientista que desenvolveu importante teoria sobre a infância – ainda hoje frutífera –, elaborou-a também no início do século XX.

Embora a consciência da infância estivesse instaurada no século XVII, a ciência demoraria ao menos dois séculos para dar importância a ela. De fato, a partir de então, muito se tem dito e escrito sobre esse período da vida. Uma rápida busca em uma biblioteca ou livraria respeitáveis mostrará que se pesquisa e se pesquisou muito a criança desde o século XX.

Não se trata apenas de mostrar que há uma fartura de materiais e estudos sobre a infância que se mostra a partir dos estudos desses pioneiros, mas também de afirmar que mesmo correntes mais desenvolvimentistas da psicologia (como o pensamento teórico de Piaget, por exemplo) somente poderiam ser desenvolvidas a partir do sentimento de infância surgido no século XVII. Isso aponta para um fato que vários teóricos têm demonstrado: a infância é uma noção construída sócio historicamente¹⁷.

Dessa maneira, desde o início do século passado e final do retrasado, alguns teóricos da psicologia sinalizaram com um traço que distingue essencialmente as crianças

¹⁷ Castro (1998, p. 16), por exemplo, afirma sobre o ponto de vista comumente aceito sobre a infância que “encaramos a infância como uma construção social, e como tal, a infância só pode ser compreendida a partir das mudanças mais globais das sociedades, onde as diferenças de idade estão marcadas por significações e valores distintos que variam segundo a época histórica”.

dos adultos: elas são indivíduos em desenvolvimento. Fortemente aceito pela ciência e também pelas sociedades modernas, esse traço delinea, de alguma maneira, o que se entende atualmente por infância. Tratar-se-ia, portanto, de uma fase da vida do indivíduo, na qual a cognição, a sociabilidade, os modos de interação, o corpo etc. estão em pleno desenvolvimento.

Com isso estabelecido, pode-se dizer que as ideias desses pensadores não só pautaram (e pautam) outros estudos científicos, mas também, e fortemente, influenciam, entre outras coisas, as tomadas de decisões governamentais com relação à educação, ao cuidado e à proteção da criança, fazendo com que se mude o comportamento de uma sociedade com relação à infância¹⁸. Da mesma maneira, o que uma sociedade entende por infância e o que imagina que seja uma criança provavelmente sofre consequências.

De qualquer forma, a ideia de criança e infância que temos atualmente nem sempre foi assim. Na verdade, como já dissemos, trata-se de uma ideia recente, forjada, de acordo com Ariès (1981), a partir de um sentimento de distinção entre criança e adulto surgido por volta do século XVII.

1 – CRIANÇAS NA HISTÓRIA

Analisando a presença da criança na arte, Ariès observa que, durante a Idade Média, até o século XIII, não havia representação das crianças “caracterizadas por uma expressão particular, e sim homens de tamanho reduzido” (Ariès, 1981, p. 51). Segundo o autor, a partir do século XIII, começaram a surgir, na pintura, alguns tipos de criança mais próximos do que conhecemos hoje.

¹⁸ Notemos que não é antiga, por exemplo, a obrigatoriedade do ensino de oito (agora nove) anos no Brasil – a LDB de 1971 (Lei nº 5692, de 11 de agosto de 1971) fixa a obrigatoriedade do ensino fundamental de oito anos, a Lei nº 11274, de 6 de fevereiro de 2006 altera a redação da LDB de 1996 (Lei nº 9394/96) e estabelece a obrigatoriedade do ensino fundamental de nove anos. Tampouco é antiga uma preocupação com o trabalho infantil: Rizzini alerta que, embora as proibições do trabalho infantil sejam mais antigas, medidas mais severas para erradicá-lo foram tomadas, no Brasil, a partir da década de noventa do século passado (ver RIZZINI, 2000, p. 392 *et seq.*). Certamente esses fatos foram influenciados diretamente pela ideia explorada pela ciência de que a criança é um ser em desenvolvimento.

Ariès observa, no entanto, que, desde os primeiros anjos (que na verdade se assemelhavam muito mais a adolescentes que a crianças) surgidos no século XIII, passando pela criança nua da fase gótica e a crescente representação da infância de Jesus a partir do século XIV, até a criança como personagem frequente das cenas de gênero dos séculos XV e XVI, não há protagonismo infantil na arte. As crianças eram mostradas muito mais porque estavam em todos os lugares – pois se misturavam aos adultos onde estes estivessem – ou porque se tomava gosto pela criança “engraçadinha”, do que pelo fato de se nutrir um sentimento de individualização da infância.

O autor destaca, porém, que esses dois motivos que promovem a frequente aparição de crianças na arte refletem tanto uma ideia arcaica quanto um anúncio da concepção moderna de infância. As crianças estarem na arte pelo fato de que estavam em todos os espaços do cotidiano é bem diferente do nosso modo de pensar a infância: “temos hoje, assim como no final do século XIX, uma tendência a separar o mundo das crianças do mundo dos adultos” (Ibid., p. 56). O gosto da arte pela criança engraçadinha, no entanto, “anuncia o sentimento moderno de infância” (Ibid.).

Para Ariès, frise-se, esse anúncio é bem precoce, dadas as condições demográficas do período. No período em que o autor situa sua pesquisa, a mortalidade infantil era assombrosa. Ter muitos filhos, portanto, era um “mal” necessário, um desperdício demográfico, porque dos muitos sobravam poucos. E é bem verdade, segundo o autor, que, embora para a arte esse gosto pelo engraçado existisse e de alguma forma anunciasse um outro sentimento de infância, havia uma indiferença com relação a esse período da vida:

A criança era tão insignificante, tão mal entrada na vida, que não se temia que após a morte ela voltasse para importunar os vivos (...). Esse sentimento de indiferença com relação a uma infância demasiado frágil, em que a possibilidade de perda é muito grande, no fundo não está muito longe da insensibilidade das sociedades romanas e chinesas, que praticavam o abandono de crianças recém-nascidas. Compreendemos então o abismo que separa a nossa concepção da infância anterior à revolução demográfica ou a seus preâmbulos. Não nos devemos surpreender diante dessa insensibilidade, pois ela era absolutamente natural nas condições demográficas da época (Ibid., p. 57).

Trata-se, pois, de um período de transição para o sentimento de infância. Os sentimentos de indiferença e de individualização coexistiam. A criança alimentava um sentimento de indiferença a ela por ser muito suscetível à morte. Tal indiferença era natural, porque o apego demasiado não era desejável, posto que sua existência era uma incógnita. Mas ela também passa a alimentar esse sentimento de individualização, ressaltado no gosto pelo retrato da criança morta nas efígies funerárias a partir do século XVI. Este sentimento, segundo Ariès, é muito precoce, já que as condições demográficas, objetivamente, apontavam para o sentimento oposto.

Diferentemente do gosto em retratar a criança engraçadinha, pitoresca, que “podia muito bem se acomodar à indiferença com relação à personalidade essencial e definitiva da criança” (Ibid., p. 58), o aparecimento do retrato da criança morta sugere que não se é mais tão indiferente à infância.

O que de fato importa é que, mesmo sendo um sentimento precoce, passa a existir uma outra ideia de infância, e a criança começa a ser reconhecida como um indivíduo. Essa individualização da criança, embora coexistindo com a indiferença, é importante passo para caracterização da infância como um período particular e diferente da vida humana.

Gèlis afirma, porém, que já no final do século XIV houve uma preocupação com a morte de crianças das classes mais abastadas das cidades europeias e uma tentativa de salvá-las da morte eminente. E essa vontade aumenta de fato, segundo o autor, no século XVII:

Arrancar uma criança da doença e da morte prematura, recusar a desgraça tentando curá-la: esse passa a ser o objetivo de pais angustiados. Evidentemente, antes os pais tampouco aceitavam a perda de um ente querido, porém a consciência da vida, do ciclo vital era diferente, e não lhes restava outro recurso senão ter mais um filho. Porque a vida era dura e porque era preciso perpetuar a linhagem... A recusa à doença da criança constitui apenas um aspecto – essencial, sem dúvida – do novo imaginário da vida e do tempo. (GÈLIS, 1991, p. 316).

É justamente nesse aspecto da mudança da consciência do ciclo vital que Gèlis sustenta a ideia da ocorrência de uma individualização da criança. Para o autor, essa

individualização tem relação direta com a mudança na percepção da individualidade e do papel social do homem em seu grupo.

O que antes era parte de um corpo maior, a grande família rural, passa a ser um corpo de si próprio, um indivíduo. Esse indivíduo, que antes vivia num sentimento de ambivalência (era, obviamente, indivíduo único, mas devia à linhagem, sendo também um corpo dos outros, dos ancestrais vivos e mortos), passa a ser “livre” para viver a sua própria individualidade. E, de acordo com o autor, uma consciência mais linear do ciclo de vida substitui progressivamente a ideia da peça que se encaixa no grande jogo circular da linhagem:

A essa nova forma de relação entre o indivíduo e o grupo corresponde uma nova imagem do corpo. No passado, os vínculos de dependência com relação à parentela eram vividos carnalmente; agora eles se distendem: “meu corpo é meu”, e procuro poupá-lo da doença e do sofrimento, mas sei que ele é perecível e, assim, continuo a perpetuá-lo através da semente de outro corpo, do corpo de meu filho (Ibid., p. 317).

Essa nova forma de perceber o corpo afeta a imagem que se faz da criança. A criança que por muito tempo foi o “rebento do tronco comunitário” (Ibid., p. 313), uma criança pública, que estava sujeita inclusive a rituais públicos “de passagem”¹⁹, experimenta, nessa nova individualidade, também uma nova forma de tratamento. É uma criança que se quer por ela própria, não pelo que ela representa no seio de uma grande família. Individualiza-se, assim, a criança. Se Gèlis está correto, podemos, dessa forma, compreender melhor a existência de um sentimento de infância precoce do qual fala Ariès. Não é, pois, somente uma questão de demografia, mas de mudança cultural e social.

O crescimento da família de tipo nuclear e a nova forma de perceber o ciclo vital promovem, então, um sentimento diferente com relação à infância. Para Gèlis, no entanto, essa mudança no sentimento de individualidade, promovida principalmente pelo recolhimento ao íntimo da família nuclear, e conseqüentemente do sentimento que se tem

¹⁹Gèlis afirma que até mesmo os primeiros passos eram dados em locais simbólicos, como no cemitério onde jaziam seus antepassados, ou na missa. No caso desse ritual, trata-se também de uma forma de mostrar que a continuidade da linhagem está normal.

com relação às crianças, é paulatina, se dá em diferentes períodos nas diversas cidades europeias. Em algumas cidades italianas, como Florença, já no século XIV são perceptíveis mudanças nesse sentido. Outras cidades, inglesas e francesas, nos séculos seguintes, acompanham as mudanças iniciadas em Florença.

De todo modo, uma série de mudanças passa a ocorrer com relação aos cuidados e à educação das crianças. Desde um questionamento sobre o uso das faixas nas quais os bebês eram envolvidos logo que nasciam, até o abandono do uso contínuo de gorros e toucas que deformavam o crânio de muitas crianças, mas também a entrega do filho a uma nutriz, para que a mulher pudesse ter mais liberdade para tratar de outros assuntos²⁰. As mudanças são visíveis. Talvez a mais importante delas seja aquela que não é exatamente a percepção da infância como um ser a que se deve dar afeto, amor. Na verdade, é uma reação a essa percepção. Trata-se do fato de que muitos médicos e pensadores passam a se preocupar com o excesso de amor dispensado aos filhos, o que poderia “estragá-los”, tornando-os adultos piores.

Essa reação dos moralistas, segundo Gèlis, ajuda a promover a estatização da educação, e também uma certa assunção da educação pela religião. É, de fato, por parte do Estado e da Igreja, uma tentativa de controlar o conjunto da sociedade. Porém, a educação pública faz sucesso porque fornece às crianças aquilo que sozinhos os pais das famílias nucleares não são capazes de dar: o conhecimento e os valores que antes, nas famílias-tronco, eram ensinados pela comunidade.

A educação religiosa fornece modelos de criança, todos eles de acordo com a nova concepção de individualidade. Assim, desde os séculos XVI e XVII, a Igreja exalta e difunde tais modelos, em especial, segundo Gèlis, dois: a criança mística e a Criança-Cristo. Tais modelos se chocam com a ideia anterior da infância comunitária: “o corpo místico implica o celibato, postula a ausência de uma progênie, ou melhor, aspira a uma posteridade de nível superior, espiritual” (Ibid., p. 325), enquanto a concepção de corpo solidário “não tolerava a ruptura do ciclo vital” (Ibid.).

²⁰ Cf. Gèlis, 1991, p. 321, 322.

O século XVI e o XVII, principalmente, parecem ter um papel preponderante no que diz respeito ao início de um sentimento que se aproxima da nossa concepção de infância. Cada vez mais se compreende a criança como um indivíduo diferente dos adultos. A criança, que antes circulava no meio adulto, até mesmo em situações inimagináveis para a sociedade atual²¹, passa a receber atenção especializada. Não se trata apenas da educação mais formal que passa a receber nos colégios religiosos, mas também dos cuidados domésticos, e mesmo da forma das vestimentas. As crianças, que antes vestiam as mesmas roupas, obviamente em miniatura, que os adultos, passam a ter uma atenção especializada também nesse quesito. Para Ariès, essa mudança marca a necessidade de se diferenciar a criança do adulto:

Sentia-se a necessidade de separá-las [as crianças] de uma forma visível, através do traje (...). A adoção de um traje peculiar à infância, que se tornou geral nas classes altas a partir do fim do século XVI, marca uma data muito importante na formação do sentimento de infância, esse sentimento que constitui as crianças numa sociedade separada da dos adultos. (ARIÈS, 1981, p. 77).

Essa nova concepção de infância, fruto, segundo Gèlis (Ibid., p. 317), dessa individualização dos sujeitos, remodela as preocupações com o corpo da criança, mas alimenta também disputas entre os modos ideais de educação. É que, ao individualizar a criança, compreende-se, também, que ela deve ser modelada para que seja o “futuro”, seja da família ou da nação.

Isso é o que leva Perrot a afirmar que “a infância é, por excelência, uma daquelas zonas limítrofes onde o público e o privado se defrontam, muitas vezes de maneira violenta” (PERROT, 1991, p. 148).

²¹Ariès (1981) mostra, analisando a infância do então futuro rei da França, Luís XIII, a partir de documentos do médico da família real, que a questão da sexualidade, hoje tão escondida das crianças, não era nada velada no início do século XVII.

Chegamos, dessa forma, a um ponto essencial desse resumo da história da infância na sociedade moderna. Não se trata apenas de uma individualização da criança, mas de uma individualização que sugere um tipo de criança específica. Aquela que deve ser privada de certas coisas, de certos conhecimentos, que se tornariam, a partir de então, típicos dos adultos.

Voltemos a Ariès, ao seu já mencionado trabalho sobre a rotina do pequeno Luís XIII, essencialmente para marcar a diferença entre o tratamento da questão da sexualidade naquele tempo e nos dias atuais.

Qualquer indivíduo da sociedade atual, que não tenha nenhum desvio no comportamento sexual, acata tacitamente a determinação de que as crianças devem ser privadas tanto da exposição quanto da própria prática de atos sexuais. Determinação obviamente ancorada na ideia de que a criança não está “pronta” para entender a sexualidade ou mesmo, por estar em desenvolvimento, tem seu corpo preparado para tais atos.

Ariès mostra, no entanto, que – ao menos para o futuro rei Luís XIII – as coisas não aconteciam dessa forma durante o século XVII. Observando o diário de Heroard, o médico do rei, Ariès observa a narração de episódios pitorescos da rotina do pequeno Luís XIII. Num deles, o futuro rei, à época com um ano, fez com que todos lhe beijassem o pênis. Ainda por volta do primeiro ano de vida, depois de decidirem o seu casamento com a Infanta de Espanha, “as pessoas explicam-lhe o que isso significa e ele compreende muito bem. Perguntam-lhe ‘onde está o benzinho da Infanta? Ele põe a mão no pênis’” (ARIÈS, 1981, p. 126).

As brincadeiras com seu órgão genital se estendem, segundo Ariès, basicamente até os cinco anos, momento em que as brincadeiras passam a ocorrer com os órgãos genitais alheios. Numa dessas brincadeiras, o futuro rei pede que uma criada coloque as pernas para cima e mexa os dedos do pé. Ao ser indagado sobre o que vira, responde que vira a “bunda” e a vagina. Noutra ocasião, sobre a mesma criada, diz a Heroard que a sua vagina tinha o tamanho de seus dois punhos²².

²² Ver Ariès, 1981, p. 127.

Ao Luís XIII de sete anos, porém, vedavam-se todas essas brincadeiras “sexuais”, porque ele precisava aprender a se comportar como um homem:

O Delfim se tornara um homenzinho (...) e era preciso ensinar-lhe modos e linguagem decentes. Quando lhe perguntam por onde nascem as crianças, ele responde, como a Agnes de Molière, que é pela orelha. Mme. de Monglat o repreende quando ele mostra seu pênis à pequena Ventelet (Ibid., p. 127).

Era a partir dos sete anos que a educação começava, com a aproximação da “vida adulta”. Observa-se uma distinção entre adultos e crianças, ou ao menos uma necessidade de preparar a criança para se comportar como um adulto. Assim, a criança pequena estava isenta de qualquer pudor, mas a partir do momento que se aproximava do que se considerava o período adulto da vida, passava a receber uma educação mais rígida. Segundo Ariès, tratava-se de “escrúpulos tardios de decência que devem também ser atribuídos a um início de reforma dos costumes, sinal da renovação religiosa e moral do século XVII” (Ibid., p. 128).

Não se pode, porém, generalizar a partir de uma única experiência. Ainda mais quando se trata da experiência de um futuro rei. O fato é que a infância “despudorada” de Luís XIII poderia muito bem ser uma espécie de regalo, ou uma espécie de permissividade que se tolerava nele por ser quem era.

Não é visível, é verdade, nenhum tipo de reação indignada do médico Heroard com relação aos “despudores” na infância do futuro rei até os seus sete anos. A partir daí, no entanto, qualquer deslize era visto como imprudência²³. Por isso, Ariès avalia as narrativas de Heroard como um caso emblemático da passagem do despudor à inocência.

Pouco a pouco, a sociedade europeia passa a seguir um caminho de educação da criança que se sustenta na ideia da inocência. Os fatos flagrados por Heroard passam a ser raros e condenados, pois maculariam a inocência da criança. Ariès alerta, com razão, que a ausência de pudor com as crianças, como revelada nos pitorescos episódios da infância de Luís XIII, está relacionada com a falta de percepção dessa inocência. Para os europeus do

²³ Cf. Ariès, 1981, p. 128.

início do século XVII, é como se a criança estivesse alheia à sexualidade antes da puberdade. Portanto, o despudor não poderia ter impacto negativo no seu desenvolvimento.

Seguindo essa linha de raciocínio, saímos da total ausência de um sentimento de infância nos séculos anteriores para um sentimento muito específico, ancorada nesta ideia da inocência. E dessa forma, formou-se uma concepção moral da infância “que insistia na sua fraqueza” (Ibid., p. 140),

Que associava sua fraqueza a sua inocência, verdadeiro reflexo da pureza divina, e que colocava a educação na primeira fileira das obrigações humanas. Essa concepção reagia ao mesmo tempo contra a indiferença pela infância, contra um sentimento demasiado terno e egoísta que tornava a criança um brinquedo do adulto e cultivava seus caprichos, e contra o inverso deste último sentimento, o desprezo do homem racional. (Ibid.).

O autor afirma que se tratava de uma doutrina, e que, principalmente na educação, essa obrigação humana que passava a ser tão importante, alguns princípios gerais eram seguidos e se transformaram em lugares-comuns. Ariès cita quatro desses grandes princípios morais: 1- nunca se deveria deixar uma criança sozinha; 2- deveria ser evitado mimar as crianças, “habitando-as desde cedo à seriedade” (Ibid., p. 142); 3- dever-se-ia acostumar-las ao recato e 4- uma outra preocupação com a decência: “extinguir a antiga familiaridade e substituí-la por uma grande reserva nas maneiras e na linguagem, mesmo na vida quotidiana” (Ibid., 145).

Revela-se, assim, uma preocupação primeira em cuidar para que esse indivíduo criança seja privado de certos comportamentos (preocupar-se com o tipo de linguagem, com o ato de mimar, com a seriedade parecem apontar para isso). Esses princípios também revelam a nova ideia de infância, que está muito ligada à questão do desenvolvimento físico e cognitivo, já que a preocupação é proporcionar certas práticas que “produzam” um indivíduo padrão. E nesse caso, é exclusivamente para o tipo de adulto que aquela criança se tornaria que esses princípios apontam. Não se trata, assim, de uma preocupação com a infância exclusivamente, mas com a formação do adulto do futuro. De alguma maneira,

essa também é a ideia que perdura ainda hoje entre nós, ou não é verdade que sempre ouvimos dizer que a criança é o futuro da nação?

É impossível afirmar que seja a partir dessa nova moral que certas imagens de criança tenham surgido. Pensando exclusivamente na imagem da criança ingênua que, veremos, é muito presente e funcional nos textos humorísticos que nos propomos a analisar, parece haver uma relação muito clara de que esta imagem seja, de alguma forma, fruto dessas mudanças substanciais com relação à concepção de infância ocorridas no século XVII. Assim, seguramente, essa imagem é fruto, dentre outras coisas, desse sentimento de infância.

Dessa maneira, gostaríamos de ressaltar a importância dessa individualização da criança, porque impõe uma concepção de infância para a sociedade. No caso da nossa pesquisa, a criança vista como um corpo que está em desenvolvimento, e que, portanto, estaria numa situação de “incompletude”²⁴ e deveria ser poupada de certos conhecimentos e ações, torna-se muito importante, porque, como veremos nas análises dos textos humorísticos, trata-se de um estereótipo básico da criança que é ou confirmado ou refutado pelo discurso humorístico.

Mas esse sentimento de infância, que com a individualização da criança se torna evidente, não é tão simples de interpretar. É verdade que, num dado momento, a criança é percebida como tal e passa-se a conceber a infância como um período diferente da vida humana, e que, portanto, deveria ser respeitado (ou ao menos, pensado como um período de formação), mas também é verdade que essa percepção não é simplesmente aplicável e aplicada. Durante muito tempo (e mesmo nos dias atuais...), muitas infâncias foram negligenciadas, porque as crianças precisavam trabalhar, dar o sustento à família, ir para a guerra, servir de escravas... Muitas das crianças trabalhadoras trabalharam por absoluta necessidade, dada a pobreza de sua família. Outras tantas eram obrigadas a

²⁴ O uso das aspas no termo indica um uso particular, *ad hoc*, de “incompletude”, pois não tem (nem quer ter) alguma relação com a incompletude dos sujeitos, um tema profundamente relevante para a AD, na medida em que também os sujeitos, como os discursos, se constituem na heterogeneidade, na sua necessária relação com o outro.

trabalhar porque eram pequenos infratores²⁵. E outras mais trabalhavam na indústria porque representavam um ganho à família e, obviamente, uma enorme economia aos empregadores²⁶.

O fato é que uma categoria como a infância, não somente pelo fato de ser construída sócio historicamente e, por isso, já congregar uma tal complexidade, é tomada pelos indivíduos, pela escola, pela igreja, pelo governo, enfim, pela sociedade como um todo, de tal forma que é impossível não construir uma ideia de infância e, conseqüentemente, de criança que não seja complexa. Isso se deve, também, ao fato, de que a significação da criança está ligada justamente à atividade alheia, a uma observação que parte dos outros, que não são crianças. As crianças, tradicionalmente, não se significam, elas agem, são observadas e suscitam interpretações diversas sobre a infância. Isso é levado a tal ponto, que são naturalizadas atitudes da criança que são tipicamente sociais, como o hábito de não comer legumes, por exemplo.

Além disso, alguns tratos que temos com bebês e crianças do sexo masculino parecem remontar à história contada por Heroard. Não estamos afirmando, obviamente, que os meninos têm livre acesso à sexualidade alheia, mas certas brincadeiras que as mães, pais e outros parentes fazem com a genitália masculina, como pegar e mostrar aos outros, perguntar por ela (“cadê o pipizinho?”), além dos próprios nomes atribuídos ao pênis dos bebês e crianças pequenas, parece atestar que certos hábitos ainda estão presentes na vida de crianças. E que, portanto, a questão da sexualidade não é tão velada como parece. Ao contrário, a repreensão do contato e a ausência de brincadeiras, similares às que acabamos de expor, das meninas com sua genitália parecem atestar uma certa interdição da menina com seu corpo, e conseqüentemente com sua sexualidade. De qualquer forma, esses são aspectos que podem ser estudados com mais profundidade, o que não faremos aqui.

Esses fatos apontados contribuem para que possamos conceber a infância e a criança como objetos de estudo complexos. A mobilização da criança no humor,

²⁵ Ver Santos, 2000.

²⁶ Sobre o trabalho infantil nas indústrias paulistanas no início do século passado, ver Moura, 2000.

basicamente, vai deixar clara essa complexidade. O próprio fato de que sempre é a fala do outro que constrói a imagem da criança contribui para essa natureza complexa da representação da criança.

II – ESTEREÓTIPO: UM PANORAMA DO CONCEITO

Abordar a criança nos textos humorísticos a partir de sua representação remete, obviamente, à noção de estereótipo. Isso porque, quando falamos, nunca o fazemos de forma a sermos totalmente inaugurais. Nossa fala sempre remete a outras falas, a outros discursos e, mesmo que não o saibamos, estamos repetindo, ressignificando, atualizando dizeres de outros.

Assim é com os estereótipos: categoria rígida e, de certa forma, de fácil acesso aos falantes de uma língua e aos sujeitos de um determinado discurso, eles se materializam impondo certos padrões, certa visão de mundo. Dessa maneira, convém abordar tal categoria de modo que possamos dela fazer uso sem uma confusão teórica ou simplesmente mencionando sua existência.

1 – SOBRE OS ESTUDOS DO ESTEREÓTIPO

A palavra “estereótipo” tem um uso muito amplo. Tanto na linguagem científica quanto na leiga, cotidiana, ela ocupa um lugar funcional. Todos aqueles que querem recorrer a um conceito bastante vulgar para nomear uma imagem socialmente cristalizada utilizam, sem qualquer subterfúgio, essa palavra.

Uma rápida busca em notícias jornalísticas que utilizam tal palavra pode mostrar que “estereótipo” tem fácil manipulação, mas, basicamente, é utilizada referindo a uma imagem negativa, como sinônima de modelo pejorativo²⁷.

²⁷ Dois exemplos: “Homer Simpson, o **estereótipo** do trabalhador americano com pouca instrução, acima do peso e preguiçoso, se vê diante do dilema de escolher seu candidato na eleição presidencial” (disponível em <<http://www.paraiba.com.br/2012/09/21/98927-homer-simpson-escolhe-seu-candidato-na-eleicao-americana-assista>> acesso em 26/09/2012); “Dentre as séries que estavam sendo desenvolvidas para a próxima temporada nas redes em inglês, uma chamou atenção por seu foco no **estereótipo** latino – *Devious Maids*, da ABC, que mostra empregadas domésticas trabalhando em Beverly Hills. O programa estava sendo produzido por Marc Cherry, do seriado *Desperate Housewives*, com base em uma novela em espanhol” (disponível em <http://observatoriodaimprensa.com.br/news/view/ed712_canais_e_anunciantes_em_busca_do_publico_latino> acesso em 26/09/2012) – grifos nossos.

Essa visão do estereótipo como modelo pejorativo das características de um grupo, de uma etnia etc. encontrou eco até mesmo dentro da ciência. As ciências sociais, segundo Amossy e Herschberg-Pierrot (2001), articulam fortemente o estereótipo com o preconceito: “la vinculación del estereotipo con el prejuicio se convirtió en una regla en las ciencias sociales, que llegan a veces a confundir las dos nociones” (p. 38).

De fato, a facilidade com a qual se pode lidar com o conceito, e mesmo a forma redutora como o estereótipo normalmente se materializa, podem gerar uma espécie de desprezo por seu funcionamento. Pensando dessa forma, estudar o estereótipo levaria inevitavelmente a sua vinculação com o preconceito, porque, de alguma maneira, ele representa uma imagem muito simplificada daquilo que se estereotipa, não podendo, assim, ser muito relevante. A não ser para servir como explicação sobre como o preconceito funciona, utilizando-se de imagens simplificadas, como as que são construídas pelo estereótipo.

Mas não é verdade que esse seja o único uso que se faz do conceito nas ciências em geral. No início de seu emprego, com o trabalho de Lippmann, no qual se pode observar uma outra importância para a noção, o estereótipo desempenha uma função de mediador das relações do indivíduo com o real. É uma espécie de esquema que permite ao ser humano construir uma relação possível com a realidade, sem ter de reclassificá-la o tempo todo, num trabalho que seria infundável. Nesse sentido,

Nosso mundo estereotipado não é necessariamente o mundo que gostaríamos que fosse. Se os eventos se encaixam nele há uma sensação de familiaridade, e sentimos que estamos nos movendo com o movimento dos eventos. Nosso escravo precisa ser escravo por natureza, se somos atenienses que não desejam ter remorsos (LIPPMANN, 1922, p. 103).

Não há, pois, em Lippmann, necessariamente uma relação do estereótipo com o preconceito. Esse esquema de percepção do real seria, para ele, uma forma de enquadrar o mundo e vê-lo numa completude somente possível se apertamos “nos nossos estereótipos tudo o que pode ser apertado” (Ibid., p. 113):

O estereótipo não só poupa tempo numa vida ocupada e é uma defesa de nossa posição na sociedade, mas tende a preservar-nos todo efeito desconcertante de tentar ver firmemente o mundo e vê-lo completamente (Ibid., p. 111).

Amossy e Herschberg-Pierrot (2001) mostram que várias áreas de estudo das ciências humanas têm se interessado em observar e analisar o estereótipo. Trata-se de um objeto de estudo que pode ser pensado a partir de diversos ângulos e que pode responder a diversos questionamentos:

El estereotipo aparece, entonces, como un objeto transversal de la reflexión contemporánea en las ciencias humanas, y no siempre es considerado en su aspecto negativo. Atraviesa la cuestión de la opinión y el sentido común, de la relación con el otro y de la categorización. Permite estudiar las interacciones sociales, la relación de los discursos con los imaginarios sociales y, en términos más amplios, la relación entre el lenguaje y la sociedad (Ibid., p. 11).

Há um aspecto, porém, que parece ser comum a qualquer abordagem do estereótipo: sua associação com a rigidez. Desde a origem da palavra, que (juntamente com o clichê), como mostram Amossy e Herschberg-Pierrot (Ibid., p. 30), está ligada à tipografia, e, talvez, justamente por sua origem (já que designaria, segundo as autoras, uma espécie de chapa de impressão cujos caracteres não eram móveis), define-se o estereótipo com esse traço.

A assimilação da palavra com um uso metafórico, designando ações e aspectos ou ainda fatos que não se modificam, pode ser percebida já no século XIX, período em que, de acordo com as autoras, os dois usos (o da tipografia – mais literal – e o metafórico) conviviam. Isso não se repete atualmente: o uso metafórico de outrora é o uso literal de hoje.

Na ciência, como já mencionado, o uso do termo é inaugurado com Lippmann, no início do século passado, e experimenta uma vasta utilização, de certa forma, sempre ligada à questão da rigidez.

Segundo Amossy e Herschberg-Pierrot, a psicologia social é a área da ciência que tem mais teorizado sobre o estereótipo²⁸. Tal área se preocupa fundamentalmente em utilizar o estereótipo como um meio de investigar as relações e interações sociais. Para tanto considera este objeto de estudo como imagem coletiva e simplificada, que teria um impacto sobre a identidade social. Seria, pois, a partir dessas imagens coletivas e simplificadas que os grupos sociais identificariam o outro e a si próprios.

As autoras mostram, ainda, que as pesquisas nessa área buscaram não só explicar o funcionamento do estereótipo na interação/relação social, mas tentaram explorar a existência ou não de uma base real para o seu surgimento. Nesse sentido, indicam que os estereótipos podem se propagar sem nenhuma base objetiva. Num dos exemplos mencionados pelas autoras, os armênios que viviam na Califórnia eram vistos pelos locais como desonestos, mas a associação comercial do lugar não tinha nenhum registro que pudesse comprovar essa “impressão”.

Nessa mesma linha, afirmando que o estereótipo seria resultado de uma aprendizagem social, as autoras dão um papel especial para os meios de comunicação, cuja importância estaria ligada ao fato de que reproduzem estereótipos o tempo todo. O contato prolongado com esses meios, de alguma maneira, moldaria o modo como percebemos um grupo.

Constata-se, dessa forma, que os estereótipos desempenham o papel importante de dar valor à categorização na interação social. Seu uso e sua veiculação nos discursos apresentam essa possibilidade de promover a categorização valorativa rápida e fácil de grupos sociais. Nesse caso, o estereótipo estaria ligado a uma identificação ou refutação (de pertencimento, de empatia, de comunhão de valores...), fato de que trataremos mais adiante.

A respeito dessa questão da categorização, Allport debate a própria definição de estereótipo. Para ele, “sea favorable o desfavorable, *un estereotipo es una creencia*

²⁸ E é nesse mesmo campo de estudos da psicologia social que se pode observar a desvinculação do estereótipo e do preconceito: “el estereotipo aparece como una creencia, una opinión, una representación relativa a un grupo y sus miembros; mientras el prejuicio designa la actitud adoptada hacia los miembros del grupo en cuestión”. (AMOSSY; HERSCHBERG-PIERROT, 2001, p. 39)

exagerada que está asociada a una categoría. Su función es justificar, racionalizar nuestra conducta en relación a esa categoría”²⁹ (ALLPORT, 1954, p. 215).

Sem entrar no mérito da definição de Allport, especialmente no que diz respeito ao fato de que se trata de uma crença exagerada, constata-se que o autor vincula fortemente estereótipo e categoria. Para ele, não se trata da mesma coisa e não se pode tomar uma coisa pela outra:

Un estereotipo no es idéntico a una categoría; es más bien la idea fija que acompaña a la categoría. Por ejemplo, la categoría “negro” puede ser mentada simplemente como un concepto neutro, real, no valorativo, que se refiere simplemente a una estirpe racial. El estereotipo entra en juego solamente cuando la categoría inicial se carga de imágenes y juicios del negro como músico, haragán, supersticioso, o lo que sea (Ibid., p. 216).

Nessa mesma linha de raciocínio, Allport sugere, ao falar de preconceito, que não seria o estereótipo que o geraria, mas, ao contrário, recorrer-se-ia a estereótipos para justificar um preconceito. A ordem se inverte, a antipatia a um grupo viria antes do estereótipo. Usando como exemplo estereótipos contraditórios a respeito dos judeus, constata que as pessoas que não gostam de judeus aderem a estereótipos, não importando se estes se contradizem ou não, para justificar sua antipatia ao grupo.

Comparando estereótipo e provérbio, o autor constata que o uso dos dois é bastante semelhante, no que diz respeito à questão da contradição entre eles. Ninguém se constrange em usar um provérbio para justificar uma situação dada e, do mesmo modo, usar um outro contrário ao primeiro para justificar uma situação também contrária à primeira.

O mesmo ocorre com “los estereotipos étnicos. Si en un momento dado una acusación parece explicar y justificar nuestro desagrado, recurrimos a ella; si en otro momento la acusación opuesta parece más apropiada, la invocamos.” (Ibid., p. 220). Essa associação com o provérbio atesta o caráter, que julgamos fundamental, do estereótipo: se seu uso tem semelhanças com o do provérbio, parece claro que tenha relação com a rigidez, que ambos preservam em seu modo de circular pelos discursos. Tanto provérbio quanto estereótipo circulariam facilmente pelos discursos, entre outras coisas, pelo fato de

²⁹ Grifos do autor.

conservarem um aspecto de rigidez. O provérbio, por sua forma linguística, os estereótipos por uma imagem fixa.

Também, à maneira do provérbio, como pudemos analisar em Allport, existem, circulando pelos discursos em geral tanto estereótipos que estariam numa posição de depreciação de um grupo, quanto de valorização desse grupo. Assim, constata-se que o estereótipo não está, de fato, somente ligado à questão do preconceito (embora possa contribuir para ele...). Mesmo podendo perpetuar preconceitos, por seu caráter rígido, também funciona como identificador, mostrando facetas positivas de uma categoria.

Sobre esse aspecto, Amossy e Herschberg-Pierrot (2001) mostram que é um equívoco considerar apenas o lado negativo do estereótipo, cujo efeito seria o preconceito (se não se aceitar a hipótese de Allport de que o preconceito somente é justificado por um estereótipo...), já que ele funcionaria como um fator de coesão social, em certos casos.

Dessa forma, um estereótipo pode, ao mostrar valores positivos de um grupo, funcionar como um fator de identificação do indivíduo com esse grupo. Não se trata, pois, de um modo pejorativo de ver o grupo, mas de um modo positivo que agrega indivíduos ao grupo. Ao incorporar os estereótipos positivos de um grupo, o indivíduo adere a ele, “expresa de algún modo simbólicamente su identificación a una colectividad” (Ibid., p. 48). Nesse sentido, o estereótipo é um fator preponderante de identificação do indivíduo com um grupo e, por isso, de sua própria identidade.

Nesse ponto, provavelmente, os estereótipos de identificação podem parecer verdades universais, com as quais pouco se dialoga. Tratar-se-ia de uma espécie de imposição que aos poucos se torna um índice de caracterização categórica. Um índice de diferenciação que diz que X é X porque **é de um tal modo** e não de outro. Essa evidência de que X **é de tal modo** permitiria não só a filiação a um modelo pronto (um grupo permite a adesão a seus modelos estereotipados e com isso o pertencimento ao próprio grupo), mas também a evidência dos estereótipos negativos: haveria categorias como “identidade” e “estereótipo”, mas não “estereótipos de identificação” e “de refutação”. O que tornaria (para quem olha “de fora” do discurso dos grupos) o estereótipo negativo mais evidente, enquanto tal, do que o positivo.

Apontam, pois, as pesquisadoras, que o estereótipo é um fator de diferenciação entre grupos. A partir de uma categorização específica, um grupo distingue o que é dele próprio e o que está fora dele (um *nós* e um *eles*). Isso é visível nos discursos em geral, mas ganha um contorno específico no discurso do humor, no qual traços estereotípicos pejorativos são exageradamente marcados, a ponto de participarem ativamente na produção do riso. Esse é um fato que pode ser vinculado a conceitos importantes da Análise do Discurso (AD), como o de *interdiscurso*, *formação discursiva* e *simulacro*.

2 – POR UMA ABORDAGEM DISCURSIVA DO ESTEREÓTIPO

O estereótipo não tem sido o objeto de estudo de destaque da AD. Vários teóricos e estudiosos o citam, como exemplos ou como fatos, mas pouco teorizam a respeito. Maingueneau, por exemplo, quando teoriza sobre o *ethos* discursivo, afirma que o destinatário percebe do locutor “uma disciplina tácita do corpo apreendida através de um comportamento” (MAINGUENEAU, 2008, p. 18), associando-a a estereótipos e representações sociais. O autor toma, portanto, estereótipo como um fato dado, sem maiores necessidades de conceituação. Robin (1981), investigando a estereotipia republicana em manuais de história franceses, constata que as imagens da França Republicana são mostradas, nos manuais, opostas a imagens da França Monárquica, o que evidenciaria uma superioridade republicana. No entanto, também esta autora não debate uma teorização do estereótipo (ou da estereotipia) no âmbito da AD.

Pêcheux chegou a teorizar sobre a construção do estereótipo, num breve comentário sobre a regularização da repetição, segundo ele seria aí “que residiriam os implícitos, sob a forma de remissões, de retomadas e de efeitos de paráfrase” o que para ele pode “conduzir à questão da construção dos estereótipos” (PÊCHEUX, 1983b, p. 51).

Embora tenha contribuído pouco para conceituar ou mesmo para adequar a noção de estereótipo de acordo com seu aparato teórico, a AD possui diversos pontos de contato com a noção. A própria ideia da subjetividade construída por essa teoria, segundo a qual o sujeito não é a fonte do sentido, pode ser vista como um ponto específico de contato entre AD e estereótipo, já que este não deixa de ser uma evidência de que os sentidos estão

fora do sujeito, vêm, de alguma forma, de outro lugar. O estereótipo seria uma prova, juntamente com outros tipos de elementos cristalizados (mas não somente), dessa fonte externa ao sujeito.

Mas é com a noção de “interdiscurso” que, acreditamos, os pontos de contato se tornam mais evidentes, já que é com ela que a teoria discursiva trata mais amplamente o papel da alteridade nos discursos.

2.1 – INTERDISCURSO

O interdiscurso, uma noção da segunda época da AD pêcheana³⁰, tem um papel importante na sustentação da teoria discursiva formulada por Pêcheux, porque está numa relação de dominância com as Formações Discursivas (FD) – outro importante conceito – e submetido ao complexo das formações ideológicas. Ocupa, portanto, um espaço privilegiado na base da teoria que se sustenta especificamente pela interpelação do indivíduo em sujeito do discurso, ou, grosso modo, desempenha um papel crucial no assujeitamento dos indivíduos em sujeitos discursivos. Dito de outra forma, o interdiscurso seria o espaço (inatingível pelos sujeitos...) da “objetividade material contraditória” (PÊCHEUX, 1975, p. 149), na qual algo sempre fala antes e alhures.

Para Pêcheux, portanto, as FD estão numa relação de dependência com o “todo complexo com dominante das formações discursivas” (Ibid., p. 148), que é o interdiscurso. Tal dependência é dissimulada pela FD, por causa da evidente transparência de sentido que, na verdade, é um efeito da FD. Essa dissimulação própria da FD “mascara” o fato de que “‘algo fala’ (*ça parle*) sempre ‘antes, em outro lugar e independentemente’, isto é, sob a dominação do complexo das formações ideológicas” (Ibid., 149).

O interdiscurso seria, assim, o “‘exterior específico’ de uma FD” (PÊCHEUX, 1983a, p. 314). É crucial para a teoria da interpelação ideológica, porque, ao dominar uma FD (ou mais de uma...) lhe impõe efeitos de pré-construído (conceito do qual trataremos adiante) e de articulação, que, embora pareçam evidências da transparência do sentido ao

³⁰ Ver Pêcheux, 1983a.

sujeito, são evidentes traços (para o analista) da sua submissão ideológica. O interdiscurso, como todo complexo das formações discursivas, forneceria/importaria estes efeitos às formações discursivas, e o indivíduo “ver-se-ia” interpelado em sujeito de um discurso pela sua identificação “com a formação discursiva que o domina, identificação na qual o sentido é produzido como evidência pelo sujeito” (PÊCHEUX, 1975, p. 238).

Para Courtine, o estudo do discurso passa obrigatoriamente pela questão do interdiscurso. Não bastaria, pois, compreender o processo discursivo de uma FD isolada, mas

É preciso admitir que o estudo de um processo discursivo no interior de uma dada FD *não é dissociável* do estudo da determinação desse processo discursivo por seu interdiscurso. Isso implica, notadamente, que o descompasso entre duas FD, de tal modo que a primeira sirva de “matéria prima representacional” (Pêcheux & Fuchs, 1975, p.13) para a segunda, deve ser necessariamente levado em conta tanto em teoria quanto em análise do discurso (COURTINE, 1981, p. 75).

Em Maingueneau, essa análise integrada da FD no interdiscurso é “mais radical ainda ao proclamar o primado do interdiscurso sobre o discurso” (Brandão, 2004, p.89). Na primeira das sete hipóteses de *Gênese dos Discursos* (para as lacunas existentes entre as análises “profunda” e/ou “superficial” dos textos), o autor sustenta a precedência do interdiscurso sobre o discurso. O que significa dizer que “a unidade de análise pertinente não é o discurso, mas um espaço de troca entre vários discursos convenientemente escolhidos” (MAINGUENEAU, 1984, p. 21). Para ele, essa hipótese pode receber uma interpretação forte e uma fraca. De acordo com essa última, “o estudo da especificidade de um discurso supõe que seja posto em relação com outros” (Ibid.), mas a interpretação forte

Exige mais, já que coloca o interdiscurso como o espaço de regularidade pertinente, do qual diversos discursos são apenas componentes. Em termos de gênese, isso significa que esses últimos não se constituem independentemente uns dos outros, para serem, em seguida, postos em relação, mas que eles se formam de maneira regulada no interior de um interdiscurso. Seria a relação interdiscursiva, pois, que estruturaria a identidade. Todo o discurso, como toda a cultura, é finito, na medida em que repousa sobre partilhas iniciais, mas essas partilhas não tomariam forma sobre um espaço semântico indiferenciado. (Ibid.).

A radicalização dessa hipótese do primado do interdiscurso, na qual, como pudemos ver, o espaço de troca entre os discursos é, na verdade, constitutivo dos próprios discursos (ou genético, se se preferir), se torna mais evidente quando o autor propõe a substituição do interdiscurso por uma tríade de conceitos³¹: o *universo discursivo*; o *campo discursivo* e o *espaço discursivo*.

De fato, tal substituição promove uma nova possibilidade de abordagem dos discursos em geral, pois cria unidades diferentes de análise (para além do “todo complexo com dominante”, que seria uma categoria muito vaga) ao estabelecer categorias específicas nas quais os discursos estão em contato de forma distinta. Isso nos permite dizer que as formas de relação entre os discursos não são da mesma natureza no espaço, no campo e no universo discursivos. Vejamos, pois, como o autor conceitua cada uma dessas “regiões” do interdiscurso:

a) O universo discursivo, que representa um conjunto de formações discursivas de pouca utilidade ao analista:

Chamaremos de “universo discursivo” ao conjunto de formações discursivas de todos os tipos que interagem numa conjuntura dada. Este universo constitui necessariamente um conjunto finito, mesmo que não possa ser apreendido em sua globalidade (Ibid., p. 35).

b) O campo discursivo, onde os discursos se constituem e podem se deixar descrever, por esse termo “é preciso entender um conjunto de formações discursivas que se encontram em concorrência, delimitam-se reciprocamente em uma região determinada do universo discursivo” (Ibid.).

³¹ De acordo com Possenti, trata-se de uma conceituação “menos pomposa, mas mais operacional e mais produtiva” (POSSENTI, 2009).

c) O espaço discursivo, uma sub-região do campo discursivo, isolada pelo analista de acordo com a relevância das suas hipóteses, isto é, “subconjuntos de formações discursivas que o analista julga relevante para o seu propósito colocar em relação” (Ibid., p. 37).

Notemos que as categorias mais operacionais são as de campo e espaço, como deixa claro o autor. A primeira porque nela podem ser percebidas regularidades de tipos diversos que atuam na constituição dos discursos, a segunda porque, se se julga que os discursos estejam, na sua gênese, numa relação primordial com uma heterogeneidade constitutiva, isto é, numa necessária relação com o Outro, o isolamento de formações discursivas que possam estar em contato (mesmo que esse contato seja difuso) é primordial para compreender não somente a sua gênese, mas também seu modo de funcionamento em várias esferas, como a circulação dos textos, os gêneros preferidos, os temas (e seus modos de abordagem) etc.

Assim,

Reconhecer este tipo de primado do interdiscurso é incitar a constituir *um sistema no qual a definição da rede semântica que circunscreve a especificidade de um discurso coincide com a definição das relações desse discurso com seu Outro*³². No nível das condições de possibilidades semânticas haveria, pois, apenas um espaço de trocas e jamais de identidade fechada (Ibid., p. 38).

Nesse sentido (de constituir um sistema...), o autor formula interessantes conceitos amparados nessa ideia central do primado do interdiscurso. Um deles é o conceito de *competência (inter)discursiva*.

Na esteira da definição de um sistema de restrições semânticas (que visa “definir operadores de individuação, um filtro que fixa os critérios em virtude dos quais certos textos se distinguem do conjunto de textos possíveis como pertencendo a uma formação discursiva determinada” (Ibid., p. 49)), Maingueneau postula a *competência discursiva*, que seria a capacidade, historicamente definida, do sujeito em distinguir, produzir e interpretar enunciados de uma formação discursiva específica. Trata-se de

³² Grifos do autor.

introduzir um papel para o enunciador, na medida em que prevê que as posições possíveis aos sujeitos falantes de um discurso sejam, efetivamente, ocupáveis, “que o discurso seja enunciável” (Ibid., p. 53). Prevê sistemas de competência que só são interiorizáveis pelo sujeito porque o sistema de restrições semânticas de um discurso é simples, ou, melhor dizendo, baseia-se no princípio da raridade. É o que permitiria aos indivíduos inscreverem-se em competências discursivas diversas ao longo de sua vida.

Para o autor, portanto, ser enunciador de um discurso é

Ser capaz de reconhecer enunciados como “bem formados”, isto é, que pertencem a sua própria formação discursiva, mas também ser capaz de produzir um número ilimitado de enunciados inéditos pertencentes a essa formação discursiva (Ibid., p. 56).

Mas uma competência discursiva é também interdiscursiva, já que no espaço discursivo, o enunciador deve ser capaz de reconhecer “a incompatibilidade semântica de enunciados da ou da(s) formação(ões) do espaço discursivo que constitui(em) seu Outro” (Ibid., p. 57) e estar apto a interpretar enunciados próprios dessas formações discursivas a partir do sistema de restrições semânticas da formação discursiva com a qual se identifica. É nessa possibilidade de interpretar o que é próprio de um discurso concorrente (ou na impossibilidade de fazê-lo...) que surge o simulacro, noção da qual nos ocuparemos neste momento.

2.1.1 – ESTEREÓTIPO NA AD: SIMULACRO

Ao funcionarem regidos por uma semântica global, isto é, o conjunto de regras que permite ao discurso ser o que efetivamente é³³, os discursos se constituem globalmente em harmonia com seu sistema de restrições semânticas. Nesse sentido, podem construir imagens diversas dos discursos concorrentes (de seus Outros...) que estão de acordo com

³³ Para Maingueneau, uma semântica global funciona como um conjunto de restrições imposto aos discursos, e como o nome deixa claro, essas restrições operam globalmente no discurso incidindo sobre os seus mais diversos pontos (temas, vocabulário, posição do enunciador). Essas regras, por serem pobres, operam na base da competência (inter)discursiva.

seu próprio sistema de restrições. Em suma, o sistema de regras de um discurso funciona de tal forma que o faz incidir na própria representação que um discurso faz de seu Outro. O que se diz do Outro não é o Outro, é, basicamente, uma ideia que se faz do Outro a partir de si mesmo. A esse princípio, Maingueneau chama de *interincompreensão*, e fica evidente nas polêmicas.

Numa polêmica, o aspecto que se pode observar com mais frequência é o fato do desentendimento recíproco. No espaço discursivo, enquanto “rede de interação semântica” (Ibid., p. 103), a não compreensão dos enunciados do Outro e a própria enunciação de acordo com as regras de seu sistema de restrições não podem ser vistos como fatos desligados. São, na verdade, possibilidades intrínsecas do próprio sistema.

O que ocorre é que cada discurso funda-se em semas negativos e positivos. O discurso oposto é, dessa maneira, aproximado do registro negativo do sistema de restrições do próprio discurso. Maingueneau formula a noção de *simulacro* a partir dessa especificidade.

Para o autor, o discurso agente (que se encontra na posição de tradutor do outro discurso) só pode compreender o discurso paciente (que se encontra na posição de traduzido) a partir da construção de um simulacro deste. Este seria, portanto, produto da interincompreensão regrada pelo sistema de restrições semânticas dos discursos. Haveria somente possibilidade de leitura do Outro a partir do seu próprio sistema, da sua própria competência.

Nos casos analisados pelo autor evidenciam-se tanto simulacros do discurso humanista devoto quanto do jansenista³⁴, o que, de fato, não deixa de corroborar a hipótese de que se trata de uma faceta do fenômeno do sistema de restrições semânticas. Por exemplo,

O humanista devoto rejeita como negativos os semas que o discurso jansenista considera precisamente como os únicos legítimos: o /Fechamento/, por exemplo, que permite separar-se de um mundo

³⁴ O corpus que analisa é oriundo dos discursos de duas importantes correntes religiosas da França do século XVII: o jansenismo e o humanismo devoto.

pecador, teria sido traduzido indevidamente como /Autarquia/ pelo discurso humanista devoto (Ibid., p. 108).

É com esse fenômeno do simulacro que primeiramente relacionamos o estereótipo na AD. A hipótese foi primeiramente formulada por Possenti (2010), para quem os estereótipos presentes em piadas são um tipo peculiar de simulacro.

Explorando a representação identitária e sua relação com a veiculação de estereótipos nas piadas, o autor verifica que, nestes textos, a questão da identidade parece estar sempre atrelada à do estereótipo. Isso quer dizer que nas piadas cujos personagens representam algum grupo étnico e/ou social, a sua identidade será sempre construída com base em algum estereótipo. Dessa forma, atesta o autor, segundo as piadas que circulam no Brasil, a inglesa é estereotipada como fria; o baiano como preguiçoso; o argentino como arrogante; as loiras como burras e sexualmente disponíveis e o gaúcho como veado (cf. POSSENTI, 2010, p. 40, 41).

O fato de esses estereótipos aparecerem nas piadas está ligado à própria característica fundamental desses textos, que é de lidar com temas “delicados”. Esses estereótipos apareceriam nas piadas, porque nelas se trata de temas que são socialmente velados em vários outros campos que não o humorístico. Essa faculdade dos textos humorísticos parece promover a possibilidade de tratar da identidade de grupos que possuam algum traço polêmico ou sobre os quais recaia alguma espécie de discussão social polêmica (como no caso das mulheres, cuja recente liberdade econômica e profissional pode provocar debates machistas e feministas de toda sorte³⁵).

É nessa representação do outro que se pode analisar o estereótipo como um simulacro. Este seria, pois, “uma espécie de 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” (Ibid., p. 40). Pensando dessa forma, pode-se considerar que a gênese e a circulação do estereótipo, embora ele possa carregar uma evidência de universalidade, também estão ligadas às próprias condições históricas de

³⁵ Moraes (2008), em excelente trabalho sobre a representação feminina em quadros humorísticos, esmiúça consideravelmente a questão da estereotipagem do feminino.

produção dos discursos. É por esse caminho que segue o autor com suas observações: analisando uma piada em que aparecem estereótipos tanto do gaúcho quanto do mineiro, conclui que as piadas possuem a característica de opor dois discursos, um negativo e um positivo. Assim, veicula-se tanto um estereótipo básico, que estaria mais ligado à própria identidade do grupo, como sendo assumido pelo grupo, quanto um oposto:

Se um grupo se representa tipicamente como “macho” (valente, etc.), as piadas dirão dele não só seu oposto, mas seu oposto mais rebaixado possível, considerado certo quadro cultural. Assim, embora o traço “macheza/masculinidade” possa implicar características não ligadas necessariamente ao desempenho sexual (como valentia, ombridade etc.), o estereótipo oposto com o qual a piada opera selecionará o traço “sexualidade”. É nesse sentido que se pode dizer que o estereótipo talvez seja um simulacro (Ibid., p. 42).

Justificando sua hipótese de que certos estereótipos, no humor, são tipos específicos de simulacro, Possenti utiliza diversos exemplos dessas piadas em que o gaúcho é representado como um homossexual passivo³⁶. Avalia, assim, que o estereótipo do gaúcho presente nessas piadas rivaliza com outro estereótipo, o do gaúcho macho, que é um traço muito forte do imaginário sobre os gaúchos. Esse imaginário seria constituído com base em lugares-comuns que seriam: “o gaúcho é hospitaleiro, livre, despachado, valente, não muito refinado, come churrasco, toma chimarrão (...), mas, sobretudo, esse gaúcho é macho, e faz alarde de sua macheza” (Ibid., p. 43).

Seria com esse traço que “valeria a pena” rivalizar. Na verdade, os exemplos explorados pelo autor autorizam que se diga que o gaúcho é tão macho que, mesmo sendo homossexual passivo nas piadas, não deixa de ser “macho”. Explicando: em algumas piadas “de gaúcho”, o seu personagem principal é homossexual passivo, mas enfrenta a relação homossexual com a valentia típica do “macho”.

O que importa, no entanto, é que esse seria um exemplo de como o estereótipo pode ser um simulacro. Ocorre que os dados comentados pelo autor explicitam posicionamentos discursivos diferentes. Quando se tem uma imagem como a do gaúcho

³⁶ A propósito desse tipo de piadas, ver Conde (2005).

homossexual passivo, parece razoável que possamos atribuí-la a um posicionamento que lê o seu Outro (o discurso do gaúcho macho) dessa forma (é tão macho que...). Isso quer dizer que não se trata apenas de um estereótipo, mas de uma imagem formulada, num espaço discursivo, de seu Outro a partir do sistema de restrições do mesmo.

Outro caso comentado pelo autor é o das piadas “de loira”, isto é, piadas cujos personagens principais são loiras. Nessas piadas, como ficou evidente, suas protagonistas são sempre representadas ou como burras (isso ocorre com muita frequência) ou como sexualmente disponíveis. As razões para esse tipo de estereotipia, segundo o autor, não seria “uma vingança das morenas” (Ibid., p. 47). Não se trataria, pois, de um discurso de uma categoria feminina sobre outra. Pelo contrário,

Uma boa explicação parece ser a seguinte: tratam-se de piadas machistas, e suas condições históricas de produção são as enormes conquistas sociais e profissionais relativamente recentes das mulheres, que os homens, no fundo, gostariam de suprimir, porque elas competem diretamente com eles. Não só tomam seus lugares no trabalho, mas ferem suas mais profundas convicções ideológicas relativamente aos respectivos lugares de um e de outro sexo. (Ibid., p. 48).

Para tal discurso, as mulheres (personificadas na figura da loira) seriam burras, isto é, estariam, como sempre estiveram na história da humanidade, num patamar inferior ao do homem – e, nesse sentido, perpetua-se um discurso da superioridade masculina. Mas haveria, de acordo com o autor, um problema a resolver: como explicar que as mulheres, sendo burras, conseguiriam se dar bem? Segundo Possenti, as piadas “responderiam” a esse problema com o outro estereótipo, o da loira sexualmente disponível.

Isso quer dizer que as mulheres, para o discurso das piadas de loira, não teriam capacidade para ocupar os cargos outrora ocupados pelos homens, para sair para trabalhar e se tornar financeiramente e socialmente livres. Elas conseguiriam isso de outra forma, com a sua disponibilidade sexual. Isso explicaria o fato de serem burras e, ao mesmo tempo, conquistarem cada vez mais espaço no mercado de trabalho. Aqui residiria, novamente, um simulacro: “onde o discurso feminino diz que a mulher é livre, o discurso masculino diz que a mulher é “puta”” (Ibid.)

Em investigação mais detalhada, Franchi (2010) verifica que, de fato, essas hipóteses levantadas por Possenti se confirmam. Ao analisar várias piadas “de loira”, a autora avalia que vários lugares comuns sobre as loiras são preservados, como aqueles que dizem que elas são bonitas, sensuais e vaidosas. No entanto, outros lugares comuns são refutados: o do sucesso e competência profissionais e o da independência financeira e sexual.

Dessa forma, a autora chega à conclusão de que os estereótipos básicos do outro discurso traduzidos em simulacros pelo discurso machista das piadas “de loira” seriam o da mulher bem sucedida e o da mulher independente (cf. FRANCHI, 2010, p. 106).

Para além da questão dos estereótipos, porém, vale a pena ressaltar que a noção de simulacro, bem explorada pela AD, ou mesmo por outras disciplinas, pode ser de fato um conceito operante. Pode explicitar, por exemplo, o modo como se dá a leitura de um mesmo material por posicionamentos discursivos diferentes e contribuir, assim, para uma teoria da leitura³⁷.

Há outro conceito da AD, porém, que foi emparelhado ao conceito de estereótipo, o conceito de pré-construído. Analisaremos tal relação abaixo.

2.1.2 – ESTERÓTIPO NA AD: PRÉ-CONSTRUÍDO

Desde algum tempo, os estudos da linguagem postulam uma não homogeneidade dos discursos. Desenvolvendo a tese de que a linguagem tem uma relação constitutiva com a alteridade, o Círculo de Bakhtin, por exemplo, sustentou essa ideia com a metáfora do diálogo. Assim, nenhum discurso está livre tanto de uma “retomada” de outras vozes, como de uma responsividade futura³⁸.

³⁷ Bons exemplos de simulacro envolvendo a leitura podem ser encontrados no texto *Questão de Leitura*, de Sírio Possenti disponível em <<http://terramagazine.terra.com.br/blogdosirio/blog/2012/09/13/questao-de-leitura/>> acesso em 13/09/2012.

³⁸ Ver, a propósito, Faraco, 2006, p. 57.

Também Authier-Revuz tratou exaustivamente dessa questão formulando os conceitos de heterogeneidade mostrada e constitutiva³⁹. Ducrot, por sua vez, nos termos de sua polifonia⁴⁰. Enfim, trata-se de uma questão bastante explorada e que, como mostramos, no âmbito da Análise do Discurso, ganhou contornos específicos com a noção de interdiscurso.

Vimos que o conceito de interdiscurso, fortemente defendido por Pêcheux em *Semântica e Discurso*, postula que algo sempre fala antes e alhures e isso é dissimulado na ilusão da transparência do sentido típica da FD. Essa ilusão da transparência, ao dissimular a dominância do interdiscurso, deixa mostrar o efeito de pré-construído que, para o analista, é a evidência da alteridade, mas, para o sujeito, é o efeito da sua interpelação ideológica.

De acordo com Pêcheux, o efeito de pré-construído é “a modalidade discursiva da discrepância pela qual o indivíduo é interpelado em sujeito” (Ibid., p. 142). Essa discrepância revela que há um elemento que surge no enunciado como algo dito antes e alhures, “mostrando”, na opacidade própria da língua, que a transparência do sentido é pura ilusão. Embora, para o sujeito, trate-se de uma evidência, como se aquilo que é da ordem do pré-construído fosse simplesmente um reflexo da verdade.

Maldidier (2003, p. 48) explicita que o efeito de pré-construído é aquele de uma distância entre o que está na afirmação global da frase e o que foi dito anteriormente e em outro lugar. Revela, também, que

Irredutíveis a funcionamentos lógico-linguísticos, o pré-construído, assim como a articulação de enunciados, são o resultado de efeitos propriamente discursivos. Sua teorização reveste-se de um duplo aspecto. De um lado, eles designam processos discursivos que se desenvolvem sob a base linguística. De outro – é o ponto decisivo para a teoria do discurso – eles são o traço de relações de distância entre o discurso atual e o discursivo já-lá. O discurso atual não é o que sua imagem deixa ver, o sujeito não para de aí encontrar o “impensado do pensamento” (Ibid.).

³⁹ Ver Authier-Revuz, 2004.

⁴⁰ Ver Ducrot, 1987.

Para Courtine, o pré-construído “marca a existência de um descompasso entre o interdiscurso como lugar de construção do pré-construído, e o intradiscurso, como lugar da enunciação por um sujeito” (COURTINE, 2009, p. 74).

Notemos, contudo, que o ponto essencial da ideia de pré-construído, diferentemente de outras teorias que estudam a alteridade, é a sua estreita relação com a interpelação dos indivíduos em sujeitos de um discurso. E não só o fato da detecção de que algo fala antes. Assim, o que diferencia a ideia de pré-construído, aliás uma reformulação do conceito de pressuposição desenvolvido pela Semântica a partir das críticas feitas por Paul Henry, é que ele mostra o lado discursivo do fato linguístico da implicitação: as formas de existência da subjetividade e sua relação com as ideologias.

Não é, pois, somente o que é dito antes, mas o que é dito antes e que sempre está já-lá, interpelando o indivíduo em sujeito. É essa discrepância do antes e o agora que mostra a interpelação ao analista.

Mas é um trecho do texto de Amossy e Herschberg-Pierrot que nos faz visitar o conceito de pré-construído. Trata-se de uma articulação entre esse conceito e o de estereótipo, proposta inicialmente por Fradin e Marandin (1979, p. 82) e abordada pelas autoras:

El estereotipo se relaciona así por partida doble con lo preconstruido: en el sentido de que designa un tipo de construcción sintáctica que pone en marcha lo preafirmado y, en un sentido más amplio, de que lo preconstruido se comprende como la huella, en el enunciado individual, de discursos y juicios previos cuyo origen se ha borrado. (AMOSSY; HERSCHBERG-PIERROT, 2001, p. 113).

Tal articulação, a princípio, parece-nos proveitosa, na medida em que insere o estereótipo no aparato teórico da AD, e em consonância com seus pressupostos mais caros como, por exemplo, a subjetividade, permitindo que possamos observá-lo para além da tradicional definição que sempre o relaciona com uma imagem preestabelecida. E é sobre essa relação estereótipo/pré-construído que devemos nos concentrar neste momento.

2.1.2.1 – ESTEREÓTIPO E PRÉ-CONSTRUÍDO: APROXIMAÇÕES

Aceitando inicialmente a articulação proposta pelas autoras de que pré-construído e estereótipo têm uma dupla relação, analisemos especificamente a segunda parte da citação, a de que o pré-construído é o sinal de discursos e conceitos prévios cuja origem se esqueceu, ideia obviamente estendida ao estereótipo.

De fato, tanto pré-construído quanto estereótipo possuem essa característica de mostrar que algo foi enunciado ou mobilizado antes e por outros (que não sabemos quem são), cindindo a materialidade linguística e evidenciando que o enunciável é constitutivamente heterogêneo.

No caso do estereótipo, por ser, como afirmam Amossy e Herschberg-Pierrot (Ibid., p. 33) rígido e estar cristalizado, está acessível a uma comunidade linguística que compartilha certos ideais. Pode funcionar, como vimos, como um fator de identidade social:

La adhesión a una opinión establecida, una imagen compartida, permite además al individuo proclamar indirectamente su adhesión al grupo del que desea formar parte. Expresa de algún modo simbólicamente su identificación a una colectividad, asumiendo sus modelos estereotipados (...). Al mismo tiempo, garantiza la cohesión del grupo, cuyos miembros adhieren mayoritariamente a los estereotipos dominantes. (Ibid., p. 48).

Pode funcionar também, segundo as autoras, como um processo cognitivo normal para que possamos adquirir, elaborar e armazenar informações (Ibid., p. 52).

Assim, como representações sociais preestabelecidas, os estereótipos, em seu funcionamento discursivo, têm uma certa relação com o funcionamento dos pré-construídos. Como estes últimos, além de marcar, como dissemos, a existência de um outro, que fala através da enunciação do mesmo, está atravessado, por ser uma representação social, de juízos e valores.

Tanto pré-construído quanto estereótipo teriam (ou ao menos poderia ter, no caso do estereótipo) uma estreita relação com a ideologia. Se o pré-construído é um índice

da interpelação do indivíduo em sujeito do discurso, é, obviamente, um índice da ideologia que transforma o indivíduo em sujeito de um discurso dado.

Também o estereótipo pode marcar, na medida em que é um índice de identificação social, uma ligação com uma certa ideologia (discursos machistas – como o já comentado caso das piadas sobre loiras – podem mostrar “imagens” de mulheres frágeis, que não sabem dirigir, “burras”, podendo, também, enaltecer a figura do homem). Por esse ponto de vista, acreditamos que a articulação estereótipo/pré-construído pode ser, de alguma maneira, aproveitada por analistas do discurso.

Há também outra possibilidade de avaliar uma certa relação entre estereótipos e pré-construídos: a de os últimos poderem mobilizar os primeiros. O que, de fato, tanto os aproxima quanto os distancia, ou melhor, separa-os em categorias distintas. Então, numa materialidade discursiva na qual se podem ressaltar pré-construídos, por exemplo, de um discurso religioso, estes podem apontar, juntamente com outros índices da enunciação, para uma imagem estereotipada do enunciador, ou da categoria de enunciador que se põe naquele texto: um tal enunciador só poderia ser X ou Y.

O fragmento abaixo pode fazer com que vejamos um pouco mais nitidamente essa relação:

*Por milênios, o sistema em que a nossa sociedade está estabelecida é uma genealogia de dupla linhagem, a do pai e a da mãe. A **perenidade** desse sistema garante a cada indivíduo que ele pode encontrar seu lugar no mundo onde vive, porque ele sabe de onde vem. Um exercício comum, desde o curso preparatório, é o de solicitar à criança que reconstrua sua árvore genealógica, visto que, graças a este exercício, a criança se situa em relação a seu pai e sua mãe e também em relação à sociedade.⁴¹*

⁴¹ Trecho de documento do rabino Gilles Bernheim sobre o casamento homossexual. Bernheim, Gilles. Mariage homosexuel, homoparentalité et adoption: ce que l'on oublie souvent de dire. Disponível em <<http://www.grandrabbindefrance.com/mariage-homosexuel-homoparentalit%C3%A9-et-adoption-ce-que-l%E2%80%99-oublie-souvent-de-dire-essai-de-gilles-bern>> acesso em 08/02/2013. Tradução nossa. Grifo nosso. Trecho original: *Depuis des millénaires, le système sur lequel est fondée notre société est une généalogie à double lignée, celle du père et celle de la mère. La pérennité de ce système garantit à chaque individu qu'il peut trouver sa place dans le monde où il vit, car il sait d'où il vient. Un exercice courant, dès le cours préparatoire, est d'ailleurs de demander à l'enfant de reconstituer son arbre généalogique car, grâce à cet exercice, l'enfant se situe par rapport à son père et à sa mère et aussi par rapport à la société.*

O trecho em negrito (um pré-construído religioso tanto judaico quanto cristão) pode contribuir para que possamos buscar, no nosso repertório de imagens estereotipadas, aquela do religioso defensor da família tradicional e incidir no próprio *ethos* do enunciador. Que vai se contrapor ao casamento homossexual.

Nesse outro trecho, de um texto da senadora Kátia Abreu, outra imagem se superpõe ao pré-construído, nesse caso a imagem da ruralista, que defende sua atividade como produção e condição para a erradicação da pobreza. Pode-se, também, reivindicar uma série de imagens estereotipadas, ligadas a um ou a outro discurso específico: a da ruralista defensora do agronegócio, a da desmatadora, da inimiga da natureza, da produtora de alimentos etc.:

*É fundamental que o novo Código Florestal garanta segurança para que o país continue produzindo o melhor e mais barato alimento do planeta. É inaceitável **que o Brasil abra mão da sua capacidade produtiva**, deixando de contribuir plenamente para a redução da pobreza, já tendo a maior área de preservação do mundo⁴².*

Vejamos, além do que já mostramos, algumas características das duas noções que podem distanciá-las e reforçar a sua separação em conceitos distintos.

2.1.2.2 – ESTEREÓTIPO E PRÉ-CONSTRUÍDO: DISTANCIAMENTOS

Iniciemos pela questão do pré-construído e seu pertencimento ao interdiscurso. Vimos que o pré-construído “deixa” ver a interpelação do indivíduo em sujeito de um discurso. Isso só é possível, na medida em que ele é um elemento do interdiscurso. E é justamente nesse ponto que Possenti (2009) questiona a teoria da AD pêcheana.

Para o autor, há um deslocamento a ser feito com relação ao pertencimento dos pré-construídos, porque para interpretar a passagem clássica de Pêcheux (1975, p.151) (a de

⁴² Abreu, Kátia. Um Código Florestal para o Brasil. **Folha de São Paulo**. Caderno Mercado. p. B8. Edição de 12 de maio de 2012. Grifo nosso.

que o pré-construído “corresponde ao sempre-já-aí da interpelação ideológica que fornece-impõe a “realidade” e seu “sentido” sob a forma da universalidade”), segundo Possenti, teríamos de operar duas restrições. A primeira diz respeito ao fato de que somente poderia haver universalidade para uma FD. A segunda, ao fato de que nem todos os pré-construídos estariam “à disposição” do sujeito, mas somente “aqueles que ele pode/deve dizer” (POSSENTI, 2009, p. 156)

Assim, os pré-construídos seriam da ordem de cada FD e não da ordem do interdiscurso:

Em outras palavras, o “todo complexo” põe a disposição um conjunto X de pré-construídos, mas, para cada sujeito, ou para cada “comunidade” de sujeitos (ou, ainda, para cada FD), só são selecionáveis os pré-construídos aceitáveis para essa FD. Dizendo de outro modo, só estão disponíveis, para cada FD, os pré-construídos cujo sentido é evidente para essa FD (Ibid.).

A título de exemplo, vejamos, abaixo, um trecho de uma carta do cardeal Raymundo Damasceno Assis e do bispo Leonardo Ulrich, respectivamente, no ato da redação da carta, presidente e secretário geral da CNBB, a respeito da descriminalização do aborto de fetos anencefálicos⁴³:

*Legalizar o aborto de fetos com anencefalia, erroneamente diagnosticados como mortos cerebrais, é descartar **um ser humano frágil e indefeso**. A ética que proíbe a eliminação de **um ser humano inocente**, não aceita exceções. Os fetos anencefálicos, como todos **os seres inocentes e frágeis**, não podem ser descartados e nem ter seus direitos fundamentais vilipendiados!*⁴⁴

⁴³ O aborto de fetos anencefálicos foi considerado como uma opção possível e não criminosa em julgamento do Supremo Tribunal Federal no dia 12 de abril de 2012.

⁴⁴ “Nota da CNBB sobre o aborto de Feto 'Anencefálico' Referente ao julgamento do Supremo Tribunal Federal sobre a Arguição de Descumprimento de Preceito Fundamental nº 54”. Disponível em: <<http://g1.globo.com/politica/noticia/2012/04/em-nota-cnbb-lamenta-legalizacao-do-aborto-de-feto-sem-cerebro.html>> acesso em 03/05/2012. Grifos nossos.

As expressões negritadas apontam para o pertencimento desses pré-construídos a um discurso específico: religioso contrário à descriminalização desse tipo de aborto. Considere-se ainda o trecho “erroneamente diagnosticados como mortos cerebrais”, no qual “mortos cerebrais” penetra o discurso religioso, provavelmente na forma de simulacro de outro discurso (favorável a esse tipo de aborto). Além disso, o advérbio “erroneamente” o negativa, tornando esse simulacro (se ele assim for) explicitamente um falso pré-construído de outro discurso.

Aceitando, portanto, essa restrição de Possenti à teoria de Pêcheux, parece claro que, como os pré-construídos, que seriam elementos típicos de uma FD, alguns estereótipos sejam exemplos de um material específico de uma FD. Alguns estereótipos que funcionariam como tipos de especificadores descritivos para algum discurso ou mesmo os preconceitos ligados à veiculação de estereótipos, aparentemente, estão ligados a um discurso específico: caracterizar o brasileiro como um povo que “não desiste nunca” ou o Brasil como o “país da impunidade” parece remeter a discursos bem distintos.

Em outro exemplo, nesse caso presente materialmente numa reportagem sobre uma comunidade de mulheres ricas da internet⁴⁵, é possível observar a refutação de estereótipos provavelmente oriundos de algum discurso de depreciação da imagem das “socialites”:

*Nem sempre as socialites só vivem de festas e eventos sociais. Elas também têm seu trabalho, seja em ONG's, projetos sociais ou... até mesmo um trabalho.*⁴⁶

Vejam os que no caso da expressão “nem sempre as socialites vivem de festas e eventos sociais”, refuta-se um estereótipo de socialite para construir um outro: o de que elas **também** trabalham, não somente vivem de eventos sociais. Trata-se de um estereótipo, que como um pré-construído, somente pode penetrar o discurso do enunciador através da

⁴⁵ Sousa, Ana Paula. Mulheres ricas. De verdade. In: **Carta Capital**. 16 de maio de 2012. p. 36-40. 2012.

⁴⁶ Fala de uma integrante da “Agenda Black”, comunidade de mulheres ricas da internet, reproduzida na reportagem da Carta Capital supracitada.

negativa “nem sempre”, porque o estereótipo negado é oriundo de outro discurso que obedece a outra semântica.

Mas se pensarmos em estereótipos recorrentes no humor (como os estereótipos da loira, do gaúcho, do mineiro, do baiano etc.), veremos que há uma delimitação aparentemente clara de um espaço discursivo, no qual um posicionamento discursivo específico formula estereótipos de depreciação de um grupo étnico, de gênero etc. e de um discurso favorável a esse grupo. Nesse caso, os estereótipos, como vimos, seriam exemplos de simulacros. Por isso, não se trataria, efetivamente, de um correlato do pré-construído, porque teríamos uma espécie de enunciado que, verdadeiramente, não pertence nem a um nem a outro discurso. Como aponta Possenti, “não pertencem, a rigor, a discurso nenhum” (Ibid., p. 164).

Há outros exemplos de estereótipos que, aparentemente, não estão ligados a um discurso específico. Vejamos o exemplo a seguir:

*Incentivada por amigos do colégio, a paulistana Fernanda Malta, de 18 anos, comprou seu primeiro skate há nove meses. **Com colar no pescoço e maquiada**, ela desliza por ruas, parques e pistas e é uma das que aderiram à modalidade nos últimos cinco anos...*⁴⁷

O trecho negrito libera na enunciação elementos que facilmente são associados ao estereótipo “mulheres (ou, no caso, meninas) vaidosas”. Assim, mesmo quando “invadem” espaços tipicamente masculinos, como o dos esportes radicais, as mulheres não deixariam de ser mulheres, ou, no caso, não deixariam de ser vaidosas.

O trecho expõe, portanto, o que seria um índice de identificação do feminino, a vaidade. Tratar-se-ia de um lugar comum alçado à condição de estereótipo. Trata-se de um estereótipo, mas aparentemente não se trata de um estereótipo que esteja ligado essencialmente a um discurso (ou a uma FD) específico.

Teríamos um tipo de estereótipo de identificação de um grupo (as mulheres) que ultrapassa um único discurso e, assim, estaria ligado a um tipo de memória discursiva

⁴⁷ Monteiro, Flora. Meninas sobre rodas. In: **Veja São Paulo**. 15 de fevereiro de 2012. p. 44. Grifo nosso.

de longo prazo que o faz perpassar vários discursos e não ser motivo de “constrangimento” para nenhum, embora seja objeto de controvérsia.

Vejam, no exemplo a seguir, o mesmo estereótipo (mulher vaidosa) presente num outro texto, cujo teor é bem mais declaradamente feminista que o do primeiro. Trata-se de uma reportagem (publicada na revista “Marie Claire”) que relata a pesquisa de uma antropóloga (Walquíria Domingues Leão Rêgo)⁴⁸ sobre as mudanças na vida de mulheres de regiões pobres do nordeste e Minas Gerais, em decorrência do programa Bolsa Família. A certa altura da notícia, pode-se ler:

*“Há mais liberdade no dinheiro”, resume Edineide, uma das entrevistadas de Walquíria, residente em Pasmadinho, no Vale do Jequitinhonha. As mulheres são mais de 90% das titulares do Bolsa Família: são elas que, mês a mês, sacam o dinheiro na boca do caixa. Edineide traduz o significado dessa opção do governo por dar o cartão do benefício para a mulher: “Quando o marido vai comprar, ele compra o que ele quer. E se eu for, eu compro o que eu quero.” Elas passaram a comprar Danone para as crianças. E, a **ter direito à vaidade**. Walquíria testemunhou mulheres **comprarem batons para si mesmas pela primeira vez na vida.**”⁴⁹*

Tratemos especificamente do objeto de estudo desta tese, a representação da criança no discurso humorístico. Os dados que analisaremos permitem-nos observar que há alguns estereótipos de criança que são retomados e funcionam como condição para a produção do humor. O que dizer de estereótipos como *criança ingênua* ou *criança imaginativa*? A que FD poderíamos sugerir que eles se submetem?

Aparentemente não são estereótipos que estejam submetidos a uma FD ou a um discurso específico, mas, como no caso dos trechos das reportagens da Veja São Paulo e

⁴⁸ A pesquisa da antropóloga foi publicada, posteriormente, no livro intitulado “Vozes do Bolsa Família”.

⁴⁹ Sanches, Mariana (2012). O Bolsa Família e a revolução feminista no sertão. Disponível em <http://revistamarielaire.globo.com/Mulheres-do-Mundo/noticia/2012/11/o-bolsa-familia-e-revolucao-feminista-no-sertao.html> . Acesso em 20/12/2012. Os grifos (nossos) ressaltam um certo estereótipo feminino, o da vaidade feminina, mas pode expor (essencialmente o segundo trecho), também, numa outra leitura, o estereótipo das mulheres que gastam com o desnecessário, com o fútil.

Marie Claire comentados anteriormente, que operam como especificadores de identificação de uma classe de indivíduos.

Estaríamos, pois, diante de estereótipos cuja ligação específica com um discurso estaria apagada, embora, obviamente, tenha tido sua gênese em algum. Herschberg-Pierrot aponta, no trecho a seguir, o alcance do estereótipo e sua aparente universalidade:

O estereótipo – então de expressão mais ampla que o clichê – designa todo ritual, toda prática pronta (*reçue*). Ideia pronta: prontas, isto é, que aceitamos como de autoridade, sem as repensar, mas também cujo processo de produção esteja apagado. Essas ideias, sempre já lá, parecem naturais: é a expressão do bom senso, a sabedoria das nações, a evidência universal. (HERSCHBERG-PIERROT, 1980, p. 340)⁵⁰.

Nossa hipótese é que há casos de estereótipos que são menos livres e outros que estão mais próximos do domínio da doxa. Haveria de se operar, portanto, uma distinção, para que se possa usufruir da articulação entre os conceitos que resolvemos explorar aqui, entre tipos de estereótipos em pelo menos duas categorias: aqueles que são resultantes de um discurso específico e aqueles que aparentemente não estão necessariamente submetidos a um discurso ou a uma FD específicos, ou ao menos não estão mais numa relação tão submissa às regras de tal ou tal discurso.

Talvez seja uma questão de pertencimento a uma ou outra dimensão interdiscursiva. Estereótipos do primeiro tipo talvez sejam exemplos de um pertencimento a discursos que estejam relacionados num mesmo espaço discursivo, enquanto que estereótipos do segundo tipo possam ser exemplos que circulem pelos campos discursivos sem muita restrição.

Aceitando essa possibilidade, estaríamos afirmando que certos estereótipos podem circular pelos campos discursivos de forma mais livre que outros. O que não quer dizer que os discursos pertencentes a um campo não “prefiram” um ou outro estereótipo.

⁵⁰ Tradução nossa. Trecho original : *Le stéréotype – alors d’extension plus large que le cliché – designe tout rituel, toute pratique reçue. Idée reçue : reçues, c’est-à-dire qu’on les accepte d’autorité, sans les repenser, mais aussi que le processus de leur production s’est effacé. Ces idées, toujours déjà là, semblent naturelles : c’est l’expression du bon sens, la sagesse des nations, l’universelle évidence.*

Discursos do campo científico, talvez, não pusessem a circular estereótipos tipicamente ligados a uma ideologia, ou tipicamente grosseiros e pejorativos. No entanto, discursos do campo literário ou do campo humorístico talvez pusessem.

De qualquer forma, quanto ao fato da “preferência”, seria necessário estudar um estereótipo e analisar sua recorrência por um ou outro campo, para poder afirmar isso com um pouco mais de certeza.

O que, de certa forma, fica um pouco mais claro é que parece haver uma série de estereótipos mais livres e outros mais fortemente vinculados a um discurso específico. O que, de alguma forma, os pode afastar, mas também aproximar do funcionamento dos pré-construídos nos discursos.

Outra questão que parece fazer estereótipo e pré-construído distanciarem-se é o fato de o segundo estar intimamente ligado ao material linguístico. Não estando, assim, disponível ao analista em outras semioses que não a estritamente linguística. Ele é perceptível nas nominalizações, nas relativas, enfim no material linguístico, especificamente.

O estereótipo, por outro lado, além de ser disparado por índices linguísticos dos discursos, podem também ser facilmente perceptíveis em outras semioses. Vejamos o exemplo a seguir:



**São 4,5 mil ablackers.
E há outras 4 mil
na fila de espera. Não
basta ter dinheiro
ou fama para ser
aceita no grupo**

Luta de classes. Os serviços
são tema constante dos debates

Figura 5: Mulheres Ricas

Fonte: Revista Carta Capital. 16 de maio de 2012. p. 36-40. 2012.

O exemplo é uma das ilustrações de Gonzalo Cárcamo para a já citada reportagem da Carta Capital. Associadas ao conteúdo da reportagem, as ilustrações estimulam a memória de estereótipos relativos à vida das mulheres que são o objeto da

reportagem. A imagem que se veicula das mulheres ricas, na gravura, é aquela justamente refutada pelo trecho que citamos, a da socialite que vive de eventos sociais.

O efeito de pré-construído, como ressaltado por Sonia Branca-Rosoff em Charaudeau e Maingueneau (2004, p. 401), está associado a “operações de encaixamento sintático (relativa, nominalização, adjetivo deslocado etc.)”. Notemos que, se se trata de elementos típicos da sintaxe, estão relacionados exclusivamente com a língua e não com outras linguagens, como a caricatura, a gravura, a pintura, etc.

Marandin, por outro lado, sugere uma ultrapassagem da relação do pré-construído com a sintaxe, já que, “na origem [da AD], a noção de pré-construído é definida a um único plano de organização: a sintaxe” (MARANDIN, 2010, p. 131). Nesse reenquadramento, “todo plano de organização autônomo” (Ibid., p. 132) poderia ser “suscetível de instaurar um efeito de pré-construído” (Ibid.).

A sugestão de Marandin passa por uma extensão da aplicação do conceito a outros domínios que não o sintático, mas aparentemente não sugere que esses planos de organização autônomos, que poderiam engendrar efeitos de pré-construído, pudessem pertencer a outros domínios além do linguístico. O que parece validar nossa hipótese da imposição de um traço distintivo quando se trata desse aspecto da manifestação desses fenômenos por outras semioses.

2.1.3 – ESTEREÓTIPO NA AD: OUTRA POSSIBILIDADE – A CENA VALIDADA

Maingueneau fornece, com a formulação do conceito de *cena de enunciação*, uma interessante forma, entre as diversas formas de tratar a enunciação, ou de concebê-la. Segundo Possenti, o que seria mais original na concepção de Maingueneau é que “os processos enunciativos não obedecem necessariamente à mesma ordem, conforme se trata, por exemplo, de ciência, de literatura, de política, de publicidade etc.” (POSSENTI, 2008, p. 203).

De fato, esse traço “original”, possibilitado com o tratamento da enunciação pela cena de enunciação (ou cenas de enunciação), possui a conveniência de uma abordagem em que a materialidade discursiva é tratada de forma mais ampla que, por

exemplo, uma questão de posicionamento numa conjuntura dada. Embora isso não seja descartado.

Na distinção que faz entre as unidades de análise sobre as quais a AD se debruçaria – as unidades tópicas e as não-tópicas – Maingueneau abrange uma série de categorias de interesse para analistas que estariam congregadas nesses dois rótulos. No nosso ponto de vista, uma abordagem discursiva que leve em conta a noção de cenas de enunciação tem o privilégio de poder abordar certas unidades tópicas e certas unidades não tópicas ao mesmo tempo. Mas antes de tratar desse ponto específico, vejamos o que são tais unidades.

Posicionando-se a respeito da legitimidade do próprio campo de pesquisa, o autor reflete sobre as categorias, ou “unidades reivindicadas pelos analistas do discurso, e, também, sobre a natureza da própria análise do discurso” (MAINGUENEAU, 2006a, p. 9). O artigo oferece, pois, uma abordagem de vários conceitos, mas, especialmente, do conceito de FD e suas possibilidades.

Maingueneau, buscando oferecer um estatuto mais claro ao conceito de FD, julga necessário abordar as categorias com as quais os analistas do discurso trabalham. Seguindo esse caminho, distingue tais categorias em dois grandes rótulos: as unidades tópicas e não-tópicas.

As unidades tópicas, segundo o autor, poderiam, ainda, ser subdivididas em unidades territoriais⁵¹ e unidades transversas. As primeiras recobririam unidades de análise vistas como “espaços já “pré-delineados” pelas práticas verbais” (Ibid., p. 14). Isto quer dizer que possuem uma ancoragem preestabelecida nas práticas languageiras de uma sociedade. Seriam exemplos desse primeiro tipo de unidade os tipos e os gêneros de discurso.

No que tange às unidades tópicas transversas, Maingueneau aponta que são unidades que atravessam diversos gêneros do discurso, por isso transversas, não sendo categorias que se pode ligar estritamente a um ou outro gênero. E elas podem ser fixadas a partir de três critérios: os registros linguísticos; os funcionais e os comunicacionais (uma

⁵¹ O mesmo conceito foi chamado, em outra tradução, de “unidades dominiais” (ver MAINGUENEAU, 2011, p. 69).

combinação de traços linguísticos e funcionais). Cada um desses três registros pode oferecer elementos de análise que perpassam categorias como as de gênero, como “o célebre esquema das seis funções de Jakobson” (Ibid., p. 16) ou “outros, que se esforçam em classificar os textos postulando que a linguagem é diversamente mobilizada segundo ela desempenhe uma ou outra função” (Ibid.).

Sob o rótulo de unidades não-tópicas, isto é, “construídas pelos pesquisadores independentemente das fronteiras preestabelecidas (o que as distingue das “territoriais”)” ou que “agrupam enunciados profundamente inscritos na história (o que as distingue das unidades transversas)” (Ibid.), o autor congrega os conceitos de *formação discursiva* e *percurso* (conceitos dos quais não nos ocuparemos nesse momento).

O analista do discurso, pois, aborda um discurso, um material que julgue relevante analisar, a partir de unidades tópicas e/ou não tópicas (embora Maingueneau alerte que limitar-se às unidades tópicas ou às não tópicas impõem restrições ao analista o afastando da própria análise do discurso). Pode, por exemplo, escolher trabalhar com o conceito de FD sem tocar no conceito de gênero (embora essa seja uma das questões levantadas pela AD pêcheana desde que o conceito de FD passou a ter um papel relevante, - lembremos o trecho célebre: “articulado sob a forma de uma arenga, de um sermão, de um panfleto” (HAROCHE, PÊCHEUX, HENRY, 1971, p. 27). Mas a vantagem de tomar uma situação enunciativa pelo conceito de cena de enunciação permite que se possa articular sob sua abordagem tanto categorias tópicas quanto não tópicas. No nosso ponto de vista, de modo mais importante se analisadas “ao mesmo tempo”, isto é, articuladamente.

O conceito de cena de enunciação proposto por Maingueneau é, na verdade, uma tríade de conceitos: a *cena englobante*, a *cena genérica* e a *cenografia*. Visa a observar a “situação de enunciação” num movimento que parte de dentro da própria enunciação, de dentro do próprio discurso. Ocorre que, segundo Maingueneau, “ao partir da *situação de comunicação*, considera-se o processo de comunicação, de certo modo, “do exterior”, de um ponto de vista sociológico” (MAINGUENEAU, 2006b, p. 250). Nesse ponto de vista, disporíamos de certos aspectos que preencheriam a questão da situação de comunicação, como o período em que foi escrito tal ou tal texto, o lugar e o indivíduo que o escreveu. Todos esses aspectos estariam fora da obra. Para o autor, “essa é uma resposta insuficiente,

pois convém apreender as obras não em sua gênese, mas como dispositivos de enunciação” (Ibid.). Por outro lado,

Quando se fala em *cena de enunciação*, considera-se esse processo “do interior”, mediante a situação que a fala pretende definir, o quadro que ela mostra (no sentido pragmático) no próprio movimento que se desenrola. Um texto é na verdade o rastro de um discurso em que a fala é encenada (Ibid.).

Enfocando a definição das “três cenas”, teremos, então:

- a) cena englobante: correlata do tipo de discurso. Interpretar um texto compreende, antes de mais nada, situá-lo num estatuto pragmático. Avaliar em nome de que o texto interpela o leitor:

Caracterização mínima, é verdade, mas que nada tem de intemporal: ela define o estatuto dos parceiros e um certo quadro espaciotemporal. Não se pode falar de cena administrativa, publicitária, religiosa, literária, etc., para toda e qualquer sociedade e para toda e qualquer época, e as relações entre essas cenas variam de uma conjuntura a outra (MAINGUENEAU, 2006a, p. 111).

- b) cena genérica: correlata de um gênero do discurso. Visto que a cena englobante não basta para definir os papéis que desempenham os sujeitos numa determinada situação de comunicação, a cena genérica relacionada ao gênero do discurso visa a preencher espaços da atividade discursiva. Um gênero particular implica uma cena particular:

Papéis, circunstâncias (em particular, um modo de inscrição no espaço e no tempo), um suporte material, uma finalidade, etc. Cada gênero ou subgênero de discurso define o papel de seus participantes: num panfleto de campanha eleitoral, teremos um candidato dirigindo-se a “eleitores”; num curso, teremos um professor dirigindo-se a alunos, etc. (Ibid., p. 112).

- c) cenografia: a cena instituída pelo próprio discurso, que não é imposta nem pelo gênero, nem pelo tipo de discurso. Na qual, porém, o leitor se vê um papel atribuído. É na e com a cenografia que o texto se legitima enquanto tal:

A cenografia é ao mesmo tempo origem do discurso e aquilo que engendra esse mesmo discurso; ela legitima um enunciado que, em troca, deve legitimá-la, estabelecer que essa cenografia de onde vem a fala é precisamente a cenografia necessária para enunciar como convém (MAINGUENEAU, 2006b, p. 253).

A cenografia pode se sustentar a partir de diversas características, mas uma, em específico, parece ter uma relação bastante possível com a questão que viemos nos colocando até aqui: a percepção do estereótipo pela teoria da AD. Trata-se do conceito de *cena validada*. Isto quer dizer que uma cenografia de um texto pode convocar cenas já compartilhadas por uma comunidade, ou, nas palavras de Maingueneau, já instaladas “no universo de saber e valores do público” (Ibid., p. 256).

O exemplo usado pelo autor é um fragmento de “Ensaio”, no qual Montaigne recorre ao “Íon” de Platão. A partir dessa cena validada da Grécia dos humanistas, o leitor vê-se compelido a interpretar a passagem como o retorno a esse saber clássico dos gregos, instaurando uma ligação entre o texto e esse passado, fato que termina por legitimar a enunciação.

No nosso ponto de vista, em alguns casos, uma cenografia determinada pode convocar estereótipos como cenas validadas. Eles funcionariam como essas, que se estabelecem como legitimadoras da cenografia, podendo, também, ser um “produto da obra que pretende enunciar” (Ibid., p. 257)⁵².

Na sua apresentação do conceito de cena de enunciação de Maingueneau, Possenti cita alguns exemplos para ilustrar a cena validada:

⁵² Maingueneau justifica esse ponto com a seguinte passagem: “Montaigne pretende imitar uma cenografia platônica, mas esta é igualmente um produto dos *Ensaio*s, que a dispõem de modo a poder harmonizá-la com sua própria enunciação” (Ibid., p. 257).

Uma campanha eleitoral pode começar exibindo um grande número de assessores, reunidos em um espaço de trabalho, de gravata e de mangas arregaçadas, paletós nas cadeiras (seria assim que os acadêmicos trabalhariam). Uma propaganda de sabão pode invocar um laboratório que faz experimentos científicos para verificar qual sabão lava mais branco, ou pode fundar-se no depoimento de uma dona de casa que lava quotidianamente a roupa de seu marido... (POSSENTI, 2008, p. 206).

Basicamente as cenas validadas exemplificadas pelo autor, com exceção da que invocaria um laboratório, são exemplos de estereótipos que penetram a enunciação como cenas validadas. O que, provavelmente, impõe-nos uma restrição: é bem provável que os estereótipos se materializem como cenas validadas, no entanto, não é necessário que uma cena validada seja sempre correlata de um estereótipo.

Ao analisar estereótipos de gênero na publicidade, Fonseca-Silva e Mussalim observam⁵³ que os estereótipos, como esquemas compartilhados e preexistentes, apresentam-se “como elementos constitutivos do texto publicitário e lugares privilegiados de produção de sentido que possibilitam a inscrição do social e do histórico no texto” (FONSECA-SILVA; MUSSALIM, 2011, p. 147).

As autoras acrescentam que o estereótipo é, também, uma construção de leitura, na medida em que emerge somente quando recuperado pelo leitor nas marcas lacunares e espalhadas deixadas no discurso, “para reconstruí-los em função de um modelo cultural preexistente” (Ibid., p. 148). Inscrevem, portanto, essa categoria numa abordagem discursiva, deixando-a muito próxima dessa nossa hipótese de relacioná-la à cena validada, já que o modo de funcionamento que as autoras sugerem não deixa de ser o modo de funcionamento da cena validada. A relação talvez seja necessária para que haja uma certa afinação teórica, já que o apanhado que fazem desse funcionamento parte da cenografia de certos informes publicitários.

A aproximação dos conceitos de estereótipo e de cena validada possibilita que possamos compreender melhor como se dá o funcionamento do próprio estereótipo. As autoras propõem que não basta a veiculação de um estereótipo, mas seria preciso haver um

⁵³ A partir da seguinte definição de estereótipo: “tal como compreendida por Amossy (1991) e Amossy e Herschberg-Pierrot (1997) (...) os estereótipos são representações coletivas cristalizadas ou esquemas culturais preexistentes e compartilhados no mundo social” (FONSECA-SILVA; MUSSALIM, 2011, p. 147).

processo de retomada pelo leitor dessa categoria, de uma interação com o texto, o que faria do leitor o coenunciador do texto. Essa abordagem pode ser mais bem explorada quando se leva em consideração a cena validada, que não só é uma mobilização de um quadro, de uma cena já instalada num certo universo de saber, mas é também, uma certa cena mobilizada para e por uma certa cenografia. Tal ou tal cenografia podem selecionar (e/ou se constituir) uma tal cena validada, mas não outra em seu lugar. Isso quer dizer que o estereótipo, nessa abordagem enunciativa/discursiva, é reivindicado como parte de um processo de construção da cena de enunciação.

Inserir o estereótipo no quadro teórico da AD não é, pois, simplesmente um capricho, mas uma necessidade, a de extrair a sensação que dele emana de não historicidade, de verdade instituída, ou como bem apontam Fonseca-Silva e Mussalim, que ele esteja inserido como um dos elementos de inscrição do histórico e do social no texto.

Mas há uma questão da qual não tratamos com uma ênfase explícita até aqui, e que, de alguma forma, deveria estar contida em qualquer discussão sobre o estereótipo, que é a questão da memória. O que seria um estereótipo ou qualquer outra categoria de ordem rígida, cristalizada, se sobre ela não operasse algum procedimento de memória? A memória tem, pois, um papel fundamental para que se possa compreender tanto os processos de construção de sentidos, como o próprio modo como se organizam os discursos.

2.1.4 – ESTEREÓTIPOS E MEMÓRIA

Moirand (2008) compreende que a memória na AD é uma questão tratada “no vazio”, já que, para ela, quando Pêcheux desenvolve a teoria dos dois esquecimentos⁵⁴, liga-a muito mais à psicanálise que à memória: “ao inconsciente para o esquecimento nº 1

⁵⁴ Trata-se da teoria que propõe que a possibilidade do dizer passa necessariamente por dois esquecimentos: o de nº 1, no qual o sujeito “esquece” (reprime) que o sentido é construído fora dele, num processo que lhe é exterior, e o de nº 2, que designa a zona em que o sujeito se coloca e seleciona enunciados, estabelecendo fronteiras entre o dito e o não-dito (ver PÊCHEUX, 1975, p. 161).

(por definição, inacessível ao sujeito), ao pré-consciente para o esquecimento nº 2, que remete aos mecanismos enunciativos marcados na materialidade discursiva” (Ibid., p. 13)⁵⁵.

Acrescenta ainda que, embora a teoria dos esquecimentos não tenha tratado da memória (ou a tenha tratado “no vazio”), e tenha sido mesmo criticada e abandonada, abriu a via para que a questão fosse abordada pela AD.

É com Courtine que a memória passa a ter um tratamento mais específico na teoria da AD. Em seu trabalho sobre o discurso político (discurso comunista dirigido aos cristãos), o autor compreende a noção de memória como algo que “diz respeito à *existência histórica do enunciado* no interior das práticas discursivas regradas pelos aparelhos ideológicos” (COURTINE, 1981, p. 106). Dizendo isso, rechaça a possibilidade de uma associação com a memória psicológica.

A noção de memória, como uma função interdiscursiva, “permite ao sujeito, portanto, o retorno e o reagrupamento de enunciados assim como o seu esquecimento ou apagamento” (COURTINE, 2006, p. 79). Segundo Moirand, a inserção do conceito de memória por Courtine é uma espécie de reformulação do conceito de interdiscurso de Pêcheux e permite, “assim, dar conta do fato que toda produção de linguagem faz circular formulações anteriores, do já dito, do já enunciado...”⁵⁶ (MOIRAND, 2008, p. 14).

De fato, a introdução do conceito permite uma melhor visualização do processo de encadeamento dos enunciados relacionáveis a um já-dito. Courtine aponta que uma sequência discursiva de referência (um ponto de referência, cuja importância está ligada à própria organização do corpus pelo analista) está em relação com outras sequências discursivas de domínios de objetos distintos. Um desses domínios é o domínio da memória, que é

⁵⁵ Tradução nossa. Trecho original: “à l’insconscient pour l’oubli nº 1 (par définition inaccessible au sujet), au préconscient pour l’oubli nº 2, qui renvoie aux mécanismes énonciatifs repérables dans la matérialité discursive”.

⁵⁶ Tradução nossa. Trecho original: “ainsi de rendre compte du fait que toute production langagière fait circuler des formulations antérieures, du déjà-dit, du déjà-énoncé...”.

Constituído por um conjunto de sequências discursivas que pré-existem à sdr [sequência discursiva de referência], no sentido em que algumas formulações determináveis na sequencialização intradiscursiva que a sdr realiza (que nomearemos “formulações de referência”) entram com formulações que aparecem nas sequências discursivas do domínio de memória (COURTINE, 1981, p. 111).

Nesse mesmo sentido de uma memória discursiva, Maingueneau define uma memória interna e uma memória externa, isto é, o discurso estaria no entremeio dessas duas memórias. Um discurso se estabelece, pois, em relação a uma memória externa que o legitima num processo de “herança” tanto de ancestralidade como de contrariedade – temos aqui uma memória externa. Por outro lado, esse mesmo discurso vai constituindo uma memória interna “que vai se enriquecendo e aumentando sua autoridade gradativamente, à medida que o tempo passa, que os textos se acumulam, que os homens desaparecem, tornam-se heróis, ou eventualmente mártires da causa” (MAINGUENEAU, 1984, p. 121).

Uma memória pode ser interdiscursiva (cf. MOIRAND, 1999), também, pensada para além de uma mobilização dos já-ditos e dos interditos de um discurso. Sem desconsiderar esse viés, alguns estudiosos da AD têm se preocupado com a articulação entre discurso e cognição e lançam mão de hipóteses sobre a memória que, além de passar pela questão de uma memória “arquivista”⁵⁷, passam também pela questão da cognição.

Uma dessas reformulações do conceito, na memória interdiscursiva de Moirand, é a memória das palavras que “parece inscrita em certos sons, certos semas, certas formulações e, em particular, nas próprias palavras, estejam ou não acompanhadas de designações qualificantes”⁵⁸ (MOIRAND, 2006, p. 48).

A autora, então, desenvolve, por exemplo, a noção de *palavra-acontecimento*, que tece “ligações memoriais entre os acontecimentos anteriores e o acontecimento

⁵⁷ O conjunto de enunciados de uma época dada, não exatamente vistos como uma coleção de enunciados, “mas um conjunto de regiões heterogêneas de enunciados produzidos em práticas discursivas irreduzíveis” (“mais un ensemble de régions hétérogènes d'énoncés produits dans des pratiques discursives irréductibles”) (MARANDIN, 1979, p. 48).

⁵⁸ Tradução nossa. Trecho original: “semble inscrite dans certains sons, certains sèmes, certaines formulations et, en particulier, dans les mots eux-mêmes, qu'ils soient ou non accompagnés de désignations qualifiantes”.

presente”⁵⁹. Um de seus exemplos é a expressão “vaca louca” (*vache foule*), que designa, como todos sabem, não a loucura de uma vaca, mas uma doença que ataca os bovinos. No caso, porém, do título apresentado pela autora, “Alerta à soja louca” (*Alerte au soja fou*) dois movimentos de lembrança são identificados, o vocábulo “*fou*” remete à vaca louca e o “*alerte*” a um seriado de TV norte americano (“Baywatch” – “SOS Malibu”, no Brasil, “Alerte à Malibu”, na França).

Essa revisitação do conceito de memória é fortemente influenciada por uma articulação da AD com o dialogismo do círculo de Bakhtin, já que a autora considera que “o quadro dialógico é, então, para mim, o único que coloca a enunciação no centro do discurso e nas suas relações com outros discursos e com discursos anteriores”⁶⁰ (Ibid., p. 41). Nesse sentido, pretende considerar essa articulação, na medida em que se é conduzido a pensar o enunciado não somente coconstruído por interlocutores, mas tomado na sua história interlocutiva. O enunciado seria o produto da situação social na qual ele surge.

No caso da palavra-acontecimento, o seu funcionamento poderia, por exemplo, segundo a autora, aproximar-se das “harmônicas (*harmoniques*) dialógicas” – *tonalidades dialógicas*, na tradução brasileira (cf. BAKHTIN, 1979, p. 298) – isto é, as matizes de composição que não precisam ser explicitamente uma expressão externa: “ela irá manifestar-se na tonalidade do sentido, na tonalidade da expressão, na tonalidade do estilo” (Ibid.).

Mas essa memória é também pensada numa relação com a cognição. Investigando o funcionamento da alusão na mídia, Moirand chega à conclusão que a memória interdiscursiva midiática se encontra na intersecção das ciências da linguagem, ciências sociais e cognitivas. Seria, dessa forma, uma faculdade psico-cognitiva, permitiria ao sujeito tanto rememorar quanto inscrever um enunciado em seu discurso (cf. MOIRAND, 2008, p. 28). Uma palavra-acontecimento é, pois, um desses índices, já que

⁵⁹ Tradução nossa. Trecho original: “liens mémoriels entre des événements antérieurs et l’événement présent”.

⁶⁰ Tradução nossa. Trecho original : “le cadre dialogique est donc pour moi le seul qui place l’énonciation au coeur du discours et dans ses relations aux autres discours et aux discours antérieurs”.

O comentário midiático repousa sobre índices desencadeadores de lembranças, lembranças de dizeres, de saberes, de acontecimentos e de representações tais como elas são reconstruídas na memória dos que o produziram e daqueles que a ele são expostos. E como ele se dirige a uma pluralidade de destinatários e inscreve, nele próprio, várias “espessuras dialógicas” vindas de uma pluralidade de discursos outros, pressupõe uma forma de memória coletiva ao mesmo tempo em que contribui para construí-la⁶¹ (Ibid., p. 27).

As palavras-acontecimento é que conduziriam à discussão de uma ancoragem cognitiva da memória, pois elas podem colocar em relação os traços semânticos das palavras e as imagens dos acontecimentos que se constroem na memória, sem ou com relação com os discursos que lhe são vinculados: assim, “se a memória permite contextualizar informações extraídas da memória semântica e registrar a lembrança precisa de um episódio passado”⁶² (Ibid., p. 30), pode-se afirmar que há espaço para uma memória episódica, que estaria ligada, segundo Moirand, de certa forma, às emoções.

É assim que as palavras-acontecimento podem funcionar como “denominações compartilhadas” que se voltam para um conjunto complexo de fatos, discursos e visualizações. Nesse sentido, a memória episódica e a semântica, ao lado do discurso, estabelecem uma intervenção na memória coletiva, que, obviamente, não é a mesma em todas as comunidades linguísticas.

Tampouco se trata de uma simples individualização da memória, a ligação com o conceito de memória coletiva, explorada a partir das contribuições de Halbwachs (ver Ibid., p. 31), instaura pontualmente um domínio de memória que está no indivíduo, mas que não depende só dele, mas de toda uma coletividade, de uma comunidade linguístico/discursiva.

⁶¹ Tradução nossa. Trecho original: “le commentaire médiatique repose-t-il sur des indices déclencheurs de souvenirs, souvenirs de dires, de savoirs, d’événements et de représentations tels qu’ils sont reconstruits dans la mémoire de ceux qui le produisent et de ceux qui y sont exposés. Et comme il s’adresse à une pluralité de destinataires et qu’il inscrit en lui-même plusieurs “épaisseurs dialogiques” venues d’une pluralité de discours autres, il présuppose une forme de mémoire collective en même temps qu’il contribue à la construire”.

⁶² Tradução nossa. Trecho original: “si la mémoire permet de contextualiser des informations issues de la mémoire sémantique et d’enregistrer le souvenir précis d’un épisode passé”.

Seguindo essa linha de raciocínio, a autora propõe que uma memória coletiva construída pela mídia é interdiscursiva, mas não somente, já que intervêm nela as memórias episódicas e semânticas dos indivíduos. Essa construção de uma memória coletiva recebe, ainda, o auxílio do fio do discurso a partir das relações que ele permite ocorrerem nele próprio entre as alusões por ele disseminadas.

Interviria, assim, na relação da memória com o discurso uma série de domínios de memória. Uma memória interdiscursiva, que repete e retoma as palavras do outro não pode funcionar se nela também não atuarem tanto uma memória coletiva quanto a memória cognitiva (o trabalho mesmo do cérebro sobre a memória coletiva, por exemplo).

Nessa mesma linha de raciocínio, na tentativa de estabelecer uma teoria da memória que leve em consideração também a cognição, Paveau desenvolve o conceito de *pré-discursos* que

Podem ser vistos como operadores na negociação do compartilhamento, da transmissão e da circulação do sentido nos grupos sociais: eu os defino como um conjunto de quadros pré-discursivos coletivos que têm um papel instrucional na produção e interpretação do sentido em discurso. São quadros de saber, de crença e de prática que não estão disponíveis apenas no espírito dos indivíduos e na cultura dos grupos (é sua natureza representacional), mas estão distribuídos, no sentido cognitivo desse termo, nos ambientes materiais da produção discursiva (sua natureza prática e mesmo técnica...) (PAVEAU, 2007b, p. 318).

Não são, porém, alerta a autora,

Segmentos discursivos identificáveis (discursos que teriam sido produzidos antes, como os que decorreriam, por exemplo, do discurso relatado), mas quadros prévios tácitos, assinalados nos discursos por um certo número de fenômenos de linguagem. Eu chamo *tácitos*, os elementos que não são suscetíveis de receber uma explicitação (o que os distingue dos quadros implícitos), mas que têm um forte poder instrucional⁶³. (PAVEAU, 2007a, *on line*).

⁶³ Tradução nossa. Trecho original : «des segments discursifs identifiables (des discours qui auraient été produits avant, ce qui les tireraient par exemple vers le discours rapporté) mais des cadres préalables tacites, signalés dans les discours par un certain nombre de phénomènes langagiers. J'appelle *tacites* des éléments qui ne sont pas susceptibles de recevoir une explicitation (ce qui les distingue des cadres implicites), mais qui ont un fort pouvoir instructionnel »

Esses pré-discursos seriam possíveis de analisar por conta de seis características fundamentais: a sua coletividade; sua imaterialidade; transmissibilidade; experimentalidade; intersubjetividade e discursividade. É o modo da autora de por em prática a tomada de uma certa cognição no estudo da memória em *Análise do Discurso*, que, segundo ela, é estudo quase ausente nos trabalhos de AD, ainda mais se pensado na articulação com a cognição (ver PAVEAU, 2013, p. 113).

A coletividade seria uma dessas características porque os pré-discursos são compartilhados por uma coletividade e “apropriados individualmente” (Ibid., p. 118). Já a imaterialidade é a ideia de que o pré-discurso não é traduzível nem formulável no discurso, mas possível de ser retomado pelos traços que podemos encontrar no próprio discurso. No caso da transmissibilidade, trata-se da tentativa de recobrir a noção de coletividade nos seus eixos de transmissão. Assim, para a autora, há dois eixos de transmissão específicos: o sincrônico e o diacrônico:

O eixo horizontal sincrônico é aquele da comunicabilidade enciclopédica, isto é, o da construção, difusão e circulação dos quadros de saber e de crença pré-discursivos, na comunidade dos locutores e na sociedade em geral (...). O eixo vertical diacrônico diz respeito à transmissão no tempo: é coletivo, o que recebemos de discursos anteriores e que exploramos em torno de nós, antes de transmiti-los (Ibid., p.135).

Os quadros pré-discursivos coletivos seriam, também, organizadores de experimentalidade, na medida em que constroem (ou pré-constroem) a experiência do indivíduo com relação ao mundo. Note-se que se trata de uma dimensão cognitiva, de memória conceitual que cada indivíduo incorporou, mas não se trata apenas disso, já que “essa memória conceitual não é, como já expliquei, reduzida a puros conceitos mentais encapsulados nos módulos, porque ela é também ideológica, social, cultural” (Ibid., p. 136).

A intersubjetividade é tomada na sua relação com a questão da verdade. Segundo Paveau, os quadros pré-discursivos mobilizam conteúdos cuja verdade é aproximativa e relativa. Isto quer dizer que os saberes e crenças dos pré-discursos devem ser pensados como adaptáveis e relativos: a verdade é vista como dependente dos critérios

da situação. Assim, os quadros pré-discursivos coletivos são aproximativos e relativos, na medida em que servem para que o homem em sociedade possa adotar comportamentos adequados em cada situação específica.

No que tange à discursividade, essa última característica dos pré-discursos estaria, para a autora, ligada a certas características da noção de pré-construído. Os quadros pré-discursivos coletivos são analisáveis tanto no discurso como na língua. Como o pré-construído, o pré-discurso se mostra por sinais observáveis, assinala-se como tal. Porém, ele não se inscreve na materialidade linguística.

Diferenciando, porém, pré-construído e pré-discursos, Paveau alerta que, para ela, sua noção de pré-discursos não está necessariamente, ou primordialmente, ligada à questão da ideologia:

Evoco dados mais precisos que as “evidências universais” (saberes e crenças extraídos da experiência), insisto na dimensão perceptiva (referência à fenomenologia) e cognitiva (experimentalidade e cognição distribuída) ausentes da semântica discursiva (Ibid., p. 140).

Assim, Paveau observa que sua definição de pré-discursos se aproxima da definição clássica de interdiscurso de Pêcheux, delimitado por fronteiras não ditas, mas sabidas. Mas os pré-discursos dizem respeito a um domínio mais social e cultural que ideológico e político, e, no mais, “aplicam-se a todos os tipos de discurso, dos mais ordinários e menos controlados (conversações desconexas entre adolescentes) aos mais elaborados e controlados (discurso de recepção na Academia Francesa)” (Ibid., p. 133).

O estereótipo seria, pois, um caso a se pensar quando se trata de sua ligação com a memória e o modo como ele é apreendido, compreendido e ressignificado nos discursos por locutores e alocutários. De fato, não parece que esteja desligado de um movimento de um domínio de memória, conforme pensado por Courtine.

Nesse sentido, o estereótipo é algo que contribui para a circulação e difusão dos discursos, já que poderia ser um ponto de referência para as formulações de um discurso específico. Pensado como um referente para um discurso, pode funcionar mesmo como um vetor de um conjunto de já-ditos e interditos de um discurso. Pensando exclusivamente no

discurso humorístico, é difícil não pensar, em alguns casos, no estereótipo como essa espécie de ponto de referência para um discurso. É o caso das piadas cujas personagens principais são as loiras, por exemplo.

Nesse ponto específico do humor, parece impossível não articular uma memória arquivista como uma memória cognitiva. Ao lado do sucesso da recepção de um texto – nesse caso específico, uma leitura, uma interpretação de uma piada, uma charge, uma tira cômica, deve fazer rir – não nos é permitido não rememorar um quadro discursivo em que um estereótipo X esteja inserido.

Assim, o estereótipo parece aproximar-se em maior escala dos quadros pré-discursivos propostos por Paveau e em menor escala das palavras-acontecimento de Moirand. Isso porque os estereótipos estão numa relação com a memória, para nós, que é o da imagem prévia, pré-discursiva, que se materializa ou não pelo uso da língua.

Tratar-se-ia, dessa forma, de um duplo pertencimento, ou de uma impossível separação em domínios de memórias distintos. Acreditamos que se trata de uma necessária articulação entre memórias que, articuladas, funcionam encadeando enunciados, inscrevendo enunciadores e estabelecendo discursividades, bem como solicitam a presença de uma memória capaz de interpretar os enunciados como bem formados (uma competência (inter)discursiva) e de um sujeito-leitor interpelado a figurar na posição de interpretante, e, mais do que isso, de interpretante capaz.

2.1.5 – EM BUSCA DE COERÊNCIA

Voltemos, pois, a falar de uma questão de definição. Vimos que o estereótipo é uma categoria de amplo uso, mas que sua mobilização como uma categoria discursiva é pouco teorizada. Tentamos, dessa forma, estabelecer alguns critérios quanto ao uso do estereótipo no quadro teórico da AD, principalmente apontando compatibilidades ou inconsistências com alguns conceitos já consagrados da teoria.

Dessa forma, resta-nos estabelecer o modo como trataremos e abordaremos o estereótipo neste trabalho específico. Aproximando-se um pouco de Lippmann (1922), concordamos que o estereótipo é uma espécie de mediador do indivíduo com o real. Sendo

uma imagem coletiva cristalizada, atua como uma espécie de parâmetro social já definido a respeito de grupos e categorias de indivíduos, etnias e grupos sociais, etc.

Tratar-se-ia, pois, de uma representação pré-estabelecida socialmente, que pode ou não se materializar linguisticamente, mas que necessariamente implica um trabalho da memória dos sujeitos e dos discursos envolvidos na enunciação. Funcionaria como um vetor de uma discursividade. E isso pode ocorrer mesmo sem a sua mobilização explícita numa dada semiose.

É o que ocorre com estereótipos presentes no humor. Mencionamos já o caso das loiras. Em piadas cuja imagem preponderante desse “grupo” é a burrice, não é necessário que se materialize alguma definição da “categoria” loira para que o estereótipo seja rememorado e ponha a funcionar o texto enquanto um gênero humorístico, isto é, não é necessário mostrar ao leitor/ouvinte a burrice, basta que algum traço do texto evidencie algum comportamento que se pareça com burrice, e o estereótipo estará já assim mobilizado, estará sempre já-lá. O exemplo abaixo deixa isso mais claro:

A loira entra correndo em casa e grita:

— *Papai, papai, eu vi dois ladrões roubando nosso carro!*

— *Você é capaz de reconhecê-los? - pergunta o pai.*

— *Não! - ela responde - Mas eu anotei a placa!*

Não é possível afirmar que o estereótipo da burrice não esteja presente nesse texto, porém ele não é efetivamente caracterizado por uma marca textual, uma palavra que defina a loira como burra. Trata-se de um caso em que o gatilho⁶⁴ da piada é responsável pela mobilização do estereótipo na memória do leitor/ouvinte. A sentença “mas eu anotei a placa” deve ser interpretada como um índice da burrice da loira, afinal quem anotaria a placa do próprio carro quando este é roubado?

Assim, o enfoque recai, indubitavelmente, sobre “mas”, que aqui, nos termos de Ducrot (1980), pode ser encarado como um operador de contra argumentação e não de refutação. Para o autor, uma proposição Q teria uma direção argumentativa oposta a P em

⁶⁴ Sobre a noção de gatilho, ver o capítulo III.

relação a uma conclusão R, quando ligadas pelo operador “mas”. Neste caso, P (“não [sou capaz de reconhecer os ladrões]”) e Q (“eu anotei a placa”) não se opõem argumentativamente, pois não levariam a um desfecho de recuperação do carro roubado ou de identificação dos ladrões. O conteúdo de Q anularia, dessa maneira, a contra argumentação o que levaria o leitor a identificar essa mesma e contraditória direção argumentativa. Mas ele deve, também, quando é “arreatado” pela memória do estereótipo, reconhecer que para a personagem principal da narrativa essa direção argumentativa é, de fato, oposta.

Para Pêcheux (2011), porém, tratar-se-ia de uma questão de localização de ligações transversas do interdiscurso. Mais especificamente entre “não [reconhecer os ladrões]” e “anotei a placa”. Num domínio específico de um roubo de carro, certos conhecimentos são ativados, um deles, por exemplo, diz respeito à possibilidade de se anotar a placa de um veículo que está sendo roubado, como uma medida possível para a localização do veículo. Mas isso quando o carro é desconhecido, quando aquele que presencia a cena do roubo não é dono do carro. A incompatibilidade dessa ligação (anotar a placa quando o carro é de sua propriedade) é que causa um efeito de humor.

Assim, com essa incompatibilidade, apoiada no uso do “mas”, mobiliza-se todo um movimento de memória discursiva que impõe não só o estereótipo, mas toda uma semântica de um discurso. Aceitando a hipótese de Possenti (2010), citada anteriormente, não se trata de um discurso sobre loiras, mas sobre mulheres e homens, ou da impossível aceitação, por um discurso machista, das liberdades femininas alcançadas até então.

Acrescentemos à noção de estereótipo como imagem rígida e compartilhada socialmente a necessária ressalva de Allport (1977) de que essa noção não se confunde com a de categoria, mas se trata de uma ideia fixa sobre a categoria.

Além disso, neste trabalho mobilizaremos a noção de estereótipo muito mais aproximada da noção de *cena validada* do que propriamente da noção de *pré-construído*. Especialmente pelo fato, que explicitamos antes, da não correspondência imediata do estereótipo com o pré-construído no que tange à ligação deste com um discurso (ou uma FD) específico, mas também pelo fato deste último estar muito associado à própria materialidade linguística enquanto que o estereótipo não necessariamente esteja.

A associação com a cena validada viria cumprir uma função de inserção do estereótipo num quadro de estudo enunciativo e juntamente com a ideia de que o estereótipo é uma categoria que se encontra no entremeio das memórias, ou seja, é tanto uma categoria da memória cognitiva quanto da memória arquivista, pode contribuir para uma análise mais integrada – para além da simples citação: “trata-se de um estereótipo” – e mais criteriosa dessa categoria no quadro da AD.

III – A “INCOMPLETUDE”, O PRIMEIRO DOS ESTEREÓTIPOS

Pudemos observar, no primeiro capítulo, que ocorreu uma certa separação entre o “mundo” adulto e o infantil. Derivadas dessa separação, diversas imagens de crianças vão se constituindo, e moldando o que para nós é a criança. Parece haver, porém, uma imagem com a qual várias das outras imagens dialogam, seja num exercício de refutação ou de alinhamento. Trata-se da imagem da “incompletude”.

A criança é, pois, compreendida em oposição ao adulto. Nesse sentido, é “incompleta”, porque lhe faltam certas características que somente seriam encontradas no adulto. Isso pode se manifestar de diversas formas, como na falta de traquejo com regras de etiqueta (não cumprimentar as pessoas, comer com as mãos...), nas regras pragmáticas da linguagem (não saber que não deve dizer certas coisas em determinados lugares e para determinadas pessoas...) e ainda no próprio domínio das funções corporais.

Avançando para o estudo das tiras cômicas com personagens infantis, observaremos que esse traço estará constantemente presente. Uma das formas materiais desse traço estereotipado da criança é a ingenuidade, forma que mobiliza, em várias tiras, diversos efeitos de humor.

1 – PERSONAGENS INFANTIS: ENTRE O INGÊNUO E O ORDINÁRIO

O título desta seção opõe duas categorias que parecem não necessariamente conter traços opostos. No entanto, a observação das tiras cômicas com personagens infantis revela que a ingenuidade, um dos traços estereotípicos marcantes das crianças, impõe certas restrições a sua imagem que as afastaria de um estado ordinário das coisas, por isso a oposição.

Essa situação pode ser percebida, muitas vezes, quando o material linguístico das tiras é o principal fator da produção do riso. A atribuição de um sentido discrepante a uma palavra, uma leitura literal de outra, a aplicação equivocada de complementos verbais etc. podem ser algumas das formas manifestas dessa discrepância com o uso ordinário da língua. Vejamos um exemplo:



Figura 6: Cascão - estados da água

Fonte: Sousa, 2008a, p. 87.

Nesta tira, Cascão exibe toda a sua resistência à água. Sabemos que o personagem é famoso por não tomar banho e fugir constantemente das ameaças que a água pode trazer para sua “segurança”. Essa é a principal característica do personagem de Maurício de Sousa e é explorada até hoje nas HQ em que Cascão é o protagonista.

Mas é a percepção de um sentido específico da palavra “estado” que faz com que haja um efeito de humor. Cascão a interpreta apenas como “território”, mas sua última fala sugere um sentido diferente, o de “condição física”. A interpretação equivocada de Cascão que dispara o humor da tira. Além disso, a própria condição de Cascão, a de ser um representante do estereótipo da falta de higiene (que veremos no capítulo VI como um traço específico de meninos), alia-se à interpretação equivocada e permite que haja humor.

A atribuição de um único sentido à palavra “estado” pode ser interpretada ao menos de duas maneiras: ou Cascão é irônico e, dessa forma, sabe da existência de outros sentidos para a palavra, entre eles o de “condição física”, ou Cascão é “ingênuo” e não consegue captar um outro sentido para a palavra.

No nosso ponto de vista, apenas uma das interpretações é válida, pois, além de haver uma coerência maior com os objetivos típicos de uma tira (essencialmente o seu compromisso com a produção de humor) e com as imagens típicas de criança que nossa sociedade conserva, a segunda interpretação relaciona-se muito mais coerentemente com a parte imagética da tira. Observando as ilustrações, pode-se constatar que, no caso dessa tira,

o personagem não parece demonstrar nenhum tipo de ironia: seu semblante é aquele de quem constata uma verdade.

É nesse sentido que opomos “ingênuo” e “ordinário”. A figura da criança interpretada como ingênua promove, certas vezes, uma ruptura com a ordem das coisas (no caso da tira, a ordem dos sentidos) e assim impõe uma restrição com relação ao modo de compreender a infância, pelo menos no humor.

Para além dessa oposição, a ingenuidade parece ser um bom ponto de partida para pensarmos a imagem da criança como ser “incompleto”. Em certa medida, a criança é o que o adulto deixou de ser. A ingenuidade é um desses traços que a idade adulta não permite que existam (e se existirem, são motivo de zombaria...). Por outro lado, é um dos traços estereotípicos mais proeminentes da criança. Isso não deixa de ser constatado nas tiras.

Antes de dar prosseguimento, porém, à análise de tiras cômicas em que podemos observar a estereotipia da criança estabelecida no diálogo entre esses dois polos (o ingênuo e o ordinário), convêm fazer alguns ajustes ao modo como exploraremos certos conceitos ligados ao próprio humor e, também, ao gênero tira cômica.

2 – SOBRE GATILHOS, PIADAS E TIRAS

Ao analisar tiras cômicas, aceitaremos, em princípio, uma aproximação delas com outro gênero do humor, a piada, principalmente no que diz respeito às técnicas de construção textual que obrigam o leitor a lê-las de forma parecida com as piadas. A ideia de aproximação desses dois gêneros foi desenvolvida por Ramos (2009a, p. 24; 2011, p. 136), que a justifica citando uma série de características comuns aos dois gêneros, como ser “um texto narrativo tendencialmente curto” ou a sua vinculação com o “campo discursivo do humor” (RAMOS, 2011, p. 207).

A tira cômica seria um dos gêneros do humor que, juntamente com a charge, constituem, atualmente, duas das principais zonas de aproximação entre os quadrinhos e o humor. De fato essa aproximação não é nova. Na verdade, segundo Ramos (2009b), o surgimento das histórias em quadrinhos está relacionado com o humor: “desde o início do

século XIX, aumentam os exemplos de desenhos cômicos nos jornais de diferentes países da Europa e das Américas” (RAMOS, 2009b, p. 187). Isso vai se intensificando no decorrer dos anos. O autor cita vários exemplos de materiais que, desde o século XIX até o XX se dedicaram a mesclar visual e verbal como forma de humor, tais como a revista infantil “Tico-Tico” que circulou desde 1905 até 1960.

Mas essa aproximação não ocorre em toda a gama de textos que se pode nomear de quadrinhos. Há vários outros gêneros, como os quadrinhos de aventura que não têm nenhuma relação com o humor. Enfocando essa multiplicidade de materiais que estão sob o grande rótulo dos quadrinhos, Ramos (2007), intensificando o debate acerca dos gêneros do discurso, explora o conceito de “hipergênero” formulado por Maingueneau (2006b; 2010).

A noção de “gênero do discurso” é bastante explorada nas ciências da linguagem. Seu vasto uso, porém, cria uma série de definições que se alinham com as correntes científicas dos pesquisadores. No vocábulo “gênero de discurso” do “Dicionário de Análise do Discurso”, Patrick Charaudeau alerta que se pode encontrar tanto o seu uso na Antiguidade, que codificou certos tipos de gêneros de acordo com a atividade discursiva, como na tradição literária, cujo uso está ligado à possibilidade de reunir textos sob um rótulo, a partir de critérios como a estrutura dos textos, seu conteúdo, o modo como representam a realidade etc. No verbete também se encontra um apanhado de seu uso nas ciências da linguagem, abarcando quatro grandes pontos de vista: o funcional, o enunciativo, o textual e o comunicacional. (Cf. CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004, p. 249).

Para Maingueneau (2006b), o alçamento da noção de gênero à condição de conceito central na AD ocorre “porque esta não apreende os lugares independentemente das palavras que eles autorizam (contra a redução sociológica), nem as palavras independentemente dos lugares de que são parte integrante (contra a redução linguística)” (MAINGUENEAU, 2006b, p. 233).

A noção de gênero não pode, portanto, ser reduzida a um conjunto de características formais dos textos, posto que ela implica não somente uma forma, mas uma

forma numa determinada conjuntura, num campo específico, no qual se atribuem papéis a enunciadores e identificam-se atividades desses enunciadores.

Nesse sentido, no Círculo de Bakhtin, por exemplo, a noção de gênero⁶⁵ é concebida numa “estreita correlação entre os tipos de enunciados (gêneros) e suas funções na interação sócio verbal; entre os tipos e o que fazemos com eles no interior de uma determinada atividade social” (FARACO, 2006, p. 111).

Maingueneau ainda observa que “a obra não se limita a representar um real exterior a ela, mas define igualmente um quadro de atividade que é parte integrante do universo de sentido que ela simultaneamente pressupõe e pretende impor” (MAINGUENEAU, 2006b, p 229). Por outro lado, o autor alerta que é necessário distinguir tipologias que são elaboradas pelos usuários daquelas elaboradas por cientistas. Enfocando as que são elaboradas por cientistas, o autor afirma que as diversas tipologias seguem alguns critérios. Assim, categorizam-se textos a partir de critérios linguísticos; funcionais; situacionais e discursivos. E as tipologias discursivas

Combinam caracterizações linguísticas, funcionais e situacionais. O que recebe o nome de “discurso de vulgarização”, por exemplo, é indissociável de certos funcionamentos linguísticos, mas corresponde também a uma função social, bem como a certos lugares de produção e circulação (Ibid., p. 234).

Avaliando que diversos modelos de análise dos gêneros do discurso foram estabelecendo certos critérios (finalidade, circunstâncias adequadas, um modo de inscrição na temporalidade etc.), o autor propõe uma distinção entre gêneros instituídos e conversacionais. Os do segundo tipo são, basicamente, gêneros que não possuem características (papéis, roteiros, temas...) muito estáveis e que, portanto, são pouco propensos a delimitações.

O autor sugere uma distinção entre quatro tipos de gêneros instituídos, que vão desde gêneros que admitem pouca variação àqueles cuja própria delimitação é problemática, que seriam, por excelência, os gêneros autorais. Estes últimos “não se

⁶⁵ Para um aprofundamento da noção de gênero no Círculo, ver Bakhtin, 1979, p. 261-306; Faraco, 2006, p.108-123 e Machado, 2006.

limitam a seguir um modelo esperado, mas desejam capturar seu público mediante a instauração de uma cena de enunciação original que confira sentido à sua própria atividade verbal” (Ibid., p. 242). Assim, o próprio autor, com frequência, autodenomina a sua obra influenciando no modo de sua interpretação. Vincula à obra um rótulo específico, que podem ser, segundo Maingueneau, de três tipos: os formais, os interpretativos e os que sugerem uma combinação das duas coisas.

É aqui que surge a noção de “hipergênero”. Os rótulos formais se associam a certas formas de organização textual e, nesse ponto, o hipergênero desempenha um papel relevante, pois é uma espécie de formatador de textos. Segundo Maingueneau, quando se fala em hipergênero,

trata-se de categorizações como “diálogo”, “carta”, “ensaio”, “diário” etc. que permitem “formatar” o texto. Não se trata, diferentemente do gênero do discurso, de um dispositivo de comunicação historicamente definido, mas um modo de organização com fracas coerções que encontramos nos mais diversos lugares e épocas e no âmbito do qual podem desenvolver-se as mais variadas encenações da fala. O diálogo, que no ocidente tem estruturado uma multiplicidade de textos ao longo de uns 2.500 anos, é um bom exemplo de hipergênero (Ibid., p. 244).

A delimitação do hipergênero está ligada à própria concepção do gênero do discurso. O fato é que este último é considerado um dispositivo sócio histórico de comunicação, que pode mudar, reinventar-se de acordo com as determinações e necessidades de um dado momento histórico e de uma dada sociedade. Nesse sentido, aceitando essa concepção de gênero do discurso, os rótulos da citação acima (“diário”, “carta”...) não podem ser gêneros do discurso porque, de alguma forma, sofrem menores restrições e sugerem que sob esses rótulos se organizam uma gama diversa de outros gêneros. Assim, “os hipergêneros não sofrem restrições sócio históricas: eles apenas “enquadram” uma larga faixa de textos e podem ser usados durante longos períodos em muitos países” (MAINGUENEAU, 2010, p. 131).

É a esse conceito que Ramos atrela a definição de história em quadrinhos. Para ele, este termo é um grande rótulo que une certas características e congrega uma série de outros gêneros: charges, tiras cômicas, tiras seriadas, cartum etc. (cf. RAMOS, 2007, p.

120, parte II). Tal conceituação parece interessante, já que o rótulo “quadrinhos” recobriria uma gama diversificada de textos que teriam algumas características em comum, mas que não são necessariamente de um mesmo gênero.

Quadrinhos de aventura, além da linguagem verbo-visual, e da organização em quadros, pouco têm em comum com a charge e a tira cômica, por exemplo. Seria estranho, portanto, classificar esses textos como um único gênero. A ideia de postular a existência de um hipergênero quadrinhos, parece-nos bastante produtiva e institui, de certa maneira, um modo específico de observar os gêneros que estão submetidos a esse grande rótulo.

Voltando às tiras cômicas, e à articulação proposta por Ramos entre tira e piada, convém observar que tanto um gênero quanto outro são dotados de características semelhantes. Piadas e tiras são narrativas curtas, são textos do campo humorístico, obrigam a consideração de um *script* sério e um jocoso, entre outros.

Embora haja muitas semelhanças, o que é, de fato, algo a ser considerado, já que, em se tratando de estratégias de leitura, esses dois gêneros se aproximam bastante, algumas questões relativas a eles suscitam debates diversos.

Um aspecto a ser considerado, ligado essencialmente ao papel dos participantes desses gêneros, é a questão da autoria. A tendência é que as piadas sejam anônimas e que as tiras sejam assinadas. Além do debate sobre a responsabilidade e da detenção de direitos, também se acrescenta a questão da intervenção da instância autoral na produção dos sentidos dos textos (um *ethos* autoral, um nome de autor...). Nesse sentido, quando o leitor se depara com autores numa página de jornal e mais recentemente nos blogs dedicados às tiras, sua leitura está orientada pela figura representada por um nome.

No caso da piada, isso somente ocorre quando há reivindicação de autoria: as piadas contadas por um humorista num show ou um livro de um humorista que reúna diversas piadas podem contribuir para que sobre tais textos incida também um *ethos* autoral. Quando piadas são “contadas” em situações cotidianas isso, em essência, se perde.

Assim, boa parte das questões relativas à autoria parece estar ligada ao suporte textual e ao meio de comunicação empregado na difusão dos textos. Essencialmente as tiras cômicas estão ligadas aos meios de comunicação escritos – uma difusão oral de uma tira exige um grande esforço de descrição dos traços empregados pelo desenhista, por exemplo.

As piadas transitam pelo oral e pelo escrito, mas tendencialmente estão mais ligadas a uma transmissão oral. Uma piada parece “ganhar” aspectos autorais somente quando passam para o domínio escrito ou quando são veiculadas em situações específicas de comunicação (mais formais, no sentido de possuírem uma forma pré-determinada): um programa televisivo; um show... A tira, por outro lado, estando ligada aos meios de comunicação escritos, estão mais propícias à incidência de uma instância autoral, embora, em alguns casos – como veremos no capítulo V – a instância autoral torne-se opaca, principalmente nos novos modelos de comunicação impostos pela Internet.

A periodicidade é outro desses aspectos que podem diferenciar piadas e tiras. A tira é um texto publicado numa periodicidade determinada (um dia, uma semana...). A piada, tradicionalmente, não (embora possa haver jornais que as publiquem...), pois não estão vinculadas especificamente a um veículo midiático (o jornal e o blog, por exemplo). Essas são questões que podem (e devem...) ser abordadas por analistas do discurso que queiram analisar esses gêneros.

Dessa forma, parece-nos, inicialmente proveitosa a aproximação entre tiras e piadas, principalmente tendo em vista que há alguns estudos dedicados ao estudo do humor e das piadas, o que contribui para a própria análise das tiras. Deve-se, porém, impor ressalvas específicas com relação aos dois gêneros, que, no nosso ponto de vista, são importantes fatores da circulação dos discursos e da inscrição dos textos e de seus enunciadores num campo discursivo. Além disso, a ideia da aproximação dos gêneros pode ser tratada, ainda, de um outro prisma: o que ocorreria é que a cenografia das tiras seria similar à cenografia das piadas (uma narrativa curta, poucos personagens, uma mesma técnica verbal de sobreposição de *scripts*...). Tratar-se-ia, assim, de uma questão de cenografias similares.

As tiras cômicas (ou tiras) são, portanto, um gênero humorístico, submetidas ao hipergênero quadrinhos. Textos narrativos curtos que pretendem um efeito de humor, elas mesclam linguagem verbal e visual que devem ser consideradas em conjunto, não havendo, necessariamente, predomínio de uma das duas linguagens. Quanto à forma, normalmente, compõe-se de um número pequeno de quadros (geralmente entre três e cinco...). Essa

limitação deve-se às características do próprio suporte onde se iniciou sua publicação: o jornal⁶⁶.

Algumas séries de tiras dispõem de mais espaço, constituindo-se em um texto narrativo um pouco maior. As tiras de Batu, publicadas no jornal argentino La Nación, por exemplo, são todas compostas por, basicamente, um único quadro grande ou um quadro grande subdividido em duas sequências horizontais de até quatro quadros cada uma⁶⁷. Há também as “tiras dominicais”. Algumas séries como Peanuts, Calvin e Hagar (para sair um pouco do universo das tiras com personagens infantis...) dispuseram de maior espaço nos domingos. Nesse dia, as narrativas se alongavam, os quadros se multiplicavam e as tiras se tornavam páginas.

No que tange ao caso dessas “tiras” maiores, não faremos nenhuma distinção com relação a uma nomenclatura genérica. Serão consideradas “tiras” cômicas, porque os aspectos funcionais e formais são basicamente os mesmos. Também podemos recorrer à aproximação entre piadas e tiras proposta por Ramos. Assim como as tiras, as piadas se dividem em piadas mais longas e mais curtas. A partir desse ponto de vista, manteremos a nomenclatura “tira cômica” quando se tratar de um uso genérico, no qual se abrangem tanto os textos menores, tradicionalmente chamados de tiras, como para os maiores.

No caso desses textos maiores, podemos citar o exemplo da edição portuguesa de “Sunday Pages”, coletânea da série Calvin e Haroldo que foi traduzida por “Páginas de Domingo” (ver WATTERSON, 2001). Julgamos que o nome “página” também seja uma interessante saída para a nomenclatura, pois, de fato, o formato desses textos maiores não é o de uma tira, além disso, mantém traços de sua publicação original, o jornal, na qual ocupam um espaço maior do que os dedicados às tiras. De qualquer forma, neste trabalho, estes textos serão chamadas de “tiras” ou “tiras cômicas”.

⁶⁶ O que não impede certas subversões. Alguns autores “brincam” com os quadros, dispendo-os em ordens diferentes, outros suprimem o requadro (para uma introdução à nomenclatura das técnicas dos quadrinhos, ver Eisner, 1999 e MacCloud, 1995).

⁶⁷ Outros autores também dispõem de espaços maiores, em outros veículos midiáticos. Isso altera sensivelmente o formato retangular mais largo que alto da tira. É o que ocorre, por exemplo, com as tiras de Maitena, nelas, a autora insere sua narrativa, normalmente, em seis quadros maiores. Ver Maitena, 2003 e 2004.

Feita essa pequena introdução à questão do gênero, resta-nos introduzir algumas noções relativas às técnicas dos textos humorísticos. Sabemos que esses textos possuem características próprias, ligadas ao seu funcionamento e às coerções impostas aos gêneros pelo campo (piadas, geralmente, são curtas e tratam de temas polêmicos; charges, geralmente, são compostas por um só quadro e se valem de algum fato político atual; tiras narram algum fato numa sequência temporal composta por poucos quadros e pretensamente podem ser tanto universalizantes quanto embreadas).

Um aspecto comum a alguns gêneros específicos do humor é o fato de que eles operam com base em *scripts* sobrepostos. Tal ideia foi formulada por Raskin, que explora o fato da sobreposição de *scripts* em piadas. O autor afirma que para que um texto seja uma piada, ele deve ser compatível, completamente ou em parte, com dois diferentes *scripts* e que os dois *scripts* com os quais o texto é compatível devem ser opostos (RASKIN, 1985, p. 99). Acrescenta que não se trata apenas disso, mas do fato de que ocorra com a sobreposição de *scripts* uma mudança de um modo *bona fide* de comunicação (no qual haveria um comprometimento com a informação da verdade) para um modo *non bona fide* (no qual haveria um comprometimento com a produção do humor) (Ibid., p. 102).

Uma outra e importante noção introduzida pelo autor é a de “gatilho”, que é o elemento que dispara a mudança de um *script* sério para um *script* jocoso, lançando uma sombra sobre o primeiro *script* e a parte do texto que o introduziu, impondo uma interpretação diferente da mais óbvia (Ibid., p. 114). Esse é um dos conceitos do qual faremos uso no percurso analítico dessa tese.

Basicamente nessa mesma linha de raciocínio, Skinner introduz a ideia de que o inesperado tem papel relevante na produção do riso. No seu apanhado geral da teoria clássica do riso, o autor avalia o pensamento de grandes autores sobre o assunto. Passando por Platão, Aristóteles, Castiglione e concentrando as atenções em Hobbes, Skinner dedica boa parte de seu texto a expor como a questão do riso escarnecedor fora estudada incessantemente por diversos pensadores clássicos.

No entanto, é um acréscimo à teoria clássica do riso que nos é interessante, já que parece complementar a ideia dos *scripts* de Raskin. Trata-se da ideia do inesperado desenvolvida pelos renascentistas:

Castiglione enfatiza que “certos acontecimentos inusitados” são particularmente capazes de “provocar o riso”, especialmente se surpreendemos nossos ouvintes falando “o contrário do que eles esperam”. Vives elabora ainda mais essa ideia, argumentando que nossa alegria “surge de uma sensação nova de prazer” e que “coisas imprevistas e inesperadas têm mais efeitos sobre nós e nos conduzem mais rapidamente ao riso do que tudo mais” (SKINNER, 2002, p. 32).

A ideia é facilmente associável à sobreposição de *scripts*. No momento em que o gatilho suspende um *script* é a mobilização de um novo *script* que faz rir, mas porque ele surpreende, porque é *non bona fide*.

Assim, voltando à articulação entre piada e tira, é o fato de que tanto uma quanto a outra desencadeiam “duas leituras, uma séria e outra não séria ou jocosa” (RAMOS, 2007, p. 66, parte III.) que nos interessa aqui. Dessa forma, ao ler uma tira e uma piada, passamos, de alguma forma, por um mesmo processo de leitura, funcionamos, por assim dizer, da mesma forma: somos apresentados a um *script* sério, em seguida somos levados a “sombrear” esse *script*, pela presença de um gatilho que dispara um segundo *script*, este jocoso. Na tira, o gatilho faz parte de seu último quadro, e é pela leitura desse quadro que somos levados à leitura não séria e podemos rir.

Passando ao caso específico das tiras cômicas com personagens infantis, parece essencial perguntar que elementos podem ser associados a um *script* jocoso e quais outros podem ser associados a um *script* sério quando se exploram imagens de crianças. Nesse sentido, convém compreender por que a criança pode provocar o riso. Trata-se de uma questão interessante que pode também estar na própria relação da criança com a língua no processo de aquisição de linguagem. Um dos espaços, portanto, em que a criança pode promover o riso, mesmo que de forma inconsciente.

3 – POR QUE RIMOS DA FALA DAS CRIANÇAS?

Uma das causas do efeito cômico na fala da criança é justamente o “erro”. Na medida em que a fala da criança divergir da fala do adulto, ocorrerá ou um estranhamento ou um efeito cômico naquele que é o seu interlocutor.

Figueira (2001) interessou-se por este tipo de dado, questionando-se sobre a consciência ou não, por parte da criança, da produção de uma sentença chistosa. Ou, nas palavras da autora: “quando a criança se dá conta ou se reconhece na posição daquele que, com sua fala, chega a fazer rir ou a brincar com seu parceiro?” (FIGUEIRA, 2001, p. 29). Em outras palavras, não se trata apenas de constatar ou não que a fala da criança faz rir, mas, também, de avaliar como essa “capacidade” cômica pode revelar ou não uma reflexividade linguística da criança.

Assim, a autora propõe uma dicotomia quando aborda a questão do “erro” que provoca riso: uma posição se daria em torno da ingenuidade, do não conhecimento por parte do falante daquilo que ele produz; já numa outra posição, o falante teria consciência de que produz algo engraçado.

O que fica claro, na maioria dos casos de crianças que falam e produzem algum efeito cômico, é que elas não estão numa mesma relação com a língua que um adulto que produz uma sentença jocosa. Embora sua fala possa ser semelhante a um texto jocoso, não é somente o texto que nos faria rir.

Freud, avaliando num de seus dados que o enunciado produzido por uma criança se assemelha muito a uma técnica comum nas piadas (similaridade fônica) e, respondendo a sua própria questão: “o que faz a diferença entre um chiste e alguma coisa ingênua?” (FREUD, 1905, p. 209), afirma que “trata-se meramente de que admitamos que o locutor pretendeu fazer um chiste ou de que suponhamos que ele – a criança – tenha tentado, de boa fé, sacar uma conclusão séria à base de sua impune ignorância” (Ibid.). Assim como Freud, Figueira alerta, então, que rimos também da ingenuidade da criança. Vejamos o caso comentado por ela:

Uma criança de 3 anos e meio, que, ao ouvir na tevê uma oferta de *frango resfriado*, de pronto perguntou: *ele ficou dodói por que foi brincar na chuva?* A pergunta, feita candidamente, foi seguida de uma explosão de riso. Do que rimos? Rimos da “ingenuidade” da criança que aplicou ao frango o mesmo raciocínio que seria adequado a ela, raciocínio que inegavelmente procede da palavra resfriado e de seu uso mais frequente no universo infantil (Ibid., p. 51)

Isso pode nos mostrar que, de fato, o riso motivado pela fala da criança tem muito mais relação com uma imagem de criança acessível a todos nós, a da criança ingênua, do que com a possibilidade de a criança compreender que provoca o riso com sua fala. No nosso ponto de vista, trata-se de um princípio: ri-se da fala da criança porque a recebemos como vinda de um lugar de produção diferente de fala, como uma fala vinda de uma figura de ingenuidade, que se desloca do eixo de produção do adulto. Assim, um desvio produzido por uma criança pode, então, suscitar o riso. Obviamente que no exemplo o riso deriva não somente desse aspecto, mas dele relacionado com a organização da fala da criança, que faz com que, como uma piada, haja dois *scripts* a ser interpretados.

O riso provocado pelas tiras, porém, não parece provir, especificamente, desse mesmo lugar, dessa mesma ruptura promovida por uma relação ingênua com a língua. Do nosso ponto de vista, ele está relacionado mais amplamente com esse princípio da ingenuidade, na medida em que promove a ruptura com o ordinário (ou seja, a fala do adulto), a partir do uso “incongruente” de palavras e expressões da língua, mas também, e ao mesmo tempo, de uma mistura do extraordinário (impulsionado pelo traço da ingenuidade) e o ordinário.

Há, em algumas tiras em que personagens infantis são protagonistas, o aparecimento de um traço que resolvemos designar como “não correspondência”. Tal traço aparece quando uma palavra ou uma expressão é utilizada de forma “incongruente”⁶⁸ por um personagem da tira cômica e dispara o *script* não sério, funcionando, dessa forma, como o gatilho para a produção do humor.

⁶⁸ Trata-se de usos de palavras e expressões que não correspondem exatamente ao uso corriqueiro, já dicionarizado.

Nas tiras que analisaremos nesta seção, podemos constatar que o traço da não correspondência incide no uso “incongruente” de uma palavra ou expressão, seja por uma atribuição de agentividade àquilo que é inanimado (como na figura 9, p. 104, na qual Mafalda questiona os trabalhadores sobre o que eles querem que a rua confesse), seja pelo uso “inadequado”⁶⁹ de adjetivos (por exemplo, na figura 7, p. 103, em que o adjetivo “usadas” é atribuído ao nome “horas”).

Nosso interesse por esse fenômeno, embora ele não seja explorado maciçamente nas séries de tiras cômicas, deriva da constatação de que essa não correspondência pode ser dupla, pois estaria tanto relacionada à língua estabelecida (ou seja, à língua adulta – que supõe um uso ordinário) quanto a uma língua em processo de estabelecimento ou de aquisição (que supõe um uso extraordinário, repleto de divergências), já que se explora a imagem da criança e uma incongruência linguística.

Buscamos essa relação, primeiro porque estamos tomando como objeto de análise personagens infantis (naturalmente opostas, portanto, ao adulto); segundo porque parece haver um consenso de que a fala das crianças em determinado momento do processo de aquisição de linguagem é graciosa a ponto de fazer os adultos rirem.

4- A DUPLA IMAGEM DA CRIANÇA – ÀS VOLTAS COM A INGENUIDADE

Se pudéssemos traçar uma linha contínua entre uma imagem ingênua (que cria elementos da ordem do extraordinário) e uma imagem não ingênua (que cria elementos da ordem do ordinário), na qual num extremo figurasse a ingenuidade e no outro a não ingenuidade, acreditamos que a imagem da criança, produzida por algumas tiras em que a fala da criança passa pela não correspondência, estaria no meio dessa linha. Não se trataria, porém, de uma imagem intermediária, mas de uma dupla ancoragem e de uma dupla ruptura, na qual tanto há uma exploração de elementos dos dois extremos da linha, como uma resistência a esses elementos, pressuposta pela própria incompatibilidade entre estes extremos.

⁶⁹A palavra “inadequado”, grafada entre aspas, indica que se trata de um uso que é discrepante de um saber corriqueiro, de um padrão culto habitual.

Assim, estabelecer uma imagem estável para esse conjunto de tiras passa obrigatoriamente pela questão dos estereótipos da criança que circulam pelos discursos, relacionados de alguma forma com o traço da ingenuidade.

Aprofundamos a ideia de que os estereótipos são imagens cristalizadas que circulam numa sociedade, tentando abordar o conceito de um ponto de vista discursivo. Podemos, assim, compreender os estereótipos nos textos como imagens que nos direcionam a discursos sobre grupos e etnias. É fato que circulam por nossa sociedade muitos estereótipos que funcionam tanto para depreciar um grupo, um gênero ou uma etnia quanto para estabelecer identidades (cf. AMOSSY. HERSCHBERG-PIERROT, 2001, p. 47). Esse fato colabora para que possamos pensar o estereótipo como resultante de um contato entre discursos. Por que, por exemplo, há tanto estereótipos positivos quanto negativos em relação à mulher? Pode-se dizer que se trata de imagens cristalizadas em discursos concorrentes, por exemplo, que num mesmo espaço discursivo (cf. MAINGUENEAU, 2005, p. 37) disputam sua validade⁷⁰.

No entanto, quando tratamos da questão dos estereótipos sobre crianças, esbarramos num fato um tanto curioso. Nos discursos em que há estereótipos negativos e positivos, supõe-se ora a emergência de um discurso opositor como agente (quando o estereótipo é negativo) ora de um discurso identitário (quando o estereótipo é positivo). Podemos afirmar que este último é (re)afirmado e (re)formulado pelos próprios participantes de um grupo ou pelo enunciador desse discurso. Mas o que dizer sobre as crianças, se a elas como aos loucos⁷¹ é vedado o direito à palavra? Sendo assim, o enunciador do discurso que pode gerar estereótipos positivos da criança jamais será a criança, mas sempre um intérprete. O mesmo ocorre com os possíveis estereótipos

⁷⁰ Moraes (2008) defende que as imagens da mulher, presentes nos quadros de humor que analisa, refletem uma “identidade em construção, em conflito, repleta de contradições. O humor, por um lado, retoma estereótipos, por outro, contesta e subverte lugares-comuns. Mostra que as identidades de gênero não são fixas ou pré-moldadas, mas se constituem nas contradições, sendo, portanto, heterogêneas” (MORAES, 2008, p. 200).

⁷¹ Sobre a rejeição da palavra do louco, Foucault afirma que “desde a alta Idade Média, o louco é aquele cujo discurso não pode circular como o dos outros: pode ocorrer que sua palavra seja considerada nula e nem seja acolhida, não tendo verdade nem importância, não podendo testemunhar na justiça (...); pode ocorrer também, em contrapartida, que se lhe atribua por oposição a todas as outras, estranhos poderes, o de dizer a verdade, o de pronunciar o futuro...” (FOUCAULT, 2005, p. 10).

negativos. Nesse sentido, a imagem da criança no discurso é sempre uma representação criada a partir de (e apoiada em) estereótipos do universo infantil.

Nas tiras selecionadas, há, como já dissemos, uma espécie de imagem construída num espaço de adesão e ruptura mútuas, em que há tanto uma aproximação com um estereótipo de criança quanto um distanciamento. No nosso ponto de vista, a criança ingênua é o estereótipo que serve como base da formulação da imagem atribuída à criança nesses textos. Dessa forma, a construção da imagem das crianças nas tiras selecionadas passa pelo traço da não correspondência. Vejamos as tiras:



Figura 7: Mafalda e as horas usadas

Fonte: Quino, 1978, p. 32.



Figura 8: Mafalda e o planeta que desbota

Fonte: Quino, 1978, p. 137.



Figura 9: Mafalda e a tortura da rua

Fonte: Quino, 1978, p. 175.



Figura 10: Guile - Sol, um serviço público

Fonte: Quino, 1978, p. 336.



Figura 11: Lucy - mundo que gasta

Fonte: Schulz, 2010c, p. 54.



Figura 12: Lucy - ler nas entrelinhas

Fonte: Schulz, 2010c, p. 166.



Figura 13: Cebolinha perde o sono

Fonte: Sousa, 2009a, p. 30.



Figura 14: Mônica - primeiros socorros

Fonte: Sousa, 2009b, p. 17.

Com relação ao aspecto da não correspondência, é à língua, no caso desses textos, ou ao modo como ela é tomada nas tiras, que cabe o papel de (des)estabilização da imagem da criança ingênua. Então, é no sentido das palavras (ou na ruptura com um sentido ordinário) que está o gatilho do texto. Por exemplo, na figura 8, a impensável

utilização do verbo *desbotar*, funcionando como complemento da estrutura *um planeta que*, sugere que a personagem Mafalda não domina o uso do verbo, na medida em que o utiliza relacionando-o a planeta e não a algum objeto que possa de fato perder cor. Algo semelhante ocorre na figura 11, na qual Lucy fala que as pessoas estão gastando o mundo. Novamente um verbo, e uma utilização “inadequada”.

Assim, reside nessas falas a faceta ingênua da criança (presentes em todas as tiras expostas aqui⁷²) e a formação da imagem das crianças nessas tiras passa por essa questão do uso “equivocado”, “incongruente”. Mas se, por um lado a não correspondência indica essa imagem de criança, por outro, distancia-se dela, pois há também uma sabedoria incomum nessas crianças. Notemos, por exemplo, na figura 10, em que a fala de Guile, o irmão mais novo de Mafalda, tanto confere um tom pueril quanto associa uma sagacidade a sua imagem. É como se sua fala indicasse que ele não sabe que o sol não é um serviço público, mas que sabe que os serviços públicos falham.

É, portanto, o estereótipo “criança ingênua” que é uma espécie de gerador do discurso das tiras, funcionando como a imagem à qual se relacionam as outras imagens geradas pela cenografia discursiva. É a ruptura com a ingenuidade ou a confirmação dela (ou as duas coisas acontecendo ao mesmo tempo, no caso de algumas tiras com não correspondência) que faz com que seja o humor bem sucedido.

É fato, no entanto, que o humor lida com os outros discursos de uma forma própria. Primeiro, porque os temas penetram o discurso humorístico sempre para serem tratados de modo específico, com o objetivo típico do efeito de humor. Isso faz, por exemplo, com que haja exagero na exploração de imagens, estereótipos etc. Segundo, porque o humor toma emprestados temas de outros discursos e de outros campos discursivos, reformulando-os, submetendo-os ao seu objetivo. É isso que ocorre com os temas polêmicos, geralmente oriundos de outros campos discursivos, como o político, ou o jornalístico, e que entram no discurso humorístico sempre subvertidos, exagerados e, por vezes, de forma debochada.

⁷² Na figura 7: do uso do adjetivo “usadas”; na figura 8: o verbo “desbota”; na 9: o verbo “confesse”; na 10: o nome “serviço público”; na 11: o verbo “gastando”; na 12: a expressão idiomática “ler nas entrelinhas”, na 13: o verbo “perdi” e na 14: o nome implícito “primeiros socorros”.

Assim, se podemos aceitar a hipótese de Possenti que o humor é um campo⁷³, também podemos pensar que nesse campo há espaços discursivos específicos nos quais discursos polemizam, subvertem ou confirmam outros discursos. No entanto, acreditamos que há um traço específico nos espaços discursivos do humor que é o de fazer os seus discursos entrarem em concorrência com discursos de outros campos. Dessa forma, pela natureza própria do campo humorístico em tratar de temas polêmicos, quando há algum tema polêmico em outros campos, o humor entra em contato com os discursos desses campos, absorvendo os temas, as polêmicas, e ressignificando-os.

Os estereótipos, embora sejam imagens cristalizadas, penetram o discurso do humor dessa mesma forma. São absorvidos de outros discursos e ressignificados de acordo com as características próprias desse campo. Assim, se para alguns discursos negativos sobre a masculinidade dos gaúchos, por exemplo, há um estereótipo do gaúcho efeminado, no humor, esse estereótipo é levado às últimas consequências, e se torna excessivamente grosseiro e rebaixado.

No que tange às tiras cômicas desta seção, afirmamos que o estereótipo básico que serve como gerador de imagens da criança é o da ingenuidade. Seja por oposição, seja por alinhamento ou mesmo pela mescla, é a figura da criança ingênua que é buscada no interdiscurso pelo discurso humorístico das tiras. Mas temos de ressaltar, também, a importância das cenas de enunciação na representação das crianças nessas tiras.

Vimos anteriormente que Maingueneau postula um conceito bastante operacional para a AD, o de *cenar de enunciação*, que, na verdade, é constituído por uma tríade de conceitos que põem em jogo características relacionadas ao gênero, ao tipo e ao próprio discurso – a *cena genérica*, a *cena englobante* e a *cenografia*, respectivamente.

Podemos dizer, assim, que a cena englobante das tiras expostas aqui é estipulada pelo discurso humorístico, que faz com que a tira seja recebida como um texto desse discurso. Pela própria natureza intrínseca do humor (enunciar algo engraçado, risível) estipula-se a necessidade de tratar da imagem da criança dessa forma também. No mesmo

⁷³ O autor defende que, como a literatura, o humor está impregnado de aspectos que fariam dele um campo. Nesse sentido, entre outras coisas, os discursos que circulam por este campo devem estar relacionados com os limites do campo, com seu funcionamento específico, suas regras, devendo materializar-se em gêneros específicos, etc. (Ver POSSENTI, 2010).

sentido, uma cena genérica, na qual importam as características do gênero tira, também faz com que a imagem da criança, por exemplo, seja compatível com a necessidade genérica do gatilho para a produção do humor.

Por outro lado, há aspectos que são próprios de algumas séries de tiras cômicas, que entram na cena genérica e contribuem para a construção da imagem das crianças. Há duas características muito relevantes, a longevidade de personagens e a própria existência de personagens fixos. Em muitas séries, há todo um conjunto de personagens fixos (como nas séries “Peanuts”, “Mafalda”, “Calvin e Haroldo”...), os quais foram publicados durante muitos anos.

A necessidade de criação de uma identidade para esses personagens torna-se quase imprescindível, o que não faz com que sua condição de criança inexista. A formulação de uma identidade infantil dos personagens deverá de uma forma ou outra estar amparada em imagens infantis já estabilizadas em outros discursos. Uma das imagens imprescindíveis para a esse tipo de tira cômica é a da criança ingênua, como já postulamos. Assim, a cenografia desse discurso das tiras aqui apresentadas aponta para um espaço discursivo em que há relação com outros discursos nos quais funciona o estereótipo da criança ingênua, sendo este último, praticamente, um ponto de passagem obrigatório para esse discurso.

Então, na figura 7, Mafalda informa a Filipe que é impossível um país ir para frente pelo fato de que as horas chegam a ele usadas por outros países. O estereótipo da criança ingênua, como uma cena validada, deve estar presente para que o uso da expressão *horas já chegam nele usadas* seja um gatilho para a produção do humor. É porque esse estereótipo é funcional que se pode rir do fato de uma personagem infantil usar uma expressão estranha, ou seja, a de uma não correspondência com o uso ordinário das palavras, fato que também ocorre nas outras tiras.

Mas há ao menos três tiras emblemáticas da não correspondência dupla. Trata-se das figuras 7, 9 e 10, nas quais tanto há uma não correspondência com o uso ordinário da língua (que aproxima a criança da tira do estereótipo da ingenuidade) quanto com um uso que seria “infantil”. Na figura 7, além do já mencionado uso de uma expressão estranha (*horas usadas*), a análise revela, por outro lado, um conhecimento pouco atribuível a uma

criança, que é o fato de Mafalda saber que certos países não se desenvolvem como os outros, evidenciado pela expressão *como é que um país pode ir pra frente*.

Na figura 9, se, por um lado, há, ao atribuir agentividade a algo inanimado como a rua, uma demonstração de um uso equivocado da língua, por outro lado, há a mobilização de um conhecimento mais facilmente aceitável em pessoas adultas, o fato de que em vários contextos e épocas uma das formas de obter a confissão de alguém é justamente a violência, a tortura. Mafalda aplica esse conhecimento quando percebe que os trabalhadores “batem” na rua. Para ela, trata-se de um ato de tortura, com o objetivo de que a rua confesse algo àqueles que “batem” nela.

Já na figura 10, ao mesmo tempo em que se constata que Guile considera o sol um serviço público, o que seria uma nítida demonstração de sua ingenuidade, constata-se, também, que há, de alguma forma, um questionamento sobre a qualidade dos serviços públicos, que não deveriam falhar, mas pelo que se pressupõe da fala de Guile e do contexto instaurado pela tira, falham.

Esse movimento ambíguo de romper e alinhar-se com o estereótipo da ingenuidade infantil parece ser semelhante ao que ocorre com as piadas de Joãozinho, ou pelo menos ao que Possenti observou sobre os discursos dessas piadas – lembremos que o autor cita dois discursos básicos sobre as crianças presentes nessas piadas: o primeiro diz respeito ao fato de que crianças sabem mais do que achamos que elas saibam, o segundo ao fato de que crianças dizem o que não se diria, ou o que um adulto não poderia dizer⁷⁴. No entanto, difere, essencialmente, na relação da construção da imagem das crianças com o estereótipo da criança ingênua. E é novamente à cena genérica que recorreremos para retratar tal diferença.

É fato que as tiras cômicas exploram dois tipos de signos que quase sempre interagem entre si para fazer sentido, o escrito e o imagético. E é justamente no movimento de interação entre os dois signos que podemos mostrar que há uma relação conflituosa com o estereótipo da ingenuidade, mesmo porque ele, de alguma forma é negado pela própria existência de uma não correspondência dupla, mas há também a necessidade de que ele seja

⁷⁴ Ver p. 03.

de fato evidente e que faça parte da construção da imagem da criança, que é, nesse conjunto de tiras, ingênua, mas nem tanto.

Assim, se analisamos especificamente os semblantes de Mafalda nas figuras 7 e 9 e de seu irmão Guile na figura 10, veremos que não se promove a ideia de que os personagens que falam ali o fazem como uma forma de promover o riso, mas de uma forma ou espantada ou indignada. Vejamos o semblante de Mafalda na figura 7: nos três quadros em que ela é quem fala, seu semblante é de preocupação e espanto, significado estereotipadamente pela boca desenhada com uma curva para baixo e pelos olhos esbugalhados. Na figura 9, no último quadro, novamente a boca extremamente aberta sugerindo um grito, e os olhos esbugalhados. O conjunto da figura sugere um semblante de pavor. No caso da figura 10, o semblante de Guile, no último quadro, com sua boca curvada para baixo e suas sobrancelhas juntas, sugere um semblante de desaprovação.

O semblante preocupado de Mafalda na figura 7, aliado ao conteúdo de sua fala, evoca o estereótipo da criança ingênua, porque ela é apresentada realmente preocupada com a situação das horas gastas. Na figura 9, o pavor parece ser real, Mafalda, parece sentir, de fato, que aqueles homens estão torturando a rua. E na figura 10, Guile parece acreditar mesmo que o sol é um serviço público. É necessário compreender, portanto, o papel relevante que desempenha a linguagem visual na interação com a linguagem verbal. É essa interação que mostra o estereótipo da ingenuidade e faz com que não haja totalmente uma ruptura com ele. A criança é ingênua, o visual e o uso incongruente de algumas expressões ou palavras a mostra assim, mas ao mesmo tempo não é, alguns conhecimentos são absolutamente do domínio adulto.

Assim, o estereótipo da criança ingênua, que, nas piadas de Joãozinho, por exemplo, sofre na interdiscursividade uma ruptura, porque ele, o personagem principal, tem, geralmente, um comportamento que o distancia dessa imagem, é essencialmente ativo nas tiras cujo fenômeno da não correspondência dupla é perceptível.

Mas há, nos outros exemplos, outra espécie de alinhamento com o estereótipo da criança ingênua. Se pudermos voltar àquela gradação entre uma imagem ingênua e não ingênua, nas figuras 8, 11, 12, 13 e 14 a imagem da criança estaria mais para o lado do ingênuo do que do não ingênuo.

Na figura 12, a imagem de Lucy se aproxima consideravelmente do estereótipo da criança ingênua, e não há aparentemente nada na imagem que se pode observar nesta tira que faça a contraparte não ingênua. E é mais uma vez pelo uso “inadequado” da língua, especificamente, pela interpretação literal da expressão idiomática “ler nas entrelinhas”, que a imagem da ingenuidade é convocada. Constata-se, dessa forma, que a personagem não consegue interpretar o sentido metafórico da expressão, e passa a tentar encontrar entre as linhas do texto alguma informação que possa ali ser lida.

Trata-se do fenômeno por nós chamado, em outro trabalho⁷⁵, de “desmetaforização”, que, simplificadamente, é quando uma expressão metafórica, como um provérbio ou uma expressão idiomática, passa por uma literalização, sendo as palavras que a constituem interpretadas em seus sentidos mais usuais e em separado⁷⁶, não em bloco, como se esperaria. Assim, no caso de Lucy (e na figura 13, que analisaremos nos próximos parágrafos), há um processo de desmetaforização da expressão idiomática, revelando que o princípio da ingenuidade se aplica claramente para essa tira: a personagem é ingênua, não teria “capacidade” ainda para reconhecer uma expressão fixa da língua ou certas nuances de algumas expressões.

Na figura 8 e 11, embora haja elementos que contribuam, em parte, para o distanciamento de uma figura ingênua, como o desdém de Lucy com relação à constatação de Charlie Brown sobre o encurtamento das distâncias pelo avião, ou mesmo o fato de Mafalda mobilizar facilmente o conhecimento de que moramos num planeta, é, também, a imagem da criança ingênua que predomina.

O que ocorre nas figuras 13 e 14 assemelha-se ao que ocorre na figura 12, já que se trata de um equívoco com relação a duplos sentidos das palavras. Especificamente na figura 13, Chaveco (o personagem que está presente em todos os três quadros) interpreta a fala de Cebolinha, ou mais especificamente o verbo “perdi” da expressão “perdi o sono”,

⁷⁵ Cf. Gatti, 2007.

⁷⁶ Como no enunciado “quem com ferro fere não sabe como dói”, em que necessariamente se é imposto um sentido mais literal de “ferro” e “ferir”, enquanto que no provérbio que serviu de base para o enunciado “quem com ferro fere, com ferro será ferido”, os sentidos literais de “ferir” e “ferro” são diluídos em favor da sentença como um todo.

de forma que se pode concluir que ele não compreende a expressão “perder o sono”. O personagem não atribui um traço semântico do verbo “perder” que se esperaria na sentença, ele o interpreta apenas como “deixar extraviar, privar-se de algo que esqueceu”.

Como na expressão “ler nas entrelinhas” de 12, “perder o sono” é uma expressão que deve ser interpretada em bloco. Ela está inserida num conjunto de expressões que se formam, em nossa língua, com o verbo “perder” (“perder as estribeiras”, “perder terreno”, “perder a cabeça”, “perder-se de amor” entre outras) em que tal verbo não pode ser interpretado num sentido mais literal (o de deixar extraviar). Também aqui teríamos um caso típico de desmetaforização de uma expressão que deve ser metafórica e que significaria “não conseguir dormir, ter insônia”.

Novamente o estereótipo da ingenuidade se coaduna com a imagem de Mônica na cenografia discursiva da figura 14. Vejamos que a interpretação de “primeiro” dada pela personagem difere da que se espera para a expressão “primeiros socorros”, em que “primeiros” é sinônimo de “básicos” e também carrega o traço semântico “preliminar”. Para a personagem, a palavra “primeiros”, antes de qualquer coisa, é compreendida no singular, o que já determinaria uma mudança de foco: enquanto na expressão “primeiros socorros” se espera que o foco recaia sobre “socorros”, provavelmente, quando compreendida no singular (“primeiro socorro”), o foco recaia sobre “primeiro”, o que faz Mônica divergir da interpretação usual da expressão.

A não correspondência deriva dessa mudança de foco, o que faz a personagem compreender que seu estojo de enfermagem sirva apenas para o socorro que vier antes dos demais – a garota, na sua ingenuidade, consegue captar apenas este sentido de “primeiro” – e não para socorros preliminares ou básicos. O que torna ainda mais latente a imagem da ingenuidade (e reforça a não correspondência) é que no terceiro quadro da figura, ao ouvir um segundo pedido de socorro, constata-se um semblante de decepção em Mônica, o que nos faz compreender que a personagem interpreta “primeiro socorro” como primeiro pedido de socorro. Aparentemente não há duas situações, na tira, em que há solicitação de socorro, mas uma única em que o que o pedido é repetido uma vez. Mônica, então, interpreta que seu estojo não serve mais, pois foi feito um segundo pedido de socorro.

Assim, acreditamos que a não correspondência faz com que possamos relacionar amplamente o estereótipo criança ingênua com a construção da imagem das crianças nessas tiras. Trata-se, de uma espécie de força motriz, de uma imagem necessária para que o humor tenha sucesso.

IV- A CRIANÇA E O REBAIXAMENTO DO ADULTO

Não é de hoje que pensadores refletem sobre o riso como uma forma de escarnecimento. Platão deixou notas esparsas sobre o riso em sua “República”⁷⁷: para ele, o riso é quase sempre sinal de reprovação e, diferentemente de Aristóteles e dos que o seguiram no curso da história (Cícero, Quintiliano e outros...), o riso e o risível “seriam prazeres falsos, experimentados pela multidão medíocre de homens privados da razão” (ALBERTI, 1999, p. 45). Essa diferença se constitui porque, desde Aristóteles, o riso pode ser visto como um sinal de reprovação e de rebaixamento, mas muito mais como um modo de revelar defeitos alheios, e não daquele que ri. O orador provocar o riso em sua plateia também não seria condenado. Alguns conceberem-no mesmo como um recurso retórico.

Aristóteles, embora tenha teorizado mais sobre o assunto⁷⁸, como dissemos, teria postulado a noção de que o riso é uma espécie de reprovação. Skinner (2002, p. 16) indica que essa questão aparece numa possível interpretação dada por Hobbes à Retórica de Aristóteles, quando este trata do caráter dos jovens. Hobbes (ou alguém em seu nome), segundo Skinner, teria parafraseado a Retórica de Aristóteles e uma das questões sobre o riso presente nessa paráfrase é que os jovens adoram zombar uns dos outros. Também que a zombaria é uma espécie de insulto gracioso, sendo o insulto uma espécie de degradação do outro por diversão.

⁷⁷ “Se, numa imitação cômica ou numa conversa particular, ao ouvires gracejos de que pessoalmente te envergonharias, te divertires à grande e não os desprezares como coisa inferior, não estás a proceder exatamente do mesmo modo que quando se trata de sentir comiseração? É que à vontade de fazer rir, que continhas pela razão, com receio de ganhares fama de desabusado, dás-lhes então livre curso, e, depois de aí refrescares, muitas vezes te deixas levar, sem dares por ela, a fazer de autor cômico em tua casa” (PLATÃO, 2001, p. 471)

⁷⁸ Alberti sugere que Aristóteles não tenha deixado pronta nenhuma teoria do riso, mas notas esparsas em que trata do assunto na Poética. As teses sobre o cômico, segundo ela, podem ser resumidas em quatro pontos: “a comédia é uma arte poética que representa as ações humanas baixas (...); o cômico não cobre todo tipo de baixaza: ele é somente a parte do torpe que não causa dor nem destruição (...); a comédia é o modelo de representação do geral próprio da arte poética, isto é, o modelo de representação do que pode acontecer na ordem do verossímil e do necessário, e não do que efetivamente aconteceu (...); um dos traços característicos da expressão cômica é o emprego muito evidente de metáforas e outros nomes não habituais. Quando esse emprego é expressamente desmedido e fora de propósito, seu efeito é cômico” (ALBERTI, 1999, p. 49).

De fato, nessa parte da Retórica, uma pequena passagem oferece-se ao leitor sobre essa zombaria dos jovens e sobre a percepção de que essa zombaria seria algo da ordem da degradação alheia. Trata-se da seguinte passagem: “gostam de rir [os jovens], e por isso também gostam de gracejar; com efeito, o gracejo é uma espécie de insolência bem-educada” (ARISTÓTELES, 2005, p. 195).

A passagem não é muito elucidativa, mas, aliada à já mencionada tese de que o que é apresentado pelo cômico é a baixaza, pode mostrar que uma das funções do riso é justamente apontar para o rebaixamento. Tal questão, para Skinner, inaugura toda uma concepção do riso. A via explorada pelos retóricos é bastante influenciada pelos textos de Aristóteles. Cícero e Quintiliano exploram bastante essa tese da derrisão⁷⁹. É Hobbes, porém, segundo Alberti, o mais citado dos autores, embora, não tenha escrito muito sobre o assunto (cf. ALBERTI, 1999, p. 125).

Novamente a questão do rebaixamento é posta: “os homens riem também, continua Hobbes, das fraquezas dos outros, o que por comparação ressalta e ilustra suas próprias capacidades” (Ibid., p. 129). Embora haja a detecção de que, para Hobbes, o riso é sempre alegre (cf. SKINNER, 2002, p. 27), essa alegria está ligada aos “sentimentos de sarcasmo, desprezo e mesmo ódio” (Ibid.). O nosso riso estaria ligado à nossa sensação de que somos superiores àqueles que são objeto do riso escarneador. Mas no pensamento do autor de “Leviatã”, há justamente uma contestação dessa superioridade. Assim, essa espécie de riso, para Hobbes, também passa a ser um ato condenável: “rir muito dos defeitos de outrem é signo de pusilanimidade e as pessoas de espírito elevado não têm necessidade de rir” (ALBERTI, 1999, p. 131).

Essa condenação do riso é muito comum em vários dos pensadores contemporâneos de Hobbes. Ela pode estar ligada ao próprio processo civilizador, segundo Skinner, que exige um alto nível de comedimento, decoro e autocontrole:

O riso começou a ser visto como um tipo de grosseria nos dois sentidos do termo: tanto como um exemplo de incivilidade e indelicadeza quanto como uma reação descontrolada e, portanto, bárbara que precisava, numa

⁷⁹Ver Skinner, 2002, p 19-22 e Alberti, 1999, p. 57-68.

sociedade educada, ser dominada e, de preferência, eliminada (SKINNER, 1999, p. 71).

Esse tipo de riso também foi tratado por Bergson. O autor, porém, tem uma visão um pouco diferente da de Hobbes. Para ele o riso é um sinal de suspensão da sensibilidade, e um momento de uso exclusivo da inteligência (Cf. BERGSON, 1900 [2001], p. 6). Sua teoria se desenvolve, basicamente, em torno do riso que emana da rigidez mecânica:

Em suma, se traçarmos um círculo em torno das ações e disposições que comprometem a vida individual ou social e que punem a si mesmas através de suas consequências naturais, fica fora desse terreno de emoção e de luta, numa zona neutra em que o homem serve simplesmente de espetáculo ao homem, uma certa rigidez do corpo, do espírito e do caráter, que a sociedade gostaria ainda de eliminar para obter de seus membros a maior elasticidade e a mais elevada sociabilidade possíveis. Essa rigidez é a comicidade, e o riso é seu castigo (BERGSON, 1900 [2001], p. 15).

Duas coisas parecem ficar claras na passagem: primeiro que o riso é uma espécie de instrumento social, não estando, assim, no plano individual. Segundo, o próprio fato de o riso ser uma correção. Nesse sentido, o riso é um instrumento social de correção da rigidez. Ele é convocado quando se apreende uma situação rigidamente mecânica (um corpo que cai em decorrência de continuar caminhando, quando, na verdade, deveria parar, por exemplo), apontando a falta de maleabilidade daquele que se encontra em estado de rigidez.

Bergson, de acordo com Alberti, afastaria o riso das teorias da incongruência, elevando-o a uma categoria social. Para ele, “não é no terreno do entendimento que se deve procurar a essência do riso e do cômico, mas no da sociedade. O riso torna-se um fato social passível de ser “isolado” pela sociologia, que nasce como ciência” (ALBERTI, 1999, p. 186).

Talvez a elevação do riso a uma categoria social seja a boa contribuição de Bergson aos estudos do riso. Não podemos concordar, porém, que o riso seja um produto apenas da “vontade” social da correção, acreditamos que se trata de um fato complexo, que

tem a correção como uma das possibilidades. As teorias da incongruência jamais poderiam, dessa forma, ser descartadas de seu estudo. A obra de Bergson, que segundo Alberti (cf. *Ibid.*, p. 184-194) é marcada por diversas incompatibilidades⁸⁰, postula uma teoria para o riso e o risível amparada na premissa do fato social. Para nós, nesse capítulo, interessa a ideia de que o riso tenha um viés de correção, de punição:

O riso é, antes de tudo, um castigo. Feito para humilhar, deve causar à vítima dele uma impressão penosa. A sociedade vingava-se através do riso das liberdades que se tomaram com ela. Ele não atingiria o seu objetivo se carregasse a marca da solidariedade e da bondade. (BERGSON, 1900 [1983], p. 100)⁸¹.

Seguindo esse caminho do riso escarnecedor no pensamento ocidental, chegamos a Freud, autor que dedicou uma interessantíssima obra às piadas⁸². O livro, dividido em três partes (analítica, sintética e teórica), tornou-se referência aos estudiosos do humor. Aqui interessa-nos o capítulo da primeira parte em que o autor trata dos propósitos das piadas.

Uma primeira divisão proposta por Freud dispõe as piadas em duas categorias, a daquelas que seriam inocentes e a daquelas que seriam tendenciosas. Uma nítida oposição às piadas com algum tipo de fim, as inocentes caracterizam-se por ser “um fim em si

⁸⁰ Por exemplo, as caracterizações da sociedade, que podem oscilar entre a constantemente em mudança e a profundamente regrada. (ver ALBERTI, 1999, p. 192).

⁸¹ Preferimos aqui a tradução publicada pela Zahar, posto que a tradução publicada pela Martins Fontes oferece, no nosso ponto de vista, um problema: ao trecho “il n’atteindrait pas son but s’il portait la marque de la sympathie et de la bonté” (BERGSON, 1900 [2002], p. 83), nesta última tradução, dá-se a seguinte versão: “ele não atingiria seu objetivo se não trouxesse a marca da simpatia e da bondade”. Há, no nosso ponto de vista, uma incompatibilidade não só com o trecho original, mas também com a própria ideia do riso como uma forma de correção, já que implica que o riso, para atingir seu objetivo de corretor deveria conter as marcas da bondade e da simpatia.

⁸² O livro “Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten” foi intitulado, no Brasil como “Os Chistes e sua Relação com o Inconsciente”, segundo Mezan (2005), porém, a escolha de “chistes” é uma das “mais infelizes da Edição standard brasileira das obras de Freud” (MEZAN, 2005, p. 139), já que estaria baseada no termo espanhol “chiste”, embora haja a palavra no português, segundo, o autor, não contamos chistes, mas piadas. O termo “witz” estaria, por esse e outros motivos (cf. *Ibid.*, p. 139 *et seq.*), muito mais próximos do nosso termo “piada”, por isso ele prefere esta última palavra, o que julgamos coerente e manteremos em nosso trabalho.

mesmo” (FREUD, 1905, p. 109). Tal oposição não deprecia as piadas inocentes. Ao contrário, o autor defende que estas são mais “puras” e não desviam a atenção para seu propósito, fato que poderia ocultar, dessa forma, a essência da piada na relação com os eventos mentais envolvidos na sua produção/recepção.

Freud alerta, porém, que as piadas tendenciosas são as que mais parecem agradar ao leitor/ouvinte:

Um chiste não tendencioso dificilmente merece a súbita explosão de riso que torna os chistes tendenciosos assim irresistíveis. Já que ambos os tipos podem ter a mesma técnica⁸³, podemos suspeitar de que os chistes tendenciosos, em virtude de seu propósito, devem ter fontes de prazer disponíveis, às quais os chistes inocentes não teriam acesso (Ibid., p. 116).

Dessa forma, sem desprezar essa “explosão de riso”, Freud ainda subdivide em dois tipos as piadas tendenciosas. Para ele, há as hostis e as obscenas. As do primeiro tipo serviriam aos propósitos da “agressividade, sátira ou defesa” e as do segundo tipo serviriam “ao propósito do desnudamento” (Ibid.).

Sobre as obscenas, o autor alerta que sua função está muito relacionada ao desnudamento ligado à sexualidade. Seriam aquelas que tratariam de transpor algum obstáculo que atrapalhe a realização do ato sexual. Para Freud são piadas que transporiam a “incapacidade da mulher em tolerar a sexualidade sem disfarces” (Ibid., p. 121). Eles têm, porém, a mesma origem do ato da *Zote*⁸⁴, que seria o ato de explicitar pornograficamente as relações sexuais e as ações envolvidas nelas. A *Zote*, segundo o autor, dirigido basicamente às mulheres, seria utilizado como um mecanismo de sedução: “pela enunciação de palavras obscenas a pessoa assediada é compelida a imaginar a parte do corpo ou o procedimento

⁸³ Sobre a técnica das piadas, Freud dedica todo um capítulo (“A técnica dos chistes” – ver FREUD, 1905, p. 29-108).

⁸⁴ Mezan (2005) critica duramente a escolha do termo inglês “smut” na tradução brasileira e mantém, em seu artigo, o termo alemão “Zote”, dada a observação da inexistência de um termo em nossa língua para tal ato, embora ele exista também entre nós. O autor dá um exemplo do que seria uma *Zote*: “este tipo grosseiro de provocação não é propriamente um *Witz*, porque enuncia cruamente a ideia sexual (“ei, gostosa, já deu hoje?” ou algo assim)” (MEZAN, 2005, p. 150). Preferimos, pois a manutenção do termo em alemão.

em questão” (Ibid., p. 118), do mesmo modo que mostra o que a pessoa que dirige a *Zote* estaria pensando.

Para Freud, porém, somente nas sociedades de educação mais “refinada”, a *Zote* teria uma forma de piada e “só é tolerado quando tem um caráter de chiste” (Ibid., p. 120). A *Zote*, enquanto ato de provocação não poderia, portanto, ser considerada uma piada. Ela se torna uma piada quando nessas sociedades de educação mais “refinada” se reprime essa abordagem direta e provocadora:

A *Zote* se converte em *Witz* quando a repressão impede a manifestação direta do pensamento indecente, (...). Freud tira dessa observação duas conclusões da maior importância: primeiro, que a pessoa a quem é dirigido o *Witz* obsceno não é tanto a mulher (esta é o seu alvo, o que é diferente), e sim o *ouvinte* (outro homem); segundo, que a piada atinge sua finalidade “tornando possível a satisfação de uma pulsão (...)”, o que é outra maneira de dizer que ela produz prazer porque suprime uma inibição. (MEZAN, 2005, p. 150, 151).

Sobre as piadas hostis, então, Freud alerta que se trata de um mecanismo de defesa ou de agressão ao inimigo. Isso porque na história da civilização fomos vedando certas formas de hostilidade. Para o autor:

Desde nossa infância individual, e, similarmente, desde a infância da civilização humana, os impulsos hostis contra nosso próximo têm-se sujeitado às mesmas restrições, à mesma progressiva repressão, quanto nossas tendências sexuais. Não conseguimos ainda ir tão longe a ponto de amar nossos inimigos ou oferecer-lhes a face esquerda depois de esbofetada a direita (Ibid., p. 122).

Por isso produzimos piadas hostis, cujo objetivo é tornar “pequeno, inferior, desprezível, ou cômico” (Ibid., p. 123) o nosso inimigo, mostrando suas facetas “inadequadas”, mas também mostrando os nossos impulsos reprimidos. Assim, “um chiste nos permite explorar no inimigo algo de ridículo que não poderíamos tratar aberta ou conscientemente, devido a obstáculos no caminho; ainda uma vez, o *chiste evitará as restrições e abrirá fontes de prazer que se tinham tornado inacessíveis*⁸⁵” (Ibid.).

⁸⁵ Grifos do autor.

Mas Freud não para por aí. Na sua classificação das piadas tendenciosas ainda há espaço para as cínicas (voltadas ao ataque de instituições, dogmas, concepções de vida etc.) e para as céticas (que atacam a própria certeza de nosso conhecimento).

Nesse breve apanhado da teoria de alguns autores que trataram do riso ou de textos que levam ao riso (como Freud) ao menos uma certeza se impõe: há uma espécie de riso que funciona como escarnecedor, como rebaixador de pessoas, de instituições, de ações humanas em geral, no qual impera a zombaria, que, no nosso ponto de vista, pode funcionar apenas como uma constatação do desvio ou da incorreção, mas também pode ser constrangedor, no sentido de tentar corrigir o desvio. Nesse sentido, considerando os textos que nos propusemos a analisar nesta tese, resta-nos perguntar se de algum modo eles podem funcionar como desencadeadores de um riso rebaixador. Assim, como o riso motivado pela veiculação da imagem de uma criança poderia ser escarnecedor?

1 – AS CRIANÇAS COMO OBJETO DE REBAIXAMENTO DO ADULTO

Não nos parece que as crianças sejam de fato objeto desse tipo de riso derrisório. De algum modo, ele parece se dar com relação ao próprio adulto, à própria sociedade em que vivemos, às crenças e dogmas que nela se instauram, às instituições que nela funcionam e aos papéis sociais desempenhados pelos seus atores e não exatamente às crianças, já que seu aparecimento nas tiras cômicas parece estar condicionado a certas funções que derivam da já mencionada estereotipia da “incompletude” e das suas imagens como criança que sabe mais e diz mais coisas do que imaginamos que saiba e diga. Suas funções estariam muito mais ligadas a um modo de ver e constatar certas características do mundo adulto do que, exatamente, expor o mundo infantil.

Embora saibamos que a questão da técnica empregada no texto humorístico tenha muita relevância, formulamos, em princípio, duas hipóteses sobre o riso provocado pelas tiras cômicas, que não leva estritamente em consideração a sua técnica, mas a estereotipia e os posicionamentos discursivos que se podem identificar nos efeitos de

sentido das tiras que vamos analisar: 1- rimos porque identificamos aquilo que não somos; 2- rimos porque identificamos aquilo que temos de errado, de torpe (caso em que se poderia aplicar a ideia do riso de correção, escarnecimento).

A primeira das hipóteses sugere um movimento de identificação de uma criança cujas diversas imagens produzidas a distanciam do indivíduo adulto. Esse movimento de distanciamento poderia provocar o riso. Por isso riríamos de um garoto que simplesmente exerce sua capacidade imaginativa e a vê deliberadamente rompida por algo do real (ver, por exemplo, figura 27, p. 147). Tal movimento do riso não parece, contudo, ser derrisório. Sugere, a nosso ver, a constatação de uma certa “característica” da criança sendo levada ao extremo e fazendo rir por um processo de desidentificação do leitor/alocutário.

A segunda hipótese pode ser emparelhada à primeira no seguinte aspecto: uma imagem de criança que é incompatível com o adulto também se impõe (sejam *in praesentia* ou *in absentia*). Mas tais hipóteses não poderiam ser equivalentes, ao menos no que diz respeito ao tipo de riso que poderia delas derivar. Ao identificarmos essa imagem que desidentifica a criança e o adulto, podemos também observar, em alguns casos, uma espécie de contestação e de ridicularização do mundo adulto.

Ilustrando esse aspecto da segunda hipótese, gostaríamos de introduzir, primeiramente, quatro tiras de dois personagens (Calvin e Enriqueta) que parecem desempenhar um papel de desestabilização das certezas da parcela adulta da sociedade, contribuindo, dessa maneira, para a sua ridicularização.



Figura 15: Calvin incompreendido

Fonte: Watterson, 2011, p. 25.



Figura 16: Calvin muda tudo

Fonte: Watterson, 2011, p. 26.

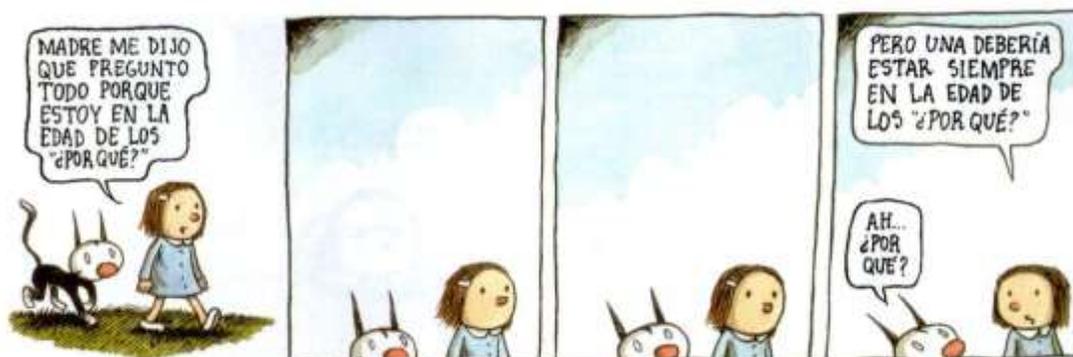


Figura 17: Enriqueta na idade dos "porquês"

Fonte: Liniers, 2009, p. 53.



Figura 18: Enriqueta e a televisão

Fonte: Liniers, 2009, p. 60.

Nessas quatro tiras, características do mundo adulto atual (talvez de uma boa parcela da humanidade atual...) são expostas. Na primeira, um impossível relacionamento entre adultos e crianças ou uma demonstração de que a distância entre pais e filhos é grande. Na segunda, explicitam-se os papéis domésticos desempenhados por homens e mulheres. Na terceira, a questão é a acomodação da contestação na idade adulta, ou a já conhecida incapacidade de questionamento. Na quarta, o papel nocivo da televisão toma corpo.

Nessas tiras, não parece haver apenas uma desidentificação do adulto leitor com a criança personagem. Esta é, obviamente, uma questão, posto que a própria possibilidade da produção do humor implica que consideremos uma imagem de criança que se distancie da imagem que temos do adulto. Mas releva também a questão da derrisão, na medida em que crianças expõem certos aspectos do mundo em geral e do “mundo” adulto e que esses aspectos sejam motivo de riso.

Não é, contudo, somente pela veiculação desses aspectos que as tiras provocam o riso, é porque esses aspectos, entre outras coisas, são tratados por crianças. Aqui entra a questão da desidentificação e a questão da estereotipia. Dessa maneira, o leitor é convidado a compartilhar de certas imagens de criança que permitem que ela possa abordar esses temas e que eles ainda possam ser objeto de humor.

Nesse sentido, concebemos o estereótipo como o ponto nodal de intersecção de imagens em que se sustentam diversos efeitos de sentido. Sua validade e sua maior ou menor aceitabilidade dependem, obviamente, do campo discursivo em que funciona. Assim, em determinados campos, um estereótipo ou mesmo um processo de estereotipia funcionam mais próximos de sua definição usual (uma imagem cristalizada e de ampla circulação), em outros, além disso, podem ser um ponto nodal de intersecção de imagens. O campo do humor, no nosso ponto de vista, é um daqueles em que o estereótipo opera como um ponto nodal.

Expusemos anteriormente a noção de campo discursivo conforme postulada por Maingueneau (1984), também mencionamos a hipótese de Possenti (2010) que considera o

humor como um campo discursivo. Vejamos, portanto, o modo como este último autor considera essa hipótese.

Para o autor,

O traço principal de um campo, descobriu-se, é que seus membros seguem regras específicas. Ou seja: há regras que o caracterizam, que são constitutivas de um campo. A principal consequência desse conceito é que, adotando-o, não se pode mais considerar que um discurso (e outras atividades a ele relacionadas) são ações ou decisões de um indivíduo. (POSSENTI, 2010, p. 171).

Possenti acrescenta, ainda, que os campos se organizam de formas diferentes. A filosofia, por exemplo, exige um tipo de trabalho específico que não é exigido na literatura e na ciência. Outro ponto relevante é o modo como circulam os textos pelos diversos campos. Sobre esse aspecto, o autor questiona:

Quem lê física, biologia, filosofia, literatura? Em que gêneros estes campos organizam seus discursos? Por quais espaços eles circulam? Onde se encontram as revistas e os livros (hoje, os sites) nos quais se podem ler textos (alguns deles) de cada um dos campos? (Ibid., p. 172).

Mas é na extensão da noção proposta por Maingueneau que o autor centra sua atenção. Os campos passam a ser discursivos, como já pudemos observar, constituindo uma dimensão do interdiscurso. Assim, seriam campos outros domínios, como o jornalístico, por exemplo. A qualificação da noção de campo para campo discursivo agrega outros fatores que vão além das questões típicas da luta pela autoridade, dos papéis e posições desempenhados: “é preciso traduzir isso em termos de identidade enunciativa” (MAINGUENEAU, 2010, p. 50). Interpõem-se, pois, questões relativas aos posicionamentos enquanto “fontes de enunciados que devem assumir os embates impostos pela natureza do campo, definindo e legitimando seu próprio lugar de enunciação” (Ibid.).

Os posicionamentos, estando em concorrência ampla num mesmo campo, relacionam-se de modo que possamos atribuir enunciados a fontes enunciativas específicas, isso implica a relevância da relação de discursos ou de sistemas discursivos entre si, que convergem para o primado do interdiscurso sobre o discurso. Além disso, atestam a

heterogeneidade de um campo. Um campo, embora sujeito a regras, não é um produtor de enunciados idênticos.

Voltando à hipótese de Possenti, é à caracterização da literatura como campo que ele recorre, por analogia, para postular o humor como um campo:

Sumariamente: como ocorre no campo literário, os autores (humoristas) não se formam como se formam um biólogo ou um médico: escritores e humoristas podem surgir em qualquer espaço, ter outras profissões ou atividades, que podem ser mais ou menos próximas do “papel” de humoristas. Exatamente como ocorre na literatura: escritores podem ser professores, jornalistas, publicitários (...). A “carreira” decidirá se podem –ou se precisam, para sobreviver – continuar com suas múltiplas tarefas ou se conseguem “apenas” escrever. Humoristas podem ser jornalistas (que não publicam só humor), publicitários, cineastas, documentaristas, editores. Mas fazem algo que não se aprende na escola – como ocorre também com a literatura (além do samba) (POSSENTI, 2010, p. 174).

Na sequência, o autor cita alguns pontos que podem sustentar a sua hipótese do humor como campo, vários deles apoiados ainda na analogia com a literatura. O primeiro deles é o fato de tanto humor quanto literatura tratarem de muitos temas, além de tentarem se legitimar como discursos que teriam autonomia para tratarem de temas polêmicos em chave que fuja do politicamente correto. Distanciam-se, dessa forma, de outros campos, como direito e a política, por exemplo: “parece mais ou menos óbvio que uma coisa é uma piada racista ou machista e bem outra é uma lei machista ou racista” (Ibid., p. 175).

O humor também seria um campo em que, a exemplo da literatura, se produziriam diversos gêneros: a piada, a charge, as tiras cômicas, etc. Acrescentemos que muitos deles são próprios do próprio campo (como a piada, por exemplo), estando sua função atrelada a certas regras do campo. O autor ainda lembra que as manifestações humorísticas ainda podem ser manifestadas em outros tipos de textos, como os tratados, por exemplo.

Continuando com a relação entre humor e literatura, Possenti comenta que haveria tanto um humor mais erudito quanto outro mais popular. Cada um deles destinado a públicos distintos, observando certas regras de “publicação”, selecionando um ou outro enunciatador etc.

O autor ainda relaciona alguns outros pontos de sustentação de sua hipótese, como a não pretensão do humor em ser realista ou eficaz, e levanta vários e interessantes problemas ou tarefas necessárias para a pesquisa sobre o humor. Uma delas diz respeito à autoria, do que nos ocuparemos, sucintamente, mais adiante, no capítulo V. Para o autor:

Analogamente ao que ocorre no campo literário, dever-se-ia encarar a questão da autoria no humor. Preliminarmente, põe-se a tarefa de separar o que é anônimo (piadas, tipicamente) do que é assinado: charges, tiras, frases, textos, comédias... A tarefa não poderia evitar as clássicas discussões sobre o tópico, que incluem a questão da obra (...), a originalidade e a responsabilidade, as preferências ideológicas e/ou temáticas (...), e as eventuais relações da obra com a “vida” do autor (Ibid., p. 177).

Nesse sentido, aceitando a hipótese do autor de que o humor é um campo e tentando contribuir para a sustentação dessa hipótese, nosso objetivo é analisar o funcionamento/circulação do estereótipo nesse campo discursivo, em especial os estereótipos de criança, mas não deixando de observar o modo como se dá o funcionamento de outros também.

Dessa maneira, voltando às tiras (figuras 15; 16; 17 e 18), podemos constatar a incidência do(s) estereótipo(s) de criança na produção/circulação de efeitos de sentido. Acrescentemos que a circulação de estereótipos pelo campo humorístico parece ser uma de suas características mais proeminentes. Isso pode estar ligado ao próprio fato de os gêneros do humor necessitarem de um tipo de leitura rápida. Os leitores de uma tira, tal qual os ouvintes/leitores de uma piada, necessitam compreendê-la rapidamente. Um estereótipo, por ser uma imagem rígida e facilmente memorável por indivíduos de uma mesma comunidade linguística, cumpriria, em parte, esse papel de permitir a acessibilidade rápida aos sentidos do texto.

Na figura 15, o enunciado final “a minha família não é nada familiar para mim” revela uma contradição, pois “minha família” implica a existência de laços familiares e “não é nada familiar”, implica uma relação de laços conflituosos ou inexistentes. Mas essa

contradição é logo desfeita pelas próprias “certezas” que estão implícitas no enunciado. E essas certezas passam, entre outras coisas, pela manipulação de estereótipos.

Assim, os estereótipos de criança comuns no campo discursivo do humor são parte de um processo interpretativo. Sabe-se que a criança no discurso humorístico é, de fato, “pouco criança”. Isso se evidencia na figura 15 e é o que permite Calvin elaborar um raciocínio de certa forma sofisticado. Calvin questiona o próprio modo de relacionamento que se dá em sua família, algo pouco pensável para uma criança tão pequena. Sua fala final evidencia essa ruptura entre pais e filhos, que pode tanto ser representativa de uma falta de relacionamento entre pais e filhos (o que veremos adiante) quanto de um conflito de gerações comum.

Aliada à questão dos estereótipos do campo humorístico, temos de observar, também, o próprio reconhecimento da série e do personagem: quem nunca leu uma tira sequer de “Calvin e Haroldo” e fosse apresentado à série por essa tira, talvez estranhasse o sutil efeito de humor que dela emana. Nesse caso, Calvin parece estar no lugar de seus pais, que muitas vezes se perguntam e se mostram incapazes de “acessar” Calvin, de compreendê-lo, mostram-se insatisfeitos com sua conduta altamente desviante. Aqui ocorre o contrário: Calvin questiona a relação “não familiar” que tem com seus pais. A frase inicial da tira atesta essa inversão: “a minha mãe e meu pai me deixam louco” parece muito mais uma fala dos pais de Calvin que do próprio garoto. É assim que eles se apresentam em boa parte das tiras: “loucos” com o comportamento de seu filho.

Ressalta-se a imagem típica da criança do campo humorístico, muito mais próxima do adulto – no que diz respeito ao tipo de pensamento e de suas declarações – do que da própria criança. O que põe em evidência as incapacidades e os defeitos do adulto. É nesse ponto da relação familiar conturbada que, no nosso ponto de vista, estabelece-se um efeito indireto de rebaixamento do adulto. Juntamente com a questão da constatação de Calvin de que sua relação com seus pais não funciona, pode-se recorrer ao estereótipo da “incompletude” da criança para fazer um julgamento dos pais. Seriam os pais os responsáveis pelos laços não-familiares, porque deles se espera o contrário, espera-se que sejam “completos”.

Estabelece-se, assim, na dicotomia incompletude/completude, um efeito de sentido de constatação da incapacidade adulta de gerir o relacionamento familiar, embora os pais de Calvin sejam, em certa medida, muito atenciosos e pacientes. Na complexa imagem da criança, que no campo do humor se constitui na relação entre a exigida “incompletude” e a “adultização” de suas palavras e atos, estabelece-se um efeito derrisório. Assim, “a infância se presta bem para evocar o desencontro entre aqueles que supomos que deveriam se entender e evidencia a solidão que é possível sentir mesmo quando se é zelosamente atendido” (CORSO & CORSO, 2006, p. 282).

Além disso, esse efeito, aliado à questão do *ethos*⁸⁶ do personagem, reforça uma demonstração da individualidade exacerbada da sociedade atual, que estaria também afetando os menores: Calvin é um menino solitário, seu círculo de amizade está restrito a um único amigo, que na verdade é um boneco. A sua relação não-familiar com seus pais reforça ainda mais esse caráter individualista dos sujeitos atuais, que afeta, irremediavelmente, as crianças.

Na figura 16, outro aspecto, já superado, é verdade, em várias esferas sociais de vários países, é posto em xeque: os papéis da mulher na sociedade. Um dos últimos bastiões de resistência da preponderância masculina é o lar. Embora o trabalho doméstico esteja, em algumas famílias, dividido ou mesmo desempenhado exclusivamente pelo homem, a realidade da divisão do trabalho doméstico é possível que esteja longe de ser transposta. Talvez a esfera doméstica seja o lugar em que o conservadorismo seja mais difícil de ser superado. Não se trata somente de uma questão de saber quem desempenha ou não o trabalho doméstico, porque não se trata, obviamente, de uma escolha. Além do mais, não se trata apenas de dividir o trabalho: o trabalho praticamente exclusivo da mulher no lar evidencia uma certa opressão, mas quantos outros fatos corriqueiros demonstram uma desigualdade de condições e de poder entre homens e mulheres? As mulheres continuam deixando seus postos de trabalho para cuidar de seus filhos, nunca o homem; não temos quase exemplos de homens que sejam empregados domésticos (que cuidem de uma casa de

⁸⁶ Sobre *ethos* ver o capítulo V.

família, já que faxineiros vemos bastantes...); além disso os dados de violência doméstica contra as mulheres continuam alarmantes⁸⁷.

É, portanto, essa realidade que é questionada na tira, e o efeito derrisório nasce justamente da brincadeira de uma criança em inverter os “postos” de pai e mãe. Sua brincadeira desencadeia uma situação que expõe a situação da mulher, do tipo de trabalho que ela desempenha no lar. Tal situação não é agradável para a mãe de Calvin. O enunciado “meu primeiro ato vai ser obrigar você a cozinhar” retoma a fala anterior de Calvin “suas políticas são universalmente rejeitadas”. A relação entre as falas sugere, por parte do pai, uma “política” do trabalho doméstico feminino.

A contestação não nasce diretamente da fala de Calvin, mas desencadeia a fala da mãe. O efeito derrisório nasce dessa fala. Mas as ações do mundo adulto são contestadas porque Calvin se propõe a inverter a ordem das coisas, destituindo o pai do escritório. Novamente a questão do estereótipo é posta: que criança é essa que se propõe a inverter a ordem familiar? É no jogo de imagens com a “incompletude” que podemos sustentar essa imagem de criança que compreende muitas outras coisas que se supõe que ela compreenda. É porque se relaciona de forma opositiva uma imagem de criança “sábia” a uma imagem de criança incompleta/ingênua que se pode obter o efeito de humor. A imagem da criança que sabe mais do que se imagina fica evidente não só nos enunciados anteriores à fala da mãe, mas também no enunciado final do texto: “opa! Isso muda tudo”. Calvin passa a ter consciência de que uma simples troca de papéis inverte toda a ordem familiar.

Impõe-se, assim, a questão da complexidade da estereotipagem da criança no campo humorístico. Como na tira anterior, a figura 16 revela uma imagem típica da criança no humor: uma sabedoria incomum. Numa brincadeira aparentemente inocente da inversão de papéis revelam-se as imagens de criança com as quais temos de lidar no campo. Assim,

⁸⁷ Em 2011, por exemplo, os dados do serviço 180 (serviço de denúncia específico para receber queixas de violência doméstica contra a mulher da Secretaria de Políticas para as Mulheres do Governo Federal brasileiro) registram 74.984 ligações com relatos de violência, dos quais, mais de 60% são casos de violência física. Do total dos casos de violência registrados pelo serviço, mais de 72% são cometidos por companheiros e cônjuges das vítimas. O que demonstra que a questão do poder masculino na esfera doméstica ainda é um problema importante a ser enfrentado em nosso país (dados do Relatório Anual – 2011 da Central de Atendimento à Mulher – Ligue 180, disponível em <http://www.spm.gov.br/noticias/ultimas_noticias/07-fevereiro-relatorio-180> acesso em 24/05/2013).

tanto o estereótipo da criança que sabe ou compreende bem mais do que supomos (que releva no momento da fala final, em que Calvin percebe que sua alteração de postos muda muita coisa, ou tudo, como ele próprio diz) quanto a imagem da criança ingênua (ao propor a troca de funções do pai e da mãe e supor – fato observável pela sua fala final – que isso não alteraria substancialmente a ordem doméstica).

É observável, assim, a relevância dos estereótipos no campo humorístico. Além dos estereótipos de criança que vão se mostrando importantes para a produção de efeitos de sentido dos textos, também outros surgem. Assim é com as imagens de mulher que se constituem na tira, mas também com as imagens do homem. Observemos que Calvin somente constata que a sua brincadeira “muda tudo” quando sua mãe diz que vai obrigar o pai a cozinhar, o que evoca uma imagem de homem que não cozinha ou que cozinha mal.

Voltando ao efeito derrisório com relação ao papel da mulher no mundo adulto é fartamente encontrado nas tiras de Mafalda. Vejamos dois exemplos:



Figura 19: Mafalda e sua mãe

Fonte: Quino, 1978, p. 1.



Figura 20: Mafalda e Susanita

Fonte: Quino, 1978, p. 26.

A figura 19 é explicitamente derrisória. Há um efeito de humor que se sustenta na intersecção da tentativa de confortar a mãe e o real desconforto gerado por esta tentativa da menina. Efeito este que parece ignorado por ela. A fala da menina no terceiro quadro revela a situação de frustração da mãe, envolvida com seu trabalho doméstico, oposta ao futuro promissor que Mafalda quer para si. A derrisão se dá pela comparação dessas duas situações: a presente da mãe e a futura da filha. Nesse sentido, a falas de Mafalda causam um efeito de sentido de revelação da situação da mulher, que, na tira, é frustrada, envolvida com o trabalho doméstico (desvalorizado não somente pela fala da menina, mas também amplamente na sociedade), presa aos padrões sociais vigentes etc. É uma demonstração do mundo injusto e da submissão da mulher à situação de desempenho de atividades menos valorizadas socialmente.

Talvez essa tira seja a representante mais explícita da hipótese que queremos defender: a de que o estereótipo da “incompletude”, em certa medida, sustenta o efeito de derrisão. Nesse sentido, ele se imporia ao leitor como uma imagem de criança viável e amplamente aceitável, permitindo assim que uma criança possa emitir certas opiniões e revelar certas situações que, muitas vezes, são mantidas veladamente pela sociedade ou ainda são tidas como “naturais”. A partir da linguagem visual, o estereótipo da criança ingênua atravessa a fala altamente consciente e constrangedora de Mafalda alimentando a imagem da “incompletude”: o último quadro revela essa característica da criança “incompleta”, já que nele se pode observar uma ingenuidade latente: o semblante de Mafalda não aparenta nenhum sarcasmo com a afirmação “é tão bom confortar a mãe da

gente!”. Ao contrário, ela parece bastante satisfeita com a sua ação, aparentando não ter se dado conta de que causou grande constrangimento a sua mãe. É, aliás, uma característica de Mafalda: “sem ser seu objetivo, cria constrangimentos para seus despreparados pais com questionamentos inusitados e agudas observações sobre o mundo” (CORSO & CORSO, 2006, p. 277).

Na figura 20, é novamente o papel da mulher que, posto como tema central da tira, é objeto de derrisão. Nessa tira, Susanita, a amiga de Mafalda, é a criança pela boca da qual fala o estereótipo da mulher submissa. Sua preocupação em ter filhos, aprender a jogar bridge e casar (esta última presente em outras tiras) é potencializada, e mostra que a situação da mulher estaria longe de uma solução inteligente. Os pensamentos fúteis de Susanita parecem clarificar o que dizem Corso & Corso no trecho abaixo:

Como a subjetividade das crianças dessas tiras se aproxima pouco da realidade da infância, acreditamos que para Quino elas representariam uma espécie de utopia ética nesse mundo confuso e problemático. Restaria à infância um lugar de alteridade à mediocridade da vida, ao absurdo que reside na crueldade, na desigualdade e na beligerância da nossa organização social. Pensando nessa direção, só o olhar infantil nos revelaria o ridículo que nos cerca (Ibid., p. 278).

Seria justamente essa revelação do ridículo que estaria nessas tiras, a explicitação da situação que se impõe às mulheres no nosso mundo. Assim, Susanita, na figura 20, parece revelar não só o quanto é desigual o papel da mulher em relação ao do homem, mas também revelaria como concebemos essa desigualdade: desde a infância, impondo comportamentos padronizados e preceitos morais às crianças. Susanita é o gérmen da mulher submissa, é a futura mulher frustrada, pronta a receber o comentário ácido de uma outra Mafalda.

Nessas duas tiras de Mafalda, também sua temporalidade fica marcada. Estão, pois, impregnadas de um certo discurso, de viés feminista, de ruptura com as práticas sociais então estabelecidas para diferentes gêneros e que buscava avaliar o que, de fato, era bom para as mulheres de então. Esse discurso feminista (presente no que se chama de segunda onda do feminismo, e que se desenvolveu a partir da década de 60 do século XX) discutia, entre outras coisas, o trabalho instituído para as mulheres (essencialmente

doméstico), a importância ou não de ter filhos, a desigualdade entre homens e mulheres no mundo do trabalho etc. Embora esse tipo de discussão tenha sido ultrapassado dentro do próprio movimento feminista, mostra-se ainda não superado na sociedade atual e principalmente na esfera doméstica, como afirmamos há poucos parágrafos. As tiras, assim, ainda são “atuais”, mesmo impregnadas de uma temporalidade, e continuam a manter um efeito de sentido de derrisão do mundo adulto contemporâneo.

Voltando à questão do infantil como revelador do ridículo, podemos observar esse aspecto também nas tiras de Enriqueta. Na figura 17, pode-se constatar a característica predominante de menina: o ato de “filosofar”. Como Calvin e Mafalda, a personagem argentina de Liniers vive pensando e falando sobre a vida, sobre a humanidade e suas crenças e dogmas. Tal qual Calvin, é uma garota solitária, cujos amigos são Madariaga, o seu urso de pelúcia, e Fellini, o seu gato de estimação. Mas é o questionamento final da tira que revela a derrisão.

Indiretamente, ao contestar a ausência dos “por quês” na fase adulta da vida, Enriqueta insere um questionamento sobre a própria impossibilidade de os adultos questionarem a ordem e sua necessidade de se moldarem aos padrões vigentes. Novamente, é o movimento de alinhamento e de ruptura com o estereótipo da “incompletude” que se mostra operante, porque nele não se teria noção de que a vida adulta é muitas vezes uma moldagem a certos comportamentos e regras, tem-se uma certa licença para tratar desse assunto, para abordar a falta de questionamento.

O efeito de humor deriva, em parte, da manipulação do significante pela criança. Enriqueta distorce o sentido atribuído pela sua mãe à “*edad de los ‘por qué’*”. Sabemos que numa certa altura da infância, as crianças questionam muito, perguntam sobre tudo. Uma das marcas dessa “fase” da infância é a utilização de “por quês”, mesmo que muitas vezes as perguntas não façam sentido para os interlocutores adultos. Dessa maneira, podem-se flagrar nomeações para esse período pelo qual passam diversas crianças como a “fase dos ‘por quês’” ou “idade dos ‘por quês’”.

Mas a menina põe a questão em outro patamar, reinterpreta a expressão da mãe e instaura um questionamento sobre a própria condição de estagnação do questionamento por parte dos adultos. Ao dizer “*pero una debería estar siempre en la edad de los ¿Por*

qué?” contesta a própria incapacidade de questionamento dos adultos, já que “*debería estar siempre*” sugere que há os que não se mantêm na fase dos “por quês”. Estes só podem ser os adultos, na medida em que são eles o outro natural da criança. Além disso, é a expressão de um adulto – sua mãe – que passa pelo questionamento de Enriqueta.

Acrescente-se a isso o hiato instaurado pelo segundo e terceiro quadros e a mudança do foco de enquadramento. Ao impor um recorte ao rosto de Fellini e uma elevação do foco, mostrando basicamente o rosto de Enriqueta e o céu ao fundo, estes quadros reforçam o *ethos* da personagem, na medida em que mostram o seu silêncio e uma passagem do tempo entre uma fala e outra, o que sugere que a garota estivesse pensando sobre a fala de sua mãe e formulando uma explicação para ela. Assim, a ausência de fala, a mudança de foco e a passagem do tempo sugerida pela presença de dois quadros mudos inserem uma perspectiva sobre a própria expressão “por que”. É como se nos quadros mudos, a personagem estivesse mesmo pensando nos “porquês” de alguém não se situar mais na “idade dos ‘porquês’”. É nesse sentido que defendemos que há derrisão, cujo alvo seria o adulto.

Nesse mesmo sentido, haveria um rebaixamento indireto da figura do adulto na figura 18, pois é a questão da responsabilidade do adulto em relação à criança que é posta em questionamento. Observa-se, nessa tira o desespero de Enriqueta em busca de seu urso Madariaga. Isso se dá por conta da exposição demasiada do urso à televisão.

Novamente um intrincado jogo de imagens é posto em funcionamento com uma figurativa assunção de papéis: não é difícil imaginar que Enriqueta se põe no lugar de responsável pelo urso de pelúcia, já que corre para desfazer o “mal” a que teria exposto Madariaga. Essa posição é similar à que o adulto (pais, mães, avós, responsáveis legais etc.) desempenha em relação à criança: cuidar para que ela não se exponha a algo que seja danoso e ao mesmo tempo cuidar para que seja exposta a algo benigno ao seu desenvolvimento.

Assim, as imagens de criança e de adulto se interpõem. Supondo que a atitude desesperada de Enriqueta possa ser fruto daquilo que seus pais e outros adultos possam dizer a ela sobre a televisão, uma imagem de adulto toma corpo: a daquele que está preocupado com a educação do filho ou da criança e não gostaria que a televisão assumisse

um papel relevante na sua rotina. Outra imagem de adulto, também, pode tomar corpo, se observamos que a tira pode ser uma espécie de retrato metafórico daquilo que certos pais “deixam” seus filhos fazerem, aqui pode relevar a imagem do adulto relapso. A(s) imagem(ns) de criança, no entanto, não deixam de desempenhar um papel central nos efeitos de sentido que a tira pode suscitar, com destaque especial para o efeito de humor da tira. Com relação a isso, a imagem da criança funciona como uma espécie de outro do adulto, revelando a sua incapacidade ou mesmo as limitações impostas a ele pela sociedade. É um dos modos com que o campo do humor funciona com relação à criança: atribuindo-lhe capacidades e possibilidades impensáveis. Dessa maneira, quando uma criança assume figurativamente o lugar do adulto, e desse lugar promove o cômico, acreditamos que é o próprio adulto o alvo da comicidade.

É visível que a tira é uma clara condenação da exposição demasiada à programação televisiva e, em consequência, à própria programação. Somente isso poderia ser analisado em termos de derrisão. Mas o discurso da tira passa por outras questões. Não é somente a programação televisiva que é condenada, é também a atitude de deixar os que necessitam de tutoria à mercê dessa programação. Nessa tira, Enriqueta poderia desempenhar, como dissemos, figurativamente o papel do adulto e Madariaga o papel da criança em desenvolvimento. Dessa maneira, é o hábito de expor-se continuamente ao mundo televisivo que é também condenado. Hábito, obviamente, “imposto” pelos próprios responsáveis pela criança.

Essa hipótese ainda fica mais evidente se levarmos em consideração o último enunciado do texto “*menos mal que no tenés cerebro...que sino...*”. Tal constatação de Enriqueta sugere que a exposição excessiva à programação televisiva poderia causar danos ao cérebro. Ninguém se preocuparia se essa exposição trouxesse algum benefício, nem mesmo a menina.

Dessa forma, a estereotipia da criança no campo humorístico estabelece-se, como já afirmamos mais de uma vez, de uma forma peculiar, diferindo essencialmente da estereotipia de outros grupos e categorias sociais. Nesse sentido, a “incompletude” é o ponto nodal em que a criança pode ser apresentada na contestação do mundo adulto. É porque ela é “incompleta” (porque a percebemos assim, a estereotipamos assim) que ela

pode servir como elemento de contestação de práticas e regras disseminadas e tornadas naturais pela nossa sociedade, sem que isso represente um risco para essas mesmas práticas. Mas não é somente a imagem da “incompletude” que se impõe, e sim outras imagens que com ela dialogam. Todas as tiras que analisamos neste capítulo impõem uma imagem de criança que sabe muito, por exemplo, mas também, como no caso da figura 19, há uma imagem da criança que, embora saiba muito, mostra uma não compreensão de certas regras sociais, ou mostra que tais regras não estão claramente estabelecidas para a criança. De certa forma, são crianças que pouco têm de criança, estendendo o que Corso & Corso dizem sobre Mafalda para os outros personagens das tiras (figuras 15 a 20): “é tudo o que na verdade as crianças não são” (Corso & Corso, 2006, p. 278), já que

Na infância, é possível questionar-se sobre grandes temas, como a morte e o sexo, mas será decorrente de observações e impasses domésticos, e esses pensamentos se expressarão principalmente através de brincadeiras e conversas meio enigmáticas, nas quais se nota nitidamente que a criança está abordando algo que está além de sua compreensão (Ibid.).

As crianças dessas tiras não são, obviamente, como a descrita pelos autores. Elas são, em resumo, o oposto disso, porque mobilizam temas complexos de forma complexa. Desnadam, de alguma forma, as práticas e regras sociais que para ela são injustas ou estranhas. Mas é justamente nesse ponto que temos que lembrar que, embora sejam crianças “adultizadas”, estão nas tiras veiculadas como crianças e isso tem um peso específico. Por que crianças são postas a dizer tais coisas, a desnudar uma sociedade injusta e/ou práticas sociais questionáveis? É às imagens que perpassam os discursos sobre a infância que devemos recorrer para responder essa questão. Como a criança é um indivíduo em desenvolvimento, concebemos esse indivíduo como um ser “incompleto”, necessariamente oposto ao adulto. Está numa categoria que a permite falar certas coisas, para as quais não se imputariam as penas que se imputariam aos adultos, seres “completos”. É essa imagem que permite que diga o que dizem e que perpassa os discursos sobre a criança na nossa sociedade.

V – IMAGINAÇÃO E INVENTIVIDADE: PROBLEMAS DE ESTEREÓTIPO E CIRCULAÇÃO

Observando, inicialmente, um aspecto específico das tiras cômicas, sua circulação, abordaremos, neste capítulo, algumas questões que, em princípio, não teriam relação alguma entre si. Veremos, porém, que aspectos como o *ethos* dos personagens das tiras e a autoria têm justamente na peculiar circulação das séries de tiras cômicas uma questão em comum.

Na primeira parte do capítulo, observaremos como se estabelece o *ethos* discursivo dos personagens infantis de tiras cômicas em geral e de como se dá a sua relação com os estereótipos de criança que circulam pela sociedade em geral. Na segunda parte do capítulo, discutiremos a passagem das tiras e de seus personagens a outros suportes, como a coletânea, por exemplo. Nessa discussão, pretendemos postular que a circulação dos textos por diversos suportes pode incidir diretamente na imagem de autor, indicando que certos suportes gozam de um prestígio e promovem certas instâncias autorais.

1 – HUMOR E EXAGERO NAS TIRAS CÔMICAS

Gostaríamos de iniciar esta seção por uma ressalva quanto ao termo “exagero”, que designará, aqui, as ampliações de qualquer natureza envolvendo a representação de personagens infantis em tiras cômicas e não apenas os absurdos, muito comuns em outros textos humorísticos como as piadas.

A observação dos dados que apresentaremos será uma tentativa de explorar a relação entre as identidades de personagens infantis de tiras cômicas com os estereótipos de criança. Além disso, abordaremos o *ethos* que se apresenta desses personagens de forma imbricada com o conceito de estereótipo, de maneira que se possa compreender o funcionamento desse último no discurso das tiras.

Entre as peculiaridades das séries de tiras cômicas está a longevidade de seus personagens. Já citamos os exemplos de “Peanuts”, “Mafalda” e outras tiras que tiveram sua publicação estendida por vários anos. Há, no entanto, uma especificidade nisso: trata-se

da dispersão desses textos ao longo dos anos. Se é verdade que as séries publicadas nos jornais caracterizam-se por longos períodos de publicação, é também verdade que isso ocorre de uma maneira bastante própria, pois as tiras são publicadas uma a uma, dia a dia. Estão assim dispersas num tempo definido (dois, dez, cinquenta anos). Não se trata, observe-se, de uma dispersão absurda, mas de uma dispersão homogênea, que faz da tira um excelente material de análise, porque ao dispor-se no tempo dessa forma, diariamente (ou semanalmente, em alguns casos⁸⁸), fatalmente carregará consigo marcas da história na enunciação. Por outro lado, tal especificidade obriga o analista a levá-la em consideração.

Quando falamos, porém, de marcas da história na enunciação, não estamos querendo sugerir apenas laços com fatos concomitantes, que estão na pauta diária do noticiário do mundo – como a tira 21⁸⁹ que, evidentemente, refere-se à tragédia do terremoto e tsunami ocorrida no Japão em março do ano de 2011, publicada pelo cartunista Liniers, logo após a tragédia – mas também da concepção da humanidade e de todas as suas relações que se oferece num momento histórico específico. No nosso caso, o que interessa, obviamente, é o que se entende por “criança” e como isso se apresenta nas tiras num período histórico determinado.

⁸⁸ Tiras como “Ozzy” e “Geraldinho”, por exemplo, foram publicadas durante a década de 1990 e eram uma publicação semanal do suplemento “Folhinha” do jornal “Folha de São Paulo”.

⁸⁹ Ramos (2010) defende que tiras como a que usamos como exemplo são casos típicos de um novo gênero em consolidação, a tira livre. O autor, com quem concordamos, mostra que há algum tempo, vários autores brasileiros têm se dedicado à produção desse tipo de tira cujas características principais passam pela liberdade temática e pela ausência de humor ou de um humor calcado em técnicas semelhantes às das piadas.



Figura 21: Enriqueta "envia" abraço às vítimas de tragédia no Japão

Fonte: <<http://macanudo.com.ar/fecha=2011-03-13>> acesso em 28 de setembro de 2011.

A dispersão homogênea (obviamente decorrente do próprio suporte, em vários casos, em que as tiras foram publicadas: o jornal) obriga-nos a considerá-la, especialmente se queremos analisar a representação das crianças em tiras cômicas com personagens fixos. Notemos que a especificidade dessa dispersão temporal faz com que a construção da identidade de personagens seja algo de certa forma paradoxal, porque poderia facilmente ser produto de um trabalho também disperso ao longo do tempo (o que, de fato, não deixa de ocorrer), mas é obrigatoriamente fruto de uma repetição dia a dia, tira a tira de um (ou mais de um) aspecto dominante da identidade de um personagem específico – fator estipulado pela coerção genérica. Especificado esse paradoxo, resta-nos tentar responder à pergunta: “que relação há entre a identidade dos personagens e os estereótipos da criança?”.

Acreditamos, assim, que a dispersão temporal das tiras, bem como a longevidade dos personagens que elas põem a circular não são, de forma alguma, aspectos a serem descartados na análise das séries de tiras. Um fator a ser considerado é que tipo de relação se estabelece entre a imagem da criança presente nas tiras e os estereótipos das crianças que circulam numa determinada sociedade.

1.2 – ESTEREOTIPIA E *ETHOS*

Além das questões já abordadas no capítulo II, no qual tratamos da pertinência do conceito de estereótipo e de sua relação com outros conceitos da AD, outra questão se põe, a da relação entre estereótipo e *ethos*. Veremos que nas tiras cômicas com personagens fixos teremos *ethé* bem delineados de personagens infantis, porém que parecem estar ligados, de alguma forma, à própria noção de estereótipo, já que se apoiam em construções estereotípicas para se validarem.

Dissemos que os fatos da dispersão temporal e da longevidade não deveriam ser descartados da análise das tiras cômicas. De fato, é na relação entre esses dois fatos que poderemos identificar os personagens infantis de tiras cômicas como personagens únicos e dotados de um *ethos* discursivo específico.

Assim, quando falamos da personagem Mafalda, fatalmente a associamos com imagens muito específicas: a menina sagaz, inteligente, contestadora, etc. e jamais a associamos com traços como futilidade ou idiotice. Isso é, obviamente, decorrência do discurso e do *ethos* que eles implicam de Mafalda nas tiras que ela protagoniza, dispersas ao longo do tempo em que foram publicadas.

Em outras tiras, a questão do *ethos* é tão predominante que decorre dele todo o efeito de humor. É o caso, por exemplo, das tiras protagonizadas pelo personagem Cascão da Turma da Mônica, cujo humor releva constantemente de sua falta de higiene e de seu asco à água.

O conceito de *ethos*, oriundo da retórica grega, diz respeito, grosso modo, às imagens de si que o enunciador produz em seu discurso, e foi desenvolvido na AD principalmente por Maingueneau, para quem a noção deve ultrapassar os pressupostos da retórica tradicional que a ligou à eloquência, passando a abarcar, para além da oralidade, também o texto escrito que,

Mesmo que o negue, tem uma “vocalidade” que pode se manifestar numa multiplicidade de “tons”, estando eles, por sua vez, associados a uma caracterização do corpo do enunciador (e, bem entendido, não do corpo do locutor extradiscursivo), a um “fiador”, construído pelo destinatário a

partir de índices liberados na enunciação. (MAINGUENEAU, 2008, p. 17, 18)

Notemos que essa associação do *ethos* com a ideia de fiador possibilita que vejamos no enunciador do discurso um legitimador que se apresenta para cada tipo de discurso como confiável, como um corpo e uma voz que, estando associados a um saber e a uma posição institucional, validam o discurso que proferem. Logo,

Esse *ethos* recobre não só a dimensão verbal, mas também o conjunto de determinações físicas e psíquicas ligadas ao “fiador” pelas representações coletivas estereotípicas. Assim, atribui-se a ele um “caráter” e uma “corporalidade”, cujos graus de precisão variam segundo os textos. O “caráter” corresponde a um feixe de traços psicológicos. Quanto à “corporalidade”, ela está associada a uma compleição física e a uma maneira de vestir-se. Mais além, o *ethos* implica uma maneira de se mover no espaço social, uma disciplina tácita do corpo apreendida através de um comportamento. O destinatário a identifica apoiando-se num conjunto difuso de representações sociais avaliadas positiva e negativamente, em estereótipos que a enunciação contribui para confrontar ou transformar (Ibid., p. 18).

Observemos que o *ethos* deve ser compreendido numa relação estreita com o estereótipo, pois este “fornece” os esquemas cristalizados aos quais o alocutário deve referir-se ao identificar o comportamento, a corporalidade e o caráter do fiador do discurso. Voltando às tiras, essa identificação, pela própria natureza do gênero, ocorre na interação das duas linguagens presentes: a escrita e a imagética, que contribuirão, nessa interação, para a confirmação ou ruptura de representações estereotípicas.

Primeiramente, é necessário admitir que há estereótipos sobre tudo⁹⁰. Sendo assim, as crianças não estão livres de representações estereotípicas. O que há é uma estereotipia que, ao menos aparentemente, não se apoia em polêmicas discursivas claramente perceptíveis, não gerando, dessa maneira, simulacros. No caso das crianças, veremos que os estereótipos funcionam como identificadores, embora possam ser contraditórios, e talvez, nesse aspecto, sejam frutos de polêmicas, porque poderiam ser

⁹⁰ Ou sobre todos. Embora, também possamos aplicá-los a seres que temos a tendência de humanizar, como cães, gatos: a raça X é brincalhona, a Y é sonolenta, etc.

mobilizados por discursos diferentes. Assim, temos imagens dos mais variados tipos que circulam identificando a criança: ela pode ser “imaginativa”; “incansável”, pode “não mentir”, “ser sincera”, também pode “ser suja e nojenta” (no caso de meninos) ou dotada de um excesso de “delicadeza” (no caso de meninas).

Dessa forma, é inevitável que as tiras “convoquem” estereótipos de criança para funcionar conforme o seu propósito. Resta saber se eles são importantes ou não para o *ethos* discursivo dos personagens fixos e longevos.

1.3 – EXAGERO E ESTEREÓTIPO

É fato que no humor, em geral, o recurso ao exagero é bastante comum, seja nos quadros do humor televisivo, seja nas piadas e anedotas, seja nas tiras cômicas. Trata-se de um aspecto comum aos diversos gêneros do humor e que podem estar presentes nos mais diferentes formatos: personagens com olhos esbugalhados (para representar um “olho gordo”); genros que comemoram a explosão do carro da sogra porque ela estava dentro; baianos que pedem soro antiofídico antes mesmo de serem picados, porque têm preguiça de fugir da cobra etc. Muitas vezes, notemos, os exageros são formas de reforçar e ampliar um estereótipo já comum no humor (baiano preguiçoso, sogra intrometida...).

As tiras, como um gênero do humor, não se isentam de representar crianças de forma exagerada. Analisaremos algumas tiras com personagens fixos e outras com personagens “efêmeros”, isto é, que apareceram anonimamente e uma única vez em uma tira. Objetivaremos, dessa forma, observar o funcionamento dos estereótipos quando temos personagens anônimos e quando temos personagens que vão construindo uma identidade no seu percurso de publicação. *A priori*, poderíamos pensar na própria aproximação das tiras com personagens efêmeros com as piadas em que são veiculados estereótipos como os já mencionados, posto que estas, como as tiras, também mobilizam, de certa forma, personagens “anônimos”.

As tiras com personagens efêmeros (figuras 4; 22 e 23) são todas da série *Níquel Náusea* do cartunista Fernando Gonsales. Note-se que os personagens infantis

mobilizados aparecem como crianças anônimas, representando um tipo infantil. Esse traço efêmero possibilita que contrastemos estas tiras com personagens fixos (figuras 24 a 30).

Iniciemos pela figura 4:



Figura 4: Níquel Náusea – lixo

Fonte: Folha de São Paulo, edição de 05 de setembro de 2011, p. E8.

Em seu primeiro quadro, vemos urubus desesperados aparentemente fugindo de algo. Ao fundo, o personagem Níquel Náusea, o rato, diz: “o lixo deve estar terrível hoje”, o que nos faz crer que a fuga dos urubus é decorrente desse aspecto terrível que não sabemos ainda exatamente o que é. O segundo quadro soluciona o problema com um menino questionando sua mãe num tom repreensivo (fato observável pelas mãos do menino levadas à cintura, pelo negrito na palavra “mãe”, que sugeriria um grito, além da expressão facial enraivecida) com o seguinte enunciado: “mãe!! Vai me dizer que você jogou meu tênis fora!”. Ao recuperar o quadro anterior, descobre-se que o tênis está no lixo e é o que provoca desespero nos urubus.

Um primeiro estereótipo: crianças (ou melhor, meninos) são “sujas”. No entanto, a tira reforça esse estereótipo de uma forma bastante exagerada. Lembremos que os urubus são animais necrófagos e que, portanto, seu alimento não possui um cheiro dos mais agradáveis. Mesmo assim, eles fogem do lixo em que se encontra o tênis do menino.

Note-se que todo esse efeito de sentido é amparado na pressuposição do estereótipo, que em nenhum momento está efetivamente materializado, a não ser pela memória ativada pelo interdiscurso. Outros aspectos ainda podem ser objeto de análise,

como a imagem da criança que repreende sua mãe num tom enraivecido, o que revelaria uma certa relação dos filhos com as mães (e pais) talvez muito atual: a hierarquia familiar estaria em ruínas.

Num mesmo movimento, é possível constatar o estereótipo, nas figuras 22 e 23, como um “objeto” de sustentação de efeitos de sentido, novamente convocado e imposto pelo interdiscurso como um traço de memória no leitor:



Figura 22: Níquel Náusea - minhoca

Fonte: Folha de São Paulo, edição de 17 de setembro de 2011, p. E17. Disponível em <<http://acervo.folha.com.br/fsp/2011/09/17/21/>> acesso em 17/09/2011.



Figura 23: Níquel Náusea - ruminar

Fonte: Folha de São Paulo, edição de 27 de julho de 2011, p. E10. Disponível em <<http://acervo.folha.com.br/fsp/2011/07/27/21/>> acesso em 17/09/2011.

Nestas duas tiras, os estereótipos são recuperados pelo leitor e funcionam ou como um fio condutor do texto, ou como um suporte para a verossimilhança. Na figura 22, uma impossível relação meninos/meninas é representada numa demonstração de esquisitice extrema por parte do menino que põe em sua boca uma minhoca e a faz sair pelo nariz. Enquanto este ato ativa o estereótipo “meninos são nojentos”, o fato das meninas expressarem náusea e saírem correndo ativa outro: “meninas são delicadas, supersensíveis”.

A inversão de papéis parece impensável, meninas não parecem “aptas” a enfiarem na boca uma minhoca ou, ao menos, não se concebe (no modo como percebemos as meninas em nossa sociedade) que elas pratiquem um ato como esse. A simples realização de atos mais agitados, associados com uma conduta tipicamente percebida como masculina, ou de uma personalidade menos delicada e mais próxima do que consideramos um comportamento de menino, faz surgir designações como “moleca” ou “menina moleque”. Isso parece sugerir que meninas são vistas segundo um padrão de comportamento específico e meninos em outro, o que implica também na circulação de estereótipos diferentes para uma categoria e para a outra.

Na figura 23, o *script* instaurado pelo primeiro quadro é o de uma aula (de biologia talvez). Esse *script* é parcialmente sobreposto pelo segundo quadro que apresenta um menino sendo expulso da aula porque mascava chiclete. Novamente é preciso recuperar estereótipos, nesse caso para que a tira seja verossímil (embora uma sala de aula cheia de vacas represente uma ruptura com a verossimilhança, o menino não deixa de ser menino, e tenta enganar a professora porque suas “colegas” de sala passam o tempo todo ruminando). Nessa tira são perceptíveis estereótipos como “meninos quebram regras” e “tentam enganar os professores”.

Notemos que o papel dos estereótipos nessas duas tiras está associado aos próprios efeitos de sentido que o texto produz. O leitor é interpelado a validar estes estereótipos em sua interpretação das tiras. Funciona, dessa forma, como um lastro de memória discursiva, impondo-se como uma imagem necessária do discurso das tiras, em que meninos são postos a funcionar como violadores de regras sociais. Na figura 22, a violação diz respeito ao próprio comportamento higiênico aceitável para uma criança. A figura 23 simula uma situação de sala de aula em que a representação do garoto é a da

violação de regras escolares, no caso a proibição do ato de mascar chicletes. Seriam imagens, entretanto, que estariam ligadas, no nosso ponto de vista, ao próprio modo de conceber a individualidade masculina na infância. A formação dos meninos, enquanto futuros homens, passaria pela quebra de regras de etiqueta. Meninos, para o discurso presente nas tiras, não podem ser muito asseados, nem muito comportados, e isso faz parte, de certa maneira, da própria ideia do masculino em nossa sociedade.

Passando às tiras com personagens fixos, observaremos três personagens. O primeiro é Calvin, da série “Calvin e Haroldo”. O segundo, Batu, da tira homônima do cartunista Tute, publicada, diariamente, na Argentina no jornal “La Nación”, como Calvin, é um garoto um pouco solitário, tem apenas um amigo (Boris) com quem interage em várias tiras e um cachorro (Tútum), um personagem não humano que, como Haroldo, desempenha um papel importante nas tiras. Batu tem uma rotina de criança, com muitas brincadeiras, e uma personalidade marcada pela fantasia/imaginação. O terceiro é Cascão, o personagem nada propenso à higiene da Turma da Mônica.

As três “tiras” de *Calvin e Haroldo* exploram basicamente dois estereótipos: o da criança imaginativa e o da criança incansável, ou, para tornar o estereótipo uma espécie de definição: crianças são “imaginativas” e “incansáveis”. O exagero na representação desses traços estereotípicos contribui, nas tiras, para ressaltá-los como verdades:



Figura 24: Calvin invisível

Fonte: Watterson, 2010b, p. 10.



Figura 25: Calvin incansável

Fonte: Watterson, 2010b, p. 87.



Figura 26: Calvin voador

Fonte: Watterson, 2010b, p. 120

A figura 24 mostra toda a imaginação de Calvin, que pensa que está invisível e inicia um “assalto” ao jarro de biscoitos. O efeito de humor decorre do fato de que sua imaginação seja quebrada pelo flagrante do interlocutor, provavelmente a mãe, que enxerga o corpo nu do menino nos outros quadros invisível.

Na figura 26, o mesmo estereótipo “criança imaginativa” é ativado, primeiramente pelo aparecimento de Haroldo, o tigre – que é um brinquedo de pano e só se mostra “tigre” ao garoto Calvin, mas a nenhum outro personagem. E na sequência pelo fato de Calvin tentar voar amarrado em um papagaio (e efetivamente decolar – no 4º quadro). A brincadeira imaginativa somente sofre uma ruptura para o leitor, ao qual o último quadro mostra a ação em que pai e mãe do menino decidem quem solucionaria o problema do menino correndo pelado amarrado a um tigre de pano no quintal de D. Carol.

Trata-se de um traço efetivamente bem delineado do *ethos* do personagem Calvin que se mostra em boa parte das tiras. A imaginação de Calvin é vista inclusive como uma forma de fuga da realidade. É, pois, um dos traços constitutivos do *ethos* do personagem Calvin que se ampara em uma representação estereotipada da criança.

Na figura 25, porém, há uma outra representação de Calvin, a do menino incansável, que aparentemente apenas foge, nos oito primeiros quadros, enquanto sua mãe tenta fazer cócegas nele. No penúltimo quadro, porém, a expressão facial da mãe sugere seu cansaço, fato confirmado no último quadro, em que ela aparece dormindo num canto da sala e Calvin explica a seu pai que o plano da mãe de fazer o filho dormir dera errado. O estereótipo muda, o exagero permanece, na medida em que o menino não se cansa nunca e sua mãe sucumbe ao cansaço.

Com base apenas nessas “tiras”, as de “Calvin e Haroldo” e as de “Níquel Náusea”, poderíamos propor uma estratégia de análise de tiras cômicas com personagens infantis, no que diz respeito ao estereótipo e sua relação com o *ethos* dos personagens. Primeiro, podemos postular que, em se tratando de tiras, tanto com personagens longevos quanto efêmeros, o estereótipo é um ponto de ancoragem para um *ethos* que se mostra dos personagens. Em maior ou menor grau, é a uma imagem cristalizada e ao exagero dessa imagem que é necessário recorrer ao interpretar um personagem infantil como uma voz verossímil.

Em segundo lugar, poderíamos postular que as tiras com personagens efêmeros e as tiras com personagens longevos lidam com os estereótipos de forma um pouco distinta, já que o *ethos* dos personagens das primeiras parecem ser retratos fiéis do estereótipo, enquanto nas segundas há um apoio e uma repetição de um traço estereotipado que pode compor o *ethos* de um personagem e contribuem para a identidade deste personagem, que será possível identificar somente num conjunto de tiras disperso temporalmente.

No entanto, vejamos, ainda, um conjunto de tiras do personagem Batu. Nelas o mesmo traço estereotipado da “imaginação” explorado em Calvin é retomado. Batu também é um menino de muita imaginação e seu *ethos* passa por esse traço.



Figura 27: Batu e o tesouro

Fonte:Tute, 2009, p. 12.

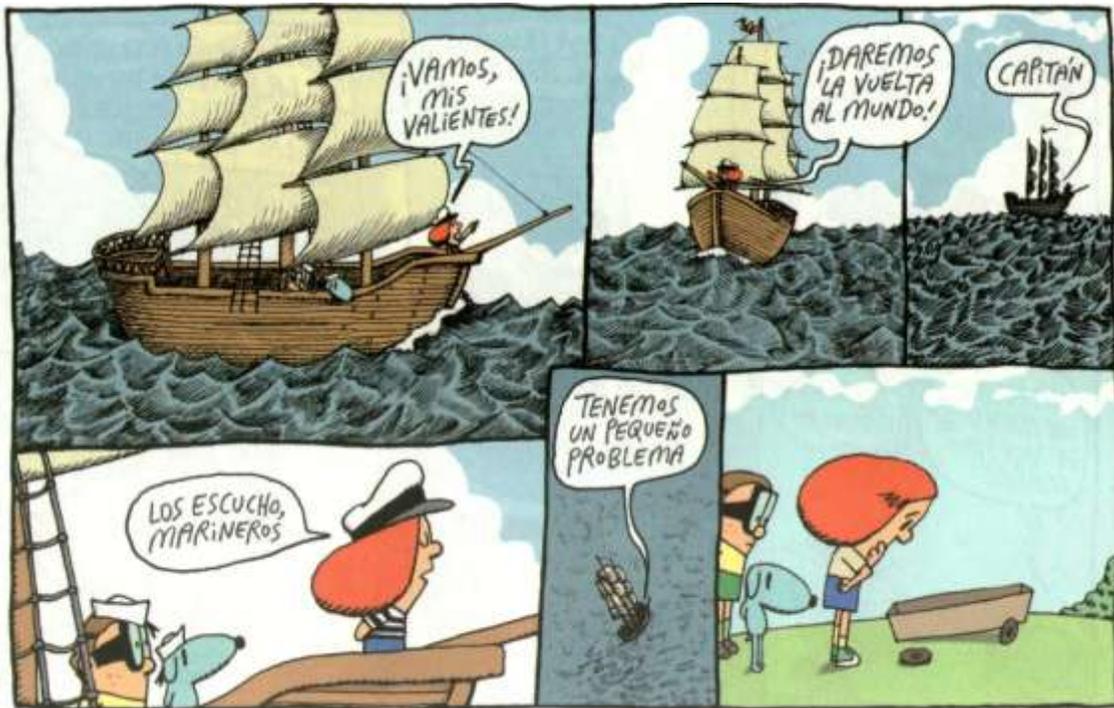


Figura 28: Batu Capitão

Fonte: Tute, 2009, p. 38.



Figura 29: Batu, Boris e Tútum desenhando

Fonte: Tute 2010, p. 36.

Na figura 26, Batu passa de um estado de “realidade” para um estado imaginário quando mergulha na banheira em que está tomando banho. Nesse momento (quarto quadro), passa a agir como se fosse um mergulhador que procura um tesouro, e para sua decepção, quando o encontra, trata-se da tampa do ralo da banheira. O último quadro revela a quebra da fantasia e a volta da realidade, agora sem água e sem tesouro, provocando, dessa forma, um efeito de humor no leitor.

A figura 26 mostra uma mesma estratégia textual, a ruptura da fantasia é proporcionada por um entervero real: a quebra da roda do carrinho de Batu, imaginado pelo personagem como um grande navio que navega pelo oceano.

A figura 27 é uma espécie de capítulo de uma série de tiras que iniciou com uma cena de sua mãe o agasalhando demais para um frio ameno. Ao fazer isso, a mãe despertou a ideia de Batu de ir para o lugar mais frio do mundo, o Polo Sul.

A série se arrasta por várias tiras, e a figura 27 é o penúltimo capítulo, dois depois de Batu e seus amigos chegarem ao Polo Sul. Logo após chegarem, uma tira publicada antes desta, decidem que vão desenhar (obviamente por conta da brancura do Polo, o que o assemelharia a uma enorme folha de papel). A tira que analisamos aqui retrata a conversa entre Boris e sua mãe pelo telefone celular e confirma a fantasia dos meninos.

Retomando a distinção que fizemos antes, entre tiras com personagens efêmeros e tiras com personagens longevos, as tiras de Batu vêm confirmar essa necessidade de observar a dispersão temporal das tiras e os estereótipos que se veiculam nelas de uma forma que possa garantir a construção do *ethos* dos enunciadores/personagens infantis e sua identidade enquanto personagens longevos. Batu (e seu amigo Boris) e Calvin são personagens que mostram esse traço da imaginação como constitutivo de seu *ethos* discursivo. Os seus *ethé* mostrado e dito⁹¹ se confundem e se complementam resultando no *ethos* discursivo dos personagens. Enquanto uma imagem de criança altamente fantasiosa é veiculada pela enunciação das tiras, os personagens se mostram como vivendo de fato como se estivessem na “realidade” de sua imaginação. O mesmo ocorre na figura 25, em que Calvin é o menino incansável que é tanto apresentado como se apresenta assim.

A ruptura, ou a passagem da fantasia para a realidade, perceptíveis nas figuras 24, 27 e 28, ocorrem no último quadro das tiras – uma coerção do gênero – e é o que provoca o efeito de humor. É como se o personagem, ao se deparar com algo extremamente real (o flagrante da mãe na figura 24, a tampa da banheira na figura 27 e uma roda quebrada da figura 28) fosse transportado de volta para a realidade. Nesse caso, rimos dessa ruptura fantasia/realidade e o desfecho cômico opera um deslocamento com o estereótipo, na medida em que mostra que mesmo as crianças com toda a sua imaginação estão sujeitas ao inevitável da realidade.

⁹¹ Para Maingueneau (2006a), “o *ethos* de um discurso resulta de uma interação de diversos fatores: *ethos* pré-discursivo, *ethos* discursivo (*ethos mostrado*), mas também de fragmentos de texto em que o enunciador evoca sua própria enunciação (*ethos dito*)” (MAINGUENEAU, 2006a, p. 68). O *ethos* dito é, portanto, aquele que o enunciador “deixa” ver ou “quer” deixar que vejam, é, basicamente, o modo como se apresenta para seu público. Já o *ethos* mostrado está ligado a seu próprio discurso, embora o próprio autor alerte que a fronteira entre esses dois *ethé* não é nítida. Nesse sentido, não é a distinção entre eles que interessa, mas o fato de que eles atuam conjuntamente como definidores de um *ethos* efetivo de um enunciador, construído pelo destinatário do texto.

Um segundo ponto relacionado a esse aspecto da passagem da fantasia para a realidade, e que, no nosso ponto de vista, permite que se possam representar crianças como foram nessas tiras, é justamente o motivo pelo qual podemos rir da imaginação das personagens. A nossa hipótese é que considerado um conjunto de imagens relativas à criança, sobrepõe-se uma imagem específica que é a do ser “incompleto”, daquele em que há falta de algo. Isso nos autoriza a rir das idas e vindas da fantasia para a realidade, porque às crianças se permite, por serem “incompletas” fantasiar sem que sejam declaradas loucas ou que estejam sob efeito de algum narcótico. Também permite que possamos rir de estereótipos como a falta de higiene ou da criança que nunca se cansa, porque neles também podemos realçar a imagem do indivíduo “incompleto”, que não tem a experiência social completamente definida e que pode ser objeto de riso porque não sabe quando dormir, não sabe quando a higiene pessoal (ou a falta dela) passou de um limite aceitável, etc.

Assim é que, também nas tiras de Cascão, podemos concluir que sua falta de higiene é tolerada, e com isso pode se tornar um motivo para o humor, porque podemos relacioná-la a este estereótipo da “incompletude”:



Figura 30: Cascão e Noé

Fonte: Sousa, 2009a, p. 93.



Figura 31: Cascão e a professora

Fonte: Sousa, 2009b, p. 102.

Na figura 30, constata-se que o traço principal do *ethos* de Cascão, isto é, a sua falta de higiene que, como veremos no capítulo VI, é um estereótipo de ampla aceitação no caso de meninos, aparece implicitamente na tira. Além das suas tradicionais bochechas e cabelos sujos, não há nada na tira que lembre esse traço fundamental de seu *ethos*. Mas é justamente relacionada a ele que o efeito de humor se sustenta. Sabendo de sua falta de higiene, o leitor é “convidado” a resolver o implícito do último quadro com uma série de pré-discursos.

Assim, um caminho interpretativo aceitável levaria em consideração ao menos duas questões: 1- Cascão é sujo; 2- Noé é um personagem bíblico conhecido por ter conseguido se salvar do grande dilúvio. Aliadas essas duas informações se chega a um aspecto risível na tira: Cascão percebe Noé como seu antepassado famoso porque este teria “fugido” da água, como o personagem das tiras vive fazendo.

Na figura 31, novamente o traço do *ethos* do personagem é que, aliado à fala da professora, promove o efeito de humor. Numa cena típica de sala de aula, a professora da tira faz um acordo com a sala e logo exclui Cascão do acordo, pois percebe que isso traria algum problema. O fato é que o rosto desolado da professora no último quadro sugere que Cascão não deva erguer o braço, pois isso faria, por conta de sua sujeira, com que houvesse mal cheiro na sala.

Novamente uma relação entre os implícitos do texto e o traço do *ethos* do personagem é que produz um efeito de humor: é necessário, portanto, compreender a

sujeira do garoto e o fato de que as axilas concentram odor quando as pessoas não se higienizam. Por isso, a fala da professora deixa subentendido que Cascão ao erguer o braço causaria desconforto.

Explicitemos, portanto, que, no caso das tiras da Turma da Mônica, boa parte delas explora o humor com base no exagero de traços dos *ethé* de seus personagens. Lembremos, por exemplo, da própria Mônica, cuja força excessiva e rispidez são, basicamente, os motores da produção de humor nas tiras que protagoniza na série.

Assim, tentamos sustentar, nessa primeira parte do capítulo, a ideia de que tanto em tiras com personagens efêmeros quanto naquelas em que há personagens fixos, os estereótipos de criança são pontos de ancoragem. Nas primeiras, de uma forma bastante simples, retrata-se fielmente um estereótipo que será basicamente sinônimo do *ethos* que se apresenta do personagem. Nas outras, os estereótipos são um traço com o qual o *ethos* dos personagens deve se relacionar e, numa repetição desses traços, deve confirmar a identidade desses personagens na dispersão temporal típica das tiras. Há, porém, aspectos relativos aos personagens de tiras cômicas e ao seu *ethos* que estão diretamente ligados ao modo de circulação dos discursos. Veremos adiante que a circulação de uma tira, ou mesmo de um personagem da tira, incide em questões muito diversas, não somente na construção do *ethos* de personagens, como, por exemplo, em aspectos da própria autoria dos textos.

2- PERSONAGENS INFANTIS DE TIRAS CÔMICAS EM SUPORTES DIVERSOS: UMA QUESTÃO DE CIRCULAÇÃO, AFORIZAÇÃO E ESTEREOTIPIA

Mostramos anteriormente que as séries de tiras cômicas caracterizam-se por serem textos que estão dispersos homogeneamente num período de publicação específico e que esse aspecto deve ser levado em consideração na análise do *ethos* dos personagens desses textos. Mas há, ainda, dois fatos que nos fazem debater essa característica tão própria desses textos. Um deles é a sua publicação em coletâneas. Verdadeiras obras primas, essas coletâneas, muitas vezes, reúnem toda a produção de um autor, ou de uma turma de personagens. É o caso da coletânea “Toda Mafalda”, do cartunista Quino, ou da

coletânea de vários volumes “Peanuts Completo”, do cartunista Charles Schulz. Outro fato é a recente circulação desses textos nos ambientes virtuais da Internet. Principalmente na rede social “Facebook”, essas tiras têm sido utilizadas de forma bastante frequente e peculiar.

O primeiro fato coloca-nos uma problemática específica em relação à circulação das tiras, primeiramente no que diz respeito à temporalidade (a periodicidade de publicação) específica das tiras em sua publicação original (a maioria das tiras que analisamos aqui foram publicadas em jornais⁹²). Uma coletânea representa uma reunião desse material e, dessa forma, cria uma espécie de unidade antes não existente. Essa nova unidade não gera somente a impressão de que tudo o que está ali editado foi pensado pelo gênio autoral de uma forma única, como também estabelece um novo estatuto para a obra de um autor. É como se, para se ter prestígio no mundo editorial, o autor devesse ter seu trabalho, antes disperso num veículo de comunicação diário, divulgado em uma edição que tenha um outro valor social.

Além disso, esse fato, com a geração dessa unidade, promove, no nosso ponto de vista, uma alteração no modo de perceber a identidade dos personagens que nos propomos a analisar. Aparentemente essa unidade reforça certos aspectos já conhecidos dos personagens. Uma coisa é a dispersão dessas tiras ao longo do tempo, publicadas num jornal, em meio a outras de outros autores, numa página que divide, às vezes, com textos de outra natureza⁹³. Outra é a reunião dessas tiras em uma coletânea, onde recebem um tratamento “diferenciado”. Elas vêm, normalmente, acompanhadas de prefácio, orelhas e outras características típicas dos livros atuais.

⁹² A publicação de tiras, porém, não é mais uma exclusividade dos jornais. Ramos (2012) mostra que boa parte das novas produções brasileiras têm sido publicadas primeiramente em blogs e sites de autores: “a tira brasileira vive dois mundos. O primeiro é nos cadernos de cultura dos jornais impressos. O segundo é em blogs e sites. Os jornais são ainda a principal janela. Mas já se pode dizer com segurança que a internet possui volume e qualidade à altura ou até superior ao que se lê em papel” (RAMOS, 2012, p. 479).

⁹³ Na Folha de São Paulo, por exemplo, as tiras dividem espaço com a Astrologia, com Passatempos (Sudoku e Cruzadas) e, geralmente, com a coluna de humor de José Simão (basicamente o único texto com alguma relação com as tiras, por ser também do campo humorístico).

O segundo fato representa um outro uso, aparentemente desconectado das publicações tradicionais (jornal e coletânea). Em uma análise superficial, a questão da autoria, por exemplo, evidencia-se como um aspecto importante na publicação de coletâneas, porém, com a veiculação nas redes sociais, este aspecto pode se tornar opaco. Neste caso, o foco, normalmente, se volta para os personagens, e raramente para o autor, mesmo quando se levam em consideração os comentários dos internautas sobre a “publicação” da tira ou parte dela. Já quando se trata da questão da temporalidade, a veiculação no “Facebook” se assemelha à publicação dos jornais, ao menos quando se trata da dispersão no tempo, embora esta não seja, no caso do “Facebook”, obviamente, muito homogênea.

2.1 – ASPECTOS DA PUBLICAÇÃO DE TIRAS CÔMICAS EM COLETÂNEAS

Aceitando a já citada hipótese de Ramos (2009, p. 20), de que “quadrinhos” seria, então, um grande rótulo, um hipergênero, e que, assim, tanto tira cômica quanto histórias em quadrinhos (HQ) estariam ligadas a esse mesmo hipergênero, pode-se conceber a tira cômica como uma espécie de “prima rica” da HQ.

É basicamente isso que afirmam Martignone e Prunes (2008), em obra dedicada ao estudo da tira cômica argentina:

Como por arte de magia, la historieta en el diario deja de lado sus connotaciones negativas. Es muy fácil advertir esta doble percepción. Frases como “yo no leo historietas”, “son para niños”, “no son libros de verdad”, “son solo para varones”, etcétera, son prácticamente lugares comunes universales desde la aparición de las revistas de historietas. Sin embargo, buena parte de ese multitudinario público que no lee historietas no se pierde nunca de leer, disfrutar y comentar los chistes del diario, y conoce perfectamente a cada uno de los personajes (MARTIGNONE & PRUNES, 2008, p. 26).

Dentre os gêneros agrupados pelo grande rótulo “quadrinhos”, a tira cômica, provavelmente, é a que desfruta de mais prestígio entre um público mais variado. Vimos na

passagem dos autores que, de certa forma, a HQ é até desprestigiada, porque estaria ligada a uma produção menos erudita, mais infantilizada.

Os autores observam que mesmo o termo que designa aqueles que escrevem esses dois gêneros dos quadrinhos é, nos Estados Unidos, diferente: nomeiam-se os autores de tiras como *cartoonists*, enquanto que os de HQ são chamados de *comic book artists*. Para além dessa problemática do nome, observam ainda os autores, que naquele país o prestígio da tira cômica pode ser percebido por outros fatores:

Mientras el trabajo de creadores como Schulz puede ser discutido por filósofos, semiólogos, psicólogos y teólogos, o la sátira política de *Doonesbury* provocar cada tanto un escándalo político nacional, ninguna historieta de superhéroes es noticia – a menos que sea llevada al cine, en cuyo caso es la película o el personaje lo que llama la atención, no una historieta específica. (MARTIGNONE & PRUNES, 2008, p. 26.)

Mas há ainda outro aspecto, diferencial entre os dois gêneros dos quadrinhos, levantado pelos autores, que merece uma atenção mais detalhada. Trata-se do fato de que, para eles, a tira cômica tem direito a um autor, isto é, o prestígio de que ela goza faz com que o seu autor seja reconhecido como tal, enquanto a HQ seria uma equivalente das séries televisivas, cujos trabalhadores (mentores, roteiristas, editores, produtores), segundo os autores, raramente são reconhecidos publicamente.

De alguma forma, Martignone e Prunes têm razão. Pode-se observar que, comparada com a HQ, a tira leva uma vantagem no mundo das Letras, sendo mais aceita socialmente, não ficando restrita a um número de leitores específicos de um segmento da sociedade. Têm, assim, um alcance maior, e conseqüentemente um reconhecimento também. A questão da autoria põe-se, obviamente, nesse caso: reconhecem-se os autores de tiras pelo seu nome. Todos sabem quem é Quino, Charles Schulz, Angeli, Laerte..., mas raramente sabemos quem são os artistas que desenvolveram as HQ de super-heróis, ao menos não num público que não seja específico.

Mas cremos que o prestígio de que gozam as tiras cômicas e mesmo a questão da autoria não devem ser medidas somente em comparação com os outros gêneros do

hipergênero quadrinhos. Devemos observar essas questões também em observação à recepção desse gênero no mundo vasto das publicações, no mundo das Letras.

A publicação de coletâneas pode ser uma boa entrada para analisarmos essas questões. Assinalamos antes que há diferenças entre a publicação das tiras em seu suporte mais tradicional (o jornal) e numa coletânea. Uma das coisas que uma rápida análise mostra é que, como já afirmamos, a temporalidade de publicação específica das tiras muda. Mas, talvez, o aspecto mais relevante que a reunião desses textos pode gerar é justamente uma imagem de autoria.

Assim, observando especificamente a passagem da tira do suporte jornal⁹⁴ ao suporte coletânea, queremos defender que há uma certa imagem social positiva associada à publicação de um livro. E, mesmo que seja a reunião de diversos textos que a princípio não necessitam ter relação entre si (no caso das tiras às quais nos dedicamos nesta tese, a relação se estabelece, entre outras coisas, pelos próprios personagens, que são sempre os mesmos), uma coletânea não deixa de ser um livro. Publicar uma coletânea promove um autor, isso está ligado, entre outras coisas, à questão da valorização do livro em nossa sociedade, porque “para a cultura ocidental, desde o Império Romano, pelo menos, os livros podem representar uma condição social de pertencimento a esferas douradas” (SALGADO, 2011, p. 147).

Dessa maneira, no centro da discussão de um dos traços que constituem a função autor para Foucault⁹⁵, a obra, isto é, o fato da função autor estar correlacionada a uma obra ou, mais especificamente, da unidade da obra ser conferida pela função autor,

⁹⁴Os casos que viemos analisando majoritariamente foram publicados em jornais (ou em revistas – caso de algumas tiras de Mafalda). Contudo o cenário, como já mostramos, tem se mostrado bastante diferente com as tiras atuais, que têm sido publicadas em grande número em blogs, sites e até mesmo páginas de redes sociais.

⁹⁵Foucault atribui duas características para a função autor. Primeiramente trata da questão da obra. Tratar de autoria é, no fundo, tratar de uma obra. O autor é aquele a quem podemos atribuir uma obra. Nesse sentido, promove um interessante debate sobre o que seria ou não considerado obra: “quando se pretende publicar, por exemplo, as obras de Nietzsche, onde é preciso parar? É preciso publicar tudo, certamente, mas o que quer dizer esse “tudo”? (...) Os projetos dos aforismos? Sim. Da mesma forma as rasuras, as notas nas cadernetas? Sim. Mas quando, no interior de uma caderneta repleta de aforismos, encontra-se uma referência, a indicação de um encontro ou de um endereço, uma nota de lavanderia: obra ou não? Mas, por que não?” (Foucault, 1970, p. 270). A outra característica está ligada ao fato de o autor ser “fundador de discursividades”, nesse sentido ele possibilita a produção de outros textos. Seus exemplos principais são Marx e Freud, os quais “estabeleceram uma possibilidade infinita de discursos” (Ibid., p. 281).

gostaríamos de propor que a reunião dos textos em coletâneas torna possível o acesso irrestrito à obra desse autor. Publicar uma coletânea não é o mesmo que a construção de uma obra para um autor, mas contribui para a constituição para o reconhecimento dessa obra atribuível a uma instância autoral.

Assim, observando um dos vários papéis que um autor se vê compelido a desempenhar, é bastante difícil pensar numa noite de autógrafos de um autor cuja obra está dispersa em veículos midiáticos como os jornais e revistas e tanto ou mais complicado pensá-la para os autores cuja obra estão publicadas em blogs e sites. Mas é muito fácil quando essa obra se reúne em um livro. Esse fato da publicação em coletânea vem, pois, suprir uma daquelas instâncias de subjetivação do discurso literário⁹⁶ formuladas por Maingueneau. Mais especificamente a do “escritor”, porque torna possível o movimento de um autor, como ator, pelo espaço das Letras. O autor, agora, tem um volume para comentar, para “carregar” em seu cotidiano de escritor. Pode se mover pelo mundo das Letras, pois tem seu nome grafado na capa de um livro.

Mas se se quer levar em consideração essas três dimensões da autoria formuladas por Maingueneau, é necessário considerar também o fato de que elas se atravessam:

Cada uma das três sustenta as outras e é por elas sustentada, num processo de recobrimento recíproco que, num mesmo movimento, dispersa e concentra “o” criador. Pensa-se aqui numa estrutura de nó borromeu; os três anéis deste se entrelaçam de modo que, se se rompe um dos três, os dois outros se separam. (MAINGUENEAU, 2006b, p. 137).

Assim, se os livros representam, como salienta Salgado (2011, p. 147), esse acesso às “esferas douradas”, se eles de fato “estão sempre ligados ao acesso a algo importante e ou precioso” (Ibid., p. 146), a publicação de uma coletânea de um autor de tiras cômicas representa uma possível entrada para essa galeria de autores que podem ser

⁹⁶ As três instâncias propostas por Maingueneau são a noção de “pessoa”, que seria “o indivíduo dotado de um estado civil, de uma vida privada”, a de “escritor”, isto é, “o ator que define uma trajetória na instituição literária” e a de “inscritor”, que seria “tanto enunciador de um texto específico como, queira ou não, ministro da instituição literária” (MAINGUENEAU, 2006b, p. 136).

acessados pelos leitores para o pertencimento a essas “esferas doulas”. Representa uma possibilidade de colocar o nome de um autor nas estantes que promovem esse pertencimento. Pode promover, dessa maneira, a própria imagem de autor, que tem um volume para comentar e ser facilmente acessado.

A publicação de uma coletânea, que aparentemente incide diretamente na dimensão “escritor”, influencia, como não poderia deixar de ser, as outras dimensões. O fato de promover a obra desse autor, rompendo com uma dispersão dos textos no tempo, em suma, confere uma unidade (mesmo que ilusória...) ao pensamento desse autor. Ao reforçar um aspecto de unidade, interfere na dimensão “inscritor”, pois influencia na imagem de autor, diretamente na sua capacidade de produzir textos e de ser o fiador daquilo que está escrito. Do mesmo modo, a dimensão “pessoa” pode ser afetada pelas imagens do inscritor e do escritor que, ao serem modificadas pela publicação de uma coletânea transferem aspectos à imagem que se tem da personalidade daquele indivíduo “de carne e osso”.

A publicação em coletânea promove uma certa possibilidade de comentários sobre o autor (não a única, obviamente). Isso se dá, primeiramente, dentro do próprio volume, em espaços como o prefácio e o posfácio. Tal possibilidade pode inserir o autor naquela dimensão “auctor” da autoria (cf. MAINGUENEAU, 2010, p. 30 e 142). Essa dimensão é a do autor correlato de uma obra, do autor autoridade, somente possível “se terceiros falam dele, contribuem para modelar uma ‘imagem de autor’ dele” (Maingueneau, 2010, p. 31).

A coletânea “Peanuts Completo”, publicada em vários volumes organizados por ordem de publicação das tiras nos jornais, veicula introduções, posfácios, e outros textos que falam da obra, mas também do autor:

(1) excertos da introdução de Garrison Keillor para o primeiro volume de *Peanuts Completo*:

“Sparky Schulz era um garoto tímido e pouco confiante, castigado pela acne, magro demais para jogar futebol americano e sem altura para o basquete”;

“tinha a mão boa para desenhar com o lápis, pelo menos em comparação com os outros alunos”;

“Charles Schulz foi um gênio inovador dos quadrinhos norte-americanos”;

“não há quase nada que seja vazio ou egoísta em *Peanuts*. Assim como Schroeder dá tudo de si ao tocar Beethoven, Sparky Schulz dava tudo de si ao desenhar sua tira” (fonte: SCHULZ, 2010, p. IX a XI).

Em “Toda Mafalda”, a situação é bem semelhante. Vários textos se agrupam no volume para tratar tanto da contestadora personagem, quanto da recepção da obra e, obviamente, do autor. Umberto Eco escreve sobre a personagem, citações de jornais de todo o mundo ilustram a recepção da tira. Uma entrevista “descontraída” com Quino introduz a coletânea. Cortázar aparece como um “abonador” da obra, em sua epígrafe, reforçando o provável valor social da personagem:

(2) “O que eu penso da Mafalda não importa. Importante mesmo é o que a Mafalda pensa de mim” (Fonte: QUINO, 1978, p. XVIII).

Aliás, outro aspecto da publicação de coletâneas que anteriormente mencionamos é o reforço de certos traços da imagem dos próprios personagens das tiras. Algumas coletâneas agrupam tiras sob um título que remetem a traços do personagem. Mais claramente, isso ocorre com os personagens Calvin da série “Calvin e Haroldo” e Ozzy, da tira homônima.

“Tem alguma coisa babando embaixo da cama”, “criaturas bizarras de outro planeta” e “o ataque dos perturbados monstros de neve mutantes e assassinos” são alguns dos volumes de coletâneas de “Calvin e Haroldo”. Reforçados pelas capas (ver figuras 32 e 33), nas quais sempre o garoto Calvin e seu tigre Haroldo presenciam algo do imaginário de Calvin, estes títulos avalizam um traço do *ethos* do garoto que se pode encontrar no interior do livro: a imaginação.

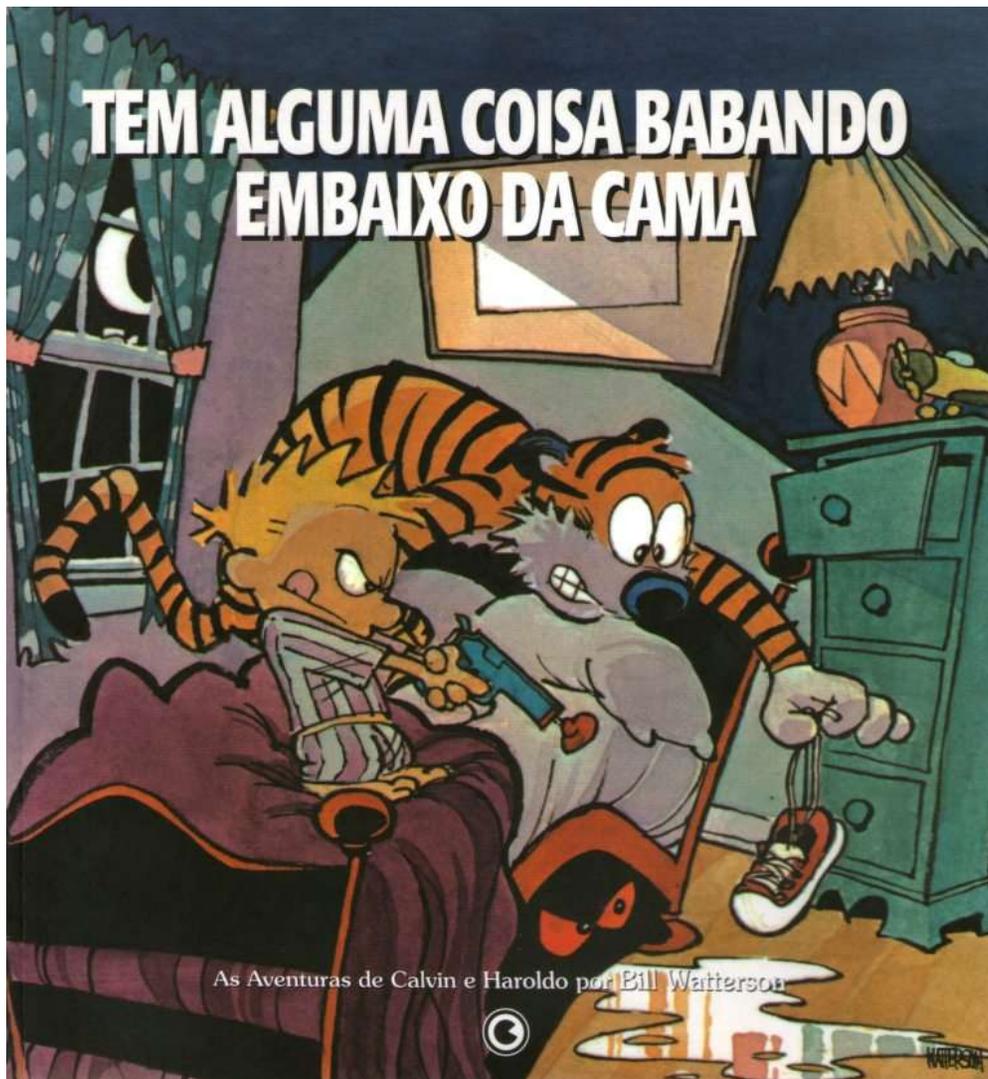


Figura 32: Capa de “Tem Alguma coisa Babando embaixo da Cama”

Fonte: Watterson, 2010b.

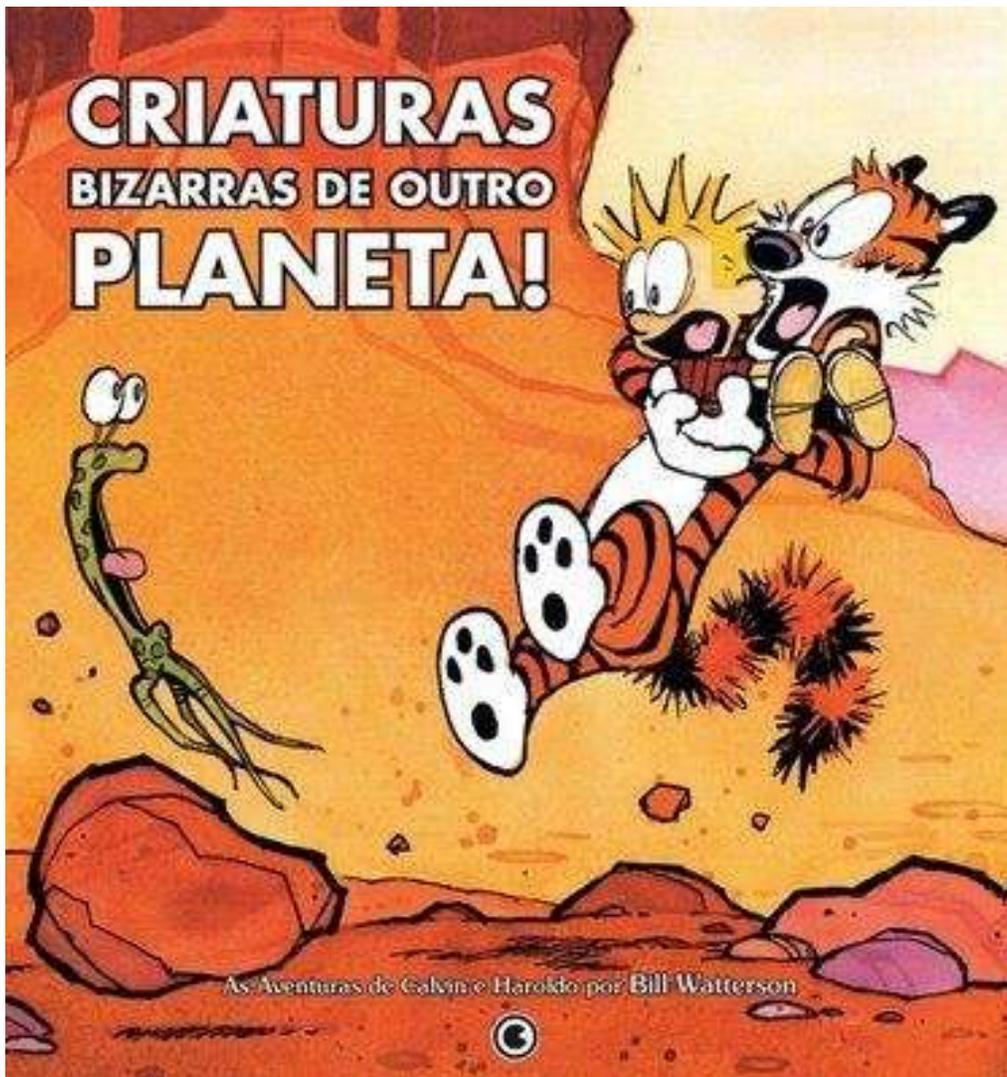


Figura 33: Capa de “Criaturas Bizarras de outro Planeta”

Fonte: Watterson, 2009b.

Com uma produção mais modesta que as tiras estrangeiras mencionadas, as tiras do personagem Ozzy, do cartunista brasileiro Angeli, também foram reunidas em quatro pequenos volumes de coletâneas. Estes volumes seguem mais ou menos a mesma regra de “Calvin e Haroldo”, mostram um título numa capa que reforça um aspecto predominante do *ethos* do personagem: o título do último volume, “as lesmas carnívoras e outros amigos esquisitos”, associado ao desenho da capa (lesmas gigantes subindo na cama em que se encontra deitado Ozzy), sugere um menino bastante excêntrico e pouco propenso

à higiene (ver figura 34). Traço de sua personalidade que se pode observar facilmente nas tiras no interior do volume.



Figura 34: Capa de "Ozzy 4"

Fonte: Angeli, 2006d.

2.2 – A CIRCULAÇÃO DAS TIRAS NUMA REDE SOCIAL: AFORIZAÇÃO, AUTORIA E ESTEREOTIPIA

Mas a abonação de traços do *ethos* de personagens infantis de tiras cômicas não é um privilégio das coletâneas. As tiras cômicas têm disputado espaço com outros textos também no meio virtual da internet, em especial na rede social “Facebook”. Neste “suporte”, elas aparecem ora integralmente, ora recortadas ou mesmo alteradas. E é por esses dois últimos tipos de circulação dessas tiras cômicas que nos interessamos aqui. Especialmente porque julgamos que essa nova circulação da tira, alterada ou recortada, atesta certos aspectos da estereotipia da criança veiculada no humor em geral.

Vejam os três exemplos, de três personagens distintos:



Figura 35: Calvin - "Facebook"

Fonte: <www.facebook.com> acesso em 21 de setembro de 2012



Figura 36: Charlie Brown - "Facebook"

Fonte: <www.facebook.com> acesso em 24 de setembro de 2012.



Figura 37: Filipe - "Facebook"

Fonte: <www.facebook.com> acesso em 24 de setembro de 2012.

Nesses três exemplos, observa-se um traço comum: todos os personagens dizem coisas, mesmo que engraçadas, que teriam um status diferenciado, que não estariam na ordem da fala cotidiana. De alguma maneira, eles enunciam “verdades”, “frases filosóficas”. No nosso ponto de vista, a possibilidade de esses personagens poderem emitir esses enunciados “superiores” está relacionada à própria estereotipia que está atrelada à criança no humor em geral.

É verdade que no humor, principalmente no gênero tira cômica, reivindica-se uma certa complexidade, como viemos mostrando no decorrer desta tese, para a imagem das crianças. Assim, o estereótipo da criança não é tão simplificado como são os estereótipos de outros grupos ou etnias. Mas pode-se também atestar que há uma certa imagem de criança, como já pudemos observar, que perpassa boa parte dos textos em que ela aparece como protagonista: a imagem da “incompletude”.

Como vimos logo na introdução desta tese, Possenti constata que em piadas com personagens infantis, estes sabem mais do que se pensa que saibam e dizem coisas que não se diriam (cf. POSSENTI, 1998, p. 143). Nossa hipótese é que isso só é possível pela própria imagem que se tem da condição de criança na nossa sociedade. A criança está sempre associada ao ser em desenvolvimento, portanto, “incompleto”. Nesse sentido, pode fazer coisas que os adultos não fariam, dizer coisas que os adultos não diriam.

O que ela diz não está atravessado por qualquer mascaramento, não pode ser associável a algo do obscuro, da falsidade – que seriam típicos da parcela adulta da sociedade. Ela estaria no mesmo patamar dos grandes pensadores (não porque de fato seja, mas porque é criança e, de alguma maneira, está imbuída de um caráter e de uma corporalidade vazios dos vícios do mundo adulto), ela, por ser ingênua e “incompleta”, pode dizer à altura dos grandes pensadores, “verdades universais”, ou coisas que não seriam bem vistas na boca de um adulto, sem que fosse vista como uma indolente (relembremos o exemplo do personagem Filipe).

Dessa forma, o uso que se vem fazendo desses personagens nessa rede social parece atestar essa primeira hipótese de que a criança está num patamar diferente do adulto. Ela estaria, de alguma maneira, no domínio do excêntrico, como os gênios, não estando, assim, no mesmo nível do adulto comum. Nesse espaço da Internet, de algum modo, ela poderia ser comparada aos grandes pensadores, porque dela se faz uma citação muito similar.

É muito comum, nessa rede, a veiculação de frases atribuídas a grandes autores da literatura, como Clarice Lispector, ou de grandes personagens mundiais, como Dalai Lama. Estas frases sempre estão associadas a algum ensinamento ou a algum tipo de sabedoria que não está relacionada ao homem comum, mas à cabeça do grande pensador, do literato⁹⁷. A recepção desses personagens de tiras cômicas, mas também o modo como são recortados dos textos originais (pensativos, preocupados...), fazem com que o “dizer”

⁹⁷ Um exemplo: “Uma sociedade só é democrática quando ninguém for tão rico que possa comprar alguém e ninguém seja tão pobre que tenha de se vender a alguém”, frase que circula pelo “Facebook” atribuída a Rousseau.

desses personagens seja semelhante ao que “dizem” esses pensadores que pela rede circulam.

Uma das maneiras com que se pode analisar a relevância com a qual são recebidas as frases postas na boca desses personagens, a exemplo das frases desses pensadores que acabamos de mencionar, é a própria disseminação pela rede social (através dos mecanismos “curtir” e “compartilhar” disponibilizados pela própria rede) e pelos comentários daqueles que compartilham ou leem o texto.

Observando o perfil primeiro⁹⁸ de onde se compartilham as fotos (no caso de Calvin, é o perfil “Psico loucos”, no exemplo de Charlie Brown, “Palavra, pensamento e atitude”, e no exemplo de Filipe, “Depósito de tirinhas”) pode-se observar o alcance das enunciações: a imagem de Charlie Brown, por exemplo, teve, na data de acesso, 5227 pessoas que compartilharam e 960 pessoas que curtiram. Quanto aos comentários, eles parecem abonar essa ideia da “sabedoria” infantil. Um dos comentários para esta imagem: “parece meus professores”, outro: “sempre a vida para modificar tudo” e mais um outro: “eu já recebi essa mensagem! hj entendo o que quiseram dizer!”.

Corroborando a hipótese da estereotipia da criança “incompleta” (mas que por isso se torna capaz de dizer coisas profundas), a veiculação desses personagens, bem como das frases que são postas em suas bocas, nessa rede social, parecem contribuir ou estar num regime de enunciação aforizante. Nesse regime,

Não há posições correlativas, mas uma instância que fala a uma espécie de “auditório universal” (Perelman), que não se reduz a um destinatário localmente especificado: a aforização institui uma cena de fala onde não há interação entre dois protagonistas colocados num mesmo plano. (MAINGUENEAU, 2010, p. 13).

Pensamos isso porque, de algum modo, essas falas de personagens infantis desses exemplos, primeiro reproduzem uma espécie de reflexão que está fora do jogo

⁹⁸ As “postagens” aparecem, nessa rede, no perfil (conta) específico do usuário, quando ele próprio ou algum de seus amigos virtuais compartilham imagens, fotos, vídeos, notícias, etc. de algum veículo de informação (o site de um jornal, por exemplo), ou de um outro perfil. Normalmente, as tiras, bem como as imagens com frases de pensadores estão “hospedadas” nesse primeiro perfil que “criou” a postagem e lá ficam armazenados os números de compartilhamento, de comentários, etc.

comum das palavras, uma espécie de “frase filosófica” (talvez a de Filipe tenha menos esse sentido, porque enaltece a preguiça⁹⁹...), segundo porque são, de alguma forma, fruto de um destaque de um texto original.

É bem provável que nenhuma das frases, que aqui servem de exemplo, tenham sido, de fato, pensadas pelos autores das tiras, mas elas refletem, de alguma maneira, o *ethos* desses personagens. A defesa da preguiça é algo bastante característico de Filipe, o menino que sempre está às voltas com a falta de vontade de fazer a lição de casa. A briga com a realidade é também muito associável a Calvin, que sempre está em constante “viagem” pelo mundo da imaginação. O pensamento amargurado também pode ser facilmente associável a Charlie Brown.

Mas mesmo que as frases sejam de fato falseadas por algum internauta¹⁰⁰, o desenho dos personagens continua representando algum tipo de destaque. O que nos impõe um problema: pode uma imagem (desenho, gravura, fotografia...) estar num regime de enunciação aforizante? Aparentemente não, a não ser que se queira propor uma leitura menos restritiva do artigo de Maingueneau.

Mas, no momento em que uma imagem é destacada de seu texto original, servindo inclusive a um outro uso, ela parece desempenhar um papel importante para que possamos ancorar nela o novo dito dos personagens e compreendê-lo como enquadrado num regime enunciação aforizante. É como se o *ethos* previamente conhecido dos personagens aliado ao reconhecimento instantâneo desses personagens, pudessem, funcionando como uma cena validada, contribuir para enquadrar o novo dito nesse regime, participando, assim, da aforização, na medida em que avalizam as palavras “destacadas” do personagem.

O destaque da imagem com todos os seus traços (a imagem de Filipe é a de um corpo em estado de descanso, o rosto de Charlie Brown e o de Calvin mostram um semblante preocupado) parece, assim, contribuir para a enunciação aforizante, da mesma

⁹⁹ Aqui há outra possibilidade: Filipe fala do lugar de criança e por isso pode dizer aquilo que os adultos pensam e não podem dizer e ao mesmo tempo conseguir um efeito de “superioridade” para o dito.

¹⁰⁰ Há exemplos, nessa rede social, em que a alteração é bastante nítida: numa delas, Mafalda aparece diante de uma placa com o slogan “Brasil, todos pela educação” proferindo “O governo ta sabendo disso?”.

forma que a foto do rosto, para Maingueneau, é também fruto de um destacamento e tanto o destacamento do rosto quanto o da aforização

Apoiam-se mutuamente: o sujeito é este Sujeito que permanece estável através da variação, o Mesmo. O que acompanha certa temporalidade: a aforização, na medida em que exprime esse Sujeito, diz o que é, não no instante, mas na duração atemporal do valor (Ibid., 2010, p. 17).

O alcance desses personagens, impulsionado pelo seu reconhecimento basicamente instantâneo (note-se, porém, que Filipe é um personagem secundário das tiras de Mafalda), contribuiria para o estatuto de enunciação aforizante destes textos, já que se tem uma noção prévia de seu *ethos* (o *ethos* prévio é bem paradoxal no caso das séries de tiras cômicas, pois só se tem acesso a ele conhecendo os personagens, mas só se faz isso lendo as tiras...), da sua propensão às “lições de vida”, às enunciações pouco comuns.

Assim, um personagem facilmente reconhecível poderia fazer com que sua fala (mesmo que não esteja nas tiras pensadas pelo autor...) fosse encarada como “sabedoria”. Isso promoveria um impasse no que dissemos antes, no fato de que a estereotipia da criança “incompleta” promove a possibilidade de falar extraordinariamente. Dessa forma, toda criança estaria apta a fazer isso, e o que acabamos de dizer sobre os personagens não nos permite ratificar essa ideia. No entanto, acreditamos que são hipóteses complementares, a identidade dos personagens conhecidos só é possível a partir da relação com estereótipos. O reconhecimento do *ethos* de um personagem se põe em relação à estereotipia da criança. Façamos uma simples substituição: Calvin por um indivíduo adulto. O que se pensaria dele quando está fantasiando? No mínimo, que está sob efeito de algum narcótico.

Outro aspecto a ser considerado nessa peculiar circulação dos personagens pela rede “Facebook” é a questão da autoria. Vimos que, com a publicação das tiras cômicas em coletâneas, reforçam-se aspectos de uma das dimensões da autoria. Isso promove uma imagem de autor propiciando uma melhor “aceitação” do autor no mundo das Letras.

Mas, no caso dos personagens na rede, a enunciação está centrada no personagem infantil, apoiando-se em sua estereotipia e na aposta de seu reconhecimento pelo leitor (e com isso de traços específicos do *ethos* dos personagens). Não há, pois,

nenhuma peculiaridade dessa enunciação que promova qualquer traço de alguma dimensão da autoria. Obviamente não há um apagamento do autor, pelo próprio fato de que os personagens são amplamente (re)conhecidos e, já que as tiras são associadas a um autor, uma imagem de autor e o próprio nome de autor estão implícitos na enunciação. De qualquer forma, a autoria é algo que se põe em suspenso nesse novo uso dos personagens.

Quisemos mostrar, dessa forma, analisando a circulação de personagens infantis de tiras cômicas em alguns suportes, que aspectos específicos se agregam ou se subtraem na enunciação dos textos em que os personagens estão (ou são) inseridos. A veiculação desses personagens em suportes diferentes daqueles que têm sido seus suportes primeiros suscita uma série de importantes questões.

Procuramos observar, em primeiro lugar, que a reunião das tiras cômicas em coletâneas promove certos aspectos da autoria. Em especial, reúne condições para a circulação de comentários de terceiros sobre a obra e para a movimentação do escritor pelo mundo das Letras. Da mesma maneira, observamos que a publicação de coletâneas pode contribuir para o reforço de certos traços do *ethos* dos personagens infantis das tiras.

Nessa mesma linha, observando a circulação dos personagens em outro suporte, argumentamos que a estereotipia típica da criança contribui para que os personagens infantis possam ser utilizados, naquela situação de enunciação específica, como espécies de “sábios”. Reforçando essa hipótese, tentamos encarar tal enunciação como estando submetida ao regime da enunciação aforizante. Ainda sobre a circulação dos personagens nessa rede social, destacamos que novamente a questão da autoria se põe, dessa vez porque, de alguma forma, a enunciação, por estar centrada no personagem, coloca o autor em segundo plano. Assim, a questão do suporte em que os textos são veiculados não parece ser uma questão menor e nem deveria ser desprezada pelo analista do discurso. Ao contrário, certos aspectos da autoria, por exemplo, põem o modo de circular dos textos no centro da discussão.

Mas há aspectos da estereotipia da criança que ainda não abordamos e que parecem ter relação com outros domínios do saber e da cultura humana e mesmo do nosso processo de constituição enquanto civilização. No próximo capítulo desta tese,

abordaremos mais especificamente como os estereótipos de criança podem estar relacionados com o modo como se constitui nossa civilização.

VI – UMA QUESTÃO DE CIVILIZAÇÃO

Qualquer representação passa, inevitavelmente, por questões ligadas ao modo como nós concebemos um grupo, uma etnia ou uma classe de indivíduos. Embora saibamos que tais concepções possam ser multifacetadas, já que elas nascem de uma sociedade dotada de diversos princípios sociais, morais e culturais. Não seriam, pois, as crianças, o grupo que estaria livre de concepções baseadas nesses princípios.

No caso da criança, evidenciam-se em algumas representações, traços de nossa própria “evolução” civilizatória. Defenderemos, assim, que tanto no caso da diferenciação da representação de meninos e meninas, mas também traços como a falta de higiene, o mal comportamento e relação conflituosa com a escola, associados a meninos, são tipicamente “frutos” do processo civilizador.

1 – HUMOR DE CRIANÇA: IMAGENS DO PROCESSO CIVILIZADOR

Gostaríamos de iniciar esta seção com um comentário sobre seu título, ou melhor, sobre a ambiguidade do título. Não se trata de uma ambiguidade gratuita. Não se pode ignorar as duas possíveis interpretações: o que é o nosso riso diante da produção humorística de uma criança (ou mesmo de uma fala atravessada, graciosa de uma criança em processo de aquisição de linguagem) senão um índice do próprio reconhecimento diante do que desvia do mundo adulto, e, portanto, do civilizado? Embora não se privilegie, aqui, essa dimensão da ambiguidade do título, ela jamais deve ser descartada e parece mesmo compartilhar certos aspectos que iremos explorar mais adiante quando tratarmos mais do humor *sobre* criança do que, propriamente, *de* criança.

Tendo em vista que as crianças são objeto do humor, sejam como tema, sejam como um veículo para discursos proibidos, pretendemos analisar algumas tiras cujos protagonistas são personagens infantis, em consonância com o que postula Norbert Elias em “O Processo Civilizador”.

Muitas vezes parece natural o estágio de civilização em que nos encontramos. O modo como lidamos com o nosso corpo, com o corpo alheio, como nos alimentamos e

fazemos uso dos instrumentos à mesa etc. parece, simplesmente, o modo correto e mais evoluído de boa educação e civilização. No entanto, a maioria dos hábitos ditos civilizados que cultivamos na sociedade atual foi fruto de um gradual processo de “domesticação” de certos hábitos e de evolução de certos sentimentos (como o da vergonha, por exemplo).

Ou, como bem aponta Renato Janine Ribeiro na apresentação do livro de Elias,

O desenvolvimento dos modos de conduta, a "civilização dos costumes" (como se chamou a tradução francesa deste livro), prova que não existe atitude natural no homem. Acostumamo-nos a imaginar que tal ou qual forma de trato é melhor porque melhor expressa a natureza humana - nada disso, diz Elias, na verdade o que houve foi um condicionamento (por este lado ele é levemente behaviorista) e um adestramento. (RIBEIRO, 1994, p. 9)

Basicamente, esse é o ponto relevante, para nós nesse momento, na obra de Elias. O fato de ele mostrar, com base na análise de obras literárias que tratam das boas maneiras, a própria evolução da ideia de civilidade, aponta que os nossos hábitos, costumes, nossa relação com o corpo, enfim, nosso modo de vida não é natural, mas forjado num lento processo. Nesse sentido, o autor postula que a civilização em que estamos inseridos, que nos parece algo pronto e acabado “é um processo ou parte de um processo em que nós mesmos estamos envolvidos” (ELIAS, 1939, p. 73) e que suas características atestam uma estrutura social peculiar.

Assim se pode compreender como os hábitos eram muito diferentes nas sociedades mais antigas. O ato de escarrar, de assoar-se, e mesmo a agressividade dos seres humanos, sofre uma mudança fundamental com o passar dos séculos. O hábito de escarrar, por exemplo, segundo o autor, sofre, desde a Idade Média, uma mudança fundamental. De acordo com os manuais de boa conduta que analisa, pode-se constatar que era, na Idade Média, um hábito fortemente instaurado na sociedade, que somente o reprimia como um mau hábito quando fosse executado sobre ou na mesa de jantar ou na bacia de lavar as mãos.

Elias mostra, dessa forma, que a ideia de civilidade foi aos poucos sendo moldada, e esse processo tem relação com as mudanças que se operaram na estrutura econômica e social a partir do período medieval. O fato é que certas mudanças ocorrem

tanto na aristocracia quanto na crescente burguesia, já que a distância entre esses estratos sociais tendia a diminuir. E os padrões de bons modos vão sendo desenvolvidos em conjunto com as mudanças econômicas e sociais.

Na medida em que a relação do indivíduo com certos hábitos (como alguns hábitos à mesa, por exemplo) ou atitudes (como aquelas referentes às funções corporais) vão sendo moldadas, alguns sentimentos e emoções se desenvolvem da maneira como os conhecemos atualmente. O embaraço, a vergonha e a repugnância são exemplos de sentimentos e emoções que se desenvolvem no processo civilizador:

Não menos característico de um processo civilizador que a “racionalização” é a peculiar modelação da economia das pulsões que conhecemos pelos nomes de “vergonha” e “repugnância” ou “embaraço”. O forte arranco da racionalização e o não menos (durante algum tempo) forte avanço do patamar da vergonha e repugnância que se tornou, em termos gerais, cada vez mais perceptível na constituição do homem ocidental a partir do século XVI, foram dois lados de uma mesma transformação na estrutura da personalidade social (ELIAS, 1939b, p. 242)

Atravessada por um sentimento de vergonha ou embaraço, a tendência da civilização é tornar privadas, “esconder” o quanto for possível, desde as nossas necessidades corporais mais básicas, até aquelas ligadas à nossa sexualidade. O indivíduo civilizado segue uma série de regras ligadas ao seu próprio corpo, e a seu comportamento diante de outras pessoas, impostas pelo processo civilizador. Ele passa a ter um pudor motivado pelo sentimento de vergonha e a ser o mais racional possível. Deve ser gentil, delicado no trato com as pessoas. Além do mais, deve “seguir” certas imposições que escapam a sua própria vontade.

Nesse sentido, Freud (1930) relaciona a evolução da civilização com a própria estrutura psíquica do ser humano. A civilização modela o desenvolvimento psíquico do indivíduo, mas, como o indivíduo, possuiria um superego, que seria cultural, e que não a deixaria ser absolutamente feliz. Isso lhe imporá uma série de regras, proibições e tabus¹⁰¹. Sobre essa analogia entre o desenvolvimento do indivíduo e da civilização, o autor

¹⁰¹Para uma introdução mais detalhada do conceito de tabu ver Freud (1913).

demonstra que há alguns pontos de concordância. Um deles, e talvez o mais importante para nós, seria que, como o superego individual, o cultural “estabelece exigências ideais estritas, cuja desobediência é punida pelo ‘medo da consciência’” (Freud, 1930, p. 19).

É possível constatar, portanto, que a ideia de civilização, embora nada natural, como esperamos ter mostrado, passa a impressão de naturalidade do nosso modo de ser e “atuar” em nossa sociedade. E, assim, provoca a necessidade de separação entre o que é e o que não é civilizado, isto é, a civilização necessita delimitar o que é incivil, para se constituir em relação antagônica com ele. Além disso, mas não menos importante, essa delimitação do incivil, em certos campos discursivos, pode servir como uma válvula de escape das proibições e tabus da civilização.

A vergonha, a delicadeza, a racionalidade vão separando paulatinamente o adulto civilizado do que é incivil. A criança entraria nesse bojo, como o louco, que por não se adequar às regras impostas pelo superego, sofre da demência que o permite dizer coisas proibidas, fazer coisas “sem sentido”, enfim, fugir das regras de boa conduta e de outras tantas. Nesse sentido, a demência pode ser associada à infância, já que esses dois “estados” (o primeiro considerado patológico e o segundo passageiro), por motivos diferentes, seriam exemplos do incivil.

Nessa linha de pensamento, a questão da estereotipia da criança seria um reflexo desse processo civilizador, que teria criado duas categorias: a do adulto e a da criança. Ou para retomar a célebre obra de Ariès (1981), teria criado um sentimento de infância antes inexistente. Por conseguinte, a criança seria o reflexo da incivilidade, que necessitaria ser “domesticada”, educada, reprimida em seus sentimentos mais “primitivos”, posta em salas de aula etc., para aprender a se comportar como “gente” civilizada.

Para além dessa discrepância adulto/criança, mas não a abandonando, o modo de representação das crianças parece “alimentar-se” de outros fatores. É nesse sentido que meninos são constantemente mostrados de formas diferentes do que as meninas. Assim, a estereotipia da criança também estaria ligada ao que se espera de diferente entre os sexos. Isso tampouco estaria desligado desse processo civilizador. Ser menino ou ser menina estaria ligado ao modo como se concebem essas duas categorias na sociedade ocidental

civilizada. Novamente a questão central que apontamos na obra de Elias: nenhuma atitude do homem é natural.

Investigando especificamente a estereotipia do menino no humor, observamos que: 1- ela aponta para uma conduta típica e que pode ser ironizada de menino. Por conseguinte, aponta para o que é a construção da masculinidade na nossa sociedade (isto é, o que se espera que seja típico, mas também risível nos futuros homens...); 2- ela, nessa demonstração do processo civilizador, constitui-se como a mostra de um menino que escapa a certas regras de comportamento, de conduta, e, portanto, permite que o menino seja uma espécie de válvula de escape ao superego cultural.

Ser menino, tanto no humor como no imaginário social geral, é mostrar-se, de alguma forma, relapso, relaxado; avesso aos cuidados com a higiene; mexer com bichos estranhos (besouros, lagartas, etc.) – isto é, demonstrar uma coragem que as meninas supostamente não teriam – não se dar bem na escola; ser avesso à amizade com o sexo oposto.

No humor, isso não pode se dar senão pela utilização dos recursos típicos desse campo discursivo, como o exagero, por exemplo. Sendo assim, meninos não só mexem com insetos, mas os colocam na boca, no nariz, dormem com eles. Não só não estabelecem algum tipo de amizade com as meninas, mas, na tocaia, jogam bexigas cheias de água ou algum outro líquido nelas.

Talvez o exemplo mais claro dessa discrepância entre o que é do domínio do adulto e o que é do domínio infantil, ou, mais especificamente, das possibilidades de ser do infantil masculino, sejam os dois personagens que dão título à obra de Busch, os “endiabrados” Juca e Chico. Embora esses personagens não estejam inscritos especificamente no campo humorístico – eles são, na verdade, contraexemplos, usados como veículo para uma lição de moral – mostram o retrato exagerado das travessuras que meninos podem fazer. Nesse caso, elas são condenadas pela sociedade, mas não excluem uma estereotipia operante: a de que meninos são travessos. Isso já no final do século XIX.

No caso de Juca e Chico, a estereotipia das travessuras chega ao extremo, porque não se trata mais de aventuras inocentes de meninos, mas de atos que provocam dor, angústia e tristeza a suas vítimas. A obra de Busch relata sete travessuras dos meninos.

Numa delas, os meninos amarram quatro pedaços de pães às pontas de duas linhas ou barbantes que se encontram atados ao meio, formando uma cruz. Nisso, um galo e três galinhas engolem os pães e ficam presos entre si. Na tentativa de fuga, os animais acabam mortos, pendurados num galho de uma árvore. Em outra travessura, os meninos cortam a ponte que fica em frente à casa de um alfaiate e o fazem cair no riacho. Em outra, colocam pólvora no cachimbo de um professor, de quem não gostavam:

Só que o sábio professor
Nutria pelo tabaco ardor –
A que sem dúvida alguma
Qualquer um se acostuma,
Como o bom e velho homem
Que todos ali conhecem
Juca e Chico, inconformados,
Mas de maldade tomados,
Pesavam se o cachimbo seria
Motivo para selvageria.
Belo dia, domingo novamente,
Quando o professor sorridente
Na igreja o seu órgão
Tocava com emoção,
Correram os dois pestinhas
que casa, se adivinha?
Lá estava o cachimbão,
Juca com ele na mão.
Mas Chico do bolso tirou
A pólvora cor de grou.
E logo top, top, top! –

De pólvora o cachimbo entope. (BUSCH, 1865 [2012]).

No caso dos dois endiabrados meninos, o final é trágico: acabam jogados num moinho e depois de triturados são oferecidos como ração aos patos. Uma nítida demonstração de que há limites suportáveis para as diabruras dos meninos. Mesmo eles estão sujeitos à mão dura das regras da civilização. O que não quer dizer que isso não demonstre o modo como se representam as crianças do sexo masculino.

As duas questões que levantamos se materializam no humor de formas diversas, mas estão sempre relacionadas com o fato de que se operou, ao longo desse processo civilizador, essa separação entre um “mundo” adulto e um “mundo” infantil. O que quer dizer que para o mundo civilizado ocidental, quanto maior o nível de civilização menor a proximidade dos adultos com as crianças. Elas representam algo a ser “domesticado”. Nesse caso, uma “domesticação” que demorou muito tempo a ser imposta à civilização. Ou nas palavras de Elias:

O padrão que está emergindo em nossa fase de civilização caracteriza-se por uma profunda discrepância entre o comportamento dos chamados "adultos" e das crianças. Estas têm no espaço de alguns anos que atingir o nível avançado de vergonha e nojo que demorou séculos para se desenvolver. A vida instintiva delas tem que ser rapidamente submetida ao controle rigoroso e modelagem específica que dão à nossa sociedade seu caráter e que se formou na lentidão dos séculos. Nisto os pais são apenas os instrumentos, amiúde inadequados, os agentes primários do condicionamento. Através deles e de milhares de outros instrumentos, é sempre a sociedade como um todo, todo o conjunto de seres humanos, que exerce pressão sobre a nova geração, levando-a mais perfeitamente, ou menos, para seus fins (ELIAS, 1939a, p. 145).

Nesse ponto específico, acreditamos, é que há uma imagem de criança que perpassa vários dos textos humorísticos com os quais viemos lidando, a já mencionada e explorada imagem da criança como um ser “incompleto”, portanto diferente do adulto. Novamente recorremos a essa imagem, pois isso, no nosso ponto de vista, é o que permitiria que a criança, nos textos, diga coisas proibidas, pratique atos estranhos e, mesmo assim, possa ser um veículo do humor. Enfim, que se possa rir desses pequenos atos incivis.

Há, portanto, uma relação com aquela segunda questão que levantamos (a que diz respeito ao menino – ou, mais amplamente, a criança – como válvula de escape ao

superego cultural). É essa imagem do ser “incompleto” que serve ao propósito da revelação de atos e dizeres proibidos, de tabus, de temas velados pela sociedade civilizada em geral.

Isso implica em acreditar que o estereótipo desempenha um papel de relevância nos textos humorísticos. Não apenas uma questão de reafirmação de uma imagem cristalizada socialmente, mas um ponto nodal – ao menos nesses textos cujos protagonistas são crianças – para a produção do humor. Nesse sentido, como vimos, se relaciona intrinsecamente com as questões relativas à memória.

Na cenografia específica dos textos, veiculam-se imagens de crianças que se relacionam com estereótipos. Estes, como vimos no capítulo III, podem ser muito bem associados àquilo que Maingueneau chamou de *cena validada*. Vejamos os exemplos:



Figura 38: Batu e o balão

Fonte: Tute, 2009, p. 76.



Figura 39: Calvin “detetive”

Fonte: Watterson, 2010a, p. 111.



Figura 40: Matias - vida de cachorro

Fonte: Sendra, 2006, p. 19.



Figura 41: Ozzy - fim de ano na escola

Fonte: Angeli, 2006c, p. 38.

Podemos constatar, nesses quatro exemplos, traços que os aproximam disso que acabamos de retomar sobre os estereótipos e a cena validada. Nos dois primeiros exemplos, pode-se propor que a imaginação, como dissemos no capítulo anterior, é o traço estereotípico mais aparente.

Temos, assim, nesse estereótipo da imaginação, o distanciamento entre adultos e crianças promovido pelo processo civilizador. O riso que se pode obter com as duas tiras consiste num riso motivado pela incompatibilidade desses personagens com o mundo adulto, pelo fato de eles forjarem uma outra realidade, um universo de imaginação (a viagem de balão, em Batu, e a criação de um universo paralelo, em Calvin). Embora esse universo de imaginação seja interrompido por fatos muito realistas, como a intromissão de um amigo que não participa da cena imaginada e a interrompe, e a repreensão do adulto que acaba com a imaginação exacerbada de Calvin.

As duas tiras fazem parte de séries (isto é, são tiras que estão inseridas num enredo maior, composto de mais tiras). A figura 38 é uma das nove tiras em que Batu tenta

reencontrar sua avó. A série se inicia com Batu perguntando a sua mãe porque sua avó não aparece mais em sua casa. Ao receber a resposta da mãe de que sua avó está no céu, Batu (na segunda tira), resolve que vai encontrar sua avó, voando num balão (que, na verdade, é uma bexiga amarrada a um cesto, como se pode perceber na própria figura 38). A “viagem” se estende por várias tiras, até que Bóris chega e interrompe a fantasia de Batu. A série termina com Batu pedindo dinheiro aos pais e indo a um antiquário buscando comprar uma avó.

A figura 39 é um dos “capítulos” de uma série que parodia os quadrinhos e histórias policiais. A série se inicia com uma tira em que a mãe de Calvin descobre um móvel quebrado em sua casa, gritando “quem fez isto?!”. Calvin aparece no último quadro, já envolto na sua aura de imaginação, relatando, como narrador, o que acontecera¹⁰²:



Figura 42: Calvin “detetive” – primeira tira

Fonte: Watterson, 2010a, p. 110.

A figura 39 é o penúltimo capítulo da série, que vai intercalando momentos de imaginação com momentos de “realidade”. Nos momentos de imaginação, Calvin trata sua mãe como uma cliente. E no decorrer da série, o menino deixa transparecer que a tal cliente não queria solucionar o mistério do móvel quebrado, mas encontrar alguém para culpar. A

¹⁰² Nesta série de tiras do personagem, várias questões intertextuais se põem, como, por exemplo, o vocabulário típico dos detetives: “um caso para resolver”, mas o último quadro da figura 42 impressiona por evocar a figura do detetive tradicional: o chapéu, a penumbra na saleta, a garrafa e os pés sobre a mesa.

série termina com a tira a seguir, na qual entra em cena a figura do pai do garoto, visto por ele como um comparsa de sua mãe/cliente:

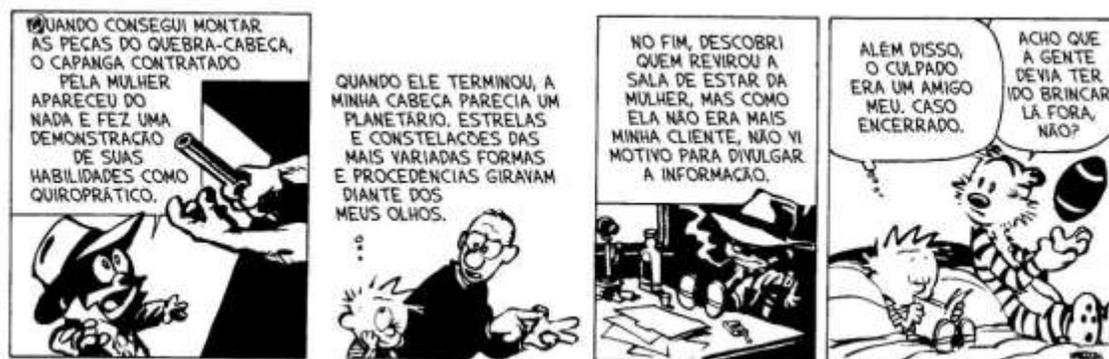


Figura 43: Calvin "detetive" - última tira

Fonte: Watterson, 2010a, p. 111.

Na figura 40, já penetramos no universo das representações do masculino. O estereótipo básico é o do menino que não se dá bem ou que tem uma relação conflituosa com a escola. Fato também observável na figura 41, na qual também se observa a falta de modos higiênicos básicos de Ozzy, o personagem principal das tiras.

Analisemos esse aspecto mais específico da representação do masculino infantil no humor. Dissemos que isso, a exemplo da imagem de criança que desvia do mundo adulto é um índice do processo civilizador postulado por Elias. Esse modo específico de representar meninos no humor, no nosso ponto de vista, é um aspecto da própria maneira de ver o universo masculino na infância. Ele só poderia ser pensado numa antítese com hábitos considerados efeminados. A boa educação, a limpeza, o comportamento menos travesso parecem ser mais característicos da imagem que se faz do infantil feminino. Já o masculino parece estar ligado muito mais à transgressão das regras da boa educação. Isto é, ser menino (e, por conseguinte, ser homem), no estágio em que se encontra a civilização ocidental, é ser um pouco sujo, um pouco mal-educado, ser travesso, etc.

Mesmo Mafalda, a menina sagaz e contestadora, não apresenta um comportamento agressivo ou hostil com relação às regras da boa conduta civilizada, demonstra menos propensão em fazer isso do que em contestar as regras políticas e

injustiças sociais de sua época. Na escola¹⁰³, por exemplo, mostra preocupação com o comportamento que seria tipicamente masculino de seu colega. Embora se trate, obviamente, de uma fina ironia de contestação do momento político em que foi produzida a tira:



Figura 44: Mafalda e "política"

Fonte: Quino, 1978, p. 74.

Com exceção, talvez, do primeiro exemplo (figura 38), os demais mostram basicamente isso, que meninos são travessos (Ozzy e Calvin exemplificam muito bem isso), se dão mal ou não têm uma boa relação com a escola (como Matias ou Ozzy) ou são pouco propensos à higiene (caso de Ozzy).

Assim, acreditamos que não se trata de imagens pouco comuns, mas de estereótipos memoráveis, correlatos de cenas validadas, convocadas pela cenografia para servirem ao propósito básico da cena genérica que é o de produzir o humor. E essas imagens estão relacionadas, ou mesmo submetidas, a esse processo civilizador.

¹⁰³ Um dos cenários recorrentes em que se passam as histórias de Mafalda é a escola. Isso, sem dúvida, pode mostrar o tipo de escola que se apresenta nas tiras. É com isso que se preocupa Gottlieb, 1996, que chega à conclusão que a escola presente nas tiras de Mafalda é do tipo tradicional, na qual o que importa é a instrução. Esse trabalho parece-nos um importante ponto de partida para que se possa analisar as representações sociais da escola, do que, obviamente não nos ocuparemos.

2 – UM CASO ESPECIAL: OZZY – A FALTA DE HIGIENE LEVADA AO EXTREMO

Mencionamos, rapidamente, a característica da falta de higiene do personagem Ozzy, e a interpretamos concomitantemente a outras características de outros personagens (e do próprio Ozzy) como estando relacionadas e condicionadas ao nosso processo civilizador. Vejamos, portanto, mais especificamente, essa característica do personagem e outras que constituem seu *ethos* discursivo.

Relembremos que as tiras do personagem foram publicadas na década de 90 do século passado no suplemento “Folhinha” do Jornal “Folha de São Paulo”, por Angeli, um famoso cartunista brasileiro, que mantém uma tira diária no mesmo jornal até os dias atuais. O personagem apresenta-se, basicamente, como um menino que está entre a infância e adolescência. É solitário e tem um comportamento desleixado, principalmente com a higiene. Não tem um bom relacionamento com colegas de classe e/ou possíveis amigos da mesma idade.

Nesse sentido, a inserção da personagem Ozzy no espaço da representação do infantil no humor poderia suscitar questionamentos, uma vez que se trata de um personagem aparentemente mais próximo do período da adolescência que da infância propriamente dita. O que nos faria supor que o garoto Ozzy é uma personagem cuja caracterização poderia exemplificar a representação do infantil no humor?

Há ao menos duas razões que nos fazem inserir esse personagem como exemplar da representação do infantil. Uma delas é de ordem interna à própria enunciação: o próprio modo de caracterização da personagem revela uma aproximação com as práticas cotidianas e com costumes típicos das crianças: uma certa dependência dos pais; o repúdio a certos pratos (como sopa de legumes, por exemplo); a obrigação com as lições de casa encomendadas pela professora; a relação conturbada (ou quase inexistente) com o sexo oposto; etc.

A outra razão diz respeito ao já mencionado modo de circulação das tiras. O suplemento “Folhinha”, a exemplo de outros cujo nome é normalmente uma derivação

sufixal (nome + “inho/a”) do nome pelo qual o jornal é conhecido (“Folha” – “Folhinha”, “Estadão” – “Estadinho”), tem como público alvo as crianças. Para o público adolescente, o Jornal do qual faz parte “Folhinha” reservava o suplemento “Folhateen”.

Dessa forma, a nossa hipótese é que o menino das tiras representa muito mais uma criança que está na fase de transição para a adolescência (os atualmente chamados de pré-adolescentes) que propriamente um adolescente. Pensamos, assim, que, de alguma maneira, para que a tira tenha circulado no suplemento, devesse existir alguma identificação do leitor (criança) com o personagem.

Por outro lado, esse mesmo fato diferencia a tira das outras com as quais viemos trabalhando até então: Ozzy teria sido produzida para um público infantil do jornal. Mas acreditamos que, da mesma forma que as outras tiras podem ser lidas por crianças que dela extraem uma problemática mais simples, Ozzy congrega elementos que fazem dela uma tira com problemáticas complexas, que não poderiam ser apreendidas prontamente por um público infantil. Daí sua relevância para este trabalho.

Retomando nossa discussão central sobre o funcionamento da estereotipia no discurso humorístico, em especial a estereotipia da criança, tentemos mostrar como o estereótipo desempenha um papel relevante no caso desse personagem e de como os estereótipos veiculados podem ter alguma relação com a própria noção de processo civilizador.

Vimos no capítulo II que o estereótipo pode ser emparelhado à noção de simulacro. Nesse sentido, os estereótipos presentes em alguns textos humorísticos funcionam como imagens negativas formuladas num discurso e que rebaixam as imagens positivas de outro discurso. O caso emblemático é o do gaúcho, cujo traço “macheza” do discurso outro (positivo), é ressignificado no discurso mesmo (negativo) como “homossexualidade passiva”.

Além disso, também pudemos observar que o próprio modo de constituição e circulação dos estereótipos no humor implica numa simplicidade demasiada dos próprios estereótipos. Mostramos, também, ao longo desta tese que as imagens de criança exploradas e veiculadas no campo do humor escapam a essa regra da simplicidade.

Retomando essas questões (da simplicidade e do simulacro), o que viemos tentando defender, e que talvez possa se esclarecer com a análise das tiras de Ozzy, é que os textos humorísticos que tematizam a criança, ou mesmo que fazem uso dela para abordar outro tema, não constroem, propriamente, um simulacro de outro discurso. Assim, teríamos estereótipo (ou mesmo estereótipos), mas não simulacro. Novamente o emparelhamento do estereótipo se daria com o conceito de cena validada.

Observemos que, opostamente aos estereótipos grosseiros (aparentes em outros textos humorísticos, como nas piadas sobre loiras, portuguesas, judeus, por exemplo), nos textos cuja personagem central é a criança, como já afirmado anteriormente, há uma certa complexidade na construção das imagens. Se quisermos, portanto, generalizar fazendo uso de um único adjetivo para descrever o estereótipo da criança, encontraremos um entrave. É possível caracterizar a criança desses textos com vários adjetivos: “sagaz”; “suja”; “incansável”; “malvada”; “maliciosa”. Essa pluralidade de caracterizações converge com o que dissemos anteriormente: há uma complexidade na representação da criança no humor.

No nosso ponto de vista, alguns aspectos dessa complexidade somente podem ser compreendidos se relacionados ao conceito de *formação discursiva* (FD). Se pensarmos que as imagens estereotípicas no humor são geradas por uma oposição entre um discurso e seu outro, talvez não haja como sustentar que as imagens das crianças sejam geradas numa relação de polêmica discursiva. Assim, tais imagens não são não-coincidentes com o outro (como são os simulacros), mas coincidentes com o mesmo.

É fato que uma FD define uma identidade enunciativa determinando o que pode ou não ser dito no discurso que a ela está submetido. Nosso trabalho, nesse momento, deve esboçar, a partir da análise de uma seleção de textos, algumas das regras semânticas de uma FD que impõe certa descrição da infância no humor.

Aceitemos, inicialmente, a célebre passagem de Haroche, Pêcheux e Henry (1971, p. 27), que define FD como aquilo que determina “o que pode e deve ser dito (articulado sob a forma de um discurso, um sermão, um panfleto...)”. Dessa forma, o pertencimento de um enunciado a uma FD o insere num aparato em que os sentidos são regrados, postos a serviço dessa mesma FD. Isso pode promover a ilusão de que uma FD é

fechada em si mesma, que suas regras são definidas *a priori*. Questionando esse fechamento, Indursky (2011) compreende que a

FD deve ser tomada como uma unidade dividida em relação a si mesma, a qual comporta em seu interior diferentes posições-sujeito que representam a fragmentação da forma-sujeito. Penso que é difícil suportar a diferença, mas ela é que mostra que a FD, e não apenas o discurso, é lugar de tensão e não apenas de segurança (INDURSKY, 2011, p. 90).

Esse problema de um fechamento foi, antes, encarado por Maingueneau (1984), para quem os discursos têm a sua gênese na heterogeneidade. Para o autor,

A formação discursiva não define somente um universo de sentido próprio, *ela define igualmente seu modo de coexistência com os outros discursos (...)*. É necessário precisar que há discursos cuja semântica exige crucialmente a pluralidade dos discursos, e outros que só podem funcionar reivindicando o monopólio da legitimidade (MAINGUENEAU, 1984, p. 110).

Explorando ainda a questão do fechamento, Indursky pondera que se trata de um problema relativo à necessidade de análise, não exatamente de uma característica propriamente dita da FD:

Não creio que ainda seja possível, nos dias de hoje, trabalhar com uma FD fechada e homogênea. Diria mais: nem mesmo é desejável o fechamento de uma maquinaria discursiva, embora seja muito mais fácil trabalhar desta maneira. Entendo fechamento mais como um efeito de fechamento, e este efeito é necessário para que o analista possa fazer seu trabalho, mas este efeito pode se dar somente depois que tenha sido instituído o gesto analítico/interpretativo do analista. (INDURSKY, 2011, p. 89).

Aprofundando ainda mais a questão, Maingueneau (2006a) postula que as unidades de análise da AD não podem ser restritas à FD. Como vimos no capítulo II, o autor constata uma AD que toma objetos de análise a partir de unidades tópicas e não-tópicas, sendo a noção de FD, portanto, insuficiente. Assim, o autor sugere que o rótulo FD, parece convir para “unidades como ‘o discurso racista’, ‘o discurso colonial’, ‘o discurso

patronal” que não poderiam “ser delimitadas por outras fronteiras senão aquelas estabelecidas pelo pesquisador” (Ibid., p. 16). Além disso,

Pode-se afinar bastante a caracterização dessas formações discursivas, que abrem outras possibilidades além daquelas que exemplificam entidades como “o discurso racista”. A delimitação e o estudo dessas últimas implicam realmente a construção de *corpora* heterogêneos, mas os textos de gêneros diversos que se encontram assim reunidos são unificados em um nível superior por um foco único que os faz convergir (...). Mas nada impede que se definam formações discursivas que não sejam igualmente organizadas a partir de um só foco (Ibid., p. 17).

Acreditamos, dessa forma, que o sentido que queremos dar ao conceito de FD, neste trabalho, não pode ser somente aquele que assume posições-sujeito, mas muito mais aquele que a define por um conjunto de regras semânticas que impõe certos modos de tratar um tema. Nesse sentido, as imagens de criança do conjunto de textos humorísticos aqui previamente selecionados parecem estar submetidas a um certo conjunto de regras, todas elas ligadas ao movimento histórico de separação de adultos e crianças, impulsionado por uma noção de infância forjada há alguns séculos. Esta, por sua vez, é também fruto de um movimento maior: o próprio processo civilizador.

Assim,

É então necessário ressaltar o caráter dinâmico e agentivo do termo “formação” em “formação discursiva”. Em vez de considerá-lo em uma perspectiva puramente estática como referindo-se a uma entidade já existente, o analista, em função de sua pesquisa, *dá forma* a uma configuração original. Isso permite o afastamento de uma concepção “especular” da construção de *corpus* (Ibid., p. 19).

A delimitação de uma FD que define um conjunto de enunciados sobre crianças permite o engendramento de um domínio de memória que insere na enunciação um certo modo de conceber tanto as crianças, quanto as crianças de diferentes sexos. Aqui retomamos o papel que o estereótipo desempenha com relação à memória. Sendo um lastro da memória de curto prazo, mas também um índice de uma memória de arquivo, ele ocupa

um papel essencial no domínio dessa FD, já que fornece/impõe modelos de crianças com os quais o discurso rivaliza ou se alinha.

O modo de representação das crianças no humor parece, além de tudo, seguir um padrão motivado pela questão sexual. Assim, a exemplo do que ocorre com os adultos, representam-se meninos de uma forma e meninas de outra. É o que podemos observar nas já mencionadas piadas de Joãozinho. Nelas, apresenta-se um menino travesso, obsceno, zombador. Todas essas características parecem convergir, em certa medida, para a *incorreção*¹⁰⁴.

No caso das meninas, a representação não parece ser feita da mesma forma. Palavras como *sagacidade, inteligência e esperteza* seriam facilmente relacionadas com sua representação. Basta lembrarmos as tiras da personagem Mafalda. Nelas, a menina demonstra uma inteligência/sagacidade incomum. Nesse sentido, as meninas são postas em nítida oposição aos meninos, já que as imagens que os aproximam da incorreção, também os colocam como “incorretos” em relação até ao modelo de bom aluno, da inteligência esperada na escola (embora se possam flagrar no humor meninos espertos, tal esperteza, porém, não está relacionada com a inteligência, mas com a “malandragem” do pensar rápido e sair de situações embaraçosas).

É verdade, porém, que outras imagens da criança do sexo feminino convivem com essas que acima mencionamos. Susanita, a amiga de Mafalda, por exemplo, como vimos no capítulo IV, é o projeto de mulher submissa. O domínio da representação do infantil masculino e feminino parece, então, dotado de certas incongruências que o tornariam impossível de submeter a uma mesma FD. Mas as incongruências parecem não fazer sentido se as compreendemos como parte de um mesmo processo civilizador.

¹⁰⁴ Vejamos, ainda, dois exemplos em que ficam evidentes algumas das características elencadas: 1- O professor dá uma bronca na sala, após uma prova: “Quantas notas baixas! Vocês não são burros, deviam ter notas melhores. Vamos lá, quem se acha burro faça o favor de ficar em pé”. Só o Joãozinho se levanta. Então o professor fala: “Você se acha burro?”. E o garoto responde: “Não, professor. É que eu fiquei com dó de ver o senhor em pé sozinho”. 2- No auge dos seus 8 anos, Joãozinho entra no elevador e se depara com a sua vizinha de 27 anos: “Suzana! Eu tô apaixonado por você! Namora comigo?”. A loiraça acha graça e responde: “Eu não posso namorar com você, Joãozinho...”. “Por quê?”. “Ai! Não leva a mal... Mas é que eu não gosto de crianças”. “Não tem problema. A gente usa camisinha!”. Exemplos extraídos de <<http://www.humortadela.com.br/>> acesso em 15 de junho de 2010.

Haveria, pois, uma coerência em manter as representações de crianças de sexos opostos sob a mesma FD? Nossa hipótese é que, mesmo com representações tão destoantes ou não homogêneas, é um mesmo sistema de regras que permite a sua formulação. É possível estabelecer traços semânticos como a “incorreção” e também de um “saber demais”. No nosso ponto de vista, esse fato está, também, relacionado com a constatação de Possenti (2001), já citada antes, de que as crianças, no humor, sabem coisas que não se espera que soubessem e dizem coisas que um adulto não diria ou não poderia dizer.

Assim, acrescentam-se ao fato constatado pelo autor, outras características, como a incorreção e a sagacidade, quando se recorre a uma criança como personagem para dizer coisas que não falaríamos, demonstrando que ela domina conhecimentos “inapropriados” para sua idade. Todas essas características convergem para uma representação coesa da criança no humor. Tal representação diverge, sem dúvida, de outros lugares comuns tipicamente associados a crianças, tais como a inocência, a pureza, oriundos, provavelmente de outros discursos.

O personagem Ozzy entraria pela porta da incorreção na lista dessas crianças representadas no humor. Caracterizando-o rapidamente, trata-se de um menino que consome quantias absurdas de alimentos não saudáveis, extremamente egocêntrico, incapaz de manter um relacionamento (a não ser com seus estranhos bichos de estimação) e muito pouco asseado, característica da qual nos ocuparemos na próxima seção.

2.1 – O HUMOR EM OZZY

Uma das características marcantes da personagem Ozzy é a sua falta de higiene. Isso pode ser percebido tanto em atitudes e fatos mais comuns, como jogar coisas pelo chão e ter piolhos (ver figuras 41 e 45), até fatos bastante inesperados, como ter como bichos de estimação “lesmas carnívoras gigantes” (ver figura 46).



Figura 45: Ozzy e os piolhos

Fonte: Angeli, 2006d, p. 29.



Figura 46: Ozzy e suas lesmas carnívoras gigantes

Fonte: Angeli, 2006d, p. 5.

Embora haja um exagero na apresentação dessa característica em Ozzy, gostaríamos de salientar que se trata de uma característica possível dentro da FD que simplificadamente delimitamos. Para ilustrar, segue um exemplo de Millôr Fernandes:



O BANHO

“O banho é uma coisa desagradável que molha a gente todo. Serve pra deixar a gente limpo mas não adianta nada porque logo depois é que aparece a brincadeira boa e a gente se suja todo de novo. Uma coisa que a gente aprende no colégio é que grandes sábios como o Arquimedes às vezes saíam pela rua gritando Eureka sem acabar o banho. O professor diz que ele tinha descoberto que o corpo dentro d’água sofre um empurrão de baixo para cima, mas lá em casa pra eu entrar n’água mamãe tem que me dar muitos empurrões de cima para baixo. Isso quando papai não está que é quando eu tomo banho a sopapo e cascudo.”¹⁰⁵

¹⁰⁵ Fernandes, 1976, p. 14.

Aqui a relutância da criança em tomar banho demonstra, em menor escala do que em Ozzy, a mesma característica: a pouca higiene. Haveria, portanto, uma possibilidade de múltiplas representações da criança no espaço dessa FD, pois ela permite que haja desde um Joãozinho vulgar e obsceno até um Ozzy sem nenhum tipo de cuidado com a higiene. Todos, porém, convergindo para o traço /incorreção/.

Isso contrasta, de forma geral, com o uso de estereótipos no humor. Como já mencionado anteriormente, os estereótipos, geralmente, nas piadas funcionam como simulacros do outro discurso. Aqui, a própria multiplicidade da estereotipia da criança dificulta, por exemplo, que possamos identificar uma FD antagônica. No nosso ponto de vista, há sim uma tensão entre discursos, propiciadas por temas, ou ainda por lugares comuns, que penetram nessa FD e são por ela ressignificados, mas não uma polêmica capaz de produzir simulacros. Trata-se muito mais da questão do exagero de um traço estereotipado, técnica recorrente, aliás, no campo humorístico.

O interdiscurso fornece a essa FD, mas não de forma dicotômica – como se pode pensar quando temos, por exemplo, a dicotomia *gaúcho viril* de um discurso e *gaúcho afeminado* de outro – temas e essa FD os ressignifica. É o caso da conhecida temática da criança que não gosta de tomar banho, transformada numa clara e extrema falta de higiene, em Ozzy.

No contexto brasileiro de produção de humor, nas tiras e outros textos que utilizam/tematizam meninos, este parece ser um traço muito bem delineado. A falta de higiene, como vimos em Ozzy e no personagem de Millôr Fernandes, também está presente em outros personagens. Para citar um caso clássico, temos Cascão, o personagem da “Turma da Mônica” que é absolutamente avesso à água:



Figura 47: Cascão desidratado

Fonte: Sousa, 2007, p. 96.

Mais recentemente, podemos citar o personagem Nicolau, como um dos que, além de outros traços, apresenta este da falta de higiene:



Figura 48: Nicolau lavando as mãos

Fonte: Lima, 2007, p. 41.

Vejamos que na figura 47, o já mencionado traço do *ethos* do personagem assume um aspecto absolutamente absurdo. Seu asco à higiene chega a extremos inimagináveis: ficar contente por estar começando a ficar doente. Esse traço é materializado na tira na confluência entre a memória ativada no leitor (pelo *ethos* prévio do personagem), a característica sempre pouco asseada do desenho de Cascão e pela palavra “desidratação”. Tal palavra, aliada às outras questões, desencadeia uma interpretação que promove o efeito cômico: Cascão está feliz porque está com começo de desidratação, isso só é possível porque se trata de Cascão, cuja característica principal é o asco à higiene, materializado no

medo da água. Portanto estar desidratado é estar com “ausência” de água (o que figurativamente representaria a higiene da qual foge)¹⁰⁶.

Na tira 48, o traço da não higiene se materializa pela “limpeza” efetuada pelas lambidas do cachorro. Para Nicolau, as mãos estariam limpas, pois o cão lambeu-as tirando a manteiga que nelas estava impregnada. Assim, tanto no caso de Cascão quanto de Nicolau, mas principalmente no caso de Ozzy, há este aspecto que pode ser um bom exemplo de como sua representação é coesa com essa FD, isto é, o *ethos* discursivo. A imagem apresentada de Ozzy no discurso, seja ela mostrada ou dita, nos fornece fonte para defender que se trata de uma representação que se liga, indubitavelmente, ao fator da incorreção, aspecto que julgamos relevante nessa FD.

Retornemos à figura 46. Há, sem dúvida, uma questão de *ethos* discursivo. Conforme formulado por Maingueneau, “o *ethos* de um discurso resulta da interação de diversos fatores” (2008, p. 18), dentre eles, o *ethos* mostrado e “os fragmentos do texto nos quais o enunciador evoca sua própria enunciação (*ethos dito*) – diretamente (“é um amigo que lhes fala”) ou indiretamente” (Ibid.). É o que é possível observar na fala de Ozzy: “Blearg! Aquele bicho nojento?!”.

Retirada do contexto de produção, essa fala, aparentemente, poderia ser de uma criança “normal”, ao recusar a presença de algum animal do qual ele teria receio. Mas posta na boca de Ozzy, no contexto em que está, afirma o seu modo de apresentação no discurso. Numa recusa à “normalidade”, Ozzy usa de uma fala “normal” para demonstrar aquilo de que gosta (ou, mais exatamente, de que não gosta). Ao recusar o “snoopizinho” de sua mãe, ele marca sua identidade: “eu sou Ozzy, essa é minha normalidade”.

¹⁰⁶Aqui gostaríamos de fazer um parêntese para poder comentar esse aspecto tão importante nas tiras da “Turma da Mônica”. É como se o efeito cômico de boa parte das tiras de Cascão e de outros conhecidos personagens da “Turma” fossem somente baseadas no *ethos* prévio dos personagens disparado por alguma técnica textual comum nos textos humorísticos e apostando no seu reconhecimento pelo leitor. É assim que temos traços muito bem delineados de alguns personagens dessa série: Mônica, a menina colérica e dotada de uma força descomunal; Magali, a garota comilona, entre outros.

2.1.1 – OZZY E OZZY OSBOURNE

Gostaríamos de ressaltar, ainda, aquilo que, além, dos *ethé* mostrado e dito, também poderia compor o *ethos* efetivo do enunciador, ou seja, o *ethos* prévio ou pré-discursivo.

A respeito dessa noção, Maingueneau observa que

O *ethos* está crucialmente ligado ao ato de enunciação, mas não se pode ignorar que o público constrói também representações do *ethos* do enunciador antes mesmo que ele fale. Parece necessário, então, estabelecer uma distinção entre *ethos* discursivo e *ethos* prediscursivo. (Ibid., p. 15)

Complementa, ainda afirmando que há certos tipos de discurso em que o destinatário não possui nenhum tipo de representação prévia do enunciador,

Mas isso funciona de outro modo no domínio político ou na imprensa “de celebridades”, por exemplo, em que a maior parte dos locutores, constantemente presentes na cena midiática, é associada a um tipo de *ethos* não-discursivo que cada enunciação pode confirmar ou infirmar. (Ibid., p. 16)

Em *Ozzy*, há, no entanto, uma diferença com relação ao que está proposto em Maingueneau. O que queremos aqui ressaltar é o nome do menino. Trata-se do mesmo nome do cantor de *Heavy Metal Ozzy Osbourne*. Então, se há um *ethos* prévio, este é do cantor e não do personagem.

Ocorre que o empréstimo do nome do cantor ao personagem concentra boa parte da imagem já conhecida de *Ozzy Osbourne*. Imagem esta que, não necessariamente tem relação com a falta de higiene, mas que por ser facilmente associada a uma soturnidade, pode reforçá-la. O cantor, como se sabe, é figura bastante controversa no mundo das celebridades. Vários aspectos de sua vida podem contribuir para a sua imagem

soturna: a própria condição de ser um cantor de Heavy Metal, o envolvimento com casos bizarros¹⁰⁷ etc.

Assim, como o cantor, Ozzy mantém uma imagem soturna confirmada pelo predomínio de cores escuras¹⁰⁸, do uso constante de óculos escuros (parecendo sempre fugir da luz do dia) e de toda uma natureza sombria (o fechamento em seu quarto, o egocentrismo exacerbado...) – associada à falta de higiene do garoto Ozzy, potencializa essa apresentação bastante peculiar. Ozzy não é apenas o menino que manipula besouros e lagartas (outra imagem possível dessa FD), mas é, de certa forma, asqueroso. Além disso, Ozzy parece representar um típico produto de uma civilização cada vez mais amedrontada e fechada em seu próprio egocentrismo. Como na tira a seguir:

¹⁰⁷ Num desses conhecidos episódios, o cantor, por engano, numa apresentação, mordeu um morcego vivo, o que lhe rendeu problemas com a saúde e o fez ser internado num hospital para se tratar de contaminações que o animal poderia ter causado. O episódio é um dos mais conhecidos de sua vida – quando se trata de problemas com a saúde, mas outros tantos o fizeram publicar o livro “Confie em Mim – Eu Sou o Dr. Ozzy”, no qual assume o papel de conselheiro de saúde (o livro é uma compilação das colunas de aconselhamento que escrevera para um jornal, já que se envolveu em tantos casos em que necessitou de hospitalização, e esteve tantas vezes envolvido com drogas e situações perigosas, que fora convidado a publicar tal coluna de aconselhamento).

¹⁰⁸ Essencialmente tons de verde e amarelo.



Figura 49: Ozzy em férias

Fonte: Angeli, 2006b, p. 49.

Aqui o que é posto em xeque é a própria questão da normalidade X anormalidade. Enquanto o garoto se mostra totalmente desesperado em situações que seriam tidas como normais para um garoto em férias (ir à praia e passear no campo), vive uma situação tranquila em seu quarto povoado de lesmas, sujeira e esquisitices de todo tipo. O efeito de humor que aponta para a situação de segurança dentro da “anormalidade” também testa os limites do nosso próprio modelo de civilização: a situação anormal de Ozzy pode, metaforicamente, simbolizar um fechamento anormal egocêntrico do sujeito em sua propriedade, em seu pequeno mundo. O efeito de sentido se estende e insere uma perspectiva da esquisitice do próprio fechamento.

Assim, nesta seção, tentamos mostrar que os estereótipos do infantil não são exatamente como os estereótipos ligados a etnias ou grupos, no humor. Tentamos mostrar que os estereótipos do infantil não são simulacros, mas exageros de traços específicos de identificação.

Os textos do humor que representam crianças, principalmente os que representam meninos, parecem convergir para um traço fundamental e que, no nosso ponto de vista, é um traço semântico dessa FD, que é a /incorreção/. Tal /incorreção/ pode ser representada de formas diversas, desde a inconveniência até a falta de higiene (como a de Ozzy, por exemplo). Aliás, vimos que essa característica, nesse personagem, é potencializada, chegando ao exagero, como por exemplo, a criação de lesmas gigantes em seu quarto.

Ressaltemos, ainda, que essas representações dos meninos, se pensarmos em FD, devem estar associadas à noção de identidade da criança para essa FD. Assim, a imagem que essa FD permite fazer dos meninos (que de uma forma ou de outra convergem para a /incorreção/) no humor é potencializada, exagerada, como o traço da higiene em Ozzy.

3 – CRIANÇAS MALVADAS

Pudemos constatar que vários estudos históricos têm apontado que a infância não foi sempre concebida como é hoje. Ariès (1981) aponta que sequer havia um sentimento de infância durante a Idade Média. Considerando e aceitando, portanto, que a infância, como uma noção construída sócio/historicamente, é basicamente uma invenção moderna, e que, por isso e por outros motivos, provavelmente seja uma noção de definição fluida e, dando continuidade a uma explicitação do modo de circulação das imagens de criança numa FD do infantil, pretendemos nesta seção, dar atenção específica à imagem “criança malvada”, cuja circulação será perceptível com a análise de alguns personagens.

Nos casos que analisaremos, ao menos uma das situações mostradas é bastante singular, pois o personagem (Marcelino, do cartunista “El Bruno”) é apresentado como uma criança doente (ou para usar o termo do autor, um “nene mal nacido”), que logo morreria. Isso poderia mostrar um tipo de reação comportamental diferente das crianças aqui representadas. De alguma forma, tal reação de Marcelino estaria ligada ao fato de sua morte iminente. Já os outros personagens, como Lucy, por exemplo, são crianças sem nenhum tipo de doença ou deficiência, mas isso não “amenizaria” seu comportamento.

O fato é que os personagens aqui analisados têm comportamentos que poderiam ser classificados como sarcásticos ou mesmo violentos. Nosso questionamento inicial se dá essencialmente sobre a motivação do riso nessas tiras. Isto é, o que faz rir nessas tiras? Por que se riria de tiras com conteúdos tão ímpares e justamente postos a funcionar na boca de crianças?

Iniciemos pela personagem Lucy. Boa parte das tiras com essa personagem mostra que a menina tem um temperamento bastante peculiar. Ela não deixa de usar seu sarcasmo para atingir seus amigos. Vejamos dois exemplos:



Figura 50: Lucy e Linus

Fonte: Schulz, 2011, p 81.



Figura 51: Lucy e Schoeder

Fonte: Schulz, 2011, p. 151.

Na figura 50, o enredo sugere um simples desentendimento entre irmãos. Lucy, a irmã mais velha, nega os lápis ao seu irmão Linus. Diante da interferência da mãe, empresta três lápis ao seu irmão, porém os lápis são da cor preta, branca e cinza, cuja utilidade para colorir é bastante discutível. Fato validado pelo semblante desapontado de Linus no último quadro.

Na tira 51, o sarcasmo é ainda mais evidente: Lucy zomba, em todos os quadros, de seu amigo Schroeder, o pianista das tiras, fanático por Beethoven, que está desolado com o esquecimento do aniversário de seu ídolo.

Vejamos, ainda, dois exemplos de outro personagem, Marcelino:



Figura 52: Marcelino - poluição noturna

Fonte: Serafini, 2007, p. 6.



Figura 53: Marcelino e o bebê

Fonte: Serafini, 2007, p. 7.

Na figura 52, Marcelino tem sua primeira ejaculação noturna depois de ter sonhado apontando uma arma a três ícones da paz mundial: Madre Tereza, John Lennon e Martin Luther King.

Na tira 53, o personagem aparece mirando e depois acertando a cabeça de um pombo com seu estilingue. Até o terceiro quadro a sequência narrativa aponta para uma peraltice cruel de menino, que mata um pombo com uma atiradeira. No quarto quadro a cena se torna mais chocante, já que a pomba não estava sobre um objeto qualquer, mas sobre a cabeça de um bebê. No quinto quadro, o ápice da violência da tira, observamos que não era a intenção do garoto acertar o pombo, mas o bebê.

A imagem de criança sugerida pelas tiras de El Bruno é bastante peculiar e mesmo inesperada. Também o comportamento da personagem Lucy revela uma imagem de criança pouco comum.

Para analisar essas imagens tão incomuns de crianças, primeiramente abordaremos algumas das ideias sugeridas por Postman (1999) em “O Desaparecimento da Infância”.

Pela análise do que vinha acontecendo com os meios de comunicação e com o uso que se fazia desses meios, o autor defende a ideia básica de que a infância passava por um processo de extinção, impulsionada pela questão da facilidade de informação que os meios de comunicação eletrônicos proporcionam.

O estopim do processo de derrocada da infância, segundo o autor, é o surgimento do telégrafo, dado que a invenção de Morse foi a primeira a diminuir as distâncias geográficas para a informação, pois enviava mensagens através da corrente elétrica. Nas palavras do autor, “o telégrafo elétrico foi o primeiro meio de comunicação a permitir que a velocidade da mensagem ultrapasse a velocidade do corpo humano. Ele rompeu o vínculo histórico entre transporte e comunicação” (Ibid., p. 84).

Basicamente a sua tese se resume ao fato de que antes da popularização dos meios eletrônicos de comunicação (como o Rádio e a TV) a informação que chegava às crianças era restringida pela escola e pela família. A partir de uma dosagem da informação (esta controlada por adultos letrados), tida como psicologicamente assimilável, separa-se o adulto da criança pelo critério do conhecimento: o adulto é aquele que o detém e a criança é aquele que não o detém, que precisa aprender para se tornar um adulto: “mas o telégrafo iniciou o processo de extorquir do lar e da escola o controle da informação a que as crianças podiam ter acesso, sua qualidade e quantidade, sua sequência, e as circunstâncias em que seria vivenciada” (Ibid., p. 86).

A grande vilã desse processo de extinção da infância seria, para o autor, a TV, que, com seu modo de apresentação de conteúdos, mostra, “escancara” tudo a quem quiser ouvir e ver. Segundo o autor, a televisão não oferece uma separação do que seria de um domínio exclusivamente adulto e o que seria de um domínio infantil. Não há, também, necessidade de um treinamento específico para compreender a forma da TV (como há com a escrita) e por último não haveria nenhuma necessidade de uso complexo da mente para compreendê-la. Esses três aspectos destruiriam a linha divisória entre a idade adulta e a infância.

Mesmo que não concordemos que a infância passe por um processo de desaparecimento (haja vista a especialização cada vez maior do segmento comercial infantil – roupas, acessórios, brinquedos, música, filmes, espetáculos teatrais, escolas, *buffets*, suplementos de jornais e revistas, revistas especializadas para pais e filhos, etc...) a ideia introduzida por Postman de que a infância tradicional “sofreu um golpe” com a invenção dos modernos meios de comunicação é bastante interessante.

Diríamos, entretanto, que há uma multifacetação da infância, não o seu desaparecimento, como vaticinado por Postman. Pensando no universo das representações infantis, poderíamos dizer que circula uma imagem de criança muito próxima daquela que Postman adota em seu livro (a da criança diferente do adulto porque não sabe, não detém um certo conhecimento), mas também há imagens de criança que não têm especificamente essa característica. Muitos exemplos podem ser encontrados na ficção e nos meios de comunicação. Crianças espertas são, a todo o momento, mostradas em novelas, perguntas desconcertantes são postas na boca de crianças em programas de auditório, propagandas personificam crianças com vontade própria, etc.

O humor parece proceder de uma forma semelhante. Não há, pois, no humor, como já constatamos anteriormente, um estereótipo homogêneo de criança, mas crianças mostradas de diversas maneiras. Parece haver, no entanto, uma preferência por um estereótipo que transgride uma certa imagem comum da criança, que é, justamente, aquela visível na obra de Postman, a da criança como distinta do adulto por seu pouco conhecimento. As imagens dialogam, ora refutando, ora convergindo com essa distinção possível de ser congregada pelo traço /incompletude/.

Poderíamos, dessa maneira, afirmar que as crianças Lucy e Marcelino, estereotipadas como estão nas tiras já mostradas, sejam, de alguma forma, reflexos dessa nova ordem para a infância, reflexos de um mundo em que a separação criança/adulto experimenta novas formas de constituição. Mas seria, de fato, uma ligação muito simplista e talvez ingênua da representação da criança com a História. Talvez seja, também, um passo em falso atribuímos um valor tão alto às tecnologias e aos meios de comunicação modernos como potenciais transformadores de noções historicamente instituídas.

Uma análise superficial das tiras veria um exemplo nítido da derrocada da infância. Uma menina absolutamente amarga, impertinente, pouco propensa à socialização, outro menino absolutamente revoltado com sua situação e violento. Não se trataria de dois pequenos adultos que refletem a angústia e o comportamento da parcela adulta da sociedade?

É necessário, porém, um olhar mais apurado para a cenografia desses textos. Principalmente no que diz respeito às imagens evocadas ali, aos discursos que elas põem a funcionar e às outras imagens possíveis com as quais elas dialogam.

Tendo em vista que a cenografia “é tanto condição como produto da obra, que ao mesmo tempo está “na obra” e a constitui” (MAINGUENEAU, 2006b, p. 252) e que “é ao mesmo tempo origem do discurso e aquilo que engendra esse mesmo discurso” (Ibid., p. 253), observar a cenografia de um texto não é somente ser um analista do conteúdo explícito da mensagem. Mas requer que observemos, além do conteúdo, porque os discursos são constitutivamente heterogêneos, os discursos com os quais aquele texto específico dialoga, para que seja uma enunciação válida, para que sua cenografia funcione como convém. A sua validade enquanto legitimadora e legitimada só é possível numa relação com uma rede de memória discursiva.

Acreditamos, dessa forma, que o estereótipo é convocado na cenografia humorística como uma cena validada, como um saber “já instalado” no universo de saberes de uma comunidade discursiva. Trata-se de um ponto nodal de memória para um discurso, seja referenciado numa convergência ou numa divergência.

O caso das tiras que nos propomos a analisar é, no nosso ponto de vista, um exemplo de mobilização de uma cena validada como uma espécie de passagem obrigatória, mas também um ponto específico a ser distinguido. Primeiramente, temos uma mostra de uma imagem não convencional de criança. Nas tiras de Marcelino, o personagem violento, assim como nas de Lucy, a personagem sarcástica, as imagens de relevo parecem pouco associáveis com outros estereótipos comuns de criança que apareceram no percurso desta tese, como o estereótipo da criança ingênua ou imaginativa, por exemplo, mais facilmente associáveis ao traço da /incompletude/.

No entanto, temos de observar, aceitando que a infância passou por um processo de “reinvenção”, seja pela questão dos meios de comunicação, seja por outros fatores, que a veiculação de imagens de crianças malvadas pode estar associada a essa multifacetação. Assim, a criança malvada é uma das faces da criança, uma imagem aceitável, porque é associável a essas múltiplas faces infantis e também ao traço comum da /incompletude/.

No humor, essas múltiplas faces parecem convergir para um objetivo comum, mas muito contraditório: ao mesmo tempo que rompem com alguns estereótipos estabelecidos de criança, e compõem os seus próprios, necessitam desses primeiros estereótipos já estabelecidos para funcionarem. E é justamente contrapondo-se a um estereótipo comum de criança, aquele que Postman toma como definidor, como a linha divisória entre adulto e criança, ou seja, o estereótipo da criança que não conhece, que não sabe, ingênua, que algumas das imagens estereotípicas de criança do humor se constroem.

Dessa forma, embora não sejam imagens tão comuns que circulam pelos discursos, as crianças malvadas das tiras mostradas não são apenas uma invenção autoral – aliás, desde Freud sabe-se que elas não são apenas inocentes – ou um detalhe para se chegar ao riso, elas se constituem como um antítese de outros estereótipos, de outras cenas validadas.

Ainda como exemplo dessa antítese com as cenas validadas, vejamos mais uma tira cujo protagonista é o menino Nicolau:



Figura 54: Nicolau e a barata

Fonte: Lima, 2009, p. 83.

Nesta figura 54, algumas imagens de criança se intercalam (a da menina que tem medo de insetos e a do menino que mantém uma relação não amistosa com a menina, por exemplo), mas uma se sobressai, a do menino zombador/sarcástico. Esta imagem fica evidente com o aviso que Nicolau dá para sua colega (Alice): “uma barata”, que, na verdade, era uma zombaria. A menina cai em decorrência do susto. Nicolau obtém o efeito

que queria, já que ri copiosamente no terceiro quadro, depois de Alice assustar-se com o seu anúncio.

O último quadro, porém, é revelador da relação conflituosa de Nicolau com sua colega Alice, na medida em que a expressão “laços de amizade” é contradita pela ação da personagem (correr atrás do menino) e pelo seu semblante extremamente irritado. Nicolau ainda reforça a ideia da relação conflituosa com a frase derradeira: “renove seus laços de amizade diariamente”. O verbo implica um tom de aconselhamento zombador e revela o que para o menino é a amizade com as meninas: um conflito. Nesse sentido, parece ter plena consciência de seu sarcasmo, contrastando, assim, com um estereótipo básico da ingenuidade.

Mas é num movimento paradoxal que essas imagens da cenografia discursiva dessas tiras se complementam e podem proporcionar o riso. Só é possível que aceitemos que crianças sejam mostradas como sarcásticas ou violentas porque a enunciação das tiras permite e torna necessária a reivindicação dessas cenas validadas. Em suma, as imagens das tiras se contrapõem às da cena validada, mas ao mesmo tempo, e somente porque a criança está sempre nos discursos como “ingênua”, “inocente” e como “em formação”, é que é possível que se ria dessas imagens sarcásticas e violentas. É como se todas essas imagens pudessem estar atreladas ao traço mais geral /incompletude/ e que pudéssemos sempre dizer “elas não sabem o que fazem” e ao mesmo tempo “elas não são tão bobas”, “elas não são o que nós pensamos que sejam”.

Nesse caso, e no limite da “incompletude”, chegamos ao aceitável e ao inaceitável. Mesmo para as crianças, para quem não se exige uma série de regras de conduta que se exigem ao adulto, há limites e padrões aceitáveis, tanto que muitas das crianças que ultrapassam esse limite são constantemente objetos de medicalização e de tratamento em nossa sociedade. Talvez o personagem Marcelino fosse um desses casos, dada a sua violência.

Assim, na figura 50, ri-se da “malandragem” de Lucy, que na briga com seu irmão consegue ludibriar a ele e a sua mãe dando-lhe lápis que não servem para colorir. Na figura 51, o sarcasmo fica mais evidente, e Lucy passa todo o recorte narrativo da tira zombando e rindo da falha de seu amigo que se esqueceu da data do aniversário de seu

ídolo. Na figura 54, o prazer de Nicolau está em assustar e manter uma relação conflituosa com a colega de escola. Nessas figuras, a imagem de criança parece convergir para um traço comum: o sarcasmo (o que se chama vulgarmente de “gozação”). Tanto Lucy quanto Nicolau têm atitudes que os ligam a esse traço, confirmando, novamente, a complexidade da imagem da criança no campo discursivo.

Essa imagem complexa da criança ainda se confirma em Marcelino, pois na figura 52, o quadro final expõe o prazer que o personagem Marcelino sente quando está vivenciando algo violento, já que tem sua primeira ejaculação ao sonhar apontando uma arma a ícones da paz. Enquanto que a figura 53, embora seus três primeiros quadros sejam já violentos, os dois últimos expõem gravemente o prazer mórbido de Marcelino. O pombo na cabeça do bebê e o aspecto furioso do personagem principal mostram que a violência do menino chega a limites inconcebíveis. Aqui é a imagem da violência que sobressai.

São imagens, portanto, que rompem com certos estereótipos de criança. Porém, esses mesmos estereótipos são convocados, enquanto cena validada, pela cenografia, por essas imagens de criança presentes nas figuras que analisamos serem tão contrárias à típica ingenuidade.

Dessa forma, mesmo em textos em que estereótipos não sejam evidentes, parece haver uma necessidade intrínseca de sua mobilização. No caso das tiras mostradas nesta seção, alguns estereótipos circulam no campo discursivo do humor como uma cena validada a ser contestada, mas também mantida próxima, porque sem ela o humor não seria bem sucedido.

Poderíamos propor, portanto, para essa FD, uma plurifocalidade (MAINGUENEAU, 2006a, p. 20), posto que os estereótipos e/ou imagens que nela circulam e que a ela se submetem ora são nítidas colagens de certos traços semânticos (/incorreção/, /incompletude/), ora são formas de checagem desses traços e/ou de um movimento contraditório, como a necessidade própria de memorização do estereótipo do ser em desenvolvimento e a sua constante negação ou negociação.

Assim, quando o humor se apropria de classes, de grupos de indivíduos, sejam eles divididos por critérios de ordem étnica, de gênero, ou outro qualquer, parece haver uma necessidade da mobilização de estereótipos que funcionem especificamente voltados

para a produção do humor. Há casos de estereótipos que funcionam somente no discurso humorístico, são formulações típicas desse discurso, como revela Possenti (2010, p. 166).

Se pudermos, então, buscar uma generalização para a circulação de estereótipos no humor, diríamos que eles circulam sempre numa relação constitutiva com outros estereótipos, basicamente numa divergência, mas em algumas circunstâncias numa convergência, como nos casos de crianças imaginativas presentes em outras tiras, em que basicamente se confirma tal estereótipo e se ri, geralmente, da graciosidade da criança, de algo inesperado relacionado especificamente ao estereótipo ou mesmo do exagero relacionado a esse traço estereotipado.

A circulação de estereótipos no campo do humor é, portanto, sempre uma circulação constitutivamente heterogênea e sua consideração é basicamente essencial para a análise de textos humorísticos.

CONCLUSÃO

No percurso analítico desta tese exploramos primeiramente um objeto de estudo: a criança. Porém, agregadas a ele, outras questões, inevitavelmente, tomaram corpo. Tentamos analisar, assim, com ênfase nas tiras cômicas, a representação da criança no humor. Mas com esse objeto de estudo vieram, antes de mais nada, as próprias tiras cômicas, as questões relativas ao campo discursivo do humor e, sobretudo, as questões relativas aos estereótipos.

Assim, arriscamos dizer, com o risco de (para aqueles que vierem buscar nesta conclusão motivos para ler a tese) orientar leituras ou mesmo de desestimulá-las, que esta tese não constitui exatamente um estudo somente sobre a criança, tampouco um estudo sobre tiras cômicas e estereótipos. Contentamo-nos, porém, em dizer que compreendemos que esses três objetos, dado o enfoque deste trabalho, deveriam ser estudados ao mesmo tempo e que, portanto, trata-se de um estudo que, de alguma forma, versa sobre esses três temas. Por isso, e por outros motivos, não pode e nem quer ser exaustivo.

Tratando, antes de qualquer coisa, da própria criança e, obviamente, do que nela pode ser cômico, convém questionar: o que faz rir numa criança? Freud exemplifica uma situação que nos mostra bem uma possível saída:

Os movimentos de uma criança não nos parecem cômicos, embora ela chute e salte sem direção. Por outro lado, é cômico quando uma criança, aprendendo a escrever, acompanha os movimentos de sua caneta com a língua esticada (FREUD, 1905, p. 216).

Por que riríamos de uma situação e não de outra? Por que um chute, um movimento exacerbado, uma corrida num local onde não se correria, um grito, se praticados por uma criança, não produzem nem mesmo o riso? E por que uma criança que produz uma fala divergente ou mostra-se pouco habilidosa, aproveitando o exemplo de Freud, no processo de escrita, faz com que os observadores/interlocutores sintam vontade de rir?

A resposta pode estar mesmo na questão da atribuição de papéis típicos e atípicos à criança e na sua relação com uma imagem do próprio adulto. No que pudemos

constatar nas análises desta tese, às crianças se atribuem certos papéis estereotipados que diferem essencialmente do adulto. Tais papéis, em boa medida, parecem convergir para uma imagem que é a do indivíduo em formação. A criança, se sabe, em contraposição com o adulto (embora também se saiba que este não é também “completo”) é vista como “incompleta”. E é com esta “incompletude” que boa parte da estereotipia da criança está em diálogo.

Assim, o estereótipo se constitui como um ponto relevante de análise no campo humorístico. Não, obviamente, pelo fato de ele poder ser constatado em vários textos como uma categoria que participa na produção do humor, mas porque ele se constitui como um ponto de ancoragem e assume, assim, um papel central na recepção dos textos, conferindo-lhes efeitos de sentidos diversos.

Podemos, pois, postular que o estereótipo não somente é uma categoria válida de análise como também se materializa como um ponto específico onde se entrecruzam questões de natureza diversa. Sem dúvida, se trata de um ponto de referência para a memória, seja ela uma memória mais arquivista ou mais curta (no âmbito dos próprios mecanismos de cognição do indivíduo). Mas é também uma mostra da “pobreza” que rege os discursos: embora os discursos se proliferem numa enorme e inumerável gama de textos, é incontestável a ideia de que eles se fundem na raridade do enunciado (Foucault, 1969, p. 136).

O princípio da raridade não somente exerce um papel relevante na difusão/constituição dos discursos, como também tem um papel importante na possibilidade de compreensão desses discursos, atuando, assim, também no lado da recepção: não há um discurso que se constitua somente na “novidade”.

Nesse sentido, é que a pobreza do sistema de restrições semânticas é relevante, já que permite que os discursos se proliferem e sejam, obviamente, compreendidos. Aqui o estereótipo passa a ter destaque. Com base em um ou poucos traços estereotipados se constitui uma imensa massa de textos no campo humorístico.

Pudemos constatar, assim, que, tanto para os textos humorísticos quanto para textos que não estejam inseridos nesse campo, o estereótipo é uma categoria válida de análise e não deve ser apenas mencionada ou posta em segundo plano. Numa relação

intrínseca com a memória discursiva, tal categoria atua precisamente como um ponto nodal onde se intersectam imagens de diversos tipos. Esta ideia permite que digamos que, nas cenas enunciativas, o estereótipo se constitui como uma cena, à qual os enunciadores e coenunciadores devem se amparar, até mesmo para compreender os textos. Vimos, também, que a própria cenografia dos textos impõe os estereótipos como cena validada do discurso.

Enquanto cena validada, o estereótipo se constitui, pois, como um lastro de memória, que está tanto relacionado com uma memória curta, que permite ao leitor/ouvinte que ele compreenda certos efeitos de sentido do texto, como com uma memória longa, que está do lado do arquivo e revela discursividades.

Mas, o que seria, então, a criança no campo humorístico? Basicamente é estar fora do normal, mas não do normal enquanto criança, mas diferir de um padrão normal do adulto. Constitui-se, assim, como o Outro do adulto, ou, numa ordem inversa, o adulto se constitui como o Outro da criança, nos textos humorísticos.

Obviamente, que essa “anormalidade” também é controversa, já que se é sobre esta “anormalidade” da criança que se impõe o humor, é também porque a ela se atribui uma certa “normalidade”, que se pode rir dela. Voltamos, assim, aos papéis típicos e atípicos da criança que se fundem e se complementam nos efeitos de sentido dos textos humorísticos.

É, portanto, “normal” que uma criança tenha certas atitudes, faça certas coisas que o adulto não faz, é normal que corra quando deveria andar, que grite quando deveria falar baixo, que converse sozinha, sem que isso seja cômico, como diz Freud. Esse perfil esperado, porém, quando adentramos pelo campo do humor, também pode ser objeto do riso. Isso porque certas características que se entenderiam como “normais”, numa criança, ao serem objeto de exagero, no humor, acabam por se tornarem cômicas. É o que podemos observar no capítulo V com o traço estereotipado “imaginação”, por exemplo. Nesse caso, o exagero, juntamente com outros elementos (como o inesperado, por exemplo) de um traço tipicamente associado à identidade infantil, pode desencadear um efeito chistoso. Relembremos a figura 24 (p. 146) ou a figura 27 (p. 150), nas quais o estereótipo da criança

imaginativa é suspenso por situações absolutamente realistas (o flagrante da mãe e a tampa do ralo da banheira).

Essa suposta “normalidade” aceitável da criança não está, pois, isenta do humor. Obviamente que somente ela não pode, sem nenhuma técnica humorística, ser considerada engraçada. Em boa parte das tiras que analisamos contata-se, então, que uma das formas típicas de se conseguir o efeito humorístico é o exagero de certas características estereotipadas da criança. Mas em outras tantas não só essa imagem “esperada” é observável.

Passamos à “anormalidade”. Num mesmo movimento, certas imagens “anormais” de criança se constituem como uma outra possibilidade de provocar efeitos humorísticos. Da mesma forma que a criança pode fazer certas coisas “proibidas” ao adulto (gritar, correr, falar sozinha...), pode também, no campo humorístico, dizer coisas que ao adulto seriam proibidas, questionar certas coisas “inquestionáveis” (mesmo que à criança propriamente dita, isto é, à criança verdadeira, não possamos atribuir este papel, dada a sua conhecida imaturidade). Retornamos, portanto, a um traço comum, a /incompletude/.

Embora saibamos que a questão da incompletude é, de fato, algo bastante complexo, e, a rigor, os sujeitos não são completos, sabemos também que uma das imagens da criança mais proeminentes e com a qual muitas outras imagens dialogam é própria “incompletude”.

Quando falamos, pois, em “incompletude”, estamos adentrando pelo terreno da representação. Como dissemos anteriormente, é uma expressão que tem uma importância nesta tese e tem um emprego *ad hoc*. Nesse sentido, a palavra “incompletude” é utilizada com vistas a denominar um processo de estereotipia da criança, especialmente, se contraposta à imagem que se faz do adulto. Não se trata, pois, do tema da incompletude do sujeito, muito caro à AD.

Mas o fato é que, em termos de representação da criança, esperamos ter mostrado que, boa parte das tiras que compõem o *corpus* veiculam algum estereótipo que está radicalmente ligado à /incompletude/ ou algum outro que obriga o leitor a passar por esse traço. Ele funciona, basicamente, como um macro estereótipo, ao qual outros se relacionam. Assim é que, de uma forma ou de outra, a imagem da criança “incompleta”

perpassa boa parte dos textos analisados nesta tese. O que quisemos defender, portanto, é que a criança somente pode ser representada como é nos textos humorísticos, porque primeiramente ela está, na compreensão geral, nessa condição de não adulto, portanto de não completa. Trata-se de uma relação de estereotipia que está ligada ao modo como se concebe a criança e o adulto na sociedade. Não estamos querendo defender que as crianças são assim vistas pela ciência. Uma coisa é o modo como a ciência vê os sujeitos e as crianças, outra é o modo como a sociedade os vê, como os discursos os representam. É aqui que podemos defender a ideia e a hipótese geral da “incompletude”.

Um primeiro estereótipo que pudemos observar e que está ligado a este macro estereótipo é o da criança ingênua. Esse traço vem atrelado, ao menos nos casos que analisamos, ao uso peculiar que os personagens fazem da língua. Em especial, podemos mencionar a interpretação desmetaforizante de algumas expressões idiomáticas.

Embora em alguns casos a imagem ingênua da criança predomine fortemente, caso da figura 12 (p.105), por exemplo, na qual a personagem Lucy se esforça sobremaneira para tentar “ler nas entrelinhas”, outras imagens de criança vão tomando corpo mesmo nas tiras cuja imagem predominante é a da ingenuidade. Assim é que temos, juntamente com a imagem da ingenuidade, também a imagem da criança “sábia” e que questiona certas coisas de forma peculiar, a partir da sua própria ingenuidade. É o caso da figura 9 (p. 104), na qual Mafalda grita com os trabalhadores que consertam a rua. A imagem da criança, nessa e em outras tiras aproxima-se e distancia-se da imagem da ingenuidade, não corresponde, portanto, nem à imagem ingênua, nem à imagem da sabedoria.

Aliás, há um traço importante sobre a estereotipia da criança que perpassa toda esta tese: a sua complexidade. Constatamos e mencionamos mais de uma vez que se trata de um fato diferencial entre os estereótipos de criança e aqueles de outros grupos/etnias no humor, dada a sua complexidade em relação à simplicidade da estereotipia desses outros grupos. Esse é, pois, um dos aspectos mais relevantes para compreender a estereotipia da criança no humor, isto é, ela se dá de forma complexa e deve ser compreendida nessa complexidade.

Assim, observada essa complexidade, constatamos a veiculação de outros estereótipos de criança nas tiras cômicas que constituem nosso *corpus*. Um deles é a já mencionada imaginação. Esse estereótipo é bastante evidente nas tiras que foram analisadas no capítulo V e é bastante recorrente nas séries de tiras aqui analisadas. Vários personagens dessas séries mostram essa característica. É, portanto, um traço bastante marcante da criança no humor.

Analisamos, assim, esse estereótipo aliado a uma problemática do *ethos* dos personagens. E, nesse caso, passamos a questionar sobre a própria natureza do gênero tira cômica, expondo certas peculiaridades desse gênero. Vimos, assim, que o estereótipo da imaginação se constitui, de fato, como uma imagem típica da criança no humor. Porém, na tira cômica a problemática do *ethos* dos personagens deve ser analisada em relação com os modos de circulação das tiras: sua dispersão, além de seu formato e de sua necessária produção de um efeito cômico impõem restrições com relação ao próprio *ethos* dos personagens, que acaba sendo fruto de uma repetição diária de características dos personagens que se amparam ou dialogam com estereótipos de criança. Um desses traços característicos é o estereótipo da imaginação, amplamente explorado nos personagens Batu e Calvin.

Constatando que a questão da circulação é, de fato, importante para a tira cômica, enquanto enunciação socialmente estabilizada, tentamos, também, compreender que a própria questão da autoria é um dos aspectos que se constituem como relevantes e que apresentam uma pertinência para tal enunciação. Contribuímos, minimamente, com um debate sobre a autoria no campo humorístico, constatamos, assim, que suportes tradicionais do mundo das letras, como o livro, também são importantes para o reconhecimento do autor de humor enquanto tal.

Observa-se, aqui a relevância da análise das tiras cômicas, em especial as séries de turmas de crianças. Trata-se, pois, de um fenômeno que tomou corpo com a turma dos “Peanuts”, mas que até hoje não cessou, basta que observemos os vários personagens que continuam a ser produzidos no país e no exterior (a Turma da Mônica e Nicolau são exemplos locais, Matias é um bom exemplo “de fora”...). Além disso, ao mobilizar e “dar vida” a personagens diversos e com características próprias, pudemos perceber que as

séries impõem outros problemas que não se exaurem com análises simplesmente da “piada” da tira, como a própria questão da circulação e da autoria.

No espaço entre um estereótipo e outro, mas não excluindo o debate sobre ele, ainda nos ocupamos de funções desempenhadas pela imagem estereotipada da criança nas tiras cômicas. Assim o capítulo IV é uma mostra de como a imagem da criança pode se estabelecer como um veículo de rebaixamento de seu Outro, ou seja, o adulto. Assim, seja por uma associação direta das crianças com o adulto (exemplares em miniatura deste), sejam por traços estereotipados que permitem à criança por em relevo discursos mais velados, os personagens ressaltam problemas da parcela adulta de nossa sociedade, como o papel da mulher na esfera doméstica, por exemplo.

Outro aspecto que ocupou boa parte de nossa tese foi a relação da estereotipia da criança com a própria noção de processo civilizador. No nosso ponto de vista, em especial quando se trata dos estereótipos de meninos e, também, quando se analisa as diferenças entre os estereótipos de meninos e meninas, há uma relação intrínseca com o processo civilizador. O que defendemos é que uma série de estereótipos de meninos, como a falta de higiene, por exemplo, pode ser associada à própria separação que ocorreu ao longo do processo civilizador entre adultos e crianças. Para os meninos, um traço estereotipado é bastante relevante: a incorreção. Façamos, porém, uma pequena digressão: já mencionamos a obra “Conpozissôis Imfãtis” de Millôr Fernandes, que não figura em nosso *corpus*. A ausência, porém, não significa irrelevância, ao contrário, é um material interessantíssimo que pode promover diversas análises, inclusive sobre a imagem da escrita da criança. Somente como um estímulo à leitura dessa obra, vejamos mais um de seus textos:

A criança



“A criança é uma coisa assim bem depressa, assim bem macia, cheia de muitas palavras erradas que todo mundo ri. Elas gostam bastante só de brincar e têm medo de apanhar porque estão sempre fazendo aquilo que não devem. Elas querem tudo que vêem e pedem com a mão e com o olho. É muito difícil obrigar uma criança a se lavar, agora a se sujar não é não. Criança é muito teimosa e nunca faz o que os mais velhos mandam de modo que tem muita que ninguém quer. É por isso que eu nunca vi pai e mãe sem filho mas tem muito filho sem pai nem mãe.”

Trata-se da primeira “redação” do livro. Notemos que o humor vai sendo obtido pela explicitação de vários estereótipos de criança: a criança que fala errado; aquelas que fazem o que não devem; as que pedem demais; as que são avessas à higiene etc. Além disso, interage com esses estereótipos a imagem da escrita da criança. Infantil, o enunciador do texto se mostra como tal quando deixa de usar certos sinais gráficos de pontuação, como a vírgula, por exemplo.

É evidente um ritmo de escrita diferente, que obriga o leitor a se concentrar nos períodos, de modo que possa compreendê-los e neles buscar algum efeito de humor. Nesse sentido, parece-nos que a escrita representada no texto sugere uma aproximação de um ritmo da escrita que se assemelha à oralidade, cujas pausas são construídas a partir de outras regras, distintas das regras convencionais de escrita¹⁰⁹.

¹⁰⁹ No caso das pausas, elas desempenham um outro papel na fala, atuando como auxiliares no planejamento do texto falado, como mostra o estudo de Merlo (2012).

E já que demos um exemplo de como é a criança para o enunciador infantil dos textos de Millôr Fernandes, vejamos um outro exemplo em que o enunciador mostra a sua visão dos adultos:



“Os adultos são gente crescida que vive sempre dizendo pra gente fazer isso e não fazer aquilo. Interrompem sempre o que a gente está fazendo pra mandar fazer outra coisa que a gente não quer mas quando a gente interrompe eles por qualquer motívinho o menos que apanha é uma bruta espinafração na frente dos de fora. Adulto promete muita coisa, agora fazer mesmo que é bom eu nunca vi. Quando a gente cobra, eles dizem que menino chato ou então falam que esqueceram e vão fazer no domingo que vem. Eles sempre dizem que no seu tempo não era assim mas nunca fazem o que obrigam a gente a fazer, como apanhar tudo que caiu no chão, andar sempre limpo e dizer somente a verdade. Os adultos também obrigam a gente a vestir muito limpinho pra ir nas festas mas eles mesmo vão de qualquer maneira que às vezes, até dá vergonha, como aquela calça toda apertadinha da mãães e aquela toda largona do papai. Eu quando crescer vou ser adulto só porque sou obrigado senão eu ia ser sempre pequenininho.”

Nesse caso, a questão das pausas se impõe ainda com mais vigor. A ausência, em boa parte do texto, de alguns sinais gráficos que indicam pausas sugere que a escrita da criança está afetada pelo seu estágio de desenvolvimento. Como se trata de indivíduo em desenvolvimento, a sua escrita também não deve estar pronta. Além disso, outras regras da escrita também não foram empregadas. No trecho “quando a gente cobra, eles dizem que

menino chato”, há ausência de marcação do discurso direto. Mas, na sequência “ou então falam que esqueceram e vão fazer no domingo que vem”, há um emprego adequado dos recursos do discurso indireto. Esses dois trechos podem sustentar a hipótese de que a representação da escrita da criança passa pela representação imaginária da oralidade, já que os recursos desta para marcar a mudança de locutores (discurso direto e indireto) são, também, outros (como a entonação, por exemplo). Se a escrita desse enunciador infantil está próxima da fala, nada mais natural que essa ausência de marcadores, sugerindo que a entonação é algo relevante em tal texto.

A questão do processo civilizador se impõe, assim, também para o conjunto de textos que são integrantes dessa obra de Millôr Fernandes. Ainda mais depois que sabemos que o enunciador dos textos é um menino, e que um estereótipo conhecido de meninos é o do aluno relapso.

Assim, ainda no que diz respeito a essa relação com o processo civilizador, podemos observar a presença de estereótipos que tanto se alinham quanto rompem com outros estereótipos do infantil e que se fazem presentes no campo do humor. Na complexidade da imagem da criança que se constitui nesse campo, há estereótipos que estabelecem um diálogo de complementação (a criança ingênua, imaginativa etc.) ou de ruptura (como a criança malvada, por exemplo). Defendemos, porém, que mesmo quando há imagens que rompem com outros estereótipos, a mobilização de certas imagens estereotipadas típicas de criança se faz ainda necessária, dada a própria complexidade da imagem da criança. Assim, imagem da maldade, rompe com certas imagens de criança, como a da criança ingênua, por exemplo. No campo do humor, reivindica-se como uma memória discursiva a própria imagem da “incompletude”, que mesmo em imagens tão antagônicas parece ser necessária enquanto ponto de ancoragem para os estereótipos de criança e para que imagens como a da maldade possam ser engraçadas.

Sabemos, portanto, que há muito a ser dito sobre esses personagens e sobre essas séries de tiras tão interessantes, e por isso sentimo-nos satisfeitos. Além do que, a pesquisa sobre a criança, sobre o humor e sobre as tiras cômicas ainda parece carecer de muita dedicação. Esperamos, no entanto, ter contribuído, mesmo que minimamente, para o debate sobre a criança, sobre o estereótipo e sobre as tiras cômicas. Além de fomentar o

debate sobre o campo humorístico. Para terminar, veiculamos uma última tira, que ilustra muito bem como a representação da criança no humor, bem como questões relativas às tiras, ainda são um campo aberto:



Figura 55: Enriqueta aborrecida

Fonte: Liniers, 2010, p. 91.

Nesta tira, a tristeza da criança e o papel dos animais aparecem e são, sem dúvida, temas a serem tratados. Obviamente não o faremos aqui, mas julgamos que são assuntos pertinentes, o que mostra, de fato, que a questão, esperamos, não se encerra nesta única tese.

REFERÊNCIAS

- ALBERTI, Verena. **O Riso e o Risível na História do Pensamento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; FGV, 1999. 213 p.
- ALLPORT, Gordon W. (1954). **La Naturaleza del prejuicio**. 5 ed. Trad. Ricardo Malfé. Buenos Aires: Eudeba, 1977. 576 p.
- AMOSSY, R. (Org.). **Imagens de si no discurso: a construção do ethos**. Tradução de Dilson Ferreira da Cruz, Fabiana Komesu et. Al. São Paulo: Contexto, 2005. 205 p.
- AMOSSY, Ruth e PIERROT, AnneHerscheberg. **Estereotipos y Clichés**. Trad. Lelia Gándara. Buenos Aires: Eudeba, 2001. 133 p.
- ANGELI. **Ozzy 2**: Tírex e mais uma cambada de bichos de estimação. São Paulo: Companhia das Letras, 2006b. 54 p.
- _____. **Ozzy 3**: Família? Pra que serve isso? São Paulo: Companhia das Letras, 2006c. 54 p.
- _____. **Ozzy 4**: as lesmas carnívoras e outros animais esquisitos. São Paulo: Companhia das Letras, 2006d. 54 p.
- ARIÈS, Philippe. **História Social da Criança e da Família**. 2ª ed. Trad. Dora Flaksman. Rio de Janeiro: LTC, 1981. 279p.
- ARISTÓTELES. **Retórica**. 2ª ed. Vários trad. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2005. 311 p.
- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. Heterogeneidade Mostrada e Heterogeneidade Constitutiva: elementos para uma abordagem do outro no discurso. In _____. **Entre a Transparência e a Opacidade: um estudo enunciativo do sentido**. Trad. Alda Scher; Elsa Maria Nitsche Ortiz. Porto Alegre: Edipucrs, 2004, p. 11-80.
- ÁVILA, Fernanda Góes de Oliveira. **Análise do Discurso Humorístico: condições de produção das piadas de Joãozinho**. 2012. 177 p. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

- BAKHTIN, Mikhail (1979). **Estética da Criação Verbal**. 4ª ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003. 476 p.
- BERGSON, Henri (1900). **O Riso**: ensaio sobre a significação do cômico. 2ª ed. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1983. 105p.
- _____. **O Riso**: ensaio sobre a significação da comicidade. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 152 p.
- _____. **Le Rire**: essai sur la signification du comique. Québec: Chicoutimi, 2002. 87 p.
- BRANDÃO, Helena Hatshue Nagamine. **Introdução à Análise do Discurso**. 2ª ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.
- BUSCH, Wilhelm (1865). **As Travessuras de Juca e Chico**. Trad. Cláudia Cavalcanti. São Paulo: Iluminuras, 2012.
- CASTILHO, Ataliba Teixeira de. **Nova Gramática do Português Brasileiro**. São Paulo: Contexto, 2010. 768 p.
- CASTRO, Lúcia Rabello de. Uma teoria da infância na contemporaneidade. In ____ (org.). **Infância e Adolescência na Cultura do Consumo**. Rio de Janeiro: Nau, 1998.177p.
- CHARAUDEAU, Patrick & MAINGUENEAU, Dominique. **Dicionário de análise do discurso**. Coordenação da tradução: Fabiana Komesu. São Paulo: Contexto, 2004. 555 p.
- CONDE, Gustavo. **Piadas Regionais: o caso dos gaúchos**. 2005.206 p. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.
- CORSO, Diana Lichtenstein & CORSO, Mário. **Fadas no Divã**: psicanálise nas histórias infantis. Porto Alegre: Artmed, 2006. 328 p.
- COURTINE, Jean-Jacques (1981). **Análise do Discurso Político**: o discurso comunista endereçado aos cristãos. São Carlos: Edufscar, 2009.
- _____. **Metamorfoses do Discurso Político**: derivas de fala pública. Trad. Carlos Piovezani Filho e Nilton Milanez. São Carlos: Claraluz, 2006. 160 p.

DASCAL, Marcelo. A relevância do mal-entendido. Trad. Maria da Glória de Moraes. **Cadernos de Estudos Linguísticos**. Nº 11. 1986, p. 199 – 217.

DUCROT, Oswald. Analyses pragmatiques. **Communications 32** – Les Actes de Discours. 1980, p. 11-60.

_____. Esboço de uma teoria polifônica da enunciação. Trad. Eduardo Guimarães. In _____. **O Dizer e o Dito**. Campinas: Pontes, 1987. p. 161-218.

ECO, Humberto. O mundo de Minduim. In: _____. **Apocalípticos e Integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1970. p. 281-291 .

EISNER, Will. **Quadrinhos e Arte Sequencial**. 3ª ed. Trad. Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ELIAS, Norbert (1939). **O Processo Civilizador Vol. 1: uma história dos costumes**. 2ª ed. Trad. Ruy Jungman. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994. 277 p.

_____. (1939b). **O Processo Civilizador Vol. 2: formação do estado e da civilização**. 2ª ed. Trad. Ruy Jungman. Rio De Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994, 307 p.

FARACO, Carlos Alberto. **Linguagem e Diálogo: as ideias linguísticas do círculo de Bakhtin**. 2ª ed. Curitiba: Criar, 2006. 136 p.

FERNANDES, Millôr. **Conpozissôis Imfãtis**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nórdica, 1976. 79 p.

FIGUEIRA, Rosa Attié. Dados anedóticos: quando a fala da criança provoca o riso... humor e aquisição da linguagem. **Línguas e Instrumentos Linguísticos** v. 16. Campinas: Pontes, 2001, p. 27-61

FONSECA-SILVA, Conceição; MUSSALIM, Fernanda. Estereótipos de gênero e cenografias em anúncios publicitários. In: MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana (orgs.). **Fórmulas Discursivas**. São Paulo: Contexto, 2011. p. 139-150.

FOUCAULT, Michel (1969). **A Arqueologia do Saber**. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 7ª Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005. 236 p.

____ (1970). O que é um autor? In: _____. **Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Ditos e escritos III. 2ª ed. Org. Manoel Barros da Motta. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 265-279.

____. **A Ordem do Discurso**. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 12ª edição. São Paulo: Loyola, 2005, 79 p.

FRADIN, Bernard & MARANDIN, Jean-Marie. Autour de la définition: de la lexicographie a la sémantique. **Langue Française**. Paris: Larousse, n° 43, p. 60-83, Septembre 1979.

FRANCHI, Gisele Maria. **Os homens preferem as (piadas de) loiras**: análise interdiscursiva de piadas de loira e de piadas feministas. 2010. 164 p. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

FREUD, Sigmund (1905). **Os Chistes e sua relação com o inconsciente**. Edição *standard* brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud Vol. VIII. Trad. Margarida Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1977. 290 p.

____ (1913). **Totem e Tabu e outros trabalhos**. Edição eletrônica brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Vol. XIII. Rio de Janeiro: Imago, 2000.

____ (1930). **O Mal-estar na Civilização**. Edição eletrônica brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Vol. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 2000.

GATTI, Márcio Antônio. **Humor em Provérbios Alterados**. 2007, 158 p. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

GÈLIS, Jacques. A individualização da criança. In: CHARTIER, Roger (org.). **História da Vida Privada 3**: da Renascença ao Século das Luzes. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p.311-330.

GOTTLIEB, Liana. **Mafalda vai à Escola**. São Paulo: Iglu/Núcleo de Comunicação e Educação CCA/ECA USP, 1996. 191 p.

HAROCHE, Claudine; PÊCHEUX, Michel; HENRY, Paul (1971). A semântica e o corte saussuriano: língua, linguagem, discurso. In: BARONAS, Roberto Leiser (org.). **Análise do Discurso**: apontamentos para uma história da noção-conceito de formação discursiva. São Carlos: Pedro e João Editores, 2011. p. 63-75.

HERSCHBERG-PIERROT, Anne. Problematique du cliché : sur Flaubert. **Poétique : revue de théorie et d'analyse littéraire**, Paris, n. 43, p. 334-345, Septembre 1980.

INDURSKY, Freda. Da interpelação à falha no ritual: a trajetória teórica da noção de formação discursiva. In: BARONAS, Roberto Leiser. **Análise do Discurso**: apontamentos para uma história da noção-conceito de formação discursiva. São Carlos: Pedro & João, 2011. p. 77-91.

LAJOLO, Marisa. Infância de papel e tinta. In: FREITAS, Marcos Cezar de (org.). **História Social da Infância no Brasil**. 8ª ed. São Paulo: Cortez, 2011.

LIMA, Lucas. **Nicolau**: primeiras histórias. Araraquara: Junqueira & Marin, 2007. 48p.

_____. **Nicolau e seus Queridos Vizinhos**. Araraquara: Enquadrinho, 2009. 84 p.

LINIERS. **Macanudo 3**. 6ª ed. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2009, 96 p.

_____. **Macanudo 6**. 2ª ed. Buenos Aires: Editorial Común, 2010. 96 p.

LIPPMANN, Walter (1922). **Opinião Pública**. Trad. Jacques A. Wainberg. Petrópolis: Vozes, 2008. 350 p.

MACCLOUD, Scott. **Desvendando os Quadrinhos**. Trad. Helcio de Carvalho, Marisa do Nascimento Paro. São Paulo: Makron Books, 1995. 215 p.

MACHADO, Irene. Gêneros discursivos. In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin**: conceitos-chave. 3ª ed. São Paulo: Contexto, 2006.

MAINGUENEAU, Dominique (1984). **Gênese dos Discursos**. Trad. Sírio Possenti. Curitiba: Criar, 2005, 189 p.

_____. **Novas Tendências em Análise do Discurso**. 3ª ed. Trad. Freda Indursky. Campinas: Pontes; Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1997. 198 p.

____. **Cenas da Enunciação**. Organizado por Sírío Possenti e Maria Cecília Perez de Souza-e-Silva. Trad. Maria Cecília Perez de Souza-e-Silva et al. Curitiba: Criar, 2006a. 181p.

____. **Discurso Literário**. Trad. Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006b. 329 p.

____. A propósito do ethos. Trad. Luciana Salgado. In: In: MOTTA, Ana Raquel & SALGADO, Luciana (orgs.). **Ethos Discursivo**. São Paulo, Contexto, 2008. p. 11-29.

____. **Doze Conceitos em Análise do Discurso**. Organização de Sírío Possenti; Maria Cecília Perez de Souza-e-Silva; trad. Adail Sobral *et al.* São Paulo: Parábola, 2010. 207 p.

____. Formação discursiva, unidades tópicas e não-tópicas. In: BARONAS, Roberto Leiser (org.). **Análise do Discurso: apontamentos para uma história da noção-conceito de formação discursiva**. São Carlos: Pedro e João Editores, 2011. p. 63-75.

MAITENA. **Mulheres Alteradas 1**. Trad. Rita Vinagre. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

____. **Mulheres Alteradas 4**. Trad. Rita Vinagre. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

MALDIDIER, Denise. **A Inquietação do Discurso: (re)ler Pêcheux hoje**. Trad. Eni P. Orlandi. Campinas: Pontes, 2003. 110 p.

MARANDIN, Jean-Marie, Problèmes d'analyse du discours. Essai de description du discours français sur la Chine. In: **Langages**, n° 55, 1979. p. 17-88.

____. Sintaxe, Discurso: do ponto de vista da análise do discurso. In: ORLANDI, Eni Puccinelli (org.) **Gestos de Leitura**. 3ª ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2010. p. 117-141.

MARTIGNONE, Hernán & PRUNES, Mariano. **Historietas a Diário: las tiras cómicas argentinas de Mafalda a nuestros días**. Buenos Aires: Librería, 2008. 152 p.

MERLO, Sandra. **Dinâmica Temporal de Pausas e Hesitações na Fala Semi-espontânea**. 2012. 179 p. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

MEZAN, Renato. A “Ilha dos Tesouros”: relendo *A piada e sua relação com o inconsciente*. In: SLAVUTZKY, Abrão & KUPERMANN, Daniel. **Seria Trágico... se não Fosse Cômico: humor e psicanálise**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. P. 129-198.

MOIRAND, Sophie. Les indices dialogiques de contextualisation dans la presse ordinaire. **Cahiers de Praxématique**. n° 33, p.145-184, 1999.

_____. Entre discours et mémoire: le dialogisme à l’épreuve de la presse ordinaire. **Tranel** (Travaux neuchâtelois de linguistique). n° 44, p. 39-55, 2006.

_____. Discours, mémoires et contextes: à propos du fonctionnement de l’allusion dans la presse. In: **Estudos da Língua(gem)**. v. 6, n. 1. Vitória da Conquista, p. 7-46, junho de 2008.

MORAES, Érika de. **A representação Discursiva da Identidade Feminina em Quadros Humorísticos**. 2008. 241 p. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

MOURA, Esmeralda Blanco Bolsonaro de. Infância operária e acidente de trabalho em São Paulo. In: PRIORE, Mary del (org.) **História da criança no Brasil**. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2000. p. 112-128.

PAVEAU, Marie-Anne. **Os Pré-Discursos: sentido, memória e cognição**. Trad. Greciely Costa e Débora Massmann. Campinas : Pontes, 2013. 265 p.

_____. Discours et cognition : les prédiscours entre cadres internes et environnement extérieur. In : **CORELA - Cognition, discours, contextes. Numéros thématiques**. [En ligne] Publié en ligne le 01 novembre 2007a. URL : <http://corela.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=1550>. Consulté le 27/02/2013.

_____. Palavras anteriores. Os pré-discursos entre memória e cognição. Trad. Norma Seltzer Goldstein. **Filologia e Linguística Portuguesa**. n. 9, p. 311-331, 2007b.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. Trad. Eni Puccinelli Orlandi *et al.* 4ª edição. Campinas, Editora da Unicamp, 2009, 288 p.

____ (1983a). A Análise de Discurso: três épocas. In: GADET, Françoise; HAK, Tony (orgs). **Por uma Análise Automática do Discurso**: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. 3. ed. Trad. Bethânia S. Mariani *et al.* Campinas: Editora da Unicamp, 1997.p. 311-319.

____ (1983b). Papel da Memória. In: ACHARD, Pierre (org.). **Papel da Memória**. Trad. José Horta Nunes. Campinas, Pontes: 1999. p. 49-57.

____. Leitura e memória: projeto de pesquisa. In: _____. **Análise de Discurso**: Michel Pêcheux – textos selecionados por Eni Puccinelli Orlandi. Campinas: Pontes, 2011. p. 141 – 150.

PÊCHEUX, Michel e FUCHS, Catherine. A propósito da análise automática do discurso. In: GADET, Françoise e HAK, Tony (orgs.). **Por uma Análise Automática do Discurso**: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Campinas: Editora da Unicamp, 1990, pp. 161-252.

PERROT, Michelle. Figuras e papéis. In: ____ (org.). **História da Vida Privada 4**: da Revolução Francesa à Primeira Guerra. Trad. Denise Bottman e Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 121-186.

PLATÃO. **A República**. Trad. Maria Helena de Rocha Pereira. 9ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

POSSENTI, Sírio. **Os Humores da Língua: análises linguísticas de piadas**. Campinas: Mercado de Letras, 1998. 152 p.

____. **Os Limites do Discurso**. Curitiba: Criar, 2004, 260 p.

____. Um dispositivo teórico e metodológico. In: POSSENTI, Sírio; BARONAS, Roberto Leiser (orgs.). **Contribuições de Dominique Maingueneau para a Análise do Discurso do Brasil**. São Carlos: Pedro e João Editores, 2008. p. 201-212.

____. **Questões para Analistas do Discurso**. São Paulo: Parábola, 2009. 183 p.

____. **Humor, Língua e Discurso**. São Paulo: Contexto, 2010, 185 p.

POSTMAN, Neil. **O Desaparecimento da Infância**. Trad. Suzana Menescal de A. Carvalho e José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Graphia, 1999. 190p.

PRETI, Dino. Níveis sócio-línguísticos e história em quadrinhos. **Revista de Cultura Vozes** – Panorama da Sociolinguística. Ano 67, Vol. LXVII. p. 33 – 42. Outubro de 1973.

QUINO (1978). **Toda Mafalda**. Trad. Andréa Stahel M. da Silva *et al.* São Paulo: Martins Fontes, 1993. 420 p.

RAMOS, Paulo. **Tiras Cômicas e Piadas: duas leituras, um efeito de humor**. 2007. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

_____. **A Leitura dos Quadrinhos**. São Paulo: Contexto, 2009a, 159 p.

_____. Humor nos Quadrinhos. In: VERGUEIRO, Waldomiro; RAMOS, Paulo (orgs.). **Quadrinhos na Educação: da rejeição à prática**. São Paulo: Contexto, 2009b. p. 185-217.

_____. Tiras livres: um gênero em processo de consolidação. **Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação** (XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação) – Caxias do Sul, RS – 2 a 6 de setembro de 2010. Disponível em <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2010/resumos/R5-1976-1.pdf>>.

_____. **Faces do Humor: uma aproximação entre piadas e tiras**. Campinas: Zarabatana, 2011. 224 p.

_____. Quadrinhos Virtuais. In: _____. **Revolução do Gibi: a nova cara dos quadrinhos no Brasil**. São Paulo: Devir, 2012. p. 467-488.

RASKIN, Victor. **Semantic Mechanisms of Humor**. Dordrecht: D. Reidel, 1985. 284 p.

RIBEIRO, Renato Janine. Apresentação a Norbert Elias. In: ELIAS, Norbert (1939). **O Processo Civilizador Vol. 1: uma história dos costumes**. 2ª Ed. Trad. Ruy Jungman. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994. p. 9-11.

RIZZINI, Irma. Pequenos trabalhadores do Brasil. In: PRIORE, Mary Del (org.). **História das crianças no Brasil**. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2000, p. 376-406.

ROBIN, Régine. Essai sur la stéréotypie républicaine : les manuels de Histoire de la III République jusqu'en 1914. In: **Litterature**. N° 44. Paris: Larousse, dezembro de 1981.p. 98 – 116.

SALGADO, Luciana Salazar. **Ritos Genéticos Editoriais**: autoria e textualização. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2011. 348 p.

SANTOS, Marco Antonio Cabral dos. Criança e criminalidade no início do século. In: PRIORE, Mary Del (org.). **História das crianças no Brasil**. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2000, p. 210-230.

SENDRA, Fernando. **Yo, Matias nº 9**. Buenos Aires: Buenos Dias, 2006. 96 p.

SERAFINI, Mauro. **Humor Etiliko**. Buenos Aires: Domus, 2007.

SKINNER, Quentin. **Hobbes e a Teoria Clássica do Riso**. Trad. Alessandro Zir. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2002. 88 p.

SCHULZ, Charles. **Peanuts Completo**: 1955-1956. Trad. Alexandre Boide. Porto Alegre: L&PM, 2010c, 344 p.

_____. **Peanuts Completo**: 1957-1958. Trad. Alexandre Boide. Porto Alegre: L&PM, 2011, 344 p.

SOUSA, Maurício de. **As Tiras Clássicas da Turma da Mônica**. Vol. 01. Barueri: Panini, 2007. 130 p.

_____. **As Tiras Clássicas da Turma da Mônica**. Vol. 2. Barueri: Panini, 2008a. 130 p.

_____. **As Tiras Clássicas da Turma da Mônica**. Vol. 4. Barueri: Panini, 2009a. 130 p.

_____. **As Tiras Clássicas da Turma da Mônica**. Vol. 5. Barueri: Panini, 2009b. 130 p.

TUTE. **Batu 1**. Buenos Aires: Sudamericana, 2009.

_____. **Batu2**. Buenos Aires: Sudamericana, 2010.

VERGUEIRO, Waldomiro. Quadrinhos infantis. In: VERGUEIRO, Waldomiro; RAMOS, Paulo (orgs.). **Quadrinhos na Educação**: da rejeição à prática. São Paulo: Contexto, 2009. p. 159-184.

WATTERSON, Bill. **Calvin & Hobbes – Páginas de Domingo: 1985-1995**. Lisboa: Gradiva, 2001. 95 p.

_____. **Criaturas Bizarrias de outro Planeta**. São Paulo: Conrad, 2009b. 128 p.

_____. **O Ataque dos Perturbados Monstros de Neve Mutantes e Assassinos**. São Paulo: Conrad, 2010a. 128 p.

_____. **Tem Alguma Coisa Babando Debaixo da Cama**. Trad. André Conti. 2ª edição. São Paulo: Conrad, 2010b, 128p.

_____. **Os Dias estão Todos Ocupados**. Trad. Alexandre Boide. São Paulo: Conrad, 2011. 176 p.

BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN, Giorgio. **Infância e História**: destruição da experiência e origem da história. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. 188 p.
- AMOSSY, Ruth. **A dupla natureza da imagem de autor**. Trad. Márcio Antônio Gatti. **Linguasagem**. (Online) São Carlos, 19ª ed. Julho-Agosto- Setembro de 2012. Disponível em http://www.letras.ufscar.br/linguasagem/edicao19/artigos/artigo_003b.pdf.
- ANGELI. **Ozzy 1**: Caramba! Mas que garoto rabugento. São Paulo: Companhia das Letras, 2006a. 54 p.
- BARONAS, Roberto Leiser (org.). **Análise do Discurso**: apontamentos para uma história da noção-conceito de formação discursiva. São Carlos: Pedro & João, 2011, 292 p.
- BUSCH, Wilhelm (1865). **Juca e Chico – história de dois meninos em sete travessuras**. Trad. Olavo Bilac. São Paulo: Pulo do Gato, 2012.
- CASTILHO, Ataliba Teixeira de. **Nova Gramática do Português Brasileiro**. São Paulo: Contexto, 2010. 768 p.
- COHN, Clarice. **Antropologia da Criança**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005. 58 p.
- DEL RÉ, Alessandra (org.). **Aquisição da Linguagem**: uma abordagem psicolinguística. São Paulo: Contexto, 2006. 200 p.
- DEL RÉ, Alessandra & ROMERO, Márcia (orgs.). **Na Língua do Outro**: estudos interdisciplinares em aquisição de linguagens. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012, 364 p.
- DUCROT, Oswald. **O dizer e o dito**. Vários Trad. Campinas: Pontes, 1987. 222 p.
- FREITAS, Marcos Cezar de (org.). **História Social da Infância no Brasil**. 8ª ed. São Paulo: Cortez, 2011. 334 p.
- ILARI, Rodolfo & NEVES, Maria Helena de (orgs.). **Gramática do Português Culto Falado no Brasil vol. II**: classes de palavras e processos de construção. Campinas: Editora da Unicamp, 2008.

JARCEM, René Gomes Rodrigues. História das histórias em quadrinhos. In **História, imagem e narrativas**. Nº 5, setembro/2007. p. 1-9. Disponível em <http://www.historiaimagem.com.br/edicao5setembro2007/edicao5.php> acesso em 27/03/2013.

KRIEG-PLANQUE, Alice. **A Noção de Fórmula em Análise do Discurso**: quadro teórico e metodológico. Trad. Luciana Salazar Salgado e Sírio Possenti. São Paulo: Parábola, 2010. 143 p.

LYONS, John (1977). **Semântica I**. Trad. Wanda Ramos. Lisboa: Presença, 1980. 300 p.

LUSTOSA, Isabel (org.). **Imprensa, Humor e Caricatura**: a questão dos estereótipos. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. 560 p.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. Gêneros textuais: definição e funcionalidade. In: DIONISIO, Angela Paiva; MACHADO, Ana Raquel; BEZERRA, Maria Auxiliadora (orgs.). **Gêneros do Discurso & Ensino**. São Paulo: Parábola, 2010. p. 19-38.

MOTTA, Ana Raquel & SALGADO, Luciana (orgs.). **Ethos Discursivo**. São Paulo: Contexto, 2008. 264 p.

NICOLAU, Vítor. **Calvin & Haroldo**: metáfora e crítica à indústria cultural. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2009. 121 p.

OLIVEIRA, Zilma de M. Ramos de (org.). **A Criança e seu Desenvolvimento**: Perspectivas para se discutir a educação infantil. 5ª ed. São Paulo: Cortez, 2012. 175 p.

PEREUILH, Ana Maria. **Traducir el Humorismo**: un estudio descriptivo de la tira cómica *Lola*. 2008, 100 p. Dissertação de Mestrado. Universidad Autónoma de Buenos Aires, Buenos Aires, 2008.

POSSENTI, Sírio. **Os Limites do Discurso**: ensaios sobre discurso e sujeito. 2ª ed. Curitiba: Criar, 2004. 260 p.

POSSENTI, Sírio & BARONAS, Roberto Leiser (orgs.). **Contribuições de Dominique Maingueneau para a Análise do Discurso do Brasil**. São Carlos: Pedro & João, 2008. 212 p.

- SENDRA, Yo, **Matias nº 6**. Buenos Aires: Buenos Dias, 2008. 93 p.
- SCHULZ, Charles. **Peanuts Completo: 1950-1952**. Trad. Alexandre Boide. Porto Alegre: L&PM, 2010a. 343 p.
- _____. **Peanuts Completo: 1953-1954**. Trad. Alexandre Boide. Porto Alegre: L&PM, 2010b, 344 p.
- _____. **Peanuts Completo: 1959-1960**. Trad. Alexandre Boide. Porto Alegre: L&PM, 2012, 344 p.
- SOUSA, Maurício de. **As Tiras Clássicas da Turma da Mônica**. Vol. 3. Barueri: Panini, 2008b.130 p.
- _____. **As Tiras Clássicas da Turma da Mônica**. Vol. 6. Barueri: Panini, 2010. 130 p.
- _____. **As Tiras Clássicas da Turma da Mônica**. Vol. 7. Barueri: Panini, 2011. 130 p.
- SOUZA, Gizele de (org.). **A Criança em Perspectiva: olhares do mundo sobre o tempo infância**. São Paulo: Cortez, 2007. 151 p.
- VERGUEIRO, Waldomiro & RAMOS, Paulo (orgs.). **Quadrinhos na Educação: da rejeição à prática**. São Paulo: Contexto, 2009. 224 p.
- WATTERSON, Bill (1995). **Os Dez Anos de Calvin e Haroldo** Vol. 1. Trad. Marcelo de Castro Bastos. São Paulo: Best News, sd. 112 p.
- _____(1995).**Os Dez Anos de Calvin e Haroldo** Vol. 2. Trad. Marcelo de Castro Bastos. São Paulo: Best News, sd. 112 p.
- _____. **E Foi Assim que Tudo Começou**. Trad. Luciano Machado e Adriana Schwartz. São Paulo: Conrad, 2007a. 128 p.
- _____. **O Mundo é Mágico**. Trad. Luciano Vieira Machado. São Paulo: Conrad, 2007b. 166 p.
- _____. **Yukon, Ho!** Trad. André Conti. São Paulo: Conrad, 2008. 128 p.
- _____. **A Hora da Vingança**. Trad. Adriana Schwartz. São Paulo: Conrad, 2009a. 128 p.
- _____. **Deu "Tilt" no Progresso Científico**. São Paulo: Conrad, 2010c. 128 p.

____. **Felino Selvagem Psicopata e Homicida**. São Paulo: Conrad. 2012. 176 p.

____. **Existem Tesouros em todos os Lugares**. São Paulo: Conrad: 2013. 176 p.

ØSTENSTAD, Inger. Qual a importância do nome de autor. Trad. Márcio Antônio Gatti.

Linguagem. (*Online*) São Carlos, 20^a ed. Outubro-Dezembro de 2012. Disponível em http://www.lettras.ufscar.br/linguasagem/edicao20/artigos/artigo_002.pdf.