

# Categorias enunciativas: um enunciado sincrético na tira da Mafalda

*Enunciative categories: a syncretic enunciate in the strip of Mafalda*

Daniela Raffo Scherer\*

**RESUMO:** O presente artigo é um recorte da dissertação de mestrado intitulada “Aspectos da construção dos sentidos nas tiras da Mafalda: categorias enunciativas no texto verbo-visual”, defendida em 2012, na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). O trabalho coloca em foco aspectos teóricos da semiótica discursiva que permitem analisar elementos visuais e verbais de uma das tiras da Mafalda, personagem do cartunista argentino Quino. O estudo pretende descrever a produção de sentidos por meio do percurso gerativo de sentido, mobilizando-se as categorias do plano de expressão e de conteúdo, haja vista ser o objeto da análise um texto sincrético.

**Palavras-chave:** Tiras. Semiótica discursiva.

**Abstract:** *Considering it is a genre whose constitution starts from iconic-verbal resources, the research outlined in this paper aimed to investigate the process of meaning production in four comic strips of Mafalda, character created by the Argentine cartoonist Quino. To achieve this purpose, the analysis of this corpus was based on the exploration of three enunciative categories - people, space and time - from the responsible establishment procedures for each one of them, following the postulates of the discursive semiotic theory focused on the verbal*

---

\* Universidade Estadual de Londrina.

*and visual components observation. The analysis results indicated the recurrence of the articulation between speech and content categories, both verbal and visual, constituting semi symbolic relations inferred in the process of meaning production.*

**Keywords:** *Comic strips. Discursive semiotic.*

As diversas linguagens, aprimoradas nos últimos anos, tornaram mais facilmente concretizável a disposição humana para se comunicar. Ao mesmo tempo, para que fossem mais bem conhecidos e utilizados, os meios de comunicação em massa e as mídias tornaram-se objeto de estudo. Na esteira desses estudos, e também devido à sua popularidade, alguns gêneros, como a história em quadrinhos e a tira, constituem-se em fenômeno que ganha espaço cada vez maior no universo acadêmico. Nesse sentido, personagens que conquistaram a preferência do público acabam despertando certa curiosidade nesse meio, que, ato contínuo, passa a submetê-los a análises com procedimentos científicos.

No que se refere às HQs, elas têm conquistado grande parte do público leitor, e esse fato, por si só, já denota certa autonomia do gênero em relação ao domínio discursivo jornalístico como suporte midiático, o que, de modo quase exclusivo, as caracterizava em outros tempos. O reconhecimento e o prestígio do gênero crescem a cada dia, o que, por exemplo, em 2005, levou *Watchmen* (Os Vigias ou Os Vigilantes) a ser contemplado com O Prêmio Hugo de Literatura. Essa obra, já considerada um clássico das HQs, elaborada por Alan Moore, representa uma complexa teia de ações, sustentada por um enredo-base que não só surpreendeu pela maturidade da temática, como também pela conquista de um público adulto, já que, até há algum tempo, tal gênero era reconhecido por ser o preferido de crianças e adolescentes (SETA, 2009, p. 33).

Além do espaço midiático que conquistaram, as HQs vêm fazendo parte do material didático adotado na escola. Mendonça (2005, p. 203) lembra que os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs) reconheceram a necessidade de incorporar, no currículo escolar, um conjunto maior de gêneros de circulação

social, reforçando a importância de uma presença maior de concepções advindas das teorias sociointeracionistas na educação.

Isso não quer dizer, no entanto, que a leitura ou abordagem pedagógica das HQs têm sido praticadas de maneira produtiva, porque ainda se percebe, em muitos casos, o uso do gênero como pretexto para a elaboração de atividades de natureza metalinguística, deixando-se de explorar importantes aspectos ligados à construção dos sentidos.

Nesse sentido, o presente artigo traz um recorte da pesquisa de mestrado, defendida em 2012, sob o título “Aspectos da construção dos sentidos nas tiras da Mafalda: categorias enunciativas no texto verbo-visual”. O objetivo é demonstrar, por meio da mobilização de categorias de pessoa, espaço e tempo, como a articulação entre plano de expressão e de conteúdo constroem o sentido de uma tira da Mafalda. Por questões de extensão, escolhemos uma análise dentre as quatro que compõem o corpus porque apresenta o percurso gerativo de sentido explicitado de forma global. Iniciaremos com um breve histórico sobre a personagem Mafalda, para, em seguida descrever alguns dos conceitos que compreendem os pressupostos teóricos. Na sequência, apresentamos alguns desses conceitos mobilizados na análise global da tira.

## **Sobre Mafalda**

Mafalda apareceu, pela primeira vez, oficialmente, em 1964 na revista *Primeira Plana* em que permaneceu até março de 1965, quando o cartunista argentino, Quino, o criador da personagem, encerrou a parceria. Após o rompimento, o cartunista passou a produzir as tiras da personagem no jornal *El Mundo*, um dos mais populares na Argentina. As tiras, até então semanais, tornaram-se diárias, o que levou Quino a colocar em cena outras personagens. Os temas, quase sempre ligados ao cotidiano, mobilizavam discussões sobre política e o dia a dia, figurativizados no contexto familiar.

Mafalda surgiu já como uma garotinha de seis anos. Ela e sua turma ganharam a simpatia dos leitores, provavelmente porque suas histórias se aproximam do corriqueiro, trazendo à tona problemas comuns e inquietações,

sempre com aquele toque de humor, ora carregado de ironia, ora suavizado pela ingenuidade infantil. O conjunto de personagens é formado pelo núcleo familiar - pai, mãe e o irmãozinho - e por um restrito círculo de amizades: Felipe, menino desligado, um tanto sonhador, gosta das histórias do *Cavaleiro Solitário*; Manolito, um garoto ambicioso, tido como “bruto”, sonha em ter uma rede de supermercados, tem “sangue espanhol”, admira “Rockefeller” e odeia os *hippies*, implica com a amiga Susanita, uma garotinha que é o oposto de Mafalda em termos de personalidade. Escolhida por levar à reflexão e polemizar as injustiças, Mafalda costuma ser tema constante de atividades nos livros didáticos de vários componentes curriculares, especialmente os de língua portuguesa. É comum encontrá-la dividindo espaço com Garfield ou Calvin, outras personagens bastante conhecidas.

## Pressupostos teóricos

Na introdução de qualquer texto de natureza científica que trate de semiótica, é bastante comum encontrar pelo menos um parágrafo que procure conceituar e delimitar esta ciência. A semiótica discursiva ocupa-se do texto. Por texto entendemos o todo de significado gerado pela manifestação explícita de um sistema discursivo. Como há várias ciências que se ocupam do mesmo objeto, surge a necessidade de estabelecer suas bases teóricas e suas fronteiras. No *Dicionário de Semiótica*, de A.J Greimas e J. Courtés, o verbete *semiótica* ocupa diversas páginas, fato que aponta para a relevância da sua conceituação e amplitude do seu domínio. Uma consulta ao verbete ajuda a compreender o amplo campo de aplicação do termo:

O termo **semiótica** é empregado em sentido diferente, conforme designe (A) uma grandeza manifestada qualquer, que se propõe conhecer; (B) um objeto de conhecimento, tal qual aparece no decorrer e em seguida à sua descrição; e (C) o conjunto dos meios que tornam possível o seu conhecimento (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 448, grifo dos autores).

Definida como uma teoria da significação, a semiótica discursiva concebe o estudo do sentido por meio de um percurso gerativo. Recorda Fiorin (2009, p. 20) que o *percurso gerativo de sentido* é uma *sucessão de*

*patamares*, os quais se organizam de tal forma que é possível percebê-los do mais *simples e abstrato* ao mais *complexo e concreto*. Tais patamares revelam-se na medida em que se constrói a organização textual, conjugada com “determinados mecanismos enunciativos de produção e recepção do texto” (BARROS, 2008b, p.8).

Esse conjunto de procedimentos, o *percurso gerativo de sentido*, permite verificar que a análise vai do mais *simples e abstrato*, etapa que permite depreender aspectos gerais do texto (seja ele uma pintura, peça de teatro, fotografia, canção, etc) e que podem ser encontrados em outros textos (amor, modernidade, inveja, e assim por diante), ao mais *complexo e concreto*, etapa resultante de uma análise mais atenta dos mecanismos que tornam o texto um objeto único, semelhante a outros, mas particular ao mesmo tempo. Barros (2008b, p. 188, grifo da autora) acrescenta que a teoria semiótica procura:

[...] explicar os sentidos do texto. Para tanto, vai examinar, em primeiro lugar, os mecanismos e procedimentos de seu *plano de conteúdo*. O plano de conteúdo de um texto é, nesse caso, concebido, metodologicamente, sob a forma de um *percurso gerativo*.

Ao se referir à semiótica como uma teoria, Barros (2008b) apresenta a metodologia com que trabalham seus seguidores, da qual se tem um modelo que leva em consideração, para os níveis que compõem o percurso, *uma semântica e uma sintaxe*, elementos constituintes de qualquer texto. Os três níveis do percurso gerativo são *o fundamental, o narrativo e o discursivo*. Embora apareçam como descrições distintas, esses níveis ou patamares devem ser entendidos numa *relação*, ou seja, formam uma rede complexa que se depreende do e no texto, numa interessante combinação entre sua sintaxe e sua semântica.

A semântica do nível fundamental “abriga as categorias semânticas que estão na base da construção do texto” (FIORIN, 2009, p. 21). Para ilustrar a afirmação, o autor utiliza, em seu livro *Elementos de Análise do Discurso*, o exemplo de um conto em que dois homens observavam os lados de um escudo. Um afirmava que o escudo era feito de ouro; o outro, que era feito de prata, pois cada qual se encontrava posicionado em lados opostos, fato que

lhes restringia a visão. Em dado momento, eles acabaram brigando pela disputa da verdade, e a briga só terminou quando chegou um terceiro homem esclarecendo que, se cada um tivesse passado para o outro lado, ambos verificariam que o escudo era formado tanto por ouro quanto por prata.

Essa história deixa transparecer a oposição semântica /parcialidade/*versus*/totalidade/, encontrada também em outros textos, por isso é chamada de fundamental e é um exercício de abstração. Passa a ser concreta quando se colocam em cena os elementos *ouro* e *prata*, os *três homens* e o *escudo*. A concretude aparece, no conto, figurativizada por esses elementos. Viu-se que os termos de uma categoria semântica mantêm entre si uma relação de oposição. Por exemplo, /vida/ *versus* /morte/ é uma relação de contrários; /não vida/ *versus* /não morte/ é também uma relação de opostos. A passagem de um termo a outro, por sua vez, é garantida pela sintaxe, que, por meio das operações de asserção e negação, permite que se vá de um termo para seu contraditório e, depois, para seu contrário.

Dois conceitos entram em jogo no *nível fundamental*: euforia e disforia, os quais “não são valores determinados pelo sistema axiológico do leitor, mas estão inscritos no texto” (FIORIN, 2009, p. 23). Por *sistema axiológico do leitor* entende-se o conjunto de crenças, concepções e visões de mundo que ele desenvolve durante a vida, capacitando-o a fazer julgamento de valor sobre o mundo e sobre as coisas que o rodeiam. Na verdade, a foria está associada a uma “disposição afetiva de base” dos sujeitos postos no texto. Essa disposição está numa categoria tímica que, segundo Greimas e Courtès (2008), “serve para articular o semantismo diretamente ligado à percepção que o homem tem do próprio corpo” (p.505). Essa categoria articula-se em *euforia/disforia*, sendo o termo neutro a *aforia*. Sua função é de primordial importância na “transformação dos microuniversos em axiologias: conotando como eufórica uma dêixis do quadrado semiótico e como disfórica a dêixis oposta, ela provoca a valorização positiva e/ou negativa de cada um dos termos da estrutura elementar da significação” (GREIMAS; COURTÈS, 2008, p. 505).

Considerado o intermediário do percurso, o nível narrativo é aquele que dá conta das *mudanças de estado* percebidas numa sucessão. Há uma

diferença entre *narratividade* e *narração*. Aquela compreende uma *transformação entre dois estados diferentes e sucessivos* (FIORIN, 2009, p. 27), enquanto esta ocorre numa determinada classe de textos em que estados e transformações estão ligados a personagens individualizadas. A narratividade, segundo Fiorin (2009), é componente da teoria do discurso e deve ser entendida pela organização da *sintaxe narrativa* em dois tipos de enunciados elementares:

- a) *Enunciados de estado*: estabelecem uma relação de *conjunção* entre um sujeito e um objeto (Mafalda é uma menina precoce: está, pois, em conjunção com a precocidade) ou de *disjunção* (Susanita não é uma menina precoce: está, pois, em disjunção com a precocidade). Percebemos que precocidade é o objeto; Mafalda e Susanita são os sujeitos. Ressalte-se que nem sempre os sujeitos são pessoas, e objetos, coisas; tanto sujeito como objeto devem ser entendidos como *papéis narrativos*. Em “As fortes chuvas destelharam várias casas”, *fortes chuvas* é sujeito; *várias casas* (destelhadas), o objeto.
- b) *Enunciados de fazer*: mostram a passagem de um estado a outro, configurando a transformação (Susanita *torna-se* precoce: passou do estado de infantil ao de precocidade).

A cada transformação constituem-se *narrativas mínimas*; mas os textos são narrativas complexas, que se organizam em diversos enunciados de *ser* e de *fazer*. Uma narrativa completa é composta de quatro fases: a manipulação, a competência, a *performance* e a sanção. Na manipulação, há um sujeito agindo sobre outro, de modo a levá-lo a querer/dever fazer algo (FIORIN, 2009, p.29). Assim, se o professor pede à classe “Abram o livro na página cinco, por favor”, ocorre a manipulação e os alunos passam a ser sujeito segundo um *dever*, que talvez não tenha correspondência com um *querer*.

Na tentação, o destinador mostra ao destinatário os valores positivos aos quais terá acesso, se fizer o que o destinador deseja, levando o destinatário a um querer-fazer. Na intimidação, o destinatário se vê ameaçado diante dos valores negativos que o destinador lhe apresenta, como se fosse

uma espécie de castigo, caso o destinatário não cumpra o acordo proposto; o destinatário deve fazer, então, o que lhe é pedido. Já na sedução o destinador apresenta uma imagem positiva do destinatário, levando-o a querer fazer o que lhe é solicitado. E a manipulação por provocação ocorre quando o destinador subestima a capacidade do destinatário, reforçando suas qualidades negativas, fato que leva este a um dever-fazer, sob pena de confirmar a sua incapacidade.

A fase seguinte é a da competência. “O sujeito que vai realizar a transformação central da narrativa é dotado de um saber e/ou poder fazer” (FIORIN, 2009, p.30). Nos contos de fada o poder surge como um objeto mágico (anel, espada) que dará ao príncipe a condição de vencer o inimigo (dragão, monstro). A *performance* é a transformação, é o “fazer acontecer” aquilo para o qual se tem a competência. O mocinho prende ou mata o bandido, o príncipe salva a princesa. O sujeito passa do estado de *disjunção* ao de *conjunção* com determinado objeto de valor.

Finalmente vem a sanção, que nada mais é do que a constatação da fase anterior, ou seja, o sujeito realizou uma transformação e é reconhecido por isso. Normalmente, nesta fase, distribuem-se prêmios e castigos, o que pode ocorrer de maneiras distintas nas narrativas: em certas sociedades, a morte pode ser um castigo; em outras pode ser um prêmio. Essa sequência canônica, porém, nem sempre aparece na ordem e, não raro, suas fases estão implícitas, cabendo ao leitor recuperá-las pela lógica dos fatos. Outro aspecto a ser observado é que muitas das narrativas não se realizam completamente, variando de acordo com a ênfase que se quer dar a uma de suas fases.

Até aqui, falou-se da *sintaxe narrativa*, isto é, de como os enunciados se constroem e se combinam para formar sequências canônicas, e estas, por sua vez, resultam em narrativas complexas. Assim, o leitor é levado a compreender o texto como uma espécie de construção: um grande e complexo esquema em que cada parte tem papel fundamental na estruturação dos sentidos.

O próximo passo a ser dado diz respeito à *semântica do nível narrativo*, que dá conta dos valores inscritos nos objetos. Há dois tipos de objetos: os modais e os de valor. Ambos estão ligados às transformações realizadas pelos sujeitos; os modais são o *querer*, o *dever*, o *saber* e o *poder fazer*, todos



necessários para que a *performance* aconteça. Os de valor são aqueles com que os sujeitos entram em conjunção ou disjunção na *performance* principal, por exemplo, aquele que deseja enriquecer busca a conjunção com o objeto *riqueza*, concretizado pelo dinheiro ou por barras de ouro, ou por outro elemento que a represente.

Enquanto no nível *narrativo* um sujeito, a título de exemplo, está em conjunção com a *riqueza*, no nível *discursivo* essa situação toma formas concretas como o recebimento de uma herança, um prêmio da loteria, e assim por diante. O nível discursivo produz as variações dos conteúdos narrativos, que são invariantes, característica da estrutura narrativa fixa. Nas novelas da televisão, X deseja o amor de Y e, para consegui-lo, precisa superar *n* obstáculos.

Tomemos o exemplo do livro “O nome da Rosa”, de Umberto Eco: nele veremos que há uma situação de mistério a ser descoberta pelo sujeito principal e, para chegar à *performance*, ele passa por uma série de programas narrativos que envolvem várias mortes relacionadas a um livro proibido. Assim como ocorre nessa obra, a estrutura se repete em inúmeras outras produções narrativas: mortes, roubos, mistérios e revelações no final são componentes de uma “receita” universal, usada por uma infinidade de escritores, desde que se criou o gênero.

O nível discursivo, patamar mais próximo da manifestação textual, apresenta estruturas discursivas específicas e também mais complexas e “enriquecidas” semanticamente que as estruturas narrativas e fundamentais (BARROS, 2008b, p. 53). A organização discursiva pode ser compreendida por meio de um exame da sintaxe e da semântica presentes no texto. O que há no discurso é o resultado de operações realizadas pelo sujeito da enunciação. Ao “escolher” pessoa(s), espaço, tempo e figuras, o sujeito da enunciação faz com que essa enunciação se articule ao discurso produzido.

É a semântica discursiva que reveste e, por isso, concretiza as mudanças de estado do nível narrativo. Para que as mudanças de estado sejam percebidas, elas precisam se “materializar”, ganhando vida por meio de *figuras e temas*. Dependendo do grau de concretude dos elementos

semânticos que revestem os esquemas narrativos, há dois tipos de textos: os figurativos e os temáticos. Ocorre a *predominância* de um tipo, e não a exclusividade de um deles.

## O sincretismo

A teoria semiótica, por eleger o texto como objeto de investigação, confronta-se com um conjunto bastante variado no que refere ao seu *corpus* de análise, em função do próprio conceito de texto com que trabalha. Nesse sentido, o problema do sincretismo se insere no campo dos estudos semióticos, pois está presente em inúmeros objetos textuais, tais como as HQs, as pinturas, o cinema entre outros gêneros, nos quais ocorrem, conjuntamente, duas ou mais linguagens. Com relação a isso, Teixeira (2009, p. 44) afirma que a semiótica vem observando os códigos particulares dos textos que analisa, em especial o plano de expressão e sua materialidade, visando a ter condições de melhor abordar esses tipos de textos.

Os códigos aos quais a autora se refere integram a composição de uma pintura, uma fotografia, uma aquarela. Quando ocorre a composição de um plano de expressão em que linguagens diferentes estão em jogo, em função de um enunciado, tem-se o sincretismo. Greimas e Courtés (2008) tratam o termo “sincretismo” a partir de dois sentidos. O primeiro diz respeito ao procedimento (ou resultado deste) de se “estabelecer, por superposição, uma relação entre dois (ou vários) termos ou categorias heterogêneas, cobrindo-os com o auxílio de uma grandeza semiótica (ou linguística) que os reúne” (p. 467). Em seguida, explicam que tal procedimento ocorre quando, por exemplo, o sujeito de um enunciado de fazer é o mesmo que o enunciado de estado. Como ilustração, apresentam a frase “Eva dá uma maçã a Adão” em que Eva é, ao mesmo tempo, o sujeito e o destinador, verificando-se, nesse caso, um sincretismo.

O segundo sentido apresentado por Greimas e Courtès (2008) refere-se às semióticas, que são ditas sincréticas quando “acionam várias linguagens de manifestação”. Esse segundo sentido é o que interessa a esta pesquisa, em função de que as tiras integrantes do *corpus* de análise apresentam em sua constituição material de dois componentes, sendo um verbal e o outro visual.

É oportuno lembrar que a construção do sentido ocorre em dois planos: um da expressão e outro do conteúdo. Quando o plano da expressão é formado por diferentes substâncias, mas há um único conteúdo manifestado, tem-se, então, o sincretismo. As semióticas sincréticas, portanto, são desenvolvidas a partir de um estatuto que dá conta, em particular, de cada tipo de expressão. Fiorin (2009b) esclarece que não existe, num enunciado sincrético, uma enunciação visual, outra verbal, outra gestual. O que existe é um mecanismo de enunciação do qual se utiliza um único enunciador, como ocorre no caso de uma tira, de um anúncio publicitário, ou de um filme.

Inicialmente formulado por Greimas, o conceito de sincretismo foi revisto por Floch, que retornou também às ideias de Hjelmslev, concluindo que havia alguns pontos carentes de explicação, dentro da teoria. Floch dedicou-se, então, à busca pela precisão do conceito, afirmando que o plano de expressão das semióticas sincréticas caracteriza-se “por uma pluralidade de substâncias para uma forma única” (FLOCH *apud* FIORIN, 2009, p. 36-7). Entretanto, conforme Fiorin (2009), “Como a substância não pode preceder a forma, é teoricamente insustentável afirmar que o plano de expressão das semióticas se caracteriza por uma pluralidade de substâncias para uma forma única” (p. 37). A explicação reforça o ponto para o qual se chamou atenção: o fato de que pode haver várias formas no plano da expressão, mas somente um conteúdo.

A partir daí, os semioticistas deparam com um dilema: deve-se falar em semióticas sincréticas ou em textos sincréticos? A problematização revela uma questão de natureza metodológica para a qual os pesquisadores ainda não encontraram uma solução definitiva. Entretanto, para evitar equívocos oriundos de uma maneira “intuitiva e imprecisa” de enxergar as semióticas sincréticas, Fiorin sugere que se considere a hipótese de organização das semióticas sincréticas a partir manifestação da espacialidade e/ou da temporalidade, quando se analisam fotografias, mapas, observando categorias como /espaço maior/ vs / espaço menor. É possível, então, perceber que a tira, contendo manifestações da linguagem visual e da verbal, submete-se à análise nesses moldes. Assim, se se toma como objeto de análise a tira, pode-se verificar, apenas como exemplificação, que a ausência da boca na mãe da Mafalda, no

último quadrinho, corresponde a um sujeito de estado que expressa surpresa ou estranhamento diante da fala da Mafalda. Em outras palavras, o plano de expressão plástica converge para o plano de expressão verbal, produzindo coerência de sentido à tira, haja vista a ausência da boca e, conseqüentemente, ausência da fala.

Uma análise demorada revelaria, certamente, outras categorias responsáveis pela construção de sentido. Nesta etapa da pesquisa, tem-se como foco apresentar informações de relevância teórica sobre o sincretismo, bem como algumas questões de ordem metodológica que mobilizam os semioticistas na busca por respostas mais adequadas para os problemas encontrados durante os procedimentos de análise.

## **A tira: uma análise global**

Partindo-se de um percurso gerativo, é possível identificar as etapas do processo de construção dos sentidos. O percurso é formado por etapas que vão do mais simples e abstrato ao mais complexo e concreto. Iniciamos a análise fazendo uma descrição das cenas de que se constitui a tira (figura), para, depois, observar os níveis fundamental, narrativo e discursivo no verbal e no visual.

Na tira reproduzida (figura), há três quadros; em todos ocorrem diálogos. No primeiro, a mãe de Mafalda deseja saber qual é a brincadeira, dirigindo-se à filha, a Felipe e a Manolito; os três respondem que brincam de governo. No segundo quadrinho, o foco se fecha e a mãe adverte somente a filha para que não faça bagunça, mas a advertência vale também para seus amiguinhos, deduz-se. No terceiro quadro, o foco volta a se abrir, desta vez com amplitude maior, a mãe se afasta sem desviar o olhar, e Mafalda tenta desfazer a preocupação da mãe ao dizer que ela e os amigos nada farão. Constrói-se, subitamente, no último quadrinho, o tema da inércia dos políticos.

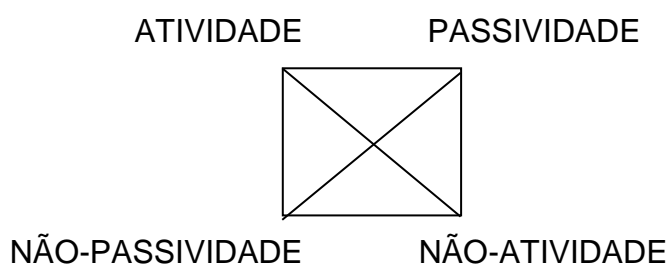
Figura - A tira



Fonte: QUINO. *Toda Mafalda*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2009, p. 60.

Analisando a tira pelo que se observa no nível fundamental, tem-se a categoria *atividade* vs *passividade*. Alguém que pensa em governo pensa também em trabalho, em movimento na busca de soluções para os problemas sociais, econômicos ou de qualquer natureza que envolvam um grupo social legitimamente reconhecido, normalmente ligado a um município, estado ou nação.

Utilizando-se o quadrado semiótico, pode-se encontrar a seguinte representação da categoria:



Ao comportamento ativo, opõe-se o passivo, que é comumente reprovado pelas populações em geral, conforme se constata ao longo da história de países que apresentam problemas de desigualdade social, concentração de riqueza e corrupção relacionada à classe dos governantes, citando-se apenas alguns dos problemas mais evidentes.

O nível narrativo traz a relação de transitividade entre os actantes: os sujeitos e os objetos com os quais mantêm laços. Os sujeitos da narrativa são Mafalda e a mãe, Felipe e Manolito. A mãe de Mafalda procura a conjunção com o objeto “manutenção da ordem” e as crianças procuram relação de conjunção com o objeto “brincadeira”. Percebe-se que o desejo de conjunção com tais objetos contribui para manter a oposição do nível fundamental *atividade vs passividade*. A passividade está para a ordem, assim como a atividade está para a brincadeira.

Aparentemente, o sujeito “mãe da Mafalda” deseja a conjunção o referido objeto. Como sujeito manipulador, a mãe avisa que não quer bagunça. A advertência dada é atendida, não porque as crianças reconheceram a autoridade materna e sim porque o *status* atribuído aos sujeitos que elas representam (os políticos) não lhes confere características ameaçadoras.

Passa-se, desse patamar, ao nível discursivo: o governo é a figurativização da categoria *atividade vs passividade*, pois, na verdade, o que se espera dele é justamente um conjunto de ações que visem à resolução dos problemas sociais por meio de uma postura essencialmente ativa, afinal se existem representantes políticos, esses têm papéis pré-determinados. Mas a última fala de Mafalda revela justamente o comportamento a ser evitado, quando se trata da postura dos governantes. É pelo recurso da ironia de Mafalda que se cria um efeito de sentido associado à crítica da inércia dos políticos.

As crianças ao redor da mesa podem ser a figurativização da situação degradante em que se encontra o governo e, por extensão, a classe dos políticos, conforme a avaliação do povo. Dessa forma, a tira realiza o percurso *atividade > não-atividade > passividade*.

Conjugam-se as imagens – as crianças em torno da mesa – e as figuras remetem ao tema da política descomprometida e não-atuante. O povo é figurativizado pela mãe da Mafalda; é ela quem representa a fiscalização sobre os governantes, quando adverte as crianças sobre a bagunça, pois, como membro da classe popular, deve garantir que as crianças, representando a classe política, não façam nada de errado.

No último quadrinho, a cena mostra uma mesa sobre a qual Manolito despreocupadamente descansa as duas pernas e se mantém de olhos fechados. Mafalda e Felipe também ocupam seus lugares expressando imobilidade: ela descansa o queixo sobre a mesa e ele apoia o cotovelo no encosto da cadeira. Sobre a mesa não há qualquer objeto, nenhum brinquedo: não há nada mesmo o que fazer.

O componente verbal é o próximo aspecto da análise. Manifestado pelas falas contidas nos balões, o nível discursivo se constrói na “forma de um enunciado que, por sua vez, é produzido por uma enunciação” (PIETROFORTE, 2010, p. 19). Por meio das categorias de pessoa, tempo e espaço são colocados no discurso os simulacros dos sujeitos da enunciação. O que está sendo dito é dito porque a enunciação desenvolve sistemas pessoais, temporais e espaciais próprios da tira em análise.

Assim, tomando num primeiro plano, os elementos da sintaxe articulam-se aos elementos semânticos e vão, nessa articulação, construindo os sentidos do texto. No caso da tira (figura), uma análise do componente verbal, expresso por meio das falas, nos balões, mobiliza as categorias de pessoa e tempo, por meio de *debreagens* (actorial, temporal e espacial), produzindo a narrativa que se apresenta ao leitor.

É necessário que a análise percorra a sintaxe narrativa. Viu-se que mãe de Mafalda busca como objeto-valor a “manutenção da ordem doméstica” sobre a qual ela detém, presumidamente, o controle. Se, por um lado, a mãe deseja a ordem, por outro, sabe que “brincar” é uma atividade. O lar figurativiza o espaço que deve ser administrado. Na sua resposta irônica, “Não se preocupe, não vamos fazer absolutamente nada”, Mafalda deixa pressuposto um conceito (que parece ser consensual) sobre a noção de governo.

No nível narrativo, os actantes, de um lado a mãe, de outro as crianças, mantêm, portanto uma relação com o objeto-valor *governo*. Mas um importante aspecto envolvendo o nível narrativo deve ser melhor explicado. Quando se fala em nível narrativo, logo surgem as etapas do programa narrativo, incluindo as mudanças de estado próprias da etapa. Com a tira selecionada, a análise do nível narrativo é um pouco diferente, pois as HQs apresentam a *performance*

do sujeito, especialmente aquelas relacionadas a ações heróicas, como no caso de *Spirit* e outras do gênero, conforme lembra Discini (2009, p. 190). A extensão e o número de quadros possibilita a construção de uma *performance* bastante nítida.

Discutindo a questão, convém observar a pertinente observação de Discini (2009, p. 190, grifos da autora):

Ao constituir o programa narrativo privilegiado pelo discurso da novela gráfica, a *performance* expande o efeito de movimento na simulação da ocorrência dos fatos. Na textualização, verificamos o privilégio dessa fase narrativa, na longa extensão da sequência de quadros de variados tamanhos e tipos de cercadura, dedicados à expressão das ações em confronto. Tais novelas narram, com apoio na saturação figurativa verbovisual, a ação do sujeito.

Esse privilégio a que se refere a autora não ocorre nas tiras, visto que o espaço disponível não excede, via de regra, os quatro quadros. Essa relação numérica relaciona-se não só com a organização plástica do gênero, como também com a chamada configuração discursiva, ou seja, o gênero está muito mais para o nível discursivo do que para o nível narrativo. Tanto é verdade que o último quadro da tira em análise apresenta uma parte do elemento verbal com letras destacadas, em que se percebe claramente a importância daquilo que Mafalda quer dizer ao finalizar o texto.

Voltando o foco para o elemento verbal, observa-se que o discurso construído revela as marcas da enunciação, por meio do enunciado. É, pois, uma análise do enunciado que interessa neste momento. Pela simples presença do enunciado, expresso pela tira, pressupõe-se a existência de um enunciator e de um enunciatário.

Greimas e Courtès (2008, p.168) acrescentam que o enunciado é o resultado da enunciação, sendo composto por elementos sintáticos, sejam eles organizados em estruturas frasais ou em discurso, que remetem à instância da enunciação, de um lado, por meio da ocorrência de pronomes pessoais e possessivos, de adjetivos e advérbios apreciativos e dos dêiticos espaciais e temporais, cuja eliminação possibilita um texto enuncivo, ou seja, sem as



marcas da enunciação; de outro lado, a ocorrência dos verbos ditos performativos também colaboram na construção enunciativa.

As categorias de pessoa, espaço e tempo são constituintes do discurso e sua presença no enunciado remete à enunciação, de acordo com Fiorin (2009, p. 57). Ao projetar para fora da enunciação os atores do discurso, tem-se um *eu-aqui-agora* ou um *ele-então-ahures* que correspondem a dois tipos de debreagem: a enunciativa e a enunciva. Tanto uma como outra podem ser actoriais, temporais e espaciais.

Na tira em análise, no primeiro quadro, um *eu* (mãe de Mafalda) pergunta a um *tu* (as três crianças) do que estão brincando. O pronome *vocês* exerce o papel de segunda pessoal do plural (*vós*), instalando na pergunta uma debreagem enunciativa, ou seja, o simulacro do enunciador se faz presente por meio dessa forma pronominal.

No segundo quadro, a mãe de Mafalda diz *Bom, nada de bagunça, hein?*, mantendo a debreagem enunciativa ao usar *Bom* e *hein*, cuja característica expletiva aponta para essa presença do enunciador. O leitor, por pressuposição, poderia colocar o verbo *fazer* nessa fala: *Bom, não façam bagunça, hein?*, uma vez que o diálogo permite essa construção, se considerarmos a figura materna como a responsável pela manutenção da ordem doméstica.

Ao dizer *Não se preocupe, não vamos fazer absolutamente nada*, Mafalda não dirige o olhar à mãe e, ao mesmo tempo, inclui na sua fala os dois amigos, que permanecem com ela na mesa. Há dois *não* e um *nada* reforçado ainda pelo advérbio *absolutamente* da fala da Mafalda, ou seja, o sujeito está confiante na sua passividade, garantindo que nada mesmo vai acontecer ali.

Sobre a categoria do tempo, é importante lembrar que a debreagem temporal projeta-se sobre a categoria *concomitância vs não concomitância*, que, por sua vez, gera a da *anterioridade vs posterioridade*. A debreagem presente na tira é do tipo enunciativa, uma vez que organiza em torno do momento de referência presente, conforme se constata pelos verbos *estão brincando*, *(se)preocupe*, *(não) vamos fazer*.

Cria-se, portanto, uma expectativa com relação ao que as crianças poderão ou não fazer de certo ou de errado, representado pela bagunça à qual se refere a mãe da Mafalda. A expectativa quanto à próxima ação se confirma no último quadro, no qual se observa o afastamento da mãe, que parece desconfiar da promessa da filha, saindo sem deixar de olhar o que se passa ao redor da mesa.

Quando se está diante de um texto sincrético, e aqui o objeto é a tira, observa-se um conjunto de elementos que compõem o discurso. O elemento visual, se comparado ao elemento linguístico, oferece maior possibilidade de expressar conotações espaciais, uma vez que o enunciatário percebe, por meio das cores, formas, linhas e pela própria organização das figuras na cena, o que acontece em cada quadro. Entretanto, não se deve desconsiderar que, pelo verbal, tem-se também uma caracterização enunciativa, posto que a pessoa enunciativa ocupa o espaço do *aquí*, ainda que este não seja explicitado pelo enunciado.

Na linguagem verbal, normalmente, o espaço não tem sido alvo de muitas pesquisas, considerando-se a relação entre o espaço da enunciação e o do enunciado. Fiorin (2008, p. 258), ao falar sobre essa questão, pontua que:

Como, porém, o espaço é expresso por morfemas livres, pode não ser manifestado. Parece que a linguagem valoriza mais a localização temporal que a espacial, quer em relação ao enunciatário, quer em relação a um ponto de referência inscrito no enunciado. [...] Quando a narrativa se ocupa do espaço, não se interessa tanto em produzir uma sintaxe espacial, mas em criar o que Osman Lins chamava de ambientação, que ele entendia “como o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar na narrativa a noção de um determinado ambiente” (1976, p.77). A ambientação é da ordem da semântica da espacialidade.

Mesmo compreendendo a ocorrência desse fenômeno que caracteriza a categoria de espaço, não se pode deixar de observar que, na tira, o elemento verbal está inteiramente articulado ao visual, de modo que se fossem retiradas as imagens dos quadros, deixando somente o seu componente linguístico, surgiria um outro texto.

Para tentar resolver esse problema, a Teoria da Enunciação utiliza determinadas categorias. Assim como no nível fundamental, em que se podem apresentar oposições diversas, mas em número limitado (*vida vs morte, amor vs ódio*), a categoria do espaço também pode ser percebida a partir de oposições (*esquerda vs direita, interior vs exterior, continuidade vs descontinuidade, etc.*), homólogas a outras oposições encontradas nos textos.

No entanto, como lembra Fiorin (2008), o espaço é tridimensional, enquanto o tempo é unidimensional e, para muitos autores, não existe espaço sem tempo e nem tempo sem espaço, porque, se não fosse assim, não seria verdadeiro afirmar que há sempre alguém que diz alguma coisa, num determinado momento e num determinado lugar, ideia trazida para a Teoria da Enunciação, e presente nas fórmulas do *eu-aqui-agora* ou *ele-alhures-então*.

Existem ainda outras duas características do espaço: ele pode ser o espaço linguístico ou o espaço tópico. O espaço linguístico é o do *eu*. É o *eu* que se coloca no centro daquilo que é dito e é a partir desse *eu* que as coisas se ordenam, independentemente da importância que tenham os lugares dos objetos no mundo. Para Fiorin (2008, p. 262, grifos do autor),

No espaço lingüístico propriamente dito, não se estabelecem nem posições determinadas, nem movimentos numa dada coordenada do espaço geométrico, mas apenas o espaço dos actantes da enunciação em relação aos do enunciado. [...] O que o espaço tem de radicalmente singular é a mesma característica que Benveniste apontara para o tempo: “Sendo organicamente ligado ao exercício da *parole*, define-se e ordena-se como função do discurso” (1974, p. 73) [...] Cada vez que o enunciador usa os morfemas gramaticais do *hic* situa os corpos no seu espaço. [...]É reinventado cada vez que alguém toma a palavra, porque, em cada ato enunciativo, temos um espaço novo, ainda não habitado por ninguém. O *aqui* é o fundamento das oposições espaciais da língua.

Disso se conclui que o espaço linguístico está construído na intersubjetividade, comportando suas próprias demarcações. Um *aqui* é o lugar de onde alguém fala, independentemente de se tratar da direita, ou esquerda, da cidade X ou da Y. O interlocutor aceita o espaço do enunciador e o aceita como seu.

Já o espaço tópico implica a existência de pontos de referência, seja com relação a movimentos, seja com relação ao estático. Fiorin (2008) esclarece que há semelhanças entre o tempo e o que ocorre com o espaço. Assim como o enunciador diz “há três dias”, referindo-se ao tempo, pode da mesma forma dizer “à minha esquerda” ou “atrás de mim”, referindo-se ao espaço. No espaço tópico, “os corpos são dispostos em relação ao ponto de referência, segundo um determinado ponto de vista, isto é, uma dada categoria espacial” (FIORIN, 2008, p. 262).

Dessa forma, é possível determinar a posição de um corpo ou a direção e sentido de seu movimento, com base em uma das dimensões do espaço. São as espacialidades tópicas cinética e estática. O espaço tópico pode ser analisado segundo categorias, que são direcionalidade e englobamento. A primeira é baseada no modelo antropológico que procura reproduzir o corpo humano e “é delimitada principalmente pelo olhar” (FIORIN, 2008, p. 263), articulando-se em *verticalidade vs horizontalidade*.

Tal categoria pode ser encontrada na tira, porque a mesa e a posição das três crianças, especialmente a posição do Manolito, com os pés deitados sobre a mesa, demarcando essa área horizontal, representam a ausência de movimento, ou a falta de desejo de exercer as funções do governo, que deveria ser caracterizada por um conjunto de ações benéficas em favor do povo. Surge ali, na verticalidade, a figura materna, representando o desejo de que “as coisas andem”, mas sem bagunça.

Sendo três as dimensões do espaço (altura, largura e comprimento), elas se relacionam com a direcionalidade. O englobamento é a colocação de um espaço, considerando-se sua bi ou tridimensionalidade de posição; articula-se em *englobante VS englobado*.

Há a possibilidade de expansão e de condensação dentro da categoria, que possibilita descrever as mudanças de posição, também de aproximação ou de afastamento. O movimento de aproximação da mãe, presumido na tira, indica uma interação com as crianças que, segundo o diálogo, firmam uma espécie de acordo, uma combinação sobre o que deve ser feito; ao se afastar do local, a mãe direciona ainda o olhar para as crianças como quem diz “Será

que posso confiar no que eles me disseram?”. Ao mesmo tempo - e aí está a graça da tira - quando as crianças permanecem imóveis e dizem que “não irão fazer nada”, tranquilizam a mãe, mas a perturbam, pois, se estão brincando de governo, como seria possível admitir um governo que não faz nada? Daí a importância do aspecto figurativo da tira.

Não há no espaço linguístico nenhuma indicação de debreagem espacial, pois ela só se constrói no elemento que compõe a imagem, uma vez que o espaço linguístico é, e tem de ser, expresso por meio de demonstrativos e por certos advérbios de lugar. Observa-se no texto escrito a ausência de referências lexicais dessas categorias. Não se tem, por exemplo, um advérbio de lugar como *aí* em “Do que vocês estão brincando (*aí*)?”. A “falta” desse advérbio, no entanto, é preenchida pelos elementos figurativos da cena. No entanto o *eu/tu* ocupam um espaço, é o espaço do *aqui*.

Com relação à ocorrência do visual a presença das categorias cromática, eidética e topológica representa o suporte para a análise de determinados textos visuais e verbosuais. Elas se articulam e integram com as demais categorias enunciativas num único ato enunciativo.

Teixeira (2009, p. 45) fala sobre esse arranjo, vinculando-o a uma forma discursiva praticada socialmente e manifestada por tipos, estereótipos ou esquemas, mais ou menos “congelados” de significação, que independem da iniciativa individual do sujeito enunciador. Zilberberg e Fontanille (*apud* TEIXEIRA, 2009, p. 45) dizem que existem duas grandezas entre as quais se dá uma tensão; tais grandezas são “as engendradas a partir do sistema e as fixadas pelo uso”. O jogo dessas forças é regulado por um esquema tensivo de correlação entre intensidade e extensidade, homólogo ao do sensível e o inteligível. Vários são os gêneros que apresentam esse jogo, como o cartaz de cinema, as histórias em quadrinhos e, por razões óbvias, a tira.

A semiótica, por ser uma ciência em movimento, vem considerando os códigos próprios dos textos que analisa, o que explica uma diversidade de semióticas: plástica, da canção, da pintura, da literatura e assim por diante. Por esse motivo, a tira, objeto de análise, pode ser estudada a partir de categorias próprias da enunciação manifestada linguisticamente (de pessoa, espaço e

tempo), consorciadas com as categorias eidéticas, cromáticas e topológicas num único discurso.

Com relação aos elementos figurativos que revestem o tema “do que é fazer política”, nota-se a existência de uma planta no último quadrinho. Normalmente, as plantas representam um ornamento, um objeto de contemplação. É possível, partindo desse ponto de vista, estabelecer uma relação entre a samambaia e a classe política, atribuindo a ambas a imobilidade: nem a planta, nem a classe política se movimentam, ou seja, a falta de vontade política, ou o “não fazer nada” são predicados do governo.

As pernas, despreocupadamente depositadas sobre a mesa, na horizontal, contribuem semanticamente para o reforço da ideia de que a classe dos políticos é inoperante, servindo apenas como enfeite, pois não cumpre a função inerente ao *status* a ela atribuído.

As análises realizadas apontaram para algumas conclusões no âmbito do verbal e do visual. Iniciando pelo discurso, constatou-se que é produto de uma debreagem de segundo grau, ou seja, instaura, implicitamente, um narrador, além do enunciativo, pressuposto pelo próprio enunciado. O narrador, por sua vez, delega a voz aos interlocutores, razão pela qual predomina um efeito enunciativo, simulando, ao mesmo tempo, proximidade, familiaridade por parte do enunciatário, e subjetividade, por meio das figuras que constrói.

Finalmente, as análises realizadas constituíram-se numa possibilidade de leitura, uma vez que representa um caminho, uma estratégia de desvendamento de sentidos do texto. O ensino da língua (materna ou estrangeira) pode contar com aplicação de alguns conceitos semióticos no sentido de tornar mais palpáveis as atividades de leitura, especialmente no Ensino Fundamental e Médio.

## Referências

BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria semiótica do texto*. São Paulo: Ática, 2008, 4ª edição.

DISCINI, Norma. História em quadrinhos: um enunciado sincrético. In: OLIVEIRA, Ana Cláudia de e TEIXEIRA, Lúcia (orgs.). *Linguagens na comunicação: desenvolvimentos de semiótica sincrética*. São Paulo: Estação das Letras, 2009.

FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Ática, 2008, 2ª edição.

\_\_\_\_\_. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2009, 14ª edição.

\_\_\_\_\_. Linguagens sincréticas. In: OLIVEIRA, Ana Cláudia de e TEIXEIRA, Lúcia (orgs.). *Linguagens na comunicação: desenvolvimentos de semiótica sincrética*. São Paulo: Estação das Letras, 2009b.

GREIMAS; COURTÈS. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Contexto, 2008.

MENDONÇA, Márcia Rodrigues de Souza. Um gênero quadro a quadro: a história em quadrinhos. In: DIONÍSIO, Ângela Paiva; MACHADO, Anna Rachel; e BEZERRA, Maria Auxiliadora (orgs.). *Gêneros Textuais e Ensino*. 4ª edição. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005.

PIETROFORTE, Antônio Vicente. *Semiótica visual: os percursos do olhar*. São Paulo: Contexto, 2010.

QUINO. *Toda Mafalda*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2009.

SETA, Amaruk. Watchmen: caem as máscaras. *Revista Conhecimento Prático Literatura*, número 25. Ed. Escala Educacional, 2009, p. 33 a 39.

TEIXEIRA, Lucia. Textos verbovisuais. In: OLIVEIRA, Ana Cláudia de e TEIXEIRA, Lúcia (orgs.). *Linguagens na comunicação: desenvolvimentos de semiótica sincrética*. São Paulo: Estação das Letras, 2009.